থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

DRAMA AND THEATRE ARTS
থেস্পিয়ান
THESPIAN
with magazine for professional

১ম বর্ষ, ১ম সংখ্যা; ১লা নববর্ষ ১৪২০

প্রকাশক
গীতাঞ্জলী দাস, সভাপতি
একটি নাট্যগোষ্ঠী© *Copyright 2013*
শান্তিনিকেতন, বোলপুর, বীরভূম

থেস্পিয়ান
c/o. প্রতিভা বিষ্ণু চৌধুরী
৪০০, বলাকা এভিনিউ, নবপল্লী,
বারাসাত – ৭০০১২৬, উত্তর ২৪ পরগনা,
পশ্চিমবঙ্গ, ভারত।

মুঠোফোন : +৯১ ৯৪৩৪৩৪৮১১৪, +৯১ ৯৯৩২২২০৭১৮
ই-মেইল : thespian.info.in@gmail.com/thespian.info@gmail.com
ওয়েব সাইট : www.thespianmagazine.com

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

DRAMA AND THEATRE ARTS
থেস্পিয়ান
THESPIAN
with magazine for professional

Yr. 1, Issue 1, 15 Apr. 2013

Publisher
Gitanjali Das, President
DAUL a theatre group© *Copyright 2013*Santiniketan, Bolpor, Birbhum

THESPIAN
c/o. Prativa Bishnu Chowdhury
400, Balaka Avenue, Nabapally,
Barasat – 700126, North 24 Paraganas
West Bengal, India.

Mobile : +91 9434348114 +91 9932220718
E-mail : thespian.info.in@gmail.com/thespian.info@gmail.com
Website : www.thespianmagazine.com

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

টীম থেসপিয়ান

সম্পাদক — বিভাস বিষ্ণু চৌধুরী
সহযোগী সম্পাদক — অরূপ শংকর মিশ্র
শিল্প নির্দেশনা — আশরাফুল ইসলাম টুটুল

থেস্পিয়ান সহযোদ্ধাবৃন্দ

বিদেশ – ফাহিম মালেক ইভান (বাংলাদেশ)
বাসুনিয়া (U.S.A)
সাদিয়া আফরীন (U.K)

দেশ – জি. গোবি (পণ্ডিচেরী)
প্রশান্ত নাম্বুদিরি (কেরল)
চন্দ্রশেখর ইন্দ্‌লা (অন্ধ্রপ্রদেশ)
অজিত কুমার (বিহার)
অমিত চৌহান (চণ্ডীগড়)

উপদেষ্টা মণ্ডলী

- প্রফেসর এস. রামানুজাম, প্রাক্তন প্রধান, নাট্য বিভাগ, তামিল বিশ্ববিদ্যালয়, তাঞ্জৌর, তালিলনাড়ু, ভারত।
- প্রফেসর সি. রবীন্দ্রন, প্রাক্তন প্রধান, আধুনিক ভাষা ও সাহিত্য, দিল্লী বিশ্ববিদ্যালয়, ভারত।
- ড: সুশান্ত কুমার অধিকারী, সহযোগী অধ্যাপক, চারুকলা বিভাগ, রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়, বাংলাদেশ।

কৃতজ্ঞতা স্বীকার

দিপঙ্কর রায়
দেবমাল্য দাস
রবিউল ইসলাম
অভিক ভট্টাচার্য্য
বিশ্বদ্বীপ দত্ত
সৌরভ চট্টোপাধ্যায়
লীলা রাণী দেব
বিপ্লব বিষ্ণু চৌধুরী

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

Team THESPIAN

Editor Bivash Bishnu Chowdhury
Associate Editor Arup Sankar Misra
Art Director Ashraful Islam Tutul

THESPIAN Correspondents

International – Fahim Maleque Evan (Bangladesh)
Basunia (U.S.A.)
Sadia Afrin (U.K.)

National – G. Gobi (Pondicherry)
Prasanth Namboothiri (Kerela)
Chandrasekhar Indla (Andhra Pradesh)
Amit Chauhan (Chandigarh)
Ajit Kumar (Bihar)

Advisory Board

- Prof. S. Ramanujam, Former Head, Department of Drama, Tamil University, Thanjavur, Tamilnadu, India.
- Prof. C. Raveendran, Former Head, Department of Modern Indian Language and Literary Studies, University of Delhi, Delhi, India.
- Dr. Sushanta kumar Adhikary, Associate Professor, Department of Fine Arts, University of Rajshahi, Rajshahi, Bangladesh.

Our Sincere Thanks to Dipankar Roy
Debmalya Das
Robiul Islam
Avik Bhattacharrya
Bishwadeep Dutta
Sourav Chattapadhyya
Lila Rani Deb
Biplab Bishnu Chowdhury

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

সম্পাদকীয়

গ্রুপ থিয়েটারে কাজ করতে করতে – মাটির অভ্যন্তরস্থিত দুটো গাছের শেকড়ের জালের মত কখন, কীভাবে নাট্যের রক্ত, বর্ণ, গন্ধ ও নাড়ীর যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছে এটা বুঝতে বুঝতেই অনেকটা সময় অতিক্রান্ত। নাট্যশিল্পের এক চরম স্থিতাবস্থা হতে উত্তরণের এই শুভলগ্নে এই প্রকাশনা ভাবনাটি বাংলা তথা সমগ্র বিশ্বের সকল নাট্যজনদের সাথে হাতে হাত রেখে নাট্য ঐতিহ্যের ধারাবাহিকতাকে সুবিস্তর প্রান্তে পৌঁছে দেওয়ার একটি ক্ষুদ্র উদ্যোগ মাত্র। ভারতবর্ষে এমন এক সময় এসেছিল যখন স্ত্রীজাতি ও শুদ্র জাতি বেদের পঠন ও পাঠন থেকে বঞ্চিত হয়েছিল। এখানে বেদ পাঠের প্রয়োজনীয়তার চাইতেও প্রকট হয়ে দেখা দেয় মানুষ কর্তৃক মানুষের 'স্বাধিকার হরণ'। যাহোক্, এমতাবস্থায় ব্রহ্মা তখন জাতিধর্ম নির্বিশেষে লোকশিক্ষা এবং লোকের বিনোদনের নিমিত্ত সৃষ্টি করলেন নাট্যরূপ 'পঞ্চম বেদ' (ভরত নাট্যশাস্ত্র)। পঞ্চম বেদের সৃষ্টিও যে জাতিভেদ বর্জিত হয়েছিল তা নয় কিন্তু এরফলে যেটা হল – 'বেদ' আখ্যা দেওয়ায় একদিকে যেমন নাট্যের মর্যাদা বৃদ্ধি হ'ল অপরদিকে তেমনি নাট্যরচনা এবং নির্দেশনায় যে নাট্যকার এবং নির্দেশকের একটি সামাজিক ও নৈতিক দায়িত্ব আছে তাও বুঝিয়ে দেওয়া হ'ল। এই দায় যেমন আমাদের সকলের তেমনি রাষ্ট্রের। কারণ কাঠামোগত কারণেই হোক বা অন্য কোনো কারণে, আমরাতো রাষ্ট্রীয় সমাজ ব্যবস্থার দ্বারাই নিয়ন্ত্রিত সেক্ষেত্রে রাষ্ট্রীয় হস্তক্ষেপ ছাড়া কোনো কিছুরই বিস্তর প্রকাশ আপাতদৃষ্টিতে সম্ভব নয়।

উত্তরসূরী সর্বদাই ঋণী তার পূর্বসূরীর কাছে এবং পূর্বসূরীর সৃষ্ট কর্মফলেই উত্তরসূরীর ভাগ্য নির্ধারিত; আর সেই সূত্রেই রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের কাছে বাঙ্গালীর ঋণের কোনো সীমা পরিসীমা নেই। কিছুটা হলেও বাঙ্গালী হিসেবে সেই ঋণের দায় শোধের ভাগীদার হওয়াটাও কম সৌভাগ্যের নয়। আর তাই 'থেস্পিয়ান' তার শুরুর মূহুর্তের প্রথম প্রকাশটি নিবেদন করতে চায় বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের স্মরণে, বিনম্র শ্রদ্ধায়। নাট্যসামাজিকতায় পথ চলতে চলতে অনেক বারই শুনতে হয়েছে 'থিয়েটার একটি মৃত শিল্পমাধ্যম'। কিন্তু তার ফলে তো সৃষ্টিশীলতা থেমে নেই, চলছে। আর এই চলার পথে যা কিছু ধুলোর আস্তরনে আবৃত, কাঙ্খিত অনাকাঙ্খিত এই সকল বিষয়ের যুক্তিপূর্ণ উপস্থাপনের লক্ষ্যেই এই প্রকাশনার শুরু।

প্রকাশনা ভাবনার শুরু থেকে প্রকাশের দিন পর্যন্ত এই দীর্ঘ সময়ে নানান মতের নানান পেশায় নিয়োজিত অনেক বন্ধু, শুভাকাঙ্খী প্রকাশনাটির সার্থক প্রকাশের জন্য নিশর্তভাবে যে অক্লান্ত শ্রম প্রদান করেছেন – এই স্বল্প পরিসরে তাদের সকলের ঋণ প্রকাশ করা হয়তো সম্ভব নয় কিন্তু 'থেস্পিয়ান' তার সকল পদক্ষেপে তাঁদের স্মরণ করবে সব সময়। তাঁদের সকলের চরণে আমাদের মস্তক। প্রকাশনার সর্বত্র অনবধানবশত কোনো ত্রুটি ঘটে থাকলে তা মার্জনীয়।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

Editorial

As a result of cordial confinement to Group Theatre, theatre has been imperceptibly absorbed into every aspect of life and a long time has been elapsed in realising this. In the present auspicious period of the 'freedom' of theatre from its long-suffered stagnancy, this publication is a little attempt to continue and uphold the rich tradition of theatre, on behalf of the combined effort of all theatre workers round the world. India has gone through a period when the woman and the 'untouchable' caste (Shudra) were deprived of reading of the Vedas (the oldest scripture of Hinduism). The most noticeable fact here is the horrible discrimination of caste and gender prevailing at that time. In this condition, Lord Brahma (the God of Creation in Hindu mythology) created the Fifth Veda i.e. the Bharata Natya Shastra (the Book of Theatre) in order to spread mass education, consciousness along with entertainment. Unfortunately, it could not stop the discriminations, but what it did is that the inclusion of theatre into the Vedas paved the path for theatre to gain a higher status and the playwrights and directors were ascribed to social and moral responsibilities. This responsibility is ours as well as of the State. Because, we are structurally within a social system that is governed by the State and any task is hard to work out without the intervention of the State.

The successor is always indebted to its predecessor and the later always enlightens the previous by its glory. In this way, the Bengali is ever-indebted to Rabindranath Tagore. One should feel fortunate if he/she even tries to lessen that debt by his/her works. So, Thespian, with due respect, dedicates its first issue to Tagore. Many a times we have heard that theatre is a dead art form. But that cannot prevent its creativity. That is why, Thespian is a cordial attempt to eradicate such menaces and hindrances on its way to glory.

From the very first day of the attempt to publish Thespian, many friends and well-wishers from different streams have enriched us with their sincere efforts and it is impossible to mention all these in this little space here. But Thespian will remind them in its every step and will always offer its respect toward them. Thespian begs apology for its unwilling faults.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

থেস্পিয়ান পরিচিতি

থেস্পিয়ান একটি ষান্মাসিক নাট্য প্রকাশনা। বাংলা মাসের দিনপঞ্জী মেনেই এর শুরু আর বাংলা ভাষাতেই তার বিকাশ কিন্তু তার পরেও এর অস্তিত্বের পুরো অংশ বাংলার পাশাপাশি সার্বজনীন ভাষা হিসেবে স্বীকৃত ইংরেজী ভাষায় এর আক্ষরিক অনুবাদের সাথে ইংরেজী ভাষায় লিখিত প্রবন্ধাবলীরও আক্ষরিক বাংলা অনুবাদ আমাদের অনেক সমৃদ্ধ করবে বলেই বিশ্বাস। কারণ আমাদের পথচলার শুরু থেকেই আমরা যে ভাবনায় ব্রতী ছিলাম তা হলো বাংলা নাট্যসাহিত্যের সুবিশাল ভাণ্ডার বিশ্বের মানুষের কাছে পৌঁছে দেওয়া এবং সেই সাথে বিশ্ব নাট্য পরিসরের নাট্যমোদী সকল মানুষদের সাথে বাংলা নাট্য শিল্পের পরিচয় ঘটানো। শুরুর আগেই শেষের কথা বলা সমীচীন নয় তবে যতদিন থেস্পিয়ান-এর পথ চলবে ততদিন এই আদর্শ মেনেই চলবে। প্রকাশনাটির 'নববর্ষ সংখ্যা' থেকে শুরু করে বাংলা সনের প্রতি ছয় মাস অন্তর যে সংখ্যার সাথে পাঠকের পরিচয় ঘটবে তা হলো 'নবান্ন সংখ্যা'।

প্রকাশনাটিতে 'প্রবন্ধ', 'সাক্ষাৎকার' এবং 'থেস্পিয়ান চিত্রশালা' অংশ ছাড়াও এই প্রকাশনা পরিবারের খুবই ঘনিষ্ঠ দু'জন শুভাকাঙ্খীর সৃষ্টিশীলতায় সংযুক্ত হয়েছে আরও দুটি অংশ – প্রথমটি হলো 'এক্সপোজার' যার আভিধানিক বাংলা অর্থ হলো কোনো অনাবৃত অংশের অবমুক্তকরণ আর দ্বিতীয়টি হলো 'গল্প সংকলন'।

'প্রবন্ধ' অংশে থাকবে বিভিন্ন ভাষাভাষীর নাট্যতাত্ত্বিকদের গবেষণালব্ধ লেখনী। আর সর্বজনবিদিত এবং দেশ, কাল ও পাত্রের উর্ধ্বে যাদের স্থান সেই বিশ্বজনীন নাট্যজনদের সাথে কথোপকথনে সৃষ্ট 'সাক্ষাৎকার' পর্ব এবং সারা ভারত বর্ষ তথা সমগ্র বিশ্বের বিভিন্ন নাট্যদলের প্রযোজনার চিত্র প্রদর্শনী থাকবে 'থেস্পিয়ান চিত্রশালা' অংশে। বলা যায় এই পর্বটিই আমাদের ম্যাগাজিন প্রকাশের প্রথম প্রেরণা। একবার কথায় কথায় আলোচনা হচ্ছিল দুই বাংলার নাট্যশিল্পের আদান-প্রদান সংক্রান্ত নানা প্রসঙ্গ। সেখানে একটি বিষয় খুব প্রকট হয়ে দেখা দিল যে, দুই বাংলার আয়োজিত বিভিন্ন নাট্যসংগঠনের নাট্য উৎসবে মূলত: ৫ থেকে ১০টি নাট্যদলের আনাগোনা দেখা যায়। এই দৃশ্যটি পশ্চিমবঙ্গ সহ ভারতবর্ষের অন্যান্য নাট্যউৎসবের ক্ষেত্রেও সমভাবে সত্য। এমতাবস্থায় দর্শককূল বঞ্চিত হয় দুই বাংলার তথা ভারতবর্ষের অনেক ছোটো ছোটো নাট্য সংগঠনের অসাধারণ নাট্যশৈলীর প্রদর্শন থেকে। কিন্তু বাংলার এই দুই প্রান্ত ছাড়াও ভারতবর্ষের অন্যান্য রাজ্যে থিয়েটার চর্চায় নিমগ্ন অনেক নাট্যসংগঠক বন্ধু ও নির্দেশকদের সাথে বিভিন্ন সময়ের আলোচনায় দেখা যায়, এই ছোটো ছোটো নাট্যসংগঠনগুলো তাদের প্রযোজনার গুণগত বৈশিষ্ট্য বজায় রেখেই খুব কম খরচে বা বলা যায় নামমাত্র খরচায় নাট্যপ্রদর্শনী করে এবং করতেও প্রস্তুত। কারণ, শিল্পী মাত্রই তাঁর শিল্পকর্ম দর্শককূলের কাছে পৌঁছে দেওয়ার আপ্রান চেষ্টা করবে – যেটা কোনোভাবেই অমূলক নয় বরং স্বাভাবিক সত্য। অথচ যোগাযোগের অভাবে অথবা বলা যায় কিছু কিছু ব্যক্তিস্বার্থজনিত হীনমন্যতার কারণে এই সংগঠনগুলোর ইচ্ছা, ধৈর্য সবটাই তলানিতে এসে ঠেকেছে। আর সেইসব

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

নাট্যসংগঠন যারা থেস্পিয়ানের ক্ষেত্রটিকে তাদের নাট্যসংগঠনের সাথে অন্য নাট্যসংগঠনের পারস্পরিক আদান-প্রদানের মাধ্যম হিসাবে একান্ত নিজের ভেবে ব্যবহার করতে চান থেস্পিয়ান তাদের স্বাগত জানায়। প্রতি সংখ্যার শুরু থেকে পরবর্তী সংখ্যার পূর্ব পর্যন্ত নির্ধারিত দল ও তাদের নির্দিষ্ট একটি প্রযোজনার যাবতীয় বৃত্তান্ত বিভিন্নভাবে থেস্পিয়ান প্রকাশ করবে। বাংলা ছাড়াও ভারতবর্ষের তথা সমগ্র বিশ্বের সকল নাট্যসংগঠনের মধ্যকার আদান-প্রদানের এই পরিসর যত বড় হবে থেস্পিয়ানের শ্রমও সার্থক হবে।

'এক্সপোজার' শব্দটির আভিধানিক অর্থ বলতে গেলে বলতে হয় কোনো সুপ্ত জিনিসের অবমুক্তকরণ। এই পর্বে মূলত: চেষ্টা করা হবে প্রায় হারিয়ে যাওয়া প্রাচীন লোকনাট্য, লুপ্তপ্রায় নাট্য সম্প্রদায়, প্রাচীন স্থাপত্য প্রভৃতি বিষয় সম্পর্কিত মূল্যবান তথ্য উপাত্ত সংগ্রহ করার অথবা বলা যায় যে হারিয়ে যেতে বসা বা বিনষ্ট হয়ে যাওয়া ভারতীয় শিল্পসংস্কৃতির নানান বিষয়কে পুনরায় সারা বিশ্বের কাছে একবার তুলে ধরা তো বটেই সেই সাথে নতুন প্রজন্মের সাথেও এর পরিচয় ঘটানো। সম্পর্ক স্থাপন করা পুরাতনের সাথে নতুনের। হারিয়ে যেতে বসা আমাদের এই প্রাচীন ঐতিহ্যসমূহের পুনরুদ্ধারে শিল্প-সাহিত্য অনুরাগী সকল মানুষের সহযোগীতা আমাদের একান্তভাবে কাম্য – একা থেস্পিয়ান-এর পক্ষে যা অসম্ভব। আর তাই, আপনার আশেপাশে এমন কিছু দুর্লভ বিষয় যা আপনাকে নতুন করে ভাবাতে চায় বা কোনো বস্তু যদি অবহেলায় পড়ে থাকে, তবে সেই সম্পর্কে বিস্তারিত তথ্য জানালে আমরা সমৃদ্ধ হব।

এরপর 'গল্প সংকলন' নিয়ে একটু বলা প্রয়োজন। এই পর্বটি খুবই গুরুত্বসহকারে বিবেচিত। কথিত আছে, প্রাচ্য দেশে বাংলা ভাষার বিশেষ বৈশিষ্ট্য হলো – এ ভাষায় রচিত সাহিত্য খুবই সমৃদ্ধ। তবে অন্য ভাষার প্রতি কখনই বৈমাত্রেয় দৃষ্টি নিক্ষেপ এই কথার উদ্দেশ্য নয় বরঞ্চ বলা যায়, আত্মপক্ষ সমর্থন দ্বারা বাংলা ভাষার গভীরতা সম্পর্কে কিছুটা আলোকপাত করার চেষ্টা মাত্র। যাহোক্, বাংলার সুবিশাল সাহিত্য ভাণ্ডারের বিশালত্ব এতটাই বিরাটাকায় যে, তার অনুবাদ প্রতি মাসে এক শত ম্যাগাজিনের পাতা জুড়ে ছাপালেও দশ বছরে তার অর্ধেক প্রকাশ করা যাবে কিনা যথেষ্ঠ সন্দেহ আছে, সেক্ষেত্রে 'থেস্পিয়ান' তো একটি ক্ষুদ্র প্রচেষ্টা মাত্র। আর তাই এ পর্যায়ে, 'গল্প সংকলন' পর্বে বাংলা সাহিত্যের প্রথিতযশা কবি, সাহিত্যিক, নাট্যকার, গল্পকারদের গল্প, নাট্য, কবিতা অংশের ইংরেজী অনুবাদ বিশেষ গুরুত্ব পাবে যা দ্বারা বিশ্বের বিভিন্ন ভাষাভাষী সকল মানুষের সাথে বাংলা সাহিত্যের সরাসরি পরিচয় ঘটবে বলেই আমাদের বিশ্বাস।

প্রকাশনাটির ভ্রূণমুকুল থেকেই নাট্যমোদী সকল মানুষের অকৃপণ সহযোগীতা ছিল বলেই তার এতখানি বৃদ্ধি ঘটেছে যাতে দ্বিমত প্রকাশের কোনো অবকাশ নেই। আর তাই আমাদের যাত্রাপথে বিশ্ব নাট্যের সকল পাঠককুলের সহযোগীতা একান্তভাবে কাম্য।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

About Thespian

Thespian is a half-yearly theatrical publication. It has begun following the Bengali calendar and being circulated in the Bengali language but still for a wide existence it needs to be translated in the universally accepted English language along with Bengali translations of the essays written in English which will hopefully enrich us. This is because the view with which we began our journey was to introduce the theatre loving people of the world to the great treasure trove of Bengali theatrical art. It's not suitable to talk about the end in the beginning itself, but as long Thespian will proceed with its journey it will follow this principle. The publication begins with the *NaboBarsho Sankhya* (Bengali New Year edition) and the readers will be introduced to the *Sharat Sankhya* (Autumn edition) after six months.

The publication will not only contain three sections "Essays", "Interview" and "Photo Gallery", but also two other sections which has been included with the creative thoughts of two well-wishers of the Thespian publication family - the first section is called "Exposure" which means bringing to light of an veiled substance and the second section is "Short Stories".

The "Essays" section will contain the research obtained writings of many theatre-workers of different languages. The next section "Interview" will consist of the interviews of great theatre personalities who have attained a universal status beyond time, place and person, and the photo stills from the theatre productions of different theatre groups of India as well as the entire world will enrich the next section "Photo Gallery". It can be said that the third part was the first inspiration in our attempt to publish the magazine. Once a discussion was being carried on different topics of the mutual influences of the two Bengals in the field of theatrical art. It became obvious that almost in all the theatre festivals organized by the different theatre organizations of the two Bengals, the same five to ten groups participate. This scenario is equally true for West Bengal as well as for the other theatre festivals in India. In this condition the audience is being deprived of the exceptional theatrical performances of the numerous 'small' or 'less-renowned' theatre groups of the two Bengals as well as the other parts of India. Apart from the two ends of Bengal, discussions at different times with people engaged in theatre and directors in different parts of India has revealed that small theatre groups across the country are ready to produce characteristically quality plays at a very less or negligible expense. This is because an artist is always willing to display his art before the audience and it is not a utopian concept but a natural truth. But due to lack of communication and some self-created inferiorities, the eagerness and patience of these groups has reached the bottom. Thespian welcomes all those theatre organizations who want to utilize the platform of Thespian to make a mutual symbiotic relationship with other groups and thereby enrich theatre itself. From the beginning of every edition to the next, Thespian will periodically publish the details of a particular theatrical

ISSN 2321 - 4805

production of a particular group. As the platform for mutual relationship between the theatre groups of Bengal, India and the world increases, the attempt of Thespian will succeed.

The term "Exposure" refers to the unveiling of a previously hidden substance. In this part the fundamental attempt will be in gathering valuable information on ancient folk tales, endangered theatre communities, ancient architecture and so on which will not only revive the different endangered and forgotten factors of Indian ancient art and culture before the world but also introduce the new generation to it. Its aim is to build a relation between the past and the present. We earnestly desire the help and support of all the art and literature loving people in our attempt to revive endangered ancient heritages and it is not possible for Thespian do it alone. So any rare subject that compels you to think in a new way or any object lying unattended at your neighbourhood, kindly enrich us with the details about them.

