ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಪ್ರಕಟಣೆ –

ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ –

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ

ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ

ವಿಜಯಾ ಗುತ್ತಲ

ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಕಲಾಗ್ರಾಮ, ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಆವರಣದ ಹಿಂಭಾಗ, ಮಲ್ಲತ್ತಹಳ್ಳಿ
ಬೆಂಗಳೂರು – ೫೬೦ ೦೫೬

TRAGEDY : A book on Tragedy by Vijaya Gutthala **Published by Sri P. Narayana Swamy, Registrar, Kuvempu Bhasha Bharathi Pradhikara,** Kalagrama, Jnanabharathi, Behind Bangalore University Campus, Mallattahalli, Bengaluru - 560 056;
First Edition : 2016; Pages : xii + 112; Price : Rs. /-

© : ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ : 2016
ಪುಟಗಳು : xii + ೧೧೨
ಬೆಲೆ : ರೂ. /–
ಪ್ರತಿಗಳು :

ಪ್ರಕಾಶಕರು
ಪಿ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್
ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಕಲಾಗ್ರಾಮ, ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಆವರಣದ ಹಿಂಭಾಗ
ಮಲ್ಲತ್ತಹಳ್ಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು – ೫೬೦ ೦೫೬

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಪ.ಸ. ಕುಮಾರ್

ಮುದ್ರಕರು :
ರಾಜಾ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
ನಂ. ೫೯, ೪ನೇ ಅಡ್ಡರಸ್ತೆ,
ಲಾಲ್‌ಬಾಗ್ ರೋಡ್, ಕೆ.ಎಸ್. ಗಾರ್ಡನ್,
ಬೆಂಗಳೂರು – ೫೬೦೦೫೭.
ದೂ : ೦೮೦–೨೨೨೩೪೦೬೬

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮಾಲೆ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಪ್ರಸರಣೆ ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ವಿಚಾರ–ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎಂಬ ಪರಿಚಯ ಮಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ, ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು 'ಪ್ರಚಾರ ಪುಸ್ತಕಮಾಲೆ'ಯನ್ನು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಮೂರನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭಿಸಿತ್ತು. ಶಿಕ್ಷಣವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದ್ದಿರದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೀರ ಕೈಗೆಟಕುವ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸರಳ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಜನತೆಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಆ ಮಾಲಿಕೆಗೆ ಇತ್ತು. ಈಗ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿರುವಾಗ ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ತೊಡಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ್ದೇವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದವರ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಶಿಕ್ಷಣದ ಧಾರೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿದವರಿಗೆ ತಲುಪಲಾಗದಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಮೂಲಕವೇ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಕೂಡ ಮಾನವಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುವ ತೊಡಕುಗಳು ಅನೇಕ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವಿವಿಧ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪರಿಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಮಂಡನೆಯ ಕ್ರಮದ್ದು. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಪದವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಅರಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಧರ್ಮ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮಾನವಿಕ, ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಇಂಥ ಹಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುವವರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಆಸಕ್ತ ಓದುಗರೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯ. ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಇಂಥ ಪ್ರಸರಣೆ ನಡೆಯದಿದ್ದರೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡದ ಜನಜೀವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಲೋಕ

ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾವಿದ್ದೇವೆ. ನಂಬಿಕೆಗಳೂ, ಸ್ಥಿರವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಆಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಹನವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಆಸಕ್ತ ಓದುಗರಿಗೂ ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಮಾಲೆಯದ್ದು.

ಮುಖ್ಯ ವೈಚಾರಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತಕರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಈ ಮಾಲಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಾಶಸ್ತ್ರ, ಭೂ ವಿಜ್ಞಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಭಾಷೆ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳ ವಿವಿಧ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಚಿಂತಕರು, ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ತತ್ವ–ವಾದ–ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಯಾ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವ ಪರಿಣತರಿಂದ ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಿರು ಹೊತ್ತಿಗೆಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಈ ಮಾಲಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಶ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ, ವಿಭಾಗ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಗುತ್ತಲ ಅವರು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು, ನೇರವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಟ್ರಾಜಿಡಿಗಳನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿದವರು. ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹಲವು ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದ ವಿವೇಚಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಕುರಿತು ನಡೆದ ವಾಗ್ವಾದ, ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೋಧಕರಿಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಮಾಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿದ ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ನೆರವು ನೀಡಿರುವ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಸಿಬ್ಬಂದಿವರ್ಗದವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ.

ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮಾಲೆಯ ಸಂಪಾದಕರು

ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು ಮತ್ತು ಸದಸ್ಯರು

೧) **ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ**
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು
ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ನಂ. ೩೨೯, 'ಗೌರಿ'
ಡಿಯೋ ಮಾರ್ವೆಲ್ ಲೇಔಟ್
ಅನಂತಪುರ ರಸ್ತೆ, ಯಲಹಂಕ
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೬೪
narayana48@gmail.com

೨) **ಪ್ರೊ. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ**
೧೧೫, ೧೩ನೇ ಕ್ರಾಸ್,
ವಿಲ್ಸನ್ ಗಾರ್ಡನ್
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೨೭
olnswamy@gmail.com

೩) **ಡಾ. ನಟರಾಜ್ ಹುಳಿಯಾರ್**
೫೭೩/ಎ, ೧ನೇ ಕ್ರಾಸ್, ೨ನೇ
ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ,
ಬಿ.ಇ.ಎಂ.ಎಲ್. ಲೇಔಟ್,
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦ ೦೯೮
natarajhuliyar@gmail.com

೪) **ಶ್ರೀ ಅಬ್ಬಾಸ್ ಮೇಲಿನಮನಿ**
ಆಸ್ಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ
ದುರ್ಗಾ ವಿಹಾರದ ಹತ್ತಿರ
ಬಾಗಲಕೋಟೆ-೫೮೭೧೦೧
ashifmelinamani@gmail.com

೫) **ಡಾ. ಎಚ್.ಎಸ್. ಅನುಪಮಾ**
ಜಲಜಾ ಜನರಲ್ ಮತ್ತು ಹೆರಿಗೆ ಆಸ್ಪತ್ರೆ
ಕವಲಕ್ಕಿ
ಕವಲಕ್ಕಿ ಅಂಚೆ-೫೮೧೩೬೧
ಹೊನ್ನಾವರ ತಾ॥
ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ-೫೮೧೩೬೧
anukrishna93@gmail.com

೬) **ಪ್ರೊ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ**
೧೭೨, ಹೊಂಗೆ ಸಾಲು ಮನೆ
ನಾಗರಭಾವಿ ಗ್ರಾಮ, ಐಸೆಕ್ ರೋಡ್
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೭೨

೭) **ಡಾ. ವಿನಯಾ ಒಕ್ಕುಂದ**
'ನೆಮ್ಮದಿ', ೧೨೪,
ಸಿ.ಐ.ಟಿ.ಡಿ. ಕಾಲೋನಿ
ಶ್ರೀನಗರ, ಧಾರವಾಡ-೦೩
nabhapavimd@gmail.com

೮) **ಡಾ. ಆರ್. ಪೂರ್ಣಿಮಾ**
೧೫೪೧, ಸಿರಿಗಂಧ
೧೬ನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ,
ಎಂ.ಸಿ. ಬಡಾವಣೆ, ವಿಜಯನಗರ
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೪೦
poornima54@gmail.com

೯) ಡಾ. ಎಸ್. ಸಿರಾಜ್ ಅಹಮದ್
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗ
ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಲಾ ಕಾಲೇಜು,
ವಿದ್ಯಾನಗರ,
ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆ-೫೭೭೨೦೩
sirajahmeds@gmail.com

೧೦) ಡಾ. ಪ್ರೀತಿ ಶ್ರೀಮಂಧರ್ ಕುಮಾರ್
೪೯೨, ಚಿತ್ರಭಾನು,
ಎ ಮತ್ತು ಬಿ ಬ್ಲಾಕ್
ಕುವೆಂಪು ನಗರ, ಮೈಸೂರು-೨೩
priti.shubhachandra@gmail.com

೧೧) ಶ್ರೀ. ಕೆ.ಎ. ದಯಾನಂದ, ಕ.ಆ.ಸೇ.
ನಿರ್ದೇಶಕರು
ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ
ಕನ್ನಡ ಭವನ
ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೦೨
kanbhavblr@gmail.com

೧೨) ಶ್ರೀ ಕೆ. ಹೈದರ್ ಆಲಿಖಾನ್
ಲೆಕ್ಕಾಧಿಕಾರಿಗಳು
ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಕಲಾಗ್ರಾಮ, ಬೆಂಗಳೂರು
ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಆವರಣದ ಹಿಂಭಾಗ, ಮಲ್ಲತ್ತಹಳ್ಳಿ
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೫೬

೧೩) ಶ್ರೀ ಪಿ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್
ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಕಲಾಗ್ರಾಮ, ಬೆಂಗಳೂರು
ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಆವರಣದ ಹಿಂಭಾಗ, ಮಲ್ಲತ್ತಹಳ್ಳಿ,
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೫೬
ದೂ: ೦೮೦-೨೩೧೮೩೩೧೧/೧೨
kbbpbengaluru@gmail.com

ಪರಿವಿಡಿ

ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು	೧
ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ	೧೪
ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ	೩೦
ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ	೫೩
ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆದರ್ಶ ನಾಯಕ	೬೫
ಕಥಾರ್ಸಿಸ್	೭೩
ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಕುರಿತ ವಾಗ್ವಾದ	೮೧
ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು	೯೯
ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ	೧೦೭

ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ (೩೮೪–೩೨೨ B. ಅ.)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ; ಇದರ ಭಾಷೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ; ಅದು ಕಥನದ ರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ, ಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದು; ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಆ ಭಾವಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.

(**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್,** VI, ೩)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಮಗ್ರವಾದ ಕ್ರಿಯೆ-ಯೊಂದರ ಅನುಕರಣೆ ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ, ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂಥ ಘಟನೆಗಳ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬೇಕಾದರೆ, ಘಟನೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಅವು ಕಾರಣ-ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬಂದಾಗ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ

ಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ತಾವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅಕಸ್ಮಾತಾಗಿ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೀಗೆ ಬಂದರೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್‌ನ್ನ ಬೆರಗು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ.

(**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್,** IX, ೧೧–೧೨)

ಡಯೊಮೀಡಿಸ್ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೪ನೆಯ ಶತಮಾನ)

(ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು)... ದುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವೀರ ಪಾತ್ರಗಳ (ಅಥವಾ ಅರೆದೈವೀ ಪಾತ್ರಗಳ) ಅದೃಷ್ಟದ ಕಥನವಾಗಿದೆ.

(J.W.H.-Atkins, **English Literary Criticism:TheMedieval Phase,** Cambridge, 1943, p.31)

ಇಸಿಡೋರ್ ಆಫ್ ಸೆವಿಲ್ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೬–೭ನೆಯ ಶತಮಾನ)

(ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿರುವುದು) ದೊರೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳ ವಿಷಾದ ಕಥನಗಳು.

(Atkins, p.32)

ಗಾರ್‌ಲ್ಯಾಂಡಿನ ಜಾನ್ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨–೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನ)

(ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು) ಭವ್ಯವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ, ಅಪಕೀರ್ತಿಯ ಮತ್ತು ದುಷ್ಟ ಕೃತ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ, ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯವಾಗುವ ಕಾವ್ಯ.

(Atkins, p.111)

ಚಾಸರ (B.C. ೧೩೪೦–೧೪೦೦)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು, ಹಳೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹೇಳುವಂತೆ ಉನ್ನತಿಯ ಸ್ಥಾನ-ದಲ್ಲಿರುವವನೊಬ್ಬ ಆ ಎತ್ತರದಿಂದ ದುಸ್ಥಿತಿಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ದುಃಖಕ್ಕೀಡಾಗುವ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ.

(Prologue to The Monk's Tale)

ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿ (೧೫೫೪–೮೬)

... ಉನ್ನತ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಘೋರ ಗಾಯಗಳನ್ನು ತೆರೆದು, ಹಕ್ಕಳಿ ಮುಚ್ಚಿದ್ದ ಹುಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ; ದೊರೆಗಳು ಪ್ರಜಾಹಿಂಸಕ ಪ್ರಭುಗಳಾಗಲು, ಪ್ರಜಾಹಿಂಸಕ ಪ್ರಭುಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಜಾಪೀಡಕ ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೊಳಿಸಲು ಹೆದರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಅನುಕಂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ, ಲೋಕದ ಅಸ್ಥಿರತೆಯ, ಹೊಂಬಣ್ಣದ ಛಾವಣಿಗಳು ಎಂಥ ದುರ್ಬಲ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ...

An Apology for Poetry, **English Critical Essays** (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries), edited by Edmund Jones, 1930, pp. 31-32.

ಜಾರ್ಜ್ ಪಟ್ಟೆನ್‌ಹ್ಯಾಮ್ (೧೫೨೦?–೧೬೦೧?)

ಹಾಸ್ಯ ಕವಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವರಷ್ಟು ಕೀಳು ಸಂಗತಿಗಳ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ರಂಗದ

ಮೇಲೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಬೇರೆಯವರೂ ಇದ್ದರು: ದುರ್ದೈವಿಯಾದ ಮತ್ತು ದುಃಖಕ್ಕೀಡಾದ ಅರಸುಕುವಾರರ ಅವನತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದವರನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಕವಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

The Art of English Poesie (1589)ed.
G.D. Willcock & A. Walker, Cambridge
1936, p. 26

ಜಾನ್ ಮಿಲ್ಟನ್ (೧೬೦೮–೧೬೭೪)

ಪ್ರಾಚೀನರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರ, ನೈತಿಕ ಹಾಗೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದಾಗಿದೆ: ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದು, ಆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅಥವಾ ಓದಿದಾಗ, ಆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೊಳೆದು ಶುದ್ಧೀಕರಣ–ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಸಮತೋಲನ ಕಾಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

(Preface to *Samson Agonistes*, 1671)

ರಾಸೀನ್ (೧೬೩೯–೯೯)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ರಕ್ತಪಾತ, ಸಾವುಗಳು ಇರಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಅವಶ್ಯವಲ್ಲ: ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಶ್ರೇಷ್ಠತರವಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು;

ಪಾತ್ರಗಳು ವೀರಪಾತ್ರಗಳಾಗಿರಬೇಕು: ಆ ಮೂಲಕ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆ-ಯಾಗಬೇಕು; ಅದರ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಣಾಮ ಗಂಭೀರ ವಿಷಾದದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಾದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆನಂದವಿದೆ.

(Preface to *Berenice*, 1668)

ಡ್ರೈಡನ್ (೧೬೩೧-೧೭೦೦)

ಆನಂದದ ಮೂಲಕ ಬೋಧನೆ ನೀಡುವುದು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಬೋಧಿಸಿದರೂ, ಅದನ್ನು ನಿಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಅದು ನಿದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿದಾಗ ಕೊಡುವಷ್ಟು ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಭಾವನೆಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಬೋಧನೆ ನೀಡುವುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

Preface to *Troilus and Cressida* in Tradedy (ed.) Essays of John Dryden (Oxford, 1926)

ಜೋಸೆಫ್ ಆ್ಯಡಿಸನ್ (೧೬೭೨-೧೭೧೯)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವ ಮತ್ತು ತಿದ್ದುವ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವಂಥದ್ದು. (ಸೆನೇಕಾ ಹೇಳುವಂತೆ) ಒಳ್ಳೆಯ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ದುರ-

ದೃಷ್ಟದೊಂದಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷಿಸುವ ದೃಶ್ಯ
ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಮುದಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು.
ಉತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೊಂದು ನೀಡುವ
ಆನಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರದ್ದಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯವೆಂಬ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ತತ್ವ (೧೭೧೧)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ
ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ತುಂಬಿತ್ತು: ಅದೇನೆಂದರೆ
ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಥವಾ ಮುಗ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿಯ
ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವಾಗ, ಅವನನ್ನು
ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಡದೆ, ಅವನನ್ನು ಅವನ
ಕಷ್ಟಗಳಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿ, ಅವನ ವೈರಿಗಳ
ಮೇಲೆ ಜಯ ಸಾಧಿಸುವಂತೆ
ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವುದು. ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದ
ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವವಾದ –
ಬಹುಮಾನ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷೆಗಳ ಸಮಾನ
ವಿತರಣೆ ಅಥವಾ ಪಕ್ಷಪಾತವಿಲ್ಲದ
ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ ನೀಡಬೇಕೆಂಬ
ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಂದ ಈ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ.
ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಮೊದಲು
ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವರಾರೆಂದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.
ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ತರ್ಕದಲ್ಲಿ,
ಅಥವಾ ಪ್ರಾಚೀನರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ
ಎಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ಆಧಾರವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು
ನನಗೆ ಖಚಿತವಿದೆ.

Extracts from *The Spectator*
(Oxford, 1965) pp.163-4

ಹೈನರಿಶ್ ವೊನ್ ಕ್ಲೈಸ್ತ (೧೭೭೭–೧೮೧೧)

ಮನುಷ್ಯ ದುಃಖದಲ್ಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಗಬಲ್ಲ,
ವೀರ ಕೂಡಾ

ಆದರೆ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ದೇವ

Penthesilea, 1808, translated
by Humphrey Trevelyan

ಗೆಯ್ಟೆ (೧೭೪೯-೧೮೩೨)

ಉತ್ತಮವಾಗಿ ವೀರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗ್ರೀಕನೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳು ವೇದನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದನ್ನು ಅವಮಾನವೆಂದೆಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಣ್ಣೀರಿಡುವವರು ಶ್ರೇಷ್ಠರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಣ ಹೃದಯದ, ಒಣ ಕಣ್ಣಿನವರಾದ ನೀವು ನನ್ನ ಸುದ್ದಿಗೆ ಬರಬೇಡಿ! ಸುಖಿಗಳಾದವರು ದುಃಖದಲ್ಲಿರುವವರನ್ನು ಬರಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಂತೆ ಕಂಡರೆ, ಅಂಥವರನ್ನು ನಾನು ಶಪಿಸುತ್ತೇನೆ.

Elective Affinities, 1809, trans.
by E. Mayer and L.Bogan

ಕೀರ್ಕಗಾರ್ (೧೮೧೩-೫೫)

ದುರಂತನಾಯಕನಿಗೆ ಭಯ ತರಿಸುವ ಏಕಾಂತದ ಪರಿಚಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಕ್ಲೀತೆಮ್‌ನೆಸ್ತ್ರ ಇಫೇಜಿನಿ ಅವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ರೋದಿಸುವ, ಪ್ರಲಾಪಿಸುವ ಸಾಂತ್ವನವಿದೆ. ಕಣ್ಣೀರು, ಪ್ರಲಾಪಗಳು ಸಂತೈಸಬಲ್ಲವು. ಆದರೆ ಉಸುರಲಾಗದ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

Fear and Trembling, 1843 Translated
by Walter Lowrie, New York, 1953, p.153.

ಡೇವಿಡ್ ಹ್ಯೂಮ್ (೧೭೧೧–೧೭೭೬)

ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಸಹನೀಯ ಹಾಗೂ ಒಗ್ಗದ ಭಾವನೆಗಳಾದಂಥ ಶೋಕ, ಭಯ, ಆತಂಕ ಇವುಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಆನಂದವು ವಿವರಿಸಲಾಗದಂಥದು. ಅವರನ್ನು ಆ ದೃಶ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಮುಟ್ಟಿದಷ್ಟು, ಪ್ರಭಾವಿಸಿದಷ್ಟು, ಅವರ ಆನಂದ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ; ಈ ಅಸಹನೀಯ ಭಾವನೆಗಳು ತಮ್ಮ ಕೆಲಸ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ತಕ್ಷಣವೆ, ಆ ಕೃತಿಯೂ ಅಂತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

Quoted by Draper in *Tragedy*, p.92

ಹೆಗೆಲ್ (೧೭೭೦–೧೮೩೧)

... ನಾನು ಮೊದಲೆಷ್ಟೋ ಸಲ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭವು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ನೈತಿಕ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಅದು ಯಾವುದೇ ಕೆಡುಕಿನಿಂದ, ಅಪರಾಧದಿಂದ, ಅಪಕೀರ್ತಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ದುಸ್ಥಿತಿ, ಕುರುಡುತನಗಳಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಮೂರ್ತ ಕೆಡುಕುತನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ, ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

Aesthetics: Lectures on Fine Art (c.1820)
trans T.M. Knox (Oxford, ೧೯೭೫), pp.1212

ಎ.ಸಿ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ (೧೮೫೧–೧೯೩೫)

ಹೀಗೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದು ಬಿಡಿಸಲೂ ಆಗದ, ಒಂದುಗೂಡಿಸಲೂ

ಆಗದ ಒಂದು ಯೋಚನೆಯ ಎರಡು ಮಗ್ಗುಲುಗಳು ಅಥವಾ ಆಯಾಮಗಳು. ಪೂರ್ಣತೆಯ ಅಥವಾ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎದುರು ಅಶಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಭಾಗವು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಆಶಯದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕಿನ ಜೊತೆ ಅದರ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕೆಡುಕು ತನ್ನಲ್ಲಿಯೆ ಹುಟ್ಟುವಂತಾದಾಗ ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ, ಹೊರದೂಡುವಲ್ಲಿ ಯಾತನೆಪಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನೇ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗೊಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಕೆಡುಕನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಯೋಚನೆಯು ಬಂಜರಾದ ವಿಧಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದೂ ಕೂಡ ಬದುಕಿನ ಒಗಟಿಗೆ ಪರಿಹಾರವಲ್ಲ-ವೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ; ಆದರೆ ಆ ಬಗೆಯ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೇಕೆ? ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನೇನೂ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ದೇವರು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳ ಸಮರ್ಥನೆ ನೀಡುವ ಅಥವಾ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ದೈವೀ ಲೀಲೆಯಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದ; ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಒಂದು ದುರಂತಮಯ ನಿಗೂಢ-ವೆನ್ನಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ-ಯಾಗಲಾರದು.

(*Shakespearean Tragedy* 1904, pp. 37-8)

I.A. ರಿಚರ್ಡ್ (೧೮೯೩–೧೯೭೯)

ಹತ್ತಿರ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾವವಾದ ಕರುಣೆ, ದೂರಸರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಭಯ, ಇವುಗಳ ಒಂದುಗೂಡುವಿಕೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿದೆ; ಇದು ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಸಿಗಲಾರದು... ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದನೋ ಇಲ್ಲವೊ, ಈ ಭಾವಗಳ ಐಕ್ಯತೆಯುನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಭಾವ ವಿರೇಚನ? ಆಗಿದೆ.

Principles of Literary Criticism
(London, 1924) p.245

ಆಲ್ಡಸ್ ಹಕ್ಸಲೀ (೧೮೯೪–೧೯೬೩)

ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ಕಲಾವಿದನು ಒಟ್ಟು ಮಾನವ ಅನುಭವದಿಂದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತನ್ನ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಹೂವಿನಿಂದ ಅದರ ಸತ್ವವನ್ನು ಭಟ್ಟಿ ಇಳಿಸಿದಂತೆ, ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯದಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ರಾಸಾಯನಿಕವಾಗಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ... ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಒಂದು ವಿಶಾಲವಾಗಿ, ಭವ್ಯವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ಮೇಲಿನ ಸಣ್ಣ ಸುಳಿಯಾಗಿದೆ... ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯದ ಕಲೆಯು ವಿಶಾಲವಾದ

ನದಿ ಹಾಗೂ ಸುಳಿ, ಎರಡರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ... ಪೂರ್ಣಸತ್ಯದ ಕಲೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ, ವೇಗದಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನವನ್ನು ತಟ್ಟಲಾರದು.

Music at Night (1931; paper back 1950) pp.17-18.

ಜಾರ್ಜ ಸ್ಟೈನರ (೧೯೨೯-) ??

ಅಧಿಕೃತ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನರಕದ ಬಾಗಿಲುಗಳು ತೆರೆದಿದ್ದು, ಶಿಕ್ಷೆ ನಿಜವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ-ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈಡಿಪಸ್‌ನನ್ನು ಅಜ್ಞಾನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕಿತ್ತು, ಅಥವಾ ಫೀಡ್ರಾಳನ್ನು ವಂಶಪಾರಂಪರಿಕ ರಕ್ತದ ಉಲ್ಬಣತೆಯ ಬಲಿಪಶುವೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ದುರಂತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಪಾಡುವಂಥ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿ ಬರುವುದು ತಡವಾಗಿ, ನಾಶವನ್ನು ತಡೆಯದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ತೀರದ ದುಃಖ, ಯಾತನೆ ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಬೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

The Death of Tragedy
(London, 1961) pp.123-124

ನೀಟ್ಶೆ (೧೮೪೪–೧೯೦೦)

ಕುರೂಪ, ವೈಷಮ್ಯಗಳು ಚಿತ್ತವು ನಿರಂತರವಾಗಿ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಲೀಲೆಯ ಭಾಗವೆಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಮಿಥ್ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಮೂಲದ ಈ ಡಯೊನೀಸಿಯನ್ ಕಲೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ನೇರವಾಗಿ ಇರುವುದೊಂದೇ ದಾರಿ: ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಸ್ವರವಿರೋಧದ (musical dissonance) ಅಗಾಧ ಮಹತ್ವದ ಮೂಲಕ. ಈ ಲೋಕದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಸಂಗೀತದೊಂದಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗಲೇ ತಿಳಿಯುವುದು. ನೋವಿನಲ್ಲೂ ಅನುಭವವಾಗುವ ಆ ಸೃಷ್ಟಿಮೂಲದ ಡಯೊನೀಸಿಯನ್ ಆನಂದವು, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಮಿಥ್‌ಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ ಆಕರವಾಗಿದೆ.

The Birth of Tragedy (1872) extracts from in Basic Writings of Nietsche, trans. Walter Kaufmann (NewYork, 1968) pp. 140-1

ಜೆ.ಎಲ್. ಸ್ಟೈಯನ್

ಹೀಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು 'ಆ ಪದದ ಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ' ಇಂದಿನ ದಿನ ಕಳೆದು–ಹೋಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ದಿನದ ಬರಹದ ಪದ್ಧತಿಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದದ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವಾಗಿದ್ದು ಬೇರೆ

ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಅರ್ಹತೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ, ಅವು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಗುರಿಯ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೈರುಧ್ಯಮಯ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗಳು ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಿಯಮಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಈ ದಿನ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುವುದು ಈಡಿಪಸ್ ಕತೆ ಹೇಳುವ The Infernal Machineದ ಕೊನೆ-ಯಲ್ಲಿರುವ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಳಿಕೆಗಳು ಮಾತ್ರ ...ಈ ನಾಟಕ ಅಪ್ರಜ್ಞಾ-ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕಾಮೆಡಿ'-ಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ನೈತಿಕ ಉದಾಸೀನತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವಾಗ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕಾಮೆಡಿ ಹುಟ್ಟುವುದನ್ನೇ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

The Dark Comedy (Cambridge, 1962; revised edn. 1968) pp. 37-38

*****

೨
ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನಮಗೆ ಮೊದಲು ದೊರೆಯುವುದು ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯದ ನಂತರ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು, ಗ್ರೇಕೋ-ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಿ, ಮುಂದೆ ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪಿನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾದುದು ಈಗ ಇತಿಹಾಸ. ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ. ಕಲೆ, ಧರ್ಮ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಸಂಗಮವೆನಿಸಿದ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗ್ರೀಕ್ ಚೇತನದ ಪ್ರತೀಕವೆನಿಸಿದೆ. ಮ್ಯಾರಥಾನ್ ಮತ್ತು ಸಲಾಮಿಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯದ ಬೃಹತ್ ಸೇನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಹೋರಾಡಿದ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿದ ಜಯ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತಲ್ಲದೇ, ಕಲೆ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು. ಅಗಾಧವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಅನನ್ಯವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿದೀಸ್‌ನಂಥ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಭವ್ಯವಾದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿ, ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಶಿಕ್ಷಕರೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರು.

