থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

THESPIAN

MAGAZINE
An International Refereed Journal of Inter-disciplinary Studies

Santiniketan, West Bengal, India
DAUL A Theatre Group©2013-15

Editor

Bivash Bishnu Chowdhury

Title: বাঙলা বর্ণনাত্মক নাট্যরীতির অভিঘাত ও অন্বেষণ: কথোপকথনে নাসির উদ্দীন ইউসুফ [*Bangla Barnanattak Natyaritir Abhighat O Anweshan: Kathopokathone Nasir Uddin Yousuff*]
Author(s): Nasir Uddin Yousuff
Conducted and Edited by: Bivash Bishnu Chowdhury
DOI: https://doi.org/10.63698/thespian.v3.1.YWUP6581
Published: 09 May 2015
বাঙলা বর্ণনাত্মক নাট্যরীতির অভিঘাত ও অন্বেষণ: কথোপকথনে নাসির উদ্দীন ইউসুফ © 2015 by Nasir Uddin Yousuff is licensed under CC BY-NC 4.0. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Yr. 3, Issue 2-5, 2015

Bengali New Year Edition
April-May

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

বাঙলা বর্ণনাত্মক নাট্যরীতির অভিঘাত ও অন্বেষণ: কথোপকথনে নাসির উদ্দীন ইউসুফ

(সংগ্রহ ও সম্পাদনা - বিভাস বিষ্ণু চৌধুরী)

আমরা বাঙ্গালীরা যখন *শকুন্তলা* [মহাকবি কালিদাস রচিত] পড়ছি তার আগেই কিন্তু জার্মানরা পড়ছে। আমাদেরকে বুঝতে হবে যে, ভারতের সংস্কৃতির শক্তিটা কোথায়? এটাকে অস্বীকার করে আমাদের শুধু পশ্চিমের দিকে তাকিয়ে থাকা আর শুধু শেক্সপীয়রকে মাথায় করে রাখা...তিনি মাথার উপরেরই মানুষ আর সেটাকে মেনে নিয়েই বলছি যে আমাকে সামনে তাকাতে হবে। আমার 'ভাওয়াইয়া' আর 'ভাটিয়ালী' এক নয়। এগুলো একই দেশের হয়েও অঞ্চল ভেদে ভিন্ন আঙ্গিক। ভাটিয়ালী নদীর জন্য, ভাওয়াইয়া প্রান্তরের জন্য। আদিবাসীরা যারা পাহাড়ে থাকে তাদের যে সংগীত, নৃত্য আঙ্গিক, নাট্য আঙ্গিক তা তো সমতলের সাথে মেলে না। তাহলে বাঙ্গালীর সাথে তাদের মিলবে কেন? তাহলে প্রত্যেকে আলাদা আলাদা ভাবে সুন্দর। প্রত্যেকে আলাদা আলাদা আঙ্গিকে নিজেকে প্রকাশ করবার অধিকার রাখে। ক্ষমতা রাখে। তাহলে সেটাই তার সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য।

--- বাংলা নাট্যের সুবর্ণপুত্র নাসির উদ্দীন ইউসুফ বাচ্চু - 2014

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

বাংলাদেশ একটি সংগ্রামক্ষুব্ধ অকুতোভয় জনপদের নাম। যুদ্ধ, ঝড়, জলোচ্ছাসের মধ্যে এই জনপদ সমুন্নত জীবনের আকাঙ্খাকে প্রজ্জ্বলিত করেছে তার সামুদ্রিক দুই চোখে। এই দেশ, তার ইতিহাস, সংগ্রাম, সংস্কৃতি সবকিছুকে যারা সম্মান করে; পদ্মা, মেঘনা, তিস্তা, আত্রাই, ধরলার কূলে কূলে নামহীন, গোত্রহীন মানুষের সংগ্রামী জীবন যার নাটকের বিষয়বস্তু; সেটি 'ঢাকা থিয়েটার'। "স্বাধীনতা উত্তর অস্থির রাজনৈতিক বাতাস আর ভস্ম অর্থনীতির ধূম্রজালের মধ্যে সমগ্র দেশের হৃদয় যখন জর্জরিত সেই এক অনিশ্চিত সময়ে 'ঢাকা থিয়েটারে'র জন্ম। শহরের মঞ্চে 'ঢাকা থিয়েটার' বাংলাদেশের মৌলিক নাটকের অপ্রতিরোধ্য বৃত্তটি রচনা করে বৃহৎ জনগোষ্ঠীর জীবন ও সংস্কৃতির মধ্যে ক্রমে তা প্রসারিত করেছে। গ্রামে গ্রামে গড়ে তুলেছে মাথল মাথায় কৃষকের মুখাবয়ব চিত্রায়িত 'গ্রাম থিয়েটার'।" যারা মৌলিক অর্থাৎ দেশজ নাটক মঞ্চায়নে অঙ্গীকারাবদ্ধ, সেই ঢাকা থিয়েটারের কর্ণধার, নির্দেশক বাংলা নাট্যের সুবর্ণপুত্র মুক্তিযোদ্ধা নাসির উদ্দীন ইউসুফের সাথে আলাপচারিতার অংশবিশেষ এই সংখ্যায় উদ্ধৃত হলো। সমৃদ্ধ হলাম আমি, আমরা তথা বিশ্ব নাট্যমঞ্চ।

থেস্পিয়ান কবে থেকে নাট্যজীবন শুরু?

নাট্যজীবন শুরু বলতে বলা যায় সেটা ১৯৭২ সাল থেকে। মুক্তিযুদ্ধের ঠিক পরপরই। যুদ্ধ থেকে ফেরৎ এসেই নাটকের কাজ শুরু করেছি। আমি তখন ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের ছাত্র। এম. এ. করছি। মুক্তিযুদ্ধের (১৯৭১) আগেও নাটক হয়েছে বাংলাদেশে। ৫৬ থেকে ৬২ – যদিও আমি তখন খুব ছোটো – 'ড্রামা সার্কেল' বলে একটি দল ছিল। আমার বাসার পাশেই। বজলুল করিম ও মোকসুদ উস সালেহীন – দুজন ব্যক্তির নেতৃত্বে – ওরা *রাজা* নাটক করেছে, *ইডিপাস, কবর, মাইলপোষ্ট* করেছে। সারা পৃথিবীর নাটক ওরা করত।

....ইংরেজীতে?....

