

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ; ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ; ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ್-ಸಂಬಂಧಗಳು

ಡಾ. ವಿಜಯೇಂದ್ರ ಕುಮಾರ್ ಜಿ.ಎಲ್.

ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ, ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು, ಶಿಡ್ಲಘಟ್ಟ-562105

Email: vijayendrakumargl@gmail.com

ಸಾರರೂಪ: ಈ ಲೇಖನವು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಹಾಗೂ ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವ ಕಲಾರೂಪವಾಗಿದ್ದು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಮತ್ತು ಅಲಾಡೊರ್ಸ್ ನಿಕೋಲ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಈ ಲೇಖನ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ರಂಗಮಂದಿರದ ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮಗಳು ಹಾಗೂ ಓದುವ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭವಗಳ ಸಾಮ್ಯ-ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದರೂ, ಅವು ಮಾನವ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾರೂಪಗಳೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಮುಖ ಪದಗಳು: ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ, ರಂಗಕೃತಿ, ರಂಗರೂಪ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ರಂಗಮಂದಿರ, ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ರಂಗವಿಮರ್ಶೆ

1. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ:

'ನಾಟಕ' ಮತ್ತು 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಈ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ: ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ/ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜಾನಪದ ನಾಟಕ/ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ. (ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೃತಿ ಮಂಡಿಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ/ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ/ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.) ಒಟ್ಟು ಕ್ಷೇತ್ರ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಗೊಂದಲವೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕೃತಿರೂಪ'ದಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ನಾಟಕವೆಂತಲೂ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ 'ಸ್ಥಳ'ವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂತಲೂ ತುಂಬ ಸರಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೂಪಗಳಿರುತ್ತವೆ: ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂದು. ಇವನ್ನು ಭಾಷಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸುವುದು ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕನು ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ರಂಗರೂಪವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ. ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ಅಭಿನಯ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗಕೃತಿ- ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವೇ? ಅಥವಾ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಅವಲಂಬನವೇ? ಅಥವಾ ಅವೆರಡೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಭಿನ್ನ ಕೃತಿಗಳೇ? ಎಂಬ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದ್ದು, ಈ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರಲಾಗಿಲ್ಲ.

‘ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಹೌದು, ರಂಗಕಲೆಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೇ ಹೊರತು ತೊಡಕಲ್ಲ’ (...yet the drama is, or can be, both literature and theatre, not the one at the expense of the other, but each because of the other) ಎಂದು ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ನೋಡಿ: Drama in Performance, ಪು.3) ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೇ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಆಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಲಿಖಿತರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ; ಹಾಗೆಯೇ ಲಿಖಿತರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಈತನದು. ಆದರೆ ಅಲಾರ್ಟೈಸ್ ನಿಕೋಲ್ ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವು ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ‘ಲಿಖಿತಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸರಹದ್ದುಗಳಿವೆ. ಲಿಖಿತ ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ರಂಗಕೃತಿ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಲಿಖಿತಕೃತಿ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ’ ಎನ್ನುತ್ತಾನವನು. ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ‘ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ’ವಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ.

‘ನಾಟಕ-ಹಾಗಂದರೇನು?’ ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ನಾಟಕದ ಈ ಎರಡು ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿ- ಇವೆರಡೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಲಿಖಿತರೂಪದ ನಾಟಕವನ್ನು ‘ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ’ ಎನ್ನುವ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ನಿಕಷದಲ್ಲೇ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಅವುಗಳ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ರಿಯಾಯಿತಿ ತೋರಿಸುವುದಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗುಣ ಕೊಡುವುದಾಗಲೀ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ‘ಅಭಿನಯ’ವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಏಕೈಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು. ರಂಗಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದೊಂದು ಬೇರೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿ- ಎಂಬುದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ವಾದ. (ಗಮನಿಸಿ: ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಪು.75-89)

ಇಡೀ ಲೇಖನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ನಾಟಕದ ಈ ಎರಡು ರೂಪಗಳನ್ನು (ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಪವನ್ನು) ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಿಯೊಬ್ಬ ಲೋಕದ ಬದುಕನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ 'ನಿರ್ಮಾಣದ್ರವ್ಯ'ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ, ರಂಗಕಲಾವಿದನು ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕದಿಂದ ತನ್ನ 'ನಿರ್ಮಾಣದ್ರವ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ- ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಇವರ ವಾದ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನದ ಸುಳಿ ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿಂದೆ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಸಹ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿರಬಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಅನುಭವದ ಧ್ವನಿಗೆ

ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿಸಬಹುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಮಂಡಿಸಿರುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ, ತಮ್ಮ ಲೇಖನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ:

