

मनोहर ग्रंथमाला प्रकाशन ८५ वें

नाटककार कोल्हटकर

: लेखक :

प्रा. ना. वा. पराडकर



मूल्य अडीच रुपये

प्रकाशक :

मनोहर महादेव केळकर

मनोहर ग्रंथमाला

टिळक रोड, पुणे २

७५८०

सर्व हक्क लेखकाच्या स्वाधीन

मुद्रक :

र. भ. निगुडकर

प्रकाश मुद्रणालय

३९५/४ सदाशिव पेठ, पुणे २

लेखकाचें निवेदन



प्रस्तुतचा प्रबंध एका प्रासंगिक कारणामुळे लिहिला गेला. तें कारण म्हणजे कै. डॉ. भालेराव, श्री. वि. स. खांडेकर, श्री. ग. ज्य. माडखोलकर यांनीं आखलेली 'कोल्हटकर-ग्रंथा'ची योजना होय. कांहींशा संकोचानें परंतु मुख्यतः श्री. कृ. कोल्हटकर यांचेविषयीं विद्यार्थिदशेपासून वाटणाऱ्या आदरानें हा प्रबंध लिहिण्याचें मीं मान्य केलें व त्याप्रमाणें तो लिहून हातावेगळा केला. डॉ. भालेराव यांच्या अचानक मृत्यूमुळे 'कोल्हटकर ग्रंथा'ची कल्पना पार पडण्याचा संभव कमी झाला व स्वतंत्र ग्रंथरूपानें हा प्रबंध छापवा असा विचार मनांत आला. मनोहरग्रंथमालेचे चालक श्री. मनोहर केळकर यांनीं प्रकाशनाचें काम अंगावर घेतलें. अनेक अडचणींना तोंड देऊन हा प्रबंध आज प्रकाशित होत आहे याचें श्रेय श्री. केळकर यांनीं प्रकट केलेल्या अकारण स्नेहास आहे. श्री. माडखोलकरांनीं प्रस्तावना लिहून या प्रबंधास गौरविलें आहे. या सर्वांचे आभार मी कशा व कोणत्या शब्दांनीं मानूं हें कळत नाहीं. नैमित्तिक कारणामुळे तयार झालेल्या या प्रबंधाचें प्रकाशन झालेलें पाहून मला मात्र फार आनंद झाला आहे. या निबंधाची मुद्रणप्रत कु. उषा बापट, एम्.ए., हिनें अगत्यानें करून दिली हें नमूद करणें आवश्यक आहे.

उज्जयिनी
२६-१-५६ }

ना. बा. पराडकर

अनुक्रमणिका

	पृष्ठ
लेखकाचें निवेदन	३
प्रस्तावना— ग. त्र्यं. माडखोलकर	७
नाटककार कोल्हटकर	
प्रास्ताविक	१
वीरतनय	५
मूकनायक	१२
गुप्तमंजूष	२१
मतिविकार	२८
प्रेमशोधन	३७
वधूपरीक्षा	४५
सहचारिणी	५७
परिवर्तन	६२
जन्मरहस्य	६६
शिवपावित्र्य	७२
श्रमसाफल्य	७५
मायाविवाह	७७
रंगभूमीच्या इतिहासांत कोल्हटकर	८०





ती. माईस



प्रस्तावना

माझे ज्येष्ठ मित्र श्री. पुरुषोत्तम रामचंद्र लेले यांनी, प्रो. नानासाहेब पराडकर यांच्या 'नाटककार कोल्हटकर' या प्रस्तुत प्रबंधाला प्रस्तावना लिहिण्याचा आदेश देऊन, खरोखरी मला मोठ्या संकटांत घातले आहे. कारण, नाटककार आणि रंगभूमि या दोहोंशीही माझा संबंध केवळ एक नादी प्रेक्षक किंवा जिज्ञासु पत्रकार म्हणून आलेला असून, नाट्यवाङ्मयाचा व्यासंग तर मी मुळीच केलेला नाही. स्वतः कै.तात्यासाहेब कोल्हटकर यांचीहि समजूत माझ्याविषयी अशीच होती की, नाटक आणि रंगभूमि या दोन्ही विषयांत मला फारसे कांहीं कळत नाही. त्यांच्या 'शिवपावित्र्य' या नाटकावरील माझा अभिप्राय जेव्हां तीस वर्षांपूर्वी नागपूरच्या 'महाराष्ट्र' साप्ताहिकांत प्रसिद्ध झाला, तेव्हां त्यांनी त्यासंबंधी मला लिहिलेल्या पत्रांत असा टोमणा मारल्याचे स्मरते की, "आपला हा अभिप्राय वाचून, माझ्या वाईटावर असलेल्या कोणा तरी अनभिज्ञ माणसाने तो लिहिलेला असावा, असा माझ्या येथील स्नेह्यांचा ग्रह झाला. पण, मी त्यांना निखून सांगितले की, 'अभिप्राय लिहिणारा हा स्वतःला माझा शिष्य म्हणवितो आणि त्याला माझ्या नाटकांविषयी आदर असल्याचे त्याने मला अनेकदा सांगितलेले आहे.'"

कोल्हटकरांचा हा टोमणा, एका अर्थाने, अगदी समर्पक होता. कारण, १९२० सालच्या मे महिन्यांत त्यांच्याशी माझा परिचय होऊन मी त्यांच्या शिष्यपरिवारांत दाखल झाल्यापासून त्यांचा मुक्काम मुंबई, पुणे किंवा नागपूर येथे असला, म्हणजे त्यांच्याबरोबर, गाड्याबरोबर नळ्याला यात्रा या म्हणीनुसार, केवळ नाटके पहावयाला जाण्याचाच प्रसंग मजवर येत असे असे नव्हे; तर नाटक मंडळ्यांच्या बिन्हाडी जाण्याची, तेथील चटोर संभाषणे ऐकण्याची आणि केव्हां केव्हां तर न पाहण्याजोगे प्रकार बघण्याचीही पाळी माझ्यावर येत असे. तथापि या बाबतींत एक गोष्ट स्पष्ट लिहावयाला मला संकोच किंवा शंका वाटत नाही. ती ही की, त्यांच्यासारख्या मराठी रंगभूमीवर एका कळी प्रभुत्व गाजविलेल्या थोर

नाटककारांच्या सहवासांत एक तप घालवूनहि नाट्यवाङ्मयाचा व्यासंग करण्याची बुद्धि कांहीं मला झाली नाही. तेव्हां, माझ्यासारख्या एका अनधिकारी माणसाला, केवळ कोल्हटकरांचा तो एक उतारवयांतील शिष्य होता म्हणून, श्री. लेले यांनी या प्रबंधाला प्रस्तावना लिहिण्याची आज्ञा करावी, ही गोष्ट त्यांच्या माझ्याविषयींच्या सौहार्दाचीच मी निदर्शक समजतो.

आणखीहि एका दृष्टीने या प्रबंधाला प्रस्तावना लिहावयाला मी अपात्र ठरण्यासारखा आहे. ती दृष्टि ही की, 'मूकनायक' आणि 'वधूपरीक्षा' हीं कोल्हटकरांचीं फक्त दोनच नाटके मी रंगभूमीवर पाहिलेलीं असून, तीं जरी मला आवडलीं, तरी त्याबरोबरच खाडिलकर आणि गडकरी या दोघांच्याहि नाटकांच्या मानानें तीं नाटके मला पुष्कळच फिकीं आणि कांहीं बाबतींत चमत्कारिक वाटलीं. 'मूकनायका'चा प्रयोग श्री. शंकर नीलकंठ चापेकर यांच्या 'किलोस्कर नाटक मंडळी'ने आणि 'वधूपरीक्षे'चा प्रयोग कै. बापूराव पेंढरकर यांच्या 'ललितकलादर्श नाटक मंडळी'ने नागपूरच्या रंगभूमीवर केलेला मी पाहिला होता. विशेषतः, दुसऱ्या नाटकाचा प्रयोग कुशलतेने परिश्रमपूर्वक बसविलेला असून, त्यांतील संवाद आणि संगीत हीं दोन्ही अतिशय चित्ताकर्षक वाटत असत. 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'चाहि या नाटकाचा प्रयोग मी पाहिलेला होता. पण तो विद्यार्थिदशेंत असतांना चोरून ! त्या वेळीं, मला जें हें नाटक आवडलें, तें मुख्यतः त्यांतील खंडेराव कोतवाल, 'त्याच्या कारवारनीचा पोरगा' श्रीपति आणि म्हाळसा यांचे कुणवाऊ भाषेतील कल्पकतापूर्ण, हास्यकारक संवाद ऐकून. त्या नाटकांतील मार्मिक कोट्या आणि सुंदर कल्पना यांचा परिणाम जरी माझ्या मनावर झाला, तरी त्यामुळे नाटक आवडण्याइतकी त्याची छाप कांहीं माझ्या मनावर पडली नाही. उलट, त्या सुमारास गडकरी आणि विशेषतः खाडिलकर यांचीं जीं नाटके मी पाहिलेलीं होतीं, त्यांच्या तुलनेनें मला कोल्हटकरांचीं नाटके एकंदरीत अनाकर्षक वाटलीं. इतकेंच नव्हे, तर पुढें त्यांच्यार्थां माझा निकट संबंध आल्यानंतर या बाबतींत त्यांचे आणि माझे जे खटके अनेकदां उडाले, त्यांमुळे मला नाटक या विषयासंबंधीं फारसें कांहीं कळत नाही, असा जो त्यांचा ग्रह सुरुवातीलाच झालेला होता, तो अगदीं पक्का होऊन गेला. यासंबंधींची एक आठवण देण्यासारखी आहे. १९२६ सालच्या मे महिन्यांत

त्यांचा मुकाम पुण्याला असतांना 'गंधर्व नाटक मंडळी' च्या खास निमंत्रणावरून ते 'स्वयंवर' नाटक पहावयाला गेले होते. मीहि अर्थातच त्यांच्याबरोबर होतो. नाटक पाहत असतांना ते विशेष कांहीं बोलले नाहीत. पण घरी आल्यावर मात्र मला म्हणाले, "दहा नाटके पाहून जेवढा शीण आला नसता, तेवढा शीण मला आज 'स्वयंवर' पाहून आला." मला हें त्यांचें विधान अगदी आवडलें नहि. कारण, 'स्वयंवर' हें माझे एक अत्यंत आवडतें नाटक होतें. म्हणून, माझा मतभेद जेव्हां मी स्पष्ट शब्दांनी दर्शविला, तेव्हां ते हंसून उद्गारले, "तुम्हांला नाटकांतलं कांहीं कळत नाही, असं जें मी म्हणतो, तें याच कारणामुळं !" पण 'स्वयंवर' हें माझ्यासारख्या केवळ अनभिज्ञालाच नव्हे, तर महाराष्ट्रांतील अनेक नामांकित नटांना आणि नाटककारांनाहि किती विलक्षण आवडत असे, हें मला प्रत्यक्ष अनुभवानें माहित आहे. गेल्या नोव्हेंबरमध्ये नटवर्थ श्री. केशवराव दाते हे विदर्भ साहित्य संघाच्या नाट्योत्सवासाठीं नागपुरास आलेले होते. त्या वेळीं माझ्या घरी आम्ही जुन्या नाटकांसंबंधी बोलत असतां ते अगदी सहजगत्या उद्गारले, "भाऊसाहेब, खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर' नाटकासारखं दुसरं संगीत नाटक रंगभूमीवर आलेलं नाही. त्या नाटकांतलं वातावरण असं कांहीं आहे की, त्याचा प्रयोग पाहिल्यावर मन अगदी तृप्त आणि शांत होऊन जातं." सारांश, अशा रीतीने कोल्हटकरांच्या हयार्तीतच मुळीं त्यांच्या नाटकांविषयी ज्याचे खुद्द त्यांच्याशीच मतभेद झालेले होते, अशा माझ्यासारख्या माणसानें या प्रबंधाला प्रस्तावना लिहिण्यांत काय औचित्य आहे ?

पण औचित्य निश्चित आहे. तें असें की, एक सामान्य रसिक प्रेक्षक आणि जिज्ञासु पत्रकार अशा दोन्ही नात्यांनी वयाच्या सतराव्या वर्षापासून गेलीं चाळीस वर्षे मी नाटके मोठ्या हौसेनें पाहत आलेलों असून, महाराष्ट्रांतील बरेच प्रमुख नट आणि नाटककार यांच्या विश्रब्ध सहवासाचा लाभहि मला सतत घडलेला आहे. मला वाटतें, मीं पहिलें मराठी नाटक जें पाहिलें, तें कै. गणपतराव जोशी यांचें 'हॅम्लेट'; व गेल्या नोव्हेंबरमध्ये पाहिलेंलें अलिकडलें नाटक 'होनाजी बाळा' हें होय. अर्थात् गेल्या चाळीस वर्षांत मराठी रंगभूमि आणि नाट्यवाङ्मय या दोहोंत जीं अनेक

परिवर्तने घडून आली, ती मी प्रत्यक्ष पाहिलेली आहेत, असें जर मी म्हटलें, तर त्यांत अतिशयोक्ति होणार नाही. त्यामुळें, कोणत्याहि अभिनिविष्ट किंवा सांप्रदायिक टीकाकारापेक्षां, एक अगदी सामान्य पण चोखंदळ प्रेक्षक या नात्यानें, मराठी रंगभूमि आणि नाट्यवाङ्मय यांसंबंधीं मत देण्याचा जो अधिकार मला प्राप्त झालेला आहे, तदनुसार प्रो. पराडकर यांच्या या प्रबंधासंबंधींहि मी मत देणें उचित होईल, असें मला वाटतें. तथापि, श्री.लेले यांच्या मानानें माझा अधिकार एकंदरीत उणा आहे, हें मी आनंदानें मान्य करतो; व त्यांनीं स्वतःच जर या प्रबंधाला विवेचक अशी विस्तृत प्रस्तावना लिहिली असता, तर, मला वाटतें, त्याचें महत्त्व द्विगुणित झाल्याविना राहतें ना. कारण, श्री. लेले यांनीं गेल्या तीन पिढ्यांतील नाटककार, नाटक मंडळ्या आणि नट यांचें सान्निध्य मनसोक्त अनुभवलेलें असून, त्यांची नाट्यविषयक स्मृतींची गंगाजळी तुडुंव भरलेली असल्याचें मला प्रत्यक्ष माहीत आहे. शिवाय, नाट्यवाङ्मयाचा त्यांचा व्यासंगहि सखोल असून, त्यांनीं रंगभूमि आणि नाट्यवाङ्मय यांसंबंधीं माहितीपूर्ण लेखनहि विपुल केलेलें आहे. पण, ते स्वतः कोल्हटकरांचे नाट्यरचनेतील सहकारी आणि सल्लागार असल्यामुळेंच बहुधा, आपल्यावर पक्षपाताचा आरोप येऊं नये म्हणून, त्यांनीं माझ्यासारख्या आपल्यानंतरच्या पिढीतील प्रेक्षकावर या प्रबंधाला प्रस्तावना लिहिण्याची जबाबदारी मुद्दामच टाकली असावी, असा माझा समज आहे.

प्रो. पराडकर यांचा हा प्रबंध काळजीपूर्वक वाचून माझ्या मनांत मराठी रंगभूमि आणि कोल्हटकरांचें नाट्यवाङ्मय यांच्यासंबंधीं जे अनेक विचार आले, ते व्यक्त करण्यापूर्वीं खुद्द या प्रबंधासंबंधीं मला जें वाटलें, तें मी सुरुवातीलाच सांगून मोकळा होतो. त्यांनीं हा प्रबंध खरोखरीच अतिशय निःपक्षपातानें, मार्मिकतेनें आणि सहृदयतेनें लिहिलेला असून, कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयाचें परीक्षण, त्यांच्याविषयींच्या आदरबुद्धींत अंतर पडूं न देतां, पण अगदी स्पष्ट आणि समतोल असें केलेलें आहे. ते स्वतः नाटककार आहेत; व रंगभूमीशीं त्यांचा निकट संबंध आलेला आहे. त्याचप्रमाणें, नाट्यवाङ्मयांतील जुने नवे संप्रदाय, त्यांचे गुणावगुण आणि त्यांचा रंगभूमीवर झालेला परिणाम यांचें यथार्थ ज्ञान त्यांना आहे; व भारतीय आणि पाश्चात्य अशा

दौन्ही नाट्यवाङ्मयांचें तुलनात्मक परिशीलनहि त्यांनीं केलेलें आहे. त्यामुळें कोल्हटकरांच्या नाटकांवर पडलेली पाश्चात्य नाटकांची छाप, तिच्यांतून उद्भवलेले त्यांतील नाना प्रकारचे गुणदोष, त्यांचे स्वतःचे आत्मीय गुणविशेष व मराठी रंगभूमीवर झालेला त्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाचा परिणाम यांचें सोपपात्तिक विवरण त्यांनीं या प्रबंधांत विवेकानें केलेलें आहे. नागपूरचे सुप्रसिद्ध नाट्यरसिक श्री. द. रा. गोमकाळे यांनींही याच नावाचा ग्रंथ सात वर्षांपूर्वी लिहिलेला असून, तो या प्रबंधापेक्षां तिप्पट मोठा आहे; व माझे गुरुबंधु श्री. वि. स. खांडेकर यांनीं त्या ग्रंथाला, त्याच्या विस्ताराला शोभल अशी, चाळीस पानांची उद्बोधक प्रदीर्घ प्रस्तावनाहि लिहिलेली आहे. श्री. गोमकाळे यांनीं आपल्या या ग्रंथांत कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयाचें समालोचन, त्यांच्या न्यायाधीशाच्या व्यवसायाला अनुरूप अशा तटस्थ वृत्तीनें केलेलें असून, त्यांतील सारे गुणदोष तपशीलवार दाखविलेले आहेत. त्या मानानें प्रो. पराडकर यांचा हा प्रबंध छोटेल्यानी असला, तरी तोहि कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयाचा संक्षेपानें पण समर्पक परिचय वाचकांना करून देईल, याबद्दल मला शंका वाटत नाहीं. किंबहुना, कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयावर श्री. गोमकाळे आणि प्रो. पराडकर यांच्यासारख्या दोन व्यासंगी समीक्षकांचे विस्तृत आणि संक्षिप्त असे दोन प्रकारचे प्रबंध आतां तयार झालेले असल्यामुळें, मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या अभ्यासकांची आणि सर्वासाधारण रसिकांचीहि या अभिजात नाटककारांच्या अलीकडे केवळ स्मृतिशेषच नव्हे तर विवाद्यहि होऊन बसलेल्या नाट्यकर्तृत्वाची ओळख करून घेण्याची उत्कृष्ट सोय झालेली आहे.

कोल्हटकरांचें नाट्यकर्तृत्व हें वादविषय होऊन बसल्याला आतां, मला वाटतें, तीस वर्षे होत आलीं. नाटककार या नात्यानें मराठी रंगभूमीवरील त्यांचा अस्त व्हावयाला प्रारंभ, कै. खाडिलकर यांचें 'मानापमान' हें नाटक रंगभूमीवर आल्याबरोबर, म्हणजे १९११ सालापासून, झाला; व त्यानंतर जरी त्यांनीं 'वधूपरीक्षे'पासून 'मायाविवाहा'पर्यंत सहा नाटके लिहिलीं, तरी 'वधूपरीक्षा' सोडल्यास त्यांपैकीं एकहि नाटक रंगभूमीवर टिकलें नाहीं. वाढत्या वयाबरोबर यशहि वाढत जाणें, हें भाग्य फार थोड्या ग्रंथकारांच्या नशिबी असतें. पण, कोल्हटकरांच्या बाबतींत नशिवाचा

आणखी एक खडतर योग असा की, ' शिष्यादिच्छेत् पराजयम् ' हें सुभाषित त्यांना भयंकर रीतीने खरें झालेलें पहावें लागलें. म्हणजे असें की, ' तात्या ती तलवार एक तुमची बाकी विळे कोयते ' असे उद्गार त्यांच्यासंबंधी एके काळीं भक्तिभावानें काढणारे त्यांचे पट्टशिष्य कै. राम गणेश गडकरी यांनी आपल्या अलौकिक नाट्यप्रतिभेच्या प्रभावानें त्यांचीं नाटके केवळ बुधवारावरच आणून बसविलीं असें नव्हे, तर त्या नाटकांच्या वांट्याला मुठी कोणताच वार येऊं नये, अशी परिस्थिति उत्पन्न केली; व त्यामुळे त्यांच्या हयातीतच ते नाटककार आहेत कीं नाहींत, यासंबंधी उघड उघड चर्चा सुरु झाली. महाराष्ट्रांतोळ दुसऱ्या कोणत्याहि नाटककाराला जशी कोल्हटकरांइतका वैभवशाली शिष्यपरंपरा लाभली नाहीं, तसाच दुसऱ्या कोणत्याहि नाटककाराच्या यशवैभवाचा खग्रास त्यांच्या शिष्यप्रशिष्यांनी इतक्या पूर्णतेनें केलेला नसेल. प्रो. पराडकर यांनी सुद्धां आपल्या या प्रबंधांत कोल्हटकरांची निम्न्यापेक्षां अधिक नाटके हीं सामान्य असल्याची कबुली प्रांजलपणानें दिलेली आहे; व रंगभूमीवर तर ' वीरतनय ', ' मूकनायक ' आणि ' वधूपरीक्षा ' या तीन नाटकांशिवाय त्यांचीं दुसरीं कोणतींच नाटके फार काळ टिकूं शकलीं नाहींत. तरी सुद्धां १८९६ पासून १९११ पर्यंत कोल्हटकरांनीं सुमारे पंधरा वर्षे मराठी रंगभूमीवर प्रभुत्व गाजविलें, ही घटना त्यांच्या नाट्यवाङ्मयाचा विचार करतांना विसरून चालणार नाहीं. अर्थात्, पंधरा वर्षे कां होईना, ज्या या पराक्रमी नाटककारानें मराठी रंगभूमि आपल्या नाट्यकर्तृत्वानें गाजावली, त्याच्या नाटकांत कांहीं तरी तसेच लोकोत्तर गुणविशेष होते, ही गोष्ट निश्चित ! हे गुणविशेष कोणते ? हे गुणविशेष म्हणजे कथानक, संवाद आणि संगीत यांचे आकर्षक नावीन्य. कोल्हटकरांच्या पूर्वांचे किलोस्कर आणि देवल व त्यांचे समकालीन खाडिलकर या तिघांचीं नाटके पौराणिक, ऐतिहासिक किंवा अनुवादित होती. ' वीरतनया ' नंतर बाहेर आलेले देवलांचे ' शारदा ' हें फक्त एकच नाटक स्वतंत्र होतें; व खाडिलकरांचे जें 'मानापमान' नाटक कोल्हटकरांच्या नाटकांचा रंगभूमीवरून लोप व्हावयाला कारण झालें, तेंहि स्वतंत्र होतें इतकेच नव्हे, तर ' मूकनायका ' प्रमाणें संवाद आणि संगीत यांच्या मनोहर नावीन्यानें नटलेले होतें, ही गोष्ट लक्षांत घेतली असतां, कोल्हटकरांच्या

अल्पकालिक पण चिरप्रभावी यशाचें मर्म ध्यानांत येईल. किंबहुना, कोल्हटकर आणि खाडिलकर हे दोघे नाटककार एकाच वेळीं पुढें आलेले असतांना आणि कांहीं काळ रंगभूमीवरील दोघांची प्रगतीहि सारखीच समांतर चाललेली असतांना, खाडिलकरांनीं कोल्हटकरांचा पराभव जो नंतर केला, तो त्यांचीच शस्त्रे त्यांच्याविरुद्ध वापरून केला, ही ऐतिहासिक घटनाहि कोल्हटकरांच्या कर्तृत्वावर बोधप्रद प्रकाश पाडणारी आहे. गडकरी हे तर बोलून चालून कोल्हटकरांचे शिष्य. त्यांच्या नाटकांतील कांहीं घटना, कल्पना किंवा कोट्या या कोल्हटकरांच्या नाटकांतील सदृश घटना, कल्पना आणि कोट्या यांच्यावरून सुचलेल्या आहेत असें कोणी म्हटलें, म्हणजे ते रागावून असें उत्तर देत असल्याचें सांगतात कीं, “ माझ्या गुरूंपासून कांहींहि घेण्यांत मला कमीपणा नाहीं.” कोल्हटकरांच्या नाट्यकर्तृत्वाचें रंगभूमीवरील यश हें जसें त्यांच्या स्वतःच्या आरंभीच्या लोकप्रियतेवरून तसेच खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या नाट्यकर्तृत्वाला त्यांनीं दिलेल्या वळणावरूनहि मापणें अवश्य आहे.

कोल्हटकरांनीं मराठी रंगभूमीवर सतत पंधरा वर्षे जें प्रभुत्व गाजविलें, त्याचें स्वरूप आणि मर्म समजावून घेतल्याशिवाय त्यांच्या नाट्यकर्तृत्वाची आणि त्याबरोबरच त्यांनीं मराठी रंगभूमीवर घडवून आणलेल्या परिवर्तनाचीहि यथार्थ कल्पना येणार नाहीं. कोल्हटकरांचें अवतरण मराठी रंगभूमीवर होण्यापूर्वी किल्लोस्कर, डोंगरे, पाटणकर प्रभृतींचीं पौराणिक किंवा तत्सदृश नाटके व केळकर, आगरकर, देवल प्रभृतींचीं अनुवादित किंवा आधाररचित नाटके हेंच काय तें मराठी रंगभूमीचें मुख्य भांडवल होतें. सामाजिक सुधारणेचा पुरस्कार किंवा तिरस्कार करणारीं प्रहसनवजा स्वतंत्र नाटके अधूनमधून रंगभूमीवर येत असत, ही गोष्ट खरी. पण, पाश्चात्य रम्याद्भुत किंवा करुणोदात्त नाटकांचीं सर्व बाबतींत बरोबरी करूं शकतील अशीं स्वतंत्र म्हणा, ऐतिहासिक म्हणा किंवा पौराणिक म्हणा नाटके मात्र अद्याप रंगभूमीवर यावयाचींच होती. किल्लोस्करांचें ‘ सौमद्र ’ हें एकच त्यांतल्या त्यांत नवीन धर्तीचें पौराणिक नाटक कोल्हटकरांच्या पूर्वी रंगभूमीवर येऊन आणि गाजूनहि गेलेलें होतें. पण, त्या नाटकाचें कथानक जरी पौराणिक असलें, तरी अर्जुन-सुभद्रेची जी करुण-कोमल प्रणयकथा तत्कालीन

महाराष्ट्राच्या कौटुंबिक जीवनाच्या कोंदणांत किलोस्करांनी मोठ्या चातुर्याने बसवून दाखविली, त्यामुळे त्या नाटकांत पाश्चात्य पद्धतीचे कोणतेहि नाट्यगुण नसतांना सुद्धा ते नाटक महाराष्ट्रांत गेली पाऊणशें वर्षे लोकप्रिय होऊन बसलेले आहे. 'सौभद्रा'तील बलराम आणि कृष्ण या दोघां भावांत धाकट्या बहिणीच्या लग्नावरून उडालेले खटके, सुभद्रेने आपल्या सखीशी केलेले हृदयंगम हितगुज, सुभद्रा आणि रुक्मिणी या नणंदाभावजयांची तुळशीवृंदावनाजवळील खोचदार संभाषणे, कृष्ण आणि रुक्मिणी यांचा कृतककोपयुक्त असा सूत्रक शृंगाराने रमलेला संवाद इत्यादि त्या नाटकांतील प्रसंग हे त्याच्या पौराणिकतेपेक्षांहि कौटुंबिक जिव्हाळ्याचे जास्त निदर्शक असून, महाराष्ट्रांतील संयुक्त कुटुंबपद्धतीच्या गुणदोषांचे मोठे विलोभनीय प्रतिबिंब त्या नाटकांत पडलेले आहे. त्यामुळे, ते नाटक पहात असतांना आणि त्यांतील सुभद्रेची भाषणे आणि पदे ऐकत असतांना, महाभारतांतील एक आख्यान आपण पहात नसून, आपल्या मराठी समाजांत लग्नाच्या बाबतींत उपवर मुलीच्या पुष्कळदां होणाऱ्या कुचंबणेचे उद्बोधक दृश्य आपण बघत आहोंत, असा भास मनाला होतो. किलोस्करांच्या 'सौभद्रा'नंतर देवलांचे जे एकुलते एक 'शारदा' हे स्वतंत्र नाटक रंगभूमीवर आले, त्याचे 'सौभद्रा'शी असलेले मराठी कौटुंबिक जीवनाच्या बाबतींतील सादृश्य लक्षांत घेतले, म्हणजे या दोन नाटकांची जात मूलतः एक आहे, हे कळून येईल. त्या दृष्टीने, ही दोन्हीहि नाटके आपल्या कुटुंबपद्धतीतील विशेषतः वैवाहिक प्रश्नांवर प्रकाश टाकणारी असून, त्यांपैकी 'सौभद्र' हे केवळ कथेच्या दृष्टीने पौराणिक असले, तरी त्यांतांल वातावरण आणि प्रतिपाद्य प्रश्न ही दोन्ही वस्तुतः सामाजिकच आहेत, असे म्हटल्यास अयोग्य होणार नाही. कोल्हटकरांचे 'वीरतनय' हे पहिले नाटक 'सौभद्रा'नंतर पंधरा वर्षांनी आणि 'शारदे'पूर्वी पांच वर्षे रंगभूमीवर आले. पण, त्याचे या दोन्हीहि नाटकांशी कोणत्याहि बाबतींत कोणत्याहि प्रकारचे साम्य नव्हते, ही गोष्ट लक्षांत घेतली असता, त्या नाटकाला पहिल्या सपाट्याला लाभलेली लोकप्रियता आणि तिच्याबरोबरच त्याच्यावर झालेला टीकेचा भडिमार या दोन्ही विसंगत घटनांचा परस्परसंबंध ध्यानांत येईल. 'वीरतनया'ला लोकप्रियता लाभली, ती या कारणामुळे की,

शेक्सपियर प्रभृति त्या काळांत कॉलेजांतून शिकविल्या जाणाऱ्या पाश्चात्य नाटककारांच्या 'कॉमेडी'सारखें त्या नाटकाचें स्वरूप रम्याद्भुत आणि अंशतः हास्यकारक होतें; व त्यांतील कोटिवाज चतुर संवाद आणि सुंदर कल्पनांनीं नटलेलीं लालित्यपूर्ण पदे हीं मराठी रंगभूमीला सर्वथैव अपूर्व वाटण्यासारखीं होतीं. उलट, त्या नाटकांत सूत्रधार आणि नटी यांच्या पारंपरिक प्रवेशाला मिळालेला अर्धचंद्र, कथानकाची पाश्चात्य नमुन्यावरील गुंतागुंतीची रचना, अगदीं नवीन प्रकारच्या खटकेवाज विनोदी संवादांचें वैपुल्य, पारशी चालीवरील किंचित् क्लिष्ट पण कल्पकतापूर्ण पदांची रेलचेल इत्यादि गोष्टी त्या काळांतील लब्धप्रतिष्ठित नाटककारांना आणि त्यांच्या पक्षपाती अभिनिविष्ट टीकाकारांना इतक्या काहीं अपरिचित होत्या कीं, त्यांनीं संगनमतानें या नवीन नाटककारावर आपल्या तोफा मोठ्या हिरीरीनें डागल्या. 'वीरतनयाची ढाल' हा कोल्हटकरांनीं १८९८ सालीं 'विविधज्ञानविस्तारांतून लिहिलेला आत्मसमर्थनपर लेख वाचला, म्हणजे मराठी रंगभूमीवरील त्यांचा हा पहिलाच पदक्षेप त्या काळांतल्या नाटककारांना, टीकाकारांना आणि पत्रकारांना आपल्या सांप्रदायिक अभिरूचीचा किती अधिक्षेप करणारा आणि आपल्या जुन्यापुराण्या मतांना किती धक्का देणारा वाटला, याची उत्तम कल्पना येते.

'वीरतनया'नंतर चार वर्षांनीं त्याचें पाठचें भावंड जें 'मूकनायक' 'किलोस्कर नाटक मंडळी'नें, मोठे आढेवेढे घेत, रंगभूमीवर आणलें, त्या नाटकानें लोकप्रियतेच्या बाबतीत अक्षरशः पौर्णिमेच्या भरतीचें उधाण गाठलें. त्या काळांतले अग्रगण्य टीकाकार, 'विविधज्ञानविस्तारा'चे संपादक कै. हरि महादेव पंडित यांनीं त्या नाटकाचें वर्णन 'राजाचा दागिना' या शब्दांनीं केलें, साहित्यसम्राट् कै. न. चिं. केळकर यांनीं "त्यांतील अचुंबित चुंबनाचा प्रसंग हा 'शाकुंतला'वर एका परीनें मात करणारा आहे" असा मार्मिक अभिप्राय व्यक्त केला, 'किलोस्कर नाटक मंडळी'च्या पुण्या-मुंबईतील मुक्कामाची नांदी त्याच्या पहिल्या प्रयोगानें हेऊं लागली व त्याचा प्रयोग पुनःपुन्हा लावण्याबद्दल डेक्कन कॉलेजांतील नाट्यलोलुप विद्यार्थी-वर्गाचे विनंतीअर्ज 'किलोस्कर नाटक मंडळी'च्या व्यवस्थापकांकडे येऊं लागले, या सर्व घटना 'मूकनायक' नाटकाची तत्कालीन विद्वन्मान्यता

आणि लोकाकर्षकता सिद्ध करणाऱ्या आहेत. आज त्या नाटकांतील कथानकाची गुंतागुंत, पात्रांचा गोतवळा, सैल वांधणी, निष्क्रिय प्रवेश इत्यादि दोष पाहून त्याच्या त्या वेळच्या लोकप्रियतेबद्दल आश्चर्य वाटते; व केवळ एक अद्भुतरम्य ललित कृति एवढ्याच एका दृष्टीने त्या नाटकाचे मोल आज आपण करतो. पण, लालित्यपूर्ण संगीत, चतुर संवाद आणि मार्मिक विनोद यांनी नटलेले ते प्रणयप्रधान नाटक पाहतांना त्या वेळच्या उच्च शिक्षण घेतलेल्या तरुण पिढीला आपण एक सुंदर इंग्रजी कॉमेडी पहात असल्याचा जो आनंद झाला, त्या आनंदांतच खरोखरी कोल्हटकरांच्या यशाचे बीज आणि मर्महि आहे. १९३२ सालच्या मे महिन्यांत 'कोल्हटकर-लेखसंग्रहा'च्या प्रस्तावनेची तयारी करीत असतांना कै. तात्यासाहेब केळकर हे मला एकदां म्हणाले होते, - " 'शाकुंतला'त दुष्यंत शकुंतलेचे चुंबन घेण्याचा प्रयत्न करीत असतां ती तोंड फिरविते आणि त्याचा प्रयत्न फसतो, असा रमणीय प्रसंग आहे. कोल्हटकरांनी प्रेमविवश आधुनिक सुशिक्षित तरुणां ही आपल्या प्रियकराशी एकान्तांत कशी वागेल याची अचूक कल्पना मनाशी करून निजलेल्या विक्रांताचे चुंबन घेण्यासाठी सरोजिनीने प्रयत्न केल्याचा प्रसंग 'मूकनायकां'त घ्यातला आहे. यांत त्यांची कलादृष्टि तशीच योजकताहि दिसून येते. 'मूकनायक' त्या काळांतल्या तरुण प्रेक्षकांना आणि विशेषतः कॉलेजांतल्या विद्यार्थ्यांना जे इतके विलक्षण आवडत असे, त्याचे कारण त्यांतला हा आधुनिकतेचा टंग हेंच होय." मला वाटते, केळकरांचे हे विधान अगदी यथार्थ आहे. शेक्सपियरच्या पद्धतीची कॉमेडी त्यांतल्या त्यांत यशस्वी रीतीने प्रथम मराठी रंगभूमीवर आणण्याचा उपक्रम जर कोणी केला असेल, तर तो कोल्हटकरांनीच होय; व हें त्यांनी मराठी रंगभूमीवर घडवून आणलेले परिवर्तन अपूर्व हाते, यांत शंका नाही. किलोस्कर आणि देवल यांच्या नाटकांचे वळण शुद्ध संस्कृत आहे. देवलांची अनुवादित इंग्रजी नाटके सोडली, तर त्यांची बाकीची नाटके संस्कृताच्या आधारांनी तरी लिहिलेली आहेत किंवा त्यांचा घाट तरी संस्कृत आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांवर छाप अशी फक्त एकट्या शेक्सपियरचीच आणि तीहि, 'वायकांचे बंड' आणि 'मानापमान' वगळल्यास, त्यांच्या गंभीर कृतींचीच दिसते. पण, कोल्हटकरांवर संस्कृत नाटकांप्रमाणेच शेक्सपियर, मोलियर प्रभृति

पाश्चात्य नाटककारांच्याहि कृतींचा परिणाम झालेला होता; व त्यामुळे त्यांच्या नाटकांत संस्कृत आणि पाश्चात्य नाटकांतील गुणदोषांचा संकर झालेला दृष्टीस पडतो. विदूषक हे संस्कृत नाटकांतील ठराविक विनोदी पात्र. किलोस्करांनी 'सौमद्रां'त हा संस्कृत विदूषक जसाच्या तसाच घेतला. उलट कोल्हटकरांनी पाश्चात्य नाटकांतील विनोदार्थी सर्व बाबतींत तुल्य असा उत्कृष्ट विनोद आपल्या नाटकांत घालून त्यांना अगदी नवीन प्रकारची रंजकता आणली. त्यांच्या नाटकांत संस्कृताची आठवण देणारा विनोद कोणता असेल, तर तो फक्त 'मृच्छकटिकां'तील शकाराच्या नमुन्यावर निर्माण केलेल्या कांहीं पात्रांचा. एरवी त्यांच्या नाटकांतील विनोद हा सर्वथैव अभिनव आणि बहंशीं आनंददायक आहे. देवल, खाडिलकर, गडकरी, शंकरराव जोशी, माधवराव जोशी, मामासाहेब वरेरकर, आचार्य अत्रे, रांगणेकर, बाळ कोल्हटकर प्रभृति गेल्या साठ वर्षांतले त्यांच्या बरोबरचे आणि नंतरचे सर्व कॉमेडी लिहिणारे नाटककार हे त्यांचे ऋणी आहेत. सारांश, मराठी रंगभूमीवर किलोस्कर आणि देवल यांच्यानंतर कोल्हटकरांनी जे पारिवर्तन घडवून आणले, ते म्हणजे मराठी कॉमेडीची अभिनव परंपरा त्यांनी उत्पन्न केली, हेच होय. ते परिवर्तन कितो प्रभावी आणि यशस्वी झाले, हे आपण आज प्रत्यक्ष पाहताच आहोत. त्यांच्या 'सहचारिणी' या नाटकांतील रंगराव जहागीरदार हा आपल्या दोन बायका आणि मुले यांच्यासह दत्तक जाण्याची जी कल्पना बोलून दाखवितो, त्या कल्पनेसंबंधी कै. तात्यासाहेब केळकर यांनी १९३२ साली मजबूत असे उद्गार काढले होते की, "मी जर संस्थानिक असतो, तर कोल्हटकरांना या कल्पनेबद्दल जहागीर इनाम दिली असती!" केळकरांच्या या उद्गारांवरून कोल्हटकरांची विनोदकला कितो प्रभावशाली होती, याचा गमतीदार प्रत्यय आपल्याला येतो.

पण, अशा तऱ्हेची अलौकिक विनोदी प्रतिभा कोल्हटकरांच्या ठिकाणी असूनहि, महाराष्ट्रांतील हा पहिला 'कॉमेडी' लिहिणारा नाटककार इतका अयशस्वी कसा झाला व रंगभूमीवरील त्याचे कर्तृत्व आणि यश ही दोन्ही अजिबात नाकारण्यापर्यंत टीकाकारांची मजल कशी गेली, याची आतां शेवटी थोडी चर्चा करणे अवश्य आहे. कोल्हटकरांनी काव्याचा हेतु

चमत्कृति, वैचित्र्य आणि अपूर्वता हा मानलेला होता; व अपूर्ववस्तुनिर्माण-क्षमता हे प्रतिभेचे ते एकमेव लक्षण आणि कार्यहि समजत असत. त्यामुळे, गुंतागुंतीची कथानके, शब्दनिष्ठ विनोद आणि कोटिवहुल संवाद निर्माण करण्याकड त्यांचा इतका कांहीं कल होता की, नाटकांत रसोत्कर्ष ही प्रधान किमया असते, या प्रमेयाचे भान त्यांना मुळीं राहिलेच नाही. सुंदर कल्पनांच्या आणि चतुर कोट्यांच्या आतषवाजीपलीकडे आणि त्यांच्याव्यतिरिक्त नाट्य म्हणून कांहीं अ.हे व त्याचा परिपोष हा केवळ सर्व श्राव्य-दृश्यांतून यथाप्रसंग रस खेळविल्यानेच होऊं शकतो, हे नाट्यतंत्रातील मूलभूत सूत्रच मुळीं त्यांनी चमत्कृतीच्या आहारीं जाऊन धाव्यावर वसविले. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांत रसाचा परमोत्कर्ष म्हणजेच भावनांची उत्कटता सहसा दृष्टीस पडणार नाही. नाही म्हणावयाला, 'जन्मरहस्य' आणि अंशतः 'वधूपरीक्षा' या दोन नाटकांत मात्र थोडा फार उत्कटता अनुभवाला येते; व त्या प्रमाणांत तीं नाटके परिणामकारकहि झालेलीं आहेत. त्यांचा शृंगार सुद्धां वहुंशी कल्पनानिष्ठ म्हणजे बुद्धीला गुदगुल्या करणारा असाच आहे. त्यांत सुद्धां खाडिलकरांच्या शृंगाराप्रमाणें कोणत्याहि प्रकारची सरसता किंवा उत्कटता प्रतीत होत नाही. इतकेच नव्हे, तर कथानके आणि उपकथानके यांचा मेळ नीट न जुळल्यामुळे नाटकांच्या रचनेत विसंवाद उत्पन्न होणें, पात्रांचा वाजवपेक्षां फाजील भरणा होत जाणें, कथानक विशद करण्यासाठीं अनावश्यक प्रवेश घालावे लागणें इत्यादि अनेक दोष त्यांच्या नाटकांत उत्पन्न झालेले असून, त्यामुळे गति आणि संघर्ष हीं दोन्हीहि नसलेलीं त्यांचीं नाटके रंगभूमीवर साहजिकच निष्क्रिय आणि निष्प्रभावी ठरलीं. आपल्या नाटकांतील घटना प्रेक्षकांना कृत्रिम किंवा असंभाव्य वाटतील, हा विचारहि त्यांच्या वैचित्र्यलोलुप बुद्धीला कधीं शिवला नसावा, असें वाटतें. त्यामुळे 'सुप्तमंजूष', 'सहचारिणी', 'परिवर्तन', 'श्रमसाफल्य', 'मायाविवाह' इत्यादि अजब कथानके आणि घटना यांनीं भरलेलीं नीरस नाटके त्यांच्या हातून उत्तरोत्तर निर्माण होत गेलीं. उलट, त्यांच्या नाटकांपासून ज्यांनीं रम्यतेचा, विनोदाचा किंवा चातुर्याचा वारसा घेतला, त्या खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर, जोशी प्रभृति नाटककारांनीं आपल्या कृतींतील रसप्रकर्षा-

मुळें म्हणा किंवा रचनाकौशल्यामुळें म्हणा त्यांना त्यांच्या आयुष्याच्या शेवटल्या काळांत त्यांच्या डोळ्यांदेखत नामशेष करून टाकलें. विलक्षण कल्पकता आणि विनोदशक्ति अंगी असूनहि कोल्हटकर जे नाटककार या नात्यानें, आपल्या हयार्तीतच मुळीं, मराठा रंगभूमीवरून अस्तंगत होऊन गेले, ते केवळ वैचित्र्य आणि चमत्कृति यांच्या बेसुमार हव्यासामुळें ! वस्तुतः, कोल्हटकरांच्या प्रतिभेची विनोदनिर्माणक्षमता ही इतकी काही अचाट होती कीं, तिचें आकलन जर त्यांना झालें असतें, तर मोलिअरप्रमाणें वैचित्र्य आणि चमत्कृति यांनीं परिपूर्ण अशी निर्भेळ हास्यरसाची अद्भुत नाट्यसृष्टि त्यांना सहज उत्पन्न करतां आली असती. पण, आपल्या प्रतिभेची खरी जात कोणती आहे हेंच मुळीं त्यांना शेवटपर्यंत कळलें नसावें, असें त्यांच्या नाटकांवरून आपल्याला स्पष्ट दिसतें. नाही तर, हास्यप्रचुर आणि गंभीर अशा परस्परविरोधी रसांचा काला आपल्या नाटकांत करून त्यांनीं जो रसापकर्ष त्यांत केलेला आहे, तो ते खचित करते ना. खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या यशाचें रहस्य या गोष्टींत आहे कीं, त्यांनीं आपल्या प्रतिभेची जात आणि शक्ति ओळखली; व आपल्या नाट्यरचनेंत तिला अत्यंत कुशलतेनें राबवून रसात्कर्षाचा परमोच्च बिंदु गांठला. कोल्हटकरांच्या रंगभूमीवरील अपयशाचें बीज त्यांच्या आपल्या प्रतिभेविषयींच्या अज्ञानांत आणि अनाकलनांत आहे.