না, না, বাংলায়। তাতে 'আমেরিকান কালচারাল সেন্টারে'র সমর্থন ছিল। 'বৃটিশ কাউন্সিলে'র ও সমর্থন ছিল কিন্তু 'গ্রুপ থিয়েটার' ছিল সেটা এবং থিয়েটারটাও বেশ ভালো ছিল। আমার বয়স তখন আট-দশ বৎসর। সেগুলোও দেখেছি। এটা একটা আকর্ষণ ছিল তো বটেই কিন্তু তখন থেকেই আমার চলচ্চিত্র করার খুব ইচ্ছা ছিল। স্বাধীনতার পর যখন কাজ শুরু করব বলে ভাবলাম তখন সিনেমা করবার মত পয়সা আমার নেই। কিন্তু থিয়েটার করার জন্য তো বিরাট অর্থের সেরকম কোনো প্রয়োজন নেই...সেটা ভেবেই আমাদের 'ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় ছাত্র সংসদে'র সেইসময়ের 'কালচারাল সেক্রেটারী' একটি নাট্যচক্র করার প্রস্তাব দিলেন। তখন

কালচারাল সেক্রেটারী ছিলেন ম. হামিদ। আমি থাকতাম বিশ্ববিদ্যালয়ের মহসীন হলে। সেলিম আল দীনও মহসীন হলের ছাত্র। সেলিমের [সেলিম আল দীন] লেখা *জণ্ডিস ও বিবিধ বেলুন* আমার নির্দেশনায় বেশ ভালো একটা impact তৈরী করল। নাটকটি absulately absurd play. কোনো কথার কোনো অর্থ নেই। বিচ্ছিন্ন সব সংলাপ। সব মিলিয়ে একটা অস্বস্তিকর পরিবেশের মধ্যে একটা মানুষ সংলাপ উচ্চারণ করে – সেটাকে একধরণের প্রয়াস দ্বারা অন্য ঢঙের একটা production আমি করেছিলাম। কিন্তু *জণ্ডিস ও বিবিধ বেলুনের* মধ্যে আমাদের পশ্চিমা থিয়েটারের প্রভাব ছিলো। মূলত তার দৃশ্যান্তরে। সেই সময়টা আসলে আমি 'জাঁ পল সার্ত্র' ও 'আলব্যের কামু'র খুব ভক্ত ছিলাম। সেই কারণে সেলিমের এই নাটকটি আমাকে খুব আকর্ষন করেছিল। নির্দেশনা করলাম। তার আগে আমি 'আরণ্যক', 'বহুবচন' এইসব দলগুলোতে নেপথ্যকর্মী হিসেবে কাজ করেছি...এদিকে মুক্তিযুদ্ধের পর 'ড্রামা সার্কেল' আবার ১৯৭২ সালে শুরু হয়েছিল। তখন এই দলগুলো নাটক করছে নিয়মিত। দর্শনীর বিনিময়ে ঠিকভাবে করতে পারছে না অবশ্য। এই সময়টা আমি এই দলগুলোতে লাইট এবং সেট করতাম আর নাট্য সমালোচনা লিখতাম। সবাই বলত তুমি এত সমালোচনা কর একবার নাটক করে দেখাও। কেমন পার দেখব। তখনই *জণ্ডিস ও বিবিধ বেলুন* করলাম। 'ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়' আন্ত:হল প্রতিযোগীতার সকল বিভাগে – সবকিছুতে সেরা নাটক হলো। তখন পত্রিকায় লেখা হলো – "বাংলা মঞ্চে কিছু উন্মাদের অনুপ্রবেশ ঘটেছে, এদের ঝেটিয়ে বিদায় করা হোক্। এরা থিয়েটার বোঝে না কিছু না, কি করছে, কোনো সংলাপের পরম্পরা নেই, ঘটনা নেই – কোনো কিছুই বুঝলাম না। এটা কি ধরনের থিয়েটার? পাগলামী ছাড়া কিছুই না।" সেলিম আর আমার শুরু এভাবেই। কিন্তু আজকে ৪০ বছরের মাথায় এসে এটা বলতেই পারি যে, আমাদের যে যাত্রাটা ছিল নতুন কিছু করার সেটা যে শেষ অবধি দর্শক দ্বারা আদৃত হয়েছে সেটার শুরু প্রথম 'জণ্ডিস ও বিবিধ বেলুন' করবার সময়ই থেকেই। এই হচ্ছে আমার শুরু।

থেস্পিয়ান 'ঢাকা থিয়েটার' কি করে শুরু হলো?

হ্যাঁ, এর মধ্যে নাগরিক নাট্যসম্প্রদায় সফলভাবে *বাকী ইতিহাস* করল মঞ্চে – ১৯৭৩ সালের ফেব্রুয়ারী মাসে। আমার খুব ভাল লাগল। রোববার সকাল বেলায় থিয়েটার হচ্ছে। দর্শক লাইন দিয়ে টিকিট কেটে থিয়েটার দেখছে। খুব পছন্দ হলো।

....রোববার সকালে?....

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

হ্যাঁ, রোববার বন্ধ ছিল তখন। তার আগে কবীর আনোয়ার এর সাথে ১৯৭২ সালের ফেব্রুয়ারী মাসে স্বাধীনতার মাত্র ২মাসের মাথায় 'ইঞ্জিনিয়ারিং ইন্সটিটিউটে' 'জনে জনে জনতা'র কাজ করেছিলাম। কিন্তু সেটি সফল হয়নি। ৪টি শো পর্যন্তই শেষ। কিন্তু নাগরিক নাট্যসম্প্রদায় পরপর ৮সপ্তাহ একনাগাড়ে শো করল। এরই মধ্যে 'ঢাকা থিয়েটার' তৈরী হয়ে গেছে; জুলাই ২৯, ১৯৭৩। সব দলগুলোই আগে পরে মোটামুটি ১৯৭৩-এই হয়েছে। নাগরিক ১৯৭৩, আমরাও তাই। শুধুমাত্র ৭২-এ প্রথম দর্শণীর বিনিময়ে নাটক করার চেষ্টা করেছে নাট্যদল 'বহুবচন' তার আগে কবীর আনোয়ার এর 'পারাপার'। 'আরন্যক' অবশ্য করেছিল – সেটা হচ্ছে *কবর* নাটকটি।

....আরন্যক কি ৭২-এ?....