Now there is something to tell about the part called "Short Stories". This part is considered with special importance. It is said that the Bengali language has one specific characteristic i.e. the literature written in this language is much enriched. Of course this view does not look down upon other languages and literatures but in self-defense, it can be said that the aim is just to draw attention towards the depth of Bengali language. However, the amount of literature in Bengali is so huge that even if hundreds of pages of translations are published in magazines each month then in ten years not even half of it can be completed, in that case Thespian is only a minute attempt. So in the part named "Short Stories", readers of different languages will be introduced to the English translations of some of the works of great Bengali authors, playwrights and many stories, plays and poetry.

From the nascent stage of the publication of Thespian, the help and support of enthusiastic theatre loving people has taken our publication to this level. And in our journey, we crave for the support and co-operations from all readers of the world.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

প্রবন্ধ – ১

"রবীন্দ্র নাটকই বাংলা নাটককে বিশ্বনাটকের পর্যায়ে উন্নীত করেছে" – এই বিশেষ শব্দসমষ্টি দ্বারা সৃষ্ট লাইনটি বিভিন্ন সেমিনার, রবীন্দ্রনাট্য আলোচনায় প্রায়শই শোনা যায়। কিন্তু আমাদের এই চিন্তাভাবনাগুলো নিজের মৌলিকতা পরিহার করে কখন যে মৌলবাদী ভাবনায় রূপ নিয়েছে তার দিন ক্ষণ গণনা করা দুষ্কর। আর তাই, রবীন্দ্র প্রয়াণের প্রায় ৬০ বছর পর আজও রবীন্দ্রনাথ শুধু বাঙালীরই হয়ে রইল, বিশ্বজনীন হয়ে উঠল না। রবীন্দ্র সাহিত্য তো বটেই, তা ছাড়া বাংলার শরৎ, বঙ্কিম, নজরুল এদেরও বিশ্বদুয়ারে পৌঁছানোর দায়িত্ব তো আমাদেরই।

রবীন্দ্রনাথের 'রঙ্গমঞ্চ' প্রবন্ধটি তাঁর থিয়েটার ভাবনার একমাত্র উল্লেখযোগ্য তথ্য। এ বিষয়ক আর কোনো প্রবন্ধ তিনি লেখেননি। আর তাই, প্রকাশনার এই পর্বে রবীন্দ্রনাট্য ভাবনার এই একমাত্র দলিলটির মূল বাংলা রচনা ও তার ইংরেজী অনুবাদের প্রকাশ রবীন্দ্রনাথ ও তাঁর নাট্যভাবনাকে বিশ্বজনীন করে তোলার পথকে হয়তো আরেকটু অগ্রসর করবে। এছাড়া তিনি বিভিন্ন চিঠিপত্রে, আলাপচারিতায় এবং নাট্যগ্রন্থের ভূমিকায় তাঁর থিয়েটার ভাবনা নিয়ে কিছু কিছু আলোচনা করেছেন। এই সব কিছু নিয়ে একটি বিশদ আলোচনা প্রাবন্ধিক দর্শন চৌধুরীর "রবীন্দ্রনাথের থিয়েটার ভাবনার পূর্বাপর" শীর্ষক একটি প্রবন্ধ সহ অন্যান্য প্রাবন্ধিকের গবেষণালব্ধ লেখনী *তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ,* পশ্চিমবঙ্গ সরকার–এর 'পশ্চিমবঙ্গ' পত্রিকার একটি বিশেষ সংখ্যায় (বর্ষ ৩৭, সংখ্যা ১০, মে'০৪) প্রকাশিত হয়েছে।

রঙ্গমঞ্চ

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

ভরতের নাট্যশাস্ত্রে নাট্যমঞ্চের বর্ণনা আছে। তাহাতে দৃশ্যপটের কোনো উল্লেখ দেখিতে পাই না। তাহাতে যে বিশেষ ক্ষতি হইয়াছিল, এরূপ আমি বোধ করি না।

কলাবিদ্যা যেখানে একেশ্বরী সেইখানেই তাহার পূর্ণ গৌরব। সতিনের সঙ্গে ঘর করিতে গেলে তাহাকে খাটো হইতেই হবে। বিশেষত সতিন যদি প্রবল হয়। রামায়নকে যদি সুর করিয়া পড়িতে হয় তবে আদিকাণ্ড হইতে উত্তরকাণ্ড পর্যন্ত সে সুরকে চিরকাল সমান একঘেয়ে হইয়া থাকিতে হয়, রাগিনী–হিসাবে সে বেচারার কোনোকালে পদোন্নতি ঘটে না। যাহা উচ্চদরের কাব্য তাহা আপনার সংগীত আপনার নিয়মেই জোগাইয়া থাকে, বাহিরের সংগীতের সাহায্য অবজ্ঞার সঙ্গে উপেক্ষা করে। যাহা উচ্চ–অঙ্গের সংগীত তাহা আপনার কথা আপনার নিয়মেই বলে, তাহা কথার জন্য কালিদাস–মিল্টনের মুখাপেক্ষা করে না–তাহা নিতান্ত তুচ্ছ তোম–তানা–নানা

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

লইয়াই চমৎকার কাজ চালাইয়া দেয়। ছবিতে গানেতে কথায় মিশাইয়া ললিতকলার একটা বারোয়ারি ব্যাপার করা যাইতে পারে, কিন্তু সে কতকটা খেলা-হিসাবে; তাহা হাটের জিনিস, তাহাকে রাজকীয় উৎসবের উচ্চ আসন দেওয়া যাইতে পারে না।

কিন্তু শ্রাব্যকাব্যের চেয়ে দৃশ্যকাব্য স্বভাবতই কতকটা পরাধীন বটে। বাহিরের সাহায্যে নিজেকে সার্থক করিবার জন্য সে বিশেষভাবে সৃষ্ট। সে যে অভিনয়ের জন্য অপেক্ষা করিয়া আছে, এ কথা তাহাকে স্বীকার করিতেই হয়।

আমরা এ কথা স্বীকার করি না। সাধ্বী স্ত্রী যেমন স্বামীকে ছাড়া আর-কাহাকেও চায় না, ভালো কাব্য তেমনি ভাবুক ছাড়া আর-কাহারও অপেক্ষা করে না। সাহিত্য পাঠ করিবার সময় আমরা সকলেই মনে মনে অভিনয় করিয়া থাকি; সে অভিনয়ে যে কাব্যের সৌন্দর্য্য খোলে না সে কাব্য কোনো কবিকে যশস্বী করে নাই।

বরঞ্চ এ কথা বলিতে পারো যে, অভিনয়বিদ্যা নিতান্ত পরাশ্রিতা। সে অনাথা নাটকের জন্য পথ চাহিয়া বসিয়া থাকে। নাটকের গৌরব অবলম্বন করিয়াই সে আপনার গৌরব দেখাইতে পারে।

স্ত্রৈণ স্বামী যেমন লোকের কাছে উপহাস পায়, নাটক তেমনি যদি অভিনয়ের অপেক্ষা করিয়া আপনাকে নানা দিকে খর্ব করে তবে সে-ও সেইরূপ উপহাসের যোগ্য হইয়া উঠে। নাটকের ভাবখানা এইরূপ হওয়া উচিৎ যে, 'আমার যদি অভিনয় হয় তো হউক, না হয় তো অভিনয়ের পোড়াকপাল-আমার কোনোই ক্ষতি নাই।'

যাহাই হউক, অভিনয়কে কাব্যের অধীনতা স্বীকার করিতেই হয়। কিন্তু তাই বলিয়া সকল কলাবিদ্যারই গোলামি তাহাকে করিতে হইবে এমন কী কথা আছে। যদি সে আপনার গৌরব রাখিতে চায় তবে যেটুকু অধীনতা তাহার আত্মপ্রকাশের জন্য নিতান্তই না হইলে নয় সেইটুকুই সে যেন গ্রহণ করে; তাহার বেশী সে যাহা-কিছু অবলম্বন করে তাহাতে তাহার নিজের অবমাননা হয়।

ইহা বলা বাহুল্য, নাট্যোক্ত কথাগুলি অভিনেতার পক্ষে নিতান্ত আবশ্যক। কবি তাহাকে যে হাসির কথাটি যোগান তাহা লইয়াই তাহাকে হাসিতে হয়; কবি তাহাকে যে কান্নার অবসর দেন তাহা লইয়াই কাঁদিয়া সে দর্শকের চোখে জল টানিয়া আনে। কিন্তু ছবিটা কেন? তাহা অভিনেতার পশ্চাতে ঝুলিতে থাকে, অভিনেতা তাহাকে সৃষ্টি করিয়া তোলে না; তাহা আঁকামাত্র; আমার মতে তাহাতে অভিনেতার অক্ষমতা, কাপুরুষতা প্রকাশ পায়। এইরূপে যে উপায়ে দর্শকদের মনে বিভ্রম উৎপাদন করিয়া সে নিজের কাউকে সহজ করিয়া তোলে তাহা চিত্রকরের কাছ হইতে ভিক্ষা করিয়া আনা।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

তা ছাড়া, যে দর্শক তোমার অভিনয় দেখিতে আসিয়াছে তাহার কি নিজের সম্বল কানা-কড়াও নাই? সে কি শিশু? বিশ্বাস করিয়া তাহার উপরে কি কোনো বিষয়েই নির্ভর করিবার জো নাই? যদি তাহা সত্য হয়, তবে ডবল দাম দিলেও এমন সকল লোককে টিকিট বেচিতে নাই।

এ তো আদালতের কাছে সাক্ষ্য দেওয়া নয় যে, প্রত্যেক কথাটাকে হলফ করিয়া প্রমাণ করিতে হইবে। যাহারা বিশ্বাস করিবার জন্য, আনন্দ করিবার জন্য আসিয়াছে, তাহাদিগকে এত ঠকাইবার আয়োজন কেন? তাহারা নিজের কল্পনাশক্তি বাড়িতে চাবিবন্ধ করিয়া আসে নাই। কতক তুমি বোঝাইবে, কতক তাহারা বুঝিবে, তোমার সহিত তাহাদের এইরূপ আপসের সম্বন্ধ।

দুষ্যন্ত গাছের গুঁড়ির আড়ালে দাঁড়াইয়া সখীদের সহিত শকুন্তলার কথাবার্তা শুনিতেছেন। অতি উত্তম। কথাবার্তা বেশ রসে জমাইয়া বলিয়া যাও। আস্ত গাছের গুঁড়িটা আমার সন্মুখে উপস্থিত না থাকিলেও সেটা আমি ধরিয়া লইতে পারি-এতটুকু সৃজনশক্তি আমার আছে। দুষ্যন্ত-শকুন্তলা অনুসূয়া-প্রিয়ংবদার চরিত্রানুরূপ প্রত্যেক হাবভাব এবং কণ্ঠস্বরের প্রত্যেক ভঙ্গি একেবারে প্রত্যক্ষবৎ অনুমান করিয়া লওয়া শক্ত, সুতরাং সেগুলি যখন প্রত্যক্ষ বর্তমান দেখিতে পাই তখন হৃদয় রসে অভিষিক্ত হয়; কিন্তু দুটো গাছ বা একটা ঘর বা একটা নদী কল্পনা করিয়া লওয়া শক্ত কিছু নয় – সেটাও আমাদের হাতে না রাখিয়া চিত্রের দ্বারা উপস্থিত করিলে আমাদের প্রতি ঘোরতর অবিশ্বাস প্রকাশ করা হয়।

আমাদের দেশের যাত্রা আমার ঐজন্য ভালো লাগে। যাত্রার অভিনয়ে দর্শক ও অভিনেতার মধ্যে একটা গুরুতর ব্যবধান পাই। পরস্পরের বিশ্বাস ও আনুকুল্যের প্রতি নির্ভর করিয়া কাজটা বেশ সহৃদয়তার সহিত সুসম্পন্ন হইয়া উঠে। কাব্যরস, যেটা আসল জিনিস, সেইটেই অভিনয়ের সাহায্যে ফোয়ারার মতো চারি দিকে দর্শকদের পুলকিত চিত্তের উপর ছড়াইয়া পড়ে। মালিনী যখন তাহার পুষ্পবিরল বাগানে ফুল খুঁজিয়া বেলা করিয়া দিতেছে তখন সেটাকে সপ্রমাণ করিবার জন্য আসরের মধ্যে আস্ত আস্ত গাছ আনিয়া ফেলিবার কী দরকার আছে- একা মালিনীর মধ্যে সমস্ত বাগান আপনি জাগিয়া উঠে। তাই যদি না হবে তবে মালিনীরই বা কী গুণ, আর দর্শকগুলোই বা কাঠের মূর্তির মতো কি করিতে বসিয়া আছে?

শকুন্তলার কবিকে যদি রঙ্গমঞ্চে দৃশ্যপটের কথা ভাবিতে হইত, তবে তিনি গোড়াতেই মৃগের পশ্চাতে রথ ছোটানো বন্ধ করিতেন। অবশ্য, তিনি বড়ো কবি – রথ বন্ধ হইলেও যে তাঁহার কলম বন্ধ হইত তাহা নহে; কিন্তু আমি বলিতেছি, যেটা তুচ্ছ তাহার জন্য যাহা বড়ো তাহা কেন নিজেকে কোনো অংশে খর্ব করিতে যাইবে?

ISSN 2321 - 4805

ভাবুকের চিত্তের মধ্যে রঙ্গমঞ্চ আছে, সে রঙ্গমঞ্চে স্থানাভাব নাই। সেখানে জাদুকরের হাতে দৃশ্যপট আপনি রচিত হইতে থাকে। সেই মঞ্চ, সেই পটই নাট্যকারের লক্ষ্যস্থল, কোনো কৃত্রিম মঞ্চ ও কৃত্রিম পট কবিকল্পনার উপযুক্ত হইতে পারে না।

অতএব, যখন দুষ্যন্ত ও সারথি একই স্থানে স্থির দাঁড়াইয়া বর্ণনা ও অভিনয়ের দ্বারা রথবেগের আলোচনা করেন, সেখানে দর্শক এই অতিসামান্য কথাটুকু অনায়াসেই ধরিয়া লন যে, মঞ্চ ছোটো, কিন্তু কাব্য ছোটো নয়; অতএব কাব্যের খাতিরে মঞ্চের এই অনিবার্য ত্রুটিকে প্রসন্নচিত্তে তাঁহারা মার্জনা করেন এবং নিজের চিত্তক্ষেত্রকে সেই ক্ষুদ্রায়তনের মধ্যে প্রসারিত করিয়া দিয়া মঞ্চকেই মহীয়ান করিয়া তোলেন। কিন্তু মঞ্চের খতিরে কাব্যকে যদি খাটো হইতে হইত, তবে ঐ কয়েকটা হতভাগ্য কাষ্ঠখণ্ডকে কে মাপ করিতে পারিত?

শকুন্তলা–নাটক বাহিরের চিত্রপটের কোনো অপেক্ষা রাখে নাই বলিয়া আপনার চিত্রপটগুলিকে আপনি সৃষ্টি করিয়া লইয়াছে। তাহার কণ্বাশ্রম, তাহার স্বর্গপথের মেঘলোক, তাহার মারীচের তপোবনের জন্য সে আর–কাহারও উপর কোনো বরাত দেয় নাই। সে নিজেকে নিজে সম্পূর্ণ করিয়া তুলিয়াছে। কি চরিত্রসৃজনে কি স্বভাবচিত্রে, নিজের কাব্যসম্পদের উপরেই তাহার একমাত্র নির্ভর।

আমরা অন্য প্রবন্ধে বলিয়াছি, য়ুরোপীয়ের বাস্তব সত্য নইলে নয়। কল্পনা যে কেবল তাহাদের চিত্তরঞ্জন করিবে তাহা নয়, কাল্পনিককে অবিকল বাস্তবিকের মতো করিয়া বালকের মতো তাহাদিগকে ভুলাইবে। কেবল কাব্যরসের প্রাণদায়িনী বিশল্যকরণীটুকু হইলে চলিবে না, তাহার সংগে বাস্তবিকতার আস্ত গন্ধমাদনটা পর্যন্ত চাই। এখন কলিযুগ, সুতরাং গন্ধমাদন টানিয়া আনিতে এঞ্জিনিয়ারিং চাই–তাহার ব্যয়ও সামান্য নহে। বিলাতের স্টেজে শুধুমাত্র এই খেলার জন্য যে বাজে খরচ হয়, ভারতবর্ষের কত অভ্রভেদী দুর্ভিক্ষ তাহার মধ্যে তলাইয়া যাইতে পারে।

প্রাচ্যদেশের ক্রিয়াকর্ম খেলা–আনন্দ সমস্ত সরল–সহজ। কলাপাতায় আমাদের ভোজ সম্পন্ন হয় বলিয়া ভোজের যাহা প্রকৃততম আনন্দ, অর্থাৎ বিশ্বকে অবারিতভাবে নিজের ঘরটুকুর মধ্যে আমন্ত্রণ করিয়া আনা, সম্ভবপর হয়। আয়োজনের ভার যদি জটিল ও অতিরিক্ত হইত তবে আসল জিনিসটাই মারা যাইত।

বিলাতের নকলে আমরা যে থিয়েটার করিয়াছি তাহা ভারাক্রান্ত স্ফীত পদার্থ। তাহাকে নড়ানো শক্ত, তাহাকে আপামর সকলের দ্বারের কাছে আনিয়া দেওয়া দু:সাধ্য; তাহাতে লক্ষ্মীর পেঁচাই স্বরস্বতী পদ্মকে প্রায় আচ্ছন্ন করিয়া আছে। তাহাতে কবির ও গুণীর প্রতিভার চেয়ে ধনীর মূলধন ঢের বেশী থাকা চাই। দর্শক যদি

ISSN 2321 - 4805

বিলাতি ছেলেমানুষিতে দীক্ষিত না হইয়া থাকে এবং অভিনেতার যদি নিজের প্রতি ও কাব্যের প্রতি যথার্থ বিশ্বাস থাকে, তবে অভিনয়ের চারি দিক হইতে তাহার বহুমূল্য বাজে জঞ্জালগুলো ঝাঁট দিয়া ফেলিয়া তাহাকে মুক্তিদান ও গৌরবদান করিলেই সহৃদয় হিন্দুসন্তানের মতো কাজ হয়। বাগানকে যে অবিকল বাগান আঁকিয়াই খাড়া করিতে হইবে এবং স্ত্রীচরিত্র অকৃত্রিম স্ত্রীলোককে দিয়াই অভিনয় করাইতে হইবে, এইরূপ অত্যন্ত স্থূল বিলাতি বর্বরতা পরিহার করিবার সময় আসিয়াছে।

মোটের উপর বলা যাইতে পারে যে, জটিলতা অক্ষমতারই পরিচয়; বাস্তবিকতা কাঁচপোকার মতো আর্টের মধ্যে প্রবেশ করিলে তেলাপোকার মতো তাহার অন্তরের সমস্ত রস নি:শেষ করিয়া ফেলে, এবং যেখানে অজীর্নবশত যথার্থ রসের ক্ষুধার অভাব সেখানে বহুমূল্য বাহ্য প্রাচুর্য ক্রমশই ভীষণরূপে বাড়িয়া চলে–অবশেষে অন্নকে সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন করিয়া চাটনিই স্তূপাকার হইয়া উঠে।

পৌষ ১৩০৯
(বিচিত্র প্রবন্ধ সংকলন)

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Article -1

This essay, "The Stage" (1903), by Rabindranath Tagore is an important landmark of his thoughts on theatre. Apart from this essay he has discussed on theatre in many of his letters, interviews and in the introductions of his plays. But he has not written any other essay on this topic. That's why the publication of this important document of his thoughts on theatre in this issue along with its English translation will hopefully add another dimension toward the universalisation of Tagore and his thoughts on theatre.

The Stage

RABINDRANATH TAGORE

There is a discussion of 'the Stage' in Bharata's *Natyashashtra*. We find that Bharata does not mention 'the Scene' in it. I, however, do not think it to be a significant omission. Art attains her greatest glory when it is monotheistic. If Art has to share the households with a co-wife her stature is bound to be dwarfed: especially if the co-wife happens to be a really powerful one. If *the Ramayana* has to be set to a tune in order to be read aloud, the tune has to be a monotonous one, remaining unchanged from 'the Adikando' to 'the Uttorkando' (from the beginning to the end). As a *ragini* it can never hope to achieve any artistic growth. That what is true poetry will manage to ring its own music and will ignore any assistance in the form of musical embellishment from the outside world. And music which is of the highest order can speak its own words and does not have to depend on a Kalidasa or a Milton. It can very well do with the meager "*tome- taanaa- naanaa*". One can create a combination of painting, music and poetry in the realm of fine arts but that will be mere playfulness. That will be a cheap ware to be sold in the market: not fit to get a royal seat.

But, theatre, a form of visual art, by nature, is not as independent as aural art. For fuller expression, it has the necessity to take external help in-built in its very artistic fiber. It cannot but accept the fact that it depends on 'performance' all the time. We do not buy this argument. The virtuous wife does not need anyone but the husband; similarly good poetry does not need

ISSN 2321 - 4805

anybody else except a true connoisseur of poetry. We all turn performers in our minds when we read literature. If during any such 'performance' of poetry the true beauty of poetry is not revealed then such poetry would be unable to bring fame for the poet. On the other hand, one can say that the art of acting is anything but an independent form of art. This orphan art waits for the drama to come to it. It can only reflect the glory of drama, in the process making it its own. The uxorious husband becomes a subject of ridicule: similarly, if the drama becomes dependent on acting to a degree more than necessary, thereby curbing its innate generic possibilities it will end up encouraging nothing but criticism. The attitude of the drama should be, "If play is staged let that be: if it is not performed let that be a misfortune for the art of acting, the play could not care less." Whatever be the case, the art of acting must remain subservient to the art of poetry. But that is no way to say that it has to be a slave to all art forms. If it has to maintain its glory it must accept subjugation to other art forms to a degree that is necessary for the full manifestation of its nature: any additional dependence will only cause its degradation. It is needless to say that the dialogues in a play are absolutely essential for the actor in a play. He has to laugh with the words that the poet-dramatist has provided him with: the opportunities that the writer gives him are the only opportunities for him to cry and to bring tears to the spectator's eyes. But, where is the need for the scenery? It simply hangs behind the actor; the actor does not make it happen – it is a mere painting. In my opinion, it merely represents the actor's incompetence, his cowardice. By taking help from a painting in order to create illusion in the mind of the spectator he tries to make his job easier: but, that is quite like begging from the painter. On the other hand, as for the spectator who has come to see your performance, do you think that he has no assets of his own? Do you think that he is a mere child and no more? Cannot we depend on him for anything artistic? If that is the case it is altogether wrong to sell ticket to such a viewer even if he is willing to pay twice the price. Dramatic performance is not something like a deposition in the court of law that one has to validate every single word that is uttered. Where is the need to cheat those who have come to believe in your words and be entertained? They have not come after having locked up their power of imagination back home. You will explain things to him up to a degree; he will comprehend things on his own – that is the manner of negotiation that you will share with him. Dushyanto listens to the conversation between Sankuntala and her confidantes hiding behind the trunk of a tree: that is all very well. Let the conversations be interesting. Even if the tree-trunk is not posted right in front of my nose I can well imagine its presence – the spectator possesses imagination to such a degree. It is difficult to fully understand the deft nuances, the finer shades of the characters of Dushyanto, Sakuntala, Anasua-Priyamvada, their attitudes, their independent voices; so it is necessary to see them in person. We feel enchanted to hear them speak when we see them. But, imagining the existence of a couple of trees, a house or a river is not a difficult task: if these objects are presented in the form of sceneries and are not left for us to imagine that will be making a grievous injustice to us, the spectators.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

I like our village 'jatras' chiefly for this reason. There is no significant barrier between the actors and the audience in these performances. Mutual faith and dependence bridge the gap between the two parties and thereby, the performance comes to life. "*Kavya-rasa*" – the essence of dramatic experience – during the performance wells up like a spring and bursts forth to drench the enchanted audience. Where is the need to bring to erect trees on the stage to show that Malini lets time go by as she keeps searching for flowers in a garden where flowers rarely bloom? The garden should manifest itself through Malini's self. If that does not happen during the performance what quality does the actor playing Malini have to show and what business do the spectators have in sitting like wooden statues?