ನಾಟಕವು ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೆ, ಕಥೆ, ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ರಂಗಪರಿಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕವು ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಸಂಯುಕ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಮೂಲ ಆಶಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಅಥವಾ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾಮಿಡಿ ಅಥವಾ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅಂತ್ಯ ಕಣ್ಣೀರಿನಲ್ಲಿ, ಕಾಮಿಡಿಯ ಅಂತ್ಯ ನಗುವಿನಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸರಳೀಕರಣವಾಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿನ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು ಅವನು ಕೆಡುಕಿನ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರ ಒಳನೋಟ ನೀಡಿದರೆ, ಕಾಮಿಡಿಯು ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದು ಮನುಷ್ಯರ ಲೋಪದೋಷಗಳ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಯುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗುವುದು. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪಗಳು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಿಡಿ ನಾಟಕಗಳು ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕ, ರುದ್ರನಾಟಕ, ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಅಂತ್ಯವೂ ದುರಂತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ದುರಂತ ನಾಟಕವೆನ್ನುವ ಪದ ಅಂತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ರುದ್ರ ನಾಟಕ ರೌದ್ರತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ರೌದ್ರತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥಪರಿಸರ ಹೊಂದಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾದ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ'ಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಂಜಸತೆಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈಗಾಗಲೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಓ. ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, "ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ, ಬದುಕಿನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ತಿಳಿವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಗಂಭೀರ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ" ('ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ', ಪುಟ ೮೬). ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಬರಿಯ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವ ನಾಟಕವೆಂದು ವಿವರಿಸಿದರೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನನ್ನೂ ಹೇಳಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತ ಎಸ್. ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು ಹೇಳುವಂತೆ,

"ಪೇಚಾಟದ ಜೊತೆ-ಜೊತೆಯಾಗಿ ಭಯ,
ಮರುಕ, ಕೌತುಕ, ಧೈರ್ಯ, ಪ್ರಶಾಂತ
ಭಾವಗಳು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ

> ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ತಮಗೆ ದಾರುಣ ಸಂಕಟ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಿದಾಗ ಬೆದರಿ, ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದು ಗೋಳಿಡುವುದಿಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು; ಸಾಹಸ, ಪರಾಕ್ರಮದಿಂದ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಿ, ಎದ್ದು ನಿಂತು, ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸೋತರೂ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ; ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಧೀರಪದವಿ ಸಲ್ಲಲೇಬೇಕು ಅವರಿಗೆ ಎಂದ ಮೇಲೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಶೋಕದೃಶ್ಯವಲ್ಲ, ಶೋಕಪ್ರಧಾನ ದೃಶ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಸಾಸ್ವಾದ ಬೇರೆ, ವ್ಯಥೆ, ಕೊರಗು, ಕಂಬನಿಗಳ ವ್ಯಾಪಾರ ಬೇರೆ... ಆವೇಶ, ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಳೆದು ಉಳಿದು ತಲೆಯೆತ್ತಿರುವ ಶಾಂತ ಗಂಭೀರ ಭಾವವೇ (serenity) ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನೂ, ಹೃದಯವನ್ನೂ ಆವರಿಸುವ ಭಾವ" **(ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು,** ಪುಟ ೪–೫).

ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ ಅವಿರತ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಎದುರಿಸುವ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಣದ ವಿವಿಧ ನೋಟಗಳನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ನಮಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದವರೆಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕಾಲದ ಈ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಇದರಷ್ಟೇ ಬಲವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಭಾವನೆಯೆಂದರೆ ಈ ವಿವಿಧತೆಯ ಮಧ್ಯೆಯೂ ಏಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಾಧ್ಯತೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಬದಲಾದರೂ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಆಳದಲ್ಲಿ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮೂಲವು ನೋವಿನನುಭವದಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಲೇ, ಆ ಅನುಭವಕ್ಕೊಂದು

ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಕೂಡಾ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರುವ ನೋವಿನನುಭವವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಅಸಫಲವಾಗಬಹುದು. ಉತ್ತರ ದೊರೆಯದ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಅದರ ತೀವ್ರತೆಯ, ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ **ಲಿಯರ ಮಹಾರಾಜ** (King Lear) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧ ಲಿಯರನು ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಗಳು ಕೊರ್ಡೀಲಿಯ ದುರ್ಮರಣಕ್ಕೀಡಾದಾಗ, ಅವಳ ಶವದ ಮುಂದೆ,

> ನಾಯಿ, ಕುದುರೆ, ಇಲಿಗಳು ಏಕೆ ಬದುಕಿವೆ,
> ನಿನಗೆ ಮಾತ್ರ ಉಸಿರಿಲ್ಲವೇಕೆ?

ಎಂದು ತೀರದ ಸಂಕಟದಿಂದ ಕೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಕಟುಸತ್ಯದ ನಿದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದರೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆರ್. ಪಿ. ಡ್ರೇಪರ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಹೇಳುವಂತೆ,

> ಯಾವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೂ ಕೂಡ ನೋವಿನ ಒಂದು ಚೀತ್ಕಾರ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನೋವಿನ ತಿಳಿವಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥ–ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ - ಅದು ಒಮ್ಮೆ ಹತಾಶೆಯಂತೆ, ಒಮ್ಮೆ ಸಾಂತ್ವನದಂತೆ ಕಂಡರೂ – ಅದು ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರುವುದೆಂದರೇನೆಂಬ ತಿಳಿವು; ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಮಾನವನ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುವುದೆಂದರೆ ನೋವನ್ನು ಸಹಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನೋವಿನ ಅರಿವೇ ಅದರ ವಿಧಿಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವುದು ಕೂಡಾ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕೂಡ ನೋವು – ಅದರ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಈ ಎರಡರ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿವೆ

(Tragedy, ಪುಟ. ೧೨**)**

ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವಸ್ತು ಯಾವಾಗಲೂ ನೋವು, ಯಾತನೆ, ಸಾವು, ವಿನಾಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ತನಗಿಂತಲೂ ಎಷ್ಟೋ ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿರುವ ವಿಧಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ತೋರುವ ಧೈರ್ಯ–ಸಹನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ–ಉದಾತ್ತತೆಗಳ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಕಾಣಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳು ನೋವಿನ ಅನುಭವಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮರೆ ಕ್ರೀಗರ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಮತ್ತು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಷ್ಟಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ರೂಪವಾದರೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಷ್ಟಿಯು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಅದು ಅವನು ಕಂಡ ವಾಸ್ತವದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಷ್ಟಿಯು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಒಳಗೇ ಹುಟ್ಟುವುದು; ದುರಂತ ನಾಯಕನ ಅಂಶವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೆನ್ನುವ ಕಲೆಯ ರೂಪದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಶಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವುದು. "ಭಯಾನಕವಾದ, ಪೈಶಾಚಿಕ ಶಕ್ತಿಯಂತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ದುರಂತದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಲು, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವ ಅಂತಿಮ ಸಾಂತ್ವನಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ – ಅಂದರೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರೂಪ – ಲೋಕದ ಚಿತ್ತಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಕಾಯಲು ಬೇಕಾಗುವುದು" ಎಂದು ಮರೆ ಕ್ರೀಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ (**The Tragic Vision,** ಪುಟ ೩).

ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನು ***ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್*** (King Oedipus) ನಾಟಕದ ನಂತರ ಬರೆದ ***ಕೊಲೋನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್*** (Oedipus at Colonus) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಕಟದ ನಂತರ ಸಿಗುವ ಸಾಂತ್ವನದ ಅನುಭವ, ಕ್ಷುಬ್ಧತೆಯ ನಂತರ ಶಾಂತಿ–ಸಾಮರಸ್ಯಗಳನ್ನು ತಲುಪುವ ಅನುಭವವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ನಾಶದ ಮಧ್ಯೆಯೂ ಬದುಕನ್ನು ಅಳಿವಿನ ಅಂಚಿನಿಂದುಳಿಸುವಂಥ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಗ್ರಹದ ಸೆಳಕಿನ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತೋರುವ ಬದುಕಿನ ಹಿಂದಿನ ನಿಗೂಢತೆಯ, ಮನುಷ್ಯನ ತಿಳಿವಿಗೆ ಮೀರಿದ ಅಗಾಧತೆಯ ಒಳನೋಟವೊಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜರ್ಮನ್ ವಿದ್ವಾಂಸ ಶ್ಲೆಗೆಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರ:

> "ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿ
> ಎಷ್ಟೆಂದು ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ.
> ಸಂಕಟದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ

> ಆತ್ಮವೊಂದು ದೈವವು ತನ್ನೊಳಗಿಟ್ಟ ಅಜೇಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ಲೌಕಿಕದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದೂ ಅಲೌಕಿಕದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಆತ್ಮವೊಂದರ ಮೇಲೆ ಸಂಕಟದ ಸುತ್ತಿಗೆಯೇಟು ಬೀಳುವಾಗ ದೈವೀ ಕಿಡಿಗಳೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶದ ಅಂಶ ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ದುರ್ಭರ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವುಕತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಘರ್ಷ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪಲ್ಲಟಗಳು, ಭೀಕರ ಅನಾಹುತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಿದೆ" (**Tragedy,** ಸಂ. ಆರ್.ಪಿ. ಡ್ರೇಪರ, ಪುಟ ೧೦೩)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ನಾಟಕದ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಾವ ಘಟನೆಗಳು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಕಟಕ್ಕೀಡು ಮಾಡಿ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುತ್ತವೆಯೊ ಅಂಥ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಗಾಢ ಆನಂದ ನೀಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್‌ನ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಧದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ದುರಂತದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ "ಭೀಕರ ಕ್ರಿಯೆ" (To deinon (ತೊ ದೀನೋನ್) – deed of horror) ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿಕರ ನಡುವೆ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಕನಿಷ್ಠವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಭಯಾನಕ ಕೃತ್ಯಕ್ಕೆಳಸಿ, ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಾನೋ ಅಂಥದು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಚಿತವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವೆಂದರೆ

ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುಟುಂಬದವರೇ ವೈರಿಗಳಾಗಿರುವುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕೊನೆಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕಿನಿಂದ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ಪರಿತಪಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನಿರಾಶೆಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಗಿರದೆ, ಅರಸ ಡಂಕನ್‌ನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿರದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕ ಈಗಿರುವಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕವಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಡುಕಿನ ಘೋರತೆಯ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥಹೀನತೆ, ವ್ಯರ್ಥತೆ ತರುವ ಅರಿವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಅನುಭವವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಜಾನಪದದ ಪ್ರಚಲಿತ ಉಕ್ತಿಯಾದ "ದುಃಖ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ದಾರಿ" (Suffering leads to Wisdom) ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರದ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅವನ 'ಪರ್ಶಿಯನ್‌ರು' (The Persians) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೃತನಾದ ಹಿಂದಿನ ದೊರೆ ಡೇರಿಯಸ್‌ನ ಪ್ರೇತವು ತನ್ನ ದುರಭಿಮಾನಿ ಮಗ ಕ್ಸರ್ಕ್ಸ್‌ನಿಗೆ (Xerxes) "ಮನುಷ್ಯನ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಏಳಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮಿತಿಮೀರಿದ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರಬಯಸುವ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ದೇವತೆಗಳು ಮುರಿಯುತ್ತಾರೆ. ತಪ್ಪಿಗೆ ಬೆಲೆ ತೆರಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರೀಕ್‌ರ ನಂಬಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಇದರ ಮೂಲವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಹು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಜನಪದ ಉಕ್ತಿಯಾದ "ನಿನ್ನನ್ನು ನೀನು ತಿಳಿ" (Know thyself) ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಡೆಲ್ಫಿಯ ಅಪೋಲೋ ದೇವಾಲಯದ ತಲೆಬಾಗಿಲ ಮೇಲೆ ಕೆತ್ತಿದ್ದ ಈ ಉಕ್ತಿಯು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮಿತಿಯನ್ನರಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ದೈವೀ ಆದೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಧಿಯ ಆದೇಶ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಇಚ್ಛೆ ಇವುಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವೈರುಧ್ಯವೆಂದರೆ, ಹೆಲನ್ ಗಾರ್ಡನರ ಎಂಬ ವಿದುಷಿಯು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅದು "ನೋವಿನಲ್ಲಿ ನಲಿವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ" (Religion and **Tragedy,** ಪುಟ ೨೧). ಕಲೆಯ ಅನನ್ಯ ರೂಪವಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುವುದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ, ನೋವಿನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ದುಃಖ, ದುರಂತ, ನೋವುಗಳು ಅದರ ಮೂಲ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದು, ವಿನಾಶದ ಶಕ್ತಿ ಮಾನವ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವ, ಹೃದಯ ಕಲಕುವ

ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಾಟಕೀಕರಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಹತಾಶೆಯ ಕಂದಕಕ್ಕೆ ನೂಕದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾನವ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಹರ್ಷ ತರುವ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತ, ವಾಲ್ಟರ ಕೌಫಮನ್‌ನು "ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಮಿಡಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (**Tragedy and Philosophy** ಪುಟ ೧೬೫). ಕಾರಣ ಅದರ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಬಲ್ಲ ನಂಬಿಕೆಯೊಂದಿದೆ. ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿಯು ಅತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಮನುಷ್ಯ ಮಿತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಾಯಕರು ಅಭಿಮಾನ, ಅಹಂಕಾರ, ಹಠಮಾರಿಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಾಗಿ ಕಂಡು, ಎಲ್ಲೆ ಮೀರುವ ಸ್ವಭಾವದವರು. ಆದರೆ ಹಾಗೆಂದು ಅವರನ್ನು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಪಾತ್ರರಲ್ಲದವರೆಂದೂ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ನೈತಿಕ ಅಪಾಯದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ, ಅದರ ನಿಜವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೇ. ಅವರು ಅಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವರ ದುರಂತಮಯ ವಿಧಿಗಳು ನಮ್ಮ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ಮರೆಯದಂತೆ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಡೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮರಿದ್ದು, ಅವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಅನುಕಂಪ, ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅವರು "ಭೀಕರ ಕ್ರಿಯೆ"ಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು ಕೂಡ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿದ ಪ್ರಮಾದಗಳು ಅವರನ್ನು ಸಂಕಟದ ಪ್ರಪಾತಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅವರ ದುಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅಸಹನೆ ಅಥವಾ ಮೇಲ್ಮೆಯ ಭಾವನೆಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡದೆ, ಬದಲಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ ವಿಧಿಯ ನಿಗೂಢತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆನಿಸುವ, ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾಗುವ ನಾಯಕರಿಂದಲೇ ಭಯಾನಕ ಕೃತ್ಯಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ತೀರ್ಪಿಗಿಂತ ಮನುಷ್ಯ ಹಿರಿಮೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್‌ನು, ತನ್ನ ಮೇಲಿರುವ ಶಾಪದಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ ತನ್ನಿಂದಾಗಲಿರುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಅವರಿಂದ ದೂರ ಹೋಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ವಿಧಿಲಿಖಿತವನ್ನು ತಡೆಯಲಾಗದೆ ಹೋಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ; ಅಂತಿಗೊನಿಯು ತನ್ನ ಸಹೋದರನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು, ದೊರೆ ಕ್ರೆಯಾನನ ಆಜ್ಞೆ ಮೀರಿ, ಅದು ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು; ಲಿಯರ ಮಹಾರಾಜ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನರಿವಾಗಿ, ತನ್ನ ಕಠೋರ ಪುತ್ರಿಯರ ಹೃದಯಹೀನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕ ದೃಶ್ಯ – ಇವು ಸರಿ–ತಪ್ಪುಗಳ

ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂರ್ಖತನದ ನೈತಿಕ ಟೀಕೆಯಾಗಿರದೆ, ಮೇರೆಯರಿಯದ ದುಃಖದೆದುರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮನುಷ್ಯನ ಹಿರಿಮೆ, ಋಜುತ್ವ, ಉದಾತ್ತತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥೈರ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ ವಿಧಿಯಾಗಿದ್ದು, ಮನುಷ್ಯನ ಸುಖ–ದುಃಖಗಳು ದೇವತೆಗಳ ಅನುಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಕೋಪಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ದೇವ–ದೇವತೆಗಳೂ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರದೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅವರು ಪ್ರಬಲವಾದ ದೈವೀ ನಿಯತಿಯ ಅಧೀನರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಳಿತಿನ ರಕ್ಷಣೆಯ ಯಾವ ಭರವಸೆಯೂ ಇರದ ಕಾರಣ, ಮನುಷ್ಯನು ವಿಧಿಯು ಹೊಡೆತವನ್ನೆದುರಿಸಲು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್‌ರ ನಂಬಿಕೆ. ಶ್ಲೆಗೆಲ್‌ನು 'ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ'ಯೆನ್ನುವ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೌಲಿಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರೀಕ್‌ರ ನೈತಿಕ ವಿಕಸನವು ಧರ್ಮದ ಹೊರತಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಿತು. ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ರೂಪಗೊಂಡಿತು. ನೈತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಲೋಕವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಅಗತ್ಯದ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಗೆಲ್ಲದೇ ಹೋದರೂ ತನ್ನ ಘನತೆ ಗೌರವವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ದೈವಕೃಪೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯು ಬಂದ ನಂತರ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೆಂದು ಶ್ಲೆಗೆಲ್‌ನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟರೂ, ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್‌ರಲ್ಲೇ ಈ ಸತ್ಯದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿತ್ತು. ಇಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಯವು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವಾಗಿದ್ದು, ವಿಧಿಯು ಮನುಷ್ಯರ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಅವನ ***ಒರೆಸ್ತಿಯಾ*** ತ್ರಿವಳಿಯ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಾದ ***ಅಗಮೆಮ್ನೋನ, ತರ್ಪಣ ತರುವವರು*** ಮತ್ತು ***ಕರುಣಾಮಯಿಗಳು*** **(Agamemnon, Libation Bearers & Eumenides)** ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿ ವಿಧಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬಂದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ, ಅವು ದೈವಕೃಪೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ (ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿ, ಡ್ರೇಪರ್, ಪುಟ ೧೦೫–೧೦೬). ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಗಮೆಮ್ನೋನನನ್ನು ಅವನ ರಾಣಿಯಾದ ಕ್ಲೀತೆಮ್‌ನೆಸ್ತ್ರಳು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮಗಳು ಇಫೆಜಿನಿಅಳನ್ನು ಆಹುತಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ತಿಸ್‌ನು

ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಯ ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು ತಾಯಿ ಕ್ಲಿತೆಮ್ನಿಸ್ತ್ರಳನ್ನು ಕೊಂದು ಪೂರೈಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕೊಲೆ–ಪ್ರತೀಕಾರಗಳ ಶೃಂಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೊಲೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕೊಲೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಧಿಯ ಈ ಕುರುಡು ನಿಯಮ ಹೀಗೆಯೆ ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಥೀನಾ ದೇವತೆಯ ದೈವೀವಿವೇಕವು ಈ ಕುರುಡು ಶೃಂಖಲೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ಉಗ್ರದೇವತೆಗಳ ಹಿಂಸೆಗೊಳಗಾಗಿ ನರಳಿ ತನ್ನ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ ಅನುಭವಿಸಿದ ಒರೆಸ್ತಿಸ್‌ನನ್ನು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಮೊದಲ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪಾಪಮುಕ್ತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೊಂದು ಹೊಸ ದಿಕ್ಕನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ಅಗಾಧ ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿ ನ್ಯಾಯ, ನಂಬಿಕೆ, ದೇವರು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ವಿಧಿಯ ಕಠೋರತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಹಿರಿಮೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕ ವಿಧಿಯ ನಿಷ್ಠುರತೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕ. ಈಡಿಪಸ್‌ನು ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೀನ ಪಾಪ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನೆಸಗುವನೆಂಬ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಅವನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮುಂಜಾಗ್ರತೆಯ ಕ್ರಮಗಳೆಲ್ಲ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಭವಿಷ್ಯ ವಾಣಿಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವಲ್ಲಿಯೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ ತನ್ನಿಂದ ಹಾನಿಯಾಗಬಾರದೆಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟೂರೆಂದು ತಿಳಿದ ಕೊರಿಂಥನ್ನು ತೊರೆದು ಬಂದರೂ, ವಿಧಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ನಿದರ್ಶನದಂತೆ, ಅಪಾಯದಿಂದ ದೂರ ಹೋಗುತ್ತಿರುವೆನೆಂದು ತಿಳಿದ ಅವನು ನಿಜವಾಗಲೂ ಅಪಾಯದ ಕಡೆಗೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತಿದ್ದ. ಮುಂದೆ ಅದೇ ವಿಧಿಯು ಅವನು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪಾಪಕೃತ್ಯಗಳ ಸರಣಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಅವನನ್ನೇ ತೊಡಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈಡಿಪಸ್‌ನು ಹಿರಿಮೆಯ ಎತ್ತರದಿಂದ, ಅಸಹ್ಯಕರವಾದ, ಅತಿ ಘೋರ ಅಧೋಗತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಧಿಯ ಅಟ್ಟಹಾಸದೆದುರು ಮನುಷ್ಯ ಕುಬ್ಜನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಬಲವನ್ನೊಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಸಮಬಲದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ಅನನ್ಯತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ತನ್ನ ಸತ್ಯದ ಬದ್ಧತೆಯಿಂದ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವೀಕಾರದಿಂದ, ನೈತಿಕ ಜಯವನ್ನು ಅವನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ **ಕೊಲೋನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್**‌ದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಬಹಿಷ್ಕೃತನಾದ ಕುರುಡ, ಕಡುಬಡವ, ವೃದ್ಧ ಈಡಿಪಸ್‌ನು ಅಂತಿಗೊನಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕೊಲೋನಸ್ ನಗರ

ತಲುಪಿ, ತನ್ನ ಪಾಪಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರೀತಿ, ಅಥೆನ್ಸಿನ ಅರಸನ ಆದರದೊಂದಿಗೆ ಅದ್ಭುತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅವನ ಸಾವು ಅವನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಂತನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಜನ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಲು ಹೇಸುತ್ತಿದ್ದರೊ ಅಂಥವನು ಅವನ ಸಮಾಧಿಯಿರುವ ನಾಡಿಗೆ ಅನುಗ್ರಹದ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ದೇವತೆಗಳ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಕೆಡುಕಿನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ನೋವಿನನುಭವದಲ್ಲಿ ಪಕ್ವವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್‌ನು ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ್ಣನೀಯ ದುಃಖ, ಯಾತನೆಗಳ ಅನುಭವದ ನಂತರ ಸಂತನ ಹಂತಕ್ಕೇರುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಮುಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ತಿಳಿವಿನ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಫ್. ಎಲ್. ಲೂಕಾಸನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗ್ರೀಕ್‌ರಿಗೆ ನೋವು, ಭಯ, ಅನುಕಂಪ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತೆ ಹೊರತು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ (*Tragedy*, ೨೪). ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ ದುಃಖಮಯವಾಗಿ-ರುವುದೆನ್ನುವದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೌಫಮನ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅಂತ್ಯ ದುರಂತವಾಗಿರಬೇಕೆ ಬೇಡವೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿಸದೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆ (*Tragedy and Philosophy*, ೪೪). ಇಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ಇನ್ನೊಂದು ತ್ರಿವಳಿಯಾದ ಪ್ರೊಮಿಥೆಯಾದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ **'ಬದ್ಧ ಪ್ರಮೀತ್ಯೂಸ್'** (*Prometheus Bound*) ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, ತ್ರಿವಳಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾದ ಹಿರಿಯ ದೇವತೆ ಝೂಉಸ್ ಮತ್ತು ಮನುಕುಲಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಪ್ರೊಮಿಥಿಯಸ್ ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂಧಾನವಾಗುವ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಇದರಂತೆ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗದ ಅನೇಕ ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಯೂರಿಪಿದೀಸ್‌ನ **ಟಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಫೆಜಿನಿಅ (Iphigenia in Tauris), ಐಯೊನ್** (*Ion*)**, ಹೆಲೆನ್** (*Helen*)**, ಅಲ್ಕೆಸ್ಟಿಸ್** (*Alcestis*) ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಗ್ರೀಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ತ್ರಿವಳಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾದ 'ಸ್ಯಾಟಿರ್' (Satyr) ನಾಟಕವೊಂದು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕ ತ್ರಿವಳಿಯು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪಾತ್ರಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ದುರಂತಮಯ

ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರೆ, ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕವು ಭಯದ ಭಾವವನ್ನು ಕಳೆದು, ದೇವದೇವತೆಗಳನ್ನೇ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು.