प्रो. पराडकर यांच्या या प्रबंधांत कोल्हटकरांचें नाट्यकर्तृत्व आणि त्यांचा पराभव या दोहोंचें विवरण सूचकतेनें केलेलें आढळेल. कोल्हटकरांचे सगळे नाट्यदोष आणि त्यांमुळें रंगभूमीवरून झालेला त्यांचा अस्त लक्षांत घेऊनहि मला असें म्हणावयाला शंका वाटत नाही कीं, त्यांच्या तेरा नाटकांपैकीं 'वीरतनय', 'मूकनायक', 'सतिविकार', 'प्रेमशाधन', 'वधूपरीक्षा' आणि 'जन्मरहस्य' हीं सहा नाटकें वाङ्मयीन दृष्ट्या सुंदर आणि म्हणून सदैव अभ्यसनीय आहेत. रंगभूमीवर टिकणें हीच जर नाटकाची एकमेव कसोटी असती, तर कालिदास आणि त्याहिपेक्षां भवभूति या दोघांनाहि नाट्याच्या क्षेत्रांतून हद्दपार करावें लागलें असतें; व भवभूतीला तर नाटककार म्हणून संबोधणोंह काठण झालें असतें. पण, कालिदास आणि भवभूति यांचीं रंगभूमीच्या दृष्टीनें बहूशीं निकामी ठरलेलीं नाटकें आपण

जों आज शतकानुशतकें आदरानें अभ्यासीत आलेलों आहोंत, तीं कोणत्या कारणांमुळें ? त्या नाटकांच्या साहित्यगुणांमुळें आणि त्यांनीं भावी नाटककारांवर केलेल्या परिणामामुळेंच नव्हे काय ? पण कालिदास आणि भवभूति यांच्यासारख्या प्राचीन संस्कृत कवींचा दाखला तरी कशाला हवा ? मराठी रंगभूमीचे एकमेव प्रभु म्हणून ज्यांना गौरविण्यांत येतें, त्या खाडिलकरांचेंच उदाहरण आपण घेऊं. त्यांच्या पंधरा नाटकांपैकीं आज किती नाटके रंगभूमीवर टिकलेलीं आहेत ? जें त्यांचें ' कीचकवध ' नाटक सातां समुद्रांपलीकडे प्रिव्ही कौन्सिलपर्यंत एका काळीं गाजलेलें होतें, त्या नाटकावरील वंदी उठून जेव्हां त्याचे प्रयोग पुन्हा करण्यांत येऊं लागले, तेव्हां जिज्ञासेचा आणि कुतूहलाचा पहिला भर ओसरल्याबरोबर, त्या नाटकाची सद्दी संपली, असाच अनुभव आला नाहीं काय ? खाडिलकरांचींहि आज फक्त ' मानापमान ', ' विद्याहरण ', ' भाऊचंदकी ' आणि ' स्वयंवर ' हीं चारच नाटके रंगभूमीवर टिकलेलीं दिसत आहेत. अशा स्थितींत शिष्य-प्रशिष्यांनीं पराभूत केलेल्या विचारांच्या कोव्हटकरांनाच तेवढा अन्याय करण्यांत काय अर्थ ? म्हणून, कालिदास आणि भवभूति यांच्याप्रमाणें, कोव्हटकरांचीं नाटकेहि मराठी वाङ्मयाच्या अभ्यासकांनीं कृतज्ञतापूर्वक वाचलीं पाहिजेत आणि त्यांतील रम्यतेचा वारसा पुढील पिढ्यांपर्यंत पोचविला पाहिजे, अशी माझी भावना आहे.

२२-१-५७ }
पुणे }

ग. त्र्यं. माडखोलकर



प्रास्ताविक

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी आपलें पहिलें नाटक 'वीरतनय' लिहिलें तेव्हां मराठी रंगभूमीची पन्नाशी उलटली होती असें म्हणावयास हरकत नाही. विष्णुदास भाव्यांचें 'सीतास्वयंवर' नाटक ज्या दिवशीं रंगभूमीवर आलें त्या दिवशीं मराठी रंगभूमीचा जन्म झाला असा जो संकेत आज रूढ झाला आहे त्याला धरून वरील सिद्धान्त मांडलेला आहे. ही घटना १८४३ सालीं घडली आणि म्हणूनच मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव सांगली शहरां सन १९४३ सालीं नोव्हेंबर महिन्यांत साजरा करण्यांत आला. सन १८४३ पासून १८८० पर्यंत मराठी रंगभूमी साधारणपणें भाव्यांनीं घालून दिलेल्या धड्याप्रमाणें चालली होती असें म्हणावयास हरकत नाही. या सदतीस वर्षांच्या कालांत अनेक प्रकारचीं नाटके रंगभूमीवर आलीं. पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटकांबरोबर स्वतंत्रपणें रचलेलीं नाटकेहि मराठी रंगभूमीवर येऊन चमकलीं आणि त्यांनीं मराठी नाट्य-वाङ्मय समृद्ध केलें.

इ. स. १८८० हें साल मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत अतिशय महत्त्वाचें समजलें जातें. या वर्षीं किलोस्करांच्या हातून संस्कृत अभिज्ञान शाकुंतलाचें सुरस मराठी भाषांतर निर्माण झालें व 'संगीत' नाटकाचा संप्रदाय सुरू झाला. कांटेकोर दृष्टीनें विचार केला तर 'संगीत' नाटकाच्या सुरवातीचें श्रेय मुंबईचे त्रिलोकेकर यांना दिलें पाहिजे. किलोस्करांनीं हा नवीन संप्रदाय लोकप्रिय व सर्वमान्य करून त्याला भक्कम पायावर उभें केलें. यापूर्वींच्या नाटकांत संगीत नव्हतें असें नाही. परंतु संगीताचा मक्ता सूत्र-धाराकडे होता; निरनिराळीं पात्रें आपलीं गद्य भाषणें म्हणत व त्यांचीं

गार्गी सूत्रधार म्हणत असे. ही कृत्रिमता दूर करून गद्याबरोबर पद्यही ज्याचे त्याने म्हणावे अशी नवीन पद्धत त्रिलोकेकरांनी सुरू केली व किलोस्करांनी तिला मान्यता मिळवून दिली. संगीताने मराठी रंगभूमीला आपल्या पकडीत जे एकदा घेतले ते जणू कायमचेच ! यानंतर जवळजवळ ५०-५५ वर्षे ही पकड दिली झाली नाही. काही काळ तर संगीत हाच नाटकाचा आत्मा असल्याचा भास होऊ लागला होता. किलोस्करांची दोन नाटके शाकुंतल व सौभद्र मराठी नाट्योदधीतील नितान्तरमणीय रत्ने आहेत. किलोस्करांचे रामराज्यवियोग हे अपूर्ण नाटकही रंगभूमीवर आले. नाटक यशस्वी होण्यासाठी व जनमनाची पकड घेण्यासाठी ज्या गुणांची आवश्यकता लागते, ते गुण या नाटकांत आपणांस आढळतात यांत शंका नाही.

देवलांची नाट्यरचना तर नाट्यवाङ्मयाच्या वृक्षाचे नितान्तमधुर फळ आहे. देवलांनी संस्कृत व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरं केली व ती आपल्या अंगच्या नाट्यगुणांमुळे आजही लोकप्रिय आहेत. मृच्छकटिक (१८८७) व फाल्गुनराव म्हणजेच संशयकळोळ (१८९३) यांनी तर लोकप्रियतेचा उचांक गाठलेला आहे व झुंझारराव (१८८०) हे मध्यंतरी मार्गे पडलेले नाटक नव्या जोमाने अर्लीकडे पुनः पुढे आले आहे. देवलांचे एकमेव स्वतंत्र नाटक म्हणजे ' शारदा ' (१८९९) या नाटकाचे लेखन कोल्हटकरांच्या ' वीरतनया ' नंतर झाले आहे ही गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. मराठी सामाजिक नाटकांत देवलांच्या शारदेला अग्रपूजेचा मान द्यावा लागेल. सामाजिक नाटकांची लोकप्रियता साधारणपणे मर्यादितच असते. शारदेला सुरुवातीस जी लोकप्रियता लाभली, ती काही काल मंदावली पण आता पुनश्च त्या नाटकाला पहिली लोकप्रियता लाभू लागली आहे. मृच्छकटिक व संशयकळोळ यांना मात्र अमरपण लाभले आहे हे निश्चित. संगीत संप्रदायांत देवलांचे स्थान महत्त्वाचे आहे.

किलोस्कर व देवल यांच्या मागोमाग श्री. कृ. कोल्हटकरांनी रंगभूमीवर पदार्पण केले. ते झंझावातासारखे होते असे कै. टेंब्यांनी लिहिले आहे. पन्नास वर्षातील नाट्यवाङ्मयाचा चित्रपट त्यांच्या दृष्टीपुढे पसरलेला होता. विद्यार्थिदशेत त्यांनी शेक्सपियर प्रभृति आंग्ल नाटककार व मोलियर यांचा परिचय करून घेतला होता. त्यांना नाटक पाहण्याची आवड होती.

संगीताचे ते मर्मज्ञ होते व आपण कांहींतरी नवीन करावे अशी महत्वाकांक्षा ते मनार्थी बाळगून होते. कोल्हटकरांना जिकडे तिकडे भाषांतर-रूपांतराचा सुळसुळाट आढळून आला; पौराणिक व ऐतिहासिक कथानकांवर उभारलेले डोलारे आढळले; परंतु मनाचे समाधान करणारे प्रतिभेचे स्वतंत्र कौशल्य ज्यांत दिसेल असे कांहीं आढळले नही. कांहीं सामाजिक नाटके 'स्वतंत्र' होती खरी, परंतु त्यांचे ठायी गुणांचे माप वेताचे असल्यामुळे त्यांनीही मनाचे समाधान होण्याजोगे नव्हते.

‘संगीत नाटकत्रय’ या आपल्या लेखांत कोल्हटकरांनी जी तत्कालीन नाटकांची मीमांसा केली आहे, ती अत्यंत उद्बोधक आहे. ते लिहितात, “वाङ्मयाच्या इतर भागांप्रमाणे संगीत नाटकांचेही उगमपरत्वे तीन प्रकार दिसून येतात. एक शुद्ध भाषांतर, दुसरा—एखाद्या जुन्या संविधानाचा आधार घेऊन त्यावर रचलेले, व तिसरा—शुद्ध कल्पित. पहिल्यांत श्रम फार कमी पडून यश-अपयश मूळ ग्रंथकाराच्या वाट्यास जाते. दुसऱ्यांत योजनाचातुर्य व संभाषणचातुर्य दाखविण्यास सवड असते; आणि एखादे प्रसिद्ध संविधानक घेतले असता नुसत्या पात्रांच्या नावांच्या जोरावर लोकप्रियता संपादिता येते. तिसऱ्यांत वस्तुरचनेपासून सर्व नवी सृष्टि असल्यामुळे ग्रंथकर्त्याच्या डोक्यास बराच त्रास पडतो; आणि प्रेक्षकांचा अपरिचित पात्रांशी पांच सात अंकांच्या आंतच निकट परिचय करून द्यावा लागत असल्यामुळे चांगले यश मिळविणेही जड जाते. ... वर जे तीन प्रकार सांगितले ते पायरीने एकमेकांपेक्षां दुष्कर असे आहेत. असे जरी आहे, तरी तिसऱ्या प्रकारच्या नाटकास (ते फारच हृदयंगम असल्यावांचून) पहिल्या दोन प्रकारांइतकी सिद्धि प्राप्त होत नाही. पहिल्या प्रकारांत कधी कधी मूळ कवीच्या नावापासून व पहिल्या दोन्ही प्रकारांत अनेक वेळां नाटकांतील पात्रांच्या नावांवरून पुस्तकास महत्त्व येत असते.”

वरील उताऱ्यांत कोल्हटकरांनी भाषांतरित, पौराणिक, ऐतिहासिक व काल्पनिक नाटकांसंबंधी विचार प्रगट केले आहेत. असे करण्यांत तत्कालीन प्रवृत्तीचे केवळ त्यांनी पृथक्करण केले नसून आपल्या मनाचा कल कोणत्या वाजूकडे आहे, हेही दर्शविले आहे. कोल्हटकरांनी जी नाटके लिहिली, ती सर्व एक अपवाद सोडून पूर्णपणे स्वतंत्र आहेत. ‘शिवपावित्र्य’ हे

ऐतिहासिक नाटक श्रीशिवाजीमहाराजांविषयी त्यांना जो नितान्त आदर वाटत होता तो व्यक्त करण्यासाठी म्हणूनच त्यांनी लिहिले.

कल्पित नाटकांचे दोन प्रकार सहज लक्षांत येण्यासारखे आहेत. एक समाजाभिमुख म्हणून वास्तववादी, तर दुसरा कल्पनारम्य. पहिल्या प्रकारांत वास्तवार्थी जुळणारे, वास्तवाचा भास उत्पन्न करणारे असे कल्पित कथानक घेऊन ते नटविण्याचा लेखक प्रयत्न करतो. मग ते कथानक सुखात्म असो किंवा दुःखात्म असो, गंभीर असो की हास्यरसप्रधान असो. दुसऱ्या प्रकारांत नाटककार विश्वामित्राप्रमाणे आपली नूतन सृष्टि निर्माण करून वास्तवांतीलच सुखदुःखे घेऊन पण निराळी परिस्थिति कल्पून आपले कथानक रचतो व कल्पनेच्या साहाय्याने कथानकांत नवीन सौंदर्य ओततो. याही कथानकाचे वरीलप्रमाणे भेद होऊ शकतात. कोल्हटकरांची एक अपवाद सोडून बाकीची अकरा नाटके जरी काल्पनिक असली, तरी सुरुवातीला त्यांचा कल अद्भुतरम्यतेकडे अधिक दिसून येतो. अद्भुतरम्य नाटकांची परंपरा स्थापित झालेली होती अशा संस्कृत नाटकांशी कोल्हटकरांचा परिचय होता. शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांनी त्यांना मोहिनी घातली होती. साहाजिकच आपणही याच क्षेत्रांत पराक्रम गाजवावा असे त्यांना वाटले. कोल्हटकरांची कल्पनाशक्ति अचाट होती; त्यांना चमत्कृतीची आवड होती; त्यांना विनोदाची देणगी लाभली होती; त्यांचे भाषाप्रभुत्व वाखाणण्यासारखे होते; त्यांचे संगीताचे ज्ञान उत्तमपैकी होते; याशिवाय त्यांचे जवळ आत्मविश्वास होता. देवलांचा व त्यांचा वीरतनयाच्या गुणावगुणांसंबंधी जेव्हां वाद झाला, तेव्हां “त्यांनी माझ्या नाटकांतील दाखविलेल्या प्रत्येक दोषाच्या जोडीला त्यांच्या नाटकांतील दोष दाखवून त्यांची नाटके स्वतंत्र नसल्यामुळे ती मूलतःच माझ्या नाटकांहून निकृष्ट प्रतीची आहेत, असे त्यांस जोराने सांगितले व माझे नाटक लोकप्रिय करीन अशी प्रतिज्ञा केली.” (आत्मवृत्त पृ. १५).

कोल्हटकरांच्या पहिल्या सहा नाटकांपैकी पांच अद्भुतरम्य असल्यामुळे त्यांचा ओढा या विशिष्ट नाट्यप्रकाराकडे होता, हे सहज लक्षांत येण्याजोगे आहे. त्यांची सहा नाटके सामाजिक असून फक्त एकच ऐतिहासिक आहे. अद्भुतरम्य नाटके लिहून झाल्यानंतर सामाजिक नाटकांकडे कोल्हटकर

वळले. अद्भुतरम्य नाटकें लिहित असतांना मध्येच त्यांनी मतिविकार हें सामाजिक नाटक लिहिलें आणि 'वधूपरीक्षा' हें नाटक अद्भुतरम्य व सामाजिक अशा प्रकारचें लिहिलें. कोल्हटकरांच्या नाटकाचे जे दोन गट पडतात त्यांची सांघेजोड वधूपरीक्षा या नाटकानें साधली आहे यांत शंका नाही. कोल्हटकरांच्या बारा नाटकांपैकीं नऊ नाटकें सुखान्त आहेत, दोन दुःखान्त आहेत व एक 'सुखदुःखात्मिका' या नामाभिधानास पात्र आहे.

कोल्हटकरांनी पुढील नाटकें लिहिलीं. (प्रत्येक नाटकापुढें कसांत दिलेल्या सनांपैकीं पहिला लेखनकाल व दुसरा प्रकाशनकाल दर्शवितो.) वीरतनय (१८९४; १८९६), मूकनायक (१८९७; १९००), गुप्तमंजुष (१९०१; १९०३), मतिविकार (१९०६; १९०७), प्रेमशोधन (१९०८; १९११), वधूपरीक्षा (१९१२; १९१४), सहचारिणी (१९१७; १९१८), परिवर्तन (१९१७; १९२२), जन्मरहस्य (१९१८; १९१८), शिवपावित्र्य (१९२१; १९२४), श्रमसाफल्य (१९२८; १९२९), मायाविवाह (१९२८; १९४६). याच क्रमानें या नाटकांचा आतां परिचय करून देण्यांत येईल.



नगर वचनालय सातारा

संगणकीकृत वीरतनय

वीरतनय हें कोल्हटकरांचें पहिलें नाटक म्हणून ज्येष्ठ असलें तरी श्रेष्ठ नव्हे. तरीही या नाटकाचें जें अनन्यसाधारण महत्त्व वाटतें त्याचें कारण असें कीं, मराठीतील कल्पनासम्य नाटकांच्या परंपरेंत इतकें चांगलें नाटक यापूर्वीं झालेलें नव्हतें. मराठी नाट्यगंगेचा उगम होऊन या वेळीं अर्धशतक झालें असलें तरी तिचा प्रवाह अद्यापि भरदार झालेला नव्हता. दुथडी भरून ती वाहूं लागली ती विसाव्या शतकांत. ज्या परिस्थितींत 'वीरतनय' नाटक निर्माण झालें ती लक्षांत घेतली असतां वीरतनयांतील दोषांकडे दुर्लक्ष करून त्याचें प्रचंड स्वागत कां व कसें झालें हें सहज लक्षांत येईल. महाराष्ट्रीय नाट्यरसिकांना या काळांत अद्भुत अशा कल्पनासृष्टींत विहार करण्याची संवय लागली होती; याची मीमांसा कोणी व्यावहारिक ध्येयवादाचा अभाव

किंवा विफलतेची भावना समाजांत दृढमूल झाली होती असें सांगून करील किंवा अन्य रीतीनें करील. परंतु वस्तुस्थिति अशी होती यांत शंका नाही. शेक्सपियरची कल्पनारम्य नाटके पाहून तत्सदृश आपणही कांहीं करावे अशी महत्त्वाकांक्षा त्यांच्या मनांत निर्माण झाली. वीरनतय हे या महत्त्वाकांक्षेला आलेले पहिले फळ होय. या फळास अर्धपक्क म्हटले तर त्यांत चूक होणार नाही. नाटकांतील कांहीं भाग निःसंशय मधुर आहे; परंतु सर्वांगीण पक्कता नसल्यामुळे कांहीं भाग कच्चा आढळून येतो. कल्पनाशक्तीच्या आहारीं गेल्यामुळे कथानकरचनेकडे दुर्लक्ष झालेले आपणांस आढळून येते. तरी पण नाटकांतील नावीन्यामुळे तत्कालीन लोकांचे डोळे दिपले यांत संशय नाही.

कल्पनारम्यतेच्या जोडीस हेतुगर्भतापण आपल्या नाटकांत असावी असें त्यांना वाटत होते. या नाटकानंतर त्यांनी जीं नाटके लिहिलीं त्यांचा अमुक अमुक विषय असें कोल्हटकरांनीं नमूद केले. प्रथम नाही पण मागाहून वीरतनयाचा विषय सांगायची त्यांना इच्छा झाल्यासारखी दिसते व मति-विकाराच्या प्रस्तावनेत ती त्यांनीं पुरी केली आहे. विधुरानें विवाह करावा किंवा नाही, तो कोणत्या परिस्थितीत इष्ट आहे, अशा प्रकारचे या विषयासंबंधी अनेक विचार सुचण्याजोगे आहेत. विधुरानें विवाह करावा किंवा नाही हा प्रश्न निरर्थक वाटतो. विधुरविवाहाचा विचार मुख्यत्वे सोयीच्या दृष्टीनें केला पाहिजे. मृत पत्नीवर अलौकिक प्रेम असेल तर विधुरावस्थेंत दिवस काढावेत; झाल्यास समाजाकडून कौतुकच होईल; सोयीच्या दृष्टीनें पुनः विवाह केल्यास समाजाकडून हरकत येत नाही. असे विवाह समाजास मान्यच आहेत. विधुरविवाह ही सामाजिक समस्या नाही. दोनचार मुले असतांना विवाह केला तर सावत्रपणाचे परिणाम भोगावे लागतात, अशाच दृष्टीनें विधुरविवाहाला समस्येचे स्वरूप आणतां येईल. मुलांच्या सुखाकरितां बापानें स्वार्थत्याग केला पाहिजे व न केल्यास त्याचे दुष्परिणाम भोगले पाहिजेत या विचारावर नाट्यरचना अशक्य नाही; परंतु सावत्र आई प्रेमळ निघून जर तिनें मुलांचा अपत्य-निर्विशेष प्रेमानें सांभाळ केला तर त्यांत नाट्यरहात नाही. या दृष्टीनें विचार केला तर वीरतनयांत विधुरविवाह हा विषयच आढळत नाही. नाटकाला विषयच पाहिजे असेल तर प्रथमदर्शनी

प्रेम हाच या नाटकाचा विषय होय. शालिनीचें प्रेम शूरसेनावर ताबडतोब बसतें तसें शूरसेनाचेंही बसलें असतें. परंतु शालिनी पुरुषवेषांत असल्यामुळें तसें होऊं शकलें नाहीं; शालिनी वीरसेनाचें प्रेम आपल्याकडे ओढून घेण्याचा प्रयत्न करते; म्हणजे तिचें प्रेम मुळांतच कृत्रिम. परंतु परस्परांचें दर्शन घडल्यावर तीं एकमेकांच्या प्रेमांत सांपडतात यांत शंका नाहीं. शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांत असेंच प्रेम आपणांस आढळून येतें. हाच संकेत कोल्हटकरांनीं पाळलेला दिसून येतो.

शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांत आढळणाऱ्या घटनांचीही नकल कोल्हटकरांनीं केलेली दिसते. उदाहरणार्थ द्वाल्फथ नाइटमध्ये अंटोनियो सेबॅस्टिअनच्या लोभानें शत्रूच्या नगरींत जाऊन कैदेत पडतो. त्याचेंच अनुकरण शूरसेनांनै वीरतनय नाटकांत केलें आहे. व्यावहारिक संकेत कल्पनारम्य नाटकांत पाळले जात नाहींत हेंच खरें. कोल्हटकरांनीं तर ते अधिकच शिथिल केले आहेत. सुखात्मिकेंतील वातावरण सुखाला पोषक असल्यामुळें रोजच्या व्यवहारांत जे धोके निर्माण होतात, तसे या सृष्टीत होत नाहींत.

या नाटकाचा नायक शूरसेन मध्यम वयाचा विधुर आहे. आपल्या मृतपत्नीविषयीं विचार करण्यांत त्याला आनंद वाटतो. हा शूर, उदारधी व सौजन्यशील असल्यामुळें त्याच्याविषयीं प्रेमादरपूर्वकच विचार मनांत येतात. शालिनीसारख्या युवतीचें मन त्यानें प्रथमदर्शनीं जिंकलें यांत आश्चर्य नाहीं. दिसण्यांत तो 'मदनमूर्ति' होताच. त्याचें शौर्य तिच्या प्रत्ययास आल्यावर असें कां न व्हावें? परंतु शूरसेन विचारी आहे. तो भावनेच्या आहारीं जात नाहीं. मृतपत्नीच्या स्मृतीशीं एकनिष्ठ राहतो. वीरसेनाची तरफदारी करतो. परंतु परिस्थितीत त्याला संसाराच्या पाशांत पुनः ओढते. शालिनावरोबर (म्हणजे पुरुष वेषधारी नायिकेवरोबर) अविचारानें तो जातो याचा उलगडा सारासाराच्या कांटेकोर दृष्टीला होणार नाहीं. कैदेत असतां शालिनाला तो तोडून बोलतो. परंतु शालीन निर्दोष आहे याची खात्री पटतांच तो लज्जित होतो व मोकळ्या मनानें क्षमा भागतो. त्याचें आपल्या मुलावर प्रेम असतें व शालिनीच्या शुश्रूषेमुळें तो आजारांतून वांचला यामुळें त्याला कृतज्ञता वाटते. अद्भुतरम्य सुखात्मिकेला योग्य असा हा नायक आहे यांत शंका नाहीं.

वीरसेनाला नाटकांत महत्त्वाचें काम नाहीं. तो शूर आहे हें खरें असलें तरी कथानकाच्या दृष्टीनें मालिनीचें प्रेम संपादन करण्यापलीकडे त्याजवर फारशी जबाबदारी नाहीं. प्रकोपाची नगरी त्यानें काबीज केली खरी परंतु ज्या नगरांत शुंभसेनासारखे नामर्द लोक शूर वीर म्हणून प्रतिष्ठा पावतात ती नगरी काबीज करण्यास कितीसैं शौर्य पाहिजे ? वीरसेन राजा असला तरी शूरसेनाचा तो मित्र आहे व शूरसेन नाहींसा होतांच त्याला आपला सेनापति गेला म्हणून दुःख होण्याऐवजीं आपला मित्र नाहींसा झाला याचेंच दुःख अधिक झालें आढळून येतें.

प्रकोप हा शालिनी व मालिनी या सौंदर्य-गुण-संपन्न राजकन्यांचा बाप; वयोवृद्ध असला तरी मनुष्यस्वभावाचें ज्ञान नसलेला इतकेंच नव्हे, तर स्वतःच्या मुलींनाही न ओळखणारा, असमंजसपणानें रागावणारा पण कालांतरानें पश्चात्ताप पावणारा असा प्राणी आहे. शुंभसेनावद्दल त्याला अपरिमित आदर कां वाटावा हें कळत नाहीं. त्याचे पूर्वज शूर होते हेंच एक कारण नाटकांत कोठेंतरी नमूद केलेलें आढळतें.

शुंभसेन हा अत्यंत मित्रा व पाताळयंत्री असा दाखविला आहे. या दोन गुणांपैकी पहिला गुण तर ताबडतोब दिसून येतो. दुसऱ्यासंबंधीं मात्र शंका वाटते. तो या नाटकांतील खलनायक खरा, परंतु त्याला बुद्धीच नसल्यामुळें तो दुष्टपणा तरी काय करणार ? त्याला आलेलें महत्त्व प्रकोपाच्या बुद्धि-मांद्यामुळेंच आलेलें आहे यांत शंका नाहीं.

बकुलाला-शूरसेनाच्या मुलाला-लढाईत जखमा झाल्या आहेत. यावरून तो वयानें मोठा वाटतो. पण वास्तविक तो लहान आहे. वीरसेनाशीं बोलतांना तो शौर्याचा आविर्भाव आणतो. त्या वेळीं त्याच्या भावी आयुष्यांत तो नांव काढील असें वाटूं लागतें. पण पुढें पहावें तर शूरसेनाची सुटका करण्याचें पुष्कळसें श्रेय त्याला दिलें पाहिजे असें दिसतें. शालिनीला आई म्हणण्यापर्यंत त्याची मजल गेलेली पाहून तो एकदम लहान झाल्याचा भास होतो. शुंभसेन हा शालिनीला वार करून ती बेशुद्ध असतांना तिचें चुंबन घेऊं लागतो, तेव्हां बकुल पुढें येऊन त्याला लाथ मारतो व धीरोदात्त भाषण करतो. तें भाषण एखाद्या तरुण योद्ध्याला (लहान

मुलाला नव्हे) शोभण्यासारखें आहे. त्यानें प्रत्यक्ष लढाईत भाग घेतलेला दाखविल्यामुळे असा असंभाव्य प्रकार निर्माण झाला आहे.

फत्तेसिंगाची योजना विनोदाप्रीत्यर्थ आहे असें दिसतें. हा पहारेकरी पैशाचापण अत्यंत लोभी आहे व याची त्याला जाणीवही आहे. पैसा हाच त्याचा परमेश्वर असून त्याची उपासना तो मनःपूर्वक करतो; परंतु आपलें कांहीं तरी चुकत आहे अशी टोंचणी त्याला सारखो लागलेली असते म्हणून किंवा तो एक आत्मवंचनेचा प्रकार आहे म्हणून, परंतु शेवटीं पैशाच्या मोहावर तो विजय मिळवितो व वकुलाचे प्राण वांचवितो. तो लोभी होता पण दुष्ट नव्हता हेंच खरें.

फत्तेसिंग—(मनांत) या मुलाच्या भाषणांत खास मोहिनी आहे.

शुंभसेन—गप बस कारख्या. हं, फत्तेसिंग, बेथें तुम्हांला नाटकी भाषणें ऐकण्याकरितां आणिलें नाहीं. 'मोहरा' ध्यानांत असूं द्या.

फत्तेसिंग—शुंभसेन, निर्जीव मोहरा घेऊन काय करितां ? हा सजीव मोहरा सोडून त्या चकचकणाऱ्या टिकल्यांनीं मला भुरळ पडेल असें तुम्हांस वाटतें काय ?

शुंभसेन—काय करावें या हरामखोराला ? थांब गुलामा, शालिनीला तूंच मारिलेस असें आतां प्रकोपमहाजांना जाऊन सांगतों.

फत्तेसिंग—जा, जा, मूर्खा ! मला पाहिजे तें शासन कर. तें भोगण्यास मी एका पायावर तयार आहे. उद्यां माझ्या गळ्याला पाश लागला तरी पुरवला; पण हा मायापाश मला तोडवत नाहीं.

शालिनी ही या नाटकांतील नायिका होय. जरी हिचा व आपला परिचय ती शिकारी वेषांत असतांना होतो, तरी तिच्या सौंदर्याचा प्रभाव पडायचा तो पडतोच. ट्वेल्फथ नाइट मधील व्हायोला ही नायिका अशीच पुरुषवेषांत वावरते व आपल्या सौंदर्यानें सर्वांना वेड लावते. शालिनाचें सौंदर्य शूरसेनाच्या ध्यानांत येतें व तो उद्धारतो, "किती तरी मनोहर याचें रूप ?". शूरसेन स्वतः देखील राजविडा होता, त्यामुळे त्याला पहातांच जणू आपण 'मदनमूर्ति' पहात आहों असा शालिनीला भास होतो व तिला त्याच्याविषयीं अमर्याद प्रेम वाटूं लागतें. शूरसेनानें शालिनाचे प्राण वांचविले असल्यामुळे त्याजविषयीं त्याला जिव्हाळा उत्पन्न होतो व

शूरसेन व शालिनी हीं निरनिराळ्या कारणांकरितां कां होईना पण एकमेकांशीं तादात्म्य पावतात. शूरसेन व शालिनी यांचा शेवटीं विवाह होतो. पण त्याचें सर्व श्रेय शालिनीस दिलें पाहिजे. स्वार्थत्यागाच्या जोरावर ती शूरसेनाला अनुकूल करून घेते. यांत तिला मालिनीची मदत होते हें उघड आहे. तिनें वीरसेनाला प्रेमपाशांत गुंतविल्यामुळें त्यानें शालिनीला घातलेली मागणी आपोआपच निकालांत निघते; बकुलला पण श्रेय दिलेंच पाहिजे. 'अपत्यः स्नेहग्रन्थिः' असें म्हटलें आहे. बकुलला शालिनीविषयीं मातृसदृश आपुलकी वाटूं लागल्यामुळें शूरसेनाचा दुसरें लग्न न करण्याचा हट्ट चालूं शकला नाहीं व बकुलाला हक्काची आई प्राप्त झाली.

शालिनीचा एक गुण म्हणजे तिची निर्भयता. तिला राजपुत्राला योग्य असें शिक्षण मिळालेलें असलें तरी स्त्रीसुलभ कोमलतेला ती पारखी झालेली आढळून येत नाहीं. एका दृष्टीनें प्रेम हें स्वार्थी असतें, कारण प्रीतिविषय आपल्याला प्राप्त व्हावा ही इच्छा त्याच्या पोटीं असते. परंतु शूरसेनाची प्राप्ति अशक्यप्राय आहे हें कळल्यानंतर निःस्वार्थबुद्धीनें ती शूरसेनाचा प्राण वांचविते व बकुलाची मातेच्या वत्सलतेनें सेवा करिते. तिचा संचार सर्वत्र आढळतो. शूरसेनास मुक्त करायचा धाडसी प्रयत्न ती करते व तो शूरसेनाच्या हट्टानें साधला नाहीं तर शत्रूला — म्हणजे वीरसेनाला — शूरसेनाची सुटका करण्याबद्दल पल लिहिते व त्याप्रमाणें त्याची सुटका होते. जरी प्रकोपानें शालिनीला याबद्दल पुढें शाबासकी दिली आहे, तरी शूरसेनाचे प्राण वांचविण्याची दुसरी युक्ति काढावयास पाहिजे होती असें वाटतें. कल्पनारम्य नाटकांतील नायिकेला जरी व्यावहारिक बंधनें जखडूं शकत नाहींत, तरी जे जे म्हणून आदर्श आपण मान्य केलेले आहेत, त्यांचा भंगही होतां कामा नये.

शालिनी व शूरसेन रूपगुणांनीं एकमेकांस अनुरूप असलीं, तरी शूरसेन वयानें मोठा असल्यामुळें शालिनीनें वीरसेनास वरावें असें तो सांगतो. हा उपदेश त्याच्या थोरपणास साजेसा आहे. त्यावर शालिनी जें उत्तर देते, तें तिच्याही एकनिष्ठ प्रेमास साजेसें आहे यांत शंका नाहीं.

शूरसेन—शालिनी, तूं अजून पोरवयाची असल्यामुळें बरीच चंचल आहेस. या वयांत ज्यास बायका प्रथम पहातात त्यावर त्यांचें प्रेम जडतें.

पण नंतर कधी कधी त्यांना आपल्या अविचारावद्दल पश्चात्ताप होतो. विवाहासारख्या घट्ट ग्रंथीमधून त्यांची सुटका होणे शक्य नसते व शेवटी निराशेने झुकून त्यांचा अंत होतो. शालिनी, वीरसेन तुला अधिक योग्य वर आहे. त्याला तू एकदां पहा, म्हणजे मी म्हणतो हे तुला खास खरे वाटेल.

शालिनी—आतां आपण मला जो उपदेश केला तो मला मान्य आहे. परंतु तशा स्त्रियांपैकींच मी आहे असें मला वाटत नाही. जोंपर्यंत जीव आहे तोंपर्यंत माझे एकपतिव्रत कायम रहाणार. जरी आपला व माझा विवाह लागला नाही, तरी माझ्या मनानें आपणांस वरिलें आहे. महाराज, आपणां स्वतःस अशा निष्कलंक प्रीतीचा अनुभव असूनही आपला माझ्या शब्दावर विश्वास बसू नये हे माझे दुर्भाग्यच आहे.

मालिनी ही शालिनीची धाकटी बहीण. तिच्या मदतीस येऊन ही वीरसेनाचें प्रेम संपादन करते. वीरसेनाची यांत थोडीशी फसवणूक झाली असली तरी ती दोघे खऱ्या प्रेमपाशांत सांपडत असल्यामुळे ही आपोआपच दोषमुक्त होते. मालिनी सुंदर आहे, प्रेमळ आहे, कृतज्ञ आहे व म्हणून वीरसेनाला सुखी करण्यास समर्थ आहे. आणखी काय पाहिजे ?

सरला, कलिका व सुवर्णमालिनी या दार्सीची योजना निरोप पौंचविण्यासाठी, बातमी आणण्यासाठी, किंवा फोडण्यासाठी व विनोदासाठी केली आहे. त्या कथानकाशी एकजीव झाल्या आहेत असें म्हणतां येणार नाही. स्त्रियांच्या कुरूपतेचे वाभाडे जे गडकऱ्यांच्या नाटकांत पुढें निघाले, त्याची अल्पशी सुरुवात या दार्सीनी केली आहे. शेरिडनच्या नाटकांत विनोदाचा हा प्रकार आढळतो व तेथूनच तो मराठींत आला असावा (अंक २, प्रवेश ३).

कोल्हटकरांनीं विनोदाची जी परंपरा निर्माण केली तिची सुरुवात वीरतनयामध्ये आपणांस आढळून येते. अहमदनगर येथें झालेल्या पहिल्या प्रयोगांत जें यश आलें तें देखील विनोदामुळेच, ही गोष्ट कोल्हटकरांनीं आपल्या आत्मवृत्तांत नमूद केली आहे. “पहिला प्रवेश भाऊराव (शूरसेन) व गोरे (शालिनी) यांचा होता तो टाळ्यांशिवाय गेला. माझे मन खचूं लागलें. परंतु दुसऱ्या प्रवेशापासून चितोत्रा गुरवांच्या-शुंभसेनांच्या-भाषणांत हंशा व्हावयास लागून नाटकास रंग चढूं लागला व तो अखेरपर्यंत

चढतच राहिला. ”

‘ वीरतनय ’ हें नाटक नव्या मनुचें द्योतक होतें. कोल्हटकरांनीं नटी-सूत्रधाराची हकालपट्टी करून नवीन युगाचें नावीन्याचें निशाण उभारलें; नवीन संगीताचा पुरस्कार करून नाटकांतील पद्यांच्या चाली मुंबईतील पारशी व गुजराथी नाटक मंडळ्यांच्या नाटकांतून घेतल्या व किल्लोस्करी वळणाच्या पदांना शह दिला; त्या काळांत ‘ संगीत ’ हें नाटकांचा जणूं प्राण होतें.

१८९६ सालीं कोल्हटकरांनीं जें केलें तें नावीन्याच्या अभिनिवेशानें— वंडखोरीच्या वृत्तीनें—केलें यांत शंका नाहीं. “ ‘ बलसागर तुम्ही ’, ‘ मजवरी हें आलें ’ इत्यादि जुन्या परिचयाची भिन्नमंडळी आढळून न आल्यामुळें श्रोत्यांची जी निराशा होईल ती अंशतः तरी चालींच्या वैचित्र्यामुळें भरून येईल ” अशी ग्वाही त्यांनीं प्रस्तावनेंत दिली आहे. वीरतनय नाटकाचा तिसरा विशेष, मराठी रंगदेवतेला कोल्हटकरांनीं अर्पण केलेला बहुमोल नजराणा, म्हणजे ‘ विनोद ’ होय. आतांपर्यंत विनोदाचा ठेका बहुंशीं विदूषकाकडे असे व ही परंपरा संस्कृत नाट्यवाङ्मयाइतकी जुनी. हा विनोद अधिकांश उथळ व बालिश असा असे. वीरतनयांतील विनोद मनुष्य-स्वभावांतील गुणदोषांवर आधारलेला व प्रसंगनिष्ठ अशा प्रकारचा आढळून येतो. शुभसेन, फत्तेसिंग, सुवर्णमालिनी प्रभृति दासी यांचे प्रवेश वाचले म्हणजे कोल्हटकरांच्या विनोदांतील नावीन्य लक्षांत येईल.