If the dramatist who created Sakuntala had to plan sceneries for the stage the first thing that he must have done was to stop the running of horse-carriages when Sakuntala would be on stage. Of course, Kalidasa is a great poet: even if he had to stop horse-carriages form running his creativity would never have come to a standstill. But, my point is, where is the great need to put shadow on his self over insignificant trifles? The imaginative, the introspective has the stage inside his own creative self; and therein there is no dearth of space. There, by the skill of the wizard the sceneries keep on surfacing. That stage, those sceneries are the dramatist's ultimate *telos*; no artificial stage, no artificial scenery is fit for the poetic imagination. Therefore, if Dushyanto and his charioteer, rooted in one spot, drive the chariot through their descriptions and their acting the audience would easily realise that the stage is small but the poetry is not. For the sake of poetry they would willingly overlook this limitation of the stage; and, in the process, by enlarging their mental horizon they would ennoble the stage. But, if, it is due to the limitations of the stage the poetry had to curb its flight who would have forgiven the presence of those wooden blocks on stage? In the play *Sakuntala* we see no imperative to depend on external props: that is why in the play there is a full realisation of the poetic sceneries. The play does not give contract to any external agent for giving shape to the hermit's establishment in the forest, the world of clouds on the way to the heavens or the idyllic retreat of Maarich. It has done its self-creation completely, all by itself. Be it in the presentation of characters or in the moods the decision has been to depend entirely on the power of poetry. In another essay we have discussed that European realism could not be about anything but truth. For the Europeans, imagination would not merely entertain them; it would transform the imaginary into something very much life-like and would entertain in a child-like manner. They not only need the vitalizing sap of poetry but also the weight of life-likeness. Now we are in the middle of *Kaliyuga*; therefore, in order to create the effect of life-likeness the demand is to take help form the world of engineering. In England, the amount of money spent to play this game would have eradicated many famines in a poor country like India.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

In the eastern world, the games and sports, modes of entertainment – everything thrives on simplicity. Because we take food in meager banana-leaves we are able to experience the real pleasure of the feast; which is the pleasure of bringing the world to our homes. If the arrangements were to be burdened with elaborate preparations the joy would have been killed.

The form of theater that we are trying to develop in imitation of the English stage is a burdened, bloated thing. It is difficult to move it, to take to all sections of the society. The goddess of wealth, instead of the goddess of knowledge, casts her long shadow over it. For such a kind of stage the necessity for investment by the wealthy is greater than the genius of the poet and the creative mind. If the spectator is not initiated into the English childishness and the actor has faith in his own ability and that of the poetry his job of bringing back freedom and glory to the world of theatre and to his motherland as an Indian will be much easier by sweeping aside all the precious unnecessary garbage. Time has come to leave behind such savage English attitude which encourages one to believe that only a female-actor can play the role of a woman or in order to give an idea of the forest to the audience one has to paint one and put it onto the stage.

All in all, one can say with a degree of certainty that complexity is the hallmark of the ineffectual. If naturalism ('life-likeness') enters into the realm of art like a beetle in the end it eats up all the sap of the inner self of art like a cockroach. When due to dyspepsia there is lack of appetite in order to achieve real nourishment all kinds of expensive luxury piles up unceasingly – the rice gets swamped by the sauce completely.

Translated by : *Mr. Dipankar Roy*, Assistant Professor, Department of English and other Modern European Languages, Visva–Bharati, Santiniketan, W.B., India.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Article -2

The Imprints

Prof. S. Ramanujam

This is not a study or review of Tagore's work. This is not even an article on Tagore. These lines are only the imprints which Tagore's work made on me when I tried to visualize them as drops of performances while I tried for a stage presentation on different occasions.

Thanks to Douglas Knight for this information that how Pandit Ravishankar recalled the concert of Balasaraswathy, the great exponent of Sathir, later it is named Bharathnatya, in an All Bengali music conference held in1934 in Calcutta. To quote "It was something out of the world, even more so, because Rabindranath Tagore the great poet, was there sitting in one corner of the stage on a special chair. I remember Bala was so excited." It is well known that Bala is not merely a dancer but a musician of vocal as well as through her body. Bala had also the privilege of presenting a performance of "Jana Gana Mana" of Tagore at Kolkata, Varanasi and Chennai during 30's of the last century not knowing that it would become the National Anthem of India after the Independence. It was sung in the style of South Indian Music sprung from Ancient Tamil music. It is not merely an incident that a Mahakavi witnessing the musical movements of a traditional art form or a Natyashironmani expressing in a melody through her somatic energy, the image of the poem. It is really an experience where a classical corporeal rhythm fuses with the musical vibration of a lyric.

Tagore's mystic expression in attaining a blissful state of mind in its profundity is visible in his work Chandalika, imbibed with music and dance. The main character of the play is a lowborn, an untouchable whose internal desire of mingling with the eternal bliss through a cry of love submitted to her lord. Ananda, the disciple of Buddha after a weary travel, quenching his thirst by taking water from hands of an untouchable girl, the Prakriti. The impartial attitude of the love of Ananda towards humans irrespective of the cast and creed kindles a kind of trance in Prakriti. The trance makes a deep love in her mind to a level, which creates not only a desire but a thirst to have a corporeal union.

A similar kind of love with thirst is found in the lyrics of Andal, a feminine Vaishnava Saint of Tamilnadu who belongs to the twelfth century. The myth behind the incarnation of Andal is rooted more on earth as well as spiritual. Prakriti, the goddess of earth asks her Lord, the abode of wisdom, to guide a path which will pave the way for attaining eternal bliss for the

ISSN 2321 - 4805

humanity to whom she bears. The answer given to her was that the eternal bliss is the union of one's inner soul with Lord, the Sath Chith Ananda. The simple and the easiest way is the Ganamarga, the path of singing his Glory. He cites a mythical parable, the story of chandala, a low birth and an untouchable devotee who redeems a Brahmin cursed to be a demon by the grace attained through his songs in praise of The Lord and this myth provokes Prakriti to become Andal and marry The Lord Himself through her songs depicting her somatic union with Him.

Neither a comparison of a common theme handled by two religious legends nor to project a coincidence in them is an intention here. But to recognize a spiritual unity that flows with all human soul from generation to generation surpassing the differences between the caste and creed prevailing in the reality of our soil.

Muktadhara has two levels of space and explicit, one is so much the physical, the nature. The invisible waterfalls echoes throughout the play with its melody that encompasses the pass, the road, the temple, the hamlet under its foot. The visible one is the huge machine towering towards the clouds as a symbol of conquest of human power over nature. There is a third level which is purely the mental space of human being which is clouded by the possessiveness on one side and purified by the generosity on the other side. The socio political implications in the first two spaces are intertwined by ecological with human necessities. In a review of the production of *Muktadhara* done in Malayalam by the writer of this article himself in a leading English daily referred it to the river water dispute between states going on at present in our nation. Ecological queries and protests are frequent at present when a project is implemented in relation to the soil.

Apart from these interpretations of socio –political and ecological implications Tagore adapts symbols as his language of expressions especially in his plays. Even the title '*Muktadhara*' is a symbolic one. Mahatma Gandhi called Tagore a sentinel of our tradition. As the sentinel of our tradition the compassion which leads to our spiritual coexistence runs as an undercurrent in every work of Tagore and especially more powerful in depiction of Abhijit's character. It is a kind of deliverance offered to nature being bonded by the self-possession of dictatorial attitude of humans. Abhijit breaks not only the bond of the waterfalls, but also the bond of the earth's music from the grinning ogre that muzzles it. The crowned prince who has to rule and make laws in future acquires a self deliverance also by allowing his physical body to flow along with the water so as to symbolize that no bondage could be made on compassion which unites the human soul. It is a kind of Gandhian spirit that is not against technology but that it should not be applied as exploitation of human self sufficiency in his economy as well as self satisfaction in an artistic way of life. Lord Bhairava in the play stands not only the god of destruction but a god of protection. Abhijit, the crowned prince of the play stands as a symbol of compassion poured on the suppressed one who are indeed in need of water. The play moves to its climax by the breaking of the dam which stands as a symbol of breaking of bonds on human

ISSN 2321 - 4805

beings socially and politically, this is only at surface level. But at spiritual level, it is a breaking of selfishness that bonds the humanness in every soul.

Tagore draws so many aspects from our tradition but not blindly. The poet is firm on his view that tradition is not something that is blindly handed over from one generation to the other. The scenes of the school teacher and what he teaches to the young one are mockery on the brain drainage of a tradition.

Taser Desh, 'The Kingdom of Cards', is a mockery on the pressure of the tradition which could not easily be got rid of. It adheres to the pressure of tradition with all its rigidity which provides a way for a mechanical movement with the four symbols of cards.

The rigidness of traditionalism and conventions as handcuffs becomes a laughing stuff in the hands of the poet in his play *The Kingdom of Cards*. The rules and regulations play a higher hand than a human spirit. One has to lose his personal identity in such a world which paves the way for a mockery of a living pattern. Life has its own zeal which each individual could enjoy at his own way. But if that enjoyment is denied with a common parade which could not be got rid of, life becomes merely a material manipulation where a distinction is not found between a boat and even a prince when it is sinking.

But Amal is so weak because of his physical sickness, and so, he flutters only with the wings of his imagination, which gives him not only solaces and comfort but courage to meet his end. The post office stands as a background, as a symbol of a centre of communication which could be accessible or not. The sensitivity of enjoying the music of the earth with its natural green and also the daily activities happening on the earth moulds Amal as a character different from other normal children. This sensibility makes him even to apprehend the approach of his own death. But he takes it as an adventure, as a playful attitude, rather than afraid of it. He imagines that death is a gift which would be sent by the King as if a message or an article delivered through the post office. He is waiting for such a call with a kind of readiness to submit all his soul. In this philosophical attitude, Amal fades himself into the poet, the Tagore, with a boy's fantasy. Hence, it seems to him to conceive that the death is an invisible voyage connecting the two worlds: the world of life and the world after life.

Gaining such a spiritual strength with a glorious imagination of death is an echo of the lines from Tagore's great work *The Gitanjali* itself. Death is not an end of a voyage, but a knock for the continuity of that voyage for which one has to be ready to submit all his earning materially, poetically and spiritually in his life.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Especially the poem which makes the poet to imagine himself as a beggar maid before the king, is meeting a surprise that the king himself stretches His hands for the arms before the beggar maid. The spiritual attitude of the poem is that it is not a wish to gain from the Lord, but a submission of one's own life at his feet. Submission of soul to nature, to art and to God stands as an eternal message in all of Tagore's works.

As a modern theatre worker, one has to remember Tagore that he has paved the way to have a modernism in stage presentation very much rooted on the soil and at the same time a kind of community theatre that could prevail in our modern secular society through the artistic expressions as an enchantment with a festival attitude carried on at different occasions at Santiniketan.

[***Prof. S. Ramanujam*** *is the pioneer of modern Tamil theatre and is a well-known director and playwright in Tamil. He worked as the Dean in the Department of Performing Arts in Tamil University, Thanjavur, Tamilnadu. He received the Sangeet Natak Akademi Award for theatre direction in 2008.*]

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

প্রবন্ধ – ২

পদচিহ্ন

এস. রামানুজন

এই প্রবন্ধটি রবীন্দ্রনাথের শিল্পকর্মের কোনও আলোচনা বা মূল্যায়ন নয়। এটা সেই অর্থে রবীন্দ্রনাথের উপর কোনও প্রবন্ধই নয়। বিভিন্ন অনুষ্ঠানে যখন আমি কোনও রবীন্দ্রনাটক মঞ্চস্থ করতে চেয়েছি বা মঞ্চস্থ করেছি, তখন রবীন্দ্রনাথের যে প্রভাব বা দাগ আমার মনে অঙ্কিত হয়েছে, এখানে তাই-ই কিছু শব্দবন্ধনের মাধ্যমে প্রকাশ করার চেষ্টা করেছি মাত্র।

একবার ডগলাস নাইটের কাছে জানতে পারি ১৯৩৪ সালে কোলকাতায় সংঘটিত এক সারা বাংলা সঙ্গীত সম্মেলনে পন্ডিত রবিশঙ্করের, যেখানে 'সাথির'-এর প্রবক্তা (পরবর্তীকালে যার নাম হয় 'ভারতনাট্য') বালাসরস্বতী সৃষ্টি করেছিলেন এক অনির্বচনীয় সঙ্গীতমূর্ছনা। তাঁর ভাষায়, "ইহা ছিল স্বর্গীয় অনুভূতি বা তারও বেশী, কারণ মহান কবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর এক বিশেষ আসনে উপবিষ্ট ছিলেন মঞ্চেরই একপাশে। আমার মনে আছে বালা কতটা উত্তেজিত হয়ে পড়েছিল।" এটা সর্বজনবিদিত যে বালা শুধুমাত্র নৃত্যশিল্পীই ছিলেন না, তিনি সঙ্গীতজ্ঞাও ছিলেন মনেপ্রাণে। কোলকাতা, বারাণসী এবং চেন্নাই-এ গতশতাব্দীর ত্রিশ-এর দশকে বহুবার রবীন্দ্রনাথের 'জনগন-মন-অধিনায়ক' পরিবেশন করার সৌভাগ্য হয়েছিল বালাসরস্বতীর, যদিও তখন কেউ অবগত ছিলেন না যে এটাই স্বাধীনতার পরে হবে ভারতের জাতীয় সঙ্গীত। তখন এই গান গাওয়া হয়েছিল প্রাচীন তামিল সঙ্গীতজাত দক্ষিণ ভারতীয় সঙ্গীতের ধারায়। এটা শুধুমাত্র এরূপ ঘটনা ছিল না যে, একজন মহাকবি একটি প্রাচীন শিল্পমাধ্যমের নবরূপে স্ফূরণ বা একজন নাট্যশিরোমণির সুর ও ছন্দের মাধ্যমে একটি লিরিকের অভিনব উপস্থাপনা প্রত্যক্ষ করছেন। এ ছিল এমন এক অভিজ্ঞতা যেখানে ঘটেছিল ক্লাসিক্যাল মিউজিকের স্বর্গীয় অনুভূতির সাথে লিরিকের এক বিচিত্র সংমিশ্রণ।

রবীন্দ্রনাথের রচনায় গভীর প্রশান্তির পথে উত্তরণের এক নিদর্শন হল গান ও নাচে সমৃদ্ধ 'চন্ডালিকা'। এই নাটকের প্রধান চরিত্র একজন নিম্নবর্গজাত ও অস্পৃশ্য, যার অন্তরের বাসনা ছিল তার প্রভুর ভালবাসাপূর্ণ সমর্পণের মাধ্যমে চিরন্তন শান্তিলাভ। বুদ্ধের শিষ্য আনন্দ দীর্ঘ পথযাত্রার পর এক অস্পৃশ্য মেয়ে প্রকৃতির হাতে জলপান করে তৃষ্ণা নিবারণ করে। আনন্দের স্বভাবসিদ্ধ জাতি-ধর্ম-বর্ণ নির্বিশেষে ভালবাসা প্রকৃতির মনে সৃষ্টি করে এক আবেশ। এই আবেশ রূপান্তরিত হয় গভীর ভালবাসায়, যা শুধুমাত্র বাসনা নয় বরং জন্ম দেয় আধ্যাত্মিক মিলনের তৃষ্ণা।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

এই একইরকম ভালবাসার তৃষ্ণার সন্ধান পাওয়া যায় দ্বাদশ শতাব্দীর এক বৈষ্ণবী অন্ডালের গানে। অন্ডালের আবির্ভাবের মিথটি জাগতিক এবং আধ্যাত্মিক – উভয়ের দ্বারাই প্রভাবিত। পৃথিবীর দেবী প্রকৃতি, জ্ঞানের উৎস তাঁর প্রভুকে সমগ্র মানবজাতিকে চিরন্তন আনন্দের পথ প্রদর্শন করতে বলেন। তিনি উত্তর পান – চিরন্তন আনন্দ হল একজন ব্যক্তির অন্তরাত্মার সঙ্গে প্রভু তথা সেই সচ্চিদানন্দের মিলন। এর সহজতম পথটি হল 'গনমার্গ' তথা তাঁর গুণকীর্তন। প্রভু তাঁকে এক চন্ডালের গল্প বলেন যেখানে সেই নিম্নবর্গীয় অস্পৃশ্য চন্ডাল তার সঙ্গীত ও ভক্তির মাধ্যমে অভিশাপগ্রস্ত দৈত্যে রূপান্তরিত এক ব্রাহ্মণকে শাপমুক্ত করে। এই গল্পই প্রকৃতিকে উৎসাহিত করে অন্ডালের রূপধারণে। পরবর্তীতে তিনি প্রভুর সাথে বিবাহবন্ধনে আবদ্ধ হন এবং তাঁর সঙ্গীত প্রভুর সাথে মিলনের সেই ঘটনাকেই বর্ণনা করে।

দুটি একই ধরণের ধর্মীয় ঘটনার তুলনা না তাদের মধ্যে কাকতালীয় মিল তুলে ধরা এখানে উদ্দেশ্য নয়। মূল উপজীব্য হল আমাদের সংস্কৃতির সার সত্যটিকে তুলে ধরা, যা হল – এই আধ্যাত্মিক মিলন মানুষের চিত্তজাত যা ধর্ম-বর্ণ-স্থান নির্বিশেষে যুগে যুগে প্রবাহিত হয়ে চলেছে।

'মুক্তধারা' নাটকের দু'টি স্তর। একটি একেবারেই জাগতিক, তা হল প্রকৃতি। অদৃশ্য ঝর্ণাগুলো সমগ্র নাটক জুড়ে প্রতিধ্বনিত হতে থাকে, যার মূর্ছনা ছড়িয়ে পড়ে পথে-ঘাটে-মন্দিরে ও সমগ্র গ্রামে। দৃশ্যমান বিষয়টি হল এক আকাশচুম্বী যন্ত্র, যা প্রকৃতির উপর মানবশক্তির অধিকার বিস্তারের নিদর্শন। তৃতীয় আর একটি স্তর হল মানুষের মানসিক স্তর, একদিকে স্বার্থপরতা ও অপরপক্ষে পরোপকারিতার টানাপোড়েনে আচ্ছাদিত। প্রথম দু'টি স্তর যে সামাজিক ও রাজনৈতিক পরস্থিতির ইঙ্গিত বহন করে তা পরিবেশচিন্তা ও মানবচাহিদার সাথে ওতপ্রোতভাবে জড়িত। একটি প্রখ্যাত ইংরাজি দৈনিকে মালয়ালমে 'মুক্তধারা'র একটি পরিবেশনার সমালোচনা লিখতে গিয়ে বর্তমান প্রবন্ধের লেখক নদীর জলের বণ্টনকে কেন্দ্র করে আমাদের দেশে আন্তঃরাজ্য বিরোধের প্রসঙ্গটি তুলে ধরেছেন। অপরপক্ষে, পরিবেশচিন্তা ও তৎসংক্রান্ত বিবিধ আন্দোলনের সংখ্যাও আজ ক্রমবর্ধমান।

রবীন্দ্রনাটকের এই সামাজিক, রাজনৈতিক ও পরিবেশ সংক্রান্ত দৃষ্টিকোণ ব্যতিরেকে আর একটি দিক আছে – তা হল ভাষার প্রকাশভঙ্গি। 'মুক্তধারা' শিরোনামটিই প্রতীকী। মহাত্মা গান্ধী রবীন্দ্রনাথকে আমাদের সভ্যতার ধারক বলে অভিহিত করেছেন। আমাদের সভ্যতার মধ্যে আধ্যাত্মিকতার যে স্রোত চিরবহমান, 'সভ্যতার ধারক, রবীন্দ্রনাথের প্রায় সমস্ত লেখনীতেই তা বিদ্যমান এবং যার একটি প্রকৃষ্ট উদাহরণ হল অভিজিত চরিত্রের সৃষ্টি। এ যেন মানুষের স্বার্থপরতা ও স্বেচ্ছাচারের বেড়াজালে বন্দী প্রকৃতির প্রতি হৃদয় উৎসারিত সহানুভূতি প্রদর্শন। অভিজিত শুধুমাত্র জলপ্রপাতের বাঁধনই ছিন্ন করে নি, সে যেন এক দৈত্যের করাল ছায়া হতে মুক্ত করে

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

এনেছে পৃথিবীর সুরমাধুর্য। এক রাজপুত্র, যার কর্তব্য আইন প্রণয়ন ও পালন, সে তার মানবশরীরকে স্রোতে ভাসিয়ে চিত্রিত করল এক গুরুত্বপূর্ণ বিষয়, যে সেই পরমাত্মার সাথে মানবাত্মার মিলনের পথে কোন বাঁধনই বাধা হয়ে দাঁড়াতে পারে না। এটা গান্ধীবাদী দর্শনেরই অনুরণন যা প্রযুক্তির বিপক্ষে নয়, কিন্তু অর্থনৈতিক মানুষের ক্ষতি বা স্বার্থ চরিতার্থ করতে গিয়ে শৈল্পিক জীবনে বাধার কারণ হওয়ার ঘোর বিরোধী। তাই ভৈরব এ নাটকে শুধু ধ্বংসের দেবতাই নয়, রক্ষকও বটে। আর রাজপুত্র অভিজিত যেন সেই আবেগেরই প্রতিভূ যা মুক্তিকামী। নাটকটির চূড়ান্ত পর্যায়ে বাধটিকে ভেঙ্গে দেওয়া হয় যা বাহ্যিকভাবে মানুষের সমস্ত সামাজিক, রাজনৈতিক বন্ধন ছিন্ন করে বেরিয়ে আসার চিত্রকে চিহ্নিত করে। আর আধ্যাত্মিক দিক থেকে এ হল স্বার্থপরতার গন্ডী ছেড়ে বেরিয়ে এসে মানবাত্মার মহামুক্তি।

রবীন্দ্রনাথ আমাদের ঐতিহ্যের বহু উপকরণই ব্যবহার করেছেন, কিন্তু নির্বিচারে নয়। তিনি তাঁর মতাদর্শে স্থির যে ঐতিহ্য শুধুমাত্র এক প্রজন্ম থেকে আর এক প্রজন্মে অন্ধের মত হস্তান্তরের বিষয় নয়। বিদ্যালয়ের শিক্ষক এবং তাঁর শিক্ষাদানের দৃশ্যগুলি বুদ্ধিহীনভাবে ঐতিহ্য বহনের প্রতিই কটাক্ষ।
'তাসের দেশ' (The Kingdom of Cards) নাটকটি সেই ঐতিহ্যের প্রতি কটাক্ষ যা থেকে সহজে মুক্তি পাওয়া যায় না। ইহা মেনে চলে ঐতিহ্যের সেই নির্মম ধারাবাহিকতা ও সঙ্কীর্ণতা যা প্রকাশিত হয়েছে চার ধরণের তাসের যান্ত্রিক চলন-বলনের মাধ্যমে।

ঐতিহ্য ও ধারাবাহিকতার যে নাগপাশ তা The Kingdom of the Cards নাটকে হাস্যাস্পদরূপে প্রতিভাত হয়েছে। মানুষের স্বকীয়তার চেয়ে নিয়মাবলী পেয়েছে উর্দ্ধতর মাত্রা। এখানে ব্যক্তিগত সত্ত্বা যায় হারিয়ে যা এই দেশকে উপহাসের বিষয়ে পরিণত করে। প্রত্যেক জীবনের নিজস্বতা আছে এবং প্রত্যেক মানুষের তার ব্যক্তিগত জীবনকে উপভোগ করার অধিকার আছে। কিন্তু যখন এই ব্যক্তিগত সত্ত্বাকে অস্বীকার করে সকলকে একটি সাধারণের দলে বেঁধে দেওয়া হয় তখন তা কেবলমাত্র বস্তুসত্ত্বায় পরিণত হয়, যেখানে একটি নৌকা ও একজন ডুবন্ত রাজপুত্রের মধ্যেও আর কোন পার্থক্য খুঁজে পাওয়া যায় না।

কিন্তু অমল দুর্বল, রোগশয্যায় শায়িত। তাই সে কল্পনার পাখায় ভর করে বেরিয়ে পড়ে ঘর ছেড়ে, যা তাঁকে শুধু আনন্দ বা আরাম দেয় না, বরং তাঁকে সাহস যোগায় তার লক্ষ্যে পৌঁছাতে। পোস্ট অফিসটি এই নাটকের প্রেক্ষাপট যা এক যোগাযোগের মাধ্যমের প্রতীক। সবুজতা ও দৈনন্দিন কর্মকান্ডের মাঝে প্রকৃতির যে সঙ্গীত তা অন্যান্য সাধারণ শিশুদের থেকে অমলকে আলাদাভাবে গড়ে তোলে। এমনকি তার বোধের সূক্ষ্মতা তার আগুয়ান মৃত্যুর পদধ্বনি শুনিয়ে দিয়ে যায়। কিন্তু সে মৃত্যুকে ভয়হীনভাবে, খেলার ছলে এক অভিযানের মতো দেখে। মৃত্যু যেন তার কাছে রাজার দেওয়া এক উপহার যার বার্তা ঐ পোস্ট অফিসের মাধ্যমে এসে পৌঁছবে তার