হ্যাঁ, ৭২-এ। 'থিয়েটার' ও হয়েছে ঐ সময়েই। কিন্তু 'থিয়েটার' নাটক করেছে ৭৪-এ। 'নাগরিক' কিন্তু তৈরী হয়েছে ১৯৬৮ তে। ৭২-এ ওরা একটি নাটক করেছিল – মধূসূদনের [মাইকেল মধুসুদন দত্ত] *বুড় শালিকের ঘাড়ে রোঁ*। তারপর 'নাগরিক' নাটক করা শুরু করেছে ১৯৭৩-এ দর্শণীর বিনিময়ে। নিয়মিত দর্শণীর বিনিময়ে সফল বাংলাদেশের প্রথম নাট্যদল 'নাগরিক নাট্য সম্প্রদায়'। সেখানে 'ঢাকা থিয়েটার' ২য় দল হিসাবে সফল হলো। তখন সেলিমের *সংবাদ কার্টুন*, হাবিবুল হাসানের *সম্রাট ও প্রতিদ্বন্দ্বীগন* নিয়ে ঢাকা জেলার 'ক্রীড়া সমিতি' বলে ঢাকা ষ্টেডিয়ামের পাশে একটি মিলনায়তনে (ছোটো। বেড়ার সিলিং) আমরা পরপর ১৩টা শো করলাম। নাগরিক ৮টি শো করল। প্রতি রোববার সকালে। একেবারে মঞ্চ সফল। প্রচুর দর্শক হলো। কবি আল মাহমুদ, কবি শামসুর রহমান, সম্পাদক শাহজাৎ চৌধুরী, ঔপন্যাসিক আখতারুজ্জামান ইলিয়াস, শওকত আলী, হাসান আজিজুল হক, রফিক আজাদ, নির্মলেন্দু গুণ, শিল্পী রনবী – এই ধরনের ব্যক্তিরা বসে তখন আমার নাটক দেখছে। তাদের মধ্যে এক এক জনের তখন ছিলো আকাশস্পর্শী জনপ্রিয়তা। এই হচ্ছে 'ঢাকা থিয়েটারে'র শুরু।

থেস্পিয়ান আপনি নিজে কি কখনও অভিনয় করেছেন?

আমি নাট্যচক্রে সেলিমের *এক্সপ্লোসিভ ও মূল সমস্যা* তে অভিনয় করেছি। খুব খারাপ অভিনয় হওয়াতে পরে আর চেষ্টা করিনি।

থেস্পিয়ান মুক্তিযুদ্ধ শেষ করে এসেই হঠাৎ কি করে অনুপ্রানিত হলেন নাটক করবেন বলে? মানে, বলতে চাইছি – নাটক শুরুর পিছনে কারো বা কোনো অনুপ্রেরনা ছিলো কিনা?

অনুপ্রেরনা বলতে – মূল অনুপ্রেরনা ‘সেলিম আল দীন’। এছাড়া আমরা বিস্ময়ের সাথে দেখেছি শম্ভু মিত্র, তৃপ্তি মিত্র...৬০ এর দশকের শেষে আমরা শম্ভু মিত্রের নাম জানা শুরু করি। এরপর ১৯৭২ সালে তারা বাংলাদেশে এসেছিলেন নাটক করতে – বাদল সরকারের *পাগলা ঘোড়া* নাটকটিও এসেছিল। বেশ ভালো অভিনয় হয়েছিল। এর আগে কোলকাতার নাটক তখনও দেখা হয়নি। তখনই প্রথম ঢাকায় দেখা হয়। তখন ভেবেছি এটি একটি স্বাধীন দেশ, মুক্তিযোদ্ধা হিসাবে দেশের স্বাধীনতার জন্য মুক্তিযুদ্ধ করেছি। লড়াই করেছি। তাহলে আমাদের একটি সাংস্কৃতিক বিপ্লব এবং একটি আন্দোলন দরকার যার মধ্য দিয়ে মুক্তিযুদ্ধের চেতনাটা সর্বসাধারনের কাছে একটা গ্রহনযোগ্য জায়গায় নিয়ে যাওয়া যাবে এবং সকল মানুষের অধিকার সমূহের ব্যাপারে, আমাদের ধর্ম নিরপেক্ষ রাজনীতির ব্যাপারে, গণতন্ত্রের ব্যাপারে সকলকে সচেষ্ট করা যাবে; মানুষের মৌলিক অধিকার সমূহ, অন্য ধর্ম অন্য বর্ণ, অন্য জাতি গোষ্ঠী, আদিবাসী এই সবার অধিকার নিশ্চিত করা যাবে। মুক্তিযুদ্ধের মূল চেতনা হচ্ছে গণতন্ত্র ও ধর্মনিরপেক্ষতা। আর তা মানুষের কাছে পৌঁছে দিতে পারে নাটক। আর একটি দিক হচ্ছে একটি স্বাধীন দেশের একটি স্বাধীন ও মুক্ত নাট্যরীতি এবং নাট্যধারা থাকবে না সেটা আমাদের কখনও বিশ্বাস যোগ্য মনে হয়নি। সেলিম আর আমার প্রথম থেকেই এটা মনে হচ্ছিল যে, *জণ্ডিস ও বিবিধ বেলুন* করছি, বা *সংবাদ কার্টুন* করছি (যদিও এটা একটা ভালো ফর্ম, ভালো আঙ্গিক আমি করছি। দর্শকদেরও ভালো লাগছে। আমি আগে বলেছি যে, পিস কার্টারের ডকুমেন্টারী থিয়েটারের আদলে তৈরী *সংবাদ কার্টুন*।) কিন্তু আবার এটাও ভাবছি যে, এটার সব কিছু আমাকে ধারন করছে কিনা। বাংলার বৃক্ষ, বাংলার আকাশ, বাংলার মাটি, বাংলার জল, বাংলার আবহাওয়া, বাংলার প্রকৃতি, বাংলার পাখী, বাংলার প্রান্ত, বাংলার মানুষ ও তার সমাজ জীবন এগুলো ধারণ করে কিনা বা এটা বলতে পারে কিনা বা কতটুকু বলতে পারে, কীভাবে বলতে পারে। এই আঙ্গিকটা বা রীতিটা এগুলো ধারণ করে কিনা, তখন ‘ঢাকা থিয়েটার’ মৌলিক নাট্যচর্চা, পেশাদারী নাটক এবং নাটককে পেশা হিসেবে নেওয়ার অভিপ্রায় – এই সামগ্রিক ভাবনা থেকে আমি, সেলিম আল দীন, ম. হামিদ তিনজন আহ্বায়ক হলাম। রাইসুল ইসলাম আসাদ, পীযূষ বন্দ্যোপাধ্যায়, আল মনসুর, হাবীবুল হাসান, আব্দুল কাদের, বাসন্তি গোমেজ এরকম আরও অনেকে আসল।