1. ಇವತ್ತು 'ನಾಟಕ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ - ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ. ಒಂದರದು ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ, ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ಅಭಿನಯ; ಒಂದು ದೇಶಸ್ಥ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಸ್ಥ- ಹೀಗಾಗಿ ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಇವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ; ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೇ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.
2. ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ ರಂಗಯೋಗ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಅಥವಾ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು - ಎಂಬ ನಿಯತವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪರಸ್ಪರ ಒದಗುವಂಥ ಯೋಗ್ಯತೆ ಆಯಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪ್ರಸ್ತುತ.
3. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ. ಹಾಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಮೂಲದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ, ಅದೇ ಘಟಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಘಟಕ ಭಿದ್ರಗೊಂಡು ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನಃಸ್ಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಕೂಡ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಸಾರ್ಥಕಕ್ಕೆ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹಾರೈಸುವಂಥ ಅಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. (ಗಮನಿಸಿ: ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಪು.88, 89)

ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕವು ಕಥೆ, ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಅದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧಕೃತಿಯಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಯನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಷ್ಟೆ.

'ರಂಗಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ರಂಗಸ್ಥಲ' ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು, 'ರಂಗ' ಎಂದಾಗ 'ರಂಜನೆ' ಹಾಗೂ 'ಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ಸ್ಥಲ' ಎಂದಾಗ ಈ ರಂಜನೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ ಅಥವಾ ಪರಿಸರ ಎಂದು ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 'ರಂಗಮಂದಿರ' ಎಂಬ 'ಸಂಕುಚಿತ' ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುವುದು. ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ವರೂಪವೇ ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು (ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು) ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅತಿಮುಖ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಅಥವಾ ನೋಡಿಸುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ರಾಜಕೀಯ/ವೈಚಾರಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಏನಿರಬಹುದು ಎಂಬುದು ಕೂಡ ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿರ್ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕುಲವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವಿನ

ಸಂಘರ್ಷ ತೀವ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು. ರಾಜಕೀಯ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ತುರ್ತಿನ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ಸಮಾಜದ ಆಂತರಿಕ ಅಸಮತೋಲನಗಳನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸುವುದು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಪರಿಹಾರ ನೀಡುವ ಅನುಕೂಲಕರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು- ರಂಗಭೂಮಿ.

ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ರೂಪದ ಡಯೋನಿಸಸ್ ಉತ್ಸವವನ್ನೇ ಸರ್ಕಾರವು ಧನಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ರಂಗಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ 'ಪ್ರಚಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ'ವನ್ನಾಗಿ ಯೋಜಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಉತ್ಸವವೇ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಘೋಷಿತವಾದ, ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಸಾಮೂಹಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ'ವಾಗಿತ್ತು. (ಗಮನಿಸಿ: ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಪು.38, 39)

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಗುಡ್ಡದ ಇಳಿಜಾರನ್ನು ಕಡಿದು ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತಹ ವಿಶಾಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರತಿಫಲನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅವಶೇಷಗಳು ಅಥೆನ್ಸ್, ಎಪಿಡಾರಸ್, ಒಲಂಪಿಯಾ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿದ್ದು, ನಾಟಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಪ್ರಜೆಗಳೂ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿದ್ದುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಸಹಸ್ರಾರು ಮಂದಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಮುಂತಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ತುಂಬು ಕಂಠದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾಣಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮುಖಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಪಾದಗಳಿಗೆ ಎತ್ತರದ ಹಿಮ್ಮಡಿಗಳಿರುವ ಮರದ ಬೂಟುಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

-ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಪ್ರಭುತ್ವದ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು 'ನಾಟಕ'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು; ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರದ ರಚನೆಯು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು, ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯು ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನರನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಲುಪುವ ಮಾಧ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಘನವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೋಲಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮೈದಾನವನ್ನೇ ವೇದಿಕೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿನ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಕುಚಿತ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. "ಆಂಗಿಕಮ್ ಭುವನಮ್ ಯಸ್ಯ, ವಾಚಿಕಮ್ ಸರ್ವವಾಙ್ಮಯಮ್, ಆಹಾರ್ಯಮ್ ಚಂದ್ರತಾರಾದಿ, ತನ್ನಮಃ ಸಾತ್ವಿಕಮ್ ಶಿವಮ್"- ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ 'ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ'ದ ಈ ನಾಂದಿಶ್ಲೋಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದಾದರೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟಚಿತ್ರಣ ಇದರಿಂದ ಪಡೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ 'ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ' ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರಂಭಕಾಲದ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬಯಲುಗಳಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಭರತನೂ ಸಹ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಸುತ್ತಿರಬೇಕಾದರೆ ರಾಕ್ಷಸರು ತೊಂದರೆ ನೀಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿದ ಭರತನು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ದೂರಿದಾಗ, ವಿಶ್ವಕರ್ಮನನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ಟನೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಭರತನು ಹೆಸರಿಸುವ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪಗಳು: ವಿಕೃಷ್ಟ, ಚತುರಶ್ರ ಮತ್ತು ತ್ರಶ್ರ. ಈ ಮೂರು

ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜೇಷ್ಠ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಮೂರು ಮೂರು ಬಗೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಚತುರಶ್ರ ಮಧ್ಯಮ' ಮಾದರಿಯು ಆದರ್ಶ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ.