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

কাছে। সে অপেক্ষায় রত সেই আহ্বানের যেখানে সে তার আত্মাকে সমর্পণ করবে। এই দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে অমল যেন হারিয়ে যায় কবি রবীন্দ্রনাথের বালকসুলভ কল্পনার জগতে। তাই মৃত্যুকে সে দেখে এক অদৃশ্য যাত্রারূপে যা ইহজগত ও পরজগতের মধ্যে যোগাযোগ স্থাপন করে। মৃত্যুর এই অসীম আধ্যাত্মিক শক্তির কল্পনা তাঁর আর এক মহান সৃষ্টি 'গীতাঞ্জলি'রই অনুরণন। মৃত্যু সেই মহা অভিযানের সমাপ্তি নয়, বরং এ হল এক নতুন যাত্রাপথের সূচনা, যেখানে প্রত্যেককে তৈরী থাকতে হয় তার সমস্ত পার্থিব অর্জনের আহুতি দেবার জন্য।

এখানে বিশেষভাবে উল্লেখ্য সেই কবিতাটি যেখানে কবি নিজেকে এক ভিখারীরূপে কল্পনে করেছেন যে রাজার সাক্ষাৎ প্রত্যাশী, কিন্তু আশ্চর্যজনকভাবে সাক্ষাতের পর রাজা সেই ভিখারীর দিকে হাত প্রসারিত করেন ভিক্ষার প্রত্যাশায়। এই কবিতার আধ্যাত্মিক দৃষ্টিকোণটি হল – প্রভুর নিকট থেকে কোন প্রত্যাশা নয়, তাঁর পদতলে নিজের জীবন সমর্পণেই মুক্তি। প্রকৃতির কাছে, শিল্পের কাছে, প্রভুর কাছে দ্বিধাহীন সমর্পণের বার্তাই ছড়িয়ে আছে রবীন্দ্রনাথের সমস্ত সৃষ্টিতে।

একজন আধুনিক যুগের নাট্যকর্মী হিসেবে প্রত্যেকেরই মনে রাখা উচিত যে মঞ্চ পরিবেশনায় রবীন্দ্রনাথই আধুনিকতার পথ দেখিয়েছিলেন, যার ভিত্তি ছিল আমাদের নিজস্ব সংস্কৃতি। এছাড়াও তিনি সন্ধান দিয়েছিলেন Community Theatre – এর যার প্রয়োগ আমাদের এই আধুনিক ধর্ম নিরপেক্ষ সমাজে হতে পারে শান্তিনিকেতনের বিভিন্ন অনুষ্ঠানের ন্যায় উৎসবসুলভ শৈল্পিক প্রকাশভঙ্গির মাধমে।

[অধ্যাপক এস. রামানুজম হলেন আধুনিক তামিল থিয়েটারের পথপ্রদর্শক এবং একজন সুপরিচিত পরিচালক ও নাট্যকার। কর্মজীবনে তিনি তামিল বিশ্ববিদ্যালয় (তাঞ্জাভুর, তামিলনাড়ু)-এর Performing Arts 'বিভাগের ডিন (Dean) ছিলেন। নাট্য পরিচালনার জন্য ২০০৮ সালে তিনি সঙ্গীত নাটক অ্যাকাডেমি পুরস্কার লাভ করেন।]

অনুবাদক : টীম থেসপিয়ান

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals

ISSN 2321 - 4805

Article -3

Rabindranath Tagore: The Prophet of Indian Theatre

C. Raveendran

At the outset, I must confess that I have read almost all the works of Rabindranath Tagore either available in English or in Tamil, my mother tongue. Above all, I have been fascinated by the new wave movement started by Ezra Pound with the Clarian call of Make it New. "One and only idea has imperceptibly taken passion of all my work up to the present appearing various guises. The idea that the finite is not limited by its boundaries, that it is possible to perceive and receive depthless depth in the smallest particle". What Rabindranath Tagore said about his works still remains maxim for any amount of literary and artistic creation of an individual in any society. In an age of globalization and liberal capitalism, the production of literary and artistic works need space for dialogues in terms of multifaceted patterns of studies crossing the cultural boundaries in a pluralistic country like India. India is a land of multi lingual and multi cultural societies in which many sides of visionary like Rabindranath Tagore and his works are not confined with Bengali language and Bengali people.

Creative people like T. N. Kumaraswamy, T.N. Senapathi, V.R.M. Chettiar and host of other have done pioneering works by translating Tagore's poetry novels, plays, essays directly from Bengali much earlier than the national institutions like Sahitya Akademi, Southern Languages Book Trust and National Book Trust, New Delhi started commissioning to translate Rabindranath Tagore's works. Subramania Bharati, the national poet, has translated essays of Rabindranath Tagore into Tamil. As a student of literature and stage light designing, I have been influenced by the theatrical productions of Rabindranath Tagore's plays in Indian languages directed by well known directors and produced by different language theatre groups in India. Works like Edward Thompson's "Rabindranath Tagore: Poet and Playwright" (1926), Nihar ranjan Ray's "An Artist in Life" (1967), Krishna Kripalani's "Tagore: A Life" (1968), Sisir kumar Ghose's "Rabindranath Tagore" (1986), Sabyasachi Bhattacharya's "Rabindranath Tagore: An Interpretation" (2011) have shown better ways of understanding Rabindranath Tagore's Plays.

In 1888, Rabindranath Tagore came out with his first play *Valmiki Pratibha* and realized the power of the drama as a literary text as well as performing text. The plays written in between 1888 to 1901 were all based on the episodes from the two great Indian epics the *Ramayana* and the *Mahabharata*. In 1901, Rabindranath Tagore started his Santiniketan with a dedication to create a Centre for Art and Culture in view of providing space for experiments in

ISSN 2321 - 4805

the field of literarure as well as performance and visual media. His inner most desire was so strong in establishing Santiniketan to get a prominent place in the cultural map of India. It is needless to say that the plays written in between 1888 – 1901 are in the form of interpreting the episodes of the *Ramayana* and the *Mahabharata* in a modern context. Apart from these plays, he has tried to do experiments in reducing the dialogue by way of incorporating the power of music. In short these plays marked the beginning of his endeavor in musical plays. In the beginning of 60's I have a chance to read "*Visarjan*" (1890) translated into English as '*Sacrifice*'. It may not be wrong to say that Tagore himself acted as Raghupathy, the priest of the Kali temple and it was the beginning of his active participation in his play production as an actor.

The second phase of Rabindranath Tagore's plays starts with *Dakghar* (1912) is still the most popular play, directed by eminent directors not only in India but all over the world even after its completion of one hundred years in 2012. It is well known fact that Rabindranath Tagore has opened a new vista in the field of children play not only in Bengali language but also in all Indian languages. It also marked the beginning of the Children Theatre in India. It was happy to note that the *Dakghar* was written and directed by Rabindranath Tagore in 1912 which coincided with the announcement of the prestigious award of Nobel Prize for the literature conferred on Rabindranath Tagore for his *Gitanjali*, collection of poems. Lots of hunes and cries raised in West regarding the validity of the English translation of *Gitanjali* with the collaboration of W.B. Yeats. It was East – West encounter. It is the paradox of our time.

In 1990s *Dakghar* was directed by Hanamika Kakshser and presented at Shri Ram Centre for Art and Culture as a part of the Theatre Festival in Delhi. The production is still greenish in my memory. Hanamika Kakhser was the student of National School of Drama, Delhi and after completion of her course she went to Moscow Art Theatre, Russia for specialization in Theatre Arts. Through her production she has also entered into the world of Amal created by Tagore. It is beyond my power to recollect each and every aspect of the performance. Post Office is the symbol of expansion of the Colonial Raj. Amal, bedridden by illness, enters into the world of nature through the window in his room and makes friendships with village folks who slowly realized the brunt of urbanization. The sound of hour bell tied in the clock tower reminds 'for whom the bell tolls'? The entire play is a journey of a bedridden boy in terms of understanding his inner-self in relation to society. In short, *Dakghar* is a 'song of innocence'. It is also happy to note that all over the world, theatre activists and theatre lovers took pride in stringing *Dakghar*, 'The Post Office' in connection with the celebration of 150th Birth Anniversary of Rabindranath Tagore.

Sabyasachi Bhattacharya, former Vice-Chancellor of Visva-Bharati, Santiniketan, in his "Rabindranath Tagore: An Interpretation" (2011) has listed out number of problems and questions cropped up not only in the Bengali text but also in English translation. Under the sub-

ISSN 2321 - 4805

heading 'The Monstu Machine: Free Current', he has taken up the play, *Muktadhara* (1922) for deconstruction in providing space for 'intellectual discourse in the future'? (pp.155 – 157). He has also listed out three central issues which are pivotal of the play to stand against the time in terms of visualizing social forces into binary opposition in retaining hegemonic structure of the power politics. The construction of the dam just like Bakhra Nangal dam, Hirakud dam which creates social ambience. On the one hand, it creates enormous disparity in terms of accumulation of wealth and peaceful living zones for its own people. On the other hand, there is a process of eliminations of the tribal community from their living places in the name of modernization through the process of globalization. In every epoch, young people like Abhijit gets himself sacrificed as a protest to support the 'victims of a tragedy'.

It remains as prophetic text moving away from the time of its publication in 1922 and mediating as an agenda to the environmentalists and tribal activists in negotiating with centre – state for constructing dams and blocking the sources of the river water. The present day cruelty of the reality is that the present head of the state government of Karnataka State categorically saying that he is not allowing single drop of Kavery water to save the Kuruvai paddy crops in Tamil Nadu inspite of repeated requests from Prime Minister and Chief Minister of Tamil Nadu through river tribunals and Supreme Court of India. It is shame on our part that the play, *Muktadhara* still remains untouched by the theatre activists all over India.

The last play of the second phase of Rabindranath Tagore's plays, *Raktakarabi* (1925) is still waiting for a director who is well versed with the multifaceted world of Tagore as well as the power of theatre. It is no wonder that Tagore himself translated this play into English under the title '*Red Oleander*' because of its universal appeal for all time. It is better to know the fate of the play *Raktakarabi* through eminent Tagorean Scholar Sabyasachi Bhattacharya's own words: "In 1924 Tagore wrote a speech introducing the play; the speech was never delivered because the play could not be staged in Tagore's life time" (p.159).

The play centres around the king and his henchman, both are so cruel in extracting money and work from their subjects in terms of establishing the land Yakshapuri, the land of celestial beings with pomps and prosperity Nandini, the protagonist emerges as the victim of all types of exploitation and also represents a voice of protest. *Raktakarabi* is a symbolic play by its sheer presentation of the reality which evokes parallel in projecting the contemporary reality of one land. In the name of globalization and manufacturing consent of masses through media and dream industries, our day to day activites are monitored by poetic politics of India. The land we live now becomes the land of Refugees. I am proud to say that Bivash Bishnu Chowdhury of Bangladesh was my student in 2010 and he took a challenge to stage *Raktakarabi* as student's production for thirty minutes. For him, Yakshapuri, the land of 'Red Oleander' symbolises Bangladesh. The entire cast and credit especially the lighting designed by Jenesh, the music by

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

G. Gopi and Justin, the set designed by Harikrishnan were all my students and created wonders on stage by proving the maxim, the theatre is a collective art form.

As a lighting designer, I have always been fond of reading plays which are challenging to stage with all its paraphernalia of stage lightings in terms of creating modernity to the performances. Tagore's *Raja* is always challenging to me whenever I am reading the text again and again. To me, text is always pretext of context. I am simply baffled by the simplicity of Tagorean concept of light. That makes me to rate the play *Raja*, as the best creation of Rabindranath Tagore.

The play *Raja* has been translated into English by Tagore himself as 'The King of the Dark Chamber' (1914). When *Raja* was staged in Bengal, it created "evoking diverse reactions ranging from division to intense administration". The story is so simple. In the palace chamber Sudharsana, the queen is always in search of the King and she is fond of indulging in dialogues with him. In all her efforts, she could not meet him but to hear his voice only. The lady companion of the queen only knows that the King's presence is in omniscience of dark. Thematically the play *Raja* is a problematic text to feminist critics and feminist theatre activists providing no clue where to start their fight or discourse? Subramania Bharathi, the national poet, puts the concept of the play *Raja* into a simple dictum. To him, "darkness is the minimum light".

In a concluding way, I am interested in saying that Rabindranath Tagore's plays, especially the second phase of his plays are embedded with the present day politics of the world. We are living in an age where everything is politics. Theatre is also politics in terms of micro narration of the upliftment of the 'wretched of the earth' or freedom of man.

[***Prof. C. Raveendran*** *was the Professor and head of the Department of Modern Indian Languages and Literary Studies, University of Delhi. He has been associated with the modern theatre movement in Tamilnadu and since 1981 commenced lighting design for an extensive number of plays in Tamilnadu and in the major states of India*.]

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

প্রবন্ধ – ৩

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর : ভারতীয় নাটকের পথপ্রদর্শক

সি. রবীন্দ্রন

একদম শুরুতে একথা বলা যেতে পারে যে, ইংরাজি এবং আমার মাতৃভাষা তামিল-এ অনূদিত রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টির প্রায় সবগুলিই আমি পড়েছি। সর্বোপরি, এজরা পাউন্ড-এর আলোড়ন সৃষ্টিকারী New Wave Movement দ্বারা আমি বিশেষরূপে প্রভাবিত। "One and only idea has imperceptibly taken passion of all my work up to the present appearing various guises. The idea that the finite is not limited by its boundaries, that it is possible to perceive and receive depthless depth in the smallest particle."। রবীন্দ্রনাথ তাঁর নিজের সৃষ্টি দিয়ে যা বলে গেছেন তা এখনও যে কোন সমাজের যে কোন সৃষ্টিশীল ব্যক্তির কাছে প্রবাদস্বরূপ। এই বিশ্বায়ন এবং উদার পুঁজিবাদের যুগে ভারতের ন্যায় বৈচিত্র্যময় দেশে, যেখানে শিক্ষার বহুমুখীতা সাংস্কৃতিক গণ্ডি অতিক্রম করেছে, সেখানে সমস্ত শিল্প ও সাহিত্য সৃষ্টির মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক স্থাপনের অবকাশ প্রয়োজন। ভারতের মত বহুভাষী ও সাংস্কৃতিক বৈচিত্র্যময় দেশে রবীন্দ্রনাথের ন্যায় দূরদৃষ্টি সম্পন্ন ব্যক্তির বিশাল কর্মশালা আজ আর শুধুমাত্র বাঙ্গালী ও বাংলা ভাষার মধ্যে সীমাবদ্ধ নেই।

অনেক সৃষ্টিশীল ব্যক্তি, যেমন টি. এন. কুমারস্বামী, টি. এন. সেনাপতি, ভি. আর. এম. চেতিয়ার এবং আরও অনেকে; বিবিধ রাষ্ট্রায়ত্ত সংস্থা, যেমন সাহিত্য অ্যাকাডেমি, সাউদার্ন ল্যাঙ্গুয়েজ বুক ট্রাস্ট বা ন্যাশনাল বুক ট্রাস্ট অনেক পূর্বেই রবীন্দ্রনাথের কবিতা, উপন্যাস, নাটক, প্রবন্ধ ইত্যাদি অনুবাদের ক্ষেত্রে সক্রিয়তা দেখিয়েছেন। জাতীয় কবি সুব্রামানিয়া ভারতী রবীন্দ্রনাথের প্রবন্ধের তামিল অনুবাদ করেছেন। সাহিত্য এবং মঞ্চ-আলোকসজ্জার ছাত্র হিসেবে আমি বিভিন্ন বিখ্যাত পরিচালক ও নাট্যদলগুলির পরিবেশিত রবীন্দ্রনাথের নাটকগুলির দ্বারা বিশেষভাবে প্রভাবিত। অন্যান্য আরও লেখনী, যেমন Edward Thompson-এর *Rabindranath Tagore : Poet and Playwright* (1926), নীহাররঞ্জন রায়-এর *An Artist in Life* (1967), কৃষ্ণা ক্রিপালিনীর *Tagore : A Life* (1968), সব্যসাচী ভট্টাচার্যের *Rabindranath Tagore : An Interpretation* (2011) ইত্যাদি, রবীন্দ্রনাথের নাটকগুলিকে বিশেষভাবে বোধগম্য করে তুলেছে।

১৮৮৮ সালে রবীন্দ্রনাথের প্রথম নাটক 'বাল্মিকী প্রতিভা'র আত্মপ্রকাশ ঘটে এবং সেইসঙ্গে তিনি নাটকের সাহিত্যমূল্য ও মঞ্চায়ন-গুরুত্ব সম্বন্ধে বিশেষভাবে অবগত হন। ১৮৮৮ থেকে ১৯০১ সালের মধ্যে রচিত সব নাটকগুলিই 'রামায়ণ' ও 'মহাভারত' – এই দুই মহাকাব্যের ঘটনা- নির্ভর। সাহিত্য ও শিল্প সৃষ্টির এবং চর্চার এক

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

স্বতন্ত্র পরিসরের লক্ষ্যে তিনি শিল্প ও সংস্কৃতির কেন্দ্র হিসেবে ১৯০১ সালে শান্তিনিকেতন গড়ে তোলেন। শান্তিনিকেতনকে ভারতীয় সংস্কৃতির পীঠস্থান হিসেবে গড়ে তোলাই ছিল তাঁর আন্তরিক ইচ্ছা। বলাই বাহুল্য যে, ১৮৮৮ থেকে ১৯০১ এর মধ্যে রচিত নাটকগুলির মূল উপজীব্য ছিল 'রামায়ণ' ও 'মহাভারত'এর ঘটনাগুলিকে আধুনিক প্রেক্ষাপটে উপস্থাপন। এগুলি ছাড়াও অন্যান্য নাটকে সঙ্গীতের ব্যবহারের মাধ্যমে সংলাপ হ্রাস করার প্রয়াস লক্ষ্য করা যায়। এককথায়, এখানেই তাঁর গীতিনাট্য রচনার সূত্রপাত। গত শতাব্দীর ষাটের দশকে আমার প্রথম 'বিসর্জন'(১৮৯০) নাটকটির আনুবাদ, *'Sacrifice'*, পড়ার সুযোগ হয়েছিল। এই নাটকে রবীন্দ্রনাথ কালি মন্দিরের পূজারী রঘুপতির চরিত্রে অভিনয় করেন এবং নাট্য-অভিনেতা হিসাবে তাঁর আত্মপ্রকাশ ঘটে।

এরপর রবীন্দ্রনাথের নাট্যরচনার দ্বিতীয় পর্যায় শুরু হয় 'ডাকঘর'(১৯১২) নাটক দিয়ে যা এখনও সর্বাধিক জনপ্রিয় রবীন্দ্রনাটক, এবং রচনার শতবর্ষ পরেও(২০১২) পৃথিবীর বিখ্যাত পরিচালকদের দ্বারা পরিবেশিত হয়ে চলেছে। এটা সর্বজনবিদিত যে, শুধুমাত্র বাংলা ভাষাতেই নয়, বিভিন্ন ভারতীয় ভাষাতেও রবীন্দ্রনাথ শিশুনাট্যের এক নতুন দিগন্ত খুলে দিয়েছেন। এবং এই নাটকটি তারই সুচনাস্বরূপ। একথা উল্লেখ্য যে, ১৯১২ সালে রবীন্দ্রনাথ 'ডাকঘর' মঞ্চস্থ করেন এবং এই সময়ই তিনি তাঁর 'গীতাঞ্জলি'র জন্য সম্মানীয় নোবেল পুরস্কারের সম্ভাব্য প্রাপকদের তালিকাভুক্ত হন। 'গীতাঞ্জলি'র ইংরাজি অনুবাদে W.B.Yeats –এর সহযোগিতার বৈধতা নিয়ে পশ্চিম দুনিয়া আলোড়িত হয়। এ ছিল পূর্ব ও পশ্চিমের বিরোধ, যা বর্তমান সময়ের সাথে আপাতবিরোধী।

নব্বই-এর দশকে দিল্লীর নাট্যোৎসবে, শ্রী রাম সেন্টার ফর আর্ট অ্যান্ড কালচার–এ হনামিকা কাকশের-এর পরিচালনায় 'ডাকঘর' পরিবেশিত হয়। এই পরিবেশনাটি এখনও আমার চোখে একই রকম জীবন্ত। হনামিকা কাকশের ছিলেন দিল্লীর ন্যাশনাল স্কুল অফ ড্রামা-র একজন ছাত্রী। এই কোর্স শেষে তিনি রাশিয়ার মস্কো আর্ট থিয়েটার-এ যান থিয়েটার আর্টস-এ স্পেশালাইজেশন নিয়ে। তাঁর পরিবেশনায় তিনি নিজেই যেন রবীন্দ্রসৃষ্ট অমল-এর জগতে প্রবেশ করেন। প্রযোজনাটির প্রত্যেকটি বিষয় মনে করা আজ আমার পক্ষে কঠিন। ডাকঘর ছিল ঔপনিবেশিকতার প্রসারের প্রতীক। রোগে শয্যাশায়ী অমল তার ঘরের জানালা দিয়ে প্রকৃতির জগতে প্রবেশ করে এবং বন্ধুত্ব গড়ে তোলে গ্রামের সাধারণ মানুষদের সাথে যারা নগরায়নের উত্তাপে জর্জরিত। সময়ের ঘণ্টাধ্বনি শুনে মনে হত .....। সমগ্র নাটকটি সমাজের সাপেক্ষে শয্যাশায়ী অমলের অন্তর্জগতের বিকাশ। এককথায় 'ডাকঘর' হল 'song of innocence'। এটাও উল্লেখযোগ্য যে রবীন্দ্রনাথের জন্ম-সার্ধশতবর্ষে নাট্যকর্মীদের মধ্যে 'ডাকঘর' মঞ্চায়নের সশ্রদ্ধ প্রয়াস চোখে পড়ার মত।

বিশ্বভারতীর প্রাক্তন উপাচার্য সব্যসাচী ভট্টাচার্য তাঁর *Rabindranath Tagore : an Interpretation* (2011) বইয়ে বাংলা এবং তার ইংরাজি অনুবাদে কিছু সমস্যা ও প্রশ্ন তুলে ধরেছেন। 'The Monstu Machine :

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Free Current'- এই সাবহেডিং-এ তিনি 'মুক্তধারা' নাটকটিকে বিশ্লেষণের বিষয় হিসেবে নিয়েছেন যার মূল উদ্দেশ্য 'ভবিষ্যতে intellectual discourse-এর' প্রবাহ সৃষ্টি। (পৃ ১৫৫-৫৭) তিনি এই নাটকে প্রধান তিনটি বিষয়কে চিহ্নিত করেছেন এবং প্রচলিত ভাবনা থেকে সরে এসে তুলে ধরেছেন ক্ষমতার রাজনীতি ও সামাজিক শক্তির দ্বন্দ্বের নগ্ন রূপটিকে। 'ভাকরা নাঙ্গাল' বা 'হীরাকুঁদ' বাঁধের নির্মান সামাজিক অগ্রগতির নিদর্শন। অপরপক্ষে এগুলি স্থানীয়দের শান্তিপূর্ণ বসবাস ও অর্থলিপ্সার মধ্যে দৃষ্টিগ্রাহ্য বৈপরীত্য সৃষ্টি করে। এছাড়াও চলতে থাকে বিশ্বায়নের পথ ধরে আধুনিকতার দিকে অগ্রসর সভ্যতার উপজাতিগুলিকে নিশ্চিহ্নকরণের খেলা। আর অভিজিতের মতো যুবকেরা সব যুগেই এইসমস্ত নিপীড়নের শিকার মানুষের সমর্থনে আত্মাহুতি দেয়।