১৯৭৪ সালে আমি 'জণ্ডিস'টা [*জণ্ডিস ও বিবিধ বেলুন* – সেলিম আল দীন] আবার করছি 'দর্শণীর বিনিময়ে নাটক' এই ভাবনায়। তখন 'মহিলা সমিতি মিলনায়তন' আবিষ্কার করেছে 'নাগরিক'। আমরাও গেলাম সেখানে। 'মহিলা সমিতি'তে আমাদের নাটক আর 'নাগরিকে'র নাটক দিয়ে শুরু হলো। এরপর 'সংবাদ কার্টুন' করলাম, ব্যাপক জনগোষ্ঠীর মধ্যে তা জনপ্রিয়ও হলো। তার অনেকগুলো শো হলো – প্রায় ২৩/২৪ টা। তখনকার দিনে ২৩/২৪ টা শো হওয়া কম কথা নয়। এইভাবেই আসলে থিয়েটারটা বাংলাদেশে শুরু হলো। খুবই গরীবি হালে। ঐশ্বর্যটা ছিলো না কিন্তু প্রাণটা ছিলো। আমাদের এবং নাগরিকের পরপরই 'থিয়েটার' একটি নাটক মঞ্চে নিয়ে আসে। তার নাম *সুবচন নির্বাসনে*, আব্দুল্লাহ্ আল মামুনের রচনা। এটা বেশ জনপ্রিয় একটা নাটক। এভাবেই আসলে আমাদের নাটকের মূল জায়গাটা শুরু হয়েছে। আন্দোলনটা শুরু হয়েছে। আমি তখন ২১/২২ বছরের যুবক। নানানরকম পাগলামী ছিলো। উন্মাদনা ছিলো। আর একটু বেশী সাহিত্যের এবং কবিতার সাথে সম্পর্ক থাকার কারণে, ছবি দেখার কারনে (তখন খুব বিদেশী সাহিত্য পড়তাম) আমার নাটকে তার প্রভাব গুলো মানে পশ্চিমা প্রভাব গুলো শুরু থেকেই ছিলো এটা অস্বীকার করা যায় না। প্রেরনা বলতে এরাই আমার অনেক বেশী প্রেরনা ছিলো। আর গ্রামের বাড়ী যেতাম ছোটো বেলায়। আমার জন্ম ঢাকা শহরে ১৯৫০ সালে। তো যখন গ্রামে যেতাম তখন ওখানে আমার এক জ্যাঠতুতো দাদা ছিলো – কাশেম মাষ্টার, সে যাত্রা করত। স্কুল শিক্ষক ছিলেন। খুব অবাক হতাম তার যাত্রা দেখে। শীতের রাতে, চাঁদের আলোর সাথে হ্যাজাক লাইট দিয়ে, প্যাট্রোম্যাক্স দিয়ে, চট্টগ্রামের সেই সমুদ্রপাড়ে – একদিকে সমুদ্র অন্যদিকে মাটি দিয়ে বানানো মঞ্চ; তার উপর উনি নাটক করছেন। টিপু সুলতানের চরিত্র। পিছনে সমুদ্রের গর্জন, বাতাস – অসাধারন। ৮ বছর বয়স তখন আমার। আমি আবার টিপু সুলতানের ছেলের চরিত্র করতাম। এইসব অনুপ্রেরনা তো নিশ্চয়। এগুলো মিলেই আস্তে আস্তে একটি সাংস্কৃতিক ইচ্ছা ভিতরে জাগতে থাকে। আমি ঠিক খেয়াল করিনি। মুক্তিযুদ্ধের আগেই ছবি [চলচ্চিত্র] করার চিন্তা ছিলো বিশ্ববিদ্যালয়ে পড়াকালীন সময়েই। সেদিন এক টিভি অনুষ্ঠানে সৈয়দ সালাউদ্দীন জাকি [ঢাকা থিয়েটারের অন্যতম প্রতিষ্ঠাতা] আমাকে স্মরণ করিয়ে দিলো মুক্তিযুদ্ধকালীন সময়ে ১৩ই সেপ্টেম্বর ১৯৭১; আমি নাকি তাকে বলেছিলাম, 'দেশ স্বাধীন হলে নাটক করব'।

এভাবেই অনুপ্রেরনাগুলো ভিতরে ভিতরে তৈরী হয়েছে।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

থেস্পিয়ান কীভাবে একেবারেই আলাদা চলনে হাঁটতে শুরু করলেন? বা বলা যায় কীভাবে বাংলার নিজস্ব নাট্য আঙ্গিক বা রীতির খোঁজটা শুরু হয়েছিল?

হুম!.......