* * * * *

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಾದರೂ, ಅದರ ಮೊದಲ ದಾಖಲೆಗಳು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ. ಈಗ ಬಳಸುವ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ' ಎನ್ನುವ ಪದ ಗ್ರೀಕ್ ಪದವಾದ 'ತ್ರಾಗೂದಿಯ' (tragoidia) ಅಂದರೆ 'ಆಡಿನ ಹಾಡು' ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಬಂದಿರುವುದೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹೆಸರು ಬರಲು ಬಹುಶಃ ಉತ್ತಮ ಹಾಡಿಗೊಂದು ಆಡು ಬಹುಮಾನವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಆಡಿನ ಬಲಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಊಹೆಗಳಿದ್ದು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲೆ ಒಮ್ಮತವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಬಹುಶಃ ಆಡು ಯೊನೀಸಸ್ ದೇವತೆಯ ರೂಪವಾಗಿದ್ದು, ಅವನ ವಾರ್ಷಿಕ ಸಾವಿನಾಚರಣೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಡಯೊನೀಸಸ್ ದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಪುರೋಹಿತರಿಗೆ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಪ್ರಥಮ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಆಸನವನ್ನು ಕಾಯ್ದಿರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ನಾಟಕವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು, ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಪೂಜೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮುಖವಾಡಗಳು ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪೋಷಾಕಿನೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿ ನರ್ತಿಸುವ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಹೂಜಿಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾರುವೇಷದಲ್ಲಿ ಪುರುಷರು ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರುವ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಡಯೊನೀಸಸ್‌ನು ದ್ರಾಕ್ಷಾರಸದ, ಫಲವತ್ತತೆಯ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದನು. ಅವನ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು **ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್** (Dithyramb) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್ ಒಂದು ಕಲೆಯ ರೂಪವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಕಥೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಐದನೆ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಡಯೊನೀಸಸ್‌ನ ವಸಂತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್‌ಗಳನ್ನು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಿಮೊನೀದಿಸ್, ಬ್ಯಾಖಿಲೀದಿಸ್ ಮತ್ತು ಪಿಂಡರ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಈ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್‌ಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ರೂಪಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗ ಮೇಳನಾಯಕನಾದ ಥೆಸ್ಪಿಸ್‌ನು. ಮೇಳಗಳು ನೃತ್ಯಗೀತವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್‌ದಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಕಲೆಯ ರೂಪವಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಹುಟ್ಟಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಆರನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಮೇಳದ ನಾಯಕನಾದ ಥೆಸ್ಪಿಸ್‌ನು ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬಿನ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಸಂಭಾಷಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್ ನಾಟಕೀಯ ರೂಪವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯಲು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳೇ ಬೇಕಾದವು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೩೪ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಲ್ಲದೆ, ವಸಂತೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಅದರ ವಾರ್ಷಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದವು. ಮೊದಮೊದಲು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗ ಸಂಗೀತಮಯವಾಗಿದ್ದು, ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಟ ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಪಿಜಿಸ್ಟ್ರಾಟಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಭುವಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರವು ಲಲಿತಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಪಿಜಿಸ್ಟ್ರಾಟಸ್‌ನ ಮುಂದಾಳತ್ವದಲ್ಲಿ ಹೋಮರನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕು, ಮುಂದೆ ಅವು ಸಮಗ್ರ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಉತ್ಸವವಾದ 'ಪಾನ್‌ಅಥೀನಿಯ' (Panathenaia)ದ ಭಾಗವಾದವು. ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಡಯೊನೀಸಸ್ ದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆಯ ಆಚರಣೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಒಟ್ಟು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಚಳಿಗಾಲದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ವಸಂತ ಋತುವಿನ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಡುವೆ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೊದಲನೆಯದು "ಚಿಕ್ಕ ಡಯೊನೀಸಿಯ" – ಇದನ್ನು ಡಿಸೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಆ್ಯಟಿಕಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು 'ರೂರಲ್ ಡಯೋನೀಸಿಯ' (Rural Dionysia) ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಎರಡನೆಯದು "ಲೆನೇಯ" (ಐಜಟಿಚಿಜಟಿ) ಇದನ್ನು "ಚಿಕ್ಕ ಡಯೊನೀಸಿಯ"ದ ನಂತರ ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೂರನೆಯ ಉತ್ಸವದ ಹೆಸರು "ಅಂತಿಸ್ತಿರೀಯ" (Anthesteria) ಇದನ್ನು ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ "ದೊಡ್ಡ ಡಯೊನೀಸಿಯ" (Great Dionysia) ಅಥವಾ (City Dionysia) ಅತ್ಯಂತ ಸಂಭ್ರಮದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವವಾಗಿತ್ತು. ಮಾರ್ಚ್

ಅಂತ್ಯ ಅಥವಾ ಏಪ್ರಿಲ್ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ "ದೊಡ್ಡ ಡಯೊನೀಸಿಯ"ವನ್ನು ಐದು ದಿನಗಳವರೆಗೆ ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ದಿನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಆಯ್ಕೆಯಾದ ಕವಿಗಳ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಿಡಿ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಬಹುಮಾನದ ಘೋಷಣೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಯ್ಕೆಯಾದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಒಟ್ಟು ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ, ಮೂರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಒಂದು ವರ್ತುಲಾಕಾರದ ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ "ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ" (orchestra) ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಮೊದಲು ಬಹುಶಃ ಬೆಳೆಯನ್ನು ರಾಶಿ ಮಾಡುವ ಜಾಗವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಊಹೆಯಿದೆ. ವಿಶೇಷ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಶಾಲೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಬೆಟ್ಟವೊಂದರ ಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ಕಡಿದು, ಇಳಿಜಾರಿನಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಆಸನಗಳಂತೆ ಅರ್ಧ ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು (amphitheatre). ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಆಚೆ ಈಚೆ ಆಗಮನ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ತೆರೆದ ಆಕಾಶದ ಕೆಳಗೆ. ಬೆಟ್ಟದ ಇಳಿಜಾರಿನಲ್ಲಿ ಕುದುರೆ ನಾಲಿನಾಕಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈ ರಂಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತರಿಂದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತು ನಾಟಕ ವೀಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಶಾಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಅದ್ವಿತೀಯ ಶ್ರವಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ (acoustics) ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವು. ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಸಾಧನಗಳಿಲ್ಲದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಜನರು ಒಂದೆಡೆ ಕುಳಿತು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸಬಲ್ಲ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಗ್ರೀಕರ ಅನುಪಮ ಶೋಧ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಟರು ಮುಖವಾಡ, ಕಣ್ಸೆಳೆಯುವ ಪೋಷಾಕು ಮತ್ತು ಎತ್ತರದ ಬೂಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪುರುಷರು ಮತ್ತು ಹುಡುಗರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಒಬ್ಬ ನಟ ಎರಡು ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಥೆಸ್ಪಿಸ್‌ನ ನಂತರ ಕ್ರಮೇಣ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಿಜವಾದ ಕರ್ತೃವಾದ ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನು ಎರಡನೆಯ ನಟನನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದನು. ಜೊತೆಗೆ ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿದನು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಮೂವರು ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನು

ಮೊದಲನೆಯವನಾದರೆ, ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನು ಎರಡನೆಯವನು; ಯೂರಿಪಿದೀಸ್‌ನು ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕಕಾರ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂರನೆಯ ನಟನನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪರದೆಯನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾನವೀಯವಾಗಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಸರಳವಾದ ಕತೆ ಹೇಳುವ ಸರಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಅಥವಾ ಸಂವಿಧಾನದ (plot) ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಸಂದರ್ಭದ ಪಲ್ಲಟ (ಪೆರಿಪೆತೀಯ–Peripeteia) ಮತ್ತು ಗುರುತಿಸುವಿಕೆ/ಅಭಿಜ್ಞಾನದ (ಅನಗ್ನಾರಿಸಿಸ್–Anagnorisis) ತಂತ್ರವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ಜನರುಳ್ಳ ಮೇಳ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಹದಿನೈದು, ಹನ್ನೆರಡು ಜನರ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಲುಪಿತು. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಕಥನವು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟನೆಗಳು ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಆಚೆಗೆ ನಡೆದು, ಒಬ್ಬ ದೂತ ಬಂದು ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ರೂಢಿಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಅಗಮೆಮ್ನೋನ, 'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್'** ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೂತರ ಆಗಮನ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳು ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸ್ವಗತದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ದೇವತೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಕ್ರಿಯೆಗೊಂದು ಸಮಾಪ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಡಿಥಿರ್ಯಾಂಬ್‌ದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದರೂ, ಅದು ಮುಂದೆ ಬೆಳೆದು ಗಂಭೀರ ರೂಪ ಪಡೆದು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಹೇಳುವಂತೆ, "ಅದು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಹಿಂದಿನ ವಿಕಟ ಕಾವ್ಯದ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಭವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪಡೆಯಿತು" (**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್,** IV, ೧೪). ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ದುಃಖಾಂತವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಅಥವಾ ಮಿಥ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯರ ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅದರ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ. ಅಥೆನ್ಸಿನ ಜನಮನವನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಗಹನವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮಿಥ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಕರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಅಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುತ್ತ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕವು ದುರಂತದಲ್ಲಿ, ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆರೋಗ್ಯಕರ

ಪುನಃಶ್ಚೇತನದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗ್ರೀಕ್‌ರ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಾಟಕೀಕರಣವಾಗಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯ ಗುಣವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಕಥೆ ಅಥವಾ ಮಿಥ್‌ಗಳ ನಾಟಕಕೀಕರಣ ಕಥಾಸಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರವೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೇ ಅವುಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿಯ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಲ್ಲದೇ, ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದೇ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಚೇತನವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ.೪೯೦ರಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಚಿಕ್ಕ ಸೈನ್ಯ ಪರ್ಶಿಯದ ಬೃಹತ್ ಸೇನೆಯ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನೆದುರಿಸಿ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿದ ಹೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹಗಳ ಕಥನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜಕಾರಣ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧನೆಯ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿ ಕೊನೆಗೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೦೪ರಲ್ಲಿ ನೆರೆಯ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಪಾರ್ಟಾಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗುವುದರವರೆಗಿನ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸದ ಏರು-ಇಳಿವಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಥನವನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ಮೊದಲ ಪಾಠ ನೀಡಿದ ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಇಡೀ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು.

*****

೩

ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೃತಿಯಾದ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**‌ನಿಂದ *(Poetics).* ಇಂದಿನ ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಸರಣಿಗಳು ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದರೂ ಕೂಡ, ಅವನು ಅನೇಕ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮಗಳ ಮೂಲ ಪುರುಷನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ **'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'** ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೊಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ಅಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಚನೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ತ್ವಗಳ, ನಿಯಮಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಅವನು "ಕಲೆಯು ಅನುಕರಣೆಯ ರೂಪ"ವೆನ್ನುವ ತತ್ತ್ವದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ಅನುಕರಣೆಯ' ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವನು ಪ್ಲೇಟೊ. ಗುರುಶಿಷ್ಯರಾದ ಪ್ಲೇಟೊ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ರಿಬ್ಬರೂ ಕಲೆಯು ಬದುಕಿನ ಅನುಕರಣೆಯ ರೂಪವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅವರು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಪ್ಲೇಟೊ ತನ್ನ ಕೃತಿ **ಗಣರಾಜ್ಯ (Republic)**ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ "ಅನುಕರಣೆ"ಯನ್ನು ಲಲಿತಕಲಾ ತತ್ವವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸದೆ, ಅದು ನಕಲು ಎನ್ನುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯು ಮೂಲದ ನಕಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೂಲತತ್ವದಿಂದ (the Original), ಅಂದರೆ ಸತ್ಯದಿಂದ ಮೂರು ಹಂತ ದೂರದಲ್ಲಿದೆ. ಕಲೆಯು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆದರ್ಶ ಗಣರಾಜ್ಯದಿಂದ ಕವಿಗಳನ್ನು

ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗಣರಾಜ್ಯದ ಹತ್ತನೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅವನು, ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ಈ ಲೋಕವನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆತ್ಮದ ಮುಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವಂತೆ ಈ ಲೋಕದಿಂದ ಜನರನ್ನು ವಿಮುಖವಾಗಿಸುವುದರ ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸುವ ಕವಿಗಳು ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅಸತ್ಯದ ದರ್ಶಕರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ಆದಿಕವಿಯಾದ ಹೋಮರನು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಿದನೆನ್ನುವುದು ಅವನ ಆಪಾದನೆ. ಪ್ಲೇಟೊನ ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪದ, ಅವನಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥನಾದ ಶಿಷ್ಯ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು “ಅನುಕರಣೆ”ಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ತತ್ವವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದನು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** ಕೃತಿಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಈ ಗುರುಶಿಷ್ಯರ “ಅನುಕರಣೆ”ಯ ಕುರಿತ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೊನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಯು ಒಬ್ಬ ನಕಲಿಗನಾಗಿದ್ದು ಸತ್ಯವಲ್ಲದುದನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ; ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯು ಅಸತ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದು, ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಾನಿಕಾರಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಪ್ಲೇಟೊನ ವಾದ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನೀತಿಬೋಧಕನ ವಾದದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅವಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನೀಡುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ರೂಢಿ. ಅದರಂತೆ ಅವನು “ಕಲೆಯು ಮೂಲದ ನಕಲು” ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಅದು ವಾಸ್ತವದ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯು ಹೊರಗೆ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟು ಬೀಳದೆ, ಘನವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾನಸಿಕ ಆರೋಗ್ಯದ ಹಾನಿಯಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲೆಯು ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಯುವುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎದುರಿಗಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ನಕಲು ಎನ್ನಬಹುದೇ ಹೊರತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆಯನ್ನು ನಕಲೆನ್ನಲಾಗದು ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಾದ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್**ದಂಥ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುರೂಪವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಒದಗಿಸುವ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗಾಢ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಒಳನೋಟಗಳು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ನೀಡಬಲ್ಲ ದರ್ಶನವನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟಬಲ್ಲವು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮತ್ತು ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಚಿಂತನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** (ಭಾಗ IX, ೩–೪)ದಲ್ಲಿ **"ಕಾವ್ಯ** ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಾತ್ವಿಕವಾದದ್ದೂ ಮತ್ತು ಉನ್ನತವಾದದ್ದೂ ಆಗಿದೆ: ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದದ್ದನ್ನೂ, ಇತಿಹಾಸವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ (ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸ್ವಭಾವದ) ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಂಭವನೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯತೆಯ ನಿಯಮದ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅದು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ "ಏನು ಇದೆ" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡದೆ, "ಏನು ಆಗಬಹುದು" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯದ ಚಿಂತನೆಯ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ. ಇರುವ ಬದುಕಿನ ನೇರ ನಕಲಾಗದೆ ಆಗಬಹುದಾದ ಅನುಭವದ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕಲೆಯು ಕಾಣಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**‌ನಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಚರ್ಚೆಯು ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉನ್ನತ ರೂಪಗಳಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮರನ್ನಾಗಿಯೂ ಹಾಗೂ ಕಾಮಿಡಿ ಮತ್ತು ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳು ಕನಿಷ್ಠರನ್ನಾಗಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರೂಪಗಳೆಂದು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಅವನ ಒಲವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಇರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ:

> ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ; ಇದರ ಭಾಷೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತ–ವಾಗಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ; ಅದು ಕಥನದ ರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ, ಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪ–ದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.

(**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** VI: ೨)

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ "ಅನುಕರಣೆ"ಯ ತತ್ವದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದು, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಒತ್ತುಕೊಡುವ ಮೂರು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ: (೧) ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ (plot), (೨) ಭಾಷೆ (Poetic Diction), (೩) ಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಣಾಮ (Catharsis). ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವಸ್ತು ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದರ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೈತಿಕವಾದ ಗಂಭೀರ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವಸ್ತು ಕಾಮಿಡಿಯಂತೆ ಹಗುರು ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರದೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಉನ್ನತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಭಾಷೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದು ಲಯ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಜೋಡಣೆ, ಗೇಯತೆಯ ಅಂಶಗಳು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮನುಷ್ಯ ನಿಯತಿಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಣವೊಂದನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅದರ ಗಂಭೀರತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ. ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಈ ಮೂರರ ಐಕ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತಾರ ಅತಿಯಾದರೆ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ; ಅತಿ ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ದುರ್ಬಲವಾಗುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚೂ ಅಲ್ಲ, ಕಡಿಮೆಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಯೋಗ್ಯವಾದ ವಿಸ್ತಾರ ಅಗತ್ಯ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ, ಅದು ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಮಾಡುವುದೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೋವಿನನುಭವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳ ಅತಿಯಾದ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆ ಹರಿಯಗೊಟ್ಟು, ಮಾನಸಿಕ ಸಂತುಲವನ್ನು ಕಾಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಮಾಡುವುದು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ (plot), ಪಾತ್ರ (character), ನುಡಿ(diction), ಆಲೋಚನೆ (thought), ದೃಶ್ಯ (spectacle), ಹಾಡು (song)– ಈ ಆರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು. **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ**ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಯಿದ್ದು, ಕೊನೆಯ ಮೂರು ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತವು ನಾಟಕದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶವನ್ನು ಮೇಳದ ಹಾಡು(song)ಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ರಂಗವೇದಿಕೆಯ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ದೃಶ್ಯವು (spectacle) ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪರಿಸರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದರೂ, ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಡದೇ, ಅದರ ಸೂಕ್ತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ದೃಶ್ಯವು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರಿವು ಮೂಡಲು ಸಹಾಯಕವಾದರೂ ಅದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದವರೆಗಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ದೃಶ್ಯವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, **'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'**ನಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ನಾಟಕದ ಮೂರನೆಯ ಅಂಶವೆಂದು ಹೆಸರಿಸುವ "ಆಲೋಚನೆ"ಯನ್ನು (thought) ಚರ್ಚಿಸದೆ ಬಿಟ್ಟಿರುವದು. ಸ್ವತಃ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ **ರೆಟರಿಕ್**ನಲ್ಲಿ (Rhetoric) ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಆಲೋಚನೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು (ಕೌಫ್‌ಮನ್, ಪುಟ ೫೪). ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಲು ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುವುದು. ಆಲೋಚನೆಯು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದು; ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **ಅಂತಿಗೊನಿ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಗೊನಿ ಮತ್ತು ಕ್ರೆಯಾನರ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಆಸಕ್ತಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದು ಅವನು ನಾಟಕಕಾರನ ಆಲೋಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚೇನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. **'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'**ನ ೧೯ನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನುಡಿಯ (Diction) ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ನುಡಿಯು ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನುಡಿಯನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಯಮಾನುಸಾರ ಪದಜೋಡಣೆಯಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ಕೀಳಾಗಿರಕೂಡದು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ನಾಟಕಕಾರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ನುಡಿಯನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು. ಇವಿಷ್ಟು ನುಡಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳು.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆರು ಅವಶ್ಯವಾದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದ ಅಂಗಗಳೆಂದರೆ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ (plot and character). ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಅವನಿಗೆ ಅತಿಮುಖ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅವನು ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಅಂಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ಆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ ಪಾತ್ರವು

ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ವಭಾವ ಗುಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ವಭಾವವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಏನನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಏನನ್ನು ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸುಖಿ–ಅಸುಖಿಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದನ್ನು ಉದಾತ್ತೀಕರಿಸಬೇಕು. ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗ ಸಂವಿಧಾನ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆತ್ಮವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. "ಒಂದು ವರ್ಣಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಅಂದವಾದ ಬಣ್ಣಗಳಿದ್ದರೂ ಜೋಡಣೆ ಇರದೇ ಹೋದರೆ ಒಂದು ರೇಖಾಕೃತಿಯಷ್ಟು ಕೂಡ ಅದು ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರುವದರ ಉದ್ದೇಶ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ" (**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** VI.೧೫). ನಮಗೆ ಬದುಕು ಕಾಣಸಿಗುವುದು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ಕ್ರಮ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಘಟನೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಕ್ರಿಯೆ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೇ ಹೊರತು ಪಾತ್ರವಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ನೇಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಉಚಿತವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಮೊದಲ ಚಿಂತಕರಾದ ಪ್ಲೇಟೊ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ರು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೌಫಮನ್‌ನು ಹೇಳುವಂತೆ, "ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತ, ಪ್ಲೇಟೊ ಅದರ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅದರ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ" (ಕೌಫಮನ್, ೭೫). ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಅಥವಾ ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ಥಾನದ ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕ ಕೃತಿಯಾಗಿರದೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆದರ್ಶ ನಾಯಕ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಭಾವವಿರೇಚನ ಮೊದಲಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**‌ನಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆ ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗನೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ರೂಪವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅವನೇ

ಮೊದಲಿಗನು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಗುರಿಯಿರುವುದು ಕರುಣೆ–ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ, ಆ ಭಾವಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಸಾಧಿಸುವುದು. ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಂಥ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಪರಿಕರಗಳ ಚರ್ಚೆ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ಅವನು ಈ ಶುದ್ಧೀಕರಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕಾಗಿ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** ಒಂದು ಅಪೂರ್ಣ ಕೃತಿ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಎಂದೇ ಈ ಕೃತಿ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಉಪನ್ಯಾಸದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಅವನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಬೇರೆ ಕಡೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಓದಿರುವ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇದರ ಹಿಂದಿರಬಹುದು.

ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅವು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. **'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'**ನಲ್ಲಿ ಅವನು **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆದರ್ಶವಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಅದು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ದುರಂತಮಯ ಮನುಷ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಆಗಿರದೆ, ಬದಲಿಗೆ ಆ ನಾಟಕ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಕಲಾಕುಶಲತೆಗಾಗಿ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸನು ಈ ನಾಟಕದ ಅದ್ಭುತವಾದ ಬಿಗಿಯಾದ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದಾನೆ. **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತವು ನಾಯಕನಿಂದ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಡೆಯದೆ, ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿ, ಅದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯು ನಂತರ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸನ ನಿಪುಣತೆಯನ್ನು ಅಪರಾಧದ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗಿದ್ದು, ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಅದು ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**ನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ವೇಗವನ್ನು ಸ್ತಿಮಿತಕ್ಕೆ ತರುವಂಥ ನಾಟಕ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ 'ಅನಗ್ನಾರಿಸಿಸ್' (Recognition ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆ) ಮತ್ತು 'ಪೆರಿಪೆತೀಯ' (Reversal of the situation) (ಪಲ್ಲಟ ಅಥವಾ ತಿರುಗು ಮುರುಗು) ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿಯುತ್ತ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೂ ವಿಧಿಯಿಂದ

ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ, ಈಡಿಪಸ್‌ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲೆಗೈದು, ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಲಗ್ನವಾಗಿರುವ ದಾರುಣ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೊಲೆಗಾರನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೊರಡುವ ಉದಾತ್ತ ಉದ್ದೇಶದ ನಾಯಕನೇ ಕೊಲೆಗಾರನಾಗುವದು ಹಾಗೂ ಹೀನಕೃತ್ಯಗಳ ಕರ್ತೃವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡು ತಿರುಗು ಮುರುಗಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಥೀಬ್ಸ್ ನಗರದ ಹಿಂದಿನ ದೊರೆ ಲೇಯಸ್‌ನು ಕಾಣೆಯಾಗಿರುವುದರ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಗೂಢವನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಣೆಯಾಗಿರುವ ಈಡಿಪಸ್‌ನೇ ಭೇದಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೂಲಕ ಹೊರಬೀಳುವ ಅಸಹನೀಯ ಸತ್ಯವು ಅವನೇ ಅಪರಾಧಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿದಾಗ ದುಃಖಾರ್ತನಾದ ಈಡಿಪಸ್‌ನು ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಎರಡೂ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಚುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುರುಡನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ "ಅನಗ್ನಾರಿಸಿಸ್" ಮತ್ತು "ಪೆರಿಪೆತೀಯ"ಗಳು ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಸ್ತಂಭೀಭೂತನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಿಜವಾದ ಕಂಪನ ಅಥವಾ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ನಿಯತಿಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಮೂಲ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದುದು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಸ್ಥಾನ, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಮನುಷ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮಹತ್ವ, ಅವನ ಯಶಸ್ಸು, ಸೋಲು ಎನ್ನುವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ, ಯುರೋಪಿನ ನಾಟಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟವಾದ ರಿನೈಜಾನ್ಸ್ ನಾಟಕಕಾರರು ದುರಂತದ ನಡೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸದೆ, ಆತ್ಮದ ಆಳದಲ್ಲಾಗುವ ವಿಪ್ಲವದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇದರ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ನನ್ನೊಳಗಿನದು ತೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿದೆ
ಇಲ್ಲಿರುವುದು ವ್ಯಥೆಯ ಹೊರಗಿನ ಹೊದಿಕೆ ಮಾತ್ರ....

ಇಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಘಟನೆಗಳ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಜಗತ್ತಿನ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುವುದನ್ನು

ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನರು ಸಂವಿಧಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನೋಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಇತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಸಲಾಗುವುದರಿಂದ, ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವಿನ ಕಂದರವಿನ್ನೂ ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತದೆ. ಚೆಕಾವ್, ಬೆಕೆಟ್‌ರಂಥ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮನೋಜಗತ್ತೇ ಅವರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗುವುದಲ್ಲದೇ, ಕ್ರಿಯೆ ಸ್ಥಗಿತವಾಗಿ, ಅದು ವ್ಯರ್ಥತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನೋವಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದುದಾದರೂ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಬಹುದೂರ ಸಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಡ್ರೇಪರ್ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸ ಹೇಳುವಂತೆ, ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಾಟಕ ಪರಿಸರ ಕೂಡ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕರ ಅರ್ಧ ವರ್ತುಲಾಕಾರದ ಹೊರಾಂಗಣ ರಂಗಶಾಲೆ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕರ ಒಳಾಂಗಣದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಮ್ ರಂಗಶಾಲೆಗಳು ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ (ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ, ಪುಟ ೧೬) ಮುಖವಾಡಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಮುಖವಾಡಗಳ ನಡುವೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಖವಾಡವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸತ್ಯಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದವು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಶಿಖರ ಗಳಿಗೆಗಳು ದುರಂತ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮನುಷ್ಯ ನಿಯತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ದುರಂತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪಾತ್ರಗಳು ಎಸಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು, ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಇತರ ಮನುಷ್ಯರ ಪ್ರೇರಣೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಹ್ಯ ನಡತೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿ.ಎಂ. ಬಾವ್ರಾ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸನು, "ಹೆರಾಕ್ಲೈಟಸ್‌ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ಪಾತ್ರವೆ ನಿಯತಿ' (Character is destiny) ಎನ್ನುವ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು 'ನಿಯತಿಯೆ ಪಾತ್ರ'

ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ **(Landmarks in Greek Literature,** p.೧೨೩) ಬಾವ್ರಾನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಸ್ವಭಾವವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಅದೊಂದು ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕಡಿಮೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಹೆಗೆಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೃಹತ್ತಾದ, ಆದರ್ಶ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಾಯಕರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಸೀಮಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗದೆ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಕಾರ ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಯಾವ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದುರಂತಮಯ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವೊ ಅಂಥವು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕ್ಷೀಣಿಸಿ, ಮುಪ್ಪು ಬಂದು, ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುವ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯು ಆಧುನಿಕರಿಗೆ ಒಂದು ದುರಂತ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರೆ, ಅದು ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕರ ಸೌಂದರ್ಯಾರಾಧನೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಂಭ್ರಮ, ಕ್ರೀಡೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಅವರ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೀತಿ ಇವು ಅವರ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರೂ, ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕನ್ನೇ ಮೊಟಕಾಗಿಸುವ ಸಾವು ಅವರನ್ನು ತಲ್ಲಣಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಕೂಡ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ಸಂವಿಧಾನವು ಉಚ್ಛ್ರಾಯದಿಂದ ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು, ಸುಖದಿಂದ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದೊ ಅದು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಭಿನ್ನ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದುಷಿಯಾದ ಹೆಲೆನ್ ಗಾರ್ಡನರ್ ಹೇಳುವಂತೆ:

> ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಸೀಜರ ಕೂಡಾ ಸತ್ತು
> ಗಾಳಿ ಬರದಿರಲೆಂದು ಕಿಂಡಿ ಮುಚ್ಚುವ ಮಣ್ಣಾದ
> ಅಬ್ಬಾ ! ಜಗತ್ತನ್ನೆ ನಡುಗಿಸಿತ್ತು ಆ ಮಣ್ಣು
> ಕೊನೆಗೆ ಚಳಿ ತಡೆಯಲು ಗೋಡೆ ಮೆತ್ತುವ ಹುಡಿಯಾದ

ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್, **ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್** (೫.೧. ೨೩೫–೮)

> ಒಂದು ಕಡೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅವನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒರೆಸಿ ಹಾಕುವ ಸಾವು – ಇಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನು ಕಾಣಿಸುವ ಈ ವೈರುಧ್ಯ ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಿದೆ. ಅದು ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಸತ್ತವರ ಬಗ್ಗೆ, ಸತ್ತವರ ಪ್ರತಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ, ಸತ್ತವರು ಬದುಕಿದವರಿಂದ ಕೇಳುವ ಹಕ್ಕು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳಿದ್ದರೂ, ಸಾವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಅಸಹನೀಯ ಭಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

(Religion and Literature, p.೪೫–೪೬)

ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಅಂತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾದ ಸಾವು ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ರಿನೈಜಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಜನರಿಗೆ, ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಅಸಹನೀಯವಾಗಿ, ಭೀಕರವಾಗಿ ಕಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಸಾವಿನ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಬದುಕಿನ ಕಾರುಣ್ಯದತ್ತಲೂ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಸಾವಿನ ಇಂಥ ಭೀಕರತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಹತಭಾಗ್ಯ ಜೀವಿಯೆಂದು ಗ್ರೀಕರು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, ಅವನ ನತದೃಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅವರು ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಕವಿ ಸೋಲೋನ ಹೇಳಿದ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಹೆರಾಕ್ಲೈಟಿಸ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಸಾಯುವವರೆಗೆ ಯಾರನ್ನೂ ಸುಖಿ ಎನ್ನಲಾಗದು". ಅದರಂತೆ ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನು ಹೇಳುವಂತೆ, "ಹುಟ್ಟದೇ ಇರುವುದು ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮ" ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಬದುಕಿನ ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪಲ್ಲಟಗಳು, ಅಸ್ಥಿರತೆ, ವಿಧಿಯ ಕಠೋರತೆ ಗ್ರೀಕರನ್ನು ಕಾಡಿದಂತೆ ಬಹುಶಃ ಮನುಷ್ಯ ಮರ್ತ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಸಾವಿನ ಖಚಿತತೆಗಳು ಕಾಡಿರಲಿಲ್ಲ.