'মুক্তধারা' ১৯২২ সালে প্রকাশিত হলেও নাটকটি পরিবেশবিদ ও সরকারের বিরুদ্ধে উপজাতিদের হয়ে বাঁধ নির্মাণ ও নদীর গতিরোধের বিষয়ে আন্দোলনকারীদের কাছে আজও পথপ্রদর্শক। বর্তমান সময়ের একটি নির্মম বাস্তব ঘটনা হল দেশের প্রধানমন্ত্রী, তামিলনাড়ুর মুখ্যমন্ত্রী ও সুপ্রীম কোর্টের বারংবার অনুরোধ উপেক্ষা করেই কর্ণাটকের সরকার ঘোষণা করেছেন যে তামিলনাড়ুর কুরুভাই শস্যক্ষেত রক্ষার জন্য কাবেরী নদীর সামান্যতম জলও প্রদান করা হবে না। আমাদের কাছে এটা লজ্জার ব্যাপার যে 'মুক্তধারা' নাটকটি এখনও নাট্যকর্মীদের কাছে একরকম ব্রাত্যই রয়ে গেছে।

দ্বিতীয় পর্যায়ের শেষ নাটক 'রক্তকরবী' (১৯২৫) আজও এমন একজন পরিচালকের অপেক্ষায় আছে যিনি রবীন্দ্রনাথের বহুমুখী প্রতিভা ও নাটকের ক্ষমতা সম্পর্কে সম্পূর্ণরূপে অবগত। সর্বকালে এই নাটকের সার্বজনীনতার কথা মাথায় রেখে রবীন্দ্রনাথ নিজেই এই নাটকের ইংরাজি অনুবাদ করেন 'Red Oleander' নামে। প্রখ্যাত রবীন্দ্রগবেষক সব্যসাচী ভট্টাচার্যের কথায়, "১৯২৪ সালে নাটকটির সূচনা হিসেবে রবীন্দ্রনাথ একটি বক্তব্য লেখেন; সেই বক্তব্যটি কখনও বলা হয়নি, কারণ রবীন্দ্রনাথের জীবনকালে এই নাটকটির মঞ্চায়ন হয়নি।" (পৃ ১৫৯)

নাটকটির কেন্দ্রে আছে রাজা এবং তার পারিষদবৃন্দ, যারা ছিল অত্যন্ত নিষ্ঠুরতায় প্রজাদের কাছ থেকে অর্থ ও তাদের শ্রম ছিনিয়ে নিত মহামূল্য যক্ষপুরী নির্মাণের উদ্দেশ্যে। কেন্দ্রীয় চরিত্র নন্দিনী ছিল একাধারে অত্যাচার ও প্রতিবাদের প্রতীক। রক্তকরবী একটি প্রতীকী নাটক যা সমসাময়িক বাস্তবকে চিত্রিত করে। বিশ্বায়নের এবং মিডিয়া ও শিল্পায়নের মাধ্যমে জনমত গঠনের দ্বারা আমাদের দৈনন্দিন জীবনকে নিয়ন্ত্রণ করে আমাদের দেশের রাজনীতি। আমাদের দেশ আজ পরিণত হয়েছে 'বাস্তুহারা'দের দেশে। আমি গর্ববোধ করি যে আমার একজন ছাত্র বিভাস বিষ্ণু চৌধুরী ২০১০ সালে নাট্য নির্দেশনার বিষয় হিসেবে ৩০ মিনিটে 'রক্তকরবী' মঞ্চায়নের সাহস দেখিয়েছিল। তার পরিবেশনায় 'যক্ষপুরী' বাংলাদেশকে ইঙ্গিত করে। এই নাটকের সমস্ত

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

কলাকুশলীরা ছিল আমার ছাত্র, যেমন – আলোকসজ্জায় ছিল জেনেশ, সঙ্গীতে জি. গোপী ও জাস্টিন, মঞ্চসজ্জায় হরিকৃষ্ণন। এদের মিলিত প্রচেষ্টা নাটকের সঙ্ঘবদ্ধ ক্রিয়ার একটি নিদর্শন।

একজন আলোকশিল্পী হিসেবে আমি বরাবর সেই নাটকগুলি পড়তে ভালোবাসি যেখানে আলোকসজ্জার ব্যাপ্তি রয়েছে ও যার সাথে আছে আধুনিকতার ছোঁয়া। রবীন্দ্রনাথের 'রাজা' নাটকটি সেরকম এবং বারবার পড়লেও এটা সবসময়ই চ্যালেঞ্জিং মনে হয়। আমার কাছে প্রতিটি টেক্সট-ই তার পরিপ্রেক্ষিতের ইঙ্গিতবাহী। রবীন্দ্রনাথের আলোক সম্বন্ধে এক সাবলীল দৃষ্টিভঙ্গি সর্বদাই আমাকে মুগ্ধ করে। তাই 'রাজা' নাটকটি রবীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি বলে আমার মনে হয়।

'রাজা' নাটকটি রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং ইংরাজিতে অনুবাদ করেন The King of the Dark Chamber (1914) নামে। 'রাজা' অবিভক্ত বাংলায় যখন প্রথম মঞ্চস্থ হয়, তখন তা মিশ্র প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে "ranging from division to intense administration"। নাটকের গল্পটি অতি সাধারণ। রানী সুদর্শনা প্রাসাদের অন্তরমহলে সদাই রাজার সন্ধানে রত এবং রাজার সাথে কথোপকথনে সদা উৎসুক। কিন্তু তাঁর শত প্রচেষ্টা সত্ত্বেও রাজার দেখা পান না, শুধু তাঁর কণ্ঠ শুনতে পান মাত্র। রানীর সখীই কেবলমাত্র জানেন যে রাজার অবস্থান গহন আঁধারেই। থিম-এর দিক থেকে নাটকটি অত্যন্ত ব্যঞ্জনাধর্মী এবং নারীবাদী নাট্য সমালোচকরা আলোচনার দিক নির্ণয়ে বিভ্রান্ত হন। জাতীয় কবি সুব্রামানিয়া ভারতী 'রাজা' নাটকের ভাবটিকে সহজে ব্যক্ত করেছেন। তাঁর ব্যাখ্যা, "darkness is the minimum light"।

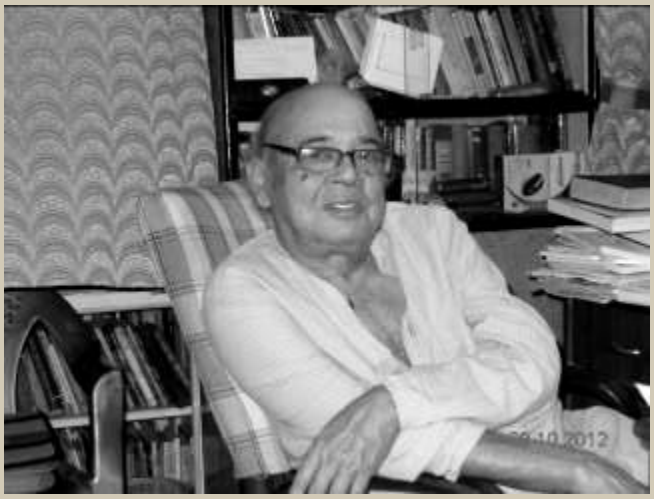
পরিশেষে এ কথা বলতে চাই যে, রবীন্দ্রনাথের নাটকগুলি, বিশেষত দ্বিতীয় পর্যায়ের, বর্তমান বিশ্বের রাজনীতির ইঙ্গিত বহন করে। আমরা এমন এক যুগে বাস করি যেখানে সবকিছুই রাজনীতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। নাটকও এক ধরণের রাজনীতি সাধারণ মানুষের তথা 'wretched of the earth'-দের উত্তরণের কথা বলে।

[অধ্যাপক সি. রবীন্দ্রন দিল্লী বিশ্ববিদ্যালয়ের 'Department of Modern Indian Languages and Literary Studies' বিভাগের অধ্যাপক ও বিভাগীয় প্রধান ছিলেন। তিনি দীর্ঘকাল যাবৎ তামিলনাড়ুতে আধুনিক নাট্য আন্দোলনের সঙ্গে যুক্ত এবং ১৯৮১ সাল থেকে তামিলনাড়ু ও আরও অন্যান্য রাজ্যে বহু নাটকের আলোক-নির্দেশনা করে চলেছেন।]

অনুবাদক : টীম থেসপিয়ান

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

সাক্ষাৎকার



"থিয়েটার করতে গেলে– সেটা ভালো করে বোঝা উচিত..."

মনোজ মিত্র

নট, নাট্যকার ও নির্দেশক। এক দেহে তিন প্রাণ – একেই বোধহয় বলে নাট্যঅন্ত:প্রাণ। নানামুখী ব্যস্ততার মাঝে মনোজ মিত্রের সাথে একটু সময়ের আলাপ দিয়েই যাত্রা শুরু হলো আমাদের ১ম বর্ষের ১ম সংখ্যার।

থেস্পিয়ান নাট্য বিষয়ে ছোটোবেলার কোনো আনন্দময় স্মৃতি?

ছোটোবেলায় থিয়েটার করাটাই খুব আনন্দময় স্মৃতি। কারণ থিয়েটার করার ইচ্ছেটা খুব প্রবল ছিল এবং এটাও জানতাম যে এই থিয়েটারটা ভবিষ্যতে কোনও কাজে লাগবে না। কিন্তু ঐ একরাত্রি অভিনয়ের যে আনন্দ! সকলের সঙ্গে একসাথে থাকা! তাৎক্ষণিক এক আনন্দ – এছাড়া প্রাপ্তির কিছু ছিল না। এটাও জানতাম যে এতে খারাপ করলেও খুব একটা কিছু এসে যায় না – কিন্তু ভাল করার চেষ্টা করে গেছি। আর এটা তো আমার profession

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

ছিল না, profession হবে কখনও ভাবিও নি। কিন্তু নিজে থেকে ভাল করার যে বিশুদ্ধ আনন্দ, স্বতঃস্ফূর্ত নির্বিকল্প আনন্দ – এগুলোই আনন্দময় স্মৃতি।

থেস্পিয়ান কোন সময় থেকে এবং কিভাবে পাকাপাকিভাবে থিয়েটার চর্চার শুরু?

সেরকম নির্দিষ্ট কোনও সময় নেই। স্কুলেও করতাম, কলেজেও করতাম, তারপর একটা দলও করলাম। ঘটনাক্রমে সে দলটা রয়েও গেল এবং এখনও সেটা রয়ে গেছে...

থেস্পিয়ান গল্পকার মনোজ মিত্র থেকে নাট্যকার মনোজ মিত্রে পরিণত হওয়ার পেছনে কোনও পরিকল্পনা কাজ করেছিল, না স্রেফ 'মৃত্যুর চোখে জল'-এর অভাবনীয় সাফল্য থেকে এই দিকে পরিবর্তন?

কোনও পরিকল্পনা ছিল না। আমি গল্পই লিখতাম, লিখতে গিয়ে একটা নাটক লিখলাম। তখন আমার মনে হল যে, নাটকের ভাষায় বা ভাষার form-এ কাজ করাটা আমার পক্ষে অনেক easier ।এতে করে আমি নিজেকে অনেক ভাল করে প্রকাশ করতে পারছি।... থিয়েটার বা নাটক লেখাটা তো একদম অন্যরকম, গল্প বা উপন্যাসের সাথে এর মিল খুব কম। থিয়েটার মানুষের – একেবারে চলাফেরা থেকে নিঃশ্বাস-প্রশ্বাস – সবকিছুকেই কভার করে। এটা আমার খুব ভাল লাগে। একজন ব্যক্তির প্রত্যেকটা মুভমেন্ট চোখের সামনে ভাসতে থাকে, বা ভাসতে থাকা উচিত। ঠিকঠাক পারি কিনা জানি না – কিন্তু এই এতগুলো জিনিস একটা নির্দিষ্ট পরিসরে (নাটকের) বেঁধে রাখা – এটাই ভাল লাগে। আর... থিয়েটারের বেশীরভাগটাই থাকে নেপথ্যে। থিয়েটারে ঘটনা মঞ্চে প্রায় ঘটেই না, যা ঘটে তা বাইরে বাইরে ঘটে, সে শেক্সপীয়র থেকে শুরু করে প্রায় যে কোন নাটকেই। থিয়েটার সবসময়ই মানুষের প্রতিক্রিয়া (act of reaction)। এখানে ঘটনা সরাসরি দেখানোর প্রয়োজন হয় না।

থেস্পিয়ান নাট্যকার মনোজ মিত্র এবং অভিনেতা মনোজ মিত্র – কে কার দ্বারা প্রভাবিত? কে অপেক্ষাকৃত বড় বলে আপনি মনে করেন?

আমার কিছুই মনে হয় না। দুটো কাজই করি, করতে ভাল লাগে। যে দু'পায়ে খেলে, তাকে জিজ্ঞাসা করলে বলতে পারবে না, কোন পায়ে সে বেশী সফল। কারণ গোল দেবার সময় সে মনে রাখে না কোন পায়ে গোল দিচ্ছে। তাই এ প্রশ্নের উত্তর দেওয়াটা মুশকিল।

ISSN 2321 - 4805

থেস্পিয়ান 'নরক গুলজার', 'মেষ রাক্ষস', 'নৈশভোজ', 'রাজদর্শন' – এর মতো অনেক নাটকেই আপাত হাসির সংলাপের ভেতর আপনি অবলীলায় ঢুকিয়ে দিয়েছেন রাজনৈতিক চিন্তা-চেতনার নানা উপকরণ। এ সবই কি আপনার সযত্ন প্রয়াস?

না, এগুলো একেবারেই অযত্ন প্রয়াস। আমি তো আর হাতে ঝাণ্ডা ধরতে পারি না, বা আমার মতবাদ আমি মঞ্চে উঠে চিৎকার করে বলতে পারি না, তাই আমাকে এভাবে লিখতে হয়। এতে আমাদের দেশের, মাটি-জলের প্রভাবটা আছে। আমি আমার লেখার মাধ্যমে কিছু সত্যি কথা, যে কথা হয়তো অনেককে খুশি করে না, তুলে ধরার চেষ্টা করি। এটা মানুষের সাধারণ এক ব্যবহারিক রীতি মাত্র – কিছু কথাকে সহজ ভাষায় উপস্থাপন করা। বাংলার প্রবাদগুলোর সৃষ্টি তো এভাবেই। এটা ভাষারই এক প্রকাশভঙ্গি। তাই এ ব্যাপারটা একেবারেই সযত্ন প্রয়াস নয় – একদমই spontaneous। যারা এই একটুখানি ঠাট্টা, ইয়ার্কি, উপহাস, মজা করতে জানে, তারা এরকমই পছন্দ করে।

থেস্পিয়ান রাজনৈতিক বাধায় আপনার নাটকের মঞ্চায়ন বন্ধ হয়ে যাওয়া এবং বাধা পাওয়ার মতো ঘটনা ঘটেছে। এসব ঘটনা আপনাকে কতটা প্রভাবিত করেছিল?

কিছুমাত্র প্রভাবিত করে নি। যার ইচ্ছে হয়েছে সে বন্ধ করতে পারে। প্রভাব আর কি পড়বে? বরং আরও দুটো নাটক লেখা হয়েছে। প্রকারান্তরে সুপ্রভাব পড়েছে।

থেস্পিয়ান আপনার মঞ্চাভিনীত নাটকের মধ্যে সেরা চরিত্র কোনটি বলে আপনি মনে করেন?

এটা আমার পক্ষে বলা সম্ভব নয়।

থেস্পিয়ান 'সুন্দরম' নাট্যদল প্রতিষ্ঠা করেও সেখান থেকে সরে যেতে হল কি গ্রুপ থিয়েটারের ঐতিহ্য মেনেই? এবং 'ঋতায়ন' তৈরী করেও তা আবার ভেঙ্গে দিলেন কেন – যেখানে বাংলা গ্রুপ থিয়েটারের ভাঙা-গড়ার চিত্রটা মোটেও হতাশাজনক নয়?

না, না, 'সুন্দরম'এর সঙ্গে আমার সম্পর্ক কখনও বিচ্ছিন্ন হয় নি। শুধু দূরত্বের (distance) জন্য কিছুটা যোগাযোগ বিচ্ছিন্ন হয়েছিল মাত্র। আমি বালিগঞ্জে গিয়ে রিহার্সাল দিতাম এবং এখনও দিই। এটা কখনও কখনও সম্ভবপর হয়েওঠে না। সম্পর্ক বা বন্ধুত্ব কিছুমাত্র নষ্ট হয়নি। মাঝে মাঝে হয়তো কোনও একটা কাজ খুব একটা ভাল

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

লাগছিল না – তাই হয়তো কাজটা করলাম না। ঝগড়াঝাটি বা সম্পর্ক নষ্টের কোন ব্যাপার নেই। বরং যখন আমি 'ঋতায়ন' করি তখনও 'সুন্দরম'-এর সাথে কাজ করেছি।

থেস্পিয়ান আপনার লেখা নাটকে ভিন্ন ধরণের চরিত্ররা আমাদের ভীষণভাবে চমকে দেয়।সে 'সাজানো বাগান'-এর বৃদ্ধই হোক, 'গল্প হেকিম সাহেব'-এর হেকিমই হোক, 'মুন্নি ও সাত চৌকিদার'-এর ধৃতিকান্ত বা 'যা নেই ভারতে'-এর ধৃতরাষ্ট্র – এসব চরিত্র সৃষ্টির প্রেরণা কি?

প্রেরণা তো আছেই। আমাদের চারপাশেই তো কোন কোন অসাধারণ মানুষেরা ঘুরে বেড়ায়। অসাধারণ ইচ্ছে তাদের, অসাধারণ তাদের কর্মপ্রবৃত্তি। এগুলো হয়তো সবসময় সবার সাথে মেলে না। মানুষের মধ্যে এই peculiarity থাকে। একদম চেনা চরিত্র নিয়ে কাজ করতে আমার খুব একটা ভালও লাগে না। এগুলোও চেনা – কিন্তু তার মধ্যেও কোথাও একটা অন্যরকম আছে।

থেস্পিয়ান আপনার এই দীর্ঘ নাট্যজীবনে আপনি মঞ্চ নিয়ে তেমন কোন পরীক্ষা-নিরীক্ষা করতে চান নি। প্রসেনিয়ামের প্রতি আপনার বিশেষ কোন ভালোলাগা?

পরীক্ষা-নিরীক্ষা!! দেখো, আমি থিয়েটার কখনও produce করতে চাই নি, director-ও হতে চাই নি। তাই এখানে আমার ভীষণ খামতি আছে। আমি যতদূর জানি তার বেশী তো আর যেতে পারি না, আর আমি ওটা নিয়ে ভাবিও না। আমি যতটা পারি, নাটকটা দিয়ে compensate করার চেষ্টা করি। কিন্তু সেটা যে ভালো পথ, তা আমি বলব না। থিয়েটার করতে গেলে – সেটা ভালো করে বোঝা উচিত, নতুন কিছু করার ক্ষমতা অর্জন করা উচিত, বুঝে-শুনে বা ওয়ার্কশপ করে বা বিভিন্ন রকম চর্চা করে একটা জায়গায় পৌঁছান উচিত। কিন্তু unfortunately এবং peculiarly আমার সেরকম কোনও ইচ্ছেই নেই direction করার। কিন্তু আমাকে সবাই director হিসেবেই ধরে। সেটাই হয়েছে সমস্যা। সেজন্য আমি কোনও experiment-এ যাই না, যেটুকু যা আছে গোপনে, নাটকের মধ্যে। নাটকেও যে খুব একটা experiment আছে তা নয় – কিন্তু ঐ চরিত্র নির্মাণ, situation নির্মাণ, সংলাপ ইত্যাদির মাধ্যমে সহজ ভাষায়, সহজভাবে উপস্থাপনা। নাটকগুলোর সাফল্যের পেছনেও এটাই কারণ। সুতরাং, কি করি-না করি, সেটা নিয়ে আর ভাবি না।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

থেস্পিয়ান পঞ্চাশ ও ষাট এর দশকে বাংলা থিয়েটারে সরাসরি বিদেশী নাটকের প্রভাব সম্পর্কে আপনার কি মতামত?

আমার সেরকম কোনও মতামত নেই। আমি কোনওদিন নোটবই পড়ে উত্তর লিখতাম না, নিজে যা পড়তাম সেটুকুই লিখতাম। এক্ষেত্রেও তাই, আমি original নাটকেই বিশ্বাসী। তাছাড়া, আমি তো আর শুধু director নই যে বিভিন্ন নাটক নিয়ে কাজ করব। অন্য নাটক পড়ব, জানব ঠিক আছে, কিন্তু ব্যবহার কেন করব? হয়তো দু'একটা অন্যের নাটক বা গল্প ব্যবহার করেছি, কিন্তু সে খুবই কম। আমার মৌলিক নাটকই ভালো লাগে এবং তাই-ই করেছি ও করি। তবে যাঁরা করেছেন তাঁদের কোনও নিন্দা বা বিরোধিতা করছি না। তাঁরাও অনেক গুরুত্বপূর্ণ কাজ করে বাংলা নাটককে সমৃদ্ধ করেছেন।

থেস্পিয়ান স্বভাষায় নাট্যশিক্ষার জন্য বাংলায় আলাদা কোনও প্রতিষ্ঠান নেই। একজন প্রবীণ নাট্যকার, নির্দেশক ও একজন শিক্ষক হিসেবে আপনার কোন পরিকল্পনা?

হ্যাঁ, প্রয়োজনীয়তা তো আছেই এবং হলে তো খুব ভালো হত। রবীন্দ্রভারতী একসময় এই উদ্দেশ্য নিয়েই শুরু হয়েছিল – dance, drama, visual arts - এগুলোই ছিল ভিত্তি। এটা ছিল unique। পরবর্তীকালে ছাত্রসংখ্যা বৃদ্ধির সাথে সাথে সবকিছুর প্রসার ও বিভিন্ন বিষয়ের অন্তর্ভুক্তি ইত্যাদির ফলে তা আর রইল না।

থেস্পিয়ান শহর ছাড়াও গ্রাম বাংলার সর্বত্র বাংলা থিয়েটারের দৈন্যদশা থেকে উত্তরণের জন্য নাট্য আকাদেমি তথা শহরের প্রতিষ্ঠিত নাট্যদলগুলির করণীয় কি হওয়া উচিত বলে আপনার মনে হয়?

প্রয়োজনীয়তা তো অবশ্যই আছে এবং দলগুলো কিছুটা করছে। একটা সচেতনতা এসেছে। যেমন – divisional festival হচ্ছে North Bengal, Presidency ও Burdwan - এই তিনটি বিভাগে; পরে জেলায় জেলায় হবে। তাছাড়া, নাট্য অ্যাকাডেমির নাট্যমেলা – কলকাতার বাইরেও হচ্ছে, যেমন আসানসোল, উত্তরবঙ্গ ইত্যাদি। এছাড়া problems তো আছেই, এবং সেগুলো সমাধানের জন্য নাট্য অ্যাকাডেমি এবং Cultural Department –এ আলোচনাদি হচ্ছে। তবে অগোছালো চেহারা তো একটা আছেই।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

থেস্পিয়ান নাট্যদলগুলিকে কেন্দ্রীয় সরকারের প্রদেয় অর্থসাহায্যের সঠিক ব্যবহার সুনিশ্চিত করতে সংশ্লিষ্ট কর্তৃপক্ষের কোনও হস্তক্ষেপের প্রয়জনীয়তা আছে কি?