मूकनायक

‘ हें संबंध नाटक रसिकांनीं लक्षपूर्वक एकदां तरी वाचावें. ’

—राम गणेश गडकरी

मूकनायक हें कोल्हटकरांचें अत्यंत रमणीय नाटक आणि कल्पनाशक्तीचें उत्तुंग उड्डाण आहे. वीरतनयाच्या लेखनानंतर कोल्हटकरांनीं आत्म-विश्वासानें लेखणी उचलली व मूकनायकासारखें अतीव मधुर नाटक निर्माण

केले. मूकनायकाच्या जन्माची हकीकत कोल्हटकरांनी आपल्या आत्म-चरित्रांत दिली आहे. त्यावरून किलोस्कर मंडळीवर रागावून त्यांनी ईषेने जे नवे नाटक लिहिले ते मूकनायक होय असे समजते. या नाटकाचा हेतु मद्यपानाचे दुष्परिणाम दाखविणे हा आहे असे नाटककारानेच म्हटल्यानंतर आपला नाइलाज आहे. या नाटकाचा काळ शिकंदराच्या स्वारीनंतरचा कल्पिला असला तरी हे नाटक ऐतिहासिक नाही तर शुद्ध काल्पनिक आहे. हे नाटक म्हणजे नाटककाराच्या प्रतिभेचा विलास आहे. त्यांत हेतु ठेवणे किंवा शोधणे अगत्याचे नाही. नाटकाचे वाचन करीत असतां मद्यपानासबंधी विचार यांत आले आहेत इतके लक्षांत येते, परंतु सारे लक्ष विक्रांत व सरोजिनी (नायक व नायिका) यांचे प्रेमकथानक कोणती वळणे घेत घेत जाणार आहे इकडेच असते.

मूकनायक या नाटकाचे मूल्यमापन शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांचे मूल्य-मापन ज्या पद्धतीने करतात त्या पद्धतीने केले पाहिजे. शेक्सपियरच्या हाय कॉमेडीतील गुणावगुण या नाटकांत आढळतात. शेक्सपियरच्या सुखात्मिकेचे स्वरूप एका वाक्यांत पुढीलप्रमाणे आहे : " A delightful story conducted in some romantic region, gracious and gallant persons, thwarted or aided by the mirthful god, circumstance, and arriving at a fortunate issue." (Dowden) मूकनायक ही सुखात्मिका अथवा आमोदिका वरील वर्णनाशी तंतोतंत जुळते.

मूकनायकाचे कथानक रचनेच्या दृष्टीने सुश्लिष्ट आहे असे कोणीही म्हणणार नाही. नाटककाराने आपल्या कल्पनाशक्तीला अनिर्वध संचार करू दिल्यामुळे हे नाटक चमत्कृतिपूर्ण व काव्यमय झाले आहे; क्रियेच्या (action) दृष्टीनेही उणीव भासते असे म्हणतां येईल. परंतु नाटकाची काव्यात्मता इतकी विलक्षण आहे की, त्याचीच मोहिनी पडते व आपणांस लौकिक सृष्टीचा विसर पडतो. धुंद मनःस्थितीत आपण जे जे रंगभूमीवर घडून येते ते ते पाहतो व अननुभूत सुखाचा अनुभव घेतो.

विक्रांत हा या नाटकाचा नायक असून सर्वगुणसंपन्न आहे. सरोजिनीच्या मताने " मुकेपणाशिवाय त्या पुरुषाच्या अंगी कांहीं म्हणतां कांहीं व्यंग

काढावयाला जागा नाही. शौर्य सिंहाप्रमाणे, कांति सूर्याप्रमाणे आणि रूप मदनाप्रमाणे. त्याच्या इभ्रतीवरून तो मोठ्या कुळांतला दिसतो. ” प्रत्यक्ष भेट होण्यापूर्वी विक्रांताच्या नुसत्या दर्शनाने तिच्या मनावर अशा प्रकारचा परिणाम झाला हे लक्षांत ठेवण्यासारखे आहे. विक्रांत एकंदरीत डौलदार पुरुष आहे, यांत शंका नाही. त्याच्या सौंदर्याचा प्रभाव स्त्रीपुरुषांवर सारखाच पडतांना आढळतो. ‘प्रेम करणारे हृदय’ मिळविण्यासाठी सार्वभौम राजा असूनही एका मांडलिकाच्या दारी तो किंकरवेशाने राहतो. विवाह ही सामाजिक समस्या मानली तर तो सुधारकांच्या गटांत मोडेल यांत शंका नाही. तो परिस्थितीमुळे मुका बनला हे खरे, परंतु तसे झाले नसते तर त्याचा काय विचार होता हे कळणे कठीण आहे.

विक्रांत व सरोजिनी यांचा पहिल्या अंकातील प्रवेश विचिक्रिस टीकाकारांच्या रोघास पात्र झाला आहे. त्यांच्या मते विक्रांताचा फाजिलपणा पाहून सरोजिनीने आरडाओरड करून त्याचा निकाल लावावयास पाहिजे होता. हा प्रवेश लौकिक व्यवहाराशी विसंगत आहे हे उघड आहे. परंतु कल्पनारम्य नाटकांत कांटेकोर रीतीने वास्तवता आणण्याचा प्रयत्न कोणी करीत नाही; तशी अपेक्षा पण नसते. या प्रवेशाच्या शेवटी तर ती विशिष्ट अटीवर कां होईना, परंतु विक्रांताला विवाहाचे वचन देते. एखाद्या राजकन्येने अनोळखी पुरुषावर प्रेम करणे अशक्य आहे असा दुसरा व्यावहारिक आक्षेप घेतला जातो. व्यावहारिक दृष्टीने टीकाकारांनी घेतलेले आक्षेप कधीच चुकीचे नसतात. ते कल्पनारम्य नाट्यसृष्टीस लागू पडत नाहीत इतकेंच. प्रणयप्रधान वाङ्मयाचा आपण विचार केला तर गुणांवर लुब्ध होऊनच नायिका आपला प्रियकर निवडतांना आढळते. हा संकेत पौरात्य व पाश्चिमात्य वाङ्मयांत सर्रास पाळलेला आढळून येतो. कल्पनारम्य नाटकांचा विचार करण्याची एक विवक्षित दृष्टि असते. नाटककाराने जी कल्पना केली असेल ती गृहीत धरून पुढील कथानकाची वाढ पद्धतशीर, आपल्याला माहीत असलेल्या नियमानुरूप, झाली आहे किंवा नाही हे पाहणे अगत्याचे असते. कथानकाच्या उत्क्रांतीबाबत जेवढी दक्षता व्यावयास पाहिजे होती तेवढी कोल्हटकरांनी घेतलेली नाही. परंतु कल्पनारम्य नाटक वास्तवावरहुकूम पाहिजे असा जो आग्रह कांहीं टीकाकार व्यक्त करतात

तो अयोग्य आहे. कोल्हटकरांच्या पुढें शेक्सपिअरचा आदर्श असल्याचा वर उल्लेख आहे. शेक्सपिअरच्या ट्वेल्फथ नाइट मध्ये ऑलिव्हिया ही ड्यूककडून आलेल्या नोकरावरच प्रेम करूं लागल्याचें दाखविलें आहे. 'अवचित गेलें किंकरकरिं मी' याची तिलाही जाणीव होते. परंतु प्रथम-दर्शनी प्रेमाचा आवेग इतका प्रबळ दाखविला आहे कीं सारासार विचार करण्यास सवडच मिळत नाही. ही घटना अमान्य केली तर पुढें नाटकांत मौज ती काय वाटणार ? परंतु ही घटना भावनेला पटते, कल्पनेला जागृत करते व पुढें काय होणार यासंबंधी उत्सुकतापण निर्माण करते. विक्रांताच्या ठिकाणी असणारें राजतेज आपला प्रभाव दाखविल्याशिवाय थोडेंच राहणार ? तारुण्य व सौंदर्य यांच्यावर घातलेली बंधनें दैनंदिन व्यवहारांत टिकत नाहीत तर तीं कल्पनाजनित सृष्टींत थोडींच टिकणार आहेत !

सरोजिनीची समोरासमोर भेट होतांच विक्रांत एखाद्या वेड्याप्रमाणें भाषण करतो हें खरें. परंतु त्याच्या वेडांतही पद्धत असल्याचें सरोजिनीच्या 'लक्षांत' येतें व शेवटीं तर 'याचें बोलणें चांगल्या शिकल्यासवरलेल्या आणि रसिक मनुष्याप्रमाणें दिसतें' असें ती स्वतःशीं म्हणते. विक्रांताच्या हातून मर्यादातिक्रम होतो हें उघड आहे व त्या दृष्टीनें हा प्रवेश थोडासा निराळ्या रीतीनेंही लिहितां आला असता. पण स्थूल मानानें त्याचें स्वरूप हेंच राहिलें असतें. दैनंदिन व्यवहारांतील सारे सिद्धान्त सरोजिनी बोलून दाखविते व प्रेम, तारुण्य व सौंदर्य या तीन शक्तींच्या आधारानें विक्रांत त्याचें खंडन करतो. विक्रांताच्या कर्तव्यगारीला या नाटकांत फारच अल्प वाव आहे. प्रेमळ हृदयाचा शोध करीत तो येतो. तें त्याला साध्य होतें. तो शरच्चंद्राला व्यसनमुक्त करण्यास बांधलेला असतो, व तें काम साध्य झालें असें ज्या क्षणीं वाटतें त्याच क्षणीं तें फसल्याची त्याला जाणीव होते. शरच्चंद्राच्या व्यसनामुळें मुके-बहिरे यांना त्याच्या दरवारीं प्रवेश मिळतो व ज्या कांहीं राजकीय घटना घडून येतात त्या सुलभ रीतीनें घडून येतात. विक्रांताच्या स्वभावचित्रणांत स्थूलपणा आहे, बारकावा नाही. इतर पात्रांच्या बाबतींतही हेंच खरें आहे. शरच्चंद्र हा मूलतः उदारचरित परंतु प्रासंगिक कारणानें व्यसनांत गुरफटलेला. विक्रंठ हा राजाचा दारूवाज दोस्त (व नाटकांतील कांहीं विनोदाचें कारण). केयूर हा कारस्थान नेटानें पार

पाडण्याची शक्ति नसलेला व मूर्ख असा राजा आहे. प्रतोदाचें स्वभावचित्र मात्र चांगल्यापैकी आहे, आणि तसें तें असण्याचें किंवा वाटण्याचें कारण एकच, कीं नाटकांतील सर्व पात्रांत स्वाभिमानी व अनुभवी असा तो आहे. व्यक्तिचित्रणाच्या दृष्टीनें हें पात्र ठसठशीत दिसतें. तो धावपळ करण्यांत तरबेज आहे. त्याचें मनुष्यस्वभावाचें ज्ञान मार्भिक आहे. तो जगाचा द्वेष असला तरी व्यवहारकुशल आहे. वेत्रिकेचें प्रेम अदळ असलेलें पाहून त्याची वृत्ति आभोआप बदलते व तो जगावर प्रेम करूं लागतो. माणसाची वृत्ति त्याच्या अनुभवानें कशी वारंवार बदलते हें प्रतोदाच्या स्वभावावरून सहज लक्षांत येतें. प्रतोदाला कारस्थानी म्हणण्यापेक्षां दुसऱ्याचीं कारस्थानें उघडकीस आणणारा असें म्हटलें असतां योग्य होईल. प्रतोद हें एका कल्पनारम्य नाटकांतील पात्र आहे याचा कोल्हटकरांना एके ठिकाणीं विसर पडलेला दिसतो. त्याच्या एका स्वगत भाषणांत (अंक १, प्रवेश ३) जे विचार आले आहेत ते सामाजिक नाटकांत शोभून दिसणारे आहेत. मूकनायकाच्या काव्यमय वातावरणाशीं ते एकरूप होत नाहींत.

प्रतोद—शंभरांत एखादी मुलगी जर वीस वर्षांपर्यंत कौमार्यावस्थेंत राहिली, तर ती रस्त्यानें चालतांना तिच्या सन्मानार्थ कुत्सित लोकांच्या बोटांची खडी ताजीम भिळते; चांगली सरळ नाकें मुरडून वांकडीं होतात; रडव्या तोंडावर सुद्धां हसण्याची लंकेर पसरते. ज्या शुद्ध आचरणाच्या कुमारिकेच्या पायांची धूळ अंगारा म्हणून अंगाला खुशाल लावावी, तिच्यावर कधीं कधीं धुळीची वृष्टि होण्याचा प्रसंग येतो.

सरोजिनी ही कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य नायिकांतील सर्वश्रेष्ठ नायिका होय. व्यावहारिक दृष्टिकोनांतून तिच्याकडे पाहिल्यास तिचें सौंदर्य प्रतीत होणार नाहीं. कल्पनारम्य नाटक दैनंदिन व्यवहारापासून अल्लित. वास्तवाचा विसर पाडणें हाच त्याचा प्रमुख उद्देश असतो. सरोजिनी ही केवळ अलौकिक रूपसंपन्न नव्हे तर गुणसंपन्न राजकन्या आहे. विक्रांत तिचें दर्शन होतांच बेभान होतो, व याचें कारण तिचें अतुल सौंदर्य. तिच्या पूर्ण मुखमंडलाचें दर्शन होतांच ' कपोला कपोलाचि ईच्या सरी । इचे ओष्ठ हे एकमेकांपरी ' हीच कल्पना त्याला येते. असें अलौकिक व अद्वितीय सौंदर्य दृष्टीस पडतांच त्याची जी स्थिति झाली ती पुढीलप्रमाणें. तो म्हणतो, " विचारशक्ति नष्ट

होजून माझा सर्व आत्मा डोळ्यांच्या ठिकाणी एकवटून राहिला आहे.” त्याच्या कल्पनेने स्त्रीसौंदर्याचा जो आदर्श निर्माण केला असेल तो मूर्तिमंत पुढे उभा असल्याचा त्याला भास झाला. विक्रांत व सरोजिनी यांच्या भेटीच्या प्रसंगाचा उल्लेख वर आलाच आहे. रक्षिक दृष्टीने त्याचा आस्वाद घेतल्यास आनंद प्राप्त होईल; नाही तर एका टीकाकाराने म्हटलेंच आहे — “ हा सर्वच प्रकार अव्यावहारिक व अप्रयोजक वाटतो. व्यवहारांत तर राजघराण्यांत या प्रकारें वागणाऱ्या फाजील आचरटास धक्के मारून तुहंगाची वाट दाखविण्यांत आली असती.” अशा वृत्तीने जर वाङ्मयाचे वाचन करावयाचें म्हटलें, तर कालेदास, शेक्सपियर प्रभृति कवींच्या कित्येक कृति देखील टाकाऊ मानाव्या लागतील. त्यांच्या तुलनेत कोल्हटकरांचा काय पाड ! विक्रांताच्या वाक्प्रवाहाला थोडासा आळा घालण्याचा ती प्रयत्न करते आणि तेवढ्याने व्यावहारिक टीकाकारांचें समाधान व्हावयास पाहिजे. पुढे पुढे तर विक्रांत (वीणारव) हा दिसतो तसा भृत्यवर्गपैकी नाही. याची तिला जाणीव होते. अशा परिस्थितीत थोर स्त्रीपुरुषांच्या बाबतीत अंतःकरण-प्रवृत्तीच प्रमाण होते. वीणारव तिच्यावर सार्वभौमाप्रमाणें सत्ता गाजवूं लागतांच ती घावरी होते. या वेळचे तिचे भाषण तिच्या मनःस्थितीची चांगली कल्पना आणून देते.

सरोजिनी — ह्या पहा वीणारवांच्या हजारों मूर्ति माझ्या प्रेमाचे रक्षण करण्याकरतां सभोवती उभ्या आहेत. मूर्तीनो, तुम्हांस साक्षी ठेवून मी प्रतिज्ञा करिते की, मी वीणारवांची प्रतिमा माझ्या हृदयांतून काढल्याशिवाय राहणार नाही. सगळ्याजणी मिळून मला हंशतां तर हंसा-बापड्या. वीणारवांनीं माझा पण जिंकला तर कसे, असे विचारातां होय ? आधी हा पणच त्यांच्या हातून सिद्धीला जाणार नाही. यदाकदाचित् गेलाच तर मग ? — पण हा विचार मुळीं उपयोगी नाही. कारण याच विचारानें थोड्याशा अवकाशांत माझे बालपण नाहीसें करून मला थोर करून टाकिलें आहे. यापुढें बालपणाचा अनुभव मला आठवणीनेच करून घेतला पाहिजे. देवा, काय माझी स्थिति ही ?

वीणारवाशीं तिला विवाह करतां येत नाही— करतां येणार नाही.

शरच्चंद्राला व्यसनमुक्त करण्याचा त्याने पण केला होता व तो सफल झाला, तरच सरोजिनी त्याच्याशी विवाहबद्ध होणार होती. हा पण एखाद्या दुर्लभ्य दरीप्रमाणे दोघांच्यामध्ये पसरला होता. दोघांना एकमेकांचे दर्शन होत होतें, अंतःकरणाची एकमेकांना ओळख पटली होती, प्रेमाचे अद्वैत प्रस्थापित झाले होते; परंतु देवाने दावा साधला होता. व्यसनमुक्त होत चाललेला शरच्चंद्र पुनः व्यसनाधीन होतो. विक्रांतास तिचा निरोप घेण्या-वांचून गत्यंतर रहात नाही. सरोजिनी त्याला पणापासून मुक्त करण्याची तयारी दाखविते पण ते त्याच्या स्वाभिमानाला शोभत नाही व तो जातोच. सरोजिनीच्या प्रेमाची एकनिष्ठता तो जेव्हा राजा विक्रांतासाठी म्हणून मागणी घालतो तेव्हा पूर्णपणे प्रत्ययास येते. भावाचे हित मागणी मान्य करण्यांतच आहे हे लक्षांत येतांच ती आत्महत्या करण्यास तयार होते. आत्महत्येची जरूर राहत नाही, कारण विक्रांत व तिचा वल्लभ एकच असतो. शेवटी विक्रांताबरोबर तिचा विवाह होतो.

सुप्रसिद्ध व बहुप्रसव नाटककार श्री. वरेरकर यांनी आपल्या 'नाटकी संसारांत'त "मूकनायक नाटकाचा प्रयोग पहातांच मी बेभान झालों. कांहीं तरी अद्वितीय असं दृश्य आपण पहातों आहों असं मला वाटलं" असे उद्गार काढले आहेत.

सरोजिनीची तेजस्वी मैत्रीण आणि मंत्री यशोधनाची कन्या वेत्रिका मोठी स्वाभिमानी, निर्भांड व स्वतंत्र वृत्तीची आहे. प्रतोदावरचा राग तिने सान्या पुरुषजातीवर काढला हे तिच्या वृत्तीचे द्योतक आहे. ही सरोजिनीपेक्षां प्रकृतीने विभिन्न असूनही तिची जिवाभावाची मैत्रीण आहे. वेत्रिकेबद्दल साहजिकच एक प्रकारचा जिव्हाळा वाटतो. प्रतोदाला अनुरूप अशी ही प्रधानकन्यका आहे यांत शंका नाही.

रोहिणीचे स्वभावचित्र चांगल्यापैकी आहे यांत शंका नाही. प्रौढ, प्रेमळ, संसारी, स्त्रीचे उत्तम चित्र कोल्हटकरांनी उभे केले आहे. विक्रांताशी बोलतांना तरुणाला रुचेल असा नर्मविनोद तिच्या भाषणांत आढळून येतो व क्षणभर ती संसारांतील चिंता विसरून जाते. शरच्चंद्रावरही तिचे चांगलेच वजन आहे. पण व्यसनापारी त्याच्या हातून तिचा अपमान होतो, त्या वेळी तिची अत्यंत केविलवाणी स्थिति होते. विक्रांत वकिलाच्या वेषांत

येतो, त्या वेळीं तिची विनोदवृत्ति पुनः उसळून येते व विक्रांताला ती थोडा वेळ सळो कीं पळो करून सोडते.

मुकुलिका व विंवाधरा या दासी वीरतनयांतील दासीपेक्षां अधिक सुसंस्कृत व काव्यमय आहेत. मूकनायकांतील काव्यमय वातावरणाचाच हा परिणाम होय.

मूकनायकांतील विनोद अतिशय प्रसन्न अशा स्वरूपाचा आहे. सुखात्मिकेला असा विनोद अतिशय पोषक असतो. जीवनांतील आनंद सुखात्मिकेंत ओसंडत असतो. हें नाटक सुखान्त असलें तरी शेवटीं कांहींसें गभीर झालें आहे. याचा पूर्वार्ध त्यांतील काव्यामुळे व विनोदामुळे अत्यंत दृश्य झाला आहे. सहज व सुंदर विनोदाचें मूकनायक केवळ माहेरघर आहे. वेत्रिका व कुमार यांच्या भाषणांतील निरागस विनोद कोणास मोह पाडणार नाही ? मुकुलिका व सरोजिनी यांचा पहिल्या अंकांतील प्रवेश किती आकर्षक आहे पहा :

सरोजिनी—हं ! माणसानें किती बोलवें तें ? भारीच वाई बोलकी तूं.

मुकुलिका—आतां बोलक्या दासीची किंमत उतरलीच म्हणावयाची ! कारण आतां आम्हांला मुके महाराज मिळावयाचे. अर्थात् राजवाड्यांत सर्व दासदासी मुकीं ठेवण्यांत येतील. राजा मुका, राणीसाहेब मुक्या, दासदासी सर्व अंतःपुरांत शोभण्यासारख्या मुक्या; येतांजातां सर्व मुक्यांशींच व्यवहार.

सरोजिनी—मेली जीभ आहे कीं काय आहे ? अलीकडे सर्वच मनु बदलला आहे. हवी तिनें जीभ उचलावी आणि वाटेल तें बकावें.

मुकुलिका—ताईसाहेब, नुसत्या दासीचें बोलणें खपत नाही, मग सेवकाचें धनीपण कसें खपेल ?

मुकुलिकेची जागा जेव्हां विक्रांत घेतो तेव्हां काव्याला साहजिकच भरती येते व सुभाषित, कोटी व विनोद यांचे पाटही वाहूं लागतात. जगाला विटलेला प्रतोदही वेळप्रसंग पाहून आपली हौस पुरवून घेतो व वेत्रिकेच्या सहवासांत तर त्याची प्रतिभाच जागृत होते. दुसऱ्या अंकांत या नाटकांत प्रहसनात्मक विनोदाचीही उणीव नाही. प्रतोद व केयूर यांचें भाषण चालू असतां विक्रंत तें ऐकत असतो. तो प्रवेश अशा विनोदाचें उत्तम उदाहरण आहे.

साकेतूर—अहो, तो राजाचा खुषमस्कऱ्या विकंठ. त्यानें राजाला सुरापानाचें बसून अधिक अधिक जडवून त्याच्या शरीराची आणि मनाची माती माती करून टाकिली आहे.

विकंठ—(एकाकडे) अरे लुच्चा, मला खुषमस्कऱ्या म्हणतोस काय ? थांबा लेंकानो ! तुमचें सर्व बोलणें ऐकून घेऊन मग तुम्हांला धुळीला मिळवितों. खुषमस्कऱ्या !

प्रतोद—तो ढेरपोट्या विकंठ ?

केयूर—होय. तोच मूर्खशिरोमणि.

विकंठ—(एकाकडे) ढेरपोट्या ! मूर्खशिरोमणि ! आतां माझ्या पोटांत राग मावेनासा झाला आहे.

प्रतोद—केवढें हो त्याचें पोट ? दारूच्या सुरईनें आपल्या भक्ताला अगदीं आपल्यासारखेंच बनविलें आहे. म्हणजे वरचा भाग अगदीं पातळ आणि खालचा खूप सुजलेला. (हंसतो.)

त्याचप्रमाणें पुढें ते दोघे विकंठाच्या खांद्यावर चापट्या मारून त्याला बेजार करतात तो भागही याच प्रकारचा आहे. दारूच्या नशेंत शरचंद्र विकंठाला पारिजातक वृक्ष म्हणतो व त्याचें पुष्प तोडण्याचा आविर्भाव करून एकामागून एक कान उपटतो व त्याला हलवून फुलांचा सडा पाडण्याचा प्रयत्न करतो. तो भागही प्रहसनात्मक विनोदाचा होय. वकिलाच्या वेषांत विक्रांत येतो त्या वेळचें त्याचें स्वगत भाषण असेंच विनोदी आहे.

विक्रांत—(पाहण्याचें मिष करीत मनांत) ही माझी कृत्रिम दाढी हृदयापर्यंत लोंबत आहे. परंतु हृदयाच्या देठाशीं जे वृद्धपणास न शोभणारे विचार चालले आहेत ते कळण्याइतकी जर हिच्यांत शक्ति असती, तर ही भयानें हनुवटीपर्यंत मागें सरली असती, काळी टिक्कर पडली असती आणि हिनें माझे खरें स्वरूप बाहेर पाडिलें असतें.

मूकनायकांत काव्य व विनोदाचे दोन प्रवाह कधीं स्वतंत्रपणें तर कधीं एकमेकांत मिसळून वाहतांना आढळतात. त्यामुळें या नाटकाला एकप्रकारची अवीट गोडी आली आहे. मूकनायकाला एके काळीं रंगभूमीवर लोकप्रियता लाभली याचेंही हेंच कारण होय. हें नाटक सातआठ उच्च दर्जाच्या कंपन्या करीत असत. गंधर्व कंपनीनें सुरुवात मूकनायक नाटकाच्या प्रयोगांनं केली,

तसेंच शिवराज संगीत मंडळीची सुरुवातही याच नाटकाच्या प्रयोगाने झाली. मूकनायक हे सौंदर्यपूर्ण नाटक म्हणूनच लोकप्रिय झाले. या नाटकाची रसिक मनाला अशी जबरदस्त मोहिनी पडली की, खाडिलकरांना आपणही अशा धर्तीचे नाटक लिहावे अशी स्फूर्ति झाली व 'मानापमान' जन्माला आले. मानापमानासारख्या अखंड यशस्वी नाटकाच्या निर्मितीला कारण होणाऱ्या मूकनायकाचे महत्त्व लक्षांत घेण्याजोगे नाही का ?



गुप्तमंजूष

‘ या नाटकाचे गद्य अतिशय मनोरम आहे. ’

—राम गणेश गडकरी

गुप्तमंजूष हे कुतूहलजनक नांव नाटकास देऊन जणू काय या नाटकांतील रहस्ये उलगडण्यासाठी कोल्हटकरांनी प्रेक्षकांना आव्हानच दिले आहे. हे नाटक सुरुवातीपासून शेषटपर्यंत अद्भुत व रहस्यमय अशा घटनांनी भरलेले आहे. ज्या पेटिकेमुळे विलासाचे राजकुलीनत्व सिद्ध होते तिच्या उद्देशून जरी नाटकाला हे नांव दिले असले, तरी नांवावरून नाटकांतील विविध घटनांचा किंवा नाट्यविषयांचा बोध होत नाही. ‘ मृच्छकटिक ’ या नांवावरून नाटकाच्या स्वरूपाचा बोध होत नाही हे सर्वांना माहित आहेच. या नाटकास जे नांव दिले आहे, त्यावरून कोल्हटकरांना चमत्कृतिपूर्ण नांवांची कशी आवड होती हे लक्षांत येते. वीरतनय व मूकनायक यांच्या परंपरेतील हेही एक अद्भुतरम्य नाटक आहे. पण त्या दोन्ही नाटकांपेक्षा अनेक दृष्टींनी खालच्या पातळीवरचे असे जरी असले तरी त्या काळांत जी अद्भुतरम्य या सदरांत येणारी नाटके निर्माण झाली त्यांपेक्षा हे नाटक चांगले आहे. निरनिराळे प्रवेश जर विचारांत घेतले तर कोल्हटकरांचे हे नाटक इतर नाटककारांच्या नाटकांपेक्षा कितीतरी चांगले आहे, असेच म्हणावे लागेल. यांतील विनोदही अधिक चांगला आहे, यांतही शंका वाटणार नाही. भाषेचा चांगुलपणा स्वयंसिद्ध आहे असेच

कोणीही म्हणेल. हें सर्व असूनसुद्धां नाटक म्हणून गुप्तमंजूषाची तोंड भरून स्तुति करवत नाही. अद्भुतरम्य कथानक कल्पनेच्या साहाय्याने निर्माण केल्यानंतर बुद्धीच्या साहाय्याने त्याचे धागेदोरे ज्या योग्य रीतीने जोडावयास पाहिजे होते, त्या रीतीने ते या नाटकांत सांघलेले नाहीत असें म्हटलें पाहिजे. शिवाय या नाटकांत उपकथानकांची गर्दी असून त्या मानाने कथानकरचनेकडे जितकें लक्ष द्यावयास पाहिजे होतें तितकें दिलें गेलें नाही हें उघड आहे.

गुप्तमंजूष या नाटकाचा विषय 'स्त्रीशिक्षणाची आवश्यकता' हा आहे. 'विद्येनें थार असून विनयानें लवलेली अशी एक जरी स्त्री दाखविलीस तरी मी राज्यांत चोहोंकडे स्त्रियांच्या पाठशाला स्थापन' असें वचन राजा मेघनाथ आपल्या राणीस—सौदामिनीस—देतो. मेघनाथ व त्याचा स्नेही प्रतीप हे विद्यार्थी असतांना त्यांनीं विद्येविषयीं अवहेलनेचे उद्गार काढल्यामुळे खवळलेला कैलासनाथ (मूळचा दिगंबरनाथ) विद्येच्या बळावर दोघांची नाचक्री करून विद्येची श्रेष्ठता पटविण्याच्या खटपटींत यश मिळवणार इतक्यांत सुविद्य सौदामिनीच्या आगमनामुळे फजित पावतो, विद्येचें महत्त्व सर्वांना पटतें व मेघनाथ स्त्रियांसाठीं पाठशाला स्थापन करण्याचें कार्य कैलासनाथावर—त्याच्या अपराधांची क्षमा करून—सोंपवितो. नाटकाची सुरुवात व शेवट जरी अशा प्रकारचीं असलीं तरी नाटकाचें कथानक इतकें रहस्यमय आहे कीं, त्या रहस्याच्या शोधांत त्या उद्देशाचें स्मरणही रहात नाही.

या नाटकासंबंधीं विचार केला तर असें वाटतें कीं, रहस्यमय वातावरण निर्माण करून प्रेक्षकांना चकित करण्याचा नाटककाराचा उद्देश होता व त्यामुळे त्यानें रहस्यांची गर्दी उडवून दिली आहे. रहस्यमय कथानकांत स्वभाव-परिपोषाचा फारसा प्रश्नच उद्भवत नाही. गुप्तमंजूष हें नाटक सुखात्मिका या नामाभिधानास पात्र नसून ही रोमांचकारी सुखात्मिका आहे असेंच त्याचें वर्णन केले पाहिजे. या नाटकांतील महत्त्वाच्या पात्रांचा विचार केला तर त्यांचे स्वभाव ठराविक सांच्याचे असलेले आढळून येतात व त्यांत उत्क्रांति झालेलीही आढळून येत नाही; किंवा काहीं बारकावा असलेलाही दिसून येत नाही. एखाद्या यंत्रांतील निरनिराळे भाग ज्या

कौशल्यानें बसविलेले असतात त्याप्रमाणें रहस्यकर्तेतील भाग बसवावयास हवेत; यंत्र सुरु होतांच ज्याप्रमाणें सर्व भागांना चालना मिळून आप-आपल्या मर्यादेंत ते कार्यक्षम होतात, त्याप्रमाणें अशा कर्तेतील पात्रें आपआपल्या क्षेत्रांत कार्यक्षम झालीं पाहिजेत व सर्वांनीं मिळून एकजुटीनें कथानकाचें गाडें पुढें नेलें पाहिजे. तसें होत नाहीं, हाच आक्षेप या कथानकावर घेतां येतो.

या नाटकाच्या विषयाचा विचार केला तर स्त्रीशिक्षणासाठीं सहा वर्षें अज्ञातवासांत तपश्चर्या करून जिनें स्त्रीशिक्षणाचा पाया घातला ती राणी सौदामिनी नाटकाची नायिका म्हटली पाहिजे. नायक-नायिका साधारणपणें अनुरक्त तरुणतरुणी असतात या संकेताप्रमाणें व नन्दिनीच्या पाणिग्रहणासाठीं जो प्रचंड समारंभ घडून येतो तो लक्षांत घेतां विलास व नन्दिनी यांनाच या पदावर अधिष्ठित केलें पाहिजे असें वाटूं लागतें. नाटककर्त्यानें दृष्टोपुढें अनेक उद्देश ठेवले असल्यामुळें असा भ्रम उत्पन्न होतो.

मेघनाथ हा स्त्रीशिक्षणविरोधी असून त्याचें सौदामिनीवर विलक्षण प्रेम असलेलें आढळून येतें. पहिल्या प्रवेशांत तो तिच्याशीं थोडासा वादविवाद करतो; नंतर एका प्रवेशांत तिच्या मांडांवर डोकें ठेवतो व ती निघून गेल्यावर रुग्णमार्जारानें सेवन करून शक्तिपात करून घेतो व बायकोसाठीं सुस्कारे टाकीत मरणाची वाट पहातो; नन्दिनीच्या विवाहसमारंभाच्या प्रसंगीही त्याची वागणूक अजब असते. त्याच्या मनांत जेव्हां स्वपत्नीविषयीं क्लिप्तमिष निर्माण होतें, तेव्हांची मात्र त्याची वागणूक स्वाभाविक वाटते. सुदामासंबंधींचा संशय व त्यामुळें त्याचा झालेला संताप हीच गोष्ट सबंध नाटकांत याच्या स्वभावासंबंधीं विश्वसनीय वाटते.

प्रतीप हा स्वतःच्या दुःखांत इतका चूर दाखविलेला आहे कीं, तो राज्याची धुरा वाहण्यास देखील असमर्थ झाला आहे व म्हणून त्यानें राज्यकारभार सर्वस्वों आपल्या प्रधानावर सोंपविला आहे. प्रतीपाला नाटकांत महत्त्वाचें स्थान नाहीं हें खरें, परंतु त्याच्याविषयीं सहानुभूति वाटते. सौदामिनीला तो सहा वर्षे आश्रय देतो व शेवटीं ती स्वतःच आपण पुरुषवेषधारी स्त्री असल्याची कबूली देते, तेव्हां तो आश्चर्यचकित होतो. शोकसपिथरच्या द्रवेलपथ नाइटमध्ये अशीच स्त्री पुरुषवेषांत वरच्या

दर्जाचा सेवक म्हणून डब्युकजवळ राहते; परंतु तिचे स्त्रीत्व उघड होत नसले तरी आपल्या या नव्या सेवकाचे कांहीं गुण एखाद्या स्त्रीला अधिक शोभले असते, असे त्याला वारंवार वाटते व त्यामुळे ते चित्रण स्वाभाविक झाले आहे. ट्वेल्फथ नाइटचा कालावधि जेमतेम तीन महिन्यांचा असावा. येथे तर सहा वर्षे लोटलेली आढळतात. प्रतीपाला दृष्टिमांद्य असल्याचा नाटकांत कोठेही उल्लेख नाही; तेव्हां सौदामिनी उत्तम प्रकारची नटी होती असे मानल्याशिवाय गत्यंतर नाही.

विलास हा ज्योतिषाने विपरीत भविष्य केल्यामुळे पितृसुखाला आंचवलेला व एका दाईच्या आश्रयाने वाढलेला असा राजपुत्र—प्रतीप राजाचा मुलगा आहे. दाईचे राजवाड्यांत दळणवळण म्हणून यालाही तेथे प्रवेश व त्यामुळेच त्याची नंदिनीशी मैत्री. या मैत्रीचे प्रेमांत परिवर्तन होते. या दाईचा मुलगा वंचक हा याचा नोकर. नाटकाच्या सुरुवातीस विलासचे वय अदमासे चवदा व शेवटी वीस. दाईच्या देखरेखीखाली याची वाढ चांगली होत आहे असे प्रतीपास ती वेळेवेळी कळविते. परंतु त्याचा वेळ नंदिनीशी खेळण्यांत व तिच्यावर प्रेम करण्यांत, वंचकाचे थट्टेखोर भाषण ऐकण्यांत व त्याला मारण्यांत अधिकांश जात असे यांत शंका नाही. त्याचे शिक्षण चांगले झाले असले पाहिजे. कारण राजकन्येच्या विवाहानिमित्त घातलेल्या पहिल्या दोन कूटप्रश्नांची उत्तरे तो देतो व तिसऱ्यांतील कपट त्याच्या लक्षांत येते. मेघनाथ कैलासनाथाच्या आहारी जाऊन आत्मनाश करून घेत आहे हे त्याच्या लक्षांत आलेले दिसते. परंतु नाटकांत त्याच्या हातून कांही कार्य होतांना आढळत नाही. मेघनाथाने त्याचा अपमान करून त्याला राजवाड्यांत येण्याची बंदी केली असल्यामुळे त्याच्या अगतिकत्वांत अधिक भरच पडली आहे. परिस्थितीमुळे त्याच्या कर्तवगारीला (जी कांही असेल तिला) निःसंशय मर्यादा उत्पन्न झाल्या आहेत. त्याच्या जन्माचे रहस्य उघड झाले असते तर निदान कांही आत्मविश्वास तरी त्याच्या ठिकाणी निर्माण झाला असता; परंतु बापाच्या मुळावर जन्मास आल्यामुळे तर त्याला दूर ठेवला होता. विलास नाटकाचा नायक असूनही परिस्थितीमुळे लुळापांगळा झालेला आढळून येतो. त्याची सर्व शक्ति वंचकाला मारण्यांत खर्च झालेली आढळून येते. प्रेक्षकांच्या दृष्टीने या

माराचा उपयोग हास्य निर्माण करण्याकडे होतो. शेक्सपियरच्या कामेडी ऑफ एरर्स आणि टैमिंग ऑफ थी थ्रू (त्राटिका) या दोन नाटकांत मालकाकडून सेवकाला वेळीं अवेळीं असाच मार वसतो. कोल्हटकरांच्या या नाटकांतील प्रवेश वाचतांना वरील नाटकांची आठवण होते.

कैलासनाथ (पूर्वाश्रमीचा दिगंबरनाथ) हा या नाटकांतील कर्तव्यगार व कारस्थानी पुरुष आहे. मेघनाथ व प्रतीप यांचा हा सहाध्यायी; परंतु त्यांनी उद्दामपणानें विद्येविरुद्ध बोलून त्याचें मन दुखावळें असल्यामुळें विद्येच्या बळावर त्यांचा नाश करून विद्येचें महत्त्व प्रस्थापित करण्याची त्याची महत्त्वाकांक्षा आहे हें वर सांगितलें आहे. सौदामिनीचें विद्याप्रेम पाहून त्याला तिचें कैतुक वाटतें परंतु त्यामुळें तिच्या पतीची फजिता करण्याची त्याची इच्छा कमी होते असें मात्र नाहीं. इतकेंच काय पण सौदामिनीला मंतरलेला ताईत देऊन तिची आपल्या मार्गांत अडचण नसावी अशीही तो व्यवस्था करण्यास कमी करीत नाहीं. त्याला यश येत नाहीं हा भाग निराळा. सौदामिनीचें विद्याप्रेम पाहून सुद्धां त्यानें असा दुष्टपणा केला. विद्येमुळें जी शक्ति प्राप्त होते तिचा दुरुपयोग करतांना कैलासनाथानें विद्येचा जितका अपमान केला आहे तितका विद्येविरुद्ध बोलून मेघनाथ व प्रतीप यांनीही केला नव्हता असेंच म्हटलें पाहिजे. अशी ही कैलासनाथाच्या दुष्टपणाची मीमांसा आहे. रुग्णमार्जारान्ची योजना व तिसरा कूटप्रश्न यावरून त्याच्या नीच मनाची चांगली कल्पना होते.

आपले दोनही मुलगे—शृंगी व भृंगी—मूर्ख आहेत याची त्याला चांगली जाणीव असतांना त्या दोघांना अनुक्रमें मेघनाथ आणि प्रतीप यांच्या राज्यावर बसवण्याचें तो ठरवतो हा त्याच्या सूडाचा एक भाग आहे. एकाच्या गळ्यांत मूर्ख मुलगा आणि दुसऱ्याच्या गळ्यांत मूर्ख जांवंई बांधण्याची त्याची हिकमत त्याच्या दुष्टपणाला उठाव देणारी आहे यांत शंका नाहीं.

शृंगीला नाटकाचें वेड आणि भृंगीला व्यवहारज्ञानाची घमेंड आहे. या दोन आवडींच्या अतिरेकी चित्रणानें यांच्या द्वारा मुवलक विनोदाचा झरा या नाटकांत नाटककारानें वाहवला आहे. आपण राजपुत्र आहोंत असें त्यांना जेव्हां खरोखरच वाटूं लागतें त्या वेळचा त्यांचा प्रवेश तर कमालीचा बहारदार आहे. 'शृंगी' या पात्राचें मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत फार

महत्वाचें स्थान आहे. ज्या नटाला खतावण्या लिहिण्याचें काम मिळणार होतें त्याला स्त्रीपाटींतून पुरुषपाटींत जाण्याची सांधी या भूमिकेनें दिली. आज तो नट कीर्तिशिखरावर बसलेला आहे.

वंचकाचें पात्र शेक्सपियरच्या नाटकांतील 'विदूषकाचा' मराठी अवतार असल्याचा भास होतो. नंदिनी व विलास यांच्या भेटीगांठी मेघनाथानें बंद केल्यानंतर नंदिनी सुखी आहे असें तो विलासला सांगतो व विलास सुखांत आहे असें नंदिनीला सांगतो व दोघांच्याही मनांत भ्रम उत्पन्न करतो. या प्रवेशांतील कांहीं भाग सुंदर आहे यांत शंका नाही. पुढील उदाहरणांतील अतिशयोक्ति हास्योत्पादक नाही असें कोण म्हणेल ?

वंचक—खरोखर मी आहे म्हणून माझ्या घन्याची इतकी निगा राहून प्रकृति इतकी चांगली राहिली आहे. अलीकडे तुम्ही त्यांना पाहिलें नाहीं. इतके सशक्त झाले आहेत म्हणतां कीं सांगायची सोय राहिली नाहीं. शिंप्याकडे अंगरखा घेतून शिवायला दिला कीं परत येईपर्यंत तो अंगाला येईनासा होतो. तोंडावर तेज नुसतें सांडून राहिलें आहे (अंक २, प्रवेश ३).

पुढील उताऱ्यावर शेरिडनच्या विनोदाची छाप पडल्यासारखी दिसत. हीच विनोदाची पद्धत गडकऱ्यांनीं भावबंधनांत अधिक यशस्वी केली आहे : शांतीचें रूप विचाराल तर फारच सुंदर आहे. केवळ अप्सरा ! तिच्यामध्ये एकच काय ती खोड आहे. ती रंगानें जराशी काळी आहे. फार काळी नाहीं हो ! येवढेंच कीं तिला कोळशाची उटी लावावी, तेव्हां चंदनाची उटी लाविल्याचा भास होतो. तिच्या रूपांत इतर व्यंगें आहेत तीं व्यंगें नसून गुणच आहेत, किंवा निदान तीं दिसण्यासारखीं नाहींत. उदाहरणार्थ, तिच्या डोळ्यांतील बुबुळांमध्ये इतकी मैत्री आहे कीं तीं नेहमीं एकमेकांस चिकटून रहातात. नाहीं तर इतर लोकांच्या बुबुळांमध्ये नेहमीं छत्तीसाचा आंकडा असावयाचा. तिचे बहुतेक दांत पडले आहेत; पण एक तर ओठ जाड असल्यामुळें हें व्यंग सहज लपून जातें व तिचा समोरचा एकच दांत इतका मोठा आहे कीं बाकीच्या एकतीस दांतांचा त्यानें वचपा काढिला आहे—जसा कांहीं हस्तिदंतच !