ಗ್ರೀಕರು ಬರಹಗಾರರನ್ನು ಸಮಾಜದ ಶಿಕ್ಷಕರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆಸಕ್ತಿಯು ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕ ನಡತೆಯ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮೇಳದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಆದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಿಕೃತವಾದ ಕೆಡುಕುತನ, ಕಾರಣರಹಿತ ದುಷ್ಟತನಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅತಿಯಾದ ಹಿಂಸೆ, ಸೇಡು, ದ್ವೇಷ, ಕೇಡಿಗತನಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಇಟಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಸೆನೇಕಾನ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಎಲಿಜಬೀತನ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ **ಒಥೆಲೊ** (Othello) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇಯಾಗೋನದು ವಿವರಿಸಲಾಗದ ಕೇಡಿಗತನವಾಗಿದೆ. **ಲಿಯರ ಮಹಾರಾಜ** (King Lear) ನಾಟಕದ ಗೊನೆರಿಲ್ ಮತ್ತು ರೀಗನ್‌ರು ಇಯಾಗೋನಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ತಿಳಿವಿಗೆ ಸಿಲುಕದ ಕ್ರೂರತೆ, ಹೃದಯಹೀನತೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಕಾರಣ ಕಟುಕತನದ ಕಲ್ಪನೆ ಭೀಕರವಾಗಿದೆ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಜಾನ್ ವೆಬಸ್ಟರ ಮತ್ತು ಇತರರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಹಿಂಸೆ, ಕೆಡುಕುತನಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಭಯಾನಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಪರಾಧಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಬಹುಪಾಲು ಅವು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ, ಆವೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಯೂರಿಪಿದೀಸನ ಮೀಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದಾದರೆ, **ಮೀಡಿಯ** (Medea) ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದಲೆ ಸ್ವಂತ ಮಕ್ಕಳ ಕೊಲೆಗೈಯುವಂಥ ಭೀಕರ ಕೃತ್ಯ ಬೇರೆಯಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಿದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಅವಳು ಗಂಡನಿಂದಲೆ ಅನುಭವಿಸಿದ ಮೋಸ, ದ್ರೋಹಗಳು ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪಿತೃಹತ್ಯೆ, ಮಾತೃಹತ್ಯೆ, ರಕ್ತಸೇಡು, ಮಾನವ ಬಲಿ ಮುಂತಾದ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನ ನಾಟಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ರಚಿಸಿದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಮಿಥ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ನಿಯತಿ, ಮನುಷ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಅವನ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ.

ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಿದ್ದ ಪುರಾಣಕತೆ, ಮಿಥ್‌ಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು, ಯಾವ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವನೆನ್ನುವುದು ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಲೇ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಿದ್ದ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಿಧಾನವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಸೂಚಿಸುವ, ವಿಧಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಿಪುಲ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ದೇವತೆಗಳು ಅಮರರಾಗಿದ್ದು, ಯಾವ ತಲ್ಲಣಗಳೂ ಅವರನ್ನು ತಟ್ಟದೇ ಇದ್ದರೂ, ಮಾನವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಸತತ ಮಧ್ಯಪ್ರವೇಶ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಹೆರೊಡೋಟಸ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ, ಅವರು ಮನುಷ್ಯನ ಬಗ್ಗೆ ಅಸೂಯೆ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅವನು ಮಿತಿ ಮೀರಿದ ಯಶಸ್ಸು, ಸುಖ, ಸಂತೋಷಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಿ, ಅವನ ಸೊಕ್ಕು

ಇಳಿಸಿ, ಅವನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಮಿತಿಯ ಅರಿವನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿ ವಿಧಿಯೇ ಕಾರ್ಯಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ; ದೇವತೆಗಳ ಅನುಗ್ರಹ ಅಥವಾ ಅವರ ವಿರೋಧ ಅವರನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರೂ, ದೇವತೆಗಳೇ ಮನುಷ್ಯ ನಿಯತಿಯ ಅಂತಿಮ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ಅರಿವಿನ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಮತ್ತೊಂದು ಶಕ್ತಿ ವಿಧಿಯೆಂದು ಗ್ರೀಕರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವ ನೈತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗ್ರೀಕ್ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವಿದ್ದರೂ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಚನೆ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವಿಧಿಯ ಶಕ್ತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮೂಲಗುಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೈವಕೃಪೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ಬರವಿನೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮತ್ತು ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ರ ಕೆಲವು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಕಿರಿಯನಾದ ಯೂರಿಪಿದೀಸ್‌ನ ನಾಟಕದ ಆಶಯಗಳು ಭಿನ್ನ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವ ಯೂರಿಪಿದೀಸ್‌ನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸಯುಗವೊಂದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಭಾವನೆಯಿದೆ. ಅವನು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದರೂ, ತರ್ಕ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಯೂರಿಪಿದೀಸ್‌ನು ಸೋಫಿಸ್ಟರ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದ. ನಂಬಿಕೆ–ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳ ಮಧ್ಯದ ಅಂತರ ತೆಳುವಾಗಿ ಅಂದಿನ ನೈತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಶಿಥಿಲತೆ ತಲೆದೋರಿತ್ತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಳಿಗಾಲ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರಚನಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತ, ಮಾನವ ಬದುಕನ್ನು ವಿಧಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥೈಸಲೆತ್ನಿಸಿತು. ಮನುಷ್ಯ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಉತ್ಕರ್ಷ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪಲ್ಲಟ, ಪತನ, ಭೀಕರ ದುರಂತಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಚನೆ ರೂಪಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಶತಮಾನಗಳು ಸರಿಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದು, ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಅವನು ವಿಧಿ ಅಥವಾ ನಿಯತಿಯ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡತೊಡಗಿದನು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ವಿಧಿಗೆ ತಾನೇ ಹೊಣೆಗಾರನೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು

ಮೈಲುಗಲ್ಲಾದ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ರಿನೈಜಾನ್ಸ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಂಡ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕವೆನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಘಟನೆಗಳಿಗಿಂತ ನಾಯಕರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ತುಮುಲ, ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೆಡುಕಿನ ಸ್ವರೂಪದ ಆಳವಾದ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಮೇಲೆ ಎಸಗುವ ನಿರ್ದಯ ಕೆಡುಕುತನದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅಪರಾಧಿಗಳಾದ ಕೇಡಿಗರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಿರಪರಾಧಿಗಳಾದ ಸಜ್ಜನ ಪಾತ್ರಗಳು ದಾರುಣ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವುದರ ಚಿತ್ರಣ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ, ತೀರದ ವ್ಯಥೆಯ, ಬದುಕಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ನೋಟಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡುವ ತಪ್ಪಿನಿಂದಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಪಲ್ಲಟದಿಂದ ಸಂತೋಷವು ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ, ಅವನು ಉಚ್ಛ್ರಾಯದ ಶಿಖರದಿಂದ ಅವನತಿಯ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಸಾವಿನತ್ತ ಧಾವಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನರ್ಥಗಳಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವೇ ಮೂಲವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದು ಅವನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಅವನೇ ಹೊಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಎಲಿಜಬೀತನ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣ.

ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಹೊರಬಂದ ರಿನೈಜಾನ್ಸ ಕಾಲದ ಹ್ಯೂಮನಿಜಮ್ ಚಳುವಳಿಯು ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಗೌರವಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡಿತು. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸುಖದುಃಖಗಳ ಕರ್ತೃ ತಾನೇ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದರಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಭಯ, ಕರುಣೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಮನುಷ್ಯರ ಕೃತ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಅನಾಹುತ ಹಾಗೂ ಅನರ್ಥಗಳು ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ, ಆ ಕೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿದೆ" ಎನ್ನುವುದು ಶೇಕಸ್ಪಿಯರ ವಿಮರ್ಶಕನಾದ ಎ.ಸಿ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ "ಪಾತ್ರವೇ ನಿಯತಿ" ಎನ್ನುವ ಸೂತ್ರ ಕೂಡ ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಾಗುವುದೆಂದು ಅವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (**ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರಿಯನ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ,** ೭) ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನು ಅತಿಮಾನುಷ ಅಂಶವನ್ನು ಪಾತ್ರದ

ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿಡುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಅದು ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡುವುದು. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನು ಮಾಯಗಾತಿಯರ "ಮುಂಬರುವ ದೊರೆಗೆ ಸ್ವಾಗತ" ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳಿಂದಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಆಗಲೇ ಮೊಳೆತಿರುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಆಮಿಷವನ್ನು ಮಾಯಗಾತಿಯರ ಮಾತುಗಳೂ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಡಂಕನ್‌ನ ಕೊಲೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಆಳದಲ್ಲಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ "ನಿಯತಿಯೆ ಪಾತ್ರ"ವೆನ್ನುವುದಾದರೆ ಮತ್ತು ಶೇಕಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ "ಪಾತ್ರವೆ ನಿಯತಿ" ಎಂದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ, ಅದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸರಳೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್**ದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಿಯತಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದರೂ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನೊಳಗಿನ ಘನತೆಯಿಂದ ನಿಯತಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಆ ನಾಟಕದ ಹಿರಿಮೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಭವಿಸುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಪಾತ್ರ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದೊ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಘಟಿಸುವ ಕೃತ್ಯಗಳಿಂದ ನಿಯತಿಯ ಗತಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದೊ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಇಟಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಸೆನೇಕಾನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಾರವೇ ನಿಯತಿಯ ರೂಪ ತಾಳುವುದರಿಂದ, ಅದು ಬದುಕಿನ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಎರವಾಗಿ ಏಕಮುಖಿಯಾಗಿದೆ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಬಹುಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದು, ಮನುಷ್ಯ ನಿಯತಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅವನ ನಾಯಕರು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ನಾಶವಾಗವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಭಾಗಶಃ ಹೊಣೆಗಾರರು. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ನಾಟಕೀಕರಣದ ಶಿಖರದ ಗಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಅವನ ನಾಯಕರ ಅಂತರಾಳದ ತುಮುಲ, ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಮುಂದೆ ಮಾರಕವಾಗುವ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಆಸ್ಥೆಗೆ ಬಲವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಶೇಕಸ್ಪಿಯರನ ನಾಯಕರ ಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದೆ, ದೌರ್ಬಲ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ (ಪುಟ ೧೩). ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನು ಉದ್ಗರಿಸುವಂತೆ,

ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮವು
ಪರಿಣಾಮ ನಮ್ಮದಲ್ಲ

ನಾಯಕನ ಒಂದು ತಪ್ಪಿನಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳ ಶೃಂಖಲೆಯು ಅವನ ನಾಶದಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ನಾಯಕ ಮೂಲತಃ ಋಜುಸ್ವಭಾವದವನಿದ್ದು, ಅವನು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಉಳಿಯುವುದು. ಅವನು ಅವನತಿ

ಹೊಂದಿದರೂ ಅವನ ಘನತೆ, ಉದಾತ್ತತೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ. ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಂದಾಗುವ ತಪ್ಪು ಮಾನವ ಬದುಕನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ನೈತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರ ಉಲ್ಲಂಘನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅವನು ಪಡುವ ದುಃಖ, ಸಂಕಟಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ತೆರುವ ಬೆಲೆಯಾಗಿವೆ. ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಉಲ್ಲಂಘನೆಗೊಂಡ ನೈತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪುನಶ್ಚೇತನವೆನ್ನಬಹುದು.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ಕೆಡುಕಿನ ಶಕ್ತಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕು ನಾಶವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ ಒಳಿತು ಕೂಡಾ ನಷ್ಟವಾಗುವುದರ ನೋಟವಿದೆ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಒಳಿತಿನ ಅಪಾರ ನಷ್ಟದ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ನಿಜವಾದ ದರ್ಶನ ಕೆಡುಕಿನ ನಿವಾರಣೆಯಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಒಳಿತಿನ ತುಂಬಲಾಗದ ನಷ್ಟದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಖಿನ್ನವಾಗಿಸದೆ, ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ, ನಿಗೂಢತೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕರ ತತ್ವವಾದ **“ಮಾಡಿದವ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ”** (Draasanti Pathein) ಎನ್ನುವುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅನುಭವದ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲಾದರೆ, ದುಃಖ, ಸಂಕಟಗಳ ಕೊಂಡ ಹಾಯ್ದು ಬರುವ ನಾಯಕ ಉದಾತ್ತತೆ, ಘನತೆಗಳ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರುವುದು “ದುಃಖ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ದಾರಿ” (Suffering leads to Wisdom) ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವದ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. **ಲಿಯರ್ ಮಹಾರಾಜ** ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಲಿಯರ್‌ನೆ ಬೇರೆ; ತನ್ನದೇ ತಪ್ಪಿನಿಂದಾಗಿ, ತನ್ನ ದುಷ್ಟ ಮಕ್ಕಳಾದ ಗೊನೆರಿಲ್ ಮತ್ತು ರೀಗನ್‌ರ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು, ಹುಚ್ಚನಾಗಿ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಲ್ಲಿ ಬೆಂದು ಕೊನೆಗೆ ತಾನೆ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಮಗಳು ಕೊರ್ಡೀಲಿಯಳ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಯೂರಿ ಕ್ಷಮೆ ಬೇಡುವ ಲಿಯರನೇ ಬೇರೆ. ತನ್ನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡಲೂ ಸಿದ್ಧನಾದ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೋಲು ಅನುಭವಿಸುವ ವಿಜಯಿ. ಸುತ್ತಲ ಜಗತ್ತನ್ನೆ ಎದುರಿಸಿ ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ, ಲಗ್ನವಾಗುವ ಒಥೆಲೊ, ಇಯಾಗೊ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಷವರ್ತುಲದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಆಕೆಯ ಹತ್ಯೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ಯದ ಅರಿವಾದಾಗ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನೇ ಬಲಿ ನೀಡುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. **ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೋದರನನ್ನೇ ಮೋಸದಿಂದ ಕೊಲೆಗೈದು ಕ್ಲಾಡಿಯಸ್ ಡೆನ್ಮಾರ್ಕಿನ ದೊರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡ ಸತ್ತ ಕೆಲವೇ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ತಾಯಿ ಅವನ ಕೊಲೆಪಾತಕಿಯನ್ನೆ ಲಗ್ನವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಹತ್ಯೆಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ತಂದೆಯ ಪ್ರೇತ ಅವನಿಗೆ ಅರುಹಿ, ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುವ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನಿಗೆ ಬದುಕೇ ನೈತಿಕ ನಿಯಂತ್ರಣ ತಪ್ಪಿ, ಕರಾಳವಾಗಿರುವ ಅನುಭವ.

ಕಾಲದ ಕೀಲು ತಪ್ಪಿದೆ ! ಇದೆಂಥ ವೈರತ್ವ
ಇದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ನಾನು ಹುಟ್ಟಿದೆನೆ? (೧.೫.೧೮೮-೧೮೯)

ಎಂದು ಸಂದಿಗ್ಧ, ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಹಲುಬುತ್ತಾನೆ. ಲಿಯರ್, ಒಥೆಲೊ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ರ ಅಂತರಂಗದ ಸಂಘರ್ಷ, ತೀವ್ರ ವ್ಯಥೆಯು ಬದುಕಿನ ವೈರುಧ್ಯಗಳ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಾಗಿವೆ. ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಭೇದಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಶೇಕಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆಳದಲ್ಲಿ **"ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ದೈವವೊಂದಿದೆ"**. ("There is a divinity that shapes our ends" - **Hamlet**) ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ದುರಂತಮಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕಿನ ಶಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಉದಾತ್ತತೆ ಮತ್ತು ಘನತೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷವು ತೆರೆಯುವ ಬದುಕಿನ ಭವ್ಯತೆಯ ನೋಟ ಇಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದು.

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ, ಮಾರ್ಲೋವ್ ಮೊದಲಾದವರ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಧನೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ರಾಸೀನ್ (೧೬೩೯-೯೯) ಮತ್ತು ಕಾರ್ನೇಲರ (೧೬೦೬-೮೪) ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. **ಅಂದ್ರೊಮಾಖಿ (Andromache)**, **ಫೀಡ್ರಾ (Phaedra)**, ಎಂಬ ರಾಸೀನ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖಕರೊಂದಿಗೆ ರಾಸೀನನು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಸೀನ್‌ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು (Unities), ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಪಾಲಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೆಲವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ. 'ಜನ್ಸೆನಿಜಮ್' ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿದ್ದ. 'ಹಮಾರಶಿಯ'ವು 'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷವಾಗಿರದೆ, ರಾಸೀನ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ವಿಧಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ, ಅವನು ದುರಂತಪ್ರೇಮದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ದುಃಖ, ದುರಂತಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದ ಕಾರ್ನೆಲನು ಫ್ರೆಂಚ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸ್ಥಾಪಕನೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಾಟಕ **ಲ ಸಿಡ್** ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ಚರ್ಚೆ ಫ್ರೆಂಚ ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿ **ಲ ಸಿಡ್ ಜಗಳ** ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಿತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳ ನಿಯಮವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದನೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನು

ಟೀಕಿಸಲಾಗಿತ್ತು. **ಹೊರೇಸ (Horace), ಸಿನ್ನಾ (Cinna), ರೊಡೊಗುನೆ (Rodogune), ಹೆರಾಕ್ಲಿಯಸ್ (Heraclius), ಅಂದ್ರೊಮೀಡ (Andromede)** ಮೊದಲಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳನ್ನು ಅವನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದತ್ತ ಸಾಗುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಬದುಕನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಗ್ರೀಕರು ಪೌರಾಣಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ರಚನಾತ್ಮಕ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಯಶಸ್ಸಿನ ಎತ್ತರದಿಂದ ಅವನತಿಯ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು, ವಿಧಿ ಲಿಖಿತವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಾಗದೇ ನಾಶದಂಚಿಗೆ ತಲುಪುವ ದರ್ಶನವನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿಸಿದ್ದರು. ಸಮಯ ಸರಿದಂತೆ ರಿನೈಜಾನ್ಸ್ ಯುಗದ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಭಾವನೆ ಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದು, ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳಿಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿಸಿ, ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತನ್ನ ನಿಯತಿಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ನೋವಿನ ಅನುಭವವೂ ಆನಂದ ಮೂಡಿಸುವ, ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅರಿವು, ಮನುಷ್ಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಹಿರಿಮೆ, ಉದಾತ್ತತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ, ಒಂದೇ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿಸಿ, ನಂತರ ಶಾಂತರನ್ನಾಗಿಸುವ, ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯದ ಒಳನೋಟ ಒದಗಿಸುವ – ಈ ಅವಕಾಶಗಳು ರಿನೈಜಾನ್ಸ್‌ದಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಹದಿನೆಂಟು ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಇಳಿಗಾಲವಾಗಿದ್ದು, ಕಾದಂಬರಿಯು ಕ್ರಮೇಣ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕ್ಕೇರುತ್ತ, ಮಾನವ ಅನುಭವದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ರೂಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆಳದ ಅನುಭವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎಮಿಲಿ ಬ್ರಾಂಟೆಯ **ವುದರಿಂಗ ಹೈಟ್ಸ್ (Wuthering Heights)**, ಥಾಮಸ್ ಹಾರ್ಡಿಯ **ಟೆಸ್ ಆಫ್ ದ ಡರ್ಬರವಿಲ್ (Tess of the D'urbervilles)** ಮತ್ತು **ಮೇಯರ ಆಫ್ ಕ್ಯಾಸ್ಟರಬ್ರಿಜ್'** ಮೊದಲಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಬಹುದಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಬರಹದ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸತೊಡಗಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕವು ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ದುರಂತ ನಾಯಕ ದುರಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದ. ಬದುಕಿನ ದುರಂತಮಯತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮತ್ತು ದುರಂತದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ

ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಬಹು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪರೇಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಿಂದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆ, ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ವಾದವು ನಿಜವಾದ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ **ಒರೆಸ್ತಿಯಾ**ದಿಂದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ **ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್** ಎಷ್ಟೇ ಭಿನ್ನವಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಸೇರಿವೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಬ್ಸೆನ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ದುರಂತಗಳನ್ನು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ಬೆರಗಿನ ಭಾವನೆಯ ಕೊರತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. **"**ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲೂ ಅವರದೇ ಆದ ಘನತೆ, ಗೌರವಗಳಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ ನಾಯಕನ ನಿಲುವು ಆ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ**"** ಎಂದು ಜೆ.ಎಲ್. ಸ್ಟೈಯನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ. ಇವತ್ತಿನ ಬೆರಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ **ರಿಯಲಿಜಮ್** (Realism) ಮತ್ತು **ನ್ಯಾಚುರಲಿಜಮ್** (Naturalism) ಗಳೆನ್ನುವ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಆಧುನಿಕಯುಗದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವು. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನಂಥ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿಗಳು ಅವನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಜಡವಾಗಿ ಹೋದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರವನ್ನೇ ಸಾರಿದವು. ಪರಂಪರೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಂಬಲ ಪಡೆದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಕೃತಕತೆ, ವಂಚನೆ, ಹುಸಿ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅವನು **The Wild Duck, Ghosts, Pillars of Society** ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆದ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕೆಲವು ಸೆಳಕುಗಳು ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಅವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಟೈಯನ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ,

> Thus tragedy "in the full sense of the word" is missing today. Our present day mongrel conventions, interbred with the spirit of naturalism... do not encourage the exclusive consistency of purpose we ask of tragedy. Twentieth-century

> currents of contradictory thought and the mood of audiences do not permit it; the laws of tragedy belong to a world which is religious in its affirmatioin of human greatness . . . In an age when tragedy is submerged in moral indifference, we may expect a kind of tragicomedy to come into its own.

"Tragedy and Tragicomedy"
Tragedy Draper, p.೧೮೦

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆಯಾದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆದ ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್‌ನ **ವೇಟಿಂಗ್ ಫಾರ ಗೋಡೊ (Waiting for Godot)** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಹೀನತೆಯೇ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವ, ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತತೆಯ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಈ ನಾಟಕ ಪರಂಪರಾಗತ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ದುರಂತನಾಯಕನು ಯಶಸ್ಸಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಡುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಅವನನ್ನು ವಿನಾಶದಂಚಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಘರ್ಷಣೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಅದರ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ, ತೀವ್ರತೆಗಳು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಡೆಯು ಸಮಕಾಲೀನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಮೇರಿಕದ ನಾಟಕಕಾರ ಯೂಜೀನ್ ಓನೀಲ್‌ನ **(Eugene O'Neill)** ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಅವನ **Desire Under the Elms, Mourning Becomes Electra, Ice Man Cometh** ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ, ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಶೋಕ, ಮರುಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. **Mourning Becomes Electra** ನಾಟಕ ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ **ಒರೆಸ್ತಿಯಾ** ತ್ರಿವಳಿಯ ರೂಪಾಂತರವಾದರೂ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮತ್ತು ಲಕಾನ್‌ರ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಓನೀಲ್‌ನು ಫ್ರಾಯಡ್‌ನ **"ಈಡಿಪಸ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್"** ಮತ್ತು

"ಇಲೆಕ್ಟ್ರಾ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್"ಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯ ಗುರುತನ್ನು ನಾಟಕ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಅಮೆರಿಕನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್‌ನ (Arthur Miller) **ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಸೇಲ್ಸಮನ್** (Death of a Salesman) ನಾಟಕ ಕೂಡಾ ಮರುಕದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕ ಅಸ್ಥಿರತೆಯ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತವಾದ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳು ಅದರ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಂತೆ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಟೆನಿಸ್ಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಕೂಡ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ಹಿರಿಮೆಯ ಬದಲು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ದೋಷವನ್ನು ಮನೋವೈಕಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ **Cat on a Hot Tin Roof, A Streetcar Named Desire** ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗದೇ ಹೋದುದನ್ನು ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿಯವರು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶಃ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ವಿವರಿಸಲಾಗದ್ದನ್ನು, ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಇದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ, ಪು. ೯೦.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರ ನಿಲುವು ಬದಲಾಗಿರುವಂತೆ, ಚಿಂತಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಬದಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತಕ ಹೆಗೆಲ್‌ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮೂಲವನ್ನು ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಿರುವ ನೈತಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘರ್ಷಣೆಯು ಒಳಿತು-ಕೆಡುಕುಗಳ ನಡುವೆ ಇರದೇ ಸಮಾನ ಸಮರ್ಥನೆಯಿರುವ ಎರಡು ಒಳಿತುಗಳ ನಡುವೆ ಇದೆ. ಒಂದು ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುವ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಇನ್ನೊಂದು ನೈತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದೊಂದಿಗೆ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಾಯಕ ಒಂದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ ದುರಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಹೆಗೆಲ್‌ನು ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **ಅಂತಿಗೊನಿ**ಯ ನಿದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತ, ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಘರ್ಷಣೆಯು ಸಹೋದರನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ಅಂತಿಗೊನಿಗೂ ಹಾಗೂ ದೇಶದ್ರೋಹಿಗೆ ಶವಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು

ನಿರಾಕರಿಸುವ ಕ್ರೆಯಾನರ ನಡುವೆ ಇದ್ದು, ಎರಡು ಒಳಿತುಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತಕ **ನೀಟ್ಸೆ** (Nietsche) ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಬೇರೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಡಯೊನೀಸಿಯನ್ ತತ್ವವು ಉದ್ವೇಗ, ಆವೇಶ, ಅರಾಜಕತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ಅಪೊಲೋನಿಯನ್ ತತ್ವವು ನಾಗರಿಕತೆ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ನೀಟ್ಸೆ ತನ್ನ **ದ ಬರ್ತ್ ಆಫ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ**ಯಲ್ಲಿ ಡಯೊನೀಸಿಯನ್ ಮತ್ತು ಅಪೊಲೋನಿಯನ್ ಎನ್ನುವ ಭಾವುಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಹುಟ್ಟುವುದೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಸಮತೋಲನದ ಬಗ್ಗೆ ಜೆ.ಪಿ. ಸ್ಟರ್ನ್ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸ ಹೇಳುವಂತೆ,

> While it sustains this balance tragedy.. . (has) a vital function: to protect men from a full knowledge of the life-destroying doom that surrounds them, at the same time to refresh their zest for life from tragedy's own dark Stygian sources.