'ಗ್ರಾಮ್ಯ'ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೀಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಲಯದೊಳಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಸಹ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿಯೇ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಲುವರ್ಗ ಮತ್ತು ಪಂಡಿತ ವಲಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ದಕ್ಕುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಲಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಶಃ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿದ್ದುವೇ ಹೊರತು ರಂಗನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದುದು ಕಡಿಮೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾತು ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳಂತಹ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

2. ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ:

ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಇದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವೇರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೊದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುವಂತೆ, ರಂಗರೂಪವೆನ್ನುವುದು- ನಾಟಕದ ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ/ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಲಿಖಿತರೂಪವಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗರೂಪ. ಇದನ್ನು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದನ್ನು, ಅಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವುದನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಎನ್ನುವುದು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಆಗುತ್ತಿರುವಂಥದ್ದು, ಅಂದರೆ ಇದು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗರೂಪವೆನ್ನುವುದು ಆಗಿರುವುದು, ಇದು ಕೂಡ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಟ್ಟು ರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ- ಹೀಗೆ ಇತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಪುನಃಸಂಘಟಿಸಿ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದಲ್ಲಿ- ಅದು ಮೂಲಕೃತಿಯ ರಂಗರೂಪವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ- ಅದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ.

ಆದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಇವೆರಡೂ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

3. ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ್-ಸಂಬಂಧಗಳು

ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ನೋಟಕೃಮಗಳಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಹೊಂದಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಕ್ಷರರೂಪೀ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯು ದೃಶ್ಯರೂಪದ ಭಾವನೆಗಳ 'ಅಭಿನಯ'ವೆಂಬ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಗಳು (ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು) ರಚನೆಯಾಗುವ ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ,

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಆಂತರಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ, ಸಣ್ಣಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ - ಇವುಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವು (Structure) ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಿದ್ದು; ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಈ ಆಂತರಿಕ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಓದುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಲುಕುವಂತಹವು. ಅಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳ ಓದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ, ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಓದುಗನು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ರಂಗಕೃತಿ ಅಥವಾ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವು ನೋಡುಗನಿಂದ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನೋಡುಗರಿಗೆ ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ದೃಶ್ಯರೂಪಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ('ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಲು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ.)

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗಣ್ಣು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಗಳಾಗಿರದೆ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಜಗತ್ತಿನ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಘಟನಾವಳಿಗಳ ವಿವರಗಳು, ಅನುಭವಗಳ ವಿಚಾರಗಳ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭಾಷೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು; ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆ, ರೂಪಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯೊಳಗಿಲ್ಲದ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗೆ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲು ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಓದುಗನು ತನ್ನ ಓದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಓದುವುದನ್ನಷ್ಟೇ ಮಾಡದೆ, ಅಕ್ಷರಗಳೊಳಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ, ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಓದುವವರಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿನಿರ್ಮಾಣದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅಕ್ಷರ ಜಗತ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿಲುಕಿದರೂ, ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹ ಮತ್ತು ಆ ಬರಹದ ಸೃಜನಶೀಲ ಓದು ಸುಲಭದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಇದು ಬರಹಗಾರನ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮತ್ತು ನೋಡುಗನ ಕೆಲಸವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸೂಕ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ 'ಅಭಿನಯ ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರಬೇಕಾಗುವುದು ನೋಡುಗನ ಹೊರಗಣ್ಣು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳೊಳಗೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನವೊಂದಿದ್ದು, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ವಿವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳು ಚಲನಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣ- ಅದರ ಮೂರ್ತ ರೂಪ. ಅಡಕಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣವಾದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವುದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಗುಣ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ನೋಡಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅನುಭವ ಜಗತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ಅಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ರಂಗಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ಅಥವಾ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತೆ ರಂಗಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಟರು ಮತ್ತು

ವಿವಿಧ ರಂಗತಂತ್ರಜ್ಞರನ್ನು ಆತ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭಾಸೃಷ್ಟಿ' ಯೆಂತಲೂ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವಿಷ್ಟೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು.