সে তো আছেই। যারা টাকা দিচ্ছে তাদের তো দেখতেই হবে যে টাকা ঠিকঠাক ব্যয় হচ্ছে কিনা। ভারতে কোনও ক্ষেত্রেই তো আর অর্থ ঠিকঠাক ব্যয় হয় না! অনেক দলই আছে যারা টাকা নেয় এবং বছরে নামমাত্র একটি হয়তো নাটক করল। তাই এটা দেখাশোনা করার প্রয়োজন তো আছেই।

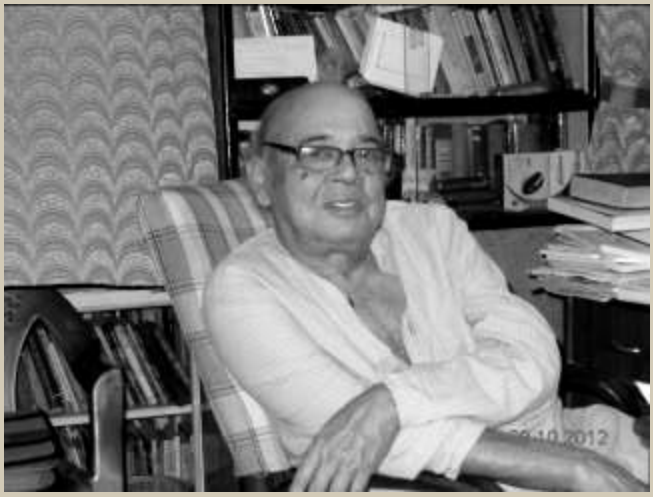
শেষ হয় কথা। মনোজ দা'র সাথে এই ছোট্ট কয়েকটি মুহূর্ত পুনরায় ভাবিয়ে দিয়ে যায় পুরাতন কিছু ভাবনা। মনোজ দা'র কথার সূত্র ধরেই বলতে হয় জীবনের যেকোনো কাজের শুরুতেই আনন্দ একটি উল্লেখযোগ্য ভূমিকা পালন করে। কারণ ওটা ছাড়া কোনো কিছুরই স্বত:স্ফূর্ত বিকাশ ঘটে না। ছোটোবেলায় থিয়েটারের শুরুটা হয় এই আনন্দ দিয়েই, বড় হয়ে থিয়েটার করে জীবিকা নির্বাহ করব সেইরকম বোধহয় আমরা কেউই ভাবিনা। তবে ভাববার প্রয়োজনীয়তা যেমন রয়েছে তেমন সময়ও হয়েছে। বাংলা ভাষায় নাট্যশিক্ষার জন্য আলাদা কোনো প্রতিষ্ঠান জাতীয় স্তরে নির্মিত না হলে ভাবনা অধরাই থেকে যাবে আর বরাবরের মতোই হাতুড়ে ডাক্তার দ্বারাই মঞ্চরোগ সারাতে হবে। ব্যতিক্রম দিয়ে কখনও যুগ যুগ চলতে পারেনা। সময়ের প্রয়োজনেই যেহেতু সবকিছু হয় তাই জাতীয় স্তরে বাংলা ভাষায় স্বতন্ত্র নাট্যশিক্ষা প্রতিষ্ঠান নির্মাণে আমাদের দায়টিও তোলা থাকল সময়েরই ঘাড়ে।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Interview

"If you want to do theatre, you will have to understand it properly…"

– Manoj Mitra



Actor, Playwright and Director, three existences in one appearance – this is probably the example of what we call 'harmony'. From his busy schedule, Manoj Mitra gives us his valuable time for a while and his worthy words mark the beginning of our journey.

THESPIAN *Any gleeful memory from your childhood regarding theatre?*

To act in a theatre is itself a gleeful memory from my childhood. Because I had a strong will to work in a theatre and also I knew that it would be in no use in my future. The one-night performance! To stay together with so many people! A spontaneous happiness! There was nothing to achieve. I knew that my poor performance would not matter at all, but tried my best to do well. And it was not my profession, never thought it would be. But the joy of doing something good from my own, the spontaneous, unparallel happiness – these are the gleeful memories.

THESPIAN *When and how you started to do theatre professionally?*

There was no particular time as such. I acted in school, in college, then formed a group. And in the due course of time, the group continued and it is still continuing.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

THESPIAN *Was there any plan behind the conversion from story-writer Manoj Mitra to dramatist Manoj Mitra? Or the overwhelming success of Mrityur Chokhe Jol instigated this transformation?*

No, there was no so called planning. I used to write stories, and then I wrote a play. I realised that the form and the language of the play were easier to me to write. I was being able to express myself more comfortably.... Writing a play is far more different from writing a story or a novel. A play captures all the movements of the character. It fascinates me a lot. All the movements of the character can be visualised and should be visualised in a play. Don't know whether I can successfully do it or not, but this very aspect of binding together all the things in a given frame (of a play) is very endearable to me. And... a major part of a theatre occurs in the backdrop. The main action or incident does not appear on stage, rather it happens behind, be it a Shakespearean play or some other. Theatre is always an act of reaction of the characters. An incident needs not to be presented on stage.

THESPIAN *Dramatist Manoj Mitra and actor Manoj Mitra – who is influenced by whom? Whom do you think better?*

I think nothing. I do both the works and like to do equally. If a footballer is asked that in which leg he is more successful, he will not be able to answer. Because, while scoring, he never thinks which leg is being used. So it is difficult to answer this question.

THESPIAN *In your plays like Narak Guljar, Mesh Rakshos, Noishobhoj, Rajdarshan, you have incorporated many political elements within their apparent comic dialogues. Are these your conscious efforts?*

No, these are all unconscious efforts. Neither I can take any political colour nor can I stand on stage and cry out my opinions. So my writing says it all. And this style is deeply rooted into the nature and culture of my country. I always try to say some truths in my works which sometimes make some people unhappy.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

THESPIAN *There were many incidents where the performance of your play got interrupted due to political interventions and pressures. What were the impacts of such incidents?*

There is no impact of such incidents. They stopped at their own will. So there is no question of any impact. Rather I had written some plays. So it had a fruitful impact on me.

THESPIAN *Whom do you consider the best character from all of your performances?*

It is almost impossible to answer this question.

THESPIAN *You had established 'Sundaram', yet you had to move out from that. Why? Why did you stop 'Ritayan' when the tradition of breaking and joining of the groups was never discouraging in Bengal?*

No, no. There was never any break of relationship between me and 'Sundaram'. Only due to the distance there was a temporary pause. I used to go to Ballyganj for rehearsal and I still do that. Sometimes it becomes difficult. But the relation and friendship never ended. May be I did not want to work in a particular production, so distanced myself from that. Yet the relationship never got bitter. Even I worked with 'Sundaram' while I was in 'Ritayan'.

THESPIAN *Different types of characters in your plays, like the old man in Sajano Bagan, Hekim in Galpo Hekim Saheb, Dhritikanta in Munni O Sat Choukidar or Dhritarastra in Ja Nei Bharate, always enchant us. What is the inspiration behind such creations?*

Of course, there is inspiration. You can see, many extraordinary people roam about around us. They have extraordinary goals, extraordinary perseverance. These characters sometime differ from the common men. But people bear such peculiarities. I do not like to work with very common characters. These characters are also familiar, but still there are some differences.

THESPIAN *In your long theatre career, you never have experimented with the form of presentation. Is there any fascination toward proscenium?*

See... I never wanted to produce or direct a theatre. So I have lot of weaknesses in this area. I cannot ignore my limitations, and I don't bother about this. So far I can, I try to compensate

ISSN 2321 - 4805

these loopholes with my script. But I don't consider it as a good strategy. If you want to do theatre, you will have to understand it properly, you will have to obtain the capacity to do something new and you will have to reach at a minimum level by studying, understanding, engaging in workshops and so on. But unfortunately and peculiarly, I don't have any fascination toward direction. That is why, I do not try to do any experiment and if there is anything in my work, that is hidden in the script itself. Even there are not so much experimentations in my scripts – only there are the formation of characters, creation of dramatic situations and dialogues to make a simple presentation. These are the reasons behind the success of the plays. So I don't bother about what I do and what I don't.

THESPIAN *What is your opinion about the direct impact of foreign plays on Bengali Theatre, especially in 1950s and 60s?*

I have no opinion as such. I never read a notebook to answer the questions, only wrote what I had read. The same thing prevails here, that is, I believe in original plays. Moreover, I am not only a director that I should work with different kinds of plays. I should read and know about other plays, but why should I directly use them? Though I have used plays or stories of other writers, but that are very negligible in number. I always like original plays to work with and that's what I do. But I am not criticising or opposing the directors who have done this. They have enriched Bengali Theatre a lot by their many significant contributions.

THESPIAN *There is no separate institution for theatre studies in our own language in Bengal. As a senior dramatist, director and teacher, what is your stance regarding this?*

Yes, the necessity is obvious. Rabindrabharati University was established with this ambition and dance, drama, music, visual arts – these were the base of it. It was unique. But in the due course of time, with the increase in the number of students, many other streams and subjects were added and somehow it lost its way.

THESPIAN *What, according to you, are the duties of Natya Academy and the established groups in Kolkata in countering the poor condition of theatre in the remote places in Bengal?*

Yes, it is very much necessary and the groups are trying to do that. Some kind of awareness has been created. Moreover, there are Divisional Festivals in three divisions – North Bengal, Presidency and Burdwan. Such festivals will be organised in each district very soon. The *Natyamela* , organised by Natya Academy, is being hosted outside Kolkata, like in Asansol,

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

North Bengal and so on. Nevertheless, there are many problems too and Natya Academy and the Cultural Department are trying to sort them out. But, an untidiness is there.

THESPIAN *Is there any necessity to invigilate the proper expenditure of the grants for theatre, sanctioned by the Central Government?*

Definitely. It is mandatory for the authority that is sanctioning the grants to ensure the proper expenditure. Unfortunately, the money has never been properly utilised in any field in our country! There are many groups that claim the grant and only do one production in a year, just for formality. So, this should be properly invigilated.

Here we end. This little moment with Manoj da rekindles few thoughts. In reference to his words we can admit that happiness plays an important role in every beginning of our lives. In absence of it, spontaneity staggers. Theatre, in our childhood, springs from mere happiness and probably we never think to make it our profession. But time has come to think about it. And if there is no institution for theatre studies in our native language, this thought will remain confined within the realm of dream and the momentum will continue to stagger in the hands of the makeshifts. We cannot always depend on exceptions. This responsibility of establishing some kind of institution for theatre studies is meant for Thespian also and we wish that time will tell of us in future.

Translated by : Team THESPIAN

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

এক্সপোজার

আবহ সংগীতের স্বতন্ত্রতা ও নতুন সম্ভাবনা

সুর ও সংগীতের সাথে নাট্যের আদি সম্বন্ধ। ভরতের সময় থেকে নৃত্য ও সংগীতের সমন্বয়েই মূলত: তৈরী হয়েছে নাট্যকলা। 'নাট্যে সংগীতের ব্যবহার' কথাটি খুব বেশী সামঞ্জস্যপূর্ণ নয়, একটু যেন কর্কশ মনে হয়। কারণ দু'য়ের সম্পর্ক ব্যবহারের নয়, অবিচ্ছিন্ন ও প্রাচীন। কিন্তু "নাট্যে সংগীতের ব্যবহার' কথাটি এ কারণেই সংগতিপূর্ণ যে, শুধু গান গেয়ে বা বাদ্যযন্ত্র বাজিয়ে দিলেই নাট্যকলা পরিস্ফুট হয় না। তার জন্য চাই বিভিন্ন সংগীত ও সুরের পরিশীলিত ব্যবহার। বাংলা থিয়েটারের পেশাদারিত্বের হাত ধরে আজ দৃশ্যসজ্জা, আলোকসজ্জা – এই বিভিন্ন ক্ষেত্রগুলো আলাদা আলাদাভাবে পেশায় রূপান্তরিত হয়েছে। সেখানেই কোথাও একটা ঘাটতি ছিল আবহ নির্দেশনার ক্ষেত্রে। সেট, লাইট, মেক-আপ–এর পুরো execution টাই মূলত: কারিগরী বিদ্যা যা বিশেষ ধরনের মেধা না থাকলে শেখা যায় না। কিন্তু এগুলোরও আবার শৈল্পিক গুণের প্রয়োজন হয়ে দাঁড়ায় যখন নাট্যচিন্তার সাথে সামঞ্জস্য রেখে তার নকশার প্রয়োজন হয়। তেমনি music-এর ক্ষেত্রে, বাদ্যযন্ত্রীরা তো তাদের স্ব স্ব ক্ষেত্রে পারদর্শী কিন্তু নাট্যের প্রয়োজনানুযায়ী বিভিন্ন বাদ্যের একত্র ব্যবহার তো শুধুমাত্র একজন যন্ত্রী দিয়ে সম্ভব নয় – তার জন্য বিশেষ কিছু মেধার প্রয়োজন যারা নাটকের পরিবেশ, সময়, ভাব ও গাম্ভীর্য বুঝে সুর সংযোজন করতে পারবে। সে কিন্তু সহজ কথা নয়। তার উপর আবার এই ভারতীয় উপমহাদেশে যেখানে সুর ও সংগীতের নিজস্ব তত্ত্ব ও ব্যকরণ রয়েছে। নাট্যের সুর ও সংগীত বিষয়ে তো আলাদা করে কোনো শিক্ষাক্রম চালু নেই আমাদের দেশে তাই যারা সংগীত শিল্পী, বা যারা এ বিষয়ে পড়াশোনা করেছে এবং যারা সংগীতের বিভিন্ন ধারায় বিচরণ করছে; theatre-এ তাদের স্বত:স্ফূর্ত চলনই বয়ে আনতে পারে নাট্যশিল্পে আবহ নির্দেশনার নতুন সম্ভাবনা। আর তাই পেশাদারী থিয়েটারে 'আবহ নির্দেশনা'–এর সম্ভাবনার পথ কতটা সুগম্য তা নিয়েই কিছুটা সময় বাংলা থিয়েটারের এই সময়ের একজন আবহ নির্দেশকে শুভদীপ গুহ (বাবান)-এর সাথে।

কী করে শুরু হলো.....যেখান থেকে Music – এ আসা?

বাবান : শুরুতো একদম না বুঝে । সাড়ে তিন বছর বয়সে ১ম নাটক বাবার নাটকের দল লিভিং থিয়েটারে। সেই থেকে টানা ১৭-১৮ বছর বয়স পর্যন্ত নিয়মিত থিয়েটার করা; আর গান বলতে যেটুকু সে ঐ দলের মধ্যে যা গাওয়া হত, তাই। ওরকম করেই শুরু, ...সেই আস্তে আস্তে স্বপ্ন দেখা। আগে কখনও ভাবিনি আমি গায়ক বা Musician হতে পারি। .....এরপর গানটাই গাইছিলাম Theatre টা অফ্ করে। ২-১ টা শো হয়তো করলাম কিন্তু থিয়েটারে আগের যে involvement টা ছিল সেটা বন্ধ করে দিয়েছিলাম একেবারে। .....আবার যখন ধীরে ধীরে নাটকে ফিরে এলাম সেসময় আমার অদ্ভুত একটা রোল হয়ে গেল, যেহেতু গানটা

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

গাইতে পারি তো দলের Music-এর দায়িত্বটা আমার ঘাড়ে এসে পড়ল। সেটা করতে করতে আরও কয়েকটা নাটকের দল ডাকাডাকি শুরু করল – যে এসো, আমাদের সাথে একটু Music নিয়ে কাজ কর। এখন তো অনেক দলের সাথেই কাজ করছি Music নিয়ে.....

এই সময়ে Theatre Music বা আবহ নির্দেশনার যে স্বতন্ত্রতা পরিলক্ষিত সমগ্র দেশে মূলত বাংলা থিয়েটারে সেটা কীভাবে হচ্ছে বা হল?

বাবান : দ্যাখ্.....আমাদের এখানকার মানে বাংলার তথা বাংলা থিয়েটারে ৭০-এর দশক তো একটা খুবই গুরুত্বপূর্ণ সময় – তার পরবর্তী দু'দশক মঞ্চ থিয়েটারের টানা বন্ধ্যা সময় পেরিয়ে এখন আমরা বাংলা থিয়েটারের নব জাগরণের একটা শুভলগ্ন অতিক্রম করছি। এই সময়ে যারা আবহ নির্দেশনা করছে তারা নির্দেশকের কাছেই হোক বা মানুষের কাছেই হোক, কোথাও একটা প্রমাণ করতে পেরেছে যে নাটকে এটা একটা খুব জরুরী বিষয় এবং এটাকে ছাড়া নাটকের পূর্ণ বিকাশ সম্ভব নয়। আর শুধু Music নয়, সার্বিক ভাবে Music ই বল্ বা দৃশ্যসজ্জা ও আলোকসজ্জা....সর্বক্ষেত্রেই বাংলা থিয়েটারের প্রভূত উন্নতি হয়েছে এবং হচ্ছে। আগে নাটকের এই বিভিন্ন ক্ষেত্র গুলোতে যারা কাজ করতেন তাদের বেশীরভাগটাই ছিল ঐ নাটকের দলে কাজ করতে এসে Light–এ ঢুকেছে, বা একটুখানি গান গাইতে পারার দরুণ Music–এর দায়িত্বটুকু নিয়ে নিলাম এইভাবেই হয়েছে। তাদের কাজকে কোনোভাবেই অবজ্ঞা করা বা খাটো করার জন্য বলছি না, শুধু আগের ও এখনকার অপেশাদারী ও পেশাদারী দৃষ্টিভঙ্গীটা বোঝাবার চেষ্টা করছি মাত্র। এবং তাদের মধ্যে যারা সত্যিই আলাদা যে ২-১ জন – তাদের কথাও বলছি না, কেননা তারা অসাধারণ, কালজয়ী। শুধু এটুকুই বোঝাবার চেষ্টা যে, আগের সেই অপেশাদারী ভাবনাটা আর নেই। এখন Music টা Musician রাই করছে আর এই জন্যই Music–এর জায়গাটা আলাদা হয়ে যাচ্ছে বা গেছে। কিন্তু আগে নাটকের পাশাপাশি এই ক্ষেত্রগুলোতে যেটা হত – ঐ একটুখানি ভরিয়ে দেরে.....একটা কিছু খালি খালি লাগছে.....একটু করে দে রে.....এখন সেটা হচ্ছে না।

আচ্ছা তো.....আবহ নির্দেশনা নিয়ে তুই কি ভাবছিস বা কী করে কি করছিস?

বাবান : কি করছি বলতে গেলে.....শিল্প বিষয়ক কোনো গবেষনাই তো সময় বেঁধে হয় না, এটা একটা যাত্রাপথ – যেখান দিয়ে হাঁটতে হয়। সেই পথ পরিক্রমায় Theatre Music-এর উপর কেন্দ্রীয় সরকারের ২ বছরের বৃত্তি পেয়ে একটা গবেষণা শুরু করেছি কিছুদিন হয়। .....ভারতবর্ষ তো Ritual-এর জন্য বিখ্যাত যার বেশীরভাগটাই ধর্মীয় – আর এই সব Ritual গুলোর মধ্যে Music একটা খুব গুরুত্বপূর্ণ অংশ। আমরা যখন পূজো করি বা আযান দেই তাতে একটা অসাধারণ Music-এর ব্যবহার আছে বা আমরা চার্চে যাই, গুম্ফায় যাই তাতেও একটা Music-এর ব্যবহার রয়েছে যা একটি আবহ সৃষ্টি করে। .....একটা চার্চে ঢুকলে কেমন একটা অদ্ভুত পবিত্র অনুভূতি হয় না কি? সেটা কি শুধু সেই স্থাপত্যটার জন্য?.....তার সাথে Music খুব জরুরী একটা জায়গা

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Play করে।.....তার সাথে আমাদের Traditional গান বাজনা দ্যাখ্ – বাউল, সুফী বা আমাদের সাঁওতালী গান, গাজীর গান শুনলে একটা অন্যরকমের মাদকতা তৈরী হয়। আর এখানেই আমার গবেষণার মূল বিষয়বস্তু যে, এমন কী আছে Music টার মধ্যে যা একটা আবহ তৈরী করে ফেলছে। এমন একটা আচ্ছন্ন করা মুহূর্ত তৈরী করছে যেটা থেকে বেরুতে সময় লাগছে। আর এই Music গুলো কি করে Theatre-এ প্রয়োগ করা যায় সেটা আমার গবেষণার অন্য একটা দিক – তাহলে কোন্ Note, কোন্ সুরের কোন্ বিহঙ্গগুলো এই মাদকতা সৃষ্টি করতে পারছে, তাহলে সেটাকে কীভাবে নতুন করে সুরের কাজে লাগাবো – নতুন আর কি কি বাদ্যযন্ত্রের ব্যবহার হতে পারে। এইভাবেই এগোচ্ছে আর কি.....

Theatre Music–এ যারা আসছে বা যারা করছে তাদের শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের উপর কতটা দখল প্রয়োজন আছে বলে তোর মনে হয়?

বাবান : আমরা তো Theatre–এর দ্বারা একটা আবহ তৈরী করি যেখানে একটি পরিবেশ তৈরী হচ্ছে কিন্তু সেটা তো শাস্ত্রীয় সঙ্গীত কত হাজার বছর ধরে করছে। সকাল, সন্ধ্যা, রাতে এমনকি ঋতুভেদে তৈরী রাগ – রাগিনীগুলো সেই বিশেষ পরিবেশ বা মুহুর্তকে শুদ্ধ করে তুলছে। আর সেগুলো যদি নাটকে সঠিকভাবে প্রকাশ পায় তাহলে তো নিজের কাজটাই সহজ হয়ে যায়। তাছাড়া ভারতবর্ষে Music নিয়ে কাজ করতে গেলে সেটা Theatre–এ হোক্ বা অন্য শিল্প মাধ্যম, শাস্ত্রীয় সঙ্গীত তো তাকে বুঝতেই হবে। শাস্ত্রীয় সঙ্গীত তো অনেক এগিয়ে.....তার সাথে লোকগান শেখা উচিৎ। সেটা তো আরেকটা ঘরাণা। তার সুরের ধরণ ধারণ, তার দর্শন সেটাও বুঝতে হবে। Theatre Music তো মূলত Theatre–এর উপর নির্ভরশীল; কে, কিরকম Theatre করছে, কি তার মূল বিষয় – নির্দেশক সেটাকে কিরকম দেখতে চাইছে, তিনি কিরকম আওয়াজ শুনতে পাচ্ছেন ভেতরে, সেটারই বাইরের প্রকাশটা। আবহ নির্দেশক তার উপর কাজ করে যেটা তার নিজের প্রকাশ।

কানাইলালজীর সাথে তো কাজ করলি – সেখানে Music নিয়ে কেমন কী কাজ হলো?

বাবান : আর বলিস না.....ত্রিপুরার একটি জঙ্গল 'সিপাহীজলা অভয়ারণ্য' – সেখানে তিনি আমাদের ১ মাস ফেলে রেখেছিলেন। ওখানেই ছিলাম, কোথাও বেরোতে পারতাম না। সেখানে বলার মত তেমন কোনো কিছু নিয়েই কাজ হয়নি কিন্তু আমার জীবনের সকল কর্মশালার মধ্যে এটা খুবই গুরুত্বপূর্ণ একটি কর্মশালা। সকালবেলা শুধু ঘন্টা দেড়েকের শারীরিক ব্যায়াম সাথে কণ্ঠ অনুশীলন তারপর সারাদিন Improvisation–এর দিন, যা মন চায় কর। আর সন্ধ্যেবেলায় সারাদিন কি করলে দেখাও। তো এই কাজটা করতে গিয়ে ঐ পরিবেশ, জঙ্গল, গাছ, নদী-নালা আর তার সাথে একটা অন্যরকমের খোঁজ মানে তুমি যা শিখতে পার তা তুমি তোমার মত করে শিখে নাও। আমরা প্রাকৃতিক শব্দ নিয়ে কাজ করেছি – হাওয়া নিয়ে, জল নিয়ে, খুব নৈঃশব্দ নিয়ে যেটা বোধহয় ওইরকম জায়গা ছাড়া হয় না। আর প্রতিটি শব্দ উৎসের জন্য ব্যবহৃত হয়েছে খুবই বিকল্প কিছু বাদ্যযন্ত্র, যেটা

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

ঠিক আসলে বাদ্যযন্ত্র নয় কিন্তু শব্দ তৈরী হয় এমন কিছু যেমন জল, শুকনো পাতা, পোড়ার শব্দ, হাওয়াকে মোটা কিছুর মধ্য দিয়ে প্রবাহিত করানো – এইসব মজার মজার কাজ। দারুণ অভিজ্ঞতা.....

Alternative বা বিকল্প ধারার Music আমরা কোনটাকে বলছি?

বাবান : খুব সূক্ষভাবে বলতে গেলে Alternative Music কে দুইভাবে বর্ণনা করা যেতে পারে। প্রথমটা হলো – স্বাভাবিকভাবে যেগুলো বাদ্যযন্ত্র নয় কিন্তু তার দ্বারা খুব গাঢ়, অর্থবহ ও শক্তিশালী শব্দ বা নৈঃশব্দ তৈরী করা যায়, এই ধরনের কিছু বাদ্যযন্ত্র – এটা একটা পর্যায়। আরেকটা হচ্ছে গিয়ে কার্যধারাটাই বিকল্প ধরনের। মানে, যে শব্দগুলো তৈরী করার চেষ্টা করছি বা যে Music তৈরী হওয়া শুরু হল, সেটা তুড়ি দিয়েও হতে পারে কিংবা Clapping দিয়েও হতে পারে.....ঠিক তেমনি গাছের পাতা ও জল নাড়ালেও তো আওয়াজ হয় – তো বিষয়টা হলো এটাই খুঁজে দেখা যে আমার কাছে বিকল্প শব্দ আর কি আছে। ঢাক, ঢোল, গীটার, বেহালা – তো আছেই। এগুলোর সাথে বাকী বিকল্প শব্দগোষ্ঠীটাকে মিশিয়ে ব্যবহার করতে পারলে Theatre–এর জায়গাটা বোধহয় আরেকটু উন্নত হয়। এবার Alternative Music টা হচ্ছে গিয়ে যেখানে Music টা আর কোথাও শুধু Music এর Role Play করছে না, কোথাও সেটা একটা চরিত্র হয়ে উঠছে – itself a character মানে Music টা যদি নাটক থেকে সরিয়ে দেয়া যায় তাহলে মনে হবে যেন একটা চরিত্র উধাও। এই দুটো জায়গা। মানে ব্যাপারটা হলো Music টা যে Theatre টাকে শুধু মায়াবী করে দিচ্ছে বা ভাল করে দিচ্ছে এমনটা নয়.....