সেলিম ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে বাংলায় পাশ করে শিক্ষকতা শুরু করল জাহাঙ্গীরনগর বিশ্ববিদ্যালয়ে। ওর পুরো জীবনটাই কেটেছে গ্রামে। আর আমার শহরে। ও বড় হয়েছে গ্রামে গ্রামে। গ্রামে তাঁর স্কুল জীবন, কলেজ জীবন তারপরে বিশ্ববিদ্যালয় জীবনতো এখানে [ঢাকায়]। সেলিম যখন এই বিষয়ক একটা গবেষণা শুরু করতে চেষ্টা করে তার পরপরই ড্রামা department এর ভাবনা চিন্তা করে। তার আগে যেটা হচ্ছিল, আমরা যে নাটকগুলো করছিলাম তার সাথে আমরা নিজেদের খুব একটা Relate করতে পারছিলাম না। বরং এই জিনিষটা আসলে কি, এইগুলো আমাদের কিনা, এই চরিত্রগুলো আমরা কোথাও থেকে নিয়ে এসেছি কিনা, ঘটনাগুলো আমাদের কিনা নাকি ধার করা – কোনটা? এবং এটা কি অনুকরণের জায়গায় যাচ্ছে না শিল্পের জায়গায় যাচ্ছে এরকম কিছু একটা দিয়েই শুরু হয় আমাদের খোঁজ। মানে এক ধরনের প্রশ্ন ছিলো মনে আর সেই প্রশ্নগুলোর উত্তর খুঁজতে গিয়ে দেখলাম যে আমাদের যাত্রা, পালা, গম্ভীরা, আলকাপ এই যত রকম ফর্ম অছে এবং তাতে যে ধরনের অভিনয় হয়, এইগুলো কি? আমরা যেটা শহরে করছি সেটা থিয়েটার তাহলে ওদেরটা কি? প্রশ্নটা এই জায়গায়। তাহলে ওরা করলে থিয়েটার না, আর আমরা করলে থিয়েটার – প্রশ্নটা এই জায়গায় আসছে। ওদের পক্ষে যত সহজে narrative-এর মধ্য দিয়ে পুরো একটা দৃশ্য উপস্থাপন করতে পারে সেখানে আমরা বিশাল আড়ম্বর করে হাস্যকর একটি প্রযোজনা করছি। ধরো, Hamlet এর চরিত্র অথবা Oedipus এর চরিত্রে অভিনয় করতে গিয়ে ওদের মতো জোব্বা পড়ে, মুখে সাদা রং চং মেখে, ফর্সা হয়ে – যা একেবারেই শরীরেতে নাই, মনোযোগেতে নাই, প্রাণের সাথে কোনো স্পর্শ নাই সেরকম একটা চরিত্রে অভিনয় করলে, সেটা কি কোনো শিল্পকর্ম হলো কিনা – এই ধরনের প্রশ্নগুলো আসলে আমাদের মনের মধ্যে দানা বাঁধছিলো। এগুলো address করতে গিয়ে বই ঘেঁটে দেখা শুরু করলাম আমাদের নিজস্ব নন্দনচর্চা আছে কিনা এবং সেইখানেই...নন্দীকিশোরের কথা জানতে পারলাম। তার সাথে এরিষ্টটলের তফাৎটা কোথায় সেগুলো বের করলাম। তাদের প্রধান তাত্বিক এরিষ্টটলকে কে সামনে রেখে, তাকে চর্চা করে, তাকে গ্রহন করে, তাকে প্রশ্ন করতে করতে ইউরোপের সভ্যতা একটা বিশাল অগ্রগতি সাধন করেছে। অথচ ভারতবর্ষের

সভ্যতা ইউরোপের থেকে অনেক পুরোনো হওয়া সত্ত্বেও তার শিল্প আদর্শ, শিল্প দর্শন, তার জীবন আদর্শ, তার রাজনৈতিক আদর্শসমূহ, তার সাম্রাজ্য পরিচালনা কৌশলগুলো নিজস্ব হওয়া সত্ত্বেও, এই দেশীয় হওয়া সত্ত্বেও, সর্বাগ্রে ইউরোপ থেকে আলাদা হওয়া সত্ত্বেও কেন জানি না নাটকটা এবং পেইন্টিংটা তাদের মত হয়ে গেলো। যেটা হলো না এবং সেটা অনেকদিন পর্যন্ত হয়নি। সংগীত আর নৃত্য। এবং আমি মনে করি যে ২০০ বছরের মধ্যখণ্ডনে ঔপনিবেশিক শাসনের কারনে আমাদের নাটক তার ধারাবাহিকতা হারিয়েছে। যদি ২০০ বছরের এই ঔপনিবেশিক শাসন না থাকত তাহলে কি হতো? তাহলে ঐ ধারাবাহিকতার দ্বারা একটা আধুনিক থিয়েটার জন্ম নিত। আমাদের ক্ল্যাসিক্যাল যে সংগীতটা সেটা কিন্তু Central Asia-এর মুসলিমরা এসে অত্যন্ত শক্তিশালী একটা জায়গায় নিয়ে গেছে। ওরা আমাদের সম্পদ লুণ্ঠন করেছে ঠিক কিন্তু ওরা ওগুলো Central Asia পর্যন্ত নিয়ে যায়নি। এখানেই রাজা হয়েছে এখানেই থেকেছে। পেইন্টিং-এর ক্ষেত্রেও তাদের একটি বড় অবদান রয়েছে। পরবর্তী পর্যায়ে মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্য মুসলিমদের দ্বারা ব্যাপক প্রসার লাভ করেছে। আর ইউরোপ এসে যেটা করেছে সবকিছু লুণ্ঠন করে শুধু ইংল্যাণ্ডকে সাজিয়েছে। আর কি করেছে – আমাদের সংস্কৃতিকে ভাঙ্গার চেষ্টা করেছে। কিন্তু আমাদের সংস্কৃতি এমনভাবে তৈরী হয়েছিল বিশেষ করে সংগীত এবং নৃত্যটা – এটাকে ভাঙ্গা আসলে ওদের পক্ষে সম্ভব ছিলো না। কিন্তু থিয়েটারটা তারা তাদের মত করে বাবু সংস্কৃতি তৈরী করে আলাদা একটা status maintain করে করতে শুরু করল। আমরা এই ইতিহাসগুলো যখন ব্যাখ্যা করতে থাকলাম তখন আমরা এটাকে সমালোচনার সাথে পড়তে শুরু করলাম; তখন দেখলাম যে আমরা শুরুতে প্রচুর ভুল করেছিলাম। তাহলে কি করা যাবে? তাহলে আমাদের নাটক বলে কিছু আছে কিনা! জাপানে যদি কাবুকি তার নিজের থিয়েটার হয়, ইন্দোনেশিয়ায় যদি রামলীলা এর রামায়ণ তার নিজস্ব নাট্য আঙ্গিক হয় তাহলে বাংলা নাট্যরীতি সম্পর্কিত একটা খোঁজ করে দেখিনা কেন। তখন এই করতে করতে আমাদের প্রায় ৭০-এর দশকটা পার হয়ে গেলো। আমরা এটাকে অন্বেষণ পর্ব বলি।

থেস্পিয়ান ‘আধুনিক বর্ণনাত্মক রীতি’র নাট্যধারা কি এখান থেকেই শুরু?