या नाटकांतील अत्यंत महत्वाचें पात्र सौदामिनी आहे. मेघनाथानें त्राग्यानें का होईना, परंतु सुशिक्षित पण विनम्र अशी एक स्त्री आढळल्यास

संघातकीकृत

आपण राज्यांत स्त्रीशिक्षणाची व्यवस्था करुं असें म्हणतांच अशी स्त्री आपण स्वतःच व्हावें या इच्छेनें आपल्या अल्पवयी मुलीचा व हद्दी पतीचा त्याग करून ती शिक्षण संपादण्यासाठीं जाते. तिचें आपल्या पतीवर व मुलीवर निस्सीम प्रेम असल्यामुळें गृहत्याग म्हणजे एक दिव्य होतें यांत शंका नाही. अत्यंत कठोर व निग्रही स्त्रीचा ती एक नमुना आहे. तिच्या अंतःकरणाची कोमलता एक दान प्रसंगीच प्रत्ययास येते. (विशेषतः सुरुवातीस गृहत्याग करतांना व शेवटीं मेघनाथाची अत्यवस्थ स्थिति झाली असतां.) परंतु शालिनी किंवा सरोजिनी यांच्याप्रमाणें ती भावनाशील नसून प्रखर बुद्धीची स्त्री आहे व म्हणूनच करारी आहे. स्त्रीशिक्षणाचे जे प्रतिपक्षी आहेत त्यांच्या ठेवणीतला आक्षेप हाच कीं शिक्षणामुळें स्त्रीस्वभावसुलभ कोमलता, भावनाशीलता, हलुवारपणा इत्यादि जे गुण आहेत ते नाहीसे होऊन स्त्रिया पुरुषी थाटाच्या होतात. सौदामिनीचें कर्तृत्व पाहून जरी कौतुक करण्याचा मोह झाला तरी तिच्या अंगी स्त्रीस्वभावांतर्गत नाञ्चकपणाचा लोप तर झाला नाही ना अशी शंका येऊं लागते.

सौदामिनी पुरुषवेषांत परत येते. तिनें पण जिंकल्यामुळें आपल्या मुलीशीं (नंदिनीशीं) प्रणयचेष्टा करण्याची तिच्यावर पाळी येते. वेषांतराचा हा परिणाम होय. एका स्त्रीचा पति दुसऱ्या स्त्रीनें होणें हें वेषांतराशिवाय शक्य नाही; अशा तऱ्हेची परिस्थिति शेक्सपियरच्या सुखात्मिकेंत आढळते व कोल्हटकरांनीं या बाबतींत शेक्सपियरचेंच अनुकरण केलें आहे यांत शंका नाही.

नंदिनी ही तारुण्याच्या सीमारेषेवर उभी असलेली एक अननुभवी, प्रेमळ, विपरीत गृहस्थितीमुळें दुःखी झालेली राजकन्या आहे. विलासावद्दल तिच्या मनांत कितीही प्रेम असलें तरी राजाला हा विवाह पसंत पडत नाही. त्यामुळें तिच्यावर अधिक बंधनें घालण्यांत येतात व तिच्यावर दुःखाचा डोंगर कोसळल्यागत होतें. त्यांतून तिची व आईची ताटातूट झालेली असल्यामुळें तिला आधार असा राहिला नव्हता. परंतु सौदामिनी विद्यासंपन्न होऊन परत आल्यामुळें व विलासचें राजकुलीनत्व सिद्ध झाल्यामुळें तिचें पुढील आयुष्य सुखाचें जाणार यावद्दल खात्री वाटते.

या नाटकांतील वरसंशोधनाचा प्रवेश व त्यांतील कूट प्रश्न पाहून मर्चेट् ऑफ् व्हेनिस् या शेक्सपियरच्या नाटकांतील करंडकाच्या प्रवेशाची आठवण होते. एवढेंच नव्हे तर या प्रवेशाबाबत कोल्हटकरांची स्फूर्तिदेवता शेक्सपियरच होय यांत शंका वाटत नाही. शेक्सपियरच्या नाटकांतील प्रवेश बंदिस्त आहे तर कोल्हटकरांच्या नाटकांतील ऐसपैस आहे. एवढेच संबंध नाटकाच्या बांधणीकडे न पहातां या नाटकांतील निरनिराळे प्रवेश स्वतंत्रपणें पाहिले तर ते भरपूर मनोरंजन करावयास समर्थ आहेत.



मतिविकार

मतिविकार हें कोल्हटकरांचें चवथें नाटक. 'कोल्हटकर शंभर वर्षे अगोदर जन्माला आले' असें गडकऱ्यांना म्हणावयास लावणारें नाटक हेंच. या नाटकाचा विषय पुनर्विवाह हा असल्यामुळें लोकप्रियता संपादण्याच्या दृष्टीनें हें मोठें वैगुण्यच मानलें पाहिजे. कारण कोणत्याही समाजांत सुधारक बोटांवर मोजण्याइतकेच असतात. वीरतनय, मूकनायक व गुप्तमंजूष या नाटकांचे विषय नाटकाच्या भविष्याला बाधक ठरतील असे नव्हते. हें नाटक प्रकाशित होतांच त्याचेवर विशिष्ट वर्गाच्या प्रतिनिधींनी टीकेची झोड उठविली यांत आश्चर्य वाटण्याजोगें कांहीं नाही. असें झालें नसतें तरच आश्चर्य. पुनर्विवाहासारख्या अप्रिय विषयावर त्यांचें समर्थन करणारें नाटक कोल्हटकरांसारख्या सुधारणामतवादी लेखकांनी लिहावयाचें नाही तर कोणी ? महाराष्ट्राच्या सामाजिक इतिहासांतील पुनर्विवाहविषयक प्रकरण किती महत्त्वाचें व गुंतागुंतीचें आहे हें नव्यानें सांगण्याचें कारण नाही. या विषयावर लिहिण्यास कोल्हटकरांसारख्या बुद्धिसंपन्न लेखकानें लेखणी उचलावी हें योग्यच झालें. या विषयावर अनुकूल-प्रतिकूल असें लिखाण वरेंच झालें होतें व त्यामुळें समाधान न झाल्यामुळेंच कोल्हटकरांनी ह्या विषयाची पुनः निवड केली हेंही योग्यच झालें. मतिविकारापूर्वी या विषयावर अनेक नाटके लिहिलीं गेलीं. स्वैरसकेश (१८७१), मनोरमा (१८७१),

सौभाग्यरमा (१८७५), इंदिरामाधव (१८९५) इत्यादि नाटकांत पुनर्विवाह हाच विषय असून त्याची आवश्यकता प्रस्थापित केली आहे. पुनर्विवाह-पक्षाचें खंडन करणारी रूढिदिग्विजया(१८९५)सारखी नाटकेंही लिहिलीं गेलीं. या सर्व नाटकांत 'सौभाग्यरमा' हेंच नाटक बऱ्यापैकी आहे. या विषयावर प्रभावी नाटक कोणी लिहिलें तर त्यास वाव होता.

अदमासें पन्नास वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या या नाटकाचें जें उद्दिष्ट तें निदान नाट्यसृष्टींत साध्य झालें आहे किंवा नाहीं हें पाहणें अत्यंत अगत्यचें आहे. निव्वळ एक कलाकृति म्हणून अशा नाटकाकडे आपणांस पाहतां येणार नाहीं. विशेष उद्देश मनाशीं बाळगून निर्माण केलेल्या वाङ्मयाचें परीक्षण कलादृष्टीनेंही करावें लागतें यांत शंका नाहीं. एरवीं तें साहित्य म्हणून मान्यता पावूं शकणार नाहीं. या नाटकाची नायिका चंद्रिका हो चकोराची वाग्दत्त बधू असूनही तो शिक्षणानिमित्त परदेशीं गेलेला पाहून तिच्या विधुर बापानें- आनंदरावानें- तिचा एका वृद्धाशीं विवाह लावून दिला व त्याच्या मोत्रदल्यांत तो स्वतः पण एका बालिकेशीं विवाहबद्ध झाला. चंद्रिकेचा वृद्ध पति विवाहविधे होतो न होतो तोंच मरण पावतो व चंद्रिका 'कुमारी विधवा' होते. चकोर-चंद्रिका घरोब्याच्या कुटुंबांतील असल्यामुळें त्यांची वाठपणापासून मैत्री व परस्परांवर प्रेम. मध्यंतराच्या घनटेमुळें तीं समाजाच्या दृष्टीनें एकमेकांस पारखीं झालीं हें खरें; परंतु त्यांच्या भावनांचे नाजुक धागेदोरे एकमेकांत जे एकदां गुंफले गेले, ते त्यामुळें तुटणार थोडेच ! चंद्रिकेचा पुनर्विवाह घडवून आणणें, सामाजिक सुधारणेला प्रोत्साहन देणें व लोकांची मनोवृत्ति अनुकूल करून घेणें हे तीन उद्देश या नाटकांत आपणांस आढळून येतात. सर्वसाधारणपणें आपण जेव्हां पुनर्विवाहाचा विचार करूं लागतों, तेव्हां त्यांत व्यावहारिक सुखाचाच विचार अधिकांश असतो. वळजवरीनें लादलेला संन्यास अन्यायमूलक आहे, म्हणून भ्रष्टाचार होतो, तो होऊं नये म्हणून पुनर्विवाहास तात्त्विक दृष्टानें आपण मान्यता देतो. निराश्रित विधवेला पुनर्विवाहानें जीवनांत स्थैर्य प्राप्त होईल म्हणून अशी सवलत तिला मिळावी हेंही पटण्याजोगें आहे. अशीं अनेक कारणें देतां येतील; पण सर्वांचा विचार करण्याचें कारण नाहीं. प्रत्येक विधवेनें पुनर्विवाह केलाच पाहिजे असाही आग्रह असणार नाहीं. निर्विध दूर करणें

हे सुधारकांचें काम. परंतु चंद्रिकेचा पुनर्विवाह हा अशापैकी नव्हता. या पुनर्विवाहाचें मूळ प्रेमांत होतें; असहायतेत नव्हतें. वर वर पाहणाऱ्याला तो पुनर्विवाह वाटला तरी वास्तविक तो प्रीतिविवाह होता. प्रीतिविवाहांतही अनेक अडचणी उत्पन्न होतात. चंद्रिका विधवा असल्यामुळें अडचणींचें स्वरूप बदललें आहे इतकेंच. यामुळें हें नाटक केवळ विधवाविवाहाला वाहिलेलें असें झालें नाहीं. विधवा तरुणी विवाहाचा विचार करील, विशिष्ट व्यक्तीचा विचार करणार नाहीं. अशी कल्पना करूं कीं, चंद्रिकेचा वृद्ध पति शतायुषी असल्यामुळें तिच्यावर सांकेतिक भाषेत वैधव्याची कुऱ्हाड पडली नाहीं, तरीसुद्धां चंद्रिका मनांत चकोरसाठीं झुरत राहिली असती व त्यामुळें नवमतवादी असा कांहीं प्रेचप्रसंग निर्माण झाला असता. विधवा-विवाहाचें मंडन करणाऱ्या नाटकांत विधवेचें प्रेम वैधव्यप्राप्तीनंतरचें असावयास पाहिजे. मतिविकार हें नाटक मुख्यतः विधवाविवाहाच्या समर्थनार्थ लिहिलें असलें तरी प्रातिविवाहाच्या समर्थनार्थ लिहिल्यासारखें वाटतें. कोल्हटकरांचा उद्देश स्पष्ट आहे. परंतु त्यांच्या नाटकाचा मनावर काय परिणाम होतो तें वर दिलें आहे. चकोर-चंद्रिका हींच या नाटकार्ची नायक-नायिका होत. परंतु संबंध नाटकांत त्यांच्या भेटीचे प्रवेश किती थोडे आहेत हें पाहिलें म्हणजे कथानकांत अवांतर गोष्टींनीं बहुत जागा व्यापिली आहे हें लक्षांत येईल.

चंद्रिकेचे वडील आनंदराव व सापत्न माता सरस्वती हें विषम जोडपें नवविवाहित असून बालावृद्ध-विवाहाची अनिष्टता व दुष्परिणाम दाखविण्यासाठीं त्यांची योजना आहे, हें उघड आहे. (आनंदरावानें वयस्क विधवेशीं विवाह केला असतां ते सुखी झाले असते असेंही सुचविलें आहे.) म्हातारणीं केलेल्या विवाहाचे धिडवडे कसे निघतात हें या उपकथानकांत चांगल्या रीतीनें प्रत्ययास येतें. एखाद्या स्वतंत्र गंभीर नाटकाला किंवा प्रहसनाला योग्य अशा प्रकारचा हा विषय उपकथानक म्हणून योजून प्रतिपाद्य विषयाची कोल्हटकरांनीं अजाणतेपणानें पिछेहाट केली आहे. सरस्वतीचें मनोहरावरील प्रेम व हरिहरशास्त्र्याचे तिला वश करण्याचे प्रयत्न व या निमित्तानें घडून आलेल्या घटना इतक्या प्रक्षोभक आहेत कीं, नाटकांतील इतर भाग त्यांच्या भडकपणापुढें फिके पडतात. बिहार-तरंगिणीचें उपकथानक विधुराला जशी

विवाहाची आवश्यकता वाटते तशी विधवा स्त्रीलाही वाटणें साहजिक आहे, हें तत्त्व विहारच्या गळीं उतरविण्यासाठी व अनुषंगानें प्रेक्षकांच्याही गळीं उतरविण्यासाठी मुख्यतः योजलें आहे हें उघड आहे. या उपकथानकाचा उपयोग विनोदासाठीही केला आहे; पण तो दुय्यम उद्देश म्हटला पाहिजे. विधवाविवाहाचें मंडन प्रखर बुद्धिवादानें किंवा हळुवार भावनाचित्रणानें करावयास पाहिजे. तसें या उपकथानकांत होत नाहीं.

या नाटकांतील महत्त्वाचीं पुरुषपात्रें पुराणमताभिमानी व सुधारणावादी अशा दोन गटांत वांटतां येतील. नाटकांतील स्त्रिया मात्र अंतःकरण-प्रवृत्तीच्या आधारानें आपला मार्ग आक्रमितांना दिसतात.

या नाटकांतील नायक व नायिका कोण असा प्रश्न विचारण्याचा जणूं संकेतच झाल्यासारखा दिसतो. नाटकांतील प्रतिपाद्य विषय पुनर्विवाह हा असल्यामुळें चकोर व चंद्रिका नायक व नायिका आहेत यांत तिळमात्र शंका नाहीं. अन्य पात्रें या नाटकांत अधिक महत्त्वाचीं ठरत असलीं, तरी त्यांना या स्थानांवर बसवितां येणार नाहीं. नाटकांतील दोष म्हणून वाटल्यास ही गोष्ट नमूद करावी लागेल इतकेंच.

चकोर व चंद्रिका यांचें बालपणापासून परस्परांवर निरतिशय प्रेम होतें व मध्यंतरीच्या दुर्दैवी घटनेनंतरही तें तसेंच असल्याचें आढळून येतें. चकोराच्या हातून नायकास शोभेल असें कांहींच घडत नाहीं व जें कांहीं घडतें, तें अत्यंत बालिश स्वरूपाचें घडतें हें खरें आहे. परंतु चंद्रिकेच्या वैधव्यामुळें तो हतबुद्ध झाला असल्यास नवल नाहीं. तिचे वडील तिच्या पुनर्विवाहाच्या विरुद्ध, सापत्न माता विरुद्ध, भाऊ तर पुराणमतवाद्यांचा पुढारी. ती जवळ जवळ बंदिवासांत. नाटकाच्या कथानकाच्या मांडणीचा विचार केला तर दोघांनाही करण्याजोगें कांहीं नव्हतेंच. ' जें जें होईल तें तें पहावें आणि स्वस्थ वसावें ' यापलीकडे कोणी कांहींच करूं शकत नव्हतें. प्रेमिकांची भेट झाली तरच घटना निर्माण होणार. भेटच बंद झाली तर काय होणार ? त्यानें गुप्तपणानें भेट घेण्याचा प्रयत्न केला तो बैराग्याच्या वेशांत. तो पकडला गेला व त्याची फजिती झाली. वेशांतरामुळें थोडी अधिक झाली इतकेंच. तरंगिणीच्या खोऱ्या मृत्यूचें कारस्थान त्यानें रचिलें व विधुरावस्था निभावून नेणें कठीण याची जाणीव विहारास करून दिली व चंद्रिकेच्या पुनर्विवाहास संमति

मिळविली. हरिहरशास्त्र्यास वेदम मार देऊन हाडांपिंडानें वळकट असल्याची खात्री पटवून दिली. चकोर या नाटकाचा नायक खराच, त्याबद्दल यत्किंचित् शंका नाही, परंतु नायकासंबंधी जें कांहीं वाटावयास पाहिजे तें याच्याबद्दल वाटत नाही हें मात्र खरें.

चंद्रिकेकडे पहातां सुधारक स्त्रीच्या अंगी जी आक्रमकता आपण अपेक्षितों तिचा तिच्या ठायीं पूर्ण अभाव असलेला आढळून येतो; व तें साहजिक आहे. तिचें शिक्षण तुटपुंजें, मनोधैर्य वेतास वात, जुन्या आचार-विचारांचा मनावर प्रभाव, यामुळें तिचें वर्णन 'गरीब गाय' या सांकेतिक शब्दांनीं करण्यास हरकत नाही. परंतु तिच्या असहायतेला जी सुंदर भावनांची जोड मिळाली आहे, तिजमुळें ती सर्वचें मन आकर्षण करून घेते. ती स्वभावानें अत्यंत नम्र व गरीब अशी आहे. विधवा असूनही वरोवरीच्या मुलींनीं खेळांत कुंकू लावले तरी तिनें प्रतिकार केला नाही. केशवपनाची आपत्ति समोर ठाकली असतां तिनें कधीं नकार दिला नाही. तिच्यांतील प्रभावी गुण म्हणजे नम्रता, शुचिता, हळवेपणा. हिचा पुनर्विवाह म्हणजे बंडखोरपणा नाही; सामाजिक दुष्ट चालीरीतींचा सामना नाही; बालपणापासून जतन केलेल्या प्रेमाचा तो परिपाक होय.

विहार व तरंगिणी ही जोडीही पराक्रमशाली आहे असें नाही. विहार हा जुन्या पक्षाचा पुढारी असला तरी चंद्रिकेच्या केशवपनासंबंधी त्याचा आग्रह दिसत नाही. परंतु महाराष्ट्रांत जुन्या-नव्याचा जो संघर्ष झाला, त्यांत जुन्या पक्षानें केलेल्या ग्रामण्यासारख्या अस्त्रयोजनेचा तो पुरस्कार करतो. तो उत्कृष्ट वक्ता असून प्रेक्षकांकडून टाळ्या मिळविण्याचे संकेत त्याला माहीत असताना त्याचा धर्माभिमान सांकेतिक स्वरूपाचा असल्यामुळें याला प्रोत्साहित केल्याशिवाय हा स्वेच्छनें हालचाल करित नाही. त्याला हरमन्याच्या झाडावर चढवण्याचें काम हरिहरशास्त्र्यानें आपल्या अंगावर घेतलेलें दिसतें व विहारच्या हातून नाटकांत जी कामगिरी घडून येते, तिचें अप्रत्यक्ष श्रेय हरिहरशास्त्र्यालाच दिलें पाहिजे. हरिहरशास्त्र्याच्या सहावासांत राणाभीमदेवी गर्जना करणारा विहार तरंगिणीपुढें 'मऊ मेणाहुनि' असा होतो व तें सुद्धां तरंगिणी त्राटिका नसतांना. बायकोसमोरची त्याची विनम्र वृत्ति व तिच्या सुखाची तो वाहत असलेली काळजी प्रेमातिशयमुळें

निर्माण झाली असावी असें सुरुवातीस वाटते. परंतु तिच्या काल्पनिक मृत्यू-नंतर कल्याणीसंबंधी जें वेड उत्पन्न होतें तें पाहिलें म्हणजे प्रेमातिशयता व स्त्रीलंपटता हे समानार्थी शब्द तर नाहीत ना, असें वाटूं लागतें. यामुळेच ध्येयवादी मनोहराचें चित्र उठावदार झालें आहे. कोल्हटकर सुधारणापक्षाचे असल्यामुळे विरुद्ध पक्षाच्या या म्होरक्यास कसें फजित करतां येईल, या धोरणानें विहारचें स्वभावरेखन झालें आहे हें स्वाभाविक आहे. परंतु असें करतांना नाटककाराच्याच पदरीं जो दोष येतो, तिकडे दुर्लक्ष झालेले आढळून येतें. तरंगिणी ही स्वभावतः प्रेमळ, पतीविषयी भक्ति असणारी व त्याचें गुणगान करणारी स्त्री आहे. ती रागावून घर सोडून जाते, ती परत येत नाही; कारण तिला चकोराचें हित साधावयाचें असतें म्हणून. ती कटांत देखील त्याच कारणानें सामील होते. दोन कारणानीं हिची शोचनीय अवस्था होते. नवरा व भाऊ विरुद्ध पक्षांचे पुढारी असल्यामुळे ती कार्त्रीत सांपडल्यासारखी होते. शेवटीं नवरा दुसऱ्या स्त्रीच्या प्रेमांत सांपडलेला पाहून ती कष्टी होते. या घटनेतून तिच्या भावाचें कल्याण होतें. ती आपल्या प्रेमळपणाच्या जोरावरच दोन विजय मिळवते.

आनंदराव व सरस्वती यांनी या नाटकांत फार महत्त्वाची जागा अडविली आहे व नायक-नायिकांपेक्षां हींच पात्रें अधिक महत्त्वाचीं झालीं आहेत. वृद्धापकाळांतही आनंदरावानें एका बालिकेशीं विवाह केला; यामुळे नाटकाच्या मुख्य विषयाइतकाच किंवा अधिक महत्त्वाचा विषय निर्माण होऊन वाचकाचें लक्ष यामुळे द्विधा मात्र झालें आहे. अशा रीतीनें अनेक उद्देश निर्माण केले, तर त्याचा नाटकाच्या परिणामकारकतेवर अनिष्ट परिणाम होतो. आनंदराव हा विचारानें सुधारक पण आचरणानें प्रतिगामी—वृद्धापकाळांतही स्त्रीसहवासोत्सुक असा असल्यामुळे एका बालिकेशीं विवाह करतो व शेवटीं स्वतः दुःखी होऊन तिलाही दुःखी करतो व बंडखोर करतो. या विवाहाचा त्याला पश्चात्ताप होतो. परंतु ही चूक दुरुस्त होण्याजोगी नसल्यामुळे दाग-दागिन्यांचें प्रदर्शन मांडून वायकोची खुशामत करून तिला आपलीशी करण्याचा प्रयत्न करतो. श्रीच्या मध्यस्थीनें सरस्वतीला वश करण्यांत त्याला यश मिळत नाही. मनोहरच्या ऐवजीं दुसरा कोणी असता तर सरस्वती

आनंदरावाला केव्हांच अंतरली असती. सरस्वती दिसते तशी मूलतः वाईट नाही. हरिहरशास्त्र्यासारख्या दुष्ट मनुष्याच्या सहवासांत येऊनही ती मार्ग-भ्रष्ट होत नाही, हें तिच्या सद्गुणांचें प्रत्यंतर आहे. तरुण मनावर निराशेचा परिणाम कसा होईल हें सांगणे कठीण. वृद्ध पतीशीं गांठ पडल्यामुळें तारुण्य-सुलभ पुरुषसहवासाची तिची इच्छा अपुरी रहाते. तरुण विधुर मनोहराचें दर्शन झाल्यावरोवर ती इच्छा उसळते व ती त्याच्या गर्ळीं पडूं पहाते. तिला पतीचें दर्शन असह्य होतें व मनोहराचा सहवास प्रिय वाटूं लागतो. मनोहर खरोखरच नीतिमान असल्यामुळें सत्पथावर येण्यास तिला वेळ लागत नाही. त्यामुळें आनंदरावाची अब्रू तरी वांचली. आनंदरावास जणू आपलें भविष्य दिसत होतें व म्हणूनच त्यानें सरस्वतीस सुशिक्षण देण्याची व्यवस्था केली. शिक्षणामुळें तारुण्यावर मात करतां येईल ही कल्पना मात्र भ्रामक खरी. सरस्वतीच्या परिस्थितींत दुसरी एखादी स्त्री हरिहरशास्त्र्याच्या आहारीं न जातांही निराळ्याच रीतीनें वागली असती व एखाद्या आधुनिक नाटकाला सुंदर विषय मिळाला असता. सरस्वतीचें स्वभावरखाटन नामी साधलें आहे.

मनोहर हा चकोराचा म्हणजे नायकाचा वडील भाऊ; त्यानें आपली वडीलकी चांगल्या रीतीनें गाजविलेली आढळून येते. मातिविकारांत त्याला फार महत्त्वाचें स्थान नाटककारानें दिलें आहे. विधुरानें मृत पत्नीच्या स्मृतीशीं एकनिष्ठ राहून जीवित व्यतीत करावें ही कल्पना वीरतनयांत कोल्हटकरांच्या दृष्टीपुढें होती. पण त्या नाटकांत ती सफल झाली नाही. वीरतनयमध्ये टाकून द्यावें लागलेलें काम मातिविकारमध्ये केलेलें आहे. मनोहर हा कोल्हटकरांचा आदर्श सुधारक होय. स्वतःचा संसार आटोपतांच तो स्वतःस समाजसेवेस वाहून घेतो व आपल्या ध्येयावर दृष्टि ठेवून, मन विचलित होऊं न देतां, कार्यभार वाहतो. त्याचा इंद्रियनिग्रह अपूर्व होय व त्यामुळेंच सरस्वतीचा नाश टळतो. सुंदर, तरुण स्त्री देहाचें दान करण्यास तयार असतां त्यानें जें उदात्त वर्तन केलें, ह्यामुळें तो बंदनीय ठरतो, यांत शंका नाही. नाटकाचा विषय पुनर्विवाह हा असल्यामुळें मनोहराच्या या मोठेपणाचा विषयाच्या प्रतिपादनास कांहींच उपयोग होत नाही. उलटपक्षीं

वर सांगितल्याप्रमाणें प्रमाणाबाहेर त्याला महत्त्व प्राप्त होऊन कथानकाचा तोल मात्र जातो.

हरिहरशास्त्री हा या नाटकांतील खलपुरुष होय. सुधारलेल्या मानव-जातीचा तो एक कलंक होय. स्त्री ही केवळ उपभोग्य वस्तु आहे एवढेंच त्याला वाटलें असतें तर ती रानटी विचाराची दिशा आहे असें म्हणतां आलें असतें. असहाय स्त्रियांना फसविणें, प्रसंगविशेषीं त्यांच्यावर बलात्कार करणें, या गोष्टी त्याच्या नेहमींच्या सरावाच्या दिसतात. कोळसा उगाळावा तेवढा काळाच अशी म्हण आहे. त्याचें अंतःकरण कोळशासारखें काळें आहे; दयामाया हे शब्द त्याला माहीत नाहीत. 'हाणा मारा' हें त्याचें तत्त्वज्ञान आहे. दुष्टपणाचा शेवट स्वतःच्या नाशांत होणार हें त्याला माहीत होतें व म्हणून तो जवळ विष बाळगीत असे, हरिहरशास्त्री म्हणजे मूर्तिमंत दांभिकता. व्युत्पन्न ब्राह्मण म्हणूनच कृतीनें अगदीं नीचांतला नीच होऊं शकला. त्याचा शेवट पाहून कोणास हळहळ वाटणार ? जगांतील एक पाप नाहीसें झालें म्हणून सुटकेचा निःश्वासच मनुष्य सोडणार.

मतिविकार हें कोल्हटकरांचें पहिलें शुद्ध सामाजिक नाटक. त्याचा विषय सुधारकांच्या जिव्हाब्ज्याचा व पुराणमताभिमान्यांच्या तिटकाऱ्याचा. तेव्हां हें नाटक जेव्हां लिहिलें गेलें तेव्हां सनातनी गटांत मोठाच प्रक्षोभ निर्माण झाला. "अरे, हा नाटककार इतका माजला काय, कीं त्यावर टीका करण्यासही कोणी घजुं नये !" अशा अर्थाचे उद्गार एका टीकाकारानें काढल्याचें श्री. केळकर यांनीं नमूद केलें आहे. परंतु नाटकरचनेच्या दृष्टीनें कोल्हटकरांनीं या नाटकांत प्रगति केली आहे असें म्हणतां येणार नाही. नाटकाच्या मर्यादित कीर्तीचें हेंच कारण होय. या नाटकांतील मुख्य दोष म्हणजे मुख्य कथानकाला मार्गे टाकील असें दुय्यम कथानक कोल्हटकरांनीं योजल्यामुळें नाटकाच्या हेतूला केवळ बाधा उत्पन्न झाली असें नसून तो जवळ जवळ लुप्तप्राय झालेला आढळून येतो. चकोर-चंद्रिका यांचा विवाह अभिप्रेत असून त्यांची भेट ज्यामुळें अशक्यप्राय होईल अशी परिस्थिति गृहीत धरल्यामुळें नायक-नायिका पूर्णतया क्रियाशून्य अशी आढळतात.

चकोर-चंद्रिका यांचें बालपणापासूनचें प्रेम लक्षांत घेतां या नाटकांत भावनांना कसा बहर यावयास पाहिजे होता. परंतु भावनांची

उत्कटता या नाटकांत कोट्टेही आढळत नाही. पुनर्विवाहाच्या सुधारणेचे तत्त्व समाजाने आतां मान्य केल्यामुळे या नाटकाच्या विषयाचे महत्त्व आपोआप कमी झाले आहे. त्यांत भावनांची उत्कटता नसल्यामुळे या नाटकाकडे दुर्लक्ष होत आहे हे उघड आहे. वास्तविक गडकऱ्यांचे 'प्रेमसंन्यास' हे नाटक याच विषयावर असून देखील त्याने जनमनाची चांगली पकड घेतलेली आढळून येते. मतिविकाराचे, रंगभूमीवरील यशापयशाचे रहस्य ओळखणाऱ्या प्रतिभाशाली, मेहेनती व व्यवहारी नाटककाराने केलेले पुनर्लेखन असे 'प्रेमसंन्यास' नाटकाचे वर्णन केले तर ती चूक होणार नाही. पुनर्लेखन करतांना मतिविकार पडण्याची जी कारणे होती ती गडकऱ्यांनी नाहीशी करून भावनोत्कटतेबरोबर सुबोध विनोद व प्रभावी भाषा यांची जोड देऊन नाटकाचे स्वरूप पार बदलून ते दुःखान्त केले. नाट्यलेखनाचे तंत्र हस्तगत करावयाचे असेल तर मतिविकार व प्रेमसंन्यास यांचा तौलनिक अभ्यास मोठा फलप्रद होईल यांत शंका नाही. मतिविकार नाटकांत रोमांचकारी घटना मुबलक आहेत. सर्वसाधारण प्रेक्षकांना त्या आवडल्या व नाटक अल्प प्रमाणांत तरी यशस्वी करण्यास त्यांची मदत झाली. परंतु सामाजिक नाटकांत अशा प्रसंगांचे आधिक्य रोचक होत नाही हे खरे. प्रेमसंन्यासांतही हाच दोष आढळून येतो. गर्भपात, बलात्कार, प्राणांतिक हल्ले, विषप्रयोग, आत्महत्या, स्त्रियांची पळवापळवी यांचे जर सामाजिक नाटकांत प्राबल्य होऊं लागले तर ज्या समाजाचे चित्र त्या नाटकांत असेल त्या समाजाबद्दल चिंता वाटू लागेल. कौलहटकरांनी आपल्या अद्भुतरम्य नाटकांत वेषांतराला अमूक वाव दिल्याचे आढळून येते. तेच तंत्र अल्प प्रमाणांत त्यांनी या सामाजिक नाटकांतही वापरलेले आढळून येते. या नाटकांतील संवादांना निबंधाचे स्वरूप आले असून कधी कधी कार्यकारणमीमांसा तर्कशास्त्राला धरून केलेली आढळते; त्यामुळे संवाद नाट्यपूर्ण झालेले नाहीत व रसपरिपोष होऊं शकला नाही. परंतु ज्या प्रवेशांत कल्पना व भावना यांना वाव मिळाला आहे अशा प्रवेशांतील संवाद चांगले आहेत. उदा०— अंक १ ला प्रवेश २ रा, अंक १ ला प्रवेश ४ था, अंक ३ रा प्रवेश २ रा. मतिविकारांत विनोदाच्या अनेक छटा आढळतात. भेकड भटाचा विनोद प्रहसनात्मक तर आनंदराव व सरस्वती यांच्या संभाषणांत नर्मविनोद आहे.

विहारचे कांहीं प्रवेश विनोदी असून ' कल्याणी व जानकी ' यांच्या नांवांची अदलाबदल ज्या प्रवेशांत होते तो प्रवेश मजेदार वठला आहे.

मतिविकार हें नाटक कोल्हटकरांच्या अद्भुतरम्य नाटकांच्या तुलनेत मध्यम प्रतीचेच वाटणार. परंतु मतिविकार जेव्हां लिहिले गेले तेव्हां सुधारणा-विषयक नाटकांत त्याला विशिष्ट स्थान होतें हें लक्षांत ठेवले पाहिजे. श्री. टेंबे यांनी तर आपल्या आत्मचरित्रांत या नाटकाविषयी अत्यंत गौरवपर उद्गार काढले आहेत. ते म्हणतात, " मला हें नाटक कोल्हटकरांच्या अचाट व अभिजात बुद्धिवैभवाचें निदर्शक वाटे. म्हणून ही त्यांची सुंदर नाट्यकृति पुन्हां रंगभूमीवर आणणें आपलें कर्तव्य आहे अशी माझी भावना होती." याचा अर्थ समकालीन लोकप्रिय नाटकांपेक्षां या नाटकांत गुणाचें प्रमाण अधिक होतें हाच नव्हे का ? कै. टेंबे यांनी हें नाटक पुनश्च रंगभूमीवर आणलें या घटनेचें महत्त्व सामान्य नाहीं.



प्रेमशोधन

कोल्हटकरांचें पांचवें नाटक प्रेमशोधन. याचें कथानक चांगलें आहे; यांतही उपकथानक आहे. हें नाटक अद्भुतरम्य आहे. या नाटकांतील महत्त्वाचीं पात्रे म्हणजे नंदन व कंदन हे जुळे भाऊ, आणि मोहिनी व इंदिरा या बहिणी. पुष्करिणी व तडाग आणि चंडी व विहंग हीं दुय्यम पात्रे असून विनोदनिर्मिति करतात.

हें नाटक नंदन व इंदिरा यांच्या मीलनामुळे सुखान्त म्हटलें, तर कंदन व मोहिनी यांच्या मृत्यूमुळे दुःखान्त म्हणावें लागेल. नेहमींचा दंडक असा कीं, नायक-नायिका सुखांत असतील तर तें नाटक सुखात्मिका किंवा सुखांतिका या सदरांत पडतें. त्यांचा अंत झाला किंवा त्यांची डोकें वर न काढतां येण्याजोगी अत्यंत दुःखमय स्थिति झाली तर तेंही नाटक दुःखात्मिका किंवा दुःखांतिका या सदरांत पडतें. कंदन व मोहिनी हीं या नाटकांतील खलपात्रे होत. परिस्थितीमुळे तीं तशीं बनलीं असें त्यांचे

बाजूने वाटल्यास म्हणतां येईल. मोहिनी ही नायकाची पत्नी असल्यामुळे ती नायिका व्हावयास पाहिजे होती. परंतु ती खलस्त्रीच ठरते. कंदनाने तर नंदनाचा नाश करण्याचा विडाच उचललेला असतो. परंतु पुढे त्याचे स्वभावपरिवर्तन झाल्यामुळे त्याच्या मृत्यूमुळे वार्ड वाटते. यामुळे या नाटकाला सुखदुःखात्मिका हें नांव साजून दिले.

नंदन आदर्श पुरुष म्हणूनच रंगविला आहे. त्याच्या व मोहिनीच्या स्वभावभिन्नत्वामुळे व विवाहपूर्व काळांत मोहिनीचे प्रेम कंदनावर बसल्यामुळे लौकिकदृष्ट्या ती पतिपत्नी असली, तरी सर्वसाक्षी परमेश्वराच्या दृष्टीने ती बहीण भावंडेच होती. नंदनाच्या मनांत मोहिनीला या परिस्थितीत सुख कसें लागेल याचेच विचार चाललेले आढळून येतात. म्हणूनच त्याने दुसऱ्या एखाद्या अनुरूप स्त्रीशी विवाह करण्याचा विचार केला नाही.

नंदन—मी जर द्वितीय संबंध केला असता तर त्रिचाऱ्या मोहिनीच्या जन्माचे मातेरें करून तिच्या दुःखावर डाग दिल्यासारखें नसतें का झालें ? हल्लीं मला समजुःखी पाहून तिला आपल्या दुःखाचा भार सह्य तरी होत असेल.

राजांनीं अनेक वायका करण्याची रूढि असतांना नंदनाने केलेला हा विचार कौतुकास्पदच नव्हे—अत्यंत स्पृहणीय आहे. कंदनाच्या मृत्यूची बातमी कळतांच त्याच्या वादळ बधूला त्याच्या नावे ठेविलेले अर्धे राज्य देण्यास तो निघतो हें त्याच्या औदार्याचेच प्रत्यंतर होय. मोहिनीच्या वाक्ताडनाने तो दुःखी होतो, पण संतप्त होत नाही. तो मिळतें घेण्याचा प्रयत्न करीत असूनही ती उदात्तपणाने वागते; अशा वेळीं संताप येणे साहजिक आहे. पण तो आपली मनःशांति ढळू देत नाही. नंदनासारख्या सहृदयी नवऱ्याविरुद्ध बंड करण्याऐवजी तिनें बापाच्या जुलुमाविरुद्ध योग्य वेळीं बंड केले असतें तर तें शोभून दिले असतें. वडिलांची आज्ञा पाळण्याचा संकेत जर तिनें मानला तर नवऱ्याशीं वागण्याचा संकेतही पाळवावयास पाहिजे होता. तें जरी न केले तरी नंदनालाच दोषी समजून ती ज्या प्रकारें वागत होती, तसें तरी वागावयास नको होतें. या तिच्या वागणुकीमुळे नंदनाच्या चांगुलपणाला अधिकच उठाव मिळतो. कंदनाच्या धाडसी स्वभावावर मोहिनी

अनुरक्त झाली होती. नंदनासारखा समतोल बुद्धीचा पुरुष धाडसी असला तरी अवेळी तो आपलें धाडस प्रकट करणार नाही हें उघड आहे.

नंदनानें अरण्यांत प्रवेश केल्यापासून त्याची सौंदर्योपासक दृष्टि व काव्यात्मता यांचा प्रत्यय येतो. इंदिरा तर त्याला वनदेवीच वाटते. संसाराचा कंटाळा आल्यामुळें नंदनाला अरण्यवास प्रिय वाटावा हें साहजिक आहे. परंतु इंदिरेचा सहवास हें अधिक महत्त्वाचें कारण आहे असें म्हटल्यास चालेल. या नाटकामधील अरण्यांतील प्रवेश सुंदर आहेत यांत शंका नाही. नंदनाच्या प्रेमपिपासु अंतःकरणाची याच प्रवेशांत ओळख पटते. परंतु इंदिरेविषयी प्रेम वाटूनही तो कर्तव्याला विसरत नाही. यामुळेंच इंदिरेचें लग्न कंदनानीं होण्याचा संभव निर्माण होतो. सामाजिक बंधनांची प्रतिष्ठा ज्या काळांत होती त्या काळांत हें नाटक लिहिलें गेल्यामुळें त्यांचे दुष्परिणाम या नाटकांत दिसतात. परंतु त्यांच्याविरुद्ध बंड करण्याची प्रवृत्ति दिसून येत नाही. इंदिरा देखील पित्राज्ञा मानण्याच्या गोष्टी करूं लागते व नंदनही एकपत्नीव्रताचे गोडवे गाऊं लागतो. वास्तविक दोघांच्याही मनांत निराळेच विचार असतात. दोघांच्याही मनावर रूढ विचारांचें दडपण आहे यांत शंका नाही. परंतु स्वार्थत्यागाची वृत्ति नेहमीच कौतुकास्पद वाटते. नंदनाविषयी निन्तात आदर वाटतो तो याचमुळें.