Tragedy Draper, p. ೩೩

ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಬೇರುಗಳಿಂದ ಸಡಿಲಗೊಂಡಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಲೋಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಕೂಲವಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ (ಹೆಲನ್ ಗಾರ್ಡನರ, ೧೧೬). ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಲೋಕದಿಂದ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಲೋಕ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ಅಪರಾಧ-ಅಪವಿತ್ರತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಬಿಟ್ಟು ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆ-ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಗಳ, ಅಪಾರ ನೋವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕಾರ್ನೆಲ್ ಮತ್ತು ರಾಸೀನ್‌ರ **'ಅಂದ್ರೊಮಾಖಿ'**, **'ಫೀಡ್ರಾ'**ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನೋವಿನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಮಾದರಿ ದೊರೆತರೂ, ಅದರ ಬಹುಭಾಗ ವಿವರಿಸಲಾಗದ ನಿಗೂಢವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಅತಿ ವಿರಳವಾದ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳ ಲೋಕ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಲೋಕವಾಗಿದ್ದು, ಒಳಿತು-ಮುಗ್ಧತೆಗಳು ಕೆಡುಕಿನಿಂದ ರಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸದೇ ಹೋದರೂ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ

ಕೆಡುಕಿನ ಸೋಲನ್ನು ದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದ ಸಂವಿಧಾನದ ಕಲ್ಪನೆ, ನಿಗೂಢತೆಯ ಅರಿವು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬದಲಾದ ನೋಟಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬದಲಾದ ಮನುಷ್ಯನ್ನ ಬದುಕು, ಸ್ವಭಾವವನ್ನವಲಂಬಿಸಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಯುಗವು ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಿಂತಿರುವ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ನಾವಿರುವುದೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಯಾವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಯಾವ ದಿಗಂತದ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಲ್ಲದೆ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾನರಾಶಿಯನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ, ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸಿ, ಬದುಕಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಡಬ್ಲ್ಯೂ.ಎಚ್. ಆಡೆನ್ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯೊಂದನ್ನು "ಆತಂಕದ ಕಾಲ" (The Age of Anxiety) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆ. ಇಂದಿನ ಭೌತಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಆತಂಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕುಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಅಸಂಗತ – ಅಸಾಮರಸ್ಯದ ಭಾವ ಮಾನವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ, ಅಪರಾಧ ಅಥವಾ ಪಾಪಕೃತ್ಯಗಳು ಸ್ವಇಚ್ಛೆಯ ಮೂಲಕ ಕೆಡುಕಿನ ಆಯ್ಕೆಯೆನ್ನುವುದರ ಬದಲು ಅವು ಮಾನಸಿಕ ಅನಾರೋಗ್ಯದ ರೂಪಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಶೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿರಿಮೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅನುಕಂಪ ಮೂಡಿಸದೇ ಹೋದಾಗ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕರ, ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಪಲ್ಲಟ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

*****

೪

ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ (Plot) ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ (Character)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾದ ಆರು ಮೂಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನವು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸಂವಿಧಾನದ ನಂತರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಾತ್ರವು ಪಡೆದಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ (action) ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನವಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ 'drama' ಪದ **'ದ್ರಾನ್'** ಅಂದರೆ ಮಾಡುವುದು ಎನ್ನುವ ಗ್ರೀಕ್ ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು ಅದು ಬಾಹ್ಯರೂಪದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ವಿವರಣೆಯಾಗಿರದೇ, ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಕತೆಯನ್ನು ತಾವೇ ಆಡಿ ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮೆದುರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ, ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲದ ನಾಟಕ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಗುಣವಿರುವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ದುರಂತ ಸಂಭವಿಸುವುದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಒಳತೋಟಿಯ ಅನಾವರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮನುಷ್ಯರ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರದೆ, ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯು ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದರಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಮನೋಗುಣಗಳನ್ನಲ್ಲ (**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** VI, ೯). **'ಕ್ರಿಯೆ'** ಪದವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು, ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು, ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಸಹ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂವಿಧಾನವು ವಿವಿಧ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕಾರ್ಯಶೀಲವಾಗಿರುವ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯತ್ತ ಸಾಗುವುದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯು, ಅದನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆಲೋಚನೆ (Thought) ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ (Character) ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥವರು. ಇವೇ ಗುಣಗಳು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಯಶಸ್ಸು ಅಥವಾ ಸೋಲು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನದ ಅಥವಾ ಘಟನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ, "ಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲದೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ; ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಿರಬಹುದು" (ಪೊ. VI.II) ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಜೋಡಿಸಿದಾಗ ಅದು ಸಂವಿಧಾನವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಎಷ್ಟೇ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಬರಿಯ ಭಾಷಣಗಳ ಒಂದು ಸರಣಿಯು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂವಿಧಾನವು ಘಟನೆಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಜೋಡಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯದಾಗಿರಬೇಕು (ಪೊ.VII–೩); ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅದರ ರಚನೆ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ್ದಿರಬೇಕು (ಪೊ.VII ೨–೩); ಸಂವಿಧಾನವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆತ್ಮವೇ ಆಗಿದೆ (ಪೊ.VI,೧೪). ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಎಷ್ಟಿರಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚೂ ಅಲ್ಲದ, ಕಡಿಮೆಯೂ ಅಲ್ಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅತಿ ಕಿರಿದಾದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಲ್ಲಿ ಅದು ಅಶಕ್ತವಾಗುವುದು; ಅತಿ ದೀರ್ಘವಾದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಯೋಗ್ಯವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಯಾವುದೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಇಡಿಯಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಚೆಲುವು ಯೋಗ್ಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಉತ್ತಮ ಕಲಾರೂಪವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಇದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂದ್ರವಾಗಿಯೂ, ಗಾಢವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪರಿಣಾಮದ ತೀವ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚು. ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೀರ್ಘವಾದಷ್ಟು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂವಿಧಾನದ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಅದು 'ಆದಿ', 'ಮಧ್ಯ', 'ಅಂತ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. 'ಆದಿ'ಯು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಪರಿಣಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. 'ಆದಿಯು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ಮಧ್ಯ' ದತ್ತ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. 'ಮಧ್ಯ'ವು ಕಾರಣ ಪರಿಣಾಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. 'ಅಂತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ, ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಂತ್ಯಗೊಂಡು, ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಆದಿ', 'ಮಧ್ಯ', ಅಂತ್ಯ'ಗಳ ಸೂತ್ರದ ಬಂಧವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ತತ್ವ ಸಂಭವನೀಯತೆ (Probability) ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯತೆ (Necessity)ಯದು. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಕಾರಣ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಸರಪಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಧವಾದ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಬೇಕು. ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಒಂದು ಕೊಂಡಿ ಕಳಚಿದರೂ ರಚನೆ ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುವುದು. ಸಂವಿಧಾನವೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ತಳಹದಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸಂವಿಧಾನವಿಲ್ಲದ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆತ್ಮವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅರ್ಥದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು, ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ನಲ್ಲಿ ಸಂವಿಧಾನದ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಸಂವಿಧಾನದ ಐಕ್ಯತೆಯು ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಐಕ್ಯತೆಯಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೋಮರನು **ಈಲಿಯಡ್** ಮತ್ತು **ಒಡಿಸ್ಸಿ** ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿರುವಂತೆ ಸಂವಿಧಾನವು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಸುತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುವುದು ಅವಶ್ಯ. 'ಸಂಭವನೀಯತೆ' ಮತ್ತು 'ಅಗತ್ಯತೆ'ಯ ತತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ ಸಂವಿಧಾನವು ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಪೂರ್ಣರಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕು. 'ಸಂಭವನೀಯತೆ'ಯ ಅಂಶ ಸಂವಿಧಾನವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಘಟನೆಗಳ ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವೀಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅದರಂತೆ 'ಅಗತ್ಯತೆ'ಯು ಘಟನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಎಷ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂವಿಧಾನದ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ೧) ಸರಳ ಸಂವಿಧಾನ (Simple plot), ಮತ್ತು ೨) ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಿಧಾನ (Complex plot). **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**ನಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಮಗ್ಗುಲಿಗೊಂದಿಟ್ಟ ಘಟನೆಗಳ ಸಂವಿಧಾನ

(Episodic plot) ವನ್ನು ಅತಿ ಕನಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂವಿಧಾನವೆಂದು ಬಗೆಯಲಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ಯಾವುದೇ 'ಸಂಭವನೀಯತೆ' ಅಥವಾ 'ಅಗತ್ಯತೆ'ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಒಂದೇ ಇದ್ದು, ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬದಲಾವಣೆಯು 'ಪಲ್ಲಟ' (Reversal) ಮತ್ತು 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ' (Recognition) ಗಳ ಮೂಲಕ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೊ ಅದು ಸರಳ ಸಂವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬದಲಾವಣೆಯು 'ಪಲ್ಲಟ' (Reversal ಅಥವಾ Peripeteia) ಮತ್ತು 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ' (Recognition ಅಥವಾ Anagnorisis) ಗಳ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೊ ಅದನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಿಧಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಪಲ್ಲಟ' ಮತ್ತು 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ'ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಂವಿಧಾನದ ರಚನೆಯ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಬೇಕು. ಇವೆರಡೂ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ತಿರುಗಿದಾಗ ಅದನ್ನು 'ಪಲ್ಲಟ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದು. ತಿರುಗು ಮುರುಗಾಗಿ ಪಲ್ಲಟವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬದಲಾವಣೆ 'ಸಂಭವನೀಯತೆ' ಮತ್ತು 'ಅಗತ್ಯತೆ'ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಕಥಾ ನಾಯಕನು ಉನ್ನತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಅವನತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವುದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದು. **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೊರಿಂಥಿನಿಂದ ಬರುವ ದೂತ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಭಯ, ಆತಂಕಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಬಾಲ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರುಹುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಭಯ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುವ ಬದಲು ಅವನೇ ಅಪರಾಧಿಯೆನ್ನುವ ಸತ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಲ್ಲಟ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಫ್.ಎಲ್.ಲೂಕಸ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಲ್ಲಟದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ದುರಂತದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (Tragedy, ೧೧೨). ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಧಿಯ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಹೊಡೆತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಗಾಢವಾದ ದುರಂತವು ನಮ್ಮವರೆಂಬುವವರೇ ನಮ್ಮ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದಾಗ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದುರಂತವು ನಮ್ಮಿಂದಲೇ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ವಿನಾಶವನ್ನು ತಾವೇ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಯವು, ಬದುಕು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ನಿರಂತರ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಈ ಸತ್ಯದ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಾಣ್ಕೆಯ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **'ತ್ರಾಖಿಸ್‌ನ ಹೆಂಗಸರು'** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇಜಾನಿರಾ ತನ್ನ ಗಂಡನಾದ

ಹರಕ್ಯುಲಿಸ್‌ನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮರಳಿ ಗಳಿಸಲು ಕಳುಹಿಸಿದ ಪ್ರೀತಿಯ ದ್ಯೋತಕವೇ ವಿಷವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದರಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಬದಲಾಗಿ ಅವನು ಅವಳನ್ನು ಶಪಿಸುತ್ತಾ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಶೈಲಾಕ್‌ನು ತಾನು ಬೇಡಿದ ಕರಾರು ಪತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಂದಿಗ್ಧ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯನ್ನು ನಿಜವೆಂದು ನಂಬಿ ತನ್ನ ನಾಶವನ್ನು ತಾನೇ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಲಿಯರ ಮಹಾರಾಜ ತನ್ನನ್ನು ಹೊಗಳಿದ ದುಷ್ಟ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನಂಬಿ ತನ್ನ ಇಡೀ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ; ಒಳ್ಳೆಯವಳಾದ ಮಗಳು ಕೊರ್ಡೀಲಿಯಳನ್ನು ಹೊರಗಟ್ಟಿ ತನ್ನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ತಾನೇ ನಾಂದಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪಲ್ಲಟದ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕುವ ದುರಂತಗಳು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಕುರುಡುತನ, ಅಜ್ಞಾನಗಳ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ 'ಪಲ್ಲಟ' ಮತ್ತು 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ'ಗಳು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಬರುವುದು ಅವಶ್ಯಕ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. 'ಪಲ್ಲಟ'ವು ಅಜ್ಞಾನದಿಂದಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶವು ತಿರುಗಮುರುಗಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ'ವು ಸತ್ಯದ ಅರಿವಾಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್‌ನು ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ, ಓಥೆಲೊ ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾಳ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದರಲ್ಲಿ 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ'ವು ಕಾರ್ಯಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಚಲನೆ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ಜ್ಞಾನದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುವುದು. **'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್'** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ 'ಪಲ್ಲಟ' ಮತ್ತು 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ'ಗಳು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಬರುವುದು ಉತ್ತಮ ಸಂವಿಧಾನದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**‌ನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವು ಜೊತೆಯಾಗಿ ಬಂದಾಗ ತೀವ್ರವಾದ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ 'ಪಲ್ಲಟ'ವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಳಿತಿನಿಂದ ಕೆಡುಕಿನ ಕಡೆಗೆ, ಸುಖದಿಂದ ದುಃಖ, ದೌರ್ಭಾಗ್ಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಅದು ಏನಾದರೂ ಕೆಡುಕಿನಿಂದ ಒಳಿತಿಗೆ ಅಥವಾ ದುಃಖದಿಂದ ಸುಖಕ್ಕೆ 'ಪಲ್ಲಟ' ಹೊಂದಿದರೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಯ, ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆಯೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪಲ್ಲಟವು ಯಾವುದೇ ದುರ್ಗುಣ ಅಥವಾ ದುರ್ವ್ಯಸನದಿಂದ ಸಂಭವಿಸದೇ, ನಾಯಕನಿಂದ ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಒಂದು ತಪ್ಪಿನಿಂದಾಗಿ ಅವನು ಅತಿ ಎನ್ನಿಸುವ, ಮಿತಿ ಮೀರಿದ ನೋವು, ಸಂಕಟಗಳಿಗೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜ ದೋಷದಿಂದ ಘಟಿಸುವ

ಪ್ರಮಾದದಿಂದ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನರಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಅಸಮರ್ಥತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ದುರಂತದೆಡೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಈ ತಪ್ಪನ್ನು 'ಹಮಾರ್‌ಶಿಯ' (hamartia – ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಅಮಾರ್ತಿಯ') ಅಥವಾ ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷ ಅಥವಾ ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದ (Tragic Error) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷದಿಂದಾಗಿ ದುರಂತಮಯ ತಲುಪುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಆಳದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೊಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಸಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ತಿರುಗಿ ಬಂದು ಅವರನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸುತ್ತವೆ. **'ಲಿಯರ ಮಹಾರಾಜ'** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ :

> ದೇವತೆಗಳು ನ್ಯಾಯವಿಧಾಯಕರು, ನಮ್ಮ ಅಲ್ಪ ದೋಷಗಳನ್ನೇ
> ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ.
> The Gods are just, and of our pleasant vices
> Make instruments to plague us (King Lear)

ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದ ನೈತಿಕ ದೋಷದಿಂದಾಗಿರದೆ, ಮಾನವ ಸಹಜ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಚಾಲನೆ ನೀಡುವ ದುಃಖ ವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಟಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ಷಮಾರ್ಹವಾದ ದೋಷವೊಂದು ಆರಂಭಿಸುವ ತೀವ್ರ ವೇದನೆಯ ಪಯಣ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಅಪರಾಧ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ತರುವುದೆನ್ನುವುದು ಇಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಆಶಯವೆನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಎಫ್.ಎಲ್ ಲೂಕಸನ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಡುಕಿನ ಶಕ್ತಿಯು ಹೊಂಚುಹಾಕಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಮೊದಲ ತಪ್ಪು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲ ತಪ್ಪು (Tragic Error) ಪಾಪದ ರೂಪ ತಳೆದು ಅವನನ್ನು ದುರಂತದತ್ತ ಎಳೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ನಾಯಕ ಅಗಮೆಮ್ನೋನ ತನ್ನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮಗಳು ಇಫೆಜಿನಿಅಳ ಬಲಿ ನೀಡಿದ. ಅದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಕೊಲೆಗಳ ಶೃಂಖಲೆಯೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿತು. ಅದೇ **ಅಗಮೆಮ್ನೋನ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಪರಾಧಗೈಯದ ಕಸಾಂಡ್ರಾಳ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ತ್ರಿವಳಿಯಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಿಸ್ ಕೂಡ ಅಪೋಲೊ ದೇವನ ಆದೇಶ ಪಾಲಿಸಿದರೂ ಉಗ್ರದೇವತೆಗಳಿಂದ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ ದುರಂತದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಒಳಿತು-ಕೆಡುಕುಗಳ ನಿರ್ಣಯ ಅವನ ಆಶಯವಾಗಿರದೆ ಬದುಕಿನ

ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವುದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಅನೇಕರು ಈಡಿಪಸ್‌ನ ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದವನ್ನು ಅವನ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ದರ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರೂ, ಅವನ ನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಸ್ವಭಾವವಲ್ಲ. **ತ್ರಾಖಿಸ್‌ನ ಹೆಂಗಸರು (Women of Trachis)** ನಾಟಕದ ದೇಜಾನಿರಾಳ ದುರಂತದ ಬೇರು ಅವಳ ಅತಿ ವಿಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅಂತಿಗೊನಿಯ ದುರಂತವು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ರಾಜಿಯಾಗದ ಅವಳ ಕರ್ತವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಾಗಲೇ ಭಿನ್ನವಾದ ನೈತಿಕವಲಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು, ಓಥೆಲೊನಲ್ಲಿ ಅತಿನಂಬಿಕೆಯನ್ನು, ಲಿಯರನ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ತೀರ್ಮಾನದ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯನ್ನು ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಈ ಸರಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಅಪಾರ ಕ್ಲೇಶ, ನೋವು ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ನಿಗೂಢತೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದದ ಕಲ್ಪನೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಅಳತೆ ಮೀರಿದ ಯಾತನೆಗೆ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವ ಕಾರಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೇ.

'ಪಲ್ಲಟ'ವು ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ತಿರುಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಬದುಕಿನ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ, 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ'ವು ಸತ್ಯದ ಅನಾವರಣಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅನುಭವ ಬದುಕಿನ ನ್ಯಾಯದ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಗಾಢ ದುರಂತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕೆಡುಕಿನ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಭಿನ್ನರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಗಹನತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತವೆ. ಒಳಿತು–ಕೆಡುಕುಗಳ ಘರ್ಷಣೆ, ಮನುಷ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರ್ಥ, ದುಃಖ–ವೇದನೆಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ, ಬದುಕಿನ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇವುಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನವು ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆತ್ಮವೇ ಆಗಿದ್ದು, ಪಾತ್ರವಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ದರೂ ಸಂವಿಧಾನವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು, ನಾಟಕ ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಂವಿಧಾನದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದ ಸೂಚಕವೆಂದು ನಾವು ಅರ್ಥೈಸಿದರೂ, ಸಂವಿಧಾನದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡಲು ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇಕು. ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ

ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸ್ವಭಾವ ಗುಣ (Character) ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳು (Thought) ಪಾತ್ರದ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾವಗಳು, ವಿಚಾರಗಳು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯ ರೂಪತಾಳುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರವು ಏನನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ಗುಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** (XV) ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವು ನಾಲ್ಕು ಆವಶ್ಯಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅದು ಒಳ್ಳೆಯ (good) ಪಾತ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದರ ಮಾತು, ಕೃತಿಗಳು ಅದರ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು (Propriety) ಇರಬೇಕು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರ (true to life) ಆಗಿರಬೇಕು. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರತೆ (Consistency) ಇರಬೇಕು. ಸಂವಿಧಾನದ ರಚನೆ ಸಂಭವನೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯತೆಗಳ ಸೂತ್ರವನ್ನನುಸರಿಸುವಂತೆ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಸೂತ್ರ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು "ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮರಾದವರ" ಅನುಕರಣೆ-ಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜ ದೋಷಗಳಿದ್ದರೂ ಸಹಿತ, ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉದಾತ್ತವಾಗಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಹೊಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಂವಿಧಾನದ ಮಹತ್ವ ಹೆಚ್ಚೆನ್ನುವ ಭಾವನೆಯಿದ್ದರೂ, ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧ್ಯ. ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಕಾರಣ-ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದು, ಸಂವಿಧಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳು ಘಟನೆಗಳ ಕರ್ತೃಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಸಂವಿಧಾನದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಇನ್ನೆರಡು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**ನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ 'Complication' ಅಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಜಟಿಲಗೊಳಿಸುವುದು; ಮತ್ತು 'Unravelling' ಅಂದರೆ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದು. ಯಾವುದೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಜಟಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದರೆ, ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತೀವ್ರತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಕ್ರಿಯೆಯು ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತ ತಲುಪುತ್ತದೆ. **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿ ಯಾರು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಜಟಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಒಂದು

ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಜಟಿಲತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಹಾರ ಸಂವಿಧಾನದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಳಗಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಬೇಕು. **ಮಿಡೀಯದ** ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಡೀಯ ದೈವೀ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸಹಜತೆ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂವಿಧಾನವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಅತಾರ್ಕಿಕವಾದ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಹೊರಗಿನ ಅಂಶಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಬಾರದು.

ಮೇಳ (Chorus) :

ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಡಯೊನೀಸಸ್ ದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಳಾದ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್ ಐವತ್ತು ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯರು ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಗೀತೆಯಾಗಿತ್ತು. ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೀತೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಕಥನಮಯವಾಗಿದ್ದ ಈ ನೃತ್ಯಗೀತವನ್ನು ಕಥಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಿದವನು ಥೆಸ್ಪಿಸ್. ಮೇಳವು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋದರೂ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. **ಸಪ್ಲಯಂಟ್ಸ್ (The Suppliants)** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ಜನರ ಮೇಳದ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ನಂತರ ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನು ಅದನ್ನು ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರೆ, ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನು ಹದಿನೈದು ಜನರ ಮೇಳವನ್ನು ಬಳಸಿದನು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಅರ್ಥವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಮೇಳವನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಳವನ್ನು ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ನಟನ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಬಳಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು.

ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೇಳದ ಮಹತ್ವ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಅವನ **ಅಗಮೆಮ್ನೋನ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರ್ಗೋಸ ನಗರದ ಹಿರಿಯರ ಮೇಳವಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಮೇಳವು ಒದಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅಗಮೆಮ್ನೋನನ ಕೊಲೆಯ ಘಟನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಚೌಕಟ್ಟು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮೇಳದ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂವಾದಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬರುವುದರಿಂದ, ಮೇಳವು ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಹಿರಿಯನಂತೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿದರೆ, ಅದೇ ಮೇಳವು ಅಗಮೆಮ್ನೋನನನ್ನು ಕೊಲೆಗೈಯುವ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಚೀತ್ಕಾರ

ಕೇಳಿ ಅವನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸುವ ಬದಲು ಹನ್ನೆರಡೂ ಹಿರಿಯರು ಹನ್ನೆರಡು ತರದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುತ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್** ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಥೀಬ್ಸ ನಗರದ ಹಿರಿಯರ ಮೇಳವಿದ್ದು, ಅದು ಒಬ್ಬ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಘನತೆಯ ಅರಿವಿರುವ ಮೇಳ, ಅವನು ಟೈರೇಶಿಯಸ್‌ನೊಂದಿಗೆ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕಿಳಿದಾಗ ಉದ್ರಿಕ್ತ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ತಿಳಿಯಾಗಿಸಲು ಸಾವಧಾನದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್‌ನ ದುಃಖ, ವ್ಯಥೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ, ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. **ಮಿಡೀಯ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯೂರಿಪಿದೀಸನು ಕೊರಿಂಥಿನ ಹೆಂಗಸರ ಮೇಳವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೇಳವು ಒಮ್ಮೆ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಂತೆ, ವಿವೇಕಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಸಹಾಯವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೇಳದ ಸ್ವರೂಪ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿತು. "ದುರಂತ ಭಾವನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಮೇಳ ಅಥವಾ ಮೇಳ ಪಾತ್ರ – ಕೋರಲ್ ಕ್ಯಾರಕ್ಟರಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು" ಎಂದು ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ (**ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ಪು**.). ಮೇಳದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಿಯಾದ ಮೇಳಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೇಳವು ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದಾಗ, ಅದು ನಾಟಕಕಾರನ ದನಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ನಾಟಕಕಾರರು, ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನರು ಮೇಳದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಗಾಗ ಮೇಳದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು. ಡಬ್ಲ್ಯೂ.ಬಿ.ಯೇಟ್ಸ್‌ನು ತನ್ನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮೇಳದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲೆತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಓನೀಲ್‌ನು ತನ್ನ **ಮೋರ್ನಿಂಗ ಬಿಕಮ್ಸ್ ಇಲೆಕ್ಟ್ರಾದಲ್ಲಿ (Mourning Becomes Electra)** ಪುರಜನರ ಮೇಳವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್‌ನ **ಮರ್ಡರ ಇನ್ ದ ಕಥೀಡ್ರಲ್ (Murder in the Cathedral), ದ ಫ್ಯಾಮಿಲಿ ರಿಯುನಿಯನ್ (Family Reunion)** ದಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ. ಮೇಳಗೀತದಿಂದಲೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ಪ್ರಾಚೀನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಳಕ್ಕಿದ್ದ ಸ್ಥಾನ, ಮಹತ್ವಗಳು ಮುಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಮೇಳ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆ (The Three Unities) :

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಕೂಡ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಒಂದು ಜೀವಿಯ ಶರೀರ ರಚನೆಯ ಏಕತೆಯನ್ನೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರ ಬೇಕೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯದ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಅವನು **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್** ನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಯಮಗಳೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹದಿನಾರನೆ ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆ ಶತಮಾನಗಳ ಇಟಲಿ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸಗಳ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಮೂರು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಯಮಗಳೆಂಬಂತೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಸ್ಕಾಲಿಗರ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಸ್ಟೆಲ್ ವೆಟ್ರೊರಿಂದ ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇವು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದವು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಒತ್ತು ಕೊಡುವುದು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯತೆಗೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನುಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಪೂರ್ಣತೆಯು ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಸಂಭವನೀಯತೆ (Probability) ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯತೆ (Necessity) ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯತೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಐಕ್ಯತೆಯಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಅನೇಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಹೋಮರನ **ಈಲಿಯಡ್**‌ನ್ನು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೋಮರನು ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಟ್ರೋಯ್ ಯುದ್ಧದ ದೀರ್ಘ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳದೆ, ಇಡೀ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಖಿಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಅಗಮೆಮ್ನೋನರ ನಡುವಿನ ಮನಸ್ತಾಪ, ಅಖಿಲಿಸ್‌ನ ಕೋಪದ ವಸ್ತುವಿನ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಘಟನೆಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಐಕ್ಯವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡರೆ ಇತಿಹಾಸವು ಐಕ್ಯದ ಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಾದ ಘಟನೆಗಳ ಸರಣಿಯಾಗಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯವು ಜೈವಿಕ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದು, ರಚನೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ತತ್ತ್ವವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಹೊರರೂಪವಾದ ಅದರ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಐಕ್ಯತೆವಿಲ್ಲದ ರಚನೆ ಆಕಾರರಹಿತವಾದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ರಚನೆಯಾಗುವುದು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪೂರ್ಣ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದು.