হ্যাঁ ! তারপরে আমরা narrative performance তার presentation, Acting এবং রচনায় সবকিছুতেই তার গঠনরীতিটা বোঝার চেষ্টা করলাম। দেখলাম যে ক্রীয়াপদে প্রচুর পার্থক্য। আমাদের ক্রীয়াপদ মানে যে ভাষায় আমরা কথা বলি। বাক্যের গঠনটাই আলাদা। পয়ার ছন্দটাও আলাদা। তখন আমরা বল্লাম বর্ননাত্মক

রীতিতেই নাটক করব। এবারে দেখলাম ইচ্ছা আছে প্রচণ্ড কিন্তু শিক্ষাটা নেই। তাই নিজেরাই নিজেদেরকে শিখাতে লাখলাম। কিন্তু এটা আবার 'আধুনিক থিয়েটার' নয়। আমরা তখন ভেবেছি 'দেশজ নাটক রচনার মধ্যেই বাংলা নাটকের মুক্তি'। দেশজ নাটক বলতে এই দেশীয় নাট্যকার বুঝিয়েছি কিন্তু তাদের সবক'টাই আবার চরিত্রাভিনয় রীতির নাটক। আজকে যাকে আমরা 'ঔপনিবেশিক থিয়েটার' বলছি। 'ঔপনিবেশিক থিয়েটার'কে খারাপ বলছি না, কিন্তু এটা একটা রীতিতে দাঁড়িয়ে গেছে। বৃটিশদের কিছু আর আমাদের কিছু মিলে একটা থিয়েটার ফর্ম দাঁড় করিয়েছি। খারাপ ভালোর জায়গায় আমি বলছি না। আমি বলছি বোঝার জায়গায়। আর আরেকটা হলো একেবারেই বর্তমান 'আধুনিক পশ্চিমা থিয়েটার'। সেটাও খারাপ না। রীতির দিক থেকে এটা আবার অনেক আধুনিক। 'ঔপনিবেশিক থিয়েটার' অনাধুনিক হলেও এর মধ্যে কিন্তু আমরা ধারনার সম্প্রসারন দেখেছি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ এ এসে আমরা দেখতে পাব তিনি আধুনিক হচ্ছেন 'পাঁচালী' রীতিটাকে অনুসরণ করে। আমরা এটাতে যাওয়ার চেষ্টা করেছি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের চলনটা বা আমাদের চলন বা বলনটা এক না। লক্ষ্যটা এক কিন্তু পথটা ছিলো ভিন্ন। রবীন্দ্রনাথ ও চরিত্র রাখলেন আমরাও চরিত্র রাখলাম। আমরা এটাকে বল্লাম 'ধ্রুপদী বাস্তবতা'র কাল। বর্ণনাত্মক নাট্যরীতির 'ধ্রুপদী বাস্তবতা'র কাল। যেখানে 'সোনাই' এর মত একটি চরিত্র *কীর্তনখোলায়* [সেলিম আল দীন রচিত] – তাঁর সমস্ত সাহস, শক্তি সে অর্জন করে কোত্থেকে? আমাদের তখন মনে হলো যে পুরাণ থেকে সে শক্তি পায়। পুরাণের যে মানুষগুলো লড়াই করে মানবতার পক্ষে, সত্যের পক্ষে; তার যে শক্তি সে শক্তি দ্বারা সে অণুপ্রানিত ও উজ্জীবিত হয়। উজ্জীবিত হয় আজকের একজন কৃষক, একজন শ্রমিক, একজন মধ্যবিত্ত মানুষ। আমি দেখলাম যে, হ্যাঁ, সয়ফুল মুলুক-এর সমুদ্র যাত্রার সেই জীবন সংগ্রাম আর সোনাই-এর সমুদ্র যাত্রা প্রায় সমার্থক হয়ে উঠল। তেমনি করে *কেরামত মঙ্গল* [সেলিম আল দীন রচিত] নাটক যেটি মহাকাব্যিক বিস্তারে রচিত এবং অবিশ্বাস্য বড় যেটিকে আখতারুজ্জামান ইলিয়াস, আহমেদ শরীফ এরা সবাই বলেছে আমাদের কালের মহাকাব্য সেখানে ৪৬-এর দাঙ্গা দিয়ে শুরু করে ৭২-এর বাংলাদেশের স্বাধীনতার পরবর্তী বছর দিয়ে শেষ হয় যার মধ্য দিয়ে মানবের সৃষ্ট সকল দোজখ প্রতিফলিত হয় – একটি জনপদ। এটাতে narrative যেমন আছে তেমনি আছে আদমসুরত যা আমাদের আকাশেও আছে তেমনি পুরাণেও আছে। তাহলে এই সমান্তরাল তৈরী হওয়ার মধ্য

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

দিয়ে narration গুলোর কি ঘটল। তথাকথিত সংলাপ তার প্রয়োজনীয়তা হারালো। এবং পশ্চিমা থিয়েটারের আদলে চরিত্র চিত্রনের সুযোগ কমে গেলো।

....আদলটার পরিবর্তন হলো....