कंदनाचा स्वभाव नंदनाच्या अगदीं उलट. तो कमालीचा स्वार्थी असून स्वार्थ साधण्यासाठीं अमर्याद दुष्टपणा करण्यास निरंतर तयार. त्याच्या स्वभावांत सारासारविचार नाही. त्याच्या धाडसाला रानडुकराच्या मुसंडीचीच उपमा शोभण्याजोगी आहे. त्याचा नंदनाविषयीचा द्वेष म्हणजे भाऊबंदकीचें अत्यंत दुष्ट स्वरूप होय. नंदनाच्या मोहिनीशीं झालेल्या विवाहाची जबाबदारी वडील मंडळींवर असतांना नंदनाचा राग करण्यांत समंजसपणा कोठें होता ? छातीठोकपणें पुढें येऊन कंदनानें आपलें प्रेम जाहीर कां केलें नाही ? पित्राज्ञेचें दडपण त्याच्यासारख्या खुनशी माणसाच्या मनावरही होतें हें उघड आहे. नाटकाच्या पूर्वाघात कंदनाचें स्वभावदर्शन होतें तें अत्यंत निर्घृण आहे. निराशेनें मनुष्य इतका बहकून जाणें शक्य आहे का असा प्रश्न उत्पन्न होतो; पण मोहिनी व कंदन यांचें गाढ प्रेम आहे यांत शंका नाही व त्याच्या पूर्तीसाठीं वाटेल तें साहस करण्यास

त्यामध्येथानाही दिव्य वाटत नाही ही स्पष्ट आहे. इंद्रजाल ही नांव धारण करून त्यांनी मोहिनीच्या वडिलांचे राज्य हरण केले व त्यांना अरण्यांत सुलीसह पिटाळून लाविले. वडिलांचा अकाली मृत्यु ही दैवाने त्यांना केलेली शिक्षाच असे त्याला वाटते. मोहिनी व कंदन एकमेकांसाठी जन्मास आली असे त्यास वाटत होते. परंतु नंदनाविषयीची त्याची वृत्ति केवळ पशुतुल्य वाटते. त्याचे मोहिनीवरील प्रेम तरी कोठे अढळ राहते ? मोहिनी-पेशां अधिक सुस्वरूप स्त्री दिसतांच तो मोहिनीला विसरून जातो व ती हस्तगत कशी होईल याचा विचार करू लागतो. ज्या प्रेमांमुळे मनुष्य उन्नत होतो, अशा प्रेमाचा त्याला अनुभव दिसत नाही. स्त्री ही उपभोग्य वस्तु आहे यापलीकडे प्रेमाचे तत्त्वज्ञान त्याला माहित नसते. नंदनाच्या जागी रूपसादृश्याच्या जोरावर जाऊन बसल्यानंतर तो जी कामुक भाषणे करतो, ती त्याच्या स्वभावार्ची निदर्शक आहेत. इंदिरेच्या अंगी असे कांहीं दिव्य सौंदर्य आढळून येते की, त्यामुळे या पशूचे रूपांतर होऊन तो माणसांत येतो. सौंदर्य व प्रेम यांतील दिव्यत्व अशा रीतीने आपल्या प्रत्यासास येते. मनुष्याच्या मनांत चांगल्या-वाईट प्रवृत्ति वीजरूपाने असतात. परिस्थितीप्रमाणे निरनिराळ्या वीजांना अंकुर फुटतात. इंदिरेच्या सहवासांत कंदनाच्या सुप्त सद्वृत्ति जागृत झाल्या व तो दुष्टाचा सुष्ट बनला. “प्रेमशोधनाचा पांचवा अंक म्हणजे मराठी नाट्यवाङ्मयांतला अत्युच्च दर्जाचा अलंकार आहे. इंदिरेवद्दलच्या निस्सीम प्रेमांमुळे कंदनाची चित्तशुद्धि होते, त्यामुळे नांवही प्रेमशोधन ठेवले आहे. हा भाग पांचव्या अंकांत येतो. तो प्रवेश करून रसाचा एक अप्रतिम नमुना आहे. आणि बोडस व गंधर्व तो परिणामकारक वठवातही असत.” (लेले.)

मोहिनी मात्र शेक्सपियरच्या रीगन व गॅनेरिल या भगिनीद्वयाप्रमाणे सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत अत्यंत राक्षसी वृत्तीची स्त्री दिसून येते, फक्त एकदांच सुरुवातीला ती सुबुद्ध माणसाप्रमाणे कंदनार्शी बोलते व त्या वेळी कंदनापेशां ती समंजस आहे असे वाटते. नंदनाला नाहीसा करून त्याची जागा रूपसादृश्याच्या जोरावर पटकावून मोहिनीशी संसार करण्याचा त्याचा विचार ऐकून ती म्हणते—

‘—अग वाई, काय हें धाडस ? आपल्या स्वभावाला पूर्णपणें शोभतें. पण हें सारें अगदीं अपूर्व असल्यामुळें मला वाई त्याच्या कल्पनेनेंच धडकी भरते ! मी जरी अजून वास्तविक कुमारिकाच आहे तरी जनाच्या दृष्टीने आपली भावजयच ना ? हें केवढें घोर पाप करण्याला आपण तयार झालां आहांत !’

परंतु पुढें ती नीति-अनीतीच्या कल्पनांना तिलांजली देऊन या धाडसालाही तयार होते. या सर्वांच्या मुळाशीं कंदनाविषयींचें प्रेम असल्यामुळें तिच्या संकल्पित दुराचरणाची तीव्रता कमी होते व असें वाटतें कीं, तिला नको असणारा विवाह तिच्यावर लादला गेला नसता तर ती स्वतः आनंदी होऊन तिनें दुसऱ्यास आनंदी केलें असतें, या विवाहाचा तिच्या मनावर इतका विपरीत परिणाम झाला होता कीं, त्यामुळें ती दुष्ट झाली असून वर सांगितल्याप्रमाणें दुराचरणी होण्याच्या बेतांत होती. नंदनाविषयीं वाटणारा द्वेष ती पुढील शब्दांत व्यक्त करते : “ ते बाह्यात्कारी कां होईना, माझे पति म्हणून मिरवूं लागले, म्हणजे माझ्या तळव्याची आग कशी मस्तकाला जाते !” नंदनाचा देवगण लक्षांत घेतां ही निवळ राक्षसगणी दिसते. इंदिरेविषयीही तिला प्रेम नाहींच. तिला विषारी मिठाई पाठवितांना तिचें मन कचरत नाहीं. नंदनावर मारेकरी घालतांना तिचें अंतःकरण धडधडत नाहीं. “ विष घातलेला खाऊ इंदिरा खाणार, तरवारीचें पाणी तिचा वल्लभ पिणार आणि ‘मृत्यु’ तृप्त होऊन ढेकर देणार ” हे उद्गार काढणाऱ्या स्त्रीविषयीं नंदन किती हलुवारपणें व सहानुभूतिपूर्वक विचार करतांना आढळतो ! तिच्या या वागणुकीमुळें त्याचें सौजन्य मात्र उठून दिसतें. दुष्ट माणसाचा शेवट त्याच्या नाशांत होतो. मोहिनीला शेवटीं आत्महत्या करावी लागते. तिचें कंदनावरील प्रेम अपूर्व होतें यांत शंका नाहीं; व त्यानें सांगितल्यामुळें मरणापूर्वीं इंदिरा व नंदन यांचेविषयीं शुभेच्छा मोकळ्या मनानें ती प्रकट करते व जगाचा निरोप घेते.

कोल्हटकरांच्या मानसकन्यांत इंदिराचें स्थान अतिशय वरचें असलेलें आढळून येईल. अरण्याच्या पार्श्वभूमीवर तिचें शारीरिक व मानसिक सौंदर्य उठावदार रीतीनें आपल्या प्रत्ययास येतें.

देवी वनदेवी म्हणूं

स्वप्न, भास काय म्हणूं

अशा प्रकारचा भ्रम उत्पन्न होतो. ती सुंदर आहे तशी सद्गुणी आहे. वनवासांत दिवस कंठणाच्या तिच्या प्रेमळ पित्याच्या दृष्टीला ती कशी दिसते पहा:—

मंदार—मी इंदिरेवद्दल बोलूं लागलों कीं आपण मला वेड्यांत काढाल; पण स्नेहामुळे बोलल्यावांचून राहवत नाहीं. माझी इंदिरा माझ्या घराला शोभा देणारी एक हिरकणी आहे; माझ्या दुःखतप्त हृदयाची सावली आहे; आणि माझ्या दुर्बल आत्म्याची काठी आहे. या अरण्यांत असंख्य वृक्ष आहेत पण हिच्या तोंडावरची टवटवी एकांतही नाहीं; असंख्य कोकिला आहेत; पण हिच्या कंठांतलें माधुर्य एकींतही नाहीं. हिला सतत पाहणें, हिचे बोल नेहमीं ऐकणें, हाच माझा हल्लींचा आवडता व्यवसाय आहे.

मंदाराला इंदिरेचाच आधार असल्यामुळे त्याला असें वाटणें साहजिक आहे, असा आक्षेप या वर्णनावर येण्याचा संभव आहे. परंतु तिच्यांत अतिमानुष, अलौकिक, दिव्य असें कांहीं तरी होतें यांत शंका नाहीं. कंदनासारख्या रानदांडग्याला क्षणांत तिनें कसें नमविलें हें पहाण्याजोगें आहे. इंदिरेचें दर्शन होतांच कंदनाची काय स्थिति झाली हें त्याच्याच शब्दांत पुढें सांगितलें आहे—

कंदन— मी जागचे जागीं खिळलों याबद्दल आश्चर्य वाटूं देऊं नका. हा सौंदर्याचा निधि पाहून कोण थक्क होणार नाहीं? या लावण्यवतीनें आपल्या तेजानें डोळे दिपवून टाकून हृदयाची चोरी केली. आतां द्रव्य कोण हरण करील? देवी! तुझ्या सौंदर्याच्या ठायीं हा दास लीन झाला आहे. मी या ठिकाणीं चोरी करण्याकरितां आलों खरा परंतु तुझ्या रूपानें चोराचा सुद्धां साव करून सोडिलें. आजपर्यंत चोरानें आपली वस्तु कोणालाही अर्पण केली नव्हती. पण हा बहुमोल रत्नांचा हार मी तुला अर्पण करितों.

हा सौंदर्याचाच विजय नव्हे का? इंदिरेच्या सद्गुणांमुळेच कालांतरानें कंदनाचें मन शुद्ध होतें. राजप्रासाद सोडून तिला अरण्यांत रहावें लागलें म्हणून तिच्या आंतरिक गुणांत यत्किंचितही कमीपणा उत्पन्न झालेला दिसत नाहीं. उलट बदललेल्या परिस्थितींत सुख निर्माण करण्याची तिची शक्ति

अलौकिक असलेली आढळून येते. वास्तविक इंदिरा म्हणजे मूर्तिमंत आनंद होय; याचा अर्थ तिला दुःखाची झळ कदापि लागत नाही असा मात्र नाही. तिच्या गुणांचें संशोधन करण्याचें कारण नाही; ते इतके स्पष्ट आहेत कीं कोणाच्याही लक्षांत येण्यास अडचण पडूं नये. ती सुंदर आहे तशी प्रेमळ आहे, आज्ञाधारक आहे तशी नोकरांचाकरांविषयी सहानुभूति ठेवणारी आहे. मंदाराच्या आग्रहाला बळी पडून ती कंदनार्शी विवाह करण्यास तयार होते, हें पाहून तिच्या भवितव्याविषयी चिंता वाटूं लागते व कधी काळीं दिलेल्या वचनाला जागणाऱ्या मंदाराच्या आग्रही बुद्धीचा राग येतो. अनुभवानें मनुष्याला शहाणपण येतें असें म्हणतात. पण या विवाहाच्या बाबतींत पूर्वीचा अनुभव जसेस धरण्यास कोणीच तयार होत नाही. इंदिरें या विवाहाला संमति दिली खरी परंतु तिला ही तडजोड, ही आत्मवंचना, इतकी असह्य होते कीं आत्महत्येशिवाय तिला दुसरा मार्ग दिसत नाही हें लक्षांत येतांच कंदनाला उपरति होते व तिचा नाश टळतो. मूर्तिमंत आनंद म्हणून जिचें वर वर्णन केलें आहे त्या इंदिरेची अतिशय केविलवाणी स्थिति होते. “अरेरे ! बिचारी इंदिरा ! ज्या कोणास वरून सुंदर पालवी धारण करणारी पण आंतून करपलेली लता पहावयाची असेल त्यानें हिची मूर्ति पहावी ” असें तिच्या करुण परिस्थितीचें वर्णन नंदन करतो. पण याही परिस्थितीतून तिचें डोकें वर निघतें व आपल्या बल्लभाशीं-नंदनार्शीं-ती विवाहबद्ध होते.

पुष्करिणी व तडाग यांचे प्रवेश विनोदाकरितां आहेत हें उघड आहे. पुष्करिणी ही मोहिनीची दासी व तडाग हा कंदनाचा एकनिष्ठ सेवक. त्यांचें परस्परांवर प्रेम असलें तरी पुष्करिणी अत्यंत समंजस तर तडाग कधी कधी वेडसर वाटण्याइतका असमंजस. त्याचा मुख्य गुण म्हणजे आपल्या मालकाविषयी त्याला वाटणारी निस्सीम भाक्ति. तो मोकळ्या अंतःकरणाचा आहे तसा मोकळ्या जिभेचा पण आहे. मोहिनीशीं त्याची भेट होते त्या वेळीं अत्यंत अजीजीनें कसें बोलावें याचा घडा पुष्करिणीनें त्याला दिला होता. परंतु गांवढळाला दरबारी रीतिरिवाज चुटकीसरशी कसे यावेत ! तो तोंडाला येईल तें बकतो. मोहिनीला त्याचा फटकळपणा तो कंदनाचा विश्वासू सेवक म्हणूनच केवळ सहन करावा लागतो. पुण्यप्रभावांतील कंकण

हा तडागाच्याच वंशांतला. नवीन पिढी जुग्या पिढीला मार्गे टाकते या न्यायाने तडागापेक्षां कितीतरी पुढे गेलेला—अर्थात् अज्ञानांत व अज्ञानजन्य मूर्खपणांत—असा आहे. तडागाचें मोहिनीला उद्देशून केलेलें पहिलेंच भाषण पुढीलप्रमाणें आहे.

तडाग—चाईसाहेब, आपल्या पायांची भेट घेण्याला आलों, पण आपल्या चेहऱ्यांतच डोळे गुंतून राहिले याची माफी असावी. आमच्या मालकांनी आपल्या रूपाची तारीफ केली ती अगदी खोटी नाही. असे पाठीभर दागिने असल्यावर कोण कुरूप दिसणार आहे? आज मी आपणांकडे आलों तो एक विनंति करण्याकरितां.

मृदुकोमल भाषण करण्यांत तो पटाईत नसला तरी 'शत्रु पाहिला कीं हाण टोला' यांत त्याचा हात धरणारा सांपडणार नाही. कंदनाला देखील त्याला आवरावें लागे. "लोकांचीं डोकीं उडविण्याऐवजीं स्वतःचें डोकें ठिकाणावर असूं दे" असें कंदन त्याला सांगतो. पण याचा अर्थ कळण्याची देखील पात्रता तडागांत नाही. कंदनाचीं गुप्त कार्यें पार पाडणारा हा वीर तोंडाचा फटकळ व सत्याचा पाठीराखा असा आहे. नेमकें जें बोलूं नये तें बोलण्यास त्याला दिकत वाटत नाही व त्याच्या या प्रलापांमुळेच हास्य निर्माण होतें.

तडाग—मी जरी पाषाणहृदयी असलों तरी तुमच्या भावापेक्षां आणि वायकोपेक्षां फार बरा! या तरवारीला त्यांच्याच हृदयावर धार लाविली आहे.

नंदन—काय? कंदनाची व मोहिनीची निंदा माझ्यासमोर?

तडाग—हो. माझ्यासारखा शिपाईगडी मार्गे नाही कधीं निंदा करणार.

नंदन—तुमच्या डोक्यांत कोणी तरी चुकीची कल्पना भरवून दिली आहे. कंदन हा केव्हांच परलोकवासी झाला.

तडाग—मुळींच नाही! तुमच्याच डोक्यांत ही चुकीची कल्पना शिरली आहे. पण त्या कल्पनेसकट हें डोकें उतरून ठेवितों, म्हणजे मग भानगडच रहाणार नाही!

विहंग व चंडी ही अननुरूप पतिपत्नींची जोडी विप्रमविवाहाची अनिष्टता प्रतिपादन करण्यासाठी व विनोदासाठी निर्माण केली आहे.

त्यांना पाहून “अशी गंगाजम्नी जोडपी घरोघर किती तरी असतील” असे उद्गार नंदन काढतो. ही जोडी पाहून ‘अँज यू लाइक इट’ मधील फीच व सिल्हियस यांची आठवण होते.

प्रेमशोधन या नाटकाचा विषय संसारांतील असला तरी सांचा अद्भुतरम्य नाटकाचा आहे. कल्पनेने निर्माण केलेले प्रसंग वाचक-प्रेक्षकांचे मन आकृष्ट करून त्यांना निराळ्याच जगांत घेऊन जातात व कांहीं काळ तरी सामाजिक बंधनांचा विसर पाडतात. नाटककाराने विषयाची जाणीव मधून मधून देण्याची काळजी घेतली आहे हे मात्र खरे.

या नाटकांतील कंदनाच्या भूमिकेचेही रंगभूमीच्या इतिहासांत शृंगीच्या भूमिकेसारखेच महत्त्व आहे. फक्त विनोदी भूमिका कराव्या लागत असणाऱ्या नटाला कॅरेक्टर अॅक्टर बनण्याची संधि या भूमिकेने दिली. तसेच हिरण्यकशिपूवरून वृंदावनावर उतरावयास गडकऱ्यांना कंदनाच्या भूमिकेचा ‘पायरी’ म्हणून उपयोग झाला. सुताने वर चढणे म्हणजे स्वर्गाला जाणे सोपे आहे, पण उतरतांना जर पायऱ्या नसल्या तर कपाळ-मोक्ष होतो हे केवळ देण्याघेण्याचे व्यवहार न्यायालयांत हाताळणाऱ्या रासिकवरूवाला कसे समजणार ?



वधूपरीक्षा

वधूपरीक्षा हे नाटक अद्भुतरम्य नाटकांच्या परंपरेतील शेवटले असून हे नाटक अद्भुतरम्य व सामाजिक नाटकांना सांधणारा दुवा आहे असे म्हटल्यास हरकत नाही. दोन्ही प्रकारच्या नाटकांतील कांहीं गुणविशेष या नाटकांत आढळून येतात व कोल्हटकरांची दृष्टि अधिक समाजाभिमुख होऊ लागल्याचे प्रत्यंतर या नाटकांत येते. नाटकांतील नायक धुरंधर हा राजपुत्र आहे तर नाटकांतील नायिका व उपनायिका मध्यमवर्गीय आहेत. पूर्वीच्या अद्भुतरम्य नाटकांत नायक-नायिका राजघराण्यांतीलच होत्या.

या नाटकाचा विषय 'अनुलोम विवाह' हा आहे असें खुद्द नाटककारानेंच सांगितलें आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांत कांहीं तरी विषय हा असतोच ही गोष्ट आतां सर्वमान्य झाली आहे. परंतु या विषयाचा विसर फारच लवकर पडतो, हेंही तितकेंच खरें. धुरंधर उच्चवर्णीय व त्रिवेणी शूद्र असा बाह्यात्कारी देखावा नाटकांत कांहीं काळ दिसतो हें खरें; पण त्यावरून अनुलोम विवाहाला लोकमत अनुकूल कसें करतां येईल ?

राजानें किंवा राजपुत्रानें वधूपरीक्षा करण्यासाठीं म्हणून वेषांतर करून बाहेर पडावें, ही कल्पना नाटकांतच खपण्याजोगी आहे; किंवा असेंही म्हणतां येईल कीं, ही वृत्ति नवीन युगाची द्योतक आहे. कारण धुरंधर इतर राजघराण्यांतील किंवा सरदारघराण्यांतील मुलींचीच परीक्षा करणार होता असें नाहीं; उलट पर्क्षा विश्वेवर शास्त्र्याचें घर प्रथम पहावें असें राणीनें त्याला सुचविलें होतें. या नाटकांत धुरंधराचे वधूपरीक्षेचे प्रयत्न सफल होतात; या खटाटोपांत त्याचा जीवही धोक्यांत पडतो. बहिणीचा शोध हेंच प्रथम कर्तव्य असें मान्य करूनही धुरंधराचा मित्र भार्गव वधूपरीक्षा करून आपलें पुढील आयुष्य सुखानें जाईल याची तरतूद करून ठेवतो. पार्थिवाचें प्रेम गंगूवर प्रथमपासूनच असतें, परंतु त्या महत्वाकांक्षी मुलीचें लक्ष राजपदावर असतें व त्या दिशेनें निराश झाल्यानंतरच ती पार्थिवाची मागणी मान्य करते. श्रीपति व म्हाळसा या जोडीची स्थिति अगदीं पार्थिव व गंगू या जोडीप्रमाणेंच आहे. गंगूच्या शिकवणीवरून म्हाळसा प्रथम श्रीपतीला हिडीसफिडीस करते व शेवटीं त्याच्या गळ्यांत पडते. हें नाटक अत्यंत गुंतागुंतीचें आहे. परंतु मुख्य कथानक व उपकथानकें यांचे धागेदोरे या नाटकांत अशा खुबीनें विणले आहेत कीं, कथानकाचा पट सुंदर वाटतो व नाटककाराच्या कौशल्याचें कौतुक वाटतें. किरकोळ दोष अनेक दाखवतां येतील. परंतु सर्व कथानकें एकजीव झालीं आहेत असें म्हणावयास हरकत नाहीं. या नाटकांतील रहस्ये प्रेक्षकांचें लक्ष वेधून घेतात.

धुरंधर हा या नाटकाचा नायक होय. हा आंग्लविद्याविभूषित, सुधारक व सत्प्रवृत्त आहे. ठराविक चाकोरीतून न जातां कांहींतरी नवीन करावें व आपलें व्यक्तित्व प्रस्थापित करावें, अशी त्याची इच्छा असते. या तरुण राजपुत्रापुढें विवाहाचाच मुख्य प्रश्न असल्यामुळे स्वतः वधूची निवड

करण्याची त्याला इच्छा आहे. मनुष्यस्वभावाची त्याला पारख चांगली असावीशी दिसते. धरंदाज गंगूबद्दल त्याला प्रेम वाटत नाही, तर जिच्या आईवापांचा पत्ता नाही अशा त्रिवेणीबद्दल वाटते. गंगूच्या स्वार्थी व अहंमन्य वृत्तीला विट्टन सुशील व नम्र अशा त्रिवेणीकडे तो बळला असेच केवळ नव्हे. प्रेम केवळ गुणांवरच वसते असे थोडेच आहे ? पोरक्या मुलीकडे संशयातीत नजरेने पहाणारा धुरंधर खऱ्या सुधारक वृत्तीचा होय यांत शंका नाही. त्रिवेणी शूद्र आहे असे कळले तरी तो विचलित होत नाही, यावरून त्याचे विचार कृतीत उतरविण्याइतके निश्चित झाले आहेत हे स्पष्ट दिसते. परंतु त्याला विचार करावयास लावण्याजोगा तो प्रसंग ठरला असता तर नाटकाच्या परिणामकतेच्या दृष्ट्या अधिक चांगले झाले असते.

भार्गव हा धुरंधराचा मित्र, गुणांनी बहुतांशी त्याच्यासारखाच, पण अधिक तडफेचा असावा, असे वाटते. मात्र त्याच्या कर्तव्यगारीला नाटकांत यमुनेचे प्रेम संपादन करण्यापलीकडे वाव मिळत नाही. त्याचे धुरंधरावर निस्सीम प्रेम होतें; आपली हरवलेली बहीण सांपडल्यास तिचा विवाह त्याचेशी करून द्यावा, ही इच्छा काही वावगी नव्हती. परंतु म्हाळसेसारखी मुलगी बहीण निघाल्यावर त्याच्या गळ्यांत तिला बांधण्याचा त्याचा अट्टाहास हास्यास्पद वाटतो. बहिणीचा शोध करणे हे त्याचे कर्तव्य होतें. पण तिच्या सुखासाठी जिवलग मिलाचा बळी देण्याची तयारी दाखविणे यांत समंजसपणाचा अभावच दिसतो. मानलेल्या वेडपट बहिणीविषयी दया वाटेल; पण अशा तऱ्हेचा पक्षपात संभवनीय नाही. धुरंधर खुनाच्या आरोपावरून कैदेत पडल्यामुळे जी परिस्थिति निर्माण झाली आहे ती धुरंधराच्या जिवाला अपाय होणार नाही याची खात्री असल्यामुळे विनोदबुद्धीने अधिक कटुतर करण्यासाठी तो माफीचा साक्षीदार झाला यांत वावगे काही नाही. परंतु म्हाळसा प्रकरणामुळे 'माणूस हा विसंगतीचा गढा आहे' या व्याख्येची भाठवण होते.

विश्वेश्वरशास्त्र्याचे स्थान या नाटकांत फारसे महत्त्वाचे नाही. त्याच्या संसारांतही त्याला दुय्यम स्थान असलेले आढळते. त्याच्या पत्नीचे—वाराशणीचे—पारडे जड आहे हे उघड आहे. विश्वेश्वरशास्त्री निश्चयी विचारांचा माणूस आहे. कौटुंबिक शांतीच्या दृष्टीने तो भांडणाचे प्रसंग टाळित असला

तरी तो तत्त्वाकारितां झगडतो. गंगू स्वतःची मुलगी असूनही त्रिवेणीची—सांभाळलेल्या मुलीची—बाजू घेण्यास त्याला संकोच वाटत नाही व त्यासाठी तो डोईजड बायकोचीही पर्वा करित नाही.

पार्थिव हा या नाटकांतील खलनायक नाही एवढें सांगितलें म्हणजे पुरे. तो कधी चांगला तर कधी वाईट दिसतो; राजघराण्याशी संबंध आल्यामुळें गंगूच्या अहंकारी मनाचें समाधान करण्यापुरता तो राजपुरुष असतो व धुरंधराच्या औदार्यामुळें लहानसा राजा पण होतो. कोतवाल व श्रीपति हे सख्ख्या नात्यानें बापलेक नसले तरी बापलेक शोभतील असेच आहेत.

या नाटकांतील स्त्री-पात्रांचा विचार करतां ज्यांच्या स्वभावपरिपोषाकडे नाटककारानें लक्ष दिलें आहे अशीं सर्व पात्रें मध्यमवर्गीय आहेत. धुरंधराची आई राजघराण्यांतील आहे. परंतु तिचा विसर पडावा इतकें तिला नाटकांत महत्त्व कमी आहे. ती सुरुवातीस दृष्टीस पडते व त्यानंतर जी अदृश्य होते ती खुनाच्या खटल्याच्या प्रवेशांत अवतीर्ण होते. गंगू—यमुना—त्रिवेणी या तीन उपवर मुलींचीं स्वभावचित्रें सुंदर रेखाटलीं आहेत. त्या स्वभावांत जितक्या एकमेकींपासून विभिन्न आहेत त्याप्रमाणें सौंदर्यांत देखील आहेत. खुद्द नाटककारानेंच आपल्या मनांतील कल्पना ठिकठिकाणीं व्यक्त केल्या आहेत, त्यावरून वरील विधानांतील सत्य ध्यानांत येईल. धुरंधर व भार्गव यांच्या संभाषणांत त्यांचे गुणदोष स्पष्ट होतात. गंगूसंबंधीं धुरंधर म्हणतो, “ तिचें रूप खरोखर अद्वितीय आहे. तिला निर्माण करितांना ब्रह्मदेवानें आपलें बुद्धिसर्वस्व खर्चीं घातलें असलें पाहिजे. आतां तिच्या अंगीं जरा अभिमान आहे खरा, पण तो दोष कालानें जाण्यासारखा आहे. ” भार्गवाच्या रसिक दृष्टीस यमुना कशी दिसली तेंही पाहण्याजोगें आहे. तो म्हणतो, “ गंगूताई जर विधात्यानें बुद्धिसर्वस्व खर्चून निर्माण केल्या असतील, तर यमुनेस त्यानें कल्पनासर्वस्व खर्चून निर्माण केलें असलें पाहिजे. कारण असे अवयव कल्पनेच्या भरारींतच निघणें शक्य आहे. ” भार्गवाला आपल्या मानलेल्या बहिणीचा म्हणजे त्रिवेणीचा शोध लागण्यापूर्वीं त्यानें कल्पनेच्या साहाय्यानें तिचें जें वर्णन केलें आहे, तेंच त्रिवेणीचें वर्णन होय यांत शंका नाही. तो म्हणतो, “ गंगूताई आणि यमुना या जिच्या दासीही शोभणार नाहीत अशी एक वधू मला माहीत आहे. गंगूताईस निर्माण करून विधात्यानें

आपल्या बुद्धिवैभवानें एक कूट सोडविलें व यमुनेस निर्माण करतांना त्याची विशाल कल्पना एक सुंदर स्वप्न रचीत होती, असें म्हणतां येईल. पण मी ज्या वधूचें नुकतेंच वर्णन केलें, ती त्याच्या कल्पनेंतून निघालेली व बुद्धीनें रेखलेली काव्यकृतीच होय यांत शंका नाही.” यावरून गंगू, यमुना व त्रिवेणीया दिसण्यांत सुंदर असल्या तरी त्यांचें सौंदर्य एक ठशाचें नसून त्यांत लक्षांत येण्याजोगी विविधता आहे.

गंगूच्या स्वभावांत अहंमन्यता, महत्वाकांक्षा, स्वार्थ, स्वतःच्या सौंदर्याची व नाजूक प्रकृतीची जाणीव इत्यादि अपरिपक्व बुद्धीचीं लक्षणें दिसून येतात. राज्ञीपदावर लक्ष ठेवतां ठेवतां जेणूं आपण तें पद हस्तगत केलेंच असें तिला वाटूं लागलें होतें व त्यामुळें दुसऱ्यास हीन लेखण्याकडे तिची प्रवृत्ति होऊं लागली होती. त्यामुळें खाटी प्रातश्ठा हा देखील तिच्या स्वभावांतील एक दोष झाला होता. ही प्रतिष्ठेचा कल्पना तिनें म्हाळसेच्या डोक्यांतही भरवून देण्यास कमी केलें नाही. धुरंधरावर आपलें प्रेम आहे अशी सोयीस्कर कल्पना तिनें करून घेतली होती. पण वास्तविक तिचें प्रेम राज्ञीपदावर होतें. पार्थिवाच्या प्रेमयाचनेला तिनें दिलेल्या उत्तरावरून तिचें त्याच्यावर प्रेम नव्हतें, म्हणून ती त्याला तोडून बोलते असें म्हणावें लागतें. हीं दोन्ही भाषणें ताडून पाहाण्याजोगी आहेत.

गंगू—माझ्या तोंडावर जर तुमचा विश्वास असेल, तर मी त्याच तोंडानें साफ सागतें कीं, मला असा चहाटळपणा खपणार नाही. धुरंधरमहाराजांबरोबर स्वतःस बसवून घेतांना आपणांस लाजही वाटली नाही ? आज कांहीं अमली पदार्थ प्यायला नव्हतां ना ? (अंक २, प्रवेश २)

गंगू—आपण माझ्या वर्तनाचा विनाकारण विपरीत ग्रह करून घेतला आहे.

पार्थिव—तर काय, तुझी प्रीति त्या वेळींही मजवर जडली होती म्हणतेस ?

गंगू—मी तोंडानें सांगून काय उपयोग ? माझे पुढील वर्तनच माझ्या मनाचा निर्मलपणा सिद्ध करून दाखवील.

पार्थिव—मग त्या वेळीं मजवर वाधिणीसारखी चवताळून कां आलीस ?
गंगू—माझा हेतु केवळ आपलें प्रेम किती प्रबळ आहे हें पहाण्याचाच होता. पण महाराज, माझ्या दुर्दैवानें तें फारच कच्चें दिसून आलें, हें मी स्पष्ट सांगतें, यावद्दल मला क्षमा असावी.

पार्थिव—बरें गंगू, माझें प्रेम जर इतकें निःसत्त्व होतें, तर तूं मजकडे आज आलीस कशाला ?

गंगू—महाराज, पुरुषांनीं कितीही निर्दयपणा केला तरी वायकांचें मन वेडें असतें, हेंच खरें. प्रेमाला लाजलजा काहीं माहीत नसते. आपलें प्रेम निःसत्त्व असेल, पण तें बलवत्तर करण्याचा आमचा धर्म आहे. त्याला जर आम्ही जागलों नाहीं, तर स्त्रियांच्या नांवाला तें एक कायमचें लांछन होणार आहे. (हंसून) महाराज, माझा हेतु आतां तरी आपल्या ध्यानांत आला का ? (अंक ५, प्रवेश ४).

धुरंधरानें तिचा स्वभाव पुरेपूर ओळखला होता व म्हणूनच त्यानें तिच्या प्रेमाचें योग्य पृथक्करण केलें.

धुरंधर—धुरंधरराजावर तुमचें प्रेम आहे, धुरंधरावर नाहीं. प्रेम जडतें तें अनेक कारणांमुळें जडतें. उदार अंतःकरण, असाधारण बुद्धि, अलौलिक विद्वत्ता, असामान्य पराक्रम, मनोरम सौंदर्य, मोहक वक्तृत्व, हे प्रेमाचे सामान्यतः विषय होत. जों जों विषय गूढ, तों तों प्रेमाची गाढता अधिक. परंतु तुमचें राज्यासारख्या सर्वांत बाह्य व आगंतुक अशा विषयावर प्रेम जडलें आहे. हें प्रेम धुरंधरावर आहे असा जो तुमचा समज आहे, तो दूर करा आणि त्याजवर निर्मल व अकृत्रिम प्रेम ठेवा म्हणजे तुम्हांला खास यशःप्राप्ति होईल. खऱ्या प्रेमानें देवसुद्धां वश होतो, मग धुरंधर काय मनुष्यच आहे.

ही प्रेममीमांसा रूपगर्विता व महत्त्वाकांक्षी स्त्रियांना सांगून काय उपयोग ?

यमुना ही वैत्रिकेची जास्त समंजस व प्रगत आवृत्ति आहे. हिचे स्वभावविशेष सहज लक्षांत येण्याजोगे आहेत. ही स्वतंत्र वृत्तीची, निश्चयी स्वभावाची, हुशार व कारस्थानी अशी मुलगी आहे. गंगूनें आपल्या पोषाखांत बदल केलेला पाहून ती म्हणते, “मी अशी दुसऱ्याकरतां आपल्या वस्त्रावरणांत थोडाही फरक करणार नाहीं. ज्याचें माझ्यावर प्रेम



असेल, तो माझ्याकरतां त्यांजवरही प्रेम करील. जो त्यांच्याकरतां मला सोडायला तयार होईल, त्याचें मजवर प्रेम कसचें ? ”

यमुना ही मनाची अत्यंत निर्मळ, राज्ञीपदाचा हृष्यास नसणारी व आपल्यापुरती अत्यंत कर्तव्यगार अशी आहे. तिचें मार्गश्वर प्रेम नसलें असलें तरी ती त्यांत स्वतःस विसरून गेली असे म्हणतां येणार नाही. स्वत्व राखून जरी ती प्रेम करीत असली, तरी तो तिच्या प्रेमाचा दोष नसून तो तिच्या स्वभावाचा विशेष आहे, असेच म्हटलें पाहिजे.

त्रिवेणी ही या नाटकांतील नायिका या दृष्टीने तिच्या स्वभावाची चर्चा प्रथम करावयास पाहिजे होती. परंतु नाटकांत तिला महत्त्व हळूहळू येत गेल्यामुळें ती लक्षही त्याच क्रमाने वेधून घेते व म्हणूनच सुरुवातीस महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या गंगू व यमुना यांचा परिचय करून नंतर तिच्याकडे लक्ष पांचविलें आहे. ‘मी अशा राजविंड्या मुलीचा बाप शोभत नाही’ हे विश्वेश्वरशास्त्र्याचे उद्गार अत्यंत अर्थपूर्ण आहेत. हिरकणी धूलिधूसर झाली तरी तिचें अंतरीचें तेज थोडेंच लुप्त होतें ! त्रिवेणीची स्थिति अशाच प्रकारची असलेली दिसून येते. गंगूच्या आईच्या नजरेंतून तिचें सौंदर्य सुटलेलें नाही व त्यामुळें आपल्या अन्नावर वाढलेली ही पोर आपल्या मुलीच्या भाग्यावर घाला तर घालणार नाही ना, अशी भीति तिला वारंवार वाटत असते.

जसे शारीरिक सौंदर्य त्रिवेणीला लाभलें आहे तसे आंतरिक सौंदर्यही लाभलें आहे. तिचे गुण कोणालाही भुरळ पाडतील असे आहेत. ती जशी प्रेमळ आहे तशी कृतज्ञ आहे, समाधानी आहे तशी उदार आहे, समजुतदार आहे तशी सहानुभूतिपूर्ण आहे, हळुवार आहे तशी सोशिक आहे. तिला जशी धुरंधराविषयी ओढ वाटते त्याप्रमाणें त्यालाही तिच्याविषयी वाटते धुरंधर चेष्टेचा विषय होतांच तिला वेदना होतात; तिचा हेवादावा करणाऱ्या वाराणशीशी ती कृतज्ञ असते व तिच्या वागणुकींतील रहस्य समजुतदारपणानें ओळखते; विश्वेश्वरशी तिची वागणूक अत्यंत प्रेमळ अशी असते. “तुम्हांला बाबा म्हणायला मला जसा अभिमान वाटतो तसा राजाची मुलगी म्हणवून घेण्यांतही वाटणार नाही ” हे विश्वेश्वराला उद्देशून तिनें काढलेले उद्गार अंतःकरणापासून निघालेले आहेत. आपण शूद्र-

कुलोत्पन्न आहोत या कल्पनेनें ती आपणहून अलितपणें राहूं लागते व शेवटीं आत्महत्येचा प्रयत्न करते. विवाहाच्या वचनांतून त्याला समाजाची झळ लागूं नये म्हणून धुरंधराला त्रिवेणी मुक्त करते. तिचा निःस्वार्थीपणा वाखाणण्याजोगा आहे. आत्महत्या करणार नाही असें वचन धुरंधर मागतो, त्यावर ती म्हणते, “ पुन्हां आत्मघाताचा प्रयत्न मी करणार नाही असें मी कबूल करतें. आणि माझी कबुली हीच माझी शपथ समजावी. मात्र ही कबुली मी वल्लभप्राप्तीच्या आशेनें देत नाही. कारण, माझा वल्लभ जरी माझ्याकरतां उदारपणें समाजाचा रोष आपणावर ओढून ध्यायला तयार झाला, तरी त्याच्या औदार्याचें अनुकरण करून त्याचें त्या रोषापासून रक्षण करणें हें माझेही कर्तव्य आहे.”

या भाषणावरून तिच्या थोर अंतःकरणाची ओळख पटते. तिचें अंतःकरण इतकें कोवळें आहे, कीं धुरंधराला अटक होतांच तिला मूर्च्छा येते. परंतु ही मूर्च्छा उतरल्यावर जणूं तिचा पुनर्जन्म होतो. परिस्थितीमुळें तिच्या अंगीं निर्माण झालेल्या दुर्बलतेला ती दूर सारते व आपल्या प्रियकराला सोडविण्यासाठीं नेटानें प्रयत्न करते. तर्षण मुर्लीचे चेहेरे न्याहाळून पहाण्यांत तरवेज असणाऱ्या प्रयागपंडिताला लोकप्रवादाची पर्वा न करतां जाऊन भेटते, धुरंधराची जागा घेऊन त्याला तुरुंगांतून पळण्याची संधि देते व शेवटीं स्वतःच खुनी असल्याचा आभास निर्माण करते. तिच्या खटपटीला यश येत नाही हा भाग निराळा.

जेव्हां तिची व धुरंधराची कैदेत भेट होते व धुरंधर आपण राजा असल्याबद्दल सांगतो, तेव्हां मोठा पेचदार प्रसंग निर्माण होतो व तिची मोठी केविलवाणी स्थिति होते. कारण धुरंधर राजा आहे अशी तिला स्वप्नांतही कल्पना आलेली नसते. धुरंधराला भ्रम झाला आहे असें तिला वाटतें; व अशा माणसापुढें नमतें घेऊन त्याच्या कलानें बोललें पाहिजे याची जाणीव असल्यामुळें तिच्या भाषणांत दुःखाचा एक अंतःप्रवाह आढळून येतो. त्या वेळीं ती आपलें मन आवरून असें कांहीं समजुतदारपणानें बोलते कीं तिच्याविषयी दया निर्माण होते.

त्रिवेणी—(एकीकडे) विपत्तीमुळें यांचें मस्तक फिरलें कीं काय ? (उघड) महाराज, आपण असें बोलूं लागलांत कीं माझ्या हृदयाला कसें

कांपरें सुटतें ! कृपा करा आणि आपलें मस्तक शांत करा. कोणी ऐकलें तर आपणांला उन्मादवायूच झाला कीं काय असें त्याला वाटेल.

त्रिवेणी—आपली बुद्धि समुद्रासारखी गंभीर आणि आपलें धैर्य मेरु-पर्वताप्रमाणें अचल आहे, हें मला माहीत आहे. त्यांच्यांत एवढ्याशा संकटानें विकार होईल हें संभवत नाही. महाराज, आपण विनोद करीत आहांत.

त्रिवेणी—महाराज, आपण राजेच काय, पण राजापेक्षांही श्रेष्ठ आहांत. राजाची सत्ता काय ती बाह्य सृष्टीवरच चालते पण आपली माझ्या अंतः-सृष्टीवरही अनियंत्रित सत्ता चालत आहे. परचक्र आलें कीं राजाचें सिंहासन डळमळू लागतें. पण आपण ज्या या हृदयसिंहासनावर विराजमान आहांत, तें मेरुप्रमाणें अचल आहे.

अशा भयंकर परिस्थितींत ती सांपडली असतां पार्थिव तिची भेट घेतो. धुरंधराविषयीचें तिचें एकनिष्ठ प्रेम पाहून पार्थिवाला तिच्याविषयी ओढ वाटूं लागते. पण त्याचा आविष्कार मात्र अत्यंत विकृत अशा स्वरूपांत होतो. तो तिच्यावर अधिकाराचा तोरा मिरवितो व आपल्या खुनशी स्वभावाचें प्रदर्शन करतो. या प्रवेशांत तिनें पार्थिवाला जीं रोकठोक उत्तरें दिलीं, तीं ऐकून तिच्याविषयीचा आदर द्विगुणित होतो.

वाराणशीमुळें मातृसत्ताक कुटुंबाशीं आपला परिचय झाल्यासारखा वाटतो. आपल्या मुलीच्या कल्याणाबद्दल ती अतिशय जागरूक असते. गंगूत आटळून येणाऱ्या गुणदोषांची जबाबदारी तिच्यावरच टाकली पाहिजे. म्हाळसेचें स्वभावेरेखाटन चांगलें झालें आहे. नाटकांतील विनोदाला हातभार लावण्याचें काम श्रीपतीच्या मदतीनें तिनें चांगल्या रीतीनें पार पाडलें आहे.

वधूपरीक्षा हें नाटक चांगलें आहे, सुंदर आहे, विनोदी आहे. मूकनायक किंवा प्रेमशोधन यांच्याइतकें काव्यमय नाही कारण अर्धेअधिक नाटक सामाजिक आहे. तरी पण चांगलें नाटक आहे त्यांत शंका नाही. असें असूनही या नाटकाची मोहिनी प्रेक्षकांवर दीर्घ काल पडली असें म्हणतां येणार नाही. याचें कारण हेंच कीं, प्रेक्षकांचें अंतःकरण हलवून सोडणारे प्रवेश या नाटकांत नाहीत. शेवटला खटल्याचा प्रवेश सुद्धां जीवनमरणाचा प्रश्न येऊनही कृत्रिम वाटतो. कारण असें कांहीं होण्याची सुतराम् शक्यता

नाहीं. धुरंधर व त्रिवेणी यांचा तुरुंगांतील प्रवेश मात्र अत्यंत सुंदर आहे. धुरंधर स्वतः राजा असल्याचें उघड करतो व त्रिवेणीस विपत्तीमुळे त्याचें मस्तक फिरल्याचा संशय येतो. त्रिवेणीच्या अंतःकरणाची कालवाकालव फार सुंदर रीतीनें या प्रवेशांत प्रकट झाली आहे. पार्थिव-त्रिवेणी यांचा पांचव्या अंकांतील प्रवेश मेझर फॉर मेझरची आठवण करून देतो.