তাহলে কি আমরা এই বিকল্প ধারার Music টাকেই Theatre Music বলছি?

বাবান : না, না, এরকম কোনো সংগা টংগা নেই যে Alternative Music টাকেই Theatre Music বলবো – তানয়। নাটক যেমন গল্পটা বলার চেষ্টা করছে তেমনি Music ওতো আরেকভাবে গল্পটা বলার চেষ্টা করছে এবং সেটা সবসময় নাটকের শরীরে প্রবাহিত হয়ে চলেছে, কোথাও তাকে ছাপিয়ে যাচ্ছে না বা দরকার হলে ছাপিয়ে যাচ্ছে যেটা নাটকের বক্তব্যটাকে আরেকটু গভীর করে দর্শকের কাছে পৌঁছে দিচ্ছে। যেমন ধর্ 'নীরবতা' – এটি একটি অসাধারণ Music.....Greatest Music. নীরবতার চেয়ে অসাধারণ আর কিছুই হয়না যদি সেটাকে ঠিক করে ব্যবহার করা যায়। হাজার ঢাক-ঢোল বাজিয়েও বোধহয় ওর মত সাড়া পাওয়া যায় না। আসলে দুটোকে ছাড়া দুটো কখনো দাঁড়াতে পারে না। যখন কোনো একটা বাদ্যযন্ত্র বাজানো হচ্ছে এবং বাজাতে

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

বাজাতে যখনই থামছিস বা ঝোঁক নেওয়া হচ্ছে সেই বিন্দুটাতে বা জায়গাটাতেই ভাবটা তৈরী হচ্ছে মানে Communicate করছে। গাইছিস, গাইছিস, গাইছিস.....When you Stop.....Communicate. এটাই হচ্ছে মজা। নীরবতা ছাড়া Communication প্রায় অসম্ভব। এই শব্দ ও নীরবতার ছন্দময় প্রাণবন্ত ব্যবহারই একটি Music কে সাধারণ থেকে অসাধারণে উন্নীত করে আর তখনই বোধহয় আমরা তাকে আবহ সংগীত বা Theater Music বলি।

একজন Theatre Musician যে Music টা করছে তাকে কি কোনোভাবে একজন ভাল অভিনেতা হওয়ার প্রয়োজন আছে?

বাবান : দ্যাখ্.....Theatre টা তো একটা মিশ্র আর্ট। সব কিছু মিলেমিশে একটা কিছু তৈরী হচ্ছে তো সেটা করতে আসলাম অথচ আমি ছন্দ বুঝি না, রং বুঝি না, তাল বুঝি না তাহলে কি করে হবে? হয়তো সে কোনোদিন মঞ্চে উঠে অভিনয় করবে না বা করতেও পারে, যাই হোক্ – অভিনয়টাতো অবশ্যই বুঝতে হবে। অভিনয় না বুঝলে সে Music করবে কি করে? অভিনয় বুঝবে – তার ঐ পরিবেশটা বুঝবে, Costume বুঝবে, আলো বুঝবে – আলোরও তো অনেকগুলো বক্তব্য আছে, সেসব না বুঝলে কি করে Music টা তৈরী হবে। আবার অপরদিকে, যদি কেউ বলে ওহ্ Music টা অসাধারণ হয়েছে তাহলে তো একটা গন্ডগোল হয়ে গেল.....কারণ শুধু Music টা বা Light টা তো কখনও করতে চাইনি বা কেউ করেও না।

আচ্ছা.....Music, Drama, Theatre তথা পুরো Performing Arts টা দেখা যাচ্ছে এটা আজ আর শুধু শিল্প নয়, চিকিৎসার জগতে Therapy হিসাবে কাজ করছে – সেটাতে আমাদের এখানকার Possibilities কেমন?

বাবান : Origin of Therapy আমাদের দেশে নতুন নয়, যুগ যুগ ধরে চলে আসছে। শাস্ত্রীয় সংগীতে রাগ নির্ধারণ – এটা পুরোটাই Therapeutic এবং Pure Biological. আমাদের শাস্ত্রীয় সংগীত তত্ত্বীয় এবং পুরোভাগটাই ব্যকরণ নির্ভর আর সেজন্যই তার মধ্যে Therapy-র গুণাবলী সব থেকে বেশী যেখানে প্রহর ধরে ধরে রাগ–রাগিনী নির্ধারণ – যার পুরোটাই Therapeutic জায়গা দিয়েই তৈরী হয়েছে। পশ্চিমা বিশ্ব যে এটাকে তৈরী করেছে, তা নয়, ওরা যেটা করেছে – এটাকে Theorize করেছে, লেখালেখি করেছে এবং একটা Process-এর মধ্যে বিষয়টাকে ফেলে দিয়েছে। আর এজন্যই ওরা এগিয়ে। Music of Relaxation, Music of Deep Sleep এসবই আমাদের আছে – আমরা শুধু Theorize করিনি বা প্রয়োজন পরেনি বা ভাবিনি। ওরা সেটা ভেবেছে।

ঠিক তাই। শৃঙ্খলাটা ওদের থেকে সত্যিই শেখার বিষয়। তাই বলে যে আমরা উশৃঙ্খল তা নয়; আমরা সুশৃঙ্খল নই। আবহ সংঙ্গীত নিয়ে

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

নানা ভাবে থিয়েটারে যে কাজের পরিধি বাড়ছে তাতে পেশাদারী থিয়েটারে এর স্বতন্ত্র অবস্থান শুধু সময়ের অপেক্ষা মাত্র। নাট্যশিল্পে live Music একটি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ বিষয় কারণ অভিনয়ের সময় মঞ্চে আমরা প্রতিটি প্রাণকে জীবন্ত দেখতে পাই আর সেই সাথে তাদের নানা বর্ণ, গন্ধ আমাদের ছুঁয়ে যায় – সেই মূহুর্তগুলোকে আরও প্রানবন্ত করতে আবহ সংঙ্গীতের ভূমিকা অনস্বীকার্য। আমরা দেখতে পাই অভিনয়ের সাথে সামঞ্জস্য রেখে বিভিন্ন যন্ত্রসংঙ্গীতের সহিত পাখোয়াজের শব্দ মাধুরতা যতটা হৃদস্পন্দন বাড়ায় Track Music–এ কখনও সেই আদিম উন্মাদনা তৈরী করতে পারে না। পরিশেষে বলা যায়, নাট্যে Track Music বাজানো কোনো বিলাসিতা প্রদর্শণ তো করেই না বরঞ্চ উল্টে নাট্য কলাকুশলীর সৃষ্টিশীল মনোভাবের দৈন্যতা প্রকট হয়ে থাকে। অন্যদিকে live Music–এর ক্ষেত্রে যন্ত্রসংঙ্গীতের সহিত নাট্যের অভিনেতা অভিনেত্রীর আত্মিক যোগসূত্রের দ্বারা যে ভাব সংগঠিত হয় তাতে নাট্যরস আস্বাদনে সৃষ্টিশীলতা প্রকাশিত হয়।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Exposure

Theatre music opens a new gate for contemporary theatre

Theatre bears an old relation with music and song. From the time of Bharata song and dance are combined together in theatrical arts. The expression "use of song in drama", is not harmonious and sounds rather hoarse. This is because the relation between the two is not one of use but which is old and inseparable. But the expression "use of song in drama" is relevant because neither song nor playing musical instruments singularly demonstrate theatrical arts. It can be done only through a decent 'use' of various music and songs. The professionalism in Bengali theatre has led to the development of stage decoration and lighting as distinct branches of professions. There was a somewhat deficit in the matter of direction of the background score. The total execution of set light and make-up is fundamentally a technical education which requires a special kind of merit. But these factors need to have artistic quality to frame it in accordance with the dramatic thought. Similarly in case of music; musicians might be efficient in their respective fields but for the sake of drama a synchronized playing of all the instruments is not possible merely by an instrument player. It requires a special kind of merit which is essential for composing music according to the environment, time, mood and gravity of the play. But it is not an easy task. And that in this Indian subcontinent where there is definite theory and grammar for music and song. There is no separate curriculum for music and song of drama in our country which is why those who are singers or who have studied this subject and those who are travelling in various spheres of music- their spontaneous movement in the field of theatre can bring new possibilities in background music of drama. That's why a little time with a contemporary background-music director in Bengali theatre to discuss about the possibilities in background direction in professional theatre.

How were you introduced into music?

Baban : Starting was without any concept. First performed in father's "Living Theatre" group at the age of 3 and half years. From then to the age of 17-18 years regularly performed in theatre; and in the matter of singing only that which was sung in the theatre group. It all began like this…..gradually dreams came. I have never thought earlier to become a singer or a musician. ……And then, keeping the theatre off, I was singing. Although performed in 1 or 2 shows, but the earlier involvement in theatre was totally stopped. …….Again when I returned to theatre, a strange role came upon me. As I could sing, the responsibility of the music of the group came upon my shoulders. While doing this some other groups also called me. Now I am composing music for several groups.

Say something how the uniqueness that is seen in theatre music or background-score direction throughout the nation- is reflected in Bengali theatre?

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Baban : See ……..Here in Bengal or rather in Bengali theatre the 70s was an important time. During the next two decades, going through a long infertile time in stage theatre, we are now getting into an auspicious time of renaissance in Bengali theatre. In this time, the people in background-score direction have somewhere proved the importance of theatre music before the director or the public and that fulfillment of drama cannot be attained without it. And not only in music, altogether in music, backdrop, stage lighting- in all these fields Bengali theatre has immensely developed and still developing. Earlier, people who worked in these fields actually came to work in the theatre group and took the responsibility of light or took the responsibility of music because he could sing a bit. I am not however diminishing or insulting their endeavour, only want to show the unprofessionalism of that time and the professional attitude of the present. Not even talking about the few exceptional among them - they are genius and timeless. I am only trying to emphasize that the unprofessional attitude of the past is no more. Nowadays music is composed by professional musicians; as a consequence music is attaining or has attained a separate place. But earlier, what happened in these fields were…..'fill the space a bit' ….. 'it seems empty'….. This casual approach is no more seen.

Okay …. What are you thinking or doing about background-music direction nowadays?

Baban: To say what I am doing….. No research on art can be done within a limited time; it's a journey through which one has to walk. In this journey, having a scholarship of two years on Theatre Music from the Central Government, I am just carrying my research for a few days. India is known for its rituals and most of it are religious and in all these rituals, music plays an important part. When we perform a "puja" or deliver an "ajan" it has a wonderful music in it, or when we enter a church or a "gumpha" there is a music which creates a background. ……On entering a church don't we experience a strange pure feeling? Is it only for the architecture? Music plays a crucial role in it. Again in our traditional songs and music- Baul, Sufi or in our Santhali songs, Gazi songs- create a special feeling of intoxication. And here lies the fundamental aspect of my research, what is in music which creates such a situation. It casts such a moment of spell upon us that it takes quite some time to come out of it. And how music can be used in drama – this is another aspect of my research, therefore which note, the rhythm of which music will create that moment of spell, how can I create new kind of music with the aid of these, which musical instruments can be played. Thus it is progressing……

How much talent in classical music do the people who are coming into theatre music or doing it require according to you?

Baban: We are creating a background by the means of theatre which creates an ambience, a task which has been done by classical music through ages. The Ragas composed on morning, evening, night or even with seasonal changes are purifying those environments or

ISSN 2321 - 4805

moments. If they are correctly expressed in theatre, then our work becomes easy. To work with music in India, might it be theatre or any other field of arts, one should possess the knowledge of classical music. Classical music is far more advanced….. Simultaneously one has to learn the folk songs. That is another genre of music. It is necessary to understand the nature and philosophy of that music. Theatre music is fundamentally dependent on theatre, how the individuals are doing it, what the main theme is- what the director wants to view, what the director is hearing inside- the external expression of it. The music director works with it which in turn is his self expression.

You worked with Kanailalji – what type of musical work had been done there?

Baban: Oh don't talk about it…. It was in a forest in Tripura called "Sipahijala reserve forest"- he kept us there for 1 month. There we were cut off from the outside world. There we did not work with anything worth talking about, yet it was one of the most important workshops of my entire life. We began in the morning with physical exercise and vocal practice for one and half hours, then improvisation for the whole day- do whatever you want. In the evening we had to show what we have done throughout the day. In doing so, it was like a new finding in that environment with forest, trees, streams and rivers- learn whatever you can from them according to your wish. We worked with natural sounds - sound of air, water and total silence which probably can't be done except such a place. And the source of the sound were some alternative instruments, which were not actually instruments but something which can produce sounds, like the sound of water, dry leaves, sound of burning, blowing air through a thick substance - such funny tasks. Excellent experience……

What is it meant by alternative music?

Baban: Speaking very acutely, alternative music can be described in two ways. Firstly, using instruments which are not commonly used, to produce a deep, meaningful and powerful sound or silence - using such instruments is one phase. Another one is, following an entirely different work procedure. That is, the process of producing the sounds or the music …. it can be done by mere tapping of the fingers or clapping…. similarly sound can also be produced by shaking leaves of a tree or flowing water- the fact is, searching for an alternative sound. Drums,

ISSN 2321 - 4805

guitars and violins are an available source. If these are combined with the alternative sound groups then the position of theatre possibly progresses a bit. Now, alternative music is one which is not only playing the role of music but it becomes itself a character. That is, if the music is removed from the theatre it seems that a character is missing. These are the two aspects. The fact is that music is not just making the theatre good or magical…

So are we calling this alternative kind of music as theatre music?

Baban: No, no there is no such definitions that alternative music is called as theatre music - it is not so. As the theatre is trying to tell the story, similarly the music tells the story in another form, which flows through the body of the play, it does not surpass the play or if required surpasses the play to present the message of the play more deeply to the audience. Take for example, silence - which is the most magnificent music…..greatest music. No music is as magnificent as silence if it is used properly. A thousand drums cannot bring the effect of silence. Actually both are complimentary to each other. When a pause is taken while playing a musical instrument, that is the point or moment where the feeling is communicated. Singing, singing, singing……when you stop……communicates. This is the fun of it. Without silence communication is nearly impossible. This rhythmic and lifelike combination of sound and silence makes the music from being common to rare and probably then we call it as background music or theatre music.

A theatre musician who composes the music, does he need to be a good actor?

Baban: See….. Theatre is a combined art. Everything combines to form the complete whole. While coming to do it, if one doesn't know the rhythm, colour and tone of the play, then how will it work? He might not act on the stage or may even do it but at least he has to understand acting. Without understanding acting how can he compose music? He has to understand the acting, the environment, the costume, the lighting - the lighting has some messages - without understanding them how can music be composed. On the other hand if somebody says "oh the music was excellent", it is somewhat uncanny for nobody does the music or the light considering it as a separate aspect.

Ok……. Music, drama, theatre and all performing arts today is not limited to art alone, it is working as a therapy in treatment. What are our possibilities in this field?

Baban: Origin of therapy is nothing new in our country; it is going on through ages. The selection of ragas in classical music - is entirely therapeutic and pure biological. Our classical music is theoretical and based upon a particular grammar and so it has therapeutic features as the

ISSN 2321 - 4805

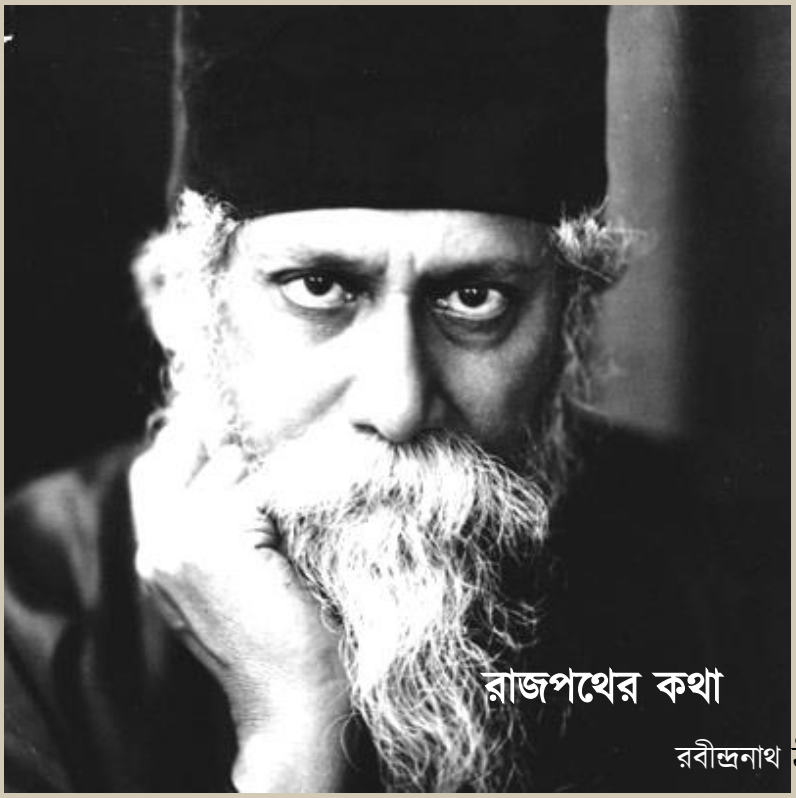
different ragas are composed differently depending upon the time of the day. It is not that the western world has invented it, what they have done is that they have theorized it, written on it, and determined a particular process of the subject. So they are advanced. We already had Music of Relaxation, Music of Deep Sleep; we have just not theorized it nor felt the need of theorizing it. But the western world has thought about it.

It's exactly so. Discipline is a matter to be learned from them. It is not that we are undisciplined, we are not properly disciplined. The growing opportunity of work in the field of background music in theatre is giving it an independent position in professional theatre with time. In theatrical arts, live music is an extremely important matter because while acting, we see a lively presentation of life on the stage; the different colours and smell also touch us - background music plays an indispensible role in making these moments lively. We have seen that along with acting the sweetness of sound produced by a synchronized use of 'Pakhowaz' in background music makes our heart beat faster, creates a kind of ancient frenzy, one which can never be attained by track music. The use of track music in theatre does not display any extravagance, but reveals the poverty of creative art of the technicians. On the other hand, in the case of live music the feeling that is produced by the deep soulful relation between the actors of the play and the instrumental music enables a creative flavour in watching the play.

Translated by : Bishwadeep Dutta, Assistant Teacher in English, West Bengal, India..

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

ছোটোগল্প



রাজপথের কথা

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

আমি রাজপথ। অহল্যা যেমন মুনির শাপে পাষাণ হইয়া পড়িয়া ছিল, আমিও যেন তেমনি কাহার শাপে চিরনিদ্রিত সুদীর্ঘ অজগর সর্পের ন্যায় অরণ্যপর্বতের মধ্য দিয়া, বৃক্ষশ্রেণীর ছায়া দিয়া সুবিস্তীর্ণ প্রান্তরের বক্ষের উপর দিয়া, দেশদেশান্তর বেষ্টন করিয়া বহুদিন ধরিয়া জড়শয়নে শয়ান রহিয়াছি। অসীম ধৈর্যের সহিত ধুলায় লুটাইয়া শাপান্তকালের জন্য প্রতীক্ষা করিয়া আছি। আমি চিরদিন স্থির অবিচল, চিরদিন একই ভাবে শুইয়া আছি, কিন্তু তবুও আমার এক মুহূর্তের জন্যও বিশ্রাম নাই। এতটুকু বিশ্রাম নাই যে, আমার এই কঠিন শুষ্ক শয্যার উপরে একটিমাত্র কচি স্নিগ্ধ শ্যামল ঘাস উঠাইতে পারি; এতটুকু সময় নাই যে, আমার শিয়রের কাছে অতি ক্ষুদ্র একটি নীলবর্ণের বনফুল ফুটাইতে পারি। কথা কহিতে পারি না, অথচ অন্ধভাবে সকলই অনুভব করিতেছি। রাত্রিদিন পদশব্দ; কেবলই পদশব্দ। আমার এই গভীর জড়নিদ্রার মধ্যে লক্ষ লক্ষ চরণের শব্দ অহর্নিশ দু:স্বপ্নের ন্যায় আবর্তিত হইতেছে। আমি চরণের স্পর্শে হৃদয় পাঠ করিতে পারি। আমি বুঝতে পারি, কে গৃহে যাইতেছে, কে বিদেশে যাইতেছে, কে কাজে যাইতেছে, কে বিশ্রাম যাইতেছে, কে উৎসবে যাইতেছে, কে শ্মশানে যাইতেছে। যাহার সুখের সংসার আছে, স্নেহের ছায়া আছে, সে প্রতি পদক্ষেপে সুখের ছবি আঁকিয়া আঁকিয়া চলে; সে প্রতি

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

পদক্ষেপে মাটিতে আশার বীজ রোপিয়া রোপিয়া যায়; মনে হয়, যেখানে যেখানে তাহার পা পড়িয়াছে, সেখানে যেন মুহূর্তের মধ্যে এক-একটি করিয়া লতা অঙ্কুরিত পুষ্পিত হইয়া উঠিবে। যাহার গৃহ নাই, আশ্রয় নাই, তাহার পদক্ষেপের মধ্যে আশা নাই, অর্থ নাই; তাহার পদক্ষেপের দক্ষিণ নাই, বাম নাই; তাহার চরণ যেন বলিতে থাকে, 'আমি চলিই বা কেন, থামিই বা কেন' – তাহার পদক্ষেপে আমার শুষ্ক ধূলি যেন আরো শুকাইয়া যায়।

পৃথিবীর কোনো কাহিনী আমি সম্পূর্ন শুনিতে পাই না। আজ শত শত বৎসর ধরিয়া আমি কত লক্ষ লোকের কত হাসি, কত গান, কত কথা শুনিয়া আসিতেছি; কিন্তু কেবল খানিকটা মাত্র শুনিতে পাই। বাকিটুকু শুনিবার জন্য যখন আমি কান পাতিয়া থাকি তখন দেখি, সে লোক আর নাই। এমন কত বৎসরের কত ভাঙ্গা কথা, ভাঙ্গা গান আমার ধূলির সহিত ধূলি হইয়া গেছে, আমার ধূলির সহিত উড়িয়া বেড়ায়, তাহা কি কেহ জানিতে পায়। ঐ শুন, একজন গাহিল, 'তারে বলি-বলি আর বলা হল না' – আহা, একটু দাড়াও, গানটা শেষ করিয়া যাও, সব কথাটা শুনি। কই আর দাঁড়াইল। গাহিতে গাহিতে কোথায় চলিয়া গেল, শেষটা শোনা গেল না। ঐ একটিমাত্র পদ অর্ধেক রাত্রি ধরিয়া আমার কানে ধ্বনিত হইতে থাকিবে। মনে মনে ভাবিব, ও কে গেল। কোথায় যাইতেছে না জানি। যে কথাটা বলা হইল না, তাহাই কি আবার বলিতে যাইতেছে। এবার যখন পথে আবার দেখা হইবে, সে যখন মুখ তুলিয়া ইহার মুখের দিকে চাহিবে, তখন বলি-বলি করিয়া আবার যদি বলা না হয়। তখন নত শির করিয়া, মুখ ফিরাইয়া, অতি ধীরে ধীরে ফিরিয়া আসিবার সময় আবার যদি গায় 'তারে বলি-বলি আর বলা হল না'।

সমাপ্তি ও স্থায়িত্ব হয়তো কোথাও আছে, কিন্তু আমি তো দেখিতে পাই না। একটি চরণচিহ্নও তো আমি বেশিক্ষণ ধরিয়া রাখিতে পারি না। অবিশ্রাম চিহ্ন পড়িতেছে, আবার নূতন পদ আসিয়া অন্য পদের চিহ্ন মুছিয়া যাইতেছে। যে চলিয়া যায় সে তো পশ্চাতে কিছু রাখিয়া যায় না, যদি তাহার মাথার বোঝা হইতে কিছু পড়িয়া যায়, সহস্র চরণের তলে অবিশ্রাম দলিত হইয়া কিছুক্ষণেই তাহা ধূলিতে মিশাইয়া যায়। তবে এমনও দেখিয়াছি বটে, কোনো কোনো মহাজনের পূণ্যস্তূপের মধ্য হইতে এমন-সকল অমর বীজ পড়িয়া গেছে যাহা ধূলিতে পড়িয়া অঙ্কুরিত ও বর্ধিত হইয়া আমার পার্শ্বে স্থায়ীরূপে বিরাজ করিতেছে এবং নূতন পথিকদিগকে ছায়া দান করিতেছে।

আমি কাহারও লক্ষ্য নহি, আমি সকলের উপায়মাত্র। আমি কাহারও গৃহ নহি, আমি সকলকে গৃহে লইয়া যাই। আমার অহরহ এই শোক – আমাতে কেহ চরণ রাখে না, আমার উপরে কেহ দাঁড়াইতে চাহে না। যাহাদের গৃহ সুদূরে অবস্থিত তাহারা আমাকেই অভিশাপ দেয়, আমি যে পরম ধৈর্যে তাহাদিগকে গৃহের দ্বার পর্যন্ত পৌঁছাইয়া দিই তাহার জন্য কৃতজ্ঞতা কই পাই। গৃহে গিয়া বিরাম, গৃহে গিয়া আনন্দ, গৃহে গিয়া সুখসম্মিলন, আর আমার উপরে কেবল শ্রান্তির ভার, কেবল অনিচ্ছাকৃত শ্রম, কেবল বিচ্ছেদ। কেবল কি সুদূর হইতে, গৃহবাতায়ন

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

হইতে, মধুর হাস্যলহরী পাখা তুলিয়া সূর্যালোকে বাহির হইয়া আমার কাছে আসিবামাত্র সচকিতে শূন্যে মিলাইয়া যাইবে। গৃহের সেই আনন্দের কণা আমি কি একটুখানি পাইব না!