ಎಸ್.ಎಚ್.ಬುಚರನು ಈ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳ ನಿಯಮವನ್ನು "ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ"ಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ (**Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art,** ಪು. ೨೮೯). ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಮತ್ತು

ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅಂತರ ಸೂಚಿಸುತ್ತ, "ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೂರ್ಯನ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಮಯದ ನಿರ್ಬಂಧವಿರಬೇಕು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. (**ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್,** ೪). ಸ್ಥಳದ ಐಕ್ಯತೆಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬುಚರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಪುಟ. ೨೯೧). ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳದ ಐಕ್ಯತೆಗಳು ಐಚ್ಛಿಕ ತಂತ್ರಗಳಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದು, ರಂಗಶಾಲೆಯ ಅನುಕೂಲತೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು.

*****

೫

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆದರ್ಶ ನಾಯಕ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳದ ಗುಂಪು – ಕೋರಸ್ ಮತ್ತು ಕೋರಸ್‌ನ ನಾಯಕ ಎಂದು ಎರಡು ಭಾಗವಾದಾಗ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಹಾಡಿನ ಎರಡು ಭಾಗದ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಕೋರಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ದುರಂತ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತು.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ನಮಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೊಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದುರಂತ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಿ ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣ (Catharsis) ಸಾಧಿಸುವುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದುರಂತ ನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕರುಣೆಯು, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಗ್ಧನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ತನ್ನ ತಪ್ಪಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ದುಃಖ, ವೇದನೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದರೆ, ಭಯವು ಅವನು ನಮ್ಮಂತೆಯೆ ಇರುವವನೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಂವಿಧಾನದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಪಾತ್ರ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್**ನಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರದ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತ, ಆ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಮಾತ್ರ ಆದರ್ಶ ದುರಂತ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರವಾಗಲು ಯೋಗ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ನಾಟಕೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪಲ್ಲಟವು ಒಬ್ಬ ಅತಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕನಾದ ಮನುಷ್ಯನು ಉತ್ಕರ್ಷದಿಂದ ವಿನಾಶದೆಡೆಗೆ

ಹೋಗುವಂತಹದಾಗಬಾರದು. ಸಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯೂ ವಿನಾಶ ಹೊಂದುವುದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಅದರಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳು ಹುಟ್ಟಲಾರವು. ಯಾವುದೇ ಕೆಡುಕನ್ನು ಮಾಡದೆ, ಅತಿಯಾದ ಒಳ್ಳೆಯತನವಿದ್ದರೂ, ಅತಿಯಾದ ದುಃಖಕ್ಕೀಡಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಆಘಾತವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ದುಷ್ಟ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ವಿಪತ್ತಿನಿಂದ ಉತ್ಕರ್ಷದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಕೂಡಾ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಯಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆದರ್ಶ ನಾಯಕನಾಗಲಾರ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಮ್ಮ ನೈತಿಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ನಿರಾಶೆಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಭಯ–ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಒಬ್ಬ ಸಂಪೂರ್ಣ ದುಷ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ಅವನತಿ ಕೂಡಾ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರದು. ದುಷ್ಟನ ಅವನತಿಯು ನೈತಿಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಿರುವ ದುರಂತನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ಅತಿರೇಕದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಆದರ್ಶ ದುರಂತ ನಾಯಕನು ಅತೀ ಒಳ್ಳೆಯವನೂ ಅಲ್ಲದ, ಅತೀ ನ್ಯಾಯವಂತನೂ ಅಲ್ಲದ, ನಮ್ಮಂತೆಯೆ ಇರುವ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ (ಪೊ. XIII ೨–೩). ಅವನ ಅವನತಿಗೆ ಅವನ ಯಾವುದೇ ದುರ್ಗುಣ ಅಥವಾ ದುಶ್ಚಟ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಒಂದು ತಪ್ಪು ಅಥವಾ ದೋಷದಿಂದಾಗಿ ಅದು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಒಬ್ಬ ಘನತೆ, ಗೌರವವುಳ್ಳ, ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವನು. ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಉನ್ನತಿಯಿಂದ ಅವನತಿ ತಲುಪುವುದು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗುವುದೆಂಬ ಅಂಶ ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅಂತೆಯೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ **ಲಿಯರ್ ಮಹಾರಾಜ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ :

> **ತೀರ ನಿರ್ಭಾಗ್ಯನಿಗೂ ಬರಬಾರದ ಕರುಣೆಯುಕ್ಕಿಸುವ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ**
> **ಒಬ್ಬ ದೊರೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಮಾತೇ ಮೌನವಾಗುವುದು**
>
> (ಅಂಕ ४,೬,೧೮೫–೬)

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮುಂದಿನ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದುರಂತ ನಾಯಕನು ಉನ್ನತ

ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಗೌರವಾನ್ವಿತನಾಗಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಇಟಾಲಿಯನ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು, ಹಾಗೂ ರಿನೈಜಾನ್ಸ್ ಕಾಲದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನರ ನಾಟಕಗಳು, ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಗಳು, ನಿಯೋ-ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯವರೆಗೆ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಹಾಗೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನಗಳು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಕೆಲಸಗಾರ-ವರ್ಗದ ಸಾಮಾನ್ಯನೂ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ದುರಂತನಾಯಕನಾಗಲು ಯೋಗ್ಯನೆನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಬರತೊಡಗಿತು. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು, ಕಲಕಲು ಅಂತಸ್ತು, ಪದವಿಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ನಂಬುವುದಾದರೆ, ನಾವು ಮಾನವ ಹೃದಯವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ; ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವ ಲೆಸ್ಸಿಂಗನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು (ಡ್ರೇಪರ, ಪುಟ ೧೮). ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಬಂದರೆ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬರೆಯತೊಡಗಿದ್ದ ಜಾರ್ಜ್ ಎಲಿಯಟ್, ಥಾಮಸ್ ಹಾರ್ಡಿ, ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್, ಟರ್ಜಿನೇವ್, ಟಾಲಸ್ಟಾಯ ಮೊದಲಾದ ಹಿರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಂದರು. ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರನ **ಡೆತ್ ಆಫ್ ಅ ಸೇಲ್ಸಮನ್ (Death of a Salesman)** ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಮಿಲ್ಲರನು ಕೂಡಾ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪದವಿಗೆ ಇದ್ದ ಮಹತ್ವ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಘರ್ಷಣೆ, ದುರಂತದ ಗಾಢ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಹಿಂದಿನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿಶೇಷ ವಾತಾವರಣವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಿಂತ ಅಲ್ಲಿ ಗಾಢ ಅರಿವಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಡ್ರೇಪರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. (**ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ,** ಪುಟ ೧೯).

ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ಲಿಫರ್ಡ್ ಲೀಚ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ದುರಂತ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಔನ್ನತ್ಯ ಆವಶ್ಯಕವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವನ ಉದಾತ್ತತೆಯಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಅವನ ದುಸ್ಥಿತಿಯ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿಯೋ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಆಗಬಹುದು. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿಯ **ಜಸ್ಟಿಸ್‌**ನ ಫಾಲ್ಡರನಾಗಲೀ ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರನ **ಡೆತ್ ಆಫ್ ಅ ಸೇಲ್ಸಮನ್‌**ದ ನಾಯಕ ವಿಲ್ಲಿ ಲೋಮನ್‌ನಾಗಲೀ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ.

ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಹತಾಶೆಯ ಅಂಚು ಮುಟ್ಟಿದರೂ, ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣದೇ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ದುರಂತನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನಿಸುವ ಅಂಶಗಳಾವವೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಲೋಮನ್‌ನ ಹೆಂಡತಿ ಲಿಂಡಾ ಗಂಡನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತ, "ಆದರೆ ಅವನೂ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ. ಆಘಾತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುವುದು ಅಗತ್ಯ" ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇದ್ದರೂ, ಅದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಇಲ್ಲಿ ಲೋಮನ್‌ನು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಮೂಲಸತ್ವದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು 'ಅಮೇರಿಕನ್ ಡ್ರೀಮ್'ಗೆ ಬಲಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಯೆ ಹೊರತು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಲಿಯಾದವನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ (**Tragedy,** ೩೭–೩೮).

ಅದರಂತೆಯೇ, ಅತಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ನಾಯಕನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಅನರ್ಹವಾಗುವುದನ್ನು ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವು ಕೂಡ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ **'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'** ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ತಪ್ಪೆಸಗದ ಸಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವುದು ವಿರಳ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವಾಗ, ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡುವಂತಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಶುದ್ಧ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಪಾತ್ರವು ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅಹಂಭಾವವನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದು ಹೋರಾಟದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಘರ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದ ಕ್ರಿಯೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಸಾತ್ವಿಕ ನಾಯಕನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ತಾನು ಎಸಗುವ ತಪ್ಪಿನಿಂದ ತನ್ನ ನಾಶವನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ, ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದ, ವಿಧಿಯ ಅಗಾಧಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡುವ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಹೆಚ್ಚು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಅಸಮ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ದುರಂತದ ಗಾಢ ಅನುಭವ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಶವಾದಾಗ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ದುರಂತದ ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೂ, ನಂತರ ಅವನ ಮೂಲಕ ಭಗ್ನವಾದ ನೈತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪುನರ್ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗುವುದರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು.

ಅತಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕನ ನಾಶದಂತೆ, ಅತಿ ಕೆಡುಕನೊಬ್ಬನ ನಾಶ ಕೂಡಾ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಶಗಳು ನಮ್ಮ ನೈತಿಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿವೆ. ಅವನ ದುಃಖ, ಸಂಕಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಡುಕನ್ನು ಕೆಡುಕಾಗಿಯೇ ಕಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಸಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತರದಿಂದ ಮೇಲಿಟ್ಟು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ತರದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ, **ಮೂರನೆಯ ರಿಚರ್ಡ್** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ ಕೆಡುಕನಾದ ರಿಚರ್ಡನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯ ತರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯ ರಿಚರ್ಡನ ಕೆಡುಕುತನ **ಒಥೆಲೊ**ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇಯಾಗೋನಂಥ ಹೀನ ಪ್ರಕಾರದ್ದಾಗಿರದೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯಿಂದ ಕೆಡುಕಿನ ಕೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಾಧಿಸುವ ಕೌಶಲ್ಯ ನಮ್ಮ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ವಿನಾಶವು ಯಾವ ಕರುಣೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಹುತೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಹಮಾರ್‌ಶಿಯ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಾಯಕನಲ್ಲಿಯ ದೋಷವನ್ನು ನೈತಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸದೇ, ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷವೆಂದು ಅರ್ಥೈಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರ್ಶನಾದ ದುರಂತ ನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ವಿಭಿನ್ನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒತ್ತಟ್ಟಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಅವನು ಅತಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕನೂ ಅಲ್ಲದ, ಅತಿ ಕೆಡುಕನೂ ಅಲ್ಲದ, ನಮ್ಮಂತೆಯೆ ಇರುವಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅವನು ನಮಗಿಂತ ಉತ್ತಮನಾಗಿದ್ದು, ಉದಾತ್ತ ಮನಸ್ಸು ಹೊಂದಿದ್ದು ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವನಾಗಿರಬೇಕು. ಆ ಎತ್ತರದ, ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನದಿಂದ, ಅವನತಿಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಬೀಳುವುದೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಕ್ರಿಯೆ. ಅವನ ಈ ಅವನತಿಗೆ, ದುಃಖ, ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣ 'ಹಮಾರ್‌ಶಿಯ' ಅಥವಾ ತೀರ್ಮಾನದ ದೋಷ. 'ಹಮಾರ್‌ಶಿಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರ ನೀಡದಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಅದು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಸಂದರ್ಭದ ಅಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನದಿಂದ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಘಟಿಸುವ ಪ್ರಮಾದವೆಂದು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ತಪ್ಪಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಮಾದವಾಗಿದ್ದು, ಕರುಣೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸ್ವರೂಪದ ಬದಲಾವಣೆ ಯೂರಿಪಿದೀಸನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ದುರಂತ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸೆನೇಕಾನ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವರಾಗಿದ್ದರು. ರಿನೈಜಾನ್ಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿತು. ಆದರೆ ನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕನಾದವನು ಒಬ್ಬ ದೊರೆ, ರಾಜಕುಮಾರನಾಗಿದ್ದು ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವನಾಗಿದ್ದ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ **ಒಥೆಲೊ**ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯಿದೆ.

ಆತನೊಬ್ಬ ಸೇನಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದ. ಅದರಂತೆ ಮಾರ್ಲೋನ ನಾಯಕ ಟೇಂಬರ್ಲೇನ್ ಹಾಗೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಲಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಡಾಕ್ಟರ್ ಫಾಸ್ಟಸ್ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡವ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಅಧಿಕಾರಯುತ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ನಾಯಕನು ಅವನತಿ ಹೊಂದುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ದುರಂತ ನಾಯಕನೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯಿದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಕನಾಯಕ ಪ್ರಧಾನತೆಯಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ತ್ರಿವಳಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಗಮೆಮ್ನೋನನೆಂದು ನಾಟಕದ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರುವುದು ಒಂದೇ ಸಲ, ಅವನ ಕೊಲೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದ ಮೊದಲು. ನಾಟಕದ ಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತ್ರಿವಳಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸದೇ ಇರುವ, ಅಗಮೆಮ್ನೋನನ ಮಗ ಒರೆಸ್ತಿಸ್‌ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ತ್ರಿವಳಿಯನ್ನು **ಒರೆಸ್ತಿಯಾ (Oresteia)** ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ತ್ರಿವಳಿಯ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಕ್ಲೀತೆಮ್‌ನೆಸ್ತ್ರಳ ಹೆಸರು ಯಾವ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ. **ಟ್ರೋಜನ್ ಹೆಂಗಸರು (Trojan Women)** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಕ್ಯೂಬಾ ಮತ್ತು ಅಂದ್ರೊಮಾಖಿಯರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರಭಾವೀ ಪಾತ್ರಗಳು. **ಅಂತಿಗೊನಿ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಗೊನಿ ಮತ್ತು ಕ್ರೆಯಾನ್‌ರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ **ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್ (Julius Caesar)** ದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ಬ್ರೂಟಸ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಶಿಯಸ್. **'ಆ್ಯಂಟನಿ ಮತ್ತು ಕ್ಲಿಯೋಪಾತ್ರಾ' (Antony and Cleopatra)** ದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಜೋಡಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿವೆ. ಏಕನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಇವು ಪ್ರಭಾವೀ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ.

ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಗಮೆಮ್ನೋನನು ಕರೆತಂದ ಕಸಾಂಡ್ರಾ ಕ್ರೂರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆಯಾದಳು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೊರ್ಡಿಲಿಯಳನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೆ ಏರಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಗ್ಧಳಾದ ಒಫೀಲಿಯ ನೀರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಶುದ್ಧ ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಡೆಸ್ಡಮೋನಾಳ ಸಾವು ಒಥೆಲೋನ ಕೈಯಿಂದಲೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಬರುವ ಈ ಸಾವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೂಡ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ದೈವ ಅಥವಾ ದೇವತೆಗಳು ಅಥವಾ ವಿಧಿಯು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಜೊತೆಗೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಸಹ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು

ಪೂರೈಸುವಲ್ಲಿ, ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರರಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಿಧಿಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ರೇಖೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಹುಶಃ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸೂಚಿಸುವ ಮಾನವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ರಿನೈಜಾನ್ಸ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಮಾನವ ತನ್ನ ವಿಧಿಯ ಮಾಲೀಕ' (Man is the master of his destiny) ಎನ್ನುವ ಆಲೋಚನೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು

.... ನಮ್ಮಾಶಯಗಳನು ನಾವು
ಇನ್ನೆನಿತು ಕೊಸರಿ ಕಡೆದಿರಲಿ, ಅವುಗಳ ತಿದ್ದಿ
ರೂಪಿಸುವ ದೈ ವ ಬಂದಿದೆ

(ಮಾಸ್ತಿ)

ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶದ ಮೂಲಕವೇ ನಾಯಕನಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವ ದುರಂತ ಪ್ರಮಾದ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸೂಚನೆ ಕೂಡ. ಈಡಿಪಸ್‌ನು ಲೇಯಸ್‌ನ ಕೊಲೆಗಾರನ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದು ತಪ್ಪೆ? ಅವನ ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳು ಅವನು ಶಿಶುವಾಗಿದ್ದಾಗ, ದೌರ್ಭಾಗ್ಯದ ಶಿಶುವಾಗಿದ್ದ ಅವನ ಹತ್ಯೆಗೆ ಎಳಸಿದ್ದು ತಪ್ಪೆ? ಭೀಕರ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಅವನು ಕೊರಿಂಥಿನಿಂದ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದ್ದು ತಪ್ಪೆ? ದುಃಖ, ವೇದನೆಗಳು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಭಾಗವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿರುವ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ, ದುರಂತ ನಾಯಕ ಸಂವೇದನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿರುವುದರಿಂದ ತನ್ನ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಹೊಣೆಗಾರನಾಗಿರುವುದು. ಲೀಚ್‌ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ವಿಧಿಯೆನ್ನುವುದು ಹಿಂದಿನ, ಇಂದಿನ, ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲದ ಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿ 'ಕಾಲಾತೀತ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು, ತನ್ನ ವಿಧಿಯನ್ನು ತಾನೇ ರೂಪಿಸುವ ಭಾವನೆಯೂ ಇದೆ. (**Tragedy,** ೪೧). ಎಚ್.ಡಿ.ಎಫ್. ಕಿಟ್ಟೊ ಅನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ, "ದೇವತೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ... ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಯಾತನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ: ಇದು ಮಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳದೇ ಹೊಣೆಯಾಗಿದೆ" **(Form and Meaning in Drama,** p.೨೪೪**). ಮಿಡೀಯ** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತಾನೇ ಕೊಲೆಗೈಯುವ ಮಿಡೀಯಳ ನಿರ್ಣಯ,

ಅದರಂತೆ **ಬ್ಯಾಕೀ (Bacchae)** ಯಲ್ಲಿ ಪೆಂಥಿಯಸ್‌ನು ಡಯೊನೀಸಸ್ ದೇವತೆಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದು ಅವರದೇ ನಿರ್ಣಯಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವವರಂತೆಯೂ, ವಿಧಿಯ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವವರಂತೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರರಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ವೈರುಧ್ಯವೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮೂಲಸತ್ತ್ವವಾಗಿದೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಆಧುನಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತ ಬಂದುದರಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸ್ಟೈಯನ್‌ನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಯಕನ ಬದಲಾಗಿ ದುರಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ (**Tragedy**, ಪುಟ ೧೭೯) ನಾಯಕನ ದುರಂತದಷ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ **ವೇಟಿಂಗ ಫಾರ್ ಗೋಡೊ** ಮತ್ತು **ಡೆತ್ ಅಫ್ ಅ ಸೇಲ್ಸಮನ್** ದಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ದುರಂತ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳೆನ್ನಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಸ್ಯ-ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ದುರಂತ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡುತ್ತ ಟ್ರ್ಯಾಜಿ-ಕಾಮೆಡಿ ಎನ್ನುವ ಬೇರಕೆಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭವು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

*****

೬

ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ (Catharsis)

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಬಹು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪದ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕಥಾರಾ' ಶಬ್ದವು ಸ್ವಚ್ಛ, ಶುದ್ಧ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಹೊಂದಿದ್ದು ಅದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬರುವ 'ಕಥಾರ್ಸಿಸ್' ಪದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಅಥವಾ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್‌**ನಲ್ಲಿ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಎರಡು ಸಲ. ಒಮ್ಮೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೆ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ **ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್‌**ನ XVIIನೆ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಯೂರಿಪಿದೀಸನ **ಟಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಫೆಜಿನಿಅ** ನಾಟಕದ ಸಾರಾಂಶ ನೀಡುತ್ತ, ಅದರಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ತಿಸ್‌ನ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಪವಿತ್ರತೆ ತೊಳೆಯಲು ನಡೆಯುವ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದೇ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ ಒದಗಿಸದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಉಂಟಾಗಿ ಅದು ಬಹು ಚರ್ಚಿತವಾದ ಪದವಾಗಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ದುರಂತ ಅಥವಾ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿರದೇ ಇದ್ದರೂ, ಅದು ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಸಾಧಿಸುವುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ಲೇಟೊ ತನ್ನ **ರಿಪಬ್ಲಿಕ್** ಕೃತಿಯ ಹತ್ತನೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳನ್ನು ಅನಾರೋಗ್ಯಕರ ಭಾವಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಬದಲು ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಮಾಡಿದ ಆರೋಪಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ 'ಕಥಾರ್ಸಿಸ್'ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಉಲ್ಬಣಗೊಂಡ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಗಳನ್ನು ಸ್ತಿಮಿತಕ್ಕೆ ತರಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುವಂತೆ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳ 'ವಿರೇಚನ'ವನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಸ್.ಎಚ್. ಬುಚರನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. **(Aristotle's**

Theory of Poetry and Fine Art, ಪುಟ ನಂ.೨೪೮–೯). ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಶೋಕ, ಕ್ಲೇಶದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ನಿರ್ಬಲರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು. ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಭಾಗವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅದುಮಿಡುವುದು ಅಥವಾ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಅಹಿತಕರವಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿಯಮಿತವಾದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ, ಸ್ತಿಮಿತಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದನು. ಅದರಂತೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯು ಕೂಡಾ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಭಾವಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿದ್ದು, ಜನರನ್ನು ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಡದೆ ಪುನಃ ಅವರನ್ನು ಶಾಂತಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಕಳೆದು ಆಹ್ಲಾದಕರ ಶಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಭಾವ–ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ ಪದವು ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಪದವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ದೋಷದ ನಿವಾರಣೆ ಅಥವಾ ಶೋಧನೆಯ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಬೈವಾಟರ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ :

> ದೇಹದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತರೆ ಕ್ಲೇಶವನ್ನೋ ಹಾನಿಯನ್ನೋ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ದೈಹಿಕ ದೋಷವೊಂದನ್ನು ವೈದ್ಯ ಕಲೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಹೊರದೂಡುವ ಭೌತಿಕವಾದ ವಿರೇಚನೆ ಅಥವಾ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ವೈದ್ಯ ಅಥವಾ ನಿದಾನಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪದ 'ಕಥಾರ್ಸಿಸ್' ಎಂಬುದಾಗಿದ್ದಿತು.
>
> (ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, **ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,** ಪುಟ. ೨೧೩–೪)

ಇದು ಹೋಮಿಯೋಪಥಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುವ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೋಲುವುದೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ರಂಗಶಾಲೆಯು ವೈದ್ಯಶಾಲೆಯಲ್ಲ ಅನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ

ಭಾವಗಳ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ ನಡೆಯುವುದು ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆಯಿದ್ದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣವೋ ಅಥವಾ ವಿರೇಚನೆಯೋ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಣವೆಂಬ (purification) ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ವಿರೇಚನೆ (purgation) ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಎಫ್.ಎಲ್. ಲೂಕಸನು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಕಥಾರ್ಸಿಸ್‌ನ ಅರ್ಥ ಶುದ್ಧೀಕರಣವಲ್ಲ, ವಿರೇಚನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬಲವಾದ ಆಧಾರವಿದೆ. ಅದೊಂದು ವೈದ್ಯಕೀಯ ರೂಪಕ. (ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ವೈದ್ಯನೊಬ್ಬನ ಮಗನಾಗಿದ್ದ)" (**Tragedy**, ಪುಟ.೩೭). ಆಧುನಿಕ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'purgation' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಮೂಲನೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಹಳೆಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ 'purgation' ಪದವನ್ನು 'Humour' ಗಳನ್ನು (ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ದ್ರವಗಳು) ಭಾಗಶಃ ತೆಗೆದು ಹಾಕುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಲೂಕಸನು "ಮನುಷ್ಯರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಹಾಕುವುದೆನ್ನುವುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಸಮತೋಲನಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವುದು ಎಂದಷ್ಟೇ ಅದರ ಅರ್ಥ" (**Tragedy**, ಪುಟ. ೩೯) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ ಪದದ ಅರ್ಥವು ಭಾವಶುದ್ಧೀಕರಣವೊ (purification) ಅಥವಾ ವಿರೇಚನೆಯೊ (purgation) ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವಾದವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದು ಶುದ್ಧೀಕರಣವೆನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವ ಭಾವಗಳ ಶುದ್ಧೀಕರಣದಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಮೇಲೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಅನುಕರಣದ ಒಂದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಆನಂದ ನೀಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಭಾವಗಳು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ದುಃಖದಾಯಕ ವೇದನೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದರೂ, ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಅನುಭವಗಳ ಅನುಕರಣವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನ ದುಃಖ, ವೇದನೆಗಳಿಗೆ ನಾವು ಸ್ಪಂದಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆಯ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಿದರೆ, ಅವನಿಗೆ ಬಂದಂಥ ನೋವು, ದುರಂತಗಳು ನಮಗೂ ಸಂಭವಿಸಬಹುದೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಭಯವು ಹುಟ್ಟುವುದು. ಅವನು ನಮ್ಮಂತೆಯೆ ಇರುವಂಥ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೆಂಬ ಸಾಮ್ಯದ ಮೇಲೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಣಾಮ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವನ ಸ್ಥಾನದ ಔನ್ನತ್ಯ ನಮಗಿಂತ ಹಿರಿಯದಾದರೂ, ಅವನೂ ನಮ್ಮಂತೆ ಒಬ್ಬ ಅಪರಿಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ,

ನಮ್ಮನ್ನು ಅವನೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿಂದ ಅವನು ನಮಗೆ ಹತ್ತಿರದವನೆನಿಸಿದರೆ, ಅವನ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನದಿಂದಾಗಿ ಅಂತರವೂ ಇದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಈಡಿಪಸ್‌ನಿಗೆ ಬಂದಂಥ ಕಷ್ಟಗಳು ನಮಗೂ ಸಂಭವಿಸುವ ಭಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಯದ ಸೆಳಕನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್‌ನು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮಾಡಿದ ಅಪರಾಧಗಳ, ಪಾಪಗಳ ಅರಿವಾದಾಗ, ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಾನೇ ಚುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುರುಡನಾದ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ವೇದನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾವೂ ಒಂದಾಗಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ನಾಯಕನ ದುರಂತ, ಸಂಕಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕರುಣೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವಗಳು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಆತ್ಮದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ತಪ್ಪುಗಳ, ದುರಂತಗಳ ಚಿತ್ರಣವು ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಅಸ್ಥಿರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಭಯದ ಭಾವವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಮಾನವ ನಿಯತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಭಾವವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ, ಭಯದ ಭಾವಗಳು ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗತದಿಂದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯಕಲೆಯು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚೋದಿತವಾದ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳು ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ ಮುಖಾಂತರ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಹ್ಲಾದಕರವಾದ ಶಾಂತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತವೆ.