कोल्हटकरांनीं मराठी नाट्यवाङ्मयाला विनोदाचें लेणें अर्पण केलें हें आतां सर्वमान्य झालें आहे. या नाटकांतील कांहीं विनोद अप्रतिम आहे व बहुतेक चांगला आहे. विनोदाच्या निरनिराळ्या परीही या नाटकांत आढळून येतात. म्हाळसेचें पुढील भाषण तिच्या स्वभावानुरूप ओवडधोवड विनोदाचें चांगलें उदाहरण आहे.

म्हाळसा—(स्वतःशीं) आतां माझा वा म्हून कोन येतुया, घेव जान !
 त्येच्या मिशा इचवाच्या नांगीवानी अकडदार असत्याल, का कंगव्यावानी छप्परदार, का झेंडुवानी झुवकदार असत्याल ? झुवकदार मिशा मला लई ग्वाड दिसत्यात. नग त्या इचवाच्या नांगीवानी मिशा ! त्यो माजा मुका व्यावा ग्येला आन् त्येनी डंक मारला तर ! कळ असल तर लईच नामी. कळवाला लई शिरमंत दिसतुया. दाडी मातुर वंगाळ ! येकांदा दाडीवाला माज्या त्वाडाम्होर त्वांड आनील तर मेल्याची दाडी उपटून हातामंदीच घेईन ! अर, पन ह्ये कोन ? क्रोतवाल आन् शिरपति ! ह्यो शिरप्या माझा वा व्हनार व्हय ? मंग व्येस. त्येनं माजा मुका व्येतला तर मंग न्हाई न्हाई म्हनायची.

खंडेराव व श्रीपति यांनीं म्हाळसेचें केलेलें वर्णन उत्तम विनोदाचा नमुना आहे यांत शंका नाहीं.

श्रीपति—परतम इचा ढवळा रंग लिवा. बावासाव, मंग ह्ये काजळावानी काळ डोळ लिवा. रागूच्या चोचीवानी नाक लिवा. कमानीवानी भिवयावी लिवाया नका इसरूं. ह्यो हनुवटीवरचा तीळ लिवा. आन् ह्यो गालावरचा तीळ, त्यो तर अदरून लिवा. हाय न्हान, पन अक्षी ग्वाड ! चांदावरची तीट जन् !

श्रीपति—(एकीकडे) आन् मी हात लावल्यावरुवर संक्रांतीच्या

तिळावानी त्येन्वावर कांटावी उठला. (उघड) आन् हे काळभवार क्यास गुडग्यापातुर लोंवत्यात.

श्रीपति—ह्य गुलाबी गाल बी लिवा. मातुर काळ्या शार्ईनं लिवूं नका. त्येला लाळुंगी शार्ई व्होवी.

खंडेराव—शिरप्या, तूं तर त्वोंडावरच्या निशान्या सांगाया इक्ता योळ घेतलास. हिला हात पाय हायती का नाही ?

वरील विनोद काव्यमय नाहीं हें खरें परंतु कल्पनेच्या साह्यावांचून तो निर्माण होऊं शकणार नाहीं; परंतु पुढील उताऱ्यांतील विनोद प्रहसनात्मक आहे, खालच्या पातळीवरील आहे, हलक्या प्रतीचा आहे.

पार्थिव—तुम्ही काय आणि तुमचा मुलगा काय, एकच नाहीं का ?

खंडेराव—त्यो ल्योक माझा ल्योक कसला सरकार ! त्यो हाय माझा वड्या—

पार्थिव—म्हणजे ?

खंडेराव—वड्या म्हणजे आयतोळा न्हव का सरकार ?

पार्थिव—पण आयतोळा म्हणजे तरी काय ?

खंडेराव—आयतोळा म्हणजे वड्याच सरकार, अक्षी घेवाच्यान् वड्या.

पार्थिव—पण या दोन्ही शब्दांचा अर्थ तरी काय ?

खंडेराव—वरं इंचारलंत सरकार ! खिनभर समजा, आपनास्नी हाय येक आवा, आन् तिच्यापसून जाला आपनास्नी येक ल्योक.

पार्थिव—ठीक ठीक !

खंडेराव—आन् मंग आपुन म्येलां.

पार्थिव—आं—

खंडेराव—आन् आपल्या आवानं माझ्यासंगं पाट लावला, मंग आपला त्यो ल्योक जाला माझा वड्या ! आन् त्येलाच म्हंगत्यात आयतोळा. आलं ध्येनांत सरकार, का पुना सांगूं ?

या नाटकांतील विनोदाची जबाबदारी खंडेराव, श्रीपति, म्हाळसा या पात्रांवरच पडली आहे. खंडेरावाचा आचरटपणा कधी कधी सुंदर विनोदाचें स्वरूप धारण करतो. 'मसनवाटीमंदी जितपनी जायाचा माजा कंदीबी

इचार न्हवता ' हें विनोदी वाक्य तो सहज लीलेनें बोलून जातो. या अडाणी माणसानें प्रतिपादन केलेलें गीर्वाण वाणीचें महत्त्व कोणास पटणार नाहीं ?

खंडेराव—ह्ये काय ल्येका, ख्येडगळावानी उघडून नागडं करीत वसला हैस ? शेरच्या इद्वानावानी सपस्ट असं म्हन. ह्येलाच संवस्कुत्र म्हनत्यात. वंगाळ असलं तरीवी ल्ये संवस्कुतामंदी म्हंतलं मंजी ग्वाड दिसतं.—म्हून वंगाळ काम करावं म्हराटीमंदी आन् व्बोलावं संवस्कुतामंदी, मंजी घेव.म्होर ल्येच समदं गुन्ह माफ ! आपला समदा धरम हाय संवस्कुत्रामंदीच.

सुंदर कथानक व सुंदर विनोद यांमुळें याला उज्वळ भविष्य आहे असें कोणासही त्या वेळीं वाटलें असेल. या नाटकावर टीकाकारांनीं जशीं स्तुति-सुमनें उघळलीं आहेत, तशी आगही पाखडली आहे “ प्रस्तुत संविधानकार्ची सुत्रें अत्यंत गुंतागुंतीचीं परंतु तितक्याच चातुर्थीनें ग्रथिलेलीं आहेत. मराठीमध्ये अशा प्रकारचें हें पहिलेंच नाटक होय. ” हा समकालीन अभिप्राय व त्यानंतर अजमासें बारा वर्षांनंतर एका टीकाकारानें प्रकट केलेला पुढील अभिप्राय—“ वधूपरीक्षेचें कथानक गुंतागुंतीचें असूनही तीन पेडाच्या वेणीप्रमाणें संमिश्र व सुंदर साघलें आहे. ” हे अभिप्राय लक्षांत घेतले तर गुणग्राही दृष्टीला दोन तपेंपर्यंत हें नाटक कसें भासलें हें सहज ध्यानांत येईल.

‘ वधूपरीक्षा ’ प्रथम रंगभूमीवर आलें तें १९१३ सालीं गद्य स्वरूपांत भारत नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर. या नाटकाच्या लेखनाचा इतिहास कोल्हटकरांनीं आपल्या ‘ आत्मवृत्तांत ’ सविस्तर दिला आहे. कै. वामनराव पोतनीसांचें त्रिवेणीचें काम अत्यंत परिणामकारक होत असे. भारत नाटक मंडळीचा प्रयोग फारच सुंदर होत असे. जे पहिले प्रयोग कधींही विसरण्याजोगे नाहींत त्यांमध्ये वधूपरीक्षेचा पहिला प्रयोग मोडतो असें नाटककार मामा वरेरकरांनीं लिहून प्रसिद्ध केलें आहे. पात्रें आर्धी पाहून नंतर कोल्हटकरांनीं लिहिलेलें एकुलतें एक नाटक म्हणजे ‘ वधूपरीक्षा ’. गद्य स्वरूपांत तें मागें पडलें. त्यानंतर कै. बापूराव पेंढारकरांनीं तें सन १९२८ सालीं संगीत स्वरूपांत ललितकलादर्श कंपनीच्या रंगभूमीवर आणलें, त्या वेळीं त्या कांहीं काळ चांगली लोकप्रियता मिळवली. ज्या आप्पा टिपणिसांनीं गद्य नाटकाचें दिग्दर्शन केलें होतें त्यांचा ललितकलादर्श

कंपनीशी त्या वेळीं स्नेहाचा संबंध होता ही नमूद करण्याजोगी गोष्ट आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांपैकी 'वधूपरीक्षा' हें पहिलें गद्य नाटक होतें इतकेंच नव्हे तर हेंच त्यांचें पहिलें सचित्र प्रसिद्ध झालेलें नाटक होतें. आज 'तें' नाटक विक्रीस ठेवलेलें नाहीं हें दुर्दैव आहे. यापुढें हें नाटक छापावयाचें झाल्यास पहिल्या आवृत्तीवरहुकूम छापावें आणि पदें परिशिष्टांत द्यावीं अशी सूचना या मूल्यमापनाच्या अखेरीस केल्याशिवाय राहवत नाहीं.



सहचारिणी व परिवर्तन

हें नाटक कोल्हटकरांचें एकमेव प्रहसन आहे. यांत दोन बायकांच्या दादल्याची स्थिति रेखाटण्याचा प्रयत्न केला आहे. रसिकांची चार घटका करमणूक करण्याची नाटककाराची इच्छा या नाटकानें सफल होते यांत शंका नाहीं. तसें म्हटलें तर परिवर्तन हें देखील प्रहसनात्मक आहे. बायकांनीं पुरुषांप्रमाणें वागणें व पुरुषांनीं बायकांप्रमाणें वागणें ही कल्पना प्रहसनालाच योग्य आहे. परंतु तें नाटक लिहितांना नाटककारानें गंभीर भूमिका स्वीकारल्यामुळें प्रहसनाला योग्य असें कथानक असूनही नाटकाची रचना गंभीर सुखात्मिकेप्रमाणें झाली आहे. सहचारिणी हें नाटक लिहितांना प्रहसनाची बैठक शेवटपर्यंत कायम राखिल्यामुळें नाटक हास्यरसप्रधान झालें आहे. या प्रहसनांत दरवडेखोरांचें एक उपकथानक असून त्यामुळें हेरकथेचें स्वरूप त्यास आलें आहे.

या नाटकाची कल्पना कशी सुचली हें सांगतांना कोल्हटकर आत्मवृत्तांत लिहितात—“रावजी व नाना या दुकलीची कल्पना एका फ्रेंच कादंबरी-वहून सुचली. परंतु ती मूळ कल्पना 'सहचारिणी' त इतकी बदलली आहे व सहचारिणीच्या एकंदर संविधानकांत ती इतक्या पूर्णपणें लोपून जाते की नाटकाचा उगम त्या कल्पनेंत आहे ही गोष्ट सांगितल्याशिवाय कोणास

खरीही वाटणार नाही. प्रत्येक स्वतंत्र कृतीतील बहुतेक कल्पना पूर्वपरिचित कल्पनावरून सुचलेल्या असतात, परंतु त्यांच्या बेमालूम मिश्रणामुळे त्या कृतीस एक नवेंच स्वरूप प्राप्त होऊन तिच्यांत मूळ कल्पनांचा मागमूसही लागेनासा होतो. हाच प्रकार 'सहचारिणी'च्या मूलभूत कल्पनेसंबंधानें झाला.

प्रहसनांत अतिशयोक्तीला पूर्ण वाव असतो हें लक्षांत ठेवले म्हणजे अतिशयोक्ति हा या नाटकाचा दोष म्हणून कोणी दाखविणार नाही. प्रहसनाकडे पाहण्याची एक दृष्टि असते व तिचा अभाव असला म्हणजे स्वभावरेखनाचा अभाव हा दुसरा दोष दिसू लागतो. वास्तविक प्रहसनांत स्वभावपरिपोषाकडे नाटककाराचें फारसे लक्ष असतच नाही. टोकळ मानानें पात्रांचे स्वभाव कल्पून तो विनोदी घटना निर्माण करीत असतो व त्या निर्माण करण्यांत त्याला जें यश प्राप्त होईल त्यावरच प्रहसनाचें यश अवलंबून असतें. सहचारिणीची सुरुवात—जरी ती पारहाळिक असली तरी—उत्तम झाली आहे यांत शंका नाही. कोल्हटकरांनीं नाट्यलेखन ज्या काळांत केलें त्यापेक्षां हल्लीं नाट्यतंत्रांत क्रांतिकारी बदल झाला असल्यामुळे पारहाळिकपणा अलीकडील नाटकांत आढळत नाही. गडकरी हे जरी कोल्हटकरांच्या मागून आले आणि जरी त्यांची प्रतिभा कोल्हटकरांच्या प्रतिभेपेक्षां अधिक तेजस्वी होती, तरी पारहाळ त्यांच्याही नाटकांत आढळतो. म्हणून चाळीस वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या नाटकांचा विचार करतांना ऐतिहासिक दृष्टीचा लोप होऊं देतां कामा नये व म्हणूनच सहचारिणीचा पहिला प्रवेश पारहाळिक असूनही चांगला साधला आहे असें वर म्हटलें आहे.

अतिशयोक्ति प्रहसनाचा आत्मा होय हें कोल्हटकरांनीं चांगलें ओळखलें होतें. रंगराव व त्याची एक बायको अन्नपूर्णा यांचा पुढील संवाद याची साक्ष देईल. तसें म्हटलें तर दोन बायकांचे संसार आपल्याकडे दुर्मिळ नाहीत; परंतु पुढील संभाषणांत आढळून येणारी परिस्थिति अशा किती कुटुंबांत आढळून येईल ?

रंगराव—अग, या कलियुगांत देवाला देवपण राहिलें आहे कुठें ? राहिलें असतें तर मी त्याची रोज निंदा केली असती; म्हणजे रागावून तरी त्यानें माझ्या कुटुंबाच्या वृद्धीला आळा घातला असता.

अन्नपूर्णा—आधीपासून आपणाला असेंच वाटत होते का ?

रंगराव—कथें वाटेल ? वयाबरोबर शहाणपण नको का यायला ? इतर घरांत बाप मुलांना शहाणपण शिकवितात. मला मात्र मुलांनी शहाणें केलें.

अन्नपूर्णा—मला मूळ व्हायला जरा कुठें उशीर झाला तर लागलीच दुसरी करून आणिली, इतकी त्या वेळीं मुलांची हौस होती.

रंगराव—आणि त्या हौशीबद्दल मला प्रायश्चित्तही चांगलेंच मिळालें ! हिला मूल होण्यापूर्वीं तूंच आघाडी मारलीस. आणि तेव्हांपासून बहुधा एक वर्षही खाली जाऊं दिलें नाहीस. एखादें वर्ष सुने गेलेंच, तर पुढच्या वर्षी जुळीं मुलें ठेवलेलीं ! हिला तर मुलांकरतांच केलें होतें. तेव्हां हिनें मुलांचा सपाटा सुरू केला, तर त्यांत काहीं नवल नाही. मी मात्र अर्जुनाप्रमाणें सव्यसाची झालों आहे. उजवीकडून आणि डावीकडून सारखा मुलांचा भडिमार होत आहे. अर्जुनाचा भडिमार इच्छापूर्वक होत असे, आणि माझा इच्छा नसतांना होत आहे, इतकाच काय तो फरक.

रंगरावाच्या भाषणांतोल भडकपणानें तें मौजेचें वाटलें. या नाटकांत दोन बायका करण्याचे जे दुष्परिणाम—सवतीमत्सर, हेवेदावे, एकमेकांच्या मुलांविषयीं द्वेष, कारस्थाने, अशांति—ते विनोदी रीतीनें मांडले आहेत यांत शंका नाही. या नाटकांतील विनोदमूर्ति म्हणजे रंगराव दोंय. दोन बायका केल्यानंतर त्याचे परिणाम भोगण्यास तो राजीखुषीनें तयार असलेला आढळून येतो. या रंगराव जहागिरदाराच्या संसाराचा व्याप इतका भयंकर वाढलेला आहे कीं जर तो गंभीर प्रकृतीचा असता तर आत्महत्या करण्या- शिवाय त्याला मार्गच राहिला नसता. या नाटकांत वत्सला व उषा, विश्वास व अनंत हीं पात्रें मात्र गंभीर, सारासार विचार करणारी व आपल्या उद्दिष्टावर नजर ठेवून वागणारी अशी आहेत. रावजी व नाना, लक्ष्मी व अन्नपूर्णा, जनुमामा हीं पात्रें विनोदनिर्मिति करतात यांत शंका नाही. रावजी स्वतः दरवडेखोर असल्यामुळें रेखाव वागण्याचा प्रयत्न करतो, परंतु नाना त्याला पदोपदीं फशीं पाडतो.

या नाटकांतील विनोद अधिकांश प्रसंगनिष्ठ असा असल्यामुळें प्रसहनाचें उद्दिष्ट सहज साध्य होतें. शाब्दिक कोट्यांना अर्थात् मजाव नाही; परंतु अत्युक्तीवरच अधिकांश भर असलेला दिसून येईल.

रंगरावांच्या विस्मरणाचा पुढील अत्युक्तिपूर्ण मासला लक्षांत ठेवण्याजोगा आहे.

रंगराव—ठीक आहे, कोण आहे तिकडे ? गोदे, इकडे ये पाहूं.

भीमा (प्रवेश करून)—बाबा, गोदी मरून दोन वर्षे झालीं.

रंगराव—तुंगे, हें तूं का मला सांगायला पाहिजे ? पण ती गेल्यापासून तिचे तोंड माझ्या दृष्टीसमोरून हलतच नाही. यामुळे तिचे नांव कधी कधी असे चुकून तोंडांत येते, तुंगे.

भीमा—पण बाबा, मी तुंगाही नाहीं.

रंगराव—मग तूं आहेस तरी कोण सटवे ? का शेजारची मुलगी अमून खेळायला आली आहेस ?

लक्ष्मी व अन्नपूर्णा यांचा आपली मुलगी रावजीला देण्याबद्दल सुरवातीचा आग्रह व नंतर न देण्याचा आग्रह यामुळे रंगरावाची मोठी चमत्कारिक अवस्था होते. पुढील प्रसंग लक्षांत ठेवण्याजोगा आहे.

लक्ष्मी—मी नाहीं रावसाहेबांना उषा देणार.

अन्नपूर्णा—मीहि नाहीं वत्सला देणार.

लक्ष्मी—यांना देण्यापूर्वी मी तिला आडांत लोटीन.

अन्नपूर्णा—मीहि तिला विहिरीत ढकलीन.

रंगराव—(एकीकडे) वाः ! मला मात्र आतां एकीकडे आड आणि दुसरीकडे विहीर झाली आहे.

जनुभाजंचे सांगाचे प्रसंग हास्य निर्माण करण्यास पूर्णपणे समर्थ आहेत. प्रहसनांतील उथळपणास असे प्रसंग साजून दिसतात. करमणूक करून घेण्याच्या उद्देशाने जेव्हां प्रेक्षक नाटकगृहाकडे वळतो तेव्हां तो जास्ती विचक्षणा करित नाही. हास्य निर्माण झाले म्हणजे त्याचे समाधान होते. पुढील वाक्यांतील कल्पनेची भरारी पहा —

रंगराव—हल्लीं चालू असलेला घनघोर संग्राम जर आणखी पंचवीस तीस वर्षे चालू राहिला, तर मी त्या मुदतीनंतर एकटाच सार्वभौम सरकाराला मुले, नातवंडे, पंतवंडे मिळून हजार शिपायांची पलटण पुरवूं शकेन.

रंगराव—त्या मुलाच्या अंगी वाचनाचा दांडगा व्यासंग असून त्याची स्मरणशक्ति व धारणाशक्तीही अपूर्व आहे.

रावजी—असे कोणते बरे मूल असावे ?

रंग—लांब कशाला ? घटकाभर समजा, मीच आपल्या मांडीवर बसायला तयार आहे.

रावजी—काय आपण ?

रंग—मला आपण मांडीवर घेतले तर निर्वेश होण्याची भीति नको. आपल्या मांडीवर मी, माझ्या मांडीवर दोन बायका, प्रत्येकीच्या मांडीवर वीस पंचवीस पोरें. अशा प्रकारे कसरतीचा खेळ तयार झाल्यावर निर्वेश होऊन संस्थान खालसा होण्याची भीति कशाला पाहिजे ?

×

×

×

रंगराव—जिथे तिथे हीं लग्नें नडतात. मी जर अविवाहित असतो तर आज विलासपूर संस्थानचा युवराज वनून बापामागे गादी केव्हां मिळते याची वाट पाहत बसलो असतो. मारे गाळ्याघोडे उडविले असते, नाचरगतमाशे केले असते, कोंबड्यांच्या आणि येडक्यांच्या झुंजी लाविल्या असत्या, आणि शेंकडों बायकांचा जनानखाना बाळगिला असता.

‘सहचारिणी’ हें प्रहसन या दृष्टीने चांगले आहे—ते अधिक चांगले झाले असते परंतु या प्रहसनांतील उपकथानकामुळे नाटककाराचे व त्याच-प्रमाणे प्रेक्षकांचे मन द्विधा होते व हास्यरसाला मधून मधून ओहोटी लागते. गडकऱ्यांनी सहचारिणीचे वाचन करतांच कथानकाची वाढ व्हावी तशी झाली नाही हे त्यांच्या तीक्ष्ण बुद्धीने ओळखले व ते उद्गारले, “तात्यांनी त्या रंगरावाला आणि विहलनला अगदीं भलतेच वळण दिले आहे. त्यामुळे नाटक रंगदार होणार नाही अशी भीति मला वाटते. या दोन्ही पात्रांना निराळ्याच तऱ्हेने रंगवायला पाहिजे होते तात्यांनी.” नंतर ते पुनः म्हणाले, “माझ्या मनांत त्या क्षणीं एका नव्या प्लॉटचा ‘जर्म’ (बीज) पडला आहे. मीच या जर्मवर एक नाटक लिहून टाकतो. एका पक्ष्या विहलनच्या तावडीत एक भावडा म्हातारा सांपडला आहे या कल्पनेवर एक सुंदर आणि चटकदार कॉमेडी लिहितां येईल असें मला

वाटते. ह्या कल्पनेवरच 'भावबंधना'ची उभारणी झाली आहे. कोल्हटकरांच्या अपेशाच्या पायावर गडकऱ्यांनी आपले यश उभारावे याचें हें दुसरें उदाहरण आहे.



परिवर्तन

परिवर्तन या नाटकाची कल्पना कोल्हटकरांच्या मनांत कित्येक वर्षे घोळत होती. तिला मूर्त स्वरूप येण्यास जवळ जवळ वीस वर्षे लागलीं असें कोल्हटकरांनीं प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. इतर नाटकांप्रमाणे या नाटकासाठीही कोल्हटकरांनीं विषय निवडून घेऊन प्रस्तावनेत तो स्पष्टपणे मांडला आहे. पण फरक असा की, इतर नाटकांत नाटककाराला व प्रेक्षकांना कथौघांत विषयाचें फारसें स्मरण रहात नाहीं; तसें या नाटकांत होत नाहीं. या नाटकाच्या कथानकांत चमत्कृति असूनही विषयाचें विस्मरण होत नाहीं हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. कोल्हटकरांच्या इतर नाटकांच्या प्रस्तावनांपेक्षा या नाटकाची प्रस्तावना एका दृष्टीनें महत्त्वाची आहे. नाटकाचा तात्त्विक विषय व रचनातंत्र यांचा प्रस्तावनेत केलेला उद्घापोह इतका व्यवस्थित आहे कीं टीकाकाराला विशेष सांगण्यासारखें कांही उरलें नाहीं असें वाटू लागते.

“या नाटकाचें उद्दिष्ट राजकीय व सामाजिक सुधारणांचा निकट संबंध दाखविणें हें असल्यामुळे त्याचें स्वरूप मिश्र आहे. त्याचा प्रत्यक्ष विषय स्त्रियांचे समान हक्क हा असल्यामुळे त्याचा नायक स्त्रीसमाज व प्रतिनायक तांदूरोधी पुरुषसमाज आहे असें म्हटल्यास चालेल. तथापि नाटकांत प्रेक्षकांचें लक्ष शक्य तितक्या थोड्या व्यक्तींवर खिळविणें इष्ट असल्याकारणानें शशांक व सुधा आणि गदाधर व वृंदा या दोन जोडप्यांसच केंद्रस्थानीं स्थापून इतर पात्रांची पार्श्वभूमीत योजना केली आहे. पुरुषसमाज व स्त्रीसमाज यांमधील विरोधाप्रमाणें नायक-नायिकांमध्ये व उपनायकोप-नायिकांमध्येही परस्पर विरोध ठेविला आहे. परिवर्तनापूर्वीं पुरुषांनीं

मागितलेले राजकीय हक्क व स्त्रियांनी मागितलेले सामाजिक हक्क यांमध्ये जसा विरोध आहे, तसाच पुरुषांची स्वतःच्या हक्कांबद्दलची जागरूकता व स्त्रियांच्या हक्कांविषयीची डाळेझांक यांमध्येही आहे. परिवर्तनानंतरही स्त्री-पुरुषांच्या बाह्य व आंतर स्थितीत त्यांच्या स्वतःच्या पूर्वस्थितीच्या मानाने व परस्परांच्या चालू स्थितीच्या दृष्टीने द्विविध विराध प्रतीत होण्यासारखा आहे. परिवर्तनकाल संपून पूर्वस्थिति प्राप्त झाल्यावर पुरुषांच्या दृष्टिकोणांत जे अंतर पडते तेही तीव्र विरोधात्मकच आहे. याप्रमाणे विरोध हा नाटकाचा प्राण असल्यामुळे त्यांत हास्यरसाच्या संचारास बराच अवसर मिळाला आहे. हास्यरसाच्या खालोखाल शृंगारास प्राधान्य असून करुणरसास अनुकूल अशी स्थले मात्र अपवादात्मकच दिसून येतील.

या नाटकांत मुख्य विषयाच्या आश्रयाने अस्पृश्यतानिवारण, जातिभेद, स्त्रीशिक्षण, स्त्रीस्वातंत्र्य, बालाप्रौढविवाह, असंमत वैधव्य, केशवपन, पुनर्विवाह, घटस्फोट इत्यादि अनेक विषयांची चर्चा आली आहे. तथापि त्यांपैकी एकासही मुख्य विषयाच्या मानाने अवास्तव महत्त्व हेण्यांत आलेले नाही. ”

वरील उताऱ्यांत नाटकाचा नायक स्त्रीसमाज व प्रतिनायक तद्विरोधी पुरुषसमाज असे म्हटले आहे ते मोठे मार्भिक आहे. आधुनिक इंग्रजांना नाटकांसंबंधाने अशाच प्रकारची टीका कधी कधी ऐकू येते. उदाहरणार्थ, नाटकांत खलनायक नसून ती भूमिका सर्वसाधारण समाजच किंवा अर्थशास्त्रीय सिद्धान्त फार पाडीत आहेत अशी भाषा योजिली जाते. नाटकाचे एकंदरीत तंत्र जुनेच आहे; परंतु नवीन विचारांना कोल्हटकर पारखे नव्हते, हे यावरून दिसून येते. नाटकांतील नायक-नायिका या पदांवर हक्क सांगणाऱ्या व्यक्ति कोण असा शोध घेणारांना उत्तर कोल्हटकरांनी वरील उताऱ्यांत दिले आहे. या नाटकांत या प्रश्नाला फारसे महत्त्व नाही हे उघड आहे.

या नाटकाचे स्वरूप प्रहसनात्मक आहे यांत शंका नाही. पुरुष व स्त्री यांची समाजांतील स्थाने बदलून पुरुषांना स्त्री-जीवनांतील कोंडमारा, हाल-अपेष्टा, अपमान यांचा अनुभव येतो, अशी या नाटकांतील मध्यवर्ति

कल्पना आहे व असा अनुभव आल्यामुळेच जेव्हां पूर्वस्थिति त्यांना प्राप्त होते, तेव्हां स्त्रियांना समान हक्क प्राप्त होण्यास अडचण पडत नाही. पुरुष स्त्रीजीवनाच्या दिव्यांतून जात असतां जी त्याची कुचंबणा होते, जे अनेसर्गिक उद्गार काढावे लागतात, जे नवे संकेत त्यांना मान्य करावे लागतात त्यांमुळे जो विनोद निर्माण होतो, तो विडंबनात्मक होय. पायावर उभें राहण्याऐवजी जर कोणी डोक्यावर उभा राहिला—अर्थात् शीर्षासन करण्यासाठी नव्हे—तर ही उलटापालट जशी हास्यकारक होईल तशीच परिस्थिति नाटकांतील स्त्रीपुरुषांची झाली असल्याचें आपणांस आढळून येतें. कळसूत्री बाहुल्यांची हालचाल ज्या अर्थानें मनोरंजक व हास्यकारक वाटते त्याच अर्थानें या नाटकांतील स्त्रीपुरुषांची हालचाल आणि त्यांचे विचार मनोरंजक व हास्यकारक वाटतात. परिवर्तन होण्यापूर्वीचे गदाधरासारख्या पुरुषाग्रणीचे विचार किती मयूर होते व नंतर कसे झाले, हें पाहण्यासारखें आहे. स्त्रिया आपल्याच रक्ताच्या, हाडांमांसाच्या असल्यामुळे त्यांच्याविषयी सहानुभूतिपूर्वक विचार करण्यास राजा सांगत असतां गदाधर उद्दामपणें उद्गारतो—

“टेकून सुद्धां आमच्या रक्ताचे असतात. पण उद्यां जर ते आमच्या बरोबरानें हक्क मागूं लागले, तर त्यांना चिरडूनच टाकावें लागेल. ज्या स्त्रिया ‘अनृतं साहसं माया’ अशा दुर्गुणांच्या पुतळ्या म्हणून प्रसिद्ध आहेत, ज्यांना त्यांच्या नैसर्गिक नीचपणामुळे वेदपठनाचा अधिकार नाही, त्यांना एकदम पुरुषांच्या पदवीवर बसविलें तर तें धर्माला व व्यवहाराला विरुद्ध होईल.” व पुढें वृंदा त्याला प्रश्न करते, तेव्हां विचारा कशी उत्तरें देतो तैही पाहण्याजोगें आहे.

वृंदा—बरें, सांगा पाहूं, आई मेल्यावर तिच्या भिळकतीचा वारसा कोणाकडे जातो तो ?

गदाधर—तिच्या मुलीकडे.

वृंदा—नवव्याकडे मुळीच जात नाही का ?

गदाधर—त्या विचाऱ्याचा नुसता अन्नवस्त्राचा हक्क असतो.

वृंदा—शाबास ! बरें, विधुर सहगमन न करितां तोंड विद्रूप करून घेऊन जिवंतच राहिला, तर त्याचीं मुख्य कर्तव्यें कोणतीं ?

गदाधर—आतांच्या घरचे कात्राडकष्ट करणें व त्यांच्या मुलांची सात्त्विक प्रेमानें जोपासना करणें.

वृंदा—वरें, विधुराला विद्रूप करण्याचा हेतु काय ?

गदाधर—त्याचे पाऊल वाकडें पडूं नये, म्हणून त्याची नापित स्त्रीकडून एकान्तांत श्मश्रु करविणें जरूर असतें.

नाटकांतील कल्पना व तिचा विस्तार प्रहसनात्मक आहे यांत शंका नाही. परंतु प्रहसनाच्या वाचनानें हास्याचे जे मजल्यावर मजले आपण चढवितों तसें या नाटकानें होत नाही. कारण या नाटकांताल कल्पना विनोदी व विचारसरणी गंभीर अशी परिस्थिति निर्माण झाली आहे. याच विषयावर लिहिलेलें 'स्त्रीसाम्राज्य' हें प्रहसन लक्षांत घेतलें म्हणजे वरील विधानाचा अर्थ लक्षांत येईल. तरी देखील परिवर्तनाचें हास्यकारक स्वरूप कायम आहे. फक्त हास्य उचंबळून येण्याचे प्रसंग मर्यादित झाले आहेत.

नाटकाचें स्वरूप अशा प्रकारचें असल्यामुळें स्वभावरेखनाचा फारसा प्रश्नच उत्पन्न होत नाही. नाटककाराची सहानुभूति स्त्रीवर्गाकडे असल्यामुळें त्यांच्याविषयी सहानुभूति उत्पन्न होईल असेच स्वभावविशेष त्यांना दिले आहेत व हटवादीपणा पुरुषांच्या वांट्यास आला आहे. या हटवादीपणाचे दोन नमुने म्हणजे गदाधर व सिद्धेश्वर हे होत. हटवादीपणाचा आविष्कार या दोन्ही व्यक्तींत निरनिराळ्या रीतीनें झाला आहे इतकेंच. विश्वंभर हा अनुभवानें शहाणा झालेला आहे, तर शशांक सुशिक्षित असला तरी वडिलांचा गुलाम आहे. राजा व राणी हे आदर्श कल्पिले आहेत. शांता व सीमंतिनी ह्या संसारांतील निरनिराळ्या अधिकारांवर असलेल्या आर्यस्त्रिया असून आपल्या प्रियजनांचें कल्याण व्हावें म्हणून आपलाच अपरिमित छळ सोसण्यास त्यांची निरंतर तयारी आहे. सुधा व वृंदा या दोघांच्या पुढें विवाहाचे निरनिराळ्या प्रकारें प्रश्न उभे आहेत. एक कुमारी तर दुसरी गतभर्तृका. या नाटकांत नेहमींच्या स्वभावपरिपोषाला वाव नाही. इतकेंच नाही तर त्याची आवश्यकताही नाही अशी परिस्थिति आहे. त्यामुळें किशोर वयाच्या सानानें फार शहाणा वाटला तरी त्याची दखल घ्यावीशी वाटत नाही

व त्याचें चुरुचुरु बोलणें खास आनंदायक वाटलें नाहीं तरी त्याला समज देण्याची पण इच्छा होत नाहीं. ज्याला इंग्रजींत टाइम्स म्हणतात अशा प्रकारची हीं सर्व पात्रे आहेत. नाटकांतील व्यक्तीपेक्षां नाटकांतील चमत्कृति-जनक मध्यवर्ती कल्पनाच महत्त्वाची आहे.



जन्मरहस्य

जन्मरहस्य नाटक विषयाच्या, विचाराच्या व मांडणीच्या दृष्टीनें पूर्णपणें आधुनिक आहे. शिवाय, कोल्हटकरांच्या बहुतेक नाटकांत ज्या उत्कटतेचा अभाव आपणांस आढळून येतो ती उत्कटता 'जन्मरहस्य' नाटकांत जागोजागी आपणांस आढळते.

या नाटकाचा नायक रघुनाथ हा ब्राह्मण कुटुंबांत वाढलेला, जन्मानें कुण्वी, परंतु समाजांत नानासाहेबांचा मुलगा म्हणून मान्यता पावलेला, असा आहे. त्याच्या जन्माचें रहस्य नानासाहेबांनीं अत्यंत काळजीपूर्वक जतन करून ठेवले होते. परंतु त्यांत समाजाची फसवणूक करण्याची बुद्धि नव्हती; उलटपक्षीं ब्राह्मणकन्येशीं त्यानें विवाह करूं नये, तर समाज-सुधारणेचें पाऊल पुढें पडावें म्हणून त्यानें शूद्र कन्येशीं विवाह करावा अशी त्यांची शिकवणूक आहे. वास्तविक ही सुधारणा नव्हे. यांत परवंचना नसली तरी आत्मवंचना खचित आहे. रघुनाथाचें प्रेम घरोब्यांतील एका ब्राह्मणकुटुंबांतील कन्येवर बसतें व तीं उभयतां वचनबद्ध होतात. त्यांचें बंधुभगिनीचें प्रेम असावें अशी नानासाहेबांची कल्पना कांहीं काळ असते. त्यांची तशी शिकवणूक असते. नानासाहेबांना प्रेमाचा अनुभव नसता तर गोष्ट वेगळी; त्यामुळे त्यांची शिकवणूक व वचनबद्ध झाल्यावरही रघुनाथानें शूद्र मुलीशीं लग्न करण्याचा अट्टाहास, रघुनाथाचा स्वार्थत्याग व रघुनाथाला आपण योग्य आहोंत हें सिद्ध करण्यासाठीं कान्तेनें करावयाचा स्वार्थत्याग, या सान्या घटना कृत्रिम व स्पष्ट विचारसरणीचा अभाव दर्शविणाऱ्या आहेत. चमत्कृतीच्या आहारीं गेल्यामुळे स्वतंत्र, निर्भय, बंडखोर विचाराला

कोठेंच स्थान मिळत नाही. नानासाहेब रघुनाथाला शूद्र स्त्रीशीं विवाह करण्यास सांगतात, त्यांना प्रत्युत्तर म्हणून अतिशूद्र स्त्रीशीं कां नको, असा सवाल रघुनाथ व कान्ता करतात. नानासाहेब यामुळें निरुत्तर झाले असले तरी त्यामुळें नाट्याचा परिपोष झाला असें म्हणतां येणार नाही. गरीब, सालस, कृतज्ञ, पितृभक्त अशा तरुणाचा नमुना म्हणून रघुनाथाचें स्वभावचित्र चांगलें आहे. तो सुसंस्कृत आहे, सहानुभूतिपूर्ण आहे, दशरथ व कौसल्या यांचेशीं त्याची वागणूक प्रेमळ आहे, ते आपले आईवाप आहेत, हें कळल्यावरही त्याला आपल्या आईवापांची लाज वाटत नाही, हें सर्व खरें आहे. परंतु सर्वसाधारण कणखरपणा त्यांच्यांत नसल्यामुळें त्याचें स्वभावचित्र 'मऊ मेणाहूनि' असें झालें आहे. नानासाहेबांच्या उपकाराच्या ओझ्याखाली तो इतका दडपलेला दिसतो कीं त्यामुळें त्याचें स्वत्व हरण झाल्यासारखें वाटतें. ब्राह्मण वधू व शूद्र वर अशा विवाहांतील घोर पातक टाळण्यासाठीं मालतीवाई पुनर्विवाहाचें अल्पस्वल्प पाप करण्यास तयार होतात व त्यासाठीं थोडें खोटें बोलण्यास त्यांना दिक्कत वाटत नाही व मानलेल्या वापासाठीं रघुनाथाला स्वार्थत्याग करण्यास तयार व्हावें लागतें. या नाटकांत स्वार्थत्यागाच्या कल्पनेनें फारच गोंधळ घातला आहे व नाट्यगुणांना मर्यादित केलें आहे.

उद्धवरावांचें प्रेमशून्य जीवन त्यांच्या अव्यभिचारी प्रेमाचें निदर्शक आहे. मालतीवर प्रेम असूनही किती विचारीपणानें ते वागतात ! मालती विचारानें जुन्यांत मोडणारी असल्यामुळें ती पुनर्विवाहाला प्रतिकूल असते. उद्धवरावांच्या एकनिष्ठ प्रेमाची मात्र त्यामुळें परीक्षा होते व त्यांच्या त्यागी वृत्तीचें कौतुक वाटतें. उद्धवराव खऱ्या सुधारक वृत्तीचे आहेत, का त्यांची सुधारणा पुनर्विवाहापर्यंत मर्यादित असून आन्तरजातीय विवाहाला अननुकूल आहे, याचा विचार ओघानेंच प्राप्त होतो. आपण ब्राह्मण आहोंत ही रघुनाथाची कल्पना कायम ठेवून त्याला शूद्र कन्धेशीं विवाह करण्याचा त्यांचा आग्रह सुधारक वृत्तीशीं विसंगत आहे. कारण बाह्यात्कारी दिसणारी ही सुधारणा जातिबंधनें कायम कशी राहतील यालाच पोषक आहे. ब्राह्मण-शूद्र-विवाह फसगतीनें होऊं नये हें अशा विवाहाच्या पुरस्कर्त्यांना मान्य

होईल. रघुनाथाच्या जन्माविषयीचें रहस्य उद्धवरावांनीं निर्माण केलें होतें व रघुनाथ व कान्ता यांची मैत्री लक्षांत घेतां तें त्यांनीं उघड करून ब्राह्मण-शूद्र-विवाहाचा मार्ग मोकळा करावयास पाहिजे होता. हें त्यांच्या हातून झालें नाहीं, ह्यावरून त्यांच्या विचारसरणींत कांहीं दोष असावा असें वाटूं लागतें. शेवटीं कान्ता व रघुनाथ यांच्या विवाहाची शक्यता दिसतांच ते मालतीशीं पुनर्विवाह करण्याची कल्पना सोडावयास तयार होतात हा स्वार्थ-त्यागच असतो; मालतीनें पुनर्विवाहाची तयारी दाखविली हा तिच्या दृष्टीनें स्वार्थत्यागच होय. पावित्र्याच्या हृदयाशीं वाळगलेल्या कल्पना स्वतःच्या मुलीचा (जुन्या विचारसरणीप्रमाणें) अधःपात टाळण्यासाठीं म्हणून ती सोडीत नाहीं का ? पदोपदीं आढळणारा हा स्वार्थत्याग रमणीय वाटत नाहीं. मालतीविषयीं वाटणाऱ्या प्रेमाशीं एकनिष्ठ राहून उद्धवरावांनीं जो स्वार्थ-त्याग केला तोच फक्त उज्वल वाटतो.

अनुभवानें बुद्धि परिपक्व कशी होते याचें उदाहरण म्हणजे दशरथ होय. त्याचा समंजसपणा अपूर्व होय. मुलाच्या नशिवांनें त्याला उद्धवरावांच्या मदतीनें चांगले दिवस आले यांत त्याला सुखच आहे; अहंकाराला बळी पडून तो आपलें नातें उघड करण्यास मुळींच उत्सुक दिसत नाहीं. कल्याणची योजना उघड उघड विनोदासाठीं आहे. तो अंतःकरणाचा सरळ असला तरी बुद्धीनें अर्धवट आहे यांत शंका नाहीं. अशा माणसाची योजना तरुण-तरुणींवर देखरेख करण्यासाठीं व्हावी हें आश्चर्य होय.