কখনো কখনো তাহাও পাই। বালক-বালিকারা হাসিতে হাসিতে কলরব করিতে করিতে আমার কাছে আসিয়া খেলা করে। তাহাদের গৃহের আনন্দ তাহারা পথে লইয়া আসে। তাহাদের পিতার আশীর্বাদ, মাতার স্নেহ, গৃহ হইতে বাহির হইয়া পথের মধ্যে আসিয়াও যেন গৃহ রচনা করিয়া দেয়। আমার ধূলিতে তাহারা স্নেহ দিয়া যায়। আমার ধূলিকে তাহারা রাশিকৃত করে, ও তাহাদের ছোটো ছোটো হাতগুলি দিয়া সেই স্তূপকে মৃদু মৃদু আঘাত করিয়া পরম স্নেহে ঘুম পাড়াইতে চায়। বিমল হৃদয় লইয়া বসিয়া বসিয়া তাহার সহিত কথা কয়। হায় হায়, এত স্নেহ পাইয়াও সে তাহার উত্তর দিতে পারে না।

ছোটো ছোটো কোমল পাগুলি যখন আমার উপর দিয়া চলিয়া যায় তখন আপনাকে বড়ো কঠিন বলিয়া মনে হয়; মনে হয়, উহাদের পায়ে বাজিতেছে। কুসুমের দলের ন্যায় কোমল হইতে সাধ যায়। রাধিকা বলিয়াছেন –

যাঁহা যাঁহা অরুণ-চরণ চলি যাতা,
তাঁহা তাঁহা ধরণী হইএ মঝু গাতা।

অরুণ-চরণগুলি এমন কঠিন ধরণীর উপরে চলে কেন। কিন্তু তা যদি না চলিত তবে বোধ করি কোথাও শ্যামল তৃণ জন্মিত না।

প্রতিদিন যাহারা নিয়মিত আমার উপরে চলে তাহাদিগকে আমি বিশেষরূপে চিনি। তাহারা জানে না তাহাদের জন্য আমি প্রতিক্ষা করিয়া থাকি। আমি মনে মনে তাহাদের মূর্তি কল্পনা করিয়া লইয়াছি। বহুদিন হইল, এমনি একজন কে তাহার কোমল চরণ দুখানি লইয়া প্রতিদিন অপরাহ্নে বহুদূর হইতে আসিত – ছোটো দুটি নূপুর রুনুঝুনু করিয়া তাহার পায়ে কাঁদিয়া কাঁদিয়া বাজিত। বুঝি তাহার ঠোঁট দুটি কথা কহিবার ঠোঁট নহে, বুঝি তাহার বড়ো বড়ো চোখ দুটি সন্ধ্যার আকাশের মতো বড়ো ম্লানভাবে মুখের দিকে চাহিয়া থাকিত। যেখানে ঐ বাঁধানো বটগাছের বাম দিকে আমার একটি শাখা লোকালয়ের দিকে চলিয়া গেছে সেখানে সে শ্রান্তদেহে গাছের তলায় চুপ করিয়া দাঁড়াইয়া থাকিত। আর-একজন কে দিনের কাজ সমাপন করিয়া অন্যমনে গান গাহিতে গাহিতে সেই সময়ে লোকালয়ের দিকে চলিয়া যাইত। সে বোধ করি, কোনো দিকে চাহিত না, কোনোখানে দাঁড়াইত না – হয়তো-বা আকাশের তারার দিকে চাহিত, তাহার গৃহের দ্বারে গিয়া পূরবী গান সমাপ্ত করিত। সে চলিয়া গেলে বালিকা শ্রান্তপদে আবার যে পথ দিয়া আসিয়াছিল সেই পথে ফিরিয়া যাইত। বালিকা যখন ফিরিত তখন জানিতাম,

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

অন্ধকার হইয়া আসিয়াছে; সন্ধ্যার অন্ধকার হিমস্পর্শ সর্বাঙ্গে অনুভব করিতে পারিতাম। তখন গোধূলির কাকের ডাক একেবারে থামিয়া যাইত; পথিকেরা আর কেহ বড়ো চলিত না। সন্ধ্যার বাতাসে থাকিয়া থাকিয়া বাঁশবন ঝর্‌ঝর্‌ ঝর্‌ঝর্‌ শব্দ করিয়া উঠিত। এমন কতদিন, এমন প্রতিদিন, সে ধীরে ধীরে আসিত, ধীরে ধীরে যাইত। একদিন ফাল্গুন মাসের শেষাশেষি অপরাহ্নে যখন বিস্তর আম্রমুকুলের কেশর বাতাসে ঝরিয়া পড়িতেছে – তখন আর-একজন যে আসে সে আর আসিল না। সেদিন অনেক রাত্রে বালিকা বাড়িতে ফিরিয়া গেল। যেমন মাঝে মাঝে গাছ হইতে শুষ্ক পাতা ঝরিয়া পড়িতেছিল তেমনি মাঝে মাঝে দুই-এক ফোঁটা অশ্রুজল আমার নীরস তপ্ত ধূলির উপরে পড়িয়া মিলাইতেছিল। আবার তাহার পরদিন অপরাহ্নে বালিকা সেইখানে সেই তরুতলে আসিয়া দাঁড়াইল; কিন্তু সেদিনও আর-একজন আসিল না। আবার রাত্রে সে ধীরে ধীরে বাড়িমুখে ফিরিল। কিছু দূরে গিয়া আর সে চলিতে পারিল না। আমার উপরে, ধূলির উপরে লুটাইয়া পড়িল। দুই বাহুতে মুখ ঢাকিয়া বুক ফাটিয়া কাঁদিতে লাগিল। কে গা মা! আজি এই বিজন রাত্রে আমার বক্ষেও কি কেহ আশ্রয় লইতে আসে। তুই যাহার কাছ হইতে ফিরিয়া আসিলি সে কি আমার চেয়েও কঠিন। তুই যাহাকে ডাকিয়া সাড়া পাইলি না সে কি আমার চেয়েও মূক। তুই যাহার মুখর পানে চাহিলি সে কি আমার চেয়েও অন্ধ।

বালিকা উঠিল, দাঁড়াইল, চোখ মুছিল – পথ ছাড়িয়া পার্শ্ববর্তী বনের মধ্যে চলিয়া গেল। হয়তো সে গৃহে ফিরিয়া গেল, হয়তো এখনো সে প্রতিদিন শান্তমুখে গৃহের কাজ করে – হয়তো সে কাহাকেও কোনো দু:খের কথা বলে না; কেবল এক-একদিন সন্ধ্যাবেলায় গৃহের অঙ্গনে চাঁদের আলোতে পা ছড়াইয়া বসিয়া থাকে, কেহ ডাকিলেই আবার তখনই চমকিয়া উঠিয়া ঘরে চলিয়া যায়। কিন্তু তাহার পরদিন হইতে আজ পর্যন্ত আমি আর তাহার চরণস্পর্শ অনুভব করি নাই।

এমন কত পদশব্দ নীরব হইয়া গেছে, আমি কি এত মনে করিয়া রাখিতে পারি। কেবল সেই পায়ের করুণ নূপুরধ্বনি এখনো মাঝে মাঝে মনে পড়ে। কিন্তু আমার কি আর একদণ্ড শোক করিবার অবসর আছে। শোক কাহার জন্য করিব। এমন কত আসে, কত যায়।

কী প্রখর রৌদ্র। উহূ-হূ-হু। এক-একবার নিশ্বাস ফেলিতেছি, আর তপ্ত ধুলা সুনীল আকাশ ধূসর করিয়া উড়িয়া যাইতেছে। ধনী দরিদ্র, সুখী দু:খী, জরা যৌবন, হাসি কান্না, জন্ম মৃত্যু, সমস্তই আমার উপর দিয়া একই নিশ্বাসে ধূলির স্রোতের মতো উড়িয়া চলিয়াছে। এইজন্য পথের হাসিও নাই, কান্নাও নাই। গৃহই অতীতের জন্য শোক করে, বর্তমানের জন্য ভাবে, ভবিষ্যতের আশাপথ চাহিয়া থাকে। কিন্তু পথ প্রতি বর্তমান নিমেষের শতসহস্র নূতন অভ্যাগতকে লইয়াই ব্যস্ত। এমন স্থানে নিজের পদগৌরবের প্রতি বিশ্বাস করিয়া অত্যন্ত সদর্পে পদক্ষেপ করিয়া কে নিজের চির-চরণচিহ্ন রাখিয়া যাইতে প্রয়াস পাইতেছে। এখানকার বাতাসে যে দীর্ঘশ্বাস ফেলিয়া

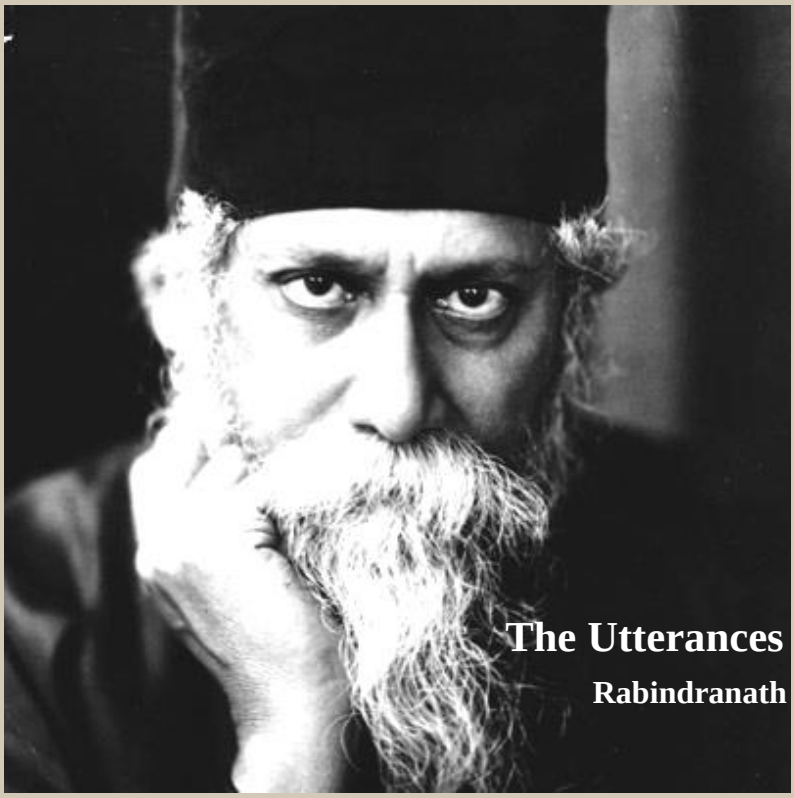
থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

যাইতেছ, তুমি চলিয়া গেলে কি তাহারা তোমার পশ্চাতে পড়িয়া তোমার জন্য বিলাপ করিতে থাকিবে, নূতন অতিথিদের চক্ষে অশ্রু আকর্ষণ করিয়া আনিবে? বাতাসের উপরে বাতাস কি স্থায়ী হয়। না, না, বৃথা চেষ্টা। আমি কিছুই পড়িয়া থাকিতে দিই না – হাসিও না, কান্নাও না। আমিই কেবল পড়িয়া আছি।

অগ্রহায়ণ / ১২৯১

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

Short Stories



The Utterances of the Grand Road[1]

Rabindranath Tagore

I am the grand road. Like Ahalya[2], who being cursed by a hermit had remained petrified, I also, as if due to someone's curse, like a perpetually sleeping extremely large python through forests and mountains, beside the shade of the row of trees, upon the breast of the expansive field, surrounding disparate countries have been lying in this inert bed for many days. Sprawled on the dust, I am waiting for the curse to end with limitless patience. I am eternally fixed and unperturbed; perpetually lying in the same manner, but still do not have respite even for a moment: not even the repose to sprout only one tender leaf of green grass on this hard dry bed of mine; neither the time to make a tiny blue wild flower bloom near my head. I cannot talk, yet I feel everything blindly. The sound of footsteps all the day and night; only footsteps. In this deep insensate sleep of mine all the time revolves the sound of countless feet like a nightmare. I can read hearts by the touch of feet. I can make out who returns homeward, who is bound for the foreign land, who is on the way to work, who goes to take rest, who is to attend a festival, and who is going to the *shmashan*[3]. The one who has a family of bliss and the shade of affection goes on painting the picture of happiness at every step. At every step he goes on sowing the seed of expectation and it appears that the places where his feet have been laid, within a moment would there germinate blossoming creepers one by one. The one, who has neither a home nor a

ISSN 2321 - 4805

shelter, has no hope, no meaning in his footsteps; his strolling does not have a right or a left; his foot, as it were, says: why at all do I move and pause? My dry dust gets drier by his treading.

I do not get to listen to any story of the world completely. For hundreds of years I have been listening to the clamorous laughter and the diverse song of the multitude; but I get to hear only some part of them. When I strain my ears to listen to the rest of their talk, I find that the persons have left. Can anybody know how many fragments of talk and broken melodies have crushed into dust with my dust for years and whirl about with it? Listen, somebody sings, "The words I wished to say have remained unsaid." O passer-by, wait a moment, finish the song. Let me hear the whole of it. No, he will not stop. The end is never heard as he departs singing the song. That single sentence will be reverberating in my ears through half the night. I shall ask myself: who is the passerby? Where is he going? I wonder. Is he again going to speak the unspoken? When they meet next on their way and the other confronts him face-to-face, what if the wished words remain unexpressed again? Perhaps, turning his face away with a bent head while coming back very slowly, he might sing once more "The words I wished to say have remained unsaid."

There might be finality and permanence in some places, but I cannot see them. I cannot even preserve one foot-mark for long. Footprints are made continuously, and one foot erases the marks made by others. One, who leaves, does not at all leave anything behind. If something falls from the burden on his head, it is trampled under a thousand feet continually and soon mingles with the dust. Yet sometimes I have also seen such immortal seeds drop on the dust from the load of *punya*[4] of a few great men, which did sprout, grow and are still giving shade to the new pedestrians standing beside me permanently.

I am not the end for anyone, but the means for all. I am not the home of anyone, rather I take them to their homes. My daily sorrow is that no one rests his feet on me; nobody wants to stand on me. The people, whose homes are in distant places, curse none but me. Do I get any gratitude in return for taking them home with my immense patience? At home there is repose; there is joy; there is happy reunion, but on my part falls only the weight of exhaustion, only the reluctant labour, only separation. Will the trails of sweet laughter spreading their wings come out of the windows of the home into sunlight forever only from afar, and evaporate suddenly into vacuum as soon as they come near me? Shall I never enjoy only a drop of the joy of domestic life?

Although at times I get that too. Children giggling and clamouring come near me to play. They bring with them the joy of their homes on the road. Their father's blessing and mother's affection coming out of the home create, as it were, a home even on the road. They leave their affection on my dust. They pile my dust into a heap and with their tiny palms pat it gently with their deep love to put it to sleep. Sitting with their unblemished heart they talk to it. Oh, Alas! It cannot even respond despite getting such ample affection!

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

When their soft little feet pass over me, I feel myself to be very harsh; I feel to have hurt them. I yearn to be as delicate as a petal. Radhika has said—

Where ever his glowing feet goes on,
Earth becomes my body and lies down.[5]

Why do these glowing feet tread on such hard ground? But if they didn't, perhaps green grass would never have grown anywhere.

I know those people closely who walk over me everyday regularly. They do not know that I wait for them eagerly. In my mind I have imagined their shapes. It has been a long time since such a person, who used to come with her soft feet everyday in the afternoon from afar, has come. The two small anklets used to tinkle in her legs that sounded like relentless crying. Her lips were not meant for speaking, as it were, and her two large eyes as if like the evening sky looked at one's face with an air of immense gloom. Where to the left of the brick bound banyan tree a branch of mine has turned towards the village, she would come and stand quietly under the tree. And after finishing the day's labour somebody would come, and singing unmindfully would go in the direction of the village during that time. He probably never used to cast his glance on any side, neither did he stop anywhere—perhaps he looked at the stars in the sky, and finished singing *purabi*[6] at the door of his home. He having gone, the girl used to return back with her wearied feet in the same way she came. When the girl used to return, I knew that it was getting dark. All over my body I felt the icy cold touch of the dark evening. At that time the cawing of the crows would stop completely, and not many pedestrians passed by. In the evening breeze the bamboo-grove made a rustling sound every now and again. Thus day after day, for several days on end, she would come slowly and go back slowly. One day towards the end of *phalgun*[7], when abundant mango-blossoms were falling in the breeze, the other one did not come. That day the young girl went for her home very late at night. As the dry leaves fell from the trees at times, so did a drop of tear or two splash on my dry hot dust and mingle with it. Again the next day in the afternoon the young girl stood at the same place, under the same tree, but that day too none came. Yet again in the night she walked homewards, but after a few steps she could walk no more and rolled down on my dust. Covering the face with two hands she wailed her heart out. Who are you *maa*[8]? Is it possible that anyone should seek refuge even in my breast on this desolate night? Is the man from whom you[9] have turned back sterner than me? Is he who gave no response to your call, more mute than me? Is he blinder than me whom you saw into the face?

The girl dragged herself up, stood on her feet, wiped her eyes, and leaving the road went into the woods alongside. Perhaps she went back home, perhaps even now she does her household works wearing a placid face, perhaps she never utters a word of sorrow to anybody. Only in some moonlit evenings she sits in the courtyard with her feet

ISSN 2321 - 4805

outstretched, and as soon as anybody calls her, she goes into the room with a start. But since that day to this, I never felt the touch of her feet again.

How many footsteps have thus become silent! Can I remember them all? Only the mournful tinkling of her anklets comes to my mind at times. But do I have a moment's repose to grieve? For whom should I grieve? So many come like this, so many go.

How severely hot the sun is! Uhoo-hoo-hu[10]! With each breath I exhale hot dust that flies upwards darkening the blue sky. Rich and poor, happy and sad, senility and youth, smiles and tears, birth and death— all are passing over me in one breath like the wave of dust. That is why the road has neither a smile, nor a tear. It is the home which mourns the past, gets anxious for the present, and looks forward to the future. But the road is only occupied with the numerous new guests of every single moment of the present. Who would have faith in one's own high rank in life, and stepping forward haughtily endeavour to leave one's everlasting footprints on such a place? Will the sighs that you leave into this air, remain behind and lament for you when you are gone? Will they draw tears from the eyes of new guests? Does air have any permanence upon air? No, no, a futile effort it is. I let nothing last— neither tears nor laughter. Only I remain unaltered forever.

Agrahayana[11] 1291

Notes

1. The title of the original story in Bengali is *Rajpather Katha* first published in the periodical *Nabajiban* in *Agrahayana* 1291 (B. S.), and as Tapobrata Ghosh finds, was later anthologized simultaneously as the first title and as the "preface" in Rabindranath's first collection of short stories *Chhoto Galpa* in 1300 (B. S.). Interestingly, in 1314 (B. S.) Rabindranath himself included this story as an essay in his collection of essays *Bichitra Prabandha* (literally meaning "diverse essays") in a slightly abridged form titled *Rajpath*. Even in the first reprint of *Bichitra Prabandha* in 1324 (B. S.) *Rajpath* had the designation of an essay. In 1333 (B. S.) Visva-Bharati published the first volume of *Galpaguchchha* that included the text as a story. In the second edition of *Bichitra Prabandha* in 1342 *Rajpath* was excluded. Thus the text having two slightly different versions shares a generic interface of the short story and the essay.
2. In Hindu mythology Ahalya, the most beautiful woman on earth, was created by lord Brahma. She was married to Gautam Maharishi who was much older than her. Interpretations differ as to whether Indra, the king of gods seduced or raped her and whether she voluntarily or unwillingly yielded to his advances. Cursed by her husband for infidelity, according to popular belief she was turned into a stone and was later liberated from the curse by Rama (the avatar of lord Vishnu, and the protagonist in the epic *Ramayana*).
3. Crematorium where the dead bodies of Hindus are burnt.

থেস্পিয়ান
THESPIAN
The Magazine for Professionals
ISSN 2321 - 4805

4. Roughly translated as "merit" in Hinduism it is a quality of one's personality which is acquired and accumulated generally through good deeds, acts and thoughts. It holds a perpetual relevance throughout a person's life and is carried over to the subsequent rebirths of a soul. Such merit contributes to the spiritual salvation of a person.
5. These two lines are quoted by Rabindranath from a poem written by Gobindadas (from the early sixteenth to the early seventeenth century), one of the leading poets of the Vaishnava literary and cultural movement in Bengal that took place during fourteenth to seventeenth century. Written in Brajabuli, the literary language of Vaishnava poetry, it is quoted in Rabindranath's story like this: "*jaha jaha aruna-charana chali jata,/taha taha dharani haiye majhu gata*." Rabindranath along with Shrishchandra Majumdar Compiled and edited one anthology of Vaishnava Poetry titled *Padaratnabali* in 1292 (B. S.), where the poem from which the quote is taken appeared with slight variation (e. g. in place of the word "aruna" there was the word "pahu", the meaning of the latter word being "lord").
6. Traditionally ascertained to be sung at the time of sunset, it is a raga in North Indian classical music. It articulates the sense of separation and desolation that are usually associated with the dusk in an emotive manner.
7. The eleventh month in Bengali calendar (from the middle of February to the middle of March.) marking the advent of spring.
8. Literally meaning "mother" in Bengali culture it is a common way of addressing a woman who can even be younger than the addressor. Thus when addressed as "*maa*", the filial relation of the addressee to the addressor is established in an emotive way. Interestingly, as Tapobrata Ghosh finds, the original address in *Bichitra Prabandha* was "*ke go maa*", where the word "*go*" functions as an ornamental interjection in colloquial Bengali. In the later versions of the text "*go*" was replaced by "*ga*". The latter being further more unsophisticated/rustic in terms of expression, aptly articulates the natural emotional attachment that road has with the young girl.
9. The pronoun "you" generally has three different expressions in Bengali that are "*apni*", "*tumi*", and "*tui*". The degree of informality/ intimacy in the relationship between the addressor and the addressee increases from the first to the third one. Here the road addresses the girl as "*tui*".
10. This onomatopoeic expression articulates the sound of the unbearable heat-wave that blows during summer and the sense of barrenness that pervades the atmosphere. Tapobrata Ghosh holds that the stretching and the shortening of syllables indicate the way in which waves of dust surge and gradually get dissolved on the road.
11. The eighth month in Bengali calendar (from the middle of November to the middle of December).

Translated by : *Debmalya Das, Ph. D. Research Scholar, Department of English and Other Modern European Languages, Visva-Bharati, Santiniketan, West Bengal.*