হ্যাঁ। আর তাতে করে চরিত্রেরও পরিবর্তন ঘটলো। কারণ তুমি যদি সংলাপের জায়গায় বর্ণনা নিয়ে আস তাহলে চরিত্রের আচরণটাও বদলে যেতে পারছে। তাহলে অভিনেতা যে narrative চরিত্রটা তৈরী করছে সেটার রীতিটাও বদলে যাচ্ছে আর তার তৈরী করার পদ্ধতিটাও বদলে যাচ্ছে। এটা খুবই জরুরী। এবং এটার পরেই আমরা করলাম *হাতহদাই* [সেলিম আল দীন রচিত]। 'হাতহদাই'তে এসে আমরা অনেক বেশী বর্ণনাত্মক নাট্যরীতির কাছাকাছি চলে আসলাম যাতে বর্ণনা আছে, অভিনয় আছে, নৃত্য আছে, সংগীত আছে এবং সংলাপ আছে। 'হাতহদাই'কে অনেকে 'কার্নিভাল থিয়েটার' নাম দিলো। গান, নাচ, হৈ চৈ, পুরো বিশ্বকে একটা জায়গায় করে দিলো সেলিম আল দীন। জাপানের সেই শেষ অঞ্চল হোক্কাইডো-সাইবেরিয়ার কাছে; ওখান থেকে শুরু করে আর্জেন্টিনা পর্যন্ত। এ তাবৎ এলাকা সমুদ্র ভ্রমণ করালো। অবিশ্বাস্য এ আখ্যান আরব্য রজনীর গপ্পো বলার কথন রীতিতে তুলে আনল। এই narrative টা সব জায়গায় আছে কিন্তু বিভাস। এটা মনে রাখতে হবে আমাদের – সেই narrative টা আস্তে আস্তে গ্রিক থিয়েটার হয়ে রোমান থিয়েটার হয়ে এলিজাবেথিয়ান থিয়েটার-এ এসে তুঙ্গে উঠেছিলো শেক্সপীয়র এবং মার্লোর হাত ধরে। তাই নয় কি? গ্রীক থিয়েটার সফোক্লেস, ইউরিপিডিস এর হাত ধরে তুঙ্গে উঠেছিলো। কিন্তু আমরা সবকিছুর সেরা জায়গাটা যার কাছ থেকে পাব সেটা হচ্ছে শেক্সপীয়র; তার পরে মার্লো। আর গ্যাটে - জার্মানীর। সেই গ্যাটেও কিন্তু আমাদের *শকুন্তলা* নাটকের যে Narrative ফর্মটা আছে কালিদাসের – সংলাপের পাশাপাশি, সেটার প্রতি তাঁর প্রচণ্ড দুর্বলতা প্রকাশ করেছে। সে যুগে উনি সেটা অনুবাদও করেন। আমরা বাঙ্গালীরা যখন *শকুন্তলা* [মহাকবি কালিদাস রচিত] পড়ছি তার আগেই কিন্তু জার্মানরা পড়ছে। আমাদেরকে বুঝতে হবে যে, ভারতের সংস্কৃতির শক্তিটা কোথায়? এটাকে অস্বীকার করে আমাদের শুধু পশ্চিমের দিকে তাকিয়ে থাকা আর শুধু শেক্সপীয়রকে মাথায় করে রাখা...তিনি মাথার উপরেরই মানুষ আর সেটাকে মেনে নিয়েই বলছি যে আমাকে সামনে তাকাতে হবে। আমার 'ভাওয়াইয়া' আর 'ভাটিয়ালী' এক নয়। এগুলো একই দেশের হয়েও অঞ্চল ভেদে ভিন্ন আঙ্গিক। ভাটিয়ালী নদীর জন্য, ভাওয়াইয়া প্রান্তরের জন্য। আদিবাসীরা যারা পাহাড়ে থাকে তাদের

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

যে সংগীত, নৃত্য আঙ্গিক, নাট্য আঙ্গিক তা তো সমতলের সাথে মেলে না। তাহলে বাঙ্গালীর সাথে তাদের মিলবে কেন? তাহলে প্রত্যেকে আলাদা আলাদা ভাবে সুন্দর। প্রত্যেকে আলাদা আলাদা আঙ্গিকে নিজেকে প্রকাশ করবার অধিকার রাখে। ক্ষমতা রাখে। তাহলে সেটাই তার সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য। তাহলে সেটা নিয়ে কেন বাঙ্গালী আগাবে না মুক্ত স্বাধীন দেশে। এই ভাবনা থেকেই বর্ণনাত্মক নাট্যরীতির দিকে আমরা ঝুঁকে পড়ি। এই ঝুঁকে পড়ার মধ্যে দিয়ে আমাদের এটাও একটা পা রাখা যে সে অসাধারণ ভাবে তার গল্পটা বলে যায়, নিজে নানা চরিত্র হয় যেখানে আমরা দেখলাম একের মধ্যে বহুকে লীন হতে। তখনই সেলিম আল দীনের দ্বৈতাদ্বৈতবাদ-এর প্রসঙ্গ আসে।

এরপর আসছি ‘কথানাট্য’ পর্ব। সেলিম বলছে, কথার শাসনে বেধেঁছি তাই নাম দিয়েছি ‘কথানাট্য’। নাট্য মানে থিয়েটার। আমরা এখন থিয়েটারকে নাট্য বলছি। written text নয় পারফরমিং আর্ট বলছি। *চাকা* [সেলিম আল দীন রচিত] এবং *যৈবতী কন্যার মন* [সেলিম আল দীন রচিত] এ দুটোয় তুমি দেখবে যে, চরিত্র নিজেই narration এর কাজ করছে কিন্তু narration বলে নয়। ঠিক *শকুন্তলা* [সেলিম আল দীন রচিত] পর্যন্ত narration ছিল আলাদা। ‘কীর্তনখোলা’ থেকে মঞ্চপাঠে Narration ছিলনা। আমিও বুঝতে পারলাম। সেলিম আগেই বুঝতে পেরেছিল যে আমি ভয়ে এবং অভিজ্ঞতা না থাকার কারণে মঞ্চে সেটা প্রয়োগ করতে পারি নাই। যদিও ‘কীর্তনখোলা’ খুব নাম করেছে প্রথম কাজ হিসেবে আর তার মহাকাব্যিক বিস্তারে। কিন্তু এটা সত্যি কথা, এটা একটি মিশ্ররীতির নাটক। কেরামতও [*কেরামত মঙ্গল*] মিশ্র রীতির নাটক। কিন্তু *কেরামত মঙ্গল*-এ এসে সংলাপগুলো বর্ণনাত্মক হয়ে গেলো। সেলিম আমার দুর্বলতা বুঝতে পেরে সংলাপটা এমনভাবে লিখল যে, সংলাপ আর সংলাপ নয়, বর্ণনা এবং সংলাপের মিশ্রণ ঘটিয়ে দিলো। এবারে এখানে এসে হয়তো কিছুটা সম্ভব হলো আমার। এরপর *হাতহদাই* তে দেখতে পাব আনার ভাণ্ডারী অথবা কাছিম শিকার পুরোটাই একটি বর্ণনা। বিশাল এক ২পৃষ্ঠার সংলাপ। এটাকে আমি পোয়েট্রি বলছি বা মঞ্চকাব্য, বা বলা যায় মঞ্চকবিতা – এটি একটি সংলাপমাত্র। আমি করলাম কি এটাকে একটা physical আর্ট ফর্ম-এ নিয়ে গেলাম। শুধু সংলাপে রাখলাম না। কিছু অংশ আমি অ্যাকটিং-এ নিয়ে গেলাম – যে অংশটা নৃত্যের সাথে সম্পর্কিত আবার কিছু অংশ মাইম-এর সাথে সম্পর্কিত। কিন্তু আমি যে অ্যাকশনটা করার চেষ্টা করেছি সেটা হলো যে, Narrative শুধুমাত্র বর্ণনায় বা কথায় থাকবে না, Narrative তোমার প্রকাশভঙ্গীতে ও আসবে। তোমার