कान्तेचें स्वभावचित्र अतिशय कौशल्यपूर्ण असें झालें आहे. जन्मरहस्यांत कोल्हटकरांनीं महत्त्वाचा असा सामाजिक प्रश्न हातीं घेतल्यामुळें कान्तेच्या स्वभावास चांगला उठाव मिळाला आहे. कान्ता जुन्या वळणांत वाढलेली मुलगी असल्यामुळें आन्तर्जातीय विवाहास ती प्रतिकूल होती. परिस्थितीमुळें ती रघुनाथाच्या प्रेमपाशांत सांपडते व तो शूद्र असल्याचें कळतांच तिच्यावर बज्राघात होतो व गंभीर व स्फोटक अशी परिस्थिति निर्माण होते. द्विधा मनस्थिति झाली कीं नाट्याला वाव मिळतो. नाटकाच्या सुरुवातीला कान्ता ही एक अल्लड बालिका आहे. तारुण्यांत पदार्पण करीत असतांना ज्या सुखद भावनांचा अनुभव येऊन जीवन आनंदमय वाटतें, (व जगांत दुःख नसल्याचा भास होतो,) अशा उल्हासित

मनस्थितोत ती आपणांस भेटते. कान्ता व रघुनाथ यांचें परस्परांवरील प्रेम भावावहिणीचें असावें अशी उद्धवरावांची इच्छा, तर उलटपक्षी त्या उभयतांचा विवाह व्हावा अशी कान्तेच्या आईची इच्छा. ही इच्छा सफल झाल्यास इतक्या वर्षांनी सांपडलेला मुलगा आपल्याला अंतरंज, म्हणून तसें होऊं न देण्याची कौसल्येची महत्त्वाकांक्षा. कान्ता व रघुनाथ यांचेवर तीन दिशांनी तीन प्रकारचा असा मारा होतो व त्यांतच त्यांच्या प्रफुल्लित जीवनाचा नाश होतो.

कान्तेला आपल्या उच्चवर्णीयत्वाचा फार मोठा अभिमान असलेला आढळतो. रघुनाथानें शूद्र कन्येशी विवाह करावा अशी कल्पना उद्धवरावांनी पुढें मांडतांच या कल्पनेची चेष्टा करून 'अतिशूद्र' कन्येशी कां नको असा प्रश्न विचारण्यास ती कचरत नाहीं. प्रेमासाठी वाटेक तितका स्वार्थ-त्याग करण्यास ती तयार असते. परंतु रघुनाथ शूद्रकुलोत्पन्न आहे हें कळतांच तिचा बुद्धिवाद डळमळतो; ती संतप्त होते; जणुं आपला अपमान करण्यासाठीच हें जन्मरहस्य इतक्या काळजीपूर्वक लपवून ठेवलें होतें असें तिला वाटतें. तिच्या मनाला जबरदस्त धक्का बसतो व रागानें बेभान होऊन ती उद्गारते—

कान्ता—(स्वतःशीं) काल रघुनाथानें मला विचारलें कीं, तो जर शूद्र असता तर मीं त्याचा तिटकारा केला असता का? उघड उघड त्याला ही गोष्ट माहीत असून त्यानें ती माझ्यापासून लपवून ठेविली होती. कपटी, दांभिक, फसव्या, चोर! (उघड) नानासाहेब, हा जर आपला मुलगा नव्हता तर ती गोष्ट माझ्यापासून लपवून हो कां ठेविलीत? हा कवडी-मोलाचा दगड हिरा म्हणून मला डोक्यावर कां हो घ्यायला लावलात? ह्या 'धोंड्याला' 'ब्राह्मण' नांवाचा शेंदूर फांसून त्याच्या पायीं मला नाक घासायला कां हो लाविलेंत? वाघाचें कातडें पांघरलेल्या त्या कोकराशीं मी बरोवरीच्या नात्यानें खेळलें, वागडलें त्या अर्थीं मी आधींच पतित झालें आहे. मला मुद्दाम पतित कशाला करायला पाहिजे?

कान्ता—तुला माझ्यावर प्रेम करण्याचा हक्क काय आहे मुळीं? रघुनाथ, तूं उच्च जातीचा आहेस असें जोंपर्यंत मला वाटत होतें तोंपर्यंत तुझ्याबरोबर वाटेक तितक्या नीचतेच्या दरीत उडी घ्यायला मी आनंदानें

तयार झाले होंतें व तो माझा एक प्रकारचा बहुमानच आहे असे मी समजत होतें. पण तूं स्वतःच नीच जातीचा पडलास. तुझ्यासाठी मी थोडा तरी स्वार्थत्याग करावा अशी तुझी योग्यता आहे का ! व्यर्थ ! व्यर्थ ! मी तुझ्यासाठी आपल्या अमोल आयुष्याचा इतका काळ दवडला ! मी आजपर्यंत तुझ्याशी जी भाषणे केली ती मी आपल्या वाणीचा दुरुपयोग म्हणून समजते. तुझ्या स्पर्शाने माझ्या अंगाला जो कलंक लागला, तो हजारों तीर्थानीं नाहीसा होण्यासारखा नाही. तुझी नीच जात तुझ्या मंदपणा-वरून मी पूर्वीच ओळखावयास पाहिजे होती. पण मला कशी भुरळ पडली कुणास ठाऊक ! मद्य, भैद कुणीकडचा !

या संतापी व फटकळ स्वभावामुळे कान्तेचें चित्र कोणासही पटण्याजोगें झाले आहे. जेव्हां आपली आई पुनर्विवाह करणार असे तिला कळते तेव्हां ती स्पष्टपणे म्हणते, “पुनर्विवाह ? आई हें खरें का ? आणि यांत नाही वाटते भ्रष्टाकार ? यांत नाही वाटते नरकाचें भय ? मी तुझ्या बरोवरीची मुलगी जिवंत असतां तूं पुनर्विवाह केलास तर तुझ्या लौकिकांत चांगलीच भर पडेल !”

अशा प्रकारचे भावनोत्कट प्रसंग कोल्हटकरांच्या नाटकांत विरळा. कान्ता संतापाने कांहींही बोलली तरी रघुनाथाचा अत्यल्पही अपराध नव्हता हें उघड आहे. कान्तेचें रघुनाथावर खरें प्रेम होतें, तिचा अभिमान सांकेतिक होता. त्यामुळे रात्रभर रडण्यामुळे सारें क्लिम्ब धुवून निघालें व प्रेमाच्या उज्वल प्रकाशांत जातीयतेमुळे उत्पन्न झालेला अंधःकार केव्हांच छुत झाला. बालपणापासून मनावर झालेले संस्कार नाहीसे करण्यासाठी अशाच कठोर अनुभवाची आवश्यकता होती. तरुण कान्तेला संस्काराचें ओझे फेकून देण्यास फारसा त्रास पडला नाही. परंतु हा विवाह तिच्या आईला संमत कसा होणार ? हा विवाह होऊं नये म्हणून ती उद्धवरावांशी पुनर्विवाह करण्यास तयार होते; हा विवाह होऊं नये म्हणून कौसल्या कान्तेला विष देते. प्रेमाच्या जोरावर एका दिव्यांतून कान्ता बाहेर पडल्यानंतर सुशिक्षित व अशिक्षित मातांच्या अविचाराला विचारी बळी पडते.

मालती ही भीरू, पुराणमतवादी, स्वतःचें मन मारून सांकेतिक नीतीची जोपासना करणारी अशी बाई आहे. अशा स्त्रीला सुख लावून घेतां येत

नाहीं, किंवा कोणासही सुखी करता येत नाही. ही प्रथम पुनर्विवाहास तयार होत नाही व जेव्हा तयार होते तेव्हा अशा चमत्कारिक परिस्थितीत व अशा चमत्कारिक कारणासाठी की तिच्या बुद्धिमत्तेची कीव करावीशी वाटते. कौसल्या ही मत्सरी असल्याचा अभिप्राय उद्धवरावांनी दिला असल्यामुळे त्यासंबंधी अधिक विचार करण्याचे कारण आहे. मुलाची ताटातूट झाल्यामुळे त्या प्रेमळ म्हातारीचे मन अधू झाले असून मुलावर आपला सर्वस्वी हक्क असावा या कल्पनेने कान्तेकडे ती द्वेषबुद्धीने पहात असावी. तिच्या आनंदाचा पहिला जोर ओसरल्यानंतर जर कान्तेच्या प्रेमाचा तिला सुगावा लागला असता तर ती विथरली नसती. मुलाच्या विवाहाचा प्रश्न प्रत्येक मातेला जिव्हाळ्याचा वाटतो. तसा तो तिलाही वाटला असता. परंतु तिला मुलावर तावा मिळण्यापूर्वीच कान्ता आपला हक्क सांगू लागली तेव्हा विष देण्यासारखे अघोर कृत्य करण्यास तिने मार्ग पुढे पाहिले नाही. तिच्या स्वभावांत रेसभर का होईना वेडसरपणा होता हे मानल्याशिवाय गत्यंतर नाही. दीर्घ व दडपलेल्या दुःखामुळे असे होणे साहजिक होते.

या नाटकांत विनोदाला फारसा वाव दिलेला नाही. कल्याणचे पात्र अर्थात् विनोदासाठी योजले आहे हे उघड आहे. पण मुख्य विषयाचे गांभीर्य इतके प्रभावी वाटते की विनोदाची आठवणच होत नाही. कौसल्या व दशरथ यांच्या संभाषणांत मधून मधून ज्या विनोदी छटा आढळतात त्या बहुतेक प्रसंगी करुणाशी एकजीव झाल्या आहेत व त्यामुळे परिणामकारकही झाल्या आहेत. कल्याण, कान्ता व रघुनाथ ज्या प्रवेशांत एकत्र येतात व आंधळी कोशिंबीर खेळतात तो प्रवेश बालिश विनोदाने परिपूर्ण आहे. या नाटकांतील संवाद सुंदर साधले आहेत. त्यांत भावनांचा संघर्ष आहे व त्यामुळे कथानक ओघवान व मनोरंजक झाले आहे. कौसल्या व दशरथ यांची कांहीं कांहीं भाषणे तर अत्यंत हृदयंगम झाली आहेत.

जन्मरहस्य हे कोल्हटकरांच्या चांगल्या नाटकांपैकी एक नाटक आहे यांत शंका नाही. 'सामाजिक दुःखात्मिका' असे या नाटकाचे वर्णन करता येईल. या नाटकांत अद्भुतरम्यत्वाचा आधार न घेतां कोल्हटकर स्पष्टपणे जीवनाकडे वळलेले आढळतात.

शिवपावित्र्य

शिवपावित्र्य हें कोल्हटकरांचें एकमेव ऐतिहासिक नाटक होय. छत्रपति शिवाजीमहाराजांविषयी वाटणारी भक्ति प्रकट करण्यासाठी म्हणून कोल्हटकरांनी त्यांच्या आयुष्यातील एक रम्य प्रसंग घेऊन त्याला नाट्यरूप दिलें. कल्याणच्या सुभेदाराची अलौकिक रूपसंपन्न सून लढाईत त्यांच्या हातीं सांपडली असतां तिला मानमरातवानें तिच्या नवऱ्याकडे तिची रवानगी केली अशी एक ऐतिहासिक घटना घडून आल्याचें सांगतात. या दिव्यातून पार पडून उज्वल चारित्र्याचा जो उच्च आदर्श शिवाजीमहाराजांनी घालून दिला त्याची मोहिनी पडून कोल्हटकरांनी आपली लेखणी उचलली. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक कथानकांच्याकडे कोल्हटकरांनी आजपर्यंत जें दुर्लक्ष केलें तें स्वतंत्र कथानकरचनेच्या हव्यासामुळें होय. कल्पना व बुद्धि यांच्या साहाय्यानें स्वतंत्र कथानक रचून नाट्यरचना करण्याचा कोल्हटकरांचा संकल्प त्यांनीं नेटानें पार पाडला, त्याला 'शिवपावित्र्य' हा एकच अपवाद आहे.

या नाटकाच्या प्रस्तावनेत 'मराठीहून भिन्न भाषा बोलणारांची भाषणें मराठी नाटकांत त्या भाषेंत घावयाचीं कीं मराठी भाषेंत?' असा एक प्रश्न उत्पन्न केलेला आहे. या प्रश्नाचें कोल्हटकरांनी दिलें उत्तर सर्वमान्य होण्याजोगें आहे. "नाटकांतील प्रत्येक पात्रानें आपले विचार स्वभाषेंतच व्यक्त केले पाहिजेत असा नियम असता तर पाश्चात्यांच्या, मुसलमानांच्या किंवा रजपुतांच्या इतिहासांतील प्रसंग मराठी नाटकांच्या रूपानें पुढें आणणेंच अशक्य झालें असतें." शेक्सपियरनें आपलीं रोमन नाटके इंग्रजींतच लिहिलीं नाहींत का? तेव्हां कोल्हटकरांनीं मांडलेला सिद्धान्त पटेल यांत शंका नाहीं. परंतु इंग्रजांना मराठी बोलतांना आपण ऐकलेलें आहे तशा प्रकारची मराठी भाषा व उच्चार इंग्रज व्यापाऱ्यांना दिले असतां त्यामुळें विनोदनिर्मितीही झाली नसती का? काठेवाडो पात्रांनाही जरा निराळी मराठी भाषा देतां आली असती. मुसलमानी पात्रांना या नाटकांत फार काम असल्यामुळें उर्दूचा सर्रास उपयोग केला असतां नाटक उर्दू

भाषेतील आहे असा भ्रम निर्माण झाला असता. म्हणून त्यांच्या भाषणांत उर्दू शब्दांचा अधिक भरणा केला असता तर ते शोभून दिसले असते. वरेरकरांनी आपल्या ' करीन ती पूर्व ' या नाटकांत असा प्रयोग केला आहे. कोल्हटकरांनी असे कांहीं केले असते तर नाटकाला उठाव मिळाला असता यांत शंका नाही. मुला अहंमद, महंमद व हसीना हीं संस्कृतप्रचुर मराठी बोलतांना पाहून थोडेंसे खटकल्यासारखें वाटतें यांत शंका नाही व असे होण्याचें कारण म्हणजे उर्दूचें माफक प्रमाणांत मिश्रण करून मराठी लिहिण्याची पद्धत रूढ झाली आहे हे होय.

शिवपावित्र्य ह्या नाटकांतील मुख्य प्रसंग उदात्त असा आहे व या विषयावरील नाटक ऐतिहासिक नाटकांच्या मालिकेंत मेरूमण्याप्रमाणें शोभिवंत दिसावयास पाहिजे होतें. या विषयावर एकांकी नाटक उठावदार झाले असतें. कारण मूळ कथानकाचा विस्तार फारसा होण्याजोगा नसल्यामुळे अवांतर बाबींना कृत्रिमपणें आंत आणावें लागतें. शिवपावित्र्यांतील व्यापाऱ्यांचा प्रवेश अनवश्यक असाच आहे. त्याचप्रमाणें गुलजारखानाचे विनोदी प्रवेशही नाटकाची लांबीरंदी वाढविण्यासाठीच आणावे लागले आहेत.

शिवाजीचें तेज शेवटच्या अंकांत साहजिक अधिक पडतें. परंतु ज्या उज्ज्वलतेची अपेक्षा आपण करतो ती सफल होत नाही. हसीना व शिवाजी यांच्या भेटीच्या प्रसंगांत भव्योदात्तता यावयास पाहिजे होती तशी ती आलेली आढळत नाही. हा भेटीचा प्रसंगच चांगला असल्यामुळे हा प्रवेश चांगला वाटतो इतकेंच, उत्कटेचा अभाव कोल्हटकरांच्या सर्वच नाटकांत जाणवतो परंतु त्याची उणीव काव्य व विनोद या गुणांनी कांहीं अंशानें भरून निघत असे. शिवपावित्र्यांत हे गुणही तुरळकच आढळतात.

आबाजीचेंही स्वभावदर्शन ठसकेबाज नाही. वास्तविक सूडबुद्धीनें प्रवृत्त झालेला हा इसम अधिक घडाडीचा असावयास पाहिजे होता. शंभूजी मोहिते हा नाटकांतील खलनायक. याचें कारस्थान सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत चालत राहतें व यशस्वी पण होतें. या सर्व कारस्थानाला अंतःपुरांतील कारस्थानांचें

स्वरूप आले आहे; म्हणजे गैरसमजाचें वातावरण निर्माण करून कांहीं जमल्यास तो पहात होता इतकेंच. कल्याणची स्वारीच यशस्वी होऊं नये अशी त्यानें खटपट केलेली दिसत नाहीं.

मुल्ला महंमद हा धीरगंभीर प्रकृतीचा, समजदार, स्वामिभक्त, असा वृद्ध पुरुष दाखविला आहे. त्याचा मुलगा महंमद हा सुखासीन वृत्तीचा, स्वप्राळू, प्रेमसुद्धीत रममाण होणारा, असा रेखाटला आहे. कल्याणवर स्वारी होणार हें निश्चित माहीत असून त्याच्या रंगेल वृत्तीत फरक असा पडत नाहीं.

महंमद—मी हसीनेची गंमत करणार ! इकडे लढाईची तयारी तर इकडे प्रियकरिणीशीं हास्यविनोद ! एकीकडे वीररस तर दुसरीकडे शृंगार ! एकीकडे माना कापण्याची तर दुसरीकडे कंठालिंगनाची सिद्धता ! एकीकडे रणशय्या तर दुसरीकडे पुष्पशय्या !

गुलजारखान हा मूळचा हजाम व नाटकांतील शस्त्रधारी सैनिक. या नाटकांतील हें विनोदी पात्र. हा धड पुरुष ना धड स्त्री अशा प्रकारचा माणूस सर्वांना वाटतो व तशीच त्याची बोळवण होते. “तुमच्यामध्ये असेंच कांहीं कसत्र आहे कीं, तुम्ही स्त्रीवेषांत असतां पुरुष वाटावे आणि पुरुषवेषांत असतां स्त्री वाटावे” असें हसीना त्याला सांगते. नाटकांतील विनोदाची बाजू त्यानें आपल्याकडून सांवरण्याचा प्रयत्न केला आहे इतकेंच. हा विनोद प्रहसनात्मक आहे इतकें म्हटलें म्हणजे त्याच्या स्वरूपाची कल्पना येईल.

सईबाई व सोयराबाई या एकमेकींचे गुणावगुण समजणाऱ्या शिवाजीच्या दोन स्त्रिया. एक गुणसंपन्न तर दुसरी रूपसंपन्न. त्यांच्यांत सवतीमत्सर दिसत नाहीं. दोघी अत्यंत भोळ्या वाटतात, व त्यामुळेंच शंभूजीच्या कारस्थानाला त्यांची थोडीशी मदत होते.

हसीना ही महंमदाला योग्य अशी सुखासीन वृत्तीची स्त्री आहे. ती आपल्या पतीशीं एकनिष्ठ असल्यामुळें तिच्या अंगी थोडासा ताठरपणा आला आहे. परंतु ती तेजस्वी वाटत नाहीं. ती शंभूजीच्या कटांत सामील झाल्यामुळें तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला बाध आला आहे. ती बोलण्यांत व

वागण्यांत तेजस्वी दाखविली असती तर नाटकास उठाव मिळाला असता. अमीना ही हिची दासी व गुलजारखानाच्या प्रेमाचा विषय इतकें तिच्या-बद्दल सांगितलें म्हणजे पुरे.

ऐतिहासिक नाटक या दृष्टीने विचार केला तर शिवपावित्र्याचें महत्त्व फारसें वाटत नाहीं. कारण कथानकांतील घटना ऐतिहासिक आहे किंवा नाहीं याचीच शंका आहे; परंतु ती घटना उदात्त व काव्यमय असल्यामुळें ज्या प्रकारचा उठाव मिळावयास पाहिजे होता, तो न मिळाल्यामुळें नाटक परिणामकारक झालें नाहीं.

श्रमसाफल्य



श्रमसाफल्य ह्या नाटकाचा विषय त्याच्या नाट्याचलने स्पष्ट होण्याजोगा आहे. एका धरंदाज इनामदार कुटुंबाचा आळसामुळे व विलासी जीवनामुळे जवळ जवळ नाश झाला असता त्या कुटुंबांतील जबाबदार व्यक्तींच्या हातून योग्य दिशेने श्रम करवून घेतल्यामुळें नाश कसा टळला हें दाखवून श्रमाचें महत्त्व प्रस्थापित केलें आहे. कोल्हटकरांनी निवडलेला विषय व्यावहारिक जीवन सफल करण्याच्या दृष्टीने कितीही उपयुक्त असला तरी नाटक सफल करण्याच्या दृष्टीने तो अत्यंत नीरस अशा प्रकारचा ठरला आहे. कोठें मूकनायकासारखें कल्पनारम्य नाटक आणि कोठें श्रमसाफल्यासारखें व्यवहारोपयोगी, नीरस, पाल्हाळिक नाटक ! हें नाटक दुर्दैवानें कोठेंही पकड घेत नाहीं. तसें म्हटलें तर कथानक रहस्यमय व गुंतागुंतीचें आहे. त्यांत वेषांतर आहे, असत्याची फटफजिती आहे, प्रेमिकांची कुचंबणा आहे. परंतु नाटकांत इतका पाल्हाळ आहे कीं चुकून कोठें नाट्यगुणांचा आविष्कार होण्याजोगी परिस्थिति निर्माण होते न होते तोंच ती या पाल्हाळाच्या प्रवाहांत विरून गेलीच म्हणून समजावें. इनामदारांच्या पैशाला ओहोटी लागते ती ख्यालीखुशालीच्या रहाणीनें, अनागोंदी कारभारामुळें व

दिवाणाच्या हातचलाखीनें. ही हातचलाखी श्रमपूर्वक हिशेव तपासून नाटकाचा नायक शोधून काढतो व तो व त्याचा मित्र त्याची चर्चा करतात. परंतु कीर्दखतावर्णीतील हातचलाखी हिशेवतपासनीसास मनोरंजक वाटली तरी ती प्रेक्षकांस तशी वाटत नाही व त्यामुळे नाटकास रंग भरत नाही. एके ठिकाणी अशुद्ध लेखनाच्या गमतीचा उल्लेख आहे. परंतु विनोदांतून जी मौज निर्माण व्हावी लागते तिचा कोठें पत्ताच लागत नाही. नाटकांत चमत्कृति निर्माण करण्याचा किंवा कोटी व विनोद निर्माण करण्याचा निःसंशय प्रयत्न दिसतो; परंतु वाचकाच्या ओठांवर हास्य दिसू लागतें न लागतें तोंच तें विरून जातें.

हें नाटक पैशाची उधळपट्टी किंवा कंजूषपणा या विषयावर असतें तर तें मनोरंजक झालें असतें. या नाटकाचा आराखडा पाहून मोलियरची आठवण होते. त्याच्या नाटकांतही परागंदा झालेले लोक कोट्यधीश होऊन परत येतात व हरवलेल्या मुलांमुलींचा शोध करून त्यांना श्रीमंत करतात. परंतु मोलियरच्या नाटकाची बैठकच विनोदी असल्यामुळे कथानकाला एकदां जी विनोदी कलाटणी मिळते ती शेवटपर्यंत राहते. श्रमसाफल्य या नाटकाची रचना गंभीर झाल्यामुळे संवादांत गम्मत आणण्याचा प्रयत्न करूनही तो यशस्वी होत नाही.

या नाटकांतील पात्रांचा विचार करतां सर्व पात्रें स्थूल मानानें रेखाटलीं असून सर्व संथ प्रकृतीचीं आहेत. भावनांचे कल्लोळ कोठेंही आढळत नाहीत. दिवाण हा या नाटकांतील खलनायक होय. त्यानें वारेमाप पैसा हातोहात लांबविला असून त्याच पैशानें जांबई खरेदी करून आपली मुलगी मालकाची सून करण्याचा त्याचा विचार होता. परंतु त्याच्या ठिकाणी खलनायकाला साजेसा दुष्टपणा नाही किंवा पाताळयंत्री स्वभावाला शोभेल असा खोलपणा नाही. या नाटकाचें वैशिष्ट्य म्हणजे यांत स्वगत भाषणांना फांटा दिला आहे. नूतन नाट्यतंत्राचें हें एक लक्षण आहे. परंतु त्यामुळे संवाद अधिक मार्मिक व सूचक व्हावयास पाहिजेत. श्रमसाफल्यांतील संवाद अत्यंत पाव्हाळिक असून नाट्यगुणांना पारखे असे आहेत. हें नाटक लिहिण्यांत कोल्हटकरांनी श्रम घेतले हें खरें पण श्रमसाफल्य मात्र नांवापुरतेंच मर्यादित राहिलें.

मायाविवाह

मायाविवाह हें कोल्हटकरांचें शेवटलें नाटक. हें नाटक सामाजिक असून दुःखान्त आहे. त्यांत अननुभवी तरुण स्त्रियांना समाजांत कसा धोका आहे हें दाखविलें आहे. यांत विवाहाच्या नवीन पद्धतीचा पुरस्कार आहे. रंगनाथाच्या दुष्टपणाला व विषयलालसेला प्रथम पद्मा व नंतर ललिता (नायिका) कशा बळी पडतात व सामाजिक प्रतिष्ठा सांभाळण्यासाठी त्यांचेशी विवाह करून आपली अब्रू शाबूत ठेवण्याचा कसा प्रयत्न करतात व शेवटी फजित पावतात ही या नाटकाच्या कथानकाची एक बाजू होय. या दुर्दैवी तरुणांवर प्रेम करणारे पद्माकर व माधव (नायक) हे निःस्वार्थ रीतीने त्यांना मदत करून त्यांना समाजांत प्रतिष्ठेने राहण्यास मदत करतात. रंगनाथानें पद्मेवर बलात्कार केलेला असतो तर ललितेवर स्वतःच संकट आणून त्यांतून मुक्त केल्याचा आभास निर्माण करून तिच्या पैशाच्या लोभानें तिला विवाहास अनुकूल करून घेऊन गांधर्व-विवाहानें तो तिला आपलीशी करतो व तिच्यावर मातृपद लादतो. ललितेचा पालक म्हणून माधवची नेमणूक मृत्युपत्रांत तिच्या वडिलांनी केल्यामुळे माधव स्वतःचें प्रेम विसरून निःस्वार्थीपणा प्रस्थापित करण्यासाठी म्हणून रंगनाथाला बळवून घेण्याचा प्रयत्न करतो. पण तो दाद देत नाही व एका झटापटींत त्याच्या हातून रंगनाथाचा खून होतो व त्याचा आळ पद्माकरावर येतो व त्याच्यावर खुनाचा खटला सुरू होतो. ललिता गरोदर असल्यामुळे माधव तिला मदत करण्याच्या सद्बुद्धीने नोंदणीपद्धतीने तिच्याशी विवाह करतो व नंतर कोर्टांत जाऊन आपण खुनी असल्याचा कबुलीजवाब देऊन ताबडतोब विषप्राशन करतो.

या कथानकांतील सर्व पात्रें घरोब्यांतील असल्यामुळे एकमेकांचे गुणदोष चांगल्या प्रकारें जाणत असतात. ललितेची अब्रू बचावली व पद्माकरला पत्नी म्हणून पद्मेचा लाभ झाला या समाधानांत तो इहलोकची यात्रा संपवितो. या नाटकांत अनेक रहस्ये आहेत इतकें नमूद केलें म्हणजे पुरे. या नाटकांतील कथानक एखाद्या ' रहस्यमालिकें 'तील कादंबरीला योग्य असें आहे. हें

नाटक चटकदार करण्याचा कोल्हटकरांचा प्रयत्न ते रंगभूमीवर यशस्वी व्हावे यासाठीच असला पाहिजे हे उघड आहे. थरारून सोडणारे प्रसंग मतिविकारांत आढळतात, त्याचप्रमाणे थोड्या कमी प्रमाणांत प्रेमशोधन व वधूपरीक्षा यांतही आढळतात. अशा प्रसंगांनी आमूलाग्र भरलेले नाटक प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेईल या समजुतीने या नाटकांच्या कथानकाची रचना केली आहे. या नाटकांत स्वगत भाषणांना फाटा दिला आहे. पण यामुळे त्याची रचना नवनाट्यतंत्राप्रमाणे झाली आहे असे मात्र नाही. विनोदासाठी दोन पात्रांची योजना केली आहे. परंतु त्यामुळे विनोद निर्माण होत नाही. या नाटकांतील विनोदाचा विषय वैद्यक, रोग व रोगी हा असूनही विनोदाला रंग भरत नाही. कारण पद्माकर हा भोंदू डॉक्टर नसून चांगला कर्तवगार आहे. त्यामुळे त्याचा नोकर जो कांही विनोद करतो त्याचा संबंध डॉक्टरशी येत नाही. मोलियरच्या नाटकांत वैद्यकीची केलेली चेष्टा अनेकांच्या स्मरणांत असेल; गडकऱ्यांनीही मोलियरपासून स्फूर्ति घेऊन एकच प्याल्यांत मौज केली आहे. डॉक्टरच्या धंद्याचा जीवनमरणाशी संबंध असला तरी याही गंभीर धंद्यांत जाणतेपणाने किंवा अजाणतेपणाने विनोद निर्माण होत असतो. मायाविवाह या नाटकांत जो थोडासा विनोद आहे तो अत्यंत कृत्रिम आहे.

माधव व पद्माकर हे उदार स्वभावाचे पुरुष आहेत यांत शंका नाही. परंतु प्रेमासाठी म्हणून ते जो स्वार्थत्याग करतात व आपल्या भावना दडवून व दडवून टाकतात त्यामुळे ते निर्जीव वाटतात. ललिता व पद्मा या रंगनाथाच्या विषयवासनेला वळी पडलेल्या तरुणी संतापाने ज्वालामुखीसारख्या धुमसत असत्या तरी नाटकांत रस निर्माण झाला असता. परंतु त्याही सारवासारव करून सभ्य म्हणून मिरवतां यावे या दृष्टीने रंगनाथाशी विवाह करण्याच्या खटपटीस लागतात व माधव व पद्माकर त्यांना मदत करण्यास तयार असतात. त्यांच्या चारित्र्याचा नाश करणारा माणूस एकच आहे हे कळल्यावर त्या सवती होण्यास व प्रेमळ बहिर्णीप्रमाणे वागण्यास तयार होतात. कारण त्यांना बभ्रा होऊं न देतां आपली सामाजिक प्रतिष्ठा संभाळावयाची असते. माधवने ललितेशी विवाह याच कारणामुळे केला व जर त्याने विष खाऊन आत्महत्या केली नसती तर विवाहोत्तरही त्याने

ललितेच्या देहास स्पर्श केला नसता कारण त्याची तशी प्रतिज्ञा होती. त्याचें चारित्र्य उदात्त व उज्ज्वल करण्याचा नाटककाराचा प्रयत्न सफल होत नाही. कारण त्याचे अंगी जे गुण आहेत—निःस्वार्थीपण, मनोनिग्रह, कर्तव्यदृष्टि—त्यांचा उपयोग सत्याला उजेडांत येऊं न देण्यासाठी तो करतो म्हणून. या नाटकाला प्रभात्मक नाटकाचें स्वरूप दिलें असतें तर नाटक चांगलें झालें असतें. अवैवाहिक सातृत्व किंवा अनिच्छेनें प्राप्त झालेली शीलभ्रष्टता किंवा मानसिक पावित्र्य व शरीरभ्रष्टता अशा प्रकारचे विषय घेऊन हेंच कथानक रंगवितां आलें असतें. कोल्हटकरांच्या नाटकांत सामाजिक सुधारणांचें प्रतिपादन आढळून आलें तरी ते बंडखोर सुधारक असल्याचें दिसून येत नाही. याच कारणांमुळे प्रस्तुत कथानक पोंचट झालें आहे. चित्तास थराहून सोडणारे प्रसंग घेऊन नाटक लिहिणें अशक्य नाही परंतु त्याचेंही तंत्र या नाटकांत पाळलें गेलें नाही.





रंगभूमीच्या इतिहासांत कोल्हटकर

कोल्हटकर रंगभूमीकडे वळले ते मोठ्या आत्मविश्वासाने. प्रथितयश देवलांशी त्यांचा खटका उडाला त्या वेळी त्यांनी उत्तर दिलें तें पुढीलप्रमाणें : “ बाण-शूद्रकासारखे दोस्त माझ्या पाठीशीं नाहींत. माझी उडी स्वतंत्र आहे. वीरतनय यशस्वी करून दाखविलें नाहीं तर कोल्हटकरांच्या कुळांत व्यर्थ जन्मलों असें मी समजेन.” स्वतंत्र कथानक रचून नाटक यशस्वी करण्याची त्यांची भूमिका कौतुकास्पद नाहीं असें कोण म्हणेल ? तरुण कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचे दोन विशेष लक्षांत ठेवण्याजोगे आहेत. स्वतंत्र रचना व अर्थ-शून्य नाट्यसंकेताविरुद्ध बंडखोरी. ‘ संगीत नाटकत्रय ’ या आपल्या लेखांत त्यांनी या संकेतांची एक जंत्रीच दिली आहे व ते कसे हास्यास्पद होतात हें स्पष्ट केलें आहे. हे संकेत म्हणजे मंगलाचरण व सूत्रधार. नटीचा राग व गाणें, वंदीजनांच्या चूर्णिका, कंचुकीचें वार्धक्य, विदूषकाचा अधाशीपणा, राजाच्या प्रथमपत्नीची असूया, बागेंतील विरहशोक इत्यादि, हे संकेत अर्थ-शून्य आहेत हें कोणासही पटेल. पण त्यासाठी थोडा विचार माल केला पाहिजे. संकेताचें पालन म्हणजे कल्पनेवर बंधन; हें बंधन स्वीकारलें कीं नवीन नाटक म्हणजे जुन्याचीच पुनरावृत्ति दुसरें काय ? “ तशांत जर एखाद्यानें हिऱ्या करून नवीन कल्पनांचीं नाटकें लिहिण्याचा प्रयत्न केला तर हजारों वर्षांपूर्वींचे जुने ताजवे घेऊन परोत्कर्षासहिष्णु टीकाकार एका पायावर उभेच असतात. त्यांनीं सूत्रधार, मंगलाचरण, नटी इत्यादींच्या व्याख्या मुखोद्गत केलेल्या असतात. स्वतंत्र ग्रंथरचनेवर मत देण्याचें काडीइतकें तारतम्य नसतां तसें करण्याचें धाडस करण्यास मात्र हे सर्वदा सज्ज असतात. जी कल्पनेची नवीनता रसिक मनुष्याच्या भिवण्या साश्र्वर्यांनांदांनें वर उचलते तीच बुद्धिहीन पुरुषांच्या कपाळांना आठ्ठा पाडते. भुईवर सरपटणाऱ्या या नीच किड्यांना गरुड पक्ष्याच्या उंच उड्डाणाची कल्पनाही नसते. दोन श्लोक पाठ करून फुगलेल्या या पिंजऱ्यांतील राव्यांना त्याव्यतिरिक्त विद्या असेल असा संशय स्वप्नांतही येत नाहीं.” नाट्यवाङ्मयाची वाढ होऊं लागतांच सूत्रधार व नटी यांचेशिवाय बाकी संकेत नाहींसे झाले व कालांतरानें सूत्रधार

व नटी यांनाही अंतर्धान पावावे लागले. कोल्हटकरांनी वरील उताऱ्यांत जी टीका केली आहे ती कशी योग्य होती हे यावरून लक्षांत येईल. कोल्हटकर संकेताच्या विरुद्ध जसे होते, तसे स्वतंत्र रचनेचे पुरस्कर्तेही होते. भाषांतरांचा सुळसुळाट पाहून ते म्हणतात, “ आमच्यांतील लेखकवृंद हा पुष्कळ अंशी दुसऱ्या ग्रंथकारांचे हुबेहूब प्रतिविंब वठविणारा ऐनेमहालच होऊन बसला आहे ! ‘ अमक्याच्या तमक्या पुस्तकाच्या आधारे ’ हे पिंपळपान सांप्रतच्या बहुतेक पुस्तकांच्या शिरोभागी लटकलेले पाहण्यांत येते.” समकालीन नव्या जुन्या लेखकांची प्रवृत्ति पाहून आपण कांहींतरी नवीन, स्वतंत्र, चातुर्ययुक्त लिहावे व नवीन पायंडा पाडावा अशी बलवत्तर इच्छा होऊन कोल्हटकरांनी कल्पित कथानकांवरच नाटकें लिहिण्याचा संकल्प सोडला. कोल्हटकरांचा हा निश्चय नवीन युगाचा द्योतक होता. हे श्रेय कोल्हटकरांपासून कोणीही हिरावू शकणार नाही.

— कोल्हटकरांना निसर्गाने दोन देणग्या दिल्या होत्या. त्या म्हणजे कल्पना-शक्ति व चमत्कृति निर्माण करण्याची शक्ति. संस्कृत नाट्यवाङ्मयांत या गुणांची उणीव होती अशांतला थोडाच प्रकार होता ? कोल्हटकरांना शाकुंतल किंवा विक्रमोर्वशीय किंवा मृच्छकटिक यांतील सौंदर्य अवगत होतेंच. परंतु कॉलेजच्या अभ्यासक्रमांत त्यांचा शेक्सपियरशी परिचय झाला व त्याच्या नितान्तरमणीय सुखात्मिकांनी ते प्रभावित झाले. कोल्हटकरांना सौंदर्यवादी नाटककार म्हणतात त्यांचे रहस्य हेच होय. कोल्हटकर स्वातंत्र्याचे पक्षपाती होते असे वर म्हटले आहे; त्याचा अर्थ असा नव्हे की, त्यांच्या मनावर त्यांनी इतरांचे ठसे उमटू दिले नाहीत. त्यांचे मन संस्कार-क्षम होतें हे उघड आहे. त्यांच्या वाचनांत जे जे सौंदर्यपूर्ण, चमत्कृतिजनक व विनोदी असे आले, ते ते त्यांनी आपल्या स्मृतिसंपुटांत साठवून ठेवले व तत्सदृश पण स्वतंत्र निर्मित करण्याचा प्रयत्न केला. अशा प्रकारचे वाङ्मयीन ऋण प्रतिभेच्या स्वातंत्र्याला बाधक होत नाही. अशा कांहीं स्थळांचा उल्लेख वर नाटकांवरील चर्चेत येऊन गेलेला आहे. कोल्हटकर व खाडिलकर या दोघां नाटककारांवर शेक्सपियरचा परिणाम झालेला आढळतो. त्याच्या

अद्भुतरम्य सुखात्मिकांच्याकडे कोल्हटकर आकृष्ट झाले तर खाडिलकर दुःखात्मिकांच्याकडे ओढले गेले व त्याचा परिणाम म्हणजे दोघांनी त्या त्या प्रकारची नाटके दिली.

कोल्हटकरांची विनोदशीलता लक्षांत घेऊन त्यांचे लिखाणावर मोलियरची छाप पडली आहे असे अनेकांनी म्हटले आहे. मोलियरच्या प्रहसनांची घडणूक कांहीं निराळी आहे व ती आमूलाग्र विनोदाला पोषक अशी आहे. शेक्सपियरच्या सुखात्मिकेंत मुख्य कथानक काव्यात्मक आणि त्यांतील पात्रे सुप्रतिष्ठित असून उपकथानकांत खालच्या दर्जाचीं पात्रे येऊन विनोद-निर्मितीस मदत करीत. कोल्हटकरांचे कथानकरचनेचे तत्व साधारणपणे हेच असलेले आढळून येते. शेक्सपियर जसा थोर कवि होता तसा थोर विनोदी लेखकही होता. शेक्सपियरच्या नाटकांत जसा सुसंस्कृत विनोद आहे तसा होलिकोत्सवांत दिसून येणारा धांगडधिगा व प्रहसनात्मक विनोदही भरपूर आहे. कोल्हटकरांना शेक्सपियरमधे काव्य व विनोद आढळले; तेथूनच त्यांना योग्य ती स्फूर्ति मिळाली, यांत शंका नाही. वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजूष, प्रेमशोधन, वधूपरीक्षा, हीं शेक्सपियरच्या वळणाचीं नाटके होत यांत यत्किंचित् शंका नाही. शेरिडनचा प्रभाव थोडासा विनोदाच्या बाबतीत पडलेला दिसतो. कोल्हटकरांच्या नाटकांत प्रहसनात्मक जे भाग आहेत त्यांचेवर मोलियरची छाप असण्याचा संभव आहे. परंतु म्युनिसिपालिटीचे कर्ते जोशी यांना 'मोलियरचा महाराष्ट्रीय अवतार' हे जसे निःशंक मनाने म्हणतां येईल तशासारखे अल्पांशाने देखील कोल्हटकरांच्या विषयी म्हणतां येईल किंवा नाही याची शंका वाटते.

कोल्हटकरांनी कल्पनात्मक सुखात्मिकेला जें स्वरूप दिलें त्यांत नवीन नाट्यतंत्राचा प्रसार होईपर्यंत फारसा फरक पडला नाही. कोल्हटकरांच्या सुखात्मिकेची पार्श्वभूमि दैनंदिन व्यवहारांतील नसून कल्पनानिर्मित असते. या पार्श्वभूमीवर सौंदर्य, यौवन व प्रेम यांचा खेळ दृष्टीस पडतो. जरी कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकांच्यामागे हेतूंचे शोषूट जोडून दिले आहे तरी मनावर परिणाम होतो तो मनुष्याला वेड लावणाऱ्या या शक्तींचा.

हाच सिद्धान्त प्रा. ना. सी. फडके यांनी पुढील शब्दांत मांडला आहे:-

“ कोल्हटकरांची नाटके सामाजिक आहेत. पण ती सामाजिक आहेत म्हणून यशस्वी झाली नसून त्यांतील संगीतामुळे आणि शृंगार व भावना यांच्या खेळामुळे त्यांनी रंगभूमि हलवून सोडली.”

या जगांत तरुण-तरुणी प्रथमदर्शन होतांच एकमेकांच्या प्रेमांत सांपडतात व ही त्यांची अंतःप्रवृत्ति त्यांना दगा देत नाही. त्यांचें मीलन होण्यापूर्वी त्यांना अनेक संकटांतून जावें लागतें हें खरें, परंतु शेवटीं बाह्य संकटांवर प्रेम मात करतें व त्यांच्या सुखाचा मार्ग मोकळा होतो. लौकिक सृष्टींत आढळणाऱ्या व्यवहारदृष्टीचा येथें कधीं कधीं अभाव दिसतो. या आनंद-प्रधान नाटकांचें कथानक सुताप्रमाणें सरळ नसून एखाद्या जाळ्याप्रमाणें असतें. मुख्य कथानकाला उपकथानकांची पुस्ती जोडून कथानकाचा विविधरंगी पट तयार करण्याची नाटककाराची इच्छा स्पष्टपणें दिसून येते. कोल्हटकरांच्या कथानकांचा एक विशेष म्हणजे रहस्यप्रधानता. मग तें नाटक सुखात्मिका असो कीं दुःखात्मिका असो. रहस्यप्रियतेमुळे कोल्हटकरांची कथानकें क्लिष्ट झाली आहेत. शेक्सपियरच्या नाटकांत वेपान्तराला फार मोठें स्थान मिळालें आहे. ती त्यांच्या नाटकांतील हमखास यशस्वी होणारी युक्ति आहे. कोल्हटकरांनींही आपल्या नाटकांत या गोष्टीला अमूप स्थान दिलें आहे. कथानकांतील कित्येक घटना योगायोगानें घडून येतात. अद्भुतरम्य सुखात्मिका लिहिण्यांत मानवी जीवनांतील सुंदर क्षण जतन करून इच्छा होईल तेव्हां त्यांचा पुन्हां अनुभव घेऊन आनंद उपभोगतां यावा अशी सोय नाटककार करीत असतो. असें करीत असतांना तर्क-शास्त्राला कधीं कधीं हरताळ फासावा लागला तरी त्याची त्याला पर्वा वाटत नाही.