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮಹತ್ವದ ಭಾಗವಾದ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್‌ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಿನ್ನರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತ ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿಯವರು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

> ಲೆಸ್ಸಿಂಗ (೧೭೬೯) ಹೇಳಿದ: ಗಂಭೀರ
> ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ದುರಂತ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭಯ
> ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಂಥ ನೋವು,
> ದುರಂತ ನಮಗೂ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು.
> ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ (ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ

ಸಹಜೀವಿಗಳಾದ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಜನರ ಬಗ್ಗೆ?) ನಮ್ಮ ಕರುಣೆ ಮೊನಚಾಗಿ ಅವರ ನೋವಿಗೆ ನಾವೂ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಬುಚರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೇರೆ: ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ, ಅವೇ ಘಟನೆಗಳು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳೊಡನೆ ಇರುವ ನೋವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಘಟನೆಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾನ್ಯವೇ ಹೊರತು ವೈಯಕ್ತಿಕ, ವಿಶಿಷ್ಟವಲ್ಲ; ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮಂತಹ ಜನರೇ ಆದರೂ, ಅವರ ಔನ್ನತ್ಯ ನಮ್ಮ ಎಟುಕಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು; ಅವರು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ದುರಂತ, ವೇದನೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸ–ಬಹುದಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರ; ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯ 'ತೊಳೆದು' ಹೋಗುತ್ತವೆ"

ವಿಮರ್ಶೆ ಪರಿಭಾಷೆ, ೮೬–೮೭

ವಿಮರ್ಶಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನಪಡೆದಿದ್ದು, ಬದುಕಿನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವ, ಗಂಭೀರ ಸಂತೋಷಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ. ಕಥಾರ್ಸಿಸ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಅತೀವವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದು, ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರ ಪ್ರಕಾರ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್‌ನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ನೈತಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ,

ಅ. ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ಈ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು ಹಂಫ್ರಿ ಹೌಸ್ ಮತ್ತು ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್. ಹಂಫ್ರಿ

ಹೌಸನ ಪ್ರಕಾರ ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸಿ 'ಯೋಗ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಗ್ಯ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ." ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಸಮಾಪ್ತಿ ಆದ ನಂತರ ಆ ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಮೀಪ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ, ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಧದ 'ಭಾವಶುದ್ಧಿ'ಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು 'Purification theory".

ಇದೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದರೂ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ 'ಕಥಾರ್ಸಿಸ್' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು 'ಶುದ್ಧಿ'ಗಿಂತ 'ಸಮತೋಲನ'ದಂತೆ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾನೆ. ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯ ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತದೆ. ಕರುಣೆಯು ರುದ್ರನಾಯಕನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ (ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ) ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಭಯವು ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಯ ಭಾವನೆ-ಯಿಂದುಂಟಾದ (ನಮಗೂ ಅದೇ ದುರಂತ ಸಂಭವಿಸಬಹುದೆಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದ) ದೂರ ಹೋಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇವೆರಡು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತಹ ಅದ್ಭುತ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿಡುತ್ತದೆ...

ಆ. ನೈತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯೆಲ್ ಜಾನ್ಸನ್, ೨೦ನೆಯ

ಶತಮಾನದ ಎ.ಸಿ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಇವರುಗಳು ಈ ವಾದದ ವಕ್ತಾರರು. ಇವರುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರು ಜನಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ 'ನಿದರ್ಶನ' ಗಳಂತೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರುಗಳ ನಿದರ್ಶನದಿಂದ ನಾವು ತೀವ್ರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೂ ಭಯಪಡುತ್ತೇವೆ...

ಇ. ಮಾನವೀಯ (Humanist) ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ಇದನ್ನು 'ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು (Romantic view); ಮತ್ತು ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಮುಖ್ಯ ವಕ್ತಾರರು ಶ್ಲೀಗಲ್, ಶೆಲಿ ಮುಂತಾದವರು. ಇವರುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಮಾನವನ ಘನತೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು. ತನ್ನ ವಿರುದ್ಧವಿರುವ ಅಪಾರ, ಅಮಾನವೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾ ಅಪರಿಮಿತ ದುಃಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೂ, ಆ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಶರಣಾಗದೆ ತನ್ನ ಘನತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ (ಈಡಿಪಸ್, ಪ್ರೊಮಿಥಿಯಸ್, ಇವರಂತೆ) ಅತ್ಯುತ್ತಮ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ 'ಆತ್ಮಗೌರವ' ಮತ್ತು 'ಆತ್ಮಜ್ಞಾನ'ಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಶೆಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

(ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೮-೧೯)

ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರು ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಾದಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನೀಯವೇ. ಈ ವಿಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಹೆಲನ್ ಗಾರ್ಡನರರಂಥ ವಿಮರ್ಶಕರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸಮತೋಲನಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಕರುಣೆಯ ಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ದರೆ, ಭಯದ ಭಾವವು ದೂರಸರಿಸುವಂತಹದು. ಈ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಗುಣಗಳ ಸಂಗಮದಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಸಮತೋಲನ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಂತೋಷ ನೀಡುತ್ತದೆ ಈ ಭಿನ್ನ ವಿವರಣೆಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿವೆ.

ಬಹುಶಃ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಕಾರಣ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ದರ್ಶನ; ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಅವನ ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಘನತೆ ಮತ್ತು ಮೂರ್ಖತನದ ನಡುವಿನ ನಿರಂತರ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ. “What a piece of work is a man !” ಎಂಬ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಉದ್ಗಾರದ ಹಿಂದೆ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲೇ ಸಂಗಮಿಸಿರುವ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ, ಉತ್ತಮತೆ ಅಧಮತೆಗಳ ಅರಿವಿದೆ. ಕೆಡುಕಿನ ಶಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗಿನ ಮುಖಾಮುಖಿ, ಘೋರತರ ನೋವು, ದುಃಖಗಳ ದರ್ಶನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ನೀಡದಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂತ್ವನ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿಯ ಘನತೆ, ಔನ್ನತ್ಯಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಸೆದುಹಾಕುವ ಪ್ರಪಂಚದ ಕುರುಡು ಶಕ್ತಿಗಳಿಗಿಂತ ಮೇಲಿನವು ಎನ್ನುವ ಭಾವದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಇಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ “ಒರೆಸ್ತಿಯಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್**, ಯೂರಿಪಿದೀಸನ **ಬ್ಯಾಕೀ,** ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ **ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ**, ಇಬ್ಸೆನ್ನನ **ಮಾಸ್ಟರ ಬಿಲ್ಡರ,** ಟರ್ಜಿನೇವ್‌ನ **ಎ ಮಂತ್ ಇನ್ ದ ಕಂಟ್ರಿ**. ಚೆಕಾವ್‌ನ **ತ್ರಿ ಸಿಸ್ಟರ್ಸ್**, ಸಿಂಗನ **ದ ವೆಲ್ ಆಫ್ ದ ಸೇಂಟ್ಸ** ಮುಂತಾದ ಹಿಂದಿನ ಇಂದಿನ ಕೃತಿಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತವೆ. ಲೂಕಸ ಹೇಳುವಂತೆ, “ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ತುಳಿಯುವ ಈ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಅವನ ಉತ್ತರವಾಗಿದೆ” **(Tragedy, ಪುಟ. ೭೮).**

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಎಲ್ಲ ಥಿಯರಿಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಸಂಗಮಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಯಾವ ನೈತಿಕ ಪಾಠವನ್ನು ನೀಡದಿದ್ದರೂ, ದುಃಖ, ಅನ್ಯಾಯ, ಯಾತನೆ ಇವುಗಳ ಸಂವೇದನಶೀಲ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಹೃದಯವೇದಕತೆಯಿದೆ. ಭಯಾನಕ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಭಾವುಕ, ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು ಕಥಾರ್ಸಿಸ್‌ನ ಪರಿಣಾಮ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಗಲಾರದ ನೋವು, ದುಃಖದ ಅರ್ಥವೊಂದು ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕುತ್ತದೆ.

*****

೭
ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, "ಇದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಮುದಾಯಗಳು ಯುರೋಪಿನ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜತೆ ಅನುಸಂಧಾನಮಾಡಿ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಇತಿಹಾಸದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ" (**ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು**, ಪುಟ ೨). ಒಂದು ಕಡೆ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ದೇಶೀಯ ಜಡತೆ'ಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರಾಜಕಾರಣದ ಭಾಗವೂ ಇದಾಗಿದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಜಡಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದವರು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷರೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು. ನವೋದಯದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಂದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವುದು ಅವರ ಅದಮ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಂತೆ **ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು** ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಅವರು ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕೂಡ ಮಾಡಿದರು. ರನ್ನನ **ಗದಾಯುದ್ಧ** ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ **ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ** (೧೯೨೬) ರಚಿಸಿದರು. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **ಏಜಾಕ್ಸ್ (Ajax)** ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಏಜಾಕ್ಸ್‌ನ ಕತೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ **ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್** ನಾಟಕವನ್ನು ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ **ಪಾರಸಿಕರು (The Persians)** ನಾಟಕವನ್ನು ೧೯೩೫ರಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣ'ದ ರಾವಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ರಾವಣ' ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಅದರಂತೆ 'ರುದ್ರನಾಟಕ' ಎನ್ನುವ ವಿಷಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ, ಮುಂದೆ ಆ ಲೇಖನವನ್ನು ತಮ್ಮ **ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ** (೧೯೪೪) ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರೂಪ ಪಡೆದ **ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ,** ಕೆಲವರ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾದರೆ **ಏಜಾಕ್ಸ್** ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಸೌಪ್ತಿಕ ಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಕಥೆಯುನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯುನ್ನಾಗಿಸಿ ಪ್ರಕಟಮಾಡಿದೊಡನೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಬಿರುಸಿನ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಪುರಾಣದ ಪ್ರಕಾರ ಚಿರಂಜೀವಿಯೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದ್ದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಾಯುವುದು ಬಹಳಷ್ಟು ಕಟುವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳು **ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್** ನಾಟಕವನ್ನು "ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಆಘಾತ" ವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದರು (ತರೀಕೆರೆ, **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಾಗ್ವಾದಗಳು,** ಪುಟ, ೩೪). ಪ್ರಸ್ತುತ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಆ ಕಾಲದ ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲರೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರೆಂದು ತರೀಕೆರೆಯವರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ (ಪುಟ. ೩೫). ಶ್ರೀಯವರ ಆಪ್ತ ಶಿಷ್ಯರಾದ ವಿ.ಸೀ. ಮೊದಲಾದವರು ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳ ಬೆಂಬಲಕ್ಕೆ ನಿಂತರೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹೇರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದವು. ಬದುಕಿನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತುವ ಈ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು ಅವರಿಗೆ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಕಂಡು, ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮರೆಯದಂಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ವಾಗ್ವಾದವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ 'ರುದ್ರನಾಟಕ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತುತ್ತಾರೆ:

> ಭರತಭೂಮಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ
> ಈ ಕನಿಕರದ ಉದಾತ್ತ ಜೀವನ ಚಿತ್ರ,
> ಈ ಜೀವನದ ಗಾಢ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಆಯ್ಕೆ,

ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಏಕೆ ಇಲ್ಲ? ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಏಕೆ ಇದನ್ನು ವರ್ಜಿಸಿದ್ದಾರೆ?... ಈಗ ನಾವು ಇದನ್ನು ಆಡಿದರೆ, ಬರೆದರೆ, ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೆ? ಒಂದು ಹೊಸ ಶಾಂತಿ, ಹೊಸ ಅನುಭವ, ಹೊಸ ಆನಂದ, ಈ ರುದ್ರನಾಟಕದಿಂದ ಉದಯಿಸು- ವುದಿಲ್ಲವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದುಃಖಾನುಭವವಾಗಲಿ, ಮೃತ್ಯುವಿನಲ್ಲಿ ಅಮೃತತ್ವವೂ, ದುಃಖಿಮಾನವನಲ್ಲಿ ಆನಂದವುಂಯು ದೇವತಾಂಶವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸಾಲಕೊಡುವಷ್ಟು ಇವೆ. ಕವಿಗಳೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ದುಃಖ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿಯೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಸೀತೆಯು ಜನ್ಮ ಸುಖವಾಗಿತ್ತೇ?... ಮಹಾಭಾರತ ದುಃಖಪೂರ್ಣವಲ್ಲವೇ?.... ದುರ್ಯೋಧನ, ಕರ್ಣರು ಬರಿಯ ನೀಚರೇ, ಪಾಪಿಗಳೇ... ಇವರ ಛಲ, ಇವರ ಅಭಿಮಾನ, ಇವರ ಸಾವು ರುದ್ರನಾಟಕವಲ್ಲವೇ?.... ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಕಥೆ ಗೋಳಿನ ನಾಟಕವಲ್ಲವೇ? ಭಾಸನ 'ಊರುಭಂಗ'ದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಉಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲವೇ? ವ್ಯಾಸನ 'ಶಕುಂತಲೋಪಾಖ್ಯಾನ' ವನ್ನು ಕಾಳಿದಾಸನು ಒಂದು ರೀತಿ ಮಾರ್ಪಾಡಿಸಿದನು. ಹಳದರಲ್ಲಿ ಹೊಸದನ್ನು ಕಂಡನು; ಆದರೆ ದುಃಖ ನಡುವೆ ಬಂದರೂ ಮಂಗಳ ಮಾಡಿದನು; ರುದ್ರನಾಟಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಣಮಿಸ-

> ಬಹುದಾಗಿತ್ತಲ್ಲವೇ? ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸಾವು ನೋಡದಿದ್ದರೆ, ದೂತನ ಮೂಲಕ ಕೇಳಿದರೂ ಅಮಂಗಳ ಅಲ್ಲವೇ? 'ರಾಮವರ್ಮ–ಲೀಲಾವತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಸತ್ತ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರನ್ನು ತೀರ್ಥ ಚಿಮುಕಿಸಿ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಂಗಳವೇ? ಅಮಂಗಳದೊಳಗೆ ಮಂಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ನೋಡಲು ಹೆದರಿದರೆ – ಬೇಯದ ಮನೆ ಯಾವುದು? ಸಾಯದ ಮನೆ ಯಾವುದು?

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು, ತರೀಕೆರೆ, ಪುಟ, ೩೬–೩೭

ಶ್ರೀಯವರು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಇಚ್ಛೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಬದುಕನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಸಮರ್ಥನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬಾಹಿರವಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸಮರ್ಥನೆ. **ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್** ನಾಟಕ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಕೋಲಾಹಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತವರು ವಿ.ಸೀ.ಯವರಂಥ ಅವರ ಆಪ್ತ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿದ್ದವರು. ಆದರೆ ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯ, ಧಾರವಾಡಕರ ಮೊದಲಾದವರು ಕಟುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮುಖ್ಯರಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಟೀಕಿಸುತ್ತ ಅದನ್ನು 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ಎಂದು ಕರೆದು, ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯೊಂದನ್ನು ಬರೆದರು. ಅದರ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ

> "ಟ್ರ್ಯಾಜೆಡಿ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಕ್ಕೆ 'ಸಾಂಯೋ ಆಟ' ಎಂಬುವುದು ವ್ಯಂಜಕವಾದ 'ದೇಸಿ' ಮಾತು... ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮ್ಯಾಲೆ ಟ್ರ್ಯಜಿಡಿಂಯು ಕೆಲ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರದೆ ಎಳೆಂಯುವವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ

> ಉಳಿದ್ಯಾವ ನಾಟ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೂ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದ ಹಾಗೆಲ್ಲ, ಎಲ್ಲರ ಹೆಣ ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು."

ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು 'ಆವಿದ್ಧ ನಾಟಕ', 'ಸಾಯೋ ಆಟ'ದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು, "ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಬಹಳ ಹಿಂದೆ. ಆಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಹುಚ್ಚು ಹತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸಂಕಲ್ಪ ಬಲದಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಹೋಗಲಿ, ನಾಟಕವೇ ಹುಟ್ಟಲಾರದು." (**ಸಾಯೋ ಆಟ,** ಪುಟ ೫೩–೫೪) ಎಂದು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರನ್ನು 'ಹೊಸಮಾರ್ಗದ ಪ್ರವರ್ತಕ'ರೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ 'ರುದ್ರನಾಟಕ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೀಯವರ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ,

> ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಿದ್ದರೂ ಅಮಂಗಳವಾಗುವುದೆಂಬ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ರುದ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಡಲಾಗಿದೆ. Aristotle ಕೂಡ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಗಂಭೀರವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದನೇ ಹೊರತು ಅದು ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಲ್ಲ.

– ಭಾಷಾಂತರ ಮತ್ತು ಪುನರ್‌ಲೇಖನ

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆನ್ನುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ

ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಷ್ಟೊತ್ತಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ವಾಗ್ವಾದವು ಮೂಲತಃ ಪೂರ್ವ–ಪಶ್ಚಿಮಗಳು ಸಾವು–ಬದುಕುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಿನ್ನವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿಗಿರುವ ಅಂತಿಮತೆ ಬದುಕಿಗೊಂದು ಮೊನಚು, ತೀವ್ರತೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರೆ, ಭಾರತೀಯರ ಪುರ್ನಜನ್ಮದ ಕಲ್ಪನೆ, "ಜೀವನ್ ಭದ್ರಾಣಿ ಪಶ್ಯತಿ" ಎನ್ನುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು: ಇವು ಜೀವನದ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರು ತಳೆದಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕಟುವಾದ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿಸಿದವು.

ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕುತೂಹಲ, ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ನಟರಾಜ ಹುಳಿಯಾರರು ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

> ಶ್ರೀಯವರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೇಶ ಇತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ಏನಾದ್ರೂ ಪಡೀಬೇಕು ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಲೇಖಕ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನನ್ನು ಒಂದು ದುರಂತ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡ್ತಾನೆ. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಹಿಂದಾಗಲೇ ನಡೆದಿತ್ತು. ಶಿಶುನಾಳ ಶರೀಫರು ಇದನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ವಚನಕಾರರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರು ಈ ಎರಡು

ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನೋದು
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

"ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು: ಶ್ರೀಯವರ ಭಾಷಾಂತರದ ರಾಜಕಾರಣ",
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು, ಪು.೭೭

ನಟರಾಜ ಹುಳಿಯಾರರ ಮಾತುಗಳು ಶ್ರೀಯವರ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇವತ್ತಿನ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಶ್ರೀಯವರನ್ನು ಕನ್ನಡ ನುಡಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಮಹತ್ವದ ಮೈಲುಗಲ್ಲುಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವಾಗ ಅವರ ಸಾಧನೆಯ ವಿಸ್ತಾರ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು, ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಟ್ಟವರು ಅವರು. ಅವರ ನಂತರ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಬರದೇ ಹೋದರೂ ಶ್ರೀಯವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರನೇಕರು, ಅವರದೇ ಮಾದರಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯ ದುರಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ವಿ.ಸೀ.ಯವರ **ಆಗ್ರಹ,** ಸಿ.ಕೆ. ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯನವರ **ಮಂಡೋದರಿ,** ಕೈಲಾಸಂರ **ಏಕಲವ್ಯ** ಮತ್ತು **ಕೀಚಕ,** ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ **ಕೀಚಕ,** ಕುವೆಂಪು ಅವರ **ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್** ಮತ್ತು **ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ** ಮೊದಲಾದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಈ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ವಿನಾಯಕ ಗೋಕಾಕರ **ಜನನಾಯಕ** ಕೂಡ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ.

ಭಾರತೀಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಡಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿನ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಯವರ **ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್**ದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ, ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು "ಪೌರಾಣಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಶ್ರೀಯವರ **ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್** ಉಜ್ವಲವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ವೀರ ದುರಂತ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಏನೋ ಒಂದು ಓಜಸ್ಸು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ" ಎಂದು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆಯೆ "ರನ್ನನ ದುರ್ಯೋಧನ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದ ನಂತರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪುರಾಣದ ಖಳರೆಲ್ಲ ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ" ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ (**ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ,** ಪು. ೧೭೫). ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗದೇ ಹೋದರೂ,

ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರೌದ್ರ, ಭಯಾನಕದ ಅಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ, ದುರಂತದ ಛಾಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾಸ್ತಿಯವರ **ತಾಳೀಕೋಟೆ** ಯಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕೈಲಾಸಂರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಾದ **ಬಹಿಷ್ಕಾರ, ಸೂಳೆ** ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪರಕೀಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬರಹಗಳು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿದರೆ, ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಅವರು, "ದುರಂತನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನ್ಯವಾದರೂ, ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹ"ವೆಂಬ ಶ್ರೀಯವರ ನಿಲುವನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (**ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು**, ಪು. ೪೪). ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಏಳ್ಗೆಗಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ವಾಗ್ವಾದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯಿತು.

ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿವರಣೆಗಳಿವೆ. ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ :

> ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವಿಲ್ಲವೆಂದು ಆಗಾಗ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು 'ಕಾವ್ಯ' ಕಥನಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮಾತು ಖಂಡಿತ ನಿಜ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮಹಾ-ಭಾರತದಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪಠ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಹಾಭಾರತದ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ... ತಮಿಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯ 'ಸಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ' ಕೂಡ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯೆಂದೇ

> ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ, ಪ್ರತಿನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ.... ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ಆಗಿರುವ ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಕಥನಗಳೂ, ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳೂ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಮಿಳಿನ 'ವಿಲ್ಲುಪಾಟ್ಟು' ಅಥವಾ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣದ ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ತುಳು ಭಾಷೆಯ ಪಾಡ್ದನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

(ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್: ಆಯ್ದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಪು.೨೭೨-೭೩)

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೇರುಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದು ಜಾನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅನ್ಯವೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಕಥನಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯನ್ನು ಹೊರಗಿಟ್ಟಿರುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿರಬಹುದು. ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರು ರೌದ್ರ ಮತ್ತು ಭಯಾನಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ನಗಣ್ಯವಾಗಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಿಂತ ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಭಿನ್ನಬೇರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅಂಶವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ,

> ವೃತ್ತಿ ಗಾಯಕರು ಹೇಳುವ ಕಥನ, ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವ 'ರಸ' ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಿಂತ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ... ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬೇರೆಯದೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ.

(ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಆಯ್ದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಪು.೨೭೧-೭೨)

ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವ ಹಾಗೆ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯಗಳನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಲೋಕ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಬಹುದಾದ ಬಯಲಾಟಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಯವರ **ಪಾರಸಿಕರು** ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ರಂಗಪ್ಪ ಪೋದ್ದಾರ ಎನ್ನುವವರು ಈ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

> ಗೋಳಾಟದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುವ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ರುದ್ರನಾಟಕ ಗಳೆನ್ನುವರು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನವರು ಆಡುತ್ತಿರುವ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ 'ಕುಮಾರರಾಮನ ಆಟ', 'ದಕ್ಷಬ್ರಹ್ಮನ ಆಟ', 'ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾನ ಆಟ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಬಗೆಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಸರುಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದೂ ರುದ್ರನಾಟಕವಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಕರಸವು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಕೊನೆಗೆ ನೋಟಕರ ಬಗೆಗಳನ್ನು ನೋಯಿಸದಂತೆಯೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವು ಮುಗಿಯುವವು.

ಸಂಭಾವನೆ, ಪು.೯೦

ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಬಯಲಾಟಗಳೆನ್ನುವ ಈ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳು ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು, ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ಹೇರಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಬೇರೆಯೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಕಂದರದಿಂದಾಗಿ ಇವು ಒಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅದು ಬಾಹಿರವೆಂದು ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಅರ್ಧಸತ್ಯಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ರೌದ್ರತೆಯ

ದರ್ಶನವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಶಿಷ್ಟ ಬದುಕಿನ ಕನ್ನಡಿಯಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ದುರಂತವನ್ನು ಮರೆಯಾಗಿಸಿ ಶಾಂತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಲಿಖಿತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಂಥ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು ಜನರ ಮನರಂಜಿಸಿವೆ.

> ಹೀಗೆಯೇ ಜಾನಪದ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ, ಅಜ್ಜಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಗಾಯಕರ ಕಥೆ, ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ, ಸಂದರ್ಭಸಂವೇದಿಯಾದ ಭಾಗಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.

ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಆಯ್ದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು
ಪು.೨೩೬

ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಮತ್ತು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಒಂದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪೂರಕವಾದ ಭಾಗಗಳಾಗಿರುವಾಗ, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪರಂಪರೆಯು ಬೇರೆಯೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಅವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಶ್ರೀಯವರ ಶಿಷ್ಯರನೇಕರು ಅವರು ಹಾಕಿದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ. ರಾಘವಾಚಾರ, ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣ, ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮೊದಲಾದವರು ಮುಖ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೆ.ವಿ.ರಾಘವಾಚಾರರು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತು, ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ಎರಡು ಮತ್ತು ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ಏಳು, ಒಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದರು. ಎಸ್.ವಿ. ರಂಗಣ್ಣನವರು **ಅಗಮೆಮ್ನೋನ** ನಾಟಕವನ್ನು, ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು **ಬದ್ಧ ಪ್ರಮೀತ್ಯೂಸ್** ಮತ್ತು **ಟ್ರಾಕಿಯಪೆಣ್ಗಳ್** ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲದೆ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಕನ್ನಡಾನುವಾದ

ಮಾಡಿದವರ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಇದ್ದು, ಈ ಅನುವಾದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ನಾಟಕ ತ್ರಿವಳಿಯ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ೨೦೧೦ರಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದ ಹಿರಿಯ ಕಿರಿಯ ಲೇಖಕರೆಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಪಿ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, ಲಂಕೇಶ, ಸುಜನಾ, ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ್, ಸಿಪಿಕೆ, ವಿಜಯಾ ಗುತ್ತಲ ಮೊದಲಾದವರಿದ್ದಾರೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನ **ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್, ಅಂತಿಗೊನಿ** ಮೂರು ಮೂರು ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರೆ, ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ **ಅಗಮೆಮ್ನೋನ** ನಾಲ್ಕು ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತೈದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವಾಗಿವೆ.