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

শরীরও অনেক কিছু Narrate করে। তাহলে সেই narration টা যদি আমি নৃত্য, সংগীত, সংলাপ, বর্ণনা সব মিলিয়ে আমি দাঁড় করাই তাহলে সেটা আলাদা একটা image তৈরী করে। সে image টা তৈরী হয় পাখী শিকারের মধ্য দিয়ে, মোরগ লড়াইয়ের মধ্য দিয়ে। সেখানে মোড়গ লড়াইয়ের বিশাল বিশাল বর্ণনা আছে। আমি সেলিমকে বল্লাম কি করে করব রে এগুলো। ও বলছে "কেন! ওখানে দাঁড়িয়ে বলবে যে, মোরগ লড়াই হচ্ছে, পাখী শিকার হচ্ছে।" আমি বল্লাম সেটা তো থিয়েটার হলো না, আমি তো থিয়েটার করতে চাই। আমিতো পালা করছি না। আর আমি তো গায়েন না। আমি অনেক চরিত্র অনেক লোক নিয়ে কাজ করছি। তখন দেখলাম এই গায়েন রীতিটাকে, পালারীতিটাকে ভেঙ্গে আধুনিক একটা রূপ তৈরী করা যায় কিনা। যাকে বাঙ্গালীর আধুনিক থিয়েটার বলতে পারি। এটা আমার main target ছিলো। *হাতহদাই* তে এসে এটা একটা জায়গা করে নিলো। তবে 'কথানাট্য' পর্যায়ে আমরা অন্য কাজ করলাম। *চাকা* [সেলিম আল দীন রচিত] কে ভালোবেসে জামিল আহমেদ করলেন। এটা মোটামুটিভাবে আমাদেরকে এক ধরনের শক্তি দিলো। আমরা দেখলাম আমাদের narration টাকে ভালোভাবে মঞ্চে অভিনয়ের মধ্যদিয়ে, উপস্থাপনের মধ্য দিয়ে প্রতিষ্ঠিত করতে পারছি। কিছু সংলাপ আছে যে সংলাপ গুলো না রেখে আমরা নাচ করে দিয়েছি। কিন্তু কোন্ moment-এ নাচটা আসবে – যে moment-এ সংলাপটা বলতে বলতে এমন একটা পর্যায়ে যাবে যেখানে নৃত্য ছাড়া আর কোনো ভরসা থাকবে না- এই জায়গাগুলো magically transform করতে হয় আর কি। এই কাজগুলো নিজে নিজে শিখছিলাম। ভাবছিলাম আর করছিলাম। এভাবে করতে করতে আমরা এসে গেলাম 'পাঁচালী'তে। *বনপাংশুল* [সেলিম আল দীন রচিত], *প্রাচ্য* [সেলিম আল দীন রচিত], হিমু [হুমায়ূন কবীর হিমু] এবং Jan Bergstrand নির্দেশিত *হরগজ*[সেলিম আল দীন রচিত], *ধাবমান*[সেলিম আল দীন রচিত], সবশেষে শেক্সপীয়রের *টেম্পেস্ট* নাটকটি আমরা করলাম 'পাঁচালী' এবং 'নৃগোষ্ঠী' নাট্য রীতিতে। এর মধ্যে আমরা 'নৃগোষ্ঠী' নাটক নিয়েও অনেক কাজ করেছি। *কেরামত মঙ্গলেও* 'নৃগোষ্ঠী' নাট্যরীতি আছে। সেলিম নিজে তাঁর *মারমা রূপকথা* নাটকটিকে মারমাদের গল্প, নাটক, তাদের মত করে, তাদের ঢাকায় নিয়ে এসে 'ঢাকা থিয়েটার' এবং 'জাহাঙ্গীরনগর বিশ্ববিদ্যালয়'-এর নাট্যতত্ত্ব বিভাগ যৌথভাবে করেছিল। এই পরীক্ষা নীরিক্ষাগুলো আমাদের সাহস দিয়েছিল, শক্তি যুগিয়েছিল। পশ্চিমের তৈরী যে ঔপনিবেশিক থিয়েটারটা আমাদের মানসকে দখল করে রেখেছে সেই colonial mind set up থেকে বেরিয়ে গিয়ে আজ আমরা

নিজেদের থিয়েটার করতে পারছি। 'পাঁচালী' রীতিতে এসে আমরা আসলে দেখতে পারব নৃত্য, অভিনয়, সংলাপ একসাথে আসছে যেমন *বনপাংশুল*-এ। মানে কেউ একা শাসন করছে না। সবাই সমন্বয়ের মধ্য দিয়ে পারফরমিং আর্ট-এ নিজেকে নিয়োজিত করছে। এই transformationটা খুব দরকার ছিলো। আমরা এই কথা বলতে চাই অবশ্যই যে জাপানীদের যেমন কাবুকি আছে, চীনাদের যেমন ওরিয়েন্টাল, আমাদেরও তেমনই 'পাঁচালী' রীতি আছে। 'পাঁচালী'র আধুনিকায়ন করে আমরা যেটাকে বলছি 'নব্য পাঁচালী রীতি'। রবীন্দ্রনাথের *রাজা, রক্তকরবী, ডাকঘর* এগুলো সবই 'পাঁচালী' রীতিতেই লেখা। হয়তো তিনি সেই সংলাপের গড়নটা আরেক রকম করেছেন। কিন্তু তাঁর সংলাপও কিন্তু বর্ণনাত্মক সংলাপ। Great National Theatre তখন যে নাট্য প্রযোজনা করেছে আর রবীন্দ্রনাথ যে প্রযোজনা করেছে তার আকাশ পাতাল তফাৎ। আমরা সেই empty space টাকে খুব দাম দেওয়ার চেষ্টা করলাম। *বনপাংশুলে, প্রাচ্যে, টেম্পেস্টে*। আমরা