शेक्सपियरच्या सुखात्मिकेंत नायिका व उपनायिका यांची अत्यंत मनोहर चित्रें आढळतात. कोल्हटकरांनींही अशींच चित्रें रंगविली आहेत. “ माझ्या नाटकांतील नायकांपेक्षां नायिका अधिक सचेतन व चित्ताकर्षक वाटतात असें म्हणतात ” हें मत त्यांनीं आपल्या आत्मवृत्तांत नमूद केलें आहे. कै. टेंब्रे यांनीं या बाबीला विशेष महत्त्व दिलें आहे. ते म्हणतात, “ श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांपासून मराठी नाट्यसाहित्यामध्ये रचनातंत्र,

पद्यांच्या चाली, भाषाशैली वगैरेंच्या कान्त्या होऊं लागल्या होत्याच; परंतु त्याबरोबरच एक मोठी क्रांति म्हणजे नायकापेक्षां नायिकेला प्राधान्य देण्याकडे लेखकांचा कल झुकूं लागला ही होय. 'मानापमान' व नंतरची खाडिलकरांची नाटकें, 'वीरतनया' नंतरची कोल्हटकरांची नाटकें, गडकऱ्यांची बहुतेक नाटकें, नायकाऐवजीं नायिका व उपनायिका यांच्या-भोंवतीं रचल्यासारखीं माझ्या बुद्धीला त्या वेळीं वाटलीं."

सुखात्मिकेचा आणखी एक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे काव्यमय वातावरण व विनोद. सुसंस्कृत मनुष्याला ही सुखाची दोन साधनें मिळालीं कीं जीवनांतील इतर कृत्रिम सुखसाधनांची त्याला पर्वा वाटेनाशी होते. कोल्हटकरांच्या नाटकांत सुसंस्कृत मनुष्याचें मन प्रसन्न होईल अशी सामुग्री भरपूर आहे. सुखात्मिका हें जीवितांतील आनंद लुटण्याचें साधन आहे हें लक्षांत ठेविलें म्हणजे या नाट्यप्रकारांत तीव्र दुःखाला स्थान नाही हें उघड आहे. छाया व प्रकाश यांमुळें चित्राला उठाव येतो त्याप्रमाणें दुःख सुखाला उठाव देण्यापुरतेंच त्यांत आढळून येतें. नाटकांतील दुष्ट प्रवृत्तीच्या पात्रांमुळेंच हें दुःख अधिकांश निर्माण झालेलें आढळून येईल. यांना जर शिक्षा झाली तर आनंदाचा विरस होऊन जिकडे तिकडे दुःखाच्या छाया दिसूं लागतील. म्हणून खलजनांविषयी क्षमाशीलवृत्ति दिसून येते. कोल्हटकरांच्या नाटकांत आपणांस हेंच आढळून येतें.

कोल्हटकरांच्या सुखात्मिका त्यांतील संगीतामुळें अधिक आनंदवर्धक झाल्या यांत शंका नाही. वीरतनयाचें वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांतील संगीत असें जाणकार टीकाकार आज देखील सांगत आहेत. मूकनायकासंबंधीही बोलतांना पदांच्या अभिनव आणि गानमधुर चालीवरच टेंबे यांनी जोर दिला आहे. सुखात्मिकेचा उद्देश साध्य करण्यासाठीं संगीताची चांगलीच मदत होते यांत शंका नाही.

सुखात्मिकेची भाषाशैलीही सुंदर, शब्दालंकारयुक्त, प्रवाही, अशी असावी यांत शंका नाही. कोल्हटकरांच्या उत्तमोत्तम प्रवेशांत भाषेचें अतिशय सुंदर स्वरूप आढळतें. कोल्हटकरांची भाषाशैली रोजच्या व्यवहारांतील भाषाशैलीपेक्षां निराळी-सुंदर असली तरी कृत्रिम अशी-आहे. शाब्दिक कोटीचा तर

तिला इतका मोह होतो की संभाषणांतील सहजता नाहीशी करून कोटीला स्थान मिळालेलें दृष्टीस पडतें. कल्पनात्म्य नाटकाची भाषा थोडीबहुत नटवी ही असणारच. शेक्सपियर व आधुनिक नाटककार यांच्या भाषाशैलीची तुलना केली तर शेक्सपियरची भाषा काव्यमय व अलंकारिक कां व आधुनिक नाटककारांची भाषा साधी, सरळ व अनलंकृत कां याचा उलगाडा होईल. गडकऱ्यांनी पुढें जी मराठी भाषा लिहिली ती एखाद्या रत्नखचित अलंकाराप्रमाणें दिसते ही गोष्ट सर्वांच्या परिचयाची आहे.

कोल्हटकरांच्या अद्भुतरम्य नाटकांचें हें असें स्वरूप आहे. इंग्रजी टीकाशास्त्रांत हा एक स्वतंत्र नाट्यप्रकार मानला असून वर मधून मधून सुचविल्याप्रमाणें याचा आस्वाद घेण्याची एक विशिष्ट पद्धत आहे. या नाट्यप्रकाराला मूर्त स्वरूप देण्याचें श्रेय कोल्हटकरांना दिलें पाहिजे. परंतु त्यांना सुखातीला ज्या गुणामुळें एकदम यश मिळालें त्याची वाढ करण्याकडे साहजिकच त्यांचा कल राहिला व त्यामुळें एका अतिमहत्वाच्या बावीकडे त्यांचें दुर्लक्ष झालें. पंधरा वर्षे मराठी रंगभूमीवर प्रभुत्व गाजवून आज त्यांच्या योग्यतेविषयी जी साशंकता निर्माण झाली आहे तिचेंही हेंच कारण आहे. मराठी नाट्यवाङ्मयांत 'संगीत नाटक' हा जो प्रकार निर्माण झाला व ज्याची जबरदस्त पकड तीस ते चाळीस वर्षे ढिली झाली नाही त्यांत 'संगीत' या पदाला अवास्तव महत्त्व प्राप्त झालेलें आढळून येतें व 'नाटक' या पदाकडे जवळ जवळ दुर्लक्षच झालेलें दिसतें.

नाटकाचा आत्मा काय असा प्रश्न केल्यास 'संवर्ष' असें उत्तर आज मिळेल; पूर्वी 'संगीत' असें मिळालें असतें. वीरतनयाच्या प्रस्तावनेंत "नाटकाच्या पद्यांच्या चाली बहुतकरून मुंबईतील पारशी व गुजराथी नाटक मंडळ्यांच्या नाटकांतून घेतल्या आहेत. 'बलसागर तुम्ही' 'मजवरि हें आलें' इत्यादि जुनी परिचयाची मित्रमंडळी आढळून न आल्यामुळें श्रोत्यांची जी निराशा होईल ती अंशतः तरी चालींच्या वैचित्र्यामुळें भरून येईल अशी आशा आहे" असें कोल्हटकरांनी लिहिलें आहे. कोल्हटकर स्वतः संगीतज्ञ असल्यामुळें नाटकाची ही वाजू त्यांनी उत्तम रीतीनें संभाळली. कल्पनाशक्तीचें लेणें मिळाल्यामुळें काव्यदृष्टीनें हीं

पदे चांगली केली; संस्कृत भाषेवर प्रभुत्व असल्यामुळे (जरी क्लिष्ट रचनाही केली) तरी प्रसादयुक्त व प्रासयुक्त रचनेची उणीव नव्हती.

‘नवभारत’ दैनिकाच्या १ जून १९५१ च्या अंकांत श्री. मामा वरेकरांची मुलाखत आलेली आहे. त्यांत ते म्हणतात, “कोल्हटकर नाटककार या नात्याने ज्या वेळी रंगभूमीवर आले त्या वेळी संगीताला नाटकांत प्राधान्य होतें. ते स्वतः गायक असल्याने त्यांनी नवीन नवीन चाली अस्तित्वांत आणल्या. पूर्वीच्या परंपरेंत असलेल्या लावणीला अजिबात फाटा दिला. कर्नाटकी, गुजराथी आणि उर्दू चालींचा त्यांच्या नाटकांत सर्रास उपयोग केला गेला आहे. त्यामुळे प्रभावी गायक नटांवरच त्यांच्या नाटकांची जास्त मदत होती. ते गायक नट कमी झाल्यामुळेच त्यांची संगीत नाटके मागे पडली.”

कोल्हटकरांची नाटके मागे पडण्यास गायक नटांची उणीव हे कारण वरील उताऱ्यांत दिले आहे. परंतु दुसरें महत्त्वाचें कारण असे की, कोल्हटकरांच्या नाटकांत प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेणारे संघर्षयुक्त प्रसंग वेतावाताचेच आढळतात. नाटकांत उत्कटता जितकी अधिक तितकी त्यांची परिणामकारकता अधिक. त्यांच्या नाटकांना संगीत, चमत्कृति, विनोद, काव्य, इत्यादि गुणांमुळे लोकप्रियता लाभल्यासुळे त्यांनी ‘संघर्ष’ हा नाट्याचा आत्मा होय या सिद्धान्ताकडे दुर्लक्ष केलें व त्याचाच परिणाम म्हणून त्यांची नाटके आज मागे पडली आहेत. खाडीलकर व गडकरी यांनी संगीत नाटकांची परंपरा चालविली खरी परंतु त्यांची नाटके नाट्यगुणांनी नटलेली आहेत व म्हणून आजतागायत रंगभूमीवर टिकाव धरून आहेत.

कोल्हटकरांनी शेक्सपियरकडून स्फूर्ति घेऊन मराठींत अद्भुतरम्य सुखात्मिका हा नाटकाचा प्रकार रूढ केला खरा परंतु शेक्सपियरच्या नाट्यकृतींत न आढळणारी एक गोष्ट त्यांनी केली व तिचा उपयोग तर कांहीं झाला नाहीच परंतु त्यामुळे अद्भुतरम्यतेची गळचेपी झाली आणि प्रेक्षकांचा रसभंग झाला. ही गोष्ट म्हणजे त्यांनी प्रत्येक नाटकाच्या गळ्यांत अडकविलेले विषयाचें लोढणें. ज्या ज्या ठिकाणी मानवी जीविताचें प्रतिबिंब

आपणांस आढळते, त्या त्या ठिकाणी कवीच्या दृष्टीला जीविताचा जो अर्थ वाटतो त्याचा आपणांस प्रत्यय येतो; कलेकरितां कलेची उपासना करणाऱ्यांच्याही दृष्टीनें 'कला' अर्थपूर्ण असते. शेक्सपियरच्या सुखात्मिकांचा आपण विचार केला तर मच अँडो अवाउट् नर्थिंग्, अँज् यू लाइक इट्, ट्वेल्थ् नाइट या नाटकांत त्यानें कोणत्याही विषयांचें लोढणें अडकविलेलें दिसत नाहीं; वास्तविक असें कांहीं करणें या विवक्षित नाट्य-प्रकारार्शा अत्यंत विसंगत होय. शेक्सपियरच्या या नाटकांपासून बोध घेणाऱ्याला वर नमूद केलेल्या सिद्धान्ताप्रमाणें कितीतरी शिकण्यासारखें आहे. कोल्हटकर सौंदर्यवादी लेखक होते हें खरें पण ते सामाजिक चाली-रीतींचे टीकाकार व समाजसुधारक होते या भूमिका स्वतंत्र ठेवणें त्यांना शक्य झालें नाहीं व त्यामुळें वर नमूद केलेली विसंगति निर्माण झाली.

कोल्हटकरांचें सर्वांत प्रभावी अस्त्र म्हणजे विनोद. कोल्हटकरांच्या पूर्वी विनोद नव्हता असें नाहीं. परंतु त्याचा मक्ता अधिकांश विदूषकाकडे असे. सामाजिक वक्रोक्तिपूर्ण नाटकांत अर्थात् विनोद असे; पण तो अधिकांश वाष्कळ असे. किलोस्करांच्या सौभद्रांतील विनोदाचें स्वरूप अत्यंत हृद्य अशा प्रकारचें आढळून येतें. परंतु अशीं उदाहरणें अत्यल्प. कोल्हटकरांनीं विदूषकाची हकालपट्टी केल्यामुळें विनोदाची जबाबदारी नाटकांतील पात्रांवर पडली. विनोदासाठीं म्हणून एखाद्या पात्राची योजना करून नव्या अवतारांत विदूषकाला मराठी रंगभूमीवर पुनः आणण्यांत आलें. परंतु कथानकाशी त्या पात्राला एकजीव करून घेतल्यामुळें विनोदही कथानकाचा अविभाज्य घटक बनला. विनोदनिर्मिती केवळ एकाच पात्राकरवीं न होतां इतर पात्रेही हातभार लावूं लागतांच विनोदाचें स्वरूपच बदलून गेलें.

विदूषकांनै निर्माण केलेला 'जुन्या' पद्धतीचा विनोद कृत्रिम व सांकेतिक, तर नवीन विनोद स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ; त्याचप्रमाणें कधीं कधीं चातुर्ययुक्त म्हणजे शब्दालंकारयुक्त किंवा अर्थालंकारयुक्त असा आढळतो. नूतन नाट्यतंत्राप्रमाणें विनोदाची जबाबदारी एकाच पात्रावर टाकली जात नाहीं; तर ती विभागून विनोद सहजासहजीं संभाषणांत उत्पन्न व्हावा याबद्दल काळजी घेतली जाते. विनोदाच्या आवश्यकतेसंबंधी

वाद नाही पण अतिशयोक्ति टाळून तो हृदयंगम कसा होईल याबद्दल दक्षता बाळगावी लागते. कोल्हटकरांच्या नाटकांत अर्थात् ही शेवटी वर्णन केलेली स्थिति नाही हे उघड आहे. परंतु जरी त्यांनी विनोदाप्रीत्यर्थ कांहीं पात्रांची योजना केली असली तरी विनोदाचे वर सांगितलेले निरनिराळे प्रकार त्यांनी रूढ केले व विनोदाचा अंतःप्रवाह कायम ठेवून यशस्वी नाट्यरचना केली. सूक्ष्म विनोदापासून ते प्रहसनात्मक विनोदापर्यंतच्या नाजूक किंवा ढोबळ छटा त्यांच्या नाटकांत दिसून येतात.

मराठी नाट्यवाङ्मयांत विनोदाचे दोन प्रकार आढळून येतात. पहिल्या प्रकारांत श्लिष्ट शब्दरचना, अर्थचमत्कृति, कल्पनाविलास व बुद्धिवैभव, इत्यादि आढळतात; तर दुसऱ्यांत नुसता उपहास, अश्लीलता, उथळपणा आढळतात. ज्या विनोदानें बुद्धिमान् लोक आपला काल सुखांत घालवितात तथा प्रकारचा विनोद पहिल्या प्रकारचा; यांत कृत्रिमता अधिक. अशा विनोदाचा आस्वाद घेण्याची पात्रता मर्यादित लोकांचीच असते. दुसरा बहुजनसमाजाच्या आढोकांतला व त्यामुळे अधिक स्वाभाविक खरा परंतु कमी सुसंस्कृत. कोल्हटकरांनी पहिल्या प्रकारच्या विनोदाचा प्रवाह सुरू केला व गडकऱ्यांच्या कारकीर्दीत त्याचें रूपांतर महानर्दीत झालें यांत शंका नाही. सुधारणाविरोधी नाटकांतून विशेषतः दुसरा प्रकार आढळून येतो व हा प्रवाह माधवराव जोशी यांचे नाटकांत परिपुष्ट झालेला आढळतो. या परंपरेतील लेखकांवर मोलियरचा प्रभाव अधिक असलेला आढळतो. नाटकांत विनोद असावा म्हणून प्रत्येक गंभीर प्रवेशानंतर विनोदी प्रवेश घालण्याचा नाट्यसंकेत गडकऱ्यांनी सुद्धा पाळला आहे; पण सर्व लेखकांच्या मनाची घडण विनोदी नसल्यामुळे हा विनोद पुष्कळ नाटकांत अत्यंत कृत्रिम अशा प्रकारचा झाला आहे. ही सांकेतिक परंपरा पण आपणांस आढळून येईल. कोल्हटकरांनी विनोदाची विशिष्ट परंपरा स्थापन केली याचा अर्थ विनोदाचे इतर प्रकार त्यांना वर्ज्य होते असा करण्याचें कारण नाही. नाटकांची चर्चा करतांना विनोदाचे निरनिराळे प्रकार कसे आढळतात याचा खुलासा केलेला आहेच.

विनोदाचें असे प्रभावी अस्त्र हाताशी असल्यामुळे कोल्हटकरांना मराठी रंगभूमीवर अजमासे पंधरा वर्षे प्रभुत्व गाजवितां आले परंतु टिकाऊ यश

त्यांचे पदरीं पडलें नाहीं ही घटना आश्चर्यकारक नव्हे का ? या घटनेची सीमांसा करणें कांहीं कठीण नाहीं. कोल्हटकरांच्या अंतिम अपयशाचीं बीजें त्यांच्या गुणांतच आढळून येतात. कोल्हटकरांना नाट्याचें वाळकड्ड मिळालें होतें यांत शंका नाहीं व त्या दृष्टीनें त्यांना अपरंपार यश मिळावयास पाहिजे होतें; परंतु ज्या गुणांनीं त्यांना मोहिनी घातली ते गुण रंगदेवतेच्या दरवारांतील मानक्यांप्रमाणें होते. रंगदेवतेला प्रसन्न करण्यासाठीं तिची प्रत्यक्ष आराधना करण्याऐवजीं त्यांनीं मानक्यांची खुशामत करण्यास सुरुवात केली व कांहीं काळ रंगदेवता प्रसन्न झाल्यासारखी दिसली; परंतु मानक्यांचें महत्त्व स्थिर नसल्यामुळें ते स्थानभ्रष्ट होतांच त्यांनाही दरवारांतून पाय काढावा लागला. स्पष्ट बोलावयाचें म्हणजे ज्या गुणांची जोपासना कोल्हटकरांनीं केली ते गुण नाट्याचे अलंकार होते. रंगदेवतेला खुलविण्यासाठीं त्यांचा उपयोग होत होता. परंतु ते गुण रंगदेवतेचा आत्मा नव्हते. संगीत, काव्य, चमत्कृति, हे कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचे विशेष होत. यामुळें त्यांचे नाटकांत सौंदर्य निर्माण झालें व त्यानें कांहीं काळ लोकांना मोहिनी घातली. परंतु नाट्याचा आत्मा जो संघर्ष त्याकडे द्यावें तसें लक्ष त्यांनीं दिलें नाहीं. त्यामुळे त्यांनीं निर्माण केलेल्या सौंदर्याला शक्तीची जोड मिळाली नाहीं. कोल्हटकरांचीं नाटके रंगभूमीवर आतां टिकत नाहींत याचेंही कारण हेंच होय.

त्यांच्या नाटकांत नाट्यमय घटनांपेक्षां काव्यमय कल्पनांचें आधिक्य आढळून येतें. चमत्कृतीमुळें प्रेक्षकांना चकित करतां येतें ही गोष्ट खरी; पण ती मर्यादेपलीकडे गेली कीं गोंधळ उत्पन्न होतो यांत शंका नाहीं. कोल्हटकरांच्या हाताशीं संगीत, काव्य व चमत्कृतिनिर्माणशक्ति असूनही याच गुणातिशयामुळें त्यांच्या नाट्यवाङ्मयाला मर्यादा कशा निर्माण झाल्या हें वरील विवेचनावरून लक्षांत येईल. गडक्यांच्या प्रतिभेचे हेंच विशेष होते यांत शंका नाहीं. गडकरी कोल्हटकरांना गुरुस्थानीं मानित त्यांतील रहस्य हेंच होय. कोल्हटकरांच्या गुणांवर गडकरी लुब्ध झाले याचेंही कारण दोघांच्या ठिकाणीं एकाच प्रकारचे गुण होते हेंच होय. पण गडक्यांनीं

‘संघर्ष’—ज्याला वर नाट्याचा आत्मा म्हटलें आहे—निर्माण करण्यांत कसूर केली नाही. काव्याचें तन्त्र निराळें, रंगभूमीचें तन्त्र निराळें. गडकऱ्यांना दोहोंचा समन्वय करतां आला व त्यामुळें ते थोर यश संपादन करून गेले. किलोस्कर आणि खाडिलकर यांच्या उत्तमोत्तम कृतींत हा समन्वय आपणांस आढळून येतो. काव्यापेक्षां नाट्याला अधिक महत्त्व आहे हा सिद्धान्त कोल्हटकरांनीं सुरुवातीला समजून घेतला असता तर त्यांच्या नाट्यकृतींचें सामर्थ्य अगदीं निराळें झालें असतें.

कोल्हटकरांना उत्तम भाषाशैलीची देणगी मिळाली होती. ‘श्रीपादांच्या कलावती वाणीनें’ गडकऱ्यांसारख्या शब्दसृष्टीच्या ईश्वरास मोह घातला, यावरून तिची योग्यता अजमावतां येईल. असें असूनही कोल्हटकरांच्या नाटकांतील काव्यमय व विनोदयुक्त भाग सोडले तर अन्यत्र त्यांचे नाटकांतील संवाद लांबलचक, तर्कप्रधान, भावनारहित असे आढळून येतात. गडकऱ्यांनींही लांबलचक भाषणें लिहिलीं आहेत; पण तीं ओजपूर्ण असल्यामुळें सर्वसाधारण वाचकांना आवडतात. कोल्हटकरांच्या प्रतिभेला जसजशी ओहोटी लागूं लागली तसतसा हा दोष अधिकाधिक प्रमाणांत दिसून येऊं लागला. कोल्हटकरांना नाट्यमय संवाद लिहितां आले नाहीत. त्यांचा भर काव्यमय संवादांवर अधिक. एखाद्या निबंधाचे परिच्छेद निरनिराळ्या लोकांनीं म्हणावेत अशा प्रकारचे संवाद कोल्हटकरांच्या नाटकांत आढळतात. श्रमसाफल्य व मायाविवाह या शेवटल्या नाटकांत तर फक्त असेच संवाद आहेत. कोल्हटकरांनीं लिहिलेल्या उत्तमोत्तम प्रवेशांतही पात्रानुरूप भाषेची मांडणी आढळत नाही. राजकन्येपासून एखाद्या यःकश्चित् दासीपर्यंत सर्व पात्रे सुसंस्कृत, विनोदयुक्त लालित्यानें नटलेली भाषा बोलतांना आढळतात. याचा परिणाम पुढील नाटककारांवरही झाला. श्री. टेंबे यांनीं मार्भिकपणें ही गोष्ट आपल्या आत्मचरित्रांत नमूद केलेली आढळते. “जुन्या संप्रदायाचा त्यांनीं भाषेत किंवा बोलण्याच्या पद्धतींत मागमूसही ठेवला नाही. स्त्रियांच्या बोलण्याची भाषा विशिष्ट पद्धतीची असते हा व्यवहारांतील नित्याचा अनुभवही त्यांनीं झुगारून दिला होता. त्यांच्यानंतरच्या नाटककारांनींही याच पद्धतीचा

अनुकार केला तर नवल नाही. यामुळे स्त्री-पुरुषांच्या भाषाभिन्नतेची एक कटकट कमी झाली व पुढे तर स्त्रियांच्या तोंडीं गंभीर तत्त्वज्ञानाची बोजड भाषा घालण्यास मुभा मिळाली. कुणवाऊ भाषा योजली असतांनाही कोल्हटकरांच्या कल्पनाशक्तीला बंधन पडत नाही. वधूपरीक्षा व जन्मरहस्य या नाटकांतील अशिक्षित पात्रे अशुद्ध भाषा बोलतात खरी पण ती काव्याला व विनोदाला पारखी नाहीत असे आढळून येते.”

स्वभावरेखाटनाच्या दृष्टीने कोल्हटकरांनी मराठी नाट्यवाङ्मयाची चांगलीच प्रगति केली यांत शंका नाही. स्वतंत्र कथानकरचनेमुळे तर त्यांच्या या क्षेत्रातील कर्तव्यगारिचे महत्त्व विशेष वाटते. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथानकांतील महत्त्वाच्या पात्रांचे स्वभाव सर्वांच्या परिचयाचे असल्यामुळे नाटककाराला त्यांचे स्वभाववर्णन करतांना अडचण पडत नाही. परंतु स्वतंत्र कथानकांतील प्रत्येक पात्र नाटककाराला निर्माण करावे लागते. कोल्हटकरांनी आत्मचरित्रांत आपली स्त्रीपात्रे पुरुषपात्रांपेक्षा सरस निपजली आहेत असे लोक म्हणतात असे नमूद केले आहे. हा अभिप्राय खरा आहे. शालिनी, सरोजिनी व वेत्रिका, सरस्वती व चंद्रिका, इंदिरा, गंगू, यमुना व त्रिवेणी, कान्ता, इत्यादि कल्पनारम्य अथवा सामाजिक नाटकांतील नायिकांची निर्मिती करून मराठी नाट्यसृष्टि त्यांनी संपन्न केली आहे यांत शंका नाही. कोल्हटकरपूर्वकालीन नाटकांतील नायिका एकाच छाप्याच्या व सदृश रूपगुणांनी नटलेल्या अशा असत; बहुतेक मदनव्यथेने जर्जर होऊन सांकेतिक शीतोपचार करून दिवस कंठीत असतांना दिसत. कोल्हटकरांनी प्रेम हा रोग नसून ही तारुण्यसुलभ भावना आहे हे लक्षांत घेऊन त्या दृष्टीने या भावनेचे चित्रण केले व प्रेमाने जीवितांतील आनंद कसा निर्माण होतो हे दाखविले. नाटकांतील नायिकांना सांकेतिक मदनवाधेपासून मुक्त करून 'माणसांत' आणण्याचे कार्य कोल्हटकरांनी केले यांत शंका नाही. कोल्हटकरांची स्त्रीसृष्टि अत्यंत मनोहर आहे. त्यांच्या पुरुषसृष्टीतील महत्त्वाचीं पात्रे म्हणजे शूरसेन, विक्रान्त व प्रतोद, मनोहर, धुरंधर, कंदन, रघुनाथ व दशरथ ही होत. तुलनात्मक दृष्टीने विचार केला तर ही पुरुषसृष्टि स्त्रीसृष्टीप्रमाणे मन आकृष्ट करित नाही असेच म्हटले पाहिजे.

स्त्रियांत नैसर्गिकरीत्याच आकर्षणशक्ति अधिक म्हणून म्हणा, किंवा कोल्हटकरांनी आपली सर्व शक्ति वेंचून ती निर्माण केली म्हणून म्हणा ती अधिक चित्ताकर्षक झाली आहे. मनोहर, कंदन, रघुनाथ यांची स्वभाव-चित्रे मानसशास्त्रदृष्ट्या महत्त्वाची आहेत.

कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयांतील गुणदोष स्पष्ट आहेत. ज्या काळांत त्यांनी आपली चांगल्यापैकी नाटके लिहिली त्या काळां त्यांच्या प्रतिभेने वाचक व प्रेक्षक स्तिमित झाले यांत शंका नाही. कोल्हटकरांच्या नाट्य-लेखनशैलीचा प्रभाव मराठी नाट्यवाङ्मयावर इतस्ततः विखुरलेला आढळून येतो. या प्रभावाचे स्वरूप एकाच प्रकारचे आढळून येत नाही. कोल्हटकरांच्या-प्रमाणे आपणही स्वतंत्र रचना करावी अशा ईर्ष्येने काहीं नाट्यलेखनाकडे वळलेले आढळतात, तर कोल्हटकरांच्या पावलावर पाऊल टाकून हुवेहुवे त्यांचे अनुकरण आपण करावे अशा महत्त्वाकांक्षेने काहीं पुढे सरसावलेले आढळतात. कोल्हटकरांचे वाङ्मयीन गुण आत्मसात् करून नाट्यक्षेत्राच्या बाहेर त्यांचा उपयोग करणारे लेखकही कमी नाहीत. अशा रीतीने कोल्हटकरांच्या प्रभावाचे क्षेत्र विस्तृत आहे. कोल्हटकरांची स्वतंत्र रचना पाहून देवलांना शारदा नाटक लिहिण्याची स्फूर्ति झाली, यावरून “ देवल हे कोल्हटकरांचे पहिले अनुयायी बनले. वीरतनयाच्या अनुकरणाने त्यांनी स्वयंकल्पित कथानक निर्माण करायला सुरुवात केली. इतकेच नव्हे तर त्यांतील मध्यवर्ती कल्पनेच्या विपर्यासावर त्यांनी आपल्या शारदा नाटकाची उभारणी केली. जुन्या चाली टाकून ‘वीरतनया’तील बहुतेक चाली त्यांनी ‘शारदा’ नाटकासाठी उपयोगांत आणल्या आणि त्यांना परिचित आणि सुबोध पद्यरचनेच्या सामर्थ्यावर त्या ‘वीरतनय’ नाटकांतील मूळ पदांपेक्षाही अधिक लोकप्रिय झाल्या. ‘वीरतनया’च्या आधारावर नव्याजुन्यांचा सांधा बेमालूम बसविण्यांत देवलांनी ‘शारदा’ नाटकाच्या निर्मितीने जे कौशल्य दाखविले ते कौतुकास्पद होते यांत शंका नाही. ” (बरेरकर.)

देवलांना एका नवोदित नाटककाराकडून स्फूर्ति मिळाली ही गोष्ट लक्षात ठेवण्यासारखी आहे. खाडिलकर हे कोल्हटकरांचे समकालीन व कोल्हटकरांविषयी आदर बाळगणारे. प्रेमशोधनाच्या तालमी सर्वस्वी

खाडिलकरांच्यावर सोंपविल्याचें अनेकांना माहीत आहे. खाडिलकरांच्या मनावर कोल्हटकरांच्या नाटकाचा विशेषच परिणाम झाल्याचें दिसून येतें. मूकनायक व मानापमान यांतील साम्य अनेक टीकाकारांनी दाखविलेलें आहे. मूकनायकानें खाडिलकरांना स्वतंत्र कल्पनारम्य नाटक लिहिण्याची स्फूर्ति दिली, सुंदर विनोदाचें उदाहरण घालून दिलें व मुग्ध शृंगाराचें सौंदर्य प्रत्ययास आणून दिलें. या दोन नाटकांतील गुणधर्म सहज लक्षांत येण्यासारखे आहेत. मानापमान हें नाटक मूकनायकानें प्रभावित झालेलें असलें तरी शंभर टक्के स्वतंत्र नाटकाइतकी त्याची योग्यता आहे. रंगभूमीवर खाडिलकरांच्या नाटकाला जो उठाव मिळतो तो कोल्हटकरांच्या नाटकाला मिळत नाहीं.

कोल्हटकरांना रंगभूमीवरील यश मोठ्या प्रमाणांत कां मिळालें नाहीं याची सीमांसा श्री. पु. रा. लेले यांनी आपल्या एका लेखांत केली आहे ती सहज पटण्याजोगी आहे. ते लिहितात :

“ वकिलीकडे दुर्लक्ष करणाऱ्या शंकर परशुराम जोशांनीं तीनही नाटकें यशस्वी होतील अशीं लिहिलीं. परमेश्वरानें अमेज भांडवल देऊन पाठवलेल्या श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनीं पोटासाठीं वकिलीचा धंदा केल्यामुळें स्टेजवर पडतील अशींच नाटकें जास्त लिहलीं. त्यांच्या उलट, त्यांच्या कृतींपासून आपलें शिक्षण मिळवणाऱ्या गडकरी, वरेरकर, माधवराव जोशी या त्रयीनें कशीं रंगभूमीवर कायम गाजणारीं नाटकें लिहलीं ! ह्या तिघांनीं पोटातिडकीनें नाटकें लिहलीं. लोकांचें मनोरंजन आपण करूं शकलों तरच आपली चूल पेटेल अशी जाणीव झाली म्हणजे आपलें बुद्धिसर्वस्व कलाकार त्यासाठीं अर्पण करतो, एरव्हीं नाहीं.”

मूकनायकाचा आपल्या मनावर झालेला परिणाम वर्णन करतांना “ हें नाटक पाहिल्यावर मी वेडा झालों होतो. ‘ मूकनायक ’ नाटकानें मला खरा नाटककार केलें आहे ” असे उद्गार श्री. वरेरकर यांनीं कितीदां तरी काढले आहेत. वरेरकर स्वतः कोल्हटकरांना स्वतःचे गुरु मानतात. वास्तविक कोल्हटकर व वरेरकर यांच्या नाट्यकृतींत साम्य असें नाहीं. असें असतांना ते कोल्हटकरांचे शिष्य कोणत्या अर्थानें ठरतात हें विचार करण्यासारखें आहे. कोल्हटकरांच्याकडून स्फूर्ति मिळाल्यामुळें वरेरकरांनीं त्यांना गुरुपदीं

वसविलें असें म्हणतां येईल; परंतु आपण ती कल्पना करण्यापेक्षां एका मुलाखतींत वरेरकरांनीं काढलेले उद्गारच उद्धृत करणें चांगलें. त्यांत थोडासा तऱ्हेवाईकपणा असला तरी अर्थ स्पष्ट आहे.

ते म्हणतात, “ मीं कोल्हटकरांचा शिष्य आहे म्हणूनच त्यांच्या लेखन-शैलीशीं आणि तंत्राशीं माझ्या लेखनांत साम्य आढळून येत नाही. नाटककार या नात्यानें कोल्हटकरांनीं जी सुरुवात केली ती कोणत्याही तत्कालीन लेखकाचें अनुकरण न करतांना. कुणाचेंही अनुकरण न करणें, स्वतंत्र आणि स्वयंकल्पित वाङ्मय निर्माण करणें हेंच कोल्हटकरांचें वैशिष्ट्य. मीं त्यांचा गंडा वांधला तो याच वैशिष्ट्याच्या दृष्टीनें. अनुकरणशीलता ही गौण आहे. ज्याचें अनुकरण करायचें त्याच्यापेक्षां अनुकरण करणाराचा दर्जा दुय्यम ठरतो. तो स्वतःला शिष्य म्हणवीत असला तरी तो त्या गुरूशीं तुल्यबल ठरत नाही. त्या गुरूवर मातही करीत नाही. गुरूचें मोठेपण शिष्यानें गुरूवर मात करण्यांतच असतें. पण तें अनुकरणाच्या बलावर नव्हे. मी त्यांना गुरु मानतो तो याच दृष्टीनें आणि म्हणूनच मीं केव्हांही त्यांच्या तंत्राचें, लेखनशैलीचें किंवा नाट्यरचनेचें अनुकरण केलें नाही. ” ‘माझा नाटकी संसार’ या आत्मचरित्रांत मूकनायकांतील वेत्रिकेसंबंधी वरेरकरांनीं पुढील उद्गार काढले आहेत.

“ वेत्रिकेची भूमिका साऱ्या नाटकांत जरी शेवटच्या दर्जाची दिसत होती तरीही ती मला, माझ्या बुद्धीला अव्वल दर्जाची जाणवली. ‘मूकनायक’ नाटकांतील साऱ्या घडामोडींना उलटी कलाटणी देणारी वेत्रिका मला इतकी आवडली, कीं त्या भूमिकेच्या मार्गे असणाऱ्या भावनेनें माझ्या मनाची पूर्ण पकड घेतली.

माझ्या नाटकांत नायिकांचीं जीं स्वरूपे आणि स्थित्यंतरे वेगवेगळ्या वेळीं येत आहेत तीं भिन्न परिस्थितींत उत्क्रांत झालेलीं वेत्रिकेचींच अवतरणे आहेत. कोल्हटकरांचा मी शिष्य म्हणवतो तो मुख्यत्वेकरून याच कारणामुळे.

कोल्हटकरांच्या वेत्रिकेनें स्त्रीजीवनाच्या आधुनिक दिशेची जाणीव करून दिली आणि तिची छाया ‘कुंजविहारी’ नाटकांतील राधेवर पहिल्यानेंच दिसली. ”

कोल्हटकरांचें अनुकरण करूनही त्यांचेवर मात करणारा शिष्य त्यांना लाभला हें सर्वश्रुत आहे. हा शिष्य म्हणजे गडकरी होत. गडकऱ्यांना कोल्हटकरांविषयी वाटणारा आदर त्यांनीं अनेक प्रसंगी व अनेक रीतींनीं व्यक्त केलेला आहे. इतकेंच नव्हे तर कोल्हटकरांच्या नाटकांचीं नांवे पंचाक्षरी तर त्यांच्याही नाटकांचीं नांवे पंचाक्षरी एथपर्यंत अनुकरणाची मजल पोचलेला. मतिविकार, प्रेमसंन्यास, प्रेमशोधन, पुण्यप्रभाव, मूकनायक, एकच प्याला, सहचारिणी, भावबंधन या नाटकांतील साम्य यदृच्छेनें निर्माण झालेलें नाहीं. गुरूवर मात करण्याचा हा शिष्याचा प्रयत्न आहे व त्यांत तो कल्पने-बाहेर यशस्वी झालेला आहे. गडकऱ्यांनीं कोल्हटकरांचें केवळ अंध अनुकरण केलें असतें तर ते यशस्वी झाले असते किंवा नाहीं हें सांगतां येणार नाहीं. त्यांनीं कोल्हटकरांचे गुणदोष अभ्यासिले व आपल्या रंगभूमीच्या अनुभवाची जोड देऊन यशस्वी नाटककार म्हणून कीर्ति मिळविली. रंगभूमीवर कोल्हटकरांची उत्तमोत्तम नाटकेही सर्वस्वी यशस्वी होत नाहींत हा दोष उत्पन्न होण्याचें कारण हेरून गडकऱ्यांनीं गुरूवर मात केली यांत संशय नाहीं. कोल्हटकर व गडकरी यांच्या प्रतिभेचे अनेक पैलू एकसारखे आहेत व त्यामुळेंच गडकऱ्यांना अनुकरण करण्याची इच्छा झाली हें उघड आहे. गडकऱ्यांची प्रतिभा अधिक तेजस्वी होती हें सर्वांस माहीत आहेच. परंतु कोल्हटकरांच्या प्रतिभेनें गडकरी इतके भारले होते कीं कोल्हटकरांचे दोषही त्यांनीं आत्मसात् केले. कोल्हटकरांचे गुणदोष + उत्कटता व उज्वलता म्हणजे गडकरी हें समीकरण सर्वांना मान्य होण्याजोगें होईल. विनोदाच्या वावर्तीतही कोल्हटकरी परंपरा त्यांनीं कशी चालविली हें सर्वश्रुत आहे.

कोल्हटकरांना गुरुस्थानीं मानणारे मराठीतील आणखी दोन थोर साहित्यिक आहेत. ते म्हणजे खांडेकर व माडखोलकर हे होत. या दोघांच्याही वाङ्मयीन कामगिरीचें स्वरूप कोल्हटकरांच्या कामगिरीपेक्षां अत्यंत विभिन्न असूनही शिष्यत्वाचीं विरुद्धे त्यांनीं धारण केली आहेत. कल्पनाविलास, चमत्कृति, भाषावैभव, सुभाषित व कोटिक्रम इत्यादि खांडेकरांचे गुण गुरुभक्तीमुळें वाढीस लागले असण्याचा संभव आहे. माडखोलकरांनीं विपुल लेखन केलें असलें तरी वरीलप्रमाणें सहजासहजी लक्षांत येण्याजोगें

साम्य आढळत नाही. परंतु शिष्यानें गुरूची नकल केलीच पाहिजे असें नाही हा जो सिद्धान्त वर मांडला आहे त्यावरून असा आग्रह धरण्याचें कारण नाही हें लक्षांत येईल.

कोल्हटकरांचें सारें आयुष्य वऱ्हाडांतील लहानमोठ्या गांवीं वकिली करण्यांत गेलें; पुढारीपणाच्या जेरावर लोकांच्या मनावर सत्ता गाजविण्याची संधि त्यांना लाभली नाही; सुधारणापक्षाचे ते असल्यामुळें अधिकांश लोकमत त्यांचे विरुद्ध नसलें तरी कांहींसें विरुद्ध व कांहींसें उदासीन अशा प्रकारचें होतें; वैयक्तिक लोकप्रियतेला आधारभूत असणारें वक्तृत्व त्यांचे अंगीं नव्हतें, असें असूनही त्यांनीं मराठी नाट्यसृष्टीत जें स्वतःसाठीं मानाचें स्थान निर्माण करून घेतलें त्याबद्दल कौतुक वाटणें साहजिक आहे. वरेरकर, खांडेकर, माडखोलकर, यांच्यासारख्या अव्वल दर्जाच्या साहित्यिकांना त्यांच्या मोठेपणाविषयी शंका नाही. नवीन पिढीला कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयांत कदाचित् मौज वाटणार नाही. कारण आजचे व पूर्वीचे नाटकाचे विषय व तन्त्र यांत जमीनअस्मानाचें अंतर पडलें आहे. असें जरी असलें तरी रसिक वाचकाला मूकनायक, प्रेमशोधन, वधूपरीक्षा, जन्मरहस्य, इत्यादि नाटकांत प्रतिभेचा विलास निःसंशय प्रत्ययास येईल. देवल, खाडिलकर, गडकरी यांच्या नाट्यकृतींवर कोल्हटकरांच्या नाटकांचा परिणाम व्हावा ही गोष्ट त्यांच्या प्रतिभेचा विजय नव्हे का ? मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासांत 'कोल्हटकर-युगा'ची नोंद करावी लागेल व नव्या-जुन्याच्या सीमारेषेवर उभ्या असलेल्या या थोर नाटककाराला अभिवादन करून इतिहासकाराला पुढें जावें लागेल. 'तात्या ती तलवार एक तुमची बाकी धिळे कोयते' ही गडकऱ्यांची उक्ति त्याला तसें करावयास भाग पाडील.

सन १९०७ सालीं कै. गडकऱ्यांनीं लिहिलेले शब्द आजसुद्धां किर्त समयानुकूल आहेत पहा. 'सुंदर उतारे' या गडकऱ्यांच्या पहिल्या पुस्तकाच्या उपसंहारांतील शेवटचें वाक्य असें आहे :

'कोल्हटकरांची कृति सदोष असल, परंतु तिची किंमत त्यांचे टीकाकार ठरवूं पहात आहेत तीपक्षां मात्र शतपटींनीं जास्त आहे.'...