ಅನೇಕ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವಾಗಿರುವಂತೆ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಕೂಡ ಅನೇಕ ಹೆಸರಾಂತ ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರಿಂದ ಅನುವಾದವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ರೂಪಾಂತರಗಳಾಗಿದ್ದು, ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡವು. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ **ಮ್ಯಾಕಬೆತ್, ಪ್ರತಾಪರುದ್ರದೇವ**ವಾದರೆ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು **ಒಥೆಲೊ**ವನ್ನು **ಶೂರಸೇನ ಚರಿತ್ರೆ**ಯನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು **ಕಿಂಗ ಲಿಯ**ರನ್ನು **ಹೇಮಚಂದ್ರರಾಜ ವಿಲಾಸ** ಎಂದು ಕರೆದರು. ಒಟ್ಟು ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅನುವಾದಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಅನುವಾದಗಳಾಗಿವೆ. ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳೆಲ್ಲ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನುವಾದಕರಿಂದ ಅನುವಾದಿತವಾಗಿವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಬಿಎಂಶ್ರೀ ಹಾಗೂ ಅವರ ಶಿಷ್ಯರ ಕನ್ನಡ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು "ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಹುಡುಕಾಟ"ಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾದವು (ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು, ಪು.೪೧). ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲದೆ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿದ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ದುರಂತ ದರ್ಶನವು ಬದುಕಿನ ಗಾಢ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ದುರಂತದ ರೌದ್ರತೆ, ಹೃದಯವೇದಕತೆಗಳ ಅರಿವು ಶಾಂತಿಯ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದೆನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಆ ಅರಿವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದಗಳು ಅಪರೂಪದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಅನುವಾದಗಳು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಕುರುಡು ಅನುವಾದಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯದೇ, ದುರಂತವು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶವೆಂಬುವುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಅರಿವಿನ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಈ ಅನುವಾದಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ 'ಈ ಬಗೆಯ ವಾಗ್ವಾದವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ **ತುಘಲಕ್, ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಮಹಾಚೈತ್ರ** ಮುಂತಾದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸರಾಗವಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ" (**ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು**, ಪು.೪೬). ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸಿದ ಜನಪದರ ಬಯಲಾಟಗಳು, ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಕಥನಗಳನ್ನೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳನ್ನಾಗಿಸಿದ ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರಂಥವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿರುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಅನುವಾದದ ಒಲವು, ನಮ್ಮವರೇ ಆದ ಇಂದಿನ ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ರೂಪಗಳು– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬಹುಶಃ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ.

ಭಾಷೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೊಡುಕೊಳೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯು ಒಂದು ಕಲಾರೂಪವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವೇ ಅಥವಾ ಅನ್ಯವೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹುಶಃ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹುಳಿಯಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ,

> ಇಡೀ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಿಶನ್ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡದೇನೇ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಿಶನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಕೂಡ ಹೇರಿದ ಮಂಗಳಕರ ಅಂತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ಸಂದಿಗ್ಧದ ಅಂತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಅಥವಾ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಿಶನ್‌ನ ಅಂತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು, ಪು.೭೬

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುಕೂಲಕರ ಪರಿಸರ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಬಲವನ್ನು

ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಕುರುಡು ಅನುಕರಣೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗದೇ, ದುರಂತವು ಬದುಕಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಶವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪ ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆತಿರುವುದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪರಕೀಯವಾದುದೆಂದು ನಂಬಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೂಡ,

> ಆದರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ರಸಮಾಧುರ್ಯದ ಅದ್ಭುತ ಅನುಭವವು ಲಭಿಸುವುದು. ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಿಲುಮೆಯ ಭಂಗಿಯು ನಾಟ್ಯತತ್ವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭೂಮಿಯ ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೆ ಹುದುಗಿ-ಕೊಂಡಿರುವ ಹಗೆತನದ ಕಲ್ಲರೆಯ ಹಾಸಿನೊಳಗೂ ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಪೃಥ್ವಿಯ ಮೈಗೆ ಕಂಪನವುಂಟಾಗಿ ಭೂಕಂಪನದ ಭಯಂಕರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಉಂಟಾಗುವವು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ವೈಭವಶಾಲೀ ನಾಗರಿಕತೆಯೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಉಧ್ವಸ್ತವಾಗುವುದು. ಇಂಥ ಕರುಣಾಪೂರ್ಣವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಜುಗುಪ್ಸೆಯೊಳಗಿಂದಲೂ ನಿರ್ವೇದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಸರಳವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಶಾಂತಿಯ ಕಡೆ ಒಯ್ಯಬಲ್ಲವು.

(**ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು**, ಪು.೪೫)

ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲತಃ ಕವಿಗಳಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಕೆಲವು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅವರ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳಾದ **ಉದ್ಧಾರ, ನಗೆಯ ಹೊಗೆ** ಮತ್ತು **ಹೊಸ ಸಂಸಾರ** ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

> ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನವೆರಡು ಆವಿದ್ಧಪ್ರಯೋಗಗಳು (ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೊಟ್ಟ ಹೆಸರು)

(ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಪು.೧೫೬)

ದುರಂತನಾಟಕಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಹೊಂದಿದ್ದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕಗಳೇ ದುರಂತನಾಟಕದ ರೂಪಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುರಂತ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರಂತಗಳೆರಡನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿದೆ. **'ನಗೆಯ ಹೊಗೆ'** ಕೈಲಾಸಂರ **'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'**ವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ :

> ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳ ರೀತಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು 'ಶ್ರೀ' ಯವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದರು. ಅವರ **ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್** ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ರುದ್ರ ನಾಟಕವಾದರೆ, **'ಗದಾಯುದ್ಧ'** ರನ್ನನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಕಿದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಒಪ್ಪವಾಗಿದೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಎರಡು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಶ್ರೀರಂಗರಂತೂ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ವಿನಾಯಕರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು **'ಜನನಾಯಕ'** ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ತೋರಿದರು. ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಘನತೆ ಗೌರವಗಳು, ಹೃದಯವೇದಕತೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಸೆಳೆದವು.

ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಪು. ೧೫೪–೧೫೫

ಹೀಗೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ **'ಟ್ರಾಜಿಕ್ ವಿಜನ್'**ನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾವಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕಾರಣ ಪುರುಷರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಕೈಲಾಸಂರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳನ್ನಬಹುದು. ಅವರ **'ಬಹಿಷ್ಕಾರ'** ಅನಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕತೆಯಾದರೆ, **'ಸೂಳೆ'**ಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಮಾಜದ ವಿಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಅನ್ಯಾಯದ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಅನ್ಯಾಯ, ಶೋಷಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಕ್ರೋಶವಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡುವ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದಿನಾಚರಣೆಯ ದಿನದಂದು ಆರಂಭವಾಗಿ ಗಾಂಧೀಜಿ ಕೊಲೆಯಾದ ದಿನ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ **'ಶೋಕಚಕ್ರ' ದಲ್ಲಿ** ಉತ್ತಮವಾದ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ದುರಂತ ನಾಟಕ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ **'ಮೂಕಬಲಿ'** ನಾಗರಕೋಟೆ ಮತ್ತು ಹಾಲಳ್ಳಿಗಳ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ದುಷ್ಟ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ದುರಂತ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಂಸರ **ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ** ದಿಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಎಂ. ಆರ್. ಶ್ರೀಯವರ **'ಧರ್ಮದುರಂತ'**, ಮಾಸ್ತಿಯವರ **ತಾಳಿಕೋಟೆ,** ಕುವೆಂಪು ಅವರ **ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ,** ಆರ್. ಡಿ. ಕಾಮತ್‌ರ **ಟೀಪುಸುಲ್ತಾನ್** ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮರ **ಬಾಳಸಂಜೆ,** ಲಂಕೇಶರ **ಸಂಕ್ರಾಂತಿ** ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರ **ತುಘಲಕ್**‌ದ ವರೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿವೆ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ **ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಜೈಸಿದ ನಾಯ್ಕ** ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಅವರ **ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ** ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದುರಂತ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ದೇಸೀಯ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಮೂರರ ಪ್ರಕಾರ, "ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ, ಇಬ್ಸೆನ್‌ರಿಂದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರತ್ತ, ಅನ್ವಿ ಮೊದಲಾದ ಹೊಸ

ನಾಟಕಕಾರರತ್ತ ತಿರುಗಿದರು. ಸ್ಥಲ, ಕಾಲ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ **ಯಯಾತಿ** ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ" (ಪು.೨೨-೨೩). ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿರುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ಇದೆ. **ಯಯಾತಿ** ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡರೆ **ಮಾನಿಷಾದ**ದಲ್ಲಿ ವಿಷಾದವೇ ಮೂಲಭಾವವಾಗಿದ್ದು, **ತುಘಲಕ್**ದಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದನ ಆದರ್ಶವಾದಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವನ ಕುಟಿಲತೆ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಮೂಲಕ ದುರಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ **ಹಯವದನ** ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ತೀರದ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹಂಬಲಗಳ ನಡುವಿನ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ **ತಲೆದಂಡ** ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವೈಫಲ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯು ದುರಂತದ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಲಂಕೇಶರ **ಗುಣಮುಖ** ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ **ಸುಲ್ತಾನ್ ಟಿಪ್ಪು** ಮೊದಲಾದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಅಂತ್ಯ ಅಮಂಗಳಕರವೆನ್ನುವ ಪಾರಂಪರಿಕೆ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮ ಭಾವಕೋಶದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ದುರಂತಗಳ ದರ್ಶನವು ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ತಾತ್ವಿಕ ಒಳನೋಟವಾಗಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿರುವುದರ ಸೂಚನೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ತಿರುಗಿದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಳಿಯಾರರು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ,

> ಯಾವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರಭೇದಗಳು ತಮ್ಮ ಪೆಡಸಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೊ, ಆಗ ಅನೇಕ ವಲಯಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಕರಣ ಗೊಳಿಸುವುದು ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಯಾವಾಗ

ವಚನಕಾರರು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು
ಜಟಿಲ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿದರೊ,
ಆಗ ಇಡೀ ಸಮುದಾಯ ಬಾಯ್ತೆರೆಯಿತು.
ಅಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ
ಇದ್ದರೂ ಕೂಡ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ
ಉಸಿರಾಟದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ
ಛಂದೋರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸೋದಿಕ್ಕೆ
ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು ಪು.೭೮

ಅದರಂತೆ 'ಟ್ರ್ಯಾಜಿಕ್ ವಿಜನ್ನ'ನ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸಿದ ಬಿಎಂಶ್ರೀಯವರು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ರಚನೆಗೆ ಇದ್ದ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಕಾರಣೀಭೂತರಾದ್ದರಿಂದ ಬದುಕಿನ ದುರಂತ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆಂದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧವಾದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಬಿಚ್ಚಿಡಲು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ, ಹೃದಯವೇದಕತೆಯ ಗುಣವುಳ್ಳ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ರಚನೆ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ಮಾನವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳು, ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಯ ವಸ್ತುಗಳಾದುವು. ಈವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮವುಳ್ಳ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಆಳವಾದ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳೇ ಜನಮಾನಸವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ, ನೆನಪಿನಲ್ಲುಳಿದ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

*****

ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು

೧. Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.

(Aristotle's Poetics VI, 2 translated S.H.Butcher, pub. 1895 London, Macmillan)

೨. But again, Tragedy is an imitation not only of a complete action, but of events inspiring fear or pity. Such an effect is best produced when the events come on us by surprise; and the effect is heightened when, at the same time, they follow as cause and effect. The tragic wonder will then be greater than if they happened of themselves or by accident;

(Aristotle's Poetics IX, 11-12 translated, S.H.Butcher, pub. 1895 London, Macmillan)

೩. Diomedes (4th cent. A.D.) - (Tragedy is) a narrative of the fortunes of heroic (or semi-divine) characters in adversity.

(J.W.H.Atkins, *English Literary Criticism: The Medieval Phase*, Cambridge, 1943, p. 31)

೪. Isidore of Saville (6th- 7th cents. A.D.) – (Tragedy consists of) sad stories of commonwealths and kings.

(Atkins, 32)

೫. John of Garland (12th – 13th cents) - (Tragedy is) a poem written in the 'grand' style, which treats of shameful and wicked deeds, and, beginning in joy, ending in grief.

(Atkins, p. 111)

೬. Chaucer (14th cent)

'Tragedy' means a certain kind of story,
As old books tell of those who fell from glory,
People that stood in great prosperity
And were cast down out of their high degree
Into calamity, and so they died.

(Prologue to The Monk's Tale in *The Canterbury Tales*, translated into modern English by Nevill Coghill, 1951, Penguin Books, Harmonds worth)

೭. Sidney (1554-86)

...the high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded...

(*An Apology for Poetry, English Critical Essays*, edited by Edmund D. Jones, 1930, pp. 31-2)

೮. George Puttenham (1520 - 1601)

Besides those Poets *Comick* there were other who served also the stage, but medled not with so base matters: For they set forth the dolefull falls of infortunate and afflicted

Princes, & were called Poets *Tragicall.*

(*The Art of English Poesie* (1589) Edited by G.D.Willcock and A.Walker, Cambridge, 1936, p. 26)

೯. John Milton (1608 - 1674)

Tragedy, as it was anciently compos'd, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other Poems: therefore said by Aristotle to be of power by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such like passions, that is to temper and reduce them to just measure with a kind of delight, stirr'd up by reading or seeing those passions well imitated.

(Preface to *Samson Agonistes* (1671); in Tragedy: Developments in Criticism, edited by R.P. Draper,1980, London, Macmillan, p. 77)

೧೦. Dryden (1631 - 1700)

To instruct delightfully is the general end of all poetry. Philosophy instructs, but it performs its work by precept; which is not delightful, or not so delightful as example. To purge the emotions by example, is therefore the particular instruction which belongs to Tragedy.

(Preface to *Troilus and Cressida*; in *Tragedy: Developments in Criticism*, edited by R.P. Draper, 1980, London, Macmillan. P. 80)

೧೧. Racine (1639 - 99)

It is not necessary that there shall be blood and deaths in tragedy: it is enough that its action shall be great, that its characters shall be heroic, that the passions shall be aroused

through it, and that the whole effect shall be that majestic sadness which constitutes the whole pleasure of tragedy.

(Preface to *Berenice*; in *Tragedy*, ed. Clifford Leech, 1969, London and Newyork, Routledge, p.4-5)

೧೨. Joseph Addison (1672 - 1719)

As a perfect Tragedy is the Noblest Production of Human Nature, so it is capable of giving the Mind one of the most delightful and most improving Entertainments. A Virtuous Man (says Seneca) struggling with Misfortunes, is such a Spectacle as Gods might look upon with pleasure. And such a pleasure it is which one meets within the Representation of a well-written Tragedy...

The Ridiculous Doctrine of Poetic Justice (1711)

The English writers of tragedy are possessed with a notion, that when they represent a virtuous or innocent person in distress, they ought not to leave him till they have delivered him from out of his troubles, or made him triumph over his enemies. This errour they have been led into by a ridiculous doctrine in modern criticism, that they are obliged to an equal distribution of rewards and punishments, and to an impartial execution of poetical justice.

(Extracts from *The Spectator*, Oxford, 1965, pp.163-4)

೧೩. Heinrich Von Kleist

Man can be great in grief, ay, even a hero
But only in Happiness is he a god.

(*Penthesilea.* 1808, translated by Humphrey Travelyan)

೧೪. Goethe (1749 - 1832)

Even a noble Greek who well knew how to portray heroic characters did not disdain to let his heroes weep when they suffered such agony. He said: Noble are the men who can weep. Leave me alone – you who have a dry heart and dry eyes! I curse the happy for whom the unhappy is only a spectacle.

(*Elective Affinities*, 1809, trans. By E.Mayer and L.Bogan)

೧೫. David Hume (1711 - 1776)

It seems unaccountable pleasure, which the spectators of a well-written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety and other passions that are in themselves disagreeable and uneasy. The more they are touched and affected, the more they are delighted with the spectacle; and as soon as the uneasy passions cease to operate, the peace is at an end.

(quoted in *Tragedy: Developments in Criticism*, edited by R.P.Draper, 1980, London, Macmillan, p. 92)

೧೬. Kierkegaard (1813 - 55)

The tragic hero does not know the terrible responsibility of solitude. In the next place he has the comfort that he can weep and lament with Clytemnestra and Iphigenia and tears and cries are assuaging, unutterable sighs are torture.

(*Fear and Trembling*, 1843, trans. By Walter Lowrie, New York 1953, p. 123)

೧೭. G.W.F. Hegel (1770 - 1831)

... In Greek tragedy, as I have said more than once, the occasion

for collision is produced by the moral justification of a specific act, and not at all by an evil will, a crime, or infamy, or by mere misfortune, blindness and the like. For evil in the abstract has no truth in itself and is of no interest.

(Aesthetics: Lectures on Fine Art, trans. by T.M.Knox, Oxford, 1975, p. 1212)

୧୪. A.C.Bradley (1851 - 1935)

Thus we are left at last with an idea showing two sides or aspects which we can neither separate nor reconcile. The whole or order against which the individual part shows itself powerless seems to be animated by a passion for perfection: we cannot otherwise explain its behaviour towards evil. Yet it appears to engender this evil within itself, and in its effort to overcome and expel it, it is agonised with pain, and driven to mutilate its own substance and to lose not only evil but priceless good. That this idea, though very different from the idea of a blank fate, is no solution of the riddle of life is obvious; but why should we expect it to be such a solution? Shakespeare was not attempting to justify the ways of God to men, or to show the universe as a Divine Comedy. He was writing tragedy and tragedy would not be tragedy if it were not a painful mystery.

(*Shakespearean Tragedy*, Reprint 1969, London Macmillan, p. 28)

୧୫. I.A. Richard (1893 - 1979)

Pity , the impulse to approach, and terror, the impulse to retreat, are brought in tragedy to a reconciliation which they find nowhere else, ... Their union in an ordered single response is

the catharsis by which Tragedy is recognised, whether Aristotle meant anything of this kind or not.

(*Principles of Literary Criticism*, London, 1924, p. 245)

೨೦. Aldous Huxley (1894 - 1963)

To make a tragedy the artist must isolate a single element out of the totality of human experience and use that exclusively as his material. Tragedy is something that is separated out from the Whole Truth, distilled from it , so to speak, as an essence is distilled from the living flower ... Tragedy is an arbitrarily isolated eddy on the surface of a vast river that flows on majestically...Wholly-Truthful art contrives to imply the existence of the entire river as well as of the eddy. It is quite different from tragedy, even though it may contain, among other constituents, all the elements from which tragedy is made ... Wholly-Truthful literature cannot move us as quickly and intensely as tragedy ...

(Music at Night, 1931; paperback 1950, pp. 17-18)

೨೧. George Steiner (1929-)

In authentic tragedy , the gates of hell stand open and damnation is real. The tragic personage cannot evade responsibility. To argue that Oedipus should have been excused on grounds of ignorance, or that Phedre was merely prey to hereditary chaos of the blood, is to diminish to absurdity the weight and meaning of the tragic action. The

redeeming insight comes too late to mend the ruins or is purchased at the price of irremediable suffering.

(*The Death of Tragedy*, quoted in *Tragedy: Developments in Criticism*, edited by R.P. Draper, 1980, London, Macmillan, p. 92)

೨೨. J.L. Styan (1923-2002)

Thus tragedy 'in the full sense of the word' is missing today. Our present-day mongrel conventions, interbred with the spirit of naturalism, can better do other things, and do not encourage the exclusive consistency of purpose we ask of tragedy. Twentieth century currents of contradictory thought and the mood of audiences donot permit it; the laws of tragedy belong to a world which is religious in its affirmation of human greatness. Today we hear only the uncertainty and the whimper of the ending of Jean Cocteau's Oedipus story, The Infernal Machine ... The play slips imperceptibly into 'tragicomedy'. In an age when tragedy is submerged in moral indifference, we may expect a kind of tragicomedy to come into its own.

(Extract from *The Dark Comedy*; quoted in *Tragedy: Developments in Criticism*, edited by R.P. Draper 1980, London, Macmillan, p.180)

*****

ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

೧. ಅಕ್ಷರ, ಕೆ.ವಿ.(೧೯೯೪), **ರಂಗಪ್ರಪಂಚ,** ಅಕ್ಷರಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು

೨. ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ (೧೯೮೩), **"ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ",** ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೩. ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ (೧೯೮೫), **"ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ",** ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.

೪. ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ **"ಬಯಲು ಆಲಯ"** (ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ ೧೯೯೨, ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ ೧೯೯೭) ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೫. ಚೆನ್ನಿ, ರಾಜೇಂದ್ರ (೨೦೦೪), **"ನಡುಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಕಂದೀಲುಗಳು",** ಲೋಹಿಯಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬಳ್ಳಾರಿ.

೬. ತರೀಕೆರೆ, ರಹಮತ್ (೨೦೦೫), **"ಮಾತು ತಲೆಯೆತ್ತುವ ಬಗೆ",** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೭. ತರೀಕೆರೆ, ರಹಮತ್ ಸಂ. (೨೦೦೭), **"ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು",** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೮. ತರೀಕೆರೆ, ರಹಮತ್ (೨೦೧೨), **"ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು",** ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೯. ನಾಗರಾಜ, ಡಿ.ಆರ್. (೨೦೦೬), **"ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಥನ",** ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು

೧೦. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಓ.ಎಲ್. (೧೯೯೮), **"ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ",** (ಪರಿಷ್ಕೃತ), ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೧. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಓ.ಎಲ್. (ಅನು) (೨೦೧೨), **"ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಆಯ್ದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು"**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ.

೧೨. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎನ್. (೧೯೯೮) **"ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ"**, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು.

೧೩. ಬೇಂದ್ರೆ, ವಾಮನ, ಸಂ. (೨೦೦೮) ಅಂಬಿಕಾತನಯ ದತ್ತರ **"ಸಾಯೋ ಆಟ"**, ಶ್ರೀಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ (ಪರಿಷ್ಕೃತ)

೧೪. ಮುರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಕೆ. (ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ ೧೯೮೩, ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ ೨೦೦೯) **"ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ"**, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೫. ರಂಗನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ. (೧೯೭೮) **"ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ"**, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೬. ರಂಗಣ್ಣ, ಎಸ್.ವಿ. (ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ ೧೯೯೯), **"ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು"**, ಎಸ್. ಆರ್. ಶಿವರಾಮ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೭. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಸಿ.ಎನ್. (ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ ೨೦೦೮) , **"ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ"**, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು (ಪರಿಷ್ಕೃತ)

೧೮. ರಾಮಚಂದ್ರನ್, ಸಿ.ಎನ್. (೨೦೦೨), **"ಪರಂಪರೆ ಪ್ರತಿರೋಧ"**, ಸಂವಾದ, ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ.

೧೯. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. ಸಂ. (೧೯೮೫), **"ಶ್ರೀನಿಧಿ"**, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು (ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ).

೨೦. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಜಿ.ಎಸ್. (೨೦೦೭), **"ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯತತ್ವ ಚಿಂತನೆ"**, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

೨೧. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು, ಚಿ. ಮತ್ತಿತರರು (೧೯೮೫), **"ಶ್ರೀಗಂಧ"**, (ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ), ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೨. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್, ಎಲ್. ಎಸ್. (೨೦೦೦ ಪರಿಷ್ಕೃತ) **"ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ"**, ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಚಿಕ್ಕನಾಯಕನಹಳ್ಳಿ.

೨೩. **"ಸಂಭಾವನೆ"** (೧೯೪೧) (ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರ **"ಶಿಷ್ಯರೂ, ಮಿತ್ರರೂ ಒಪ್ಪಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಪುಟ"**) ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರೆಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೪. Aristotle, *The Poetics*: Ed. and trans. by Ingram Bywater (1909)

೨೫. Aristotle, *The Poetics*: Ed. and trans. by S.H.Butcher (1907)

೨೬. Burnet, John (Reprint 1948), *Early Greek Philosophy*, Black A & C., London

೨೭. Bhattacharji, Amal (1977), *Four Essays on Tragedy,* OUP, Calcutta

೨೮. Bradley, A.C. (1955), *Oxford Lectures on Poetry*, Macmillan, London

೨೯. Bradley, A.C. (1969), *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, London

೩೦. Bowra, C.M. (1944), *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, Oxford

೩೧. Bowra, C.M. (1945), *Ancient Greek Literature*, Oxfore University Press, Oxford

೩೨. Bowra, C. M. (1966), *Landmarks in Greek Literature*, Weidenfeld and Nicolson, London

೩೩. Denniston, J.D. and Denys Page, eds. (Reprint 1979), *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford University Press, Oxford

೩೪. Dixon, W.M.(1924), *Tragedy*, Arnold, London

೩೫. Draper, R. P. ed., (Sixth Print 1994), *Tragedy* (Casebook Series), The Macmillan Press, London

೩೬. Dodds, E.R.(1951), *The Greeks and the Irrational*, University of California, Berkeley

೩೭. Eliot, T.S.(1950), *Selected Essays*, Harcourt, New York

೩೮. Eliot, T.S. (1971), *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, London

೩೯. Easterling, P.E. (Seventh Print 2004), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge Univ. Press

೪೦. Gardner, Helen (1971), *Religion and Literature*, Faber and Faber, London

೪೧. House, Humphry (1956), *Aristotle's Poetics*, Rupert Hart - Davis, London

೪೨. Jaeger, Werner (1945), *Paideia: the Ideals of Greek Culture*, translated by Gilbert Highet, Basil Blackwell, Oxford

೪೩. Kitto, H.D.F. (1939), *Greek Tragedy*, Methuen, London

೪೪. Kitto, H.D.F. (1956), *Form and Meaning in Drama, Methuen*, London

೪೫. Kitto, H.D.F. (Reprint 1976), *The Tragic Vision*, The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore and London

೪೬. Krieger, Murray (1973), *The Tragic Vision*, The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore and London

೪೭. Kaufmann, Walter (Reprint 1992), *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton

೪೮. Leech, Clifford (1969), *Tragedy* (The Critical Idiom), Methuen London

೪೯. Lucas, F.L. (Revised ed. 1957), *Tragedy*, Hogarth Press, London

೫೦. Norwood, Gilbert (Revised 1948), *Greek Tragedy*, Methuen London

೫೧. O'Brien, M.J. (1968), *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Res*, Prentice Hall, New Jersey

೫೨. Poole, Adrian (1987), *Tragedy: the Shakespeare and the Greek Example*, Basil Blackwell, London

೫೩. Richards, I. A. (1926) *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London

೫೪. Silk, M.S. (1998), *Tragedy and the Tragic*, Oxford University Press, Oxford

೫೫. Wimsatt, W. K. AND Cleanth Brooks (Reprint 1967), *Literary Criticism : A Short History*, Oxford and IBH, New Delhi.

*****