ಆದರೆ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವಂತೆಯೇ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳಿದ್ದಾವೆಂದು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಳಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ' ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಅರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು:

ಕಾದಂಬರಿ ಕರತಲ ರಂಗಭೂಮಿ: ಅಂಗೈ ಮೇಲಣ ನಾಟಕಶಾಲೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವ ವಾಚಕರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಚಕರ ಕಲ್ಪನೆ ಸದಾ ಎಚ್ಚೆತ್ತಿರಬೇಕು. ಅದು ನಿದ್ರೆ ಮಾಡುವುದಿರಲಿ, ತೂಕಡಿಸಿದರೂ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅವರವರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ವಾಣಿಗಳೊಡನೆ ಆಲಿಸುವಾಗ ವಾಚಕರು ಸಿನಿಮಾ ವಾಕ್ಚಿತ್ರವನ್ನು ತತ್ಪರತೆಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಓದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ, ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ, ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪರಾವಸಾನಗೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ತಮ್ಮ ಆಶಯವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವೇನಿದ್ದರೂ ಓದುಗನ ಅಥವಾ ನೋಡುಗನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಉದ್ದೇಶಿತ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವುದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯೊಂದು ಹೊರಡಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ಧ್ವನಿಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೀರುವಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೃಜನಶೀಲ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯಿರುವುದು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಕೃತಿ/ ರಂಗರೂಪ/ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದರಿಂದ ಹೊರತಲ್ಲ. 'ರಿಯಲಿಸಂ'ನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಕೂಡ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ದೂರ ಸರಿದ ಸಂದರ್ಭವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದುದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹಾಗೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಮವು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ:

ಕೆಮೆರಾದಂಥ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನವು ಶೋಧವಾಗಿಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗಿಬಿಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶವುಂಟಾಯ್ತು. ಆಗ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದ್ದ ದಾರಿಯೆಂದರೆ, ಹೊಸ ವಾಸ್ತವೇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ಸವಾಲನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಾಸ್ತವೇತರ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು (ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಮ್, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಮ್, ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್, ಡಾಡಾಯಿಸಮ್, ಫಾವಿಸಮ್, ಪ್ರ್ಯೂಡಲಿಸಮ್, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಇಸಂ'ಗಳನ್ನು) ಹುಡು ಹುಡುಕಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ವಿಜ್ಞಾನ ನಾಗರಿಕತೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ,

ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಾಸ್ತವೇತರ 'ಇಸಂ'ಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ-ಸಿನಿಮಾ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಒಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೂ ವಾಸ್ತವೇತರದ ರುಚಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. (ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಪು. 231)

4. ಸಮಾರೋಪ:

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವೇನು? ಅವುಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಓದುವ/ ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದಾವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಅವು ಓದುವ ಅಥವಾ ನೋಡುಗನ ಪಾಲಿಗೆ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪುನರ್ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು:

1. ಅಕ್ಷರ, ಕೆ. ವಿ. (1985). **ರಂಗಪ್ರಯೋಗ**. ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
2. ಅಕ್ಷರ, ಕೆ. ವಿ. (2000). **ರಂಗಪ್ರಪಂಚ**. ನವದೆಹಲಿ: ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ.
3. ಅಶೋಕ, ಟಿ. ಪಿ., ಸಂ. (1992). **ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು**. ಹಂಪಿ: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.
4. ಅಶೋಕ, ಟಿ. ಪಿ. (2001). **ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ: ಗ್ರೊಟೋವಾಸ್ಕಿ ಬರಹಗಳ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪರಿಚಯ**. ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
5. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ. (2003). **ಭರತಮುನಿ ವಿರಚಿತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ**. ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
6. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಎ. ಆರ್. (1970). **ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ**. ಮೈಸೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.
7. ಕುವೆಂಪು. (2002). **ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ**. ಮೈಸೂರು: ಉದಯರವಿ ಪ್ರಕಾಶನ.
8. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಎನ್. (2001). **ಅರಿಸ್ವಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**. ಮೈಸೂರು: ಕಾವ್ಯಾಲಯ.
9. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಕೆ. (2002). **ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ**. ಬೆಂಗಳೂರು: ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ.
10. ರಂಗನಾಥ್, ಎಚ್. ಕೆ. (2000). **ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ**. ಬೆಂಗಳೂರು: ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ.
11. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್, ಎಲ್. ಎಸ್. (1986). **ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ**. ಮೈಸೂರು: ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್.
12. Williams, Raymond. (1968). **Drama in Performance**. London: C. A. Watts / Open University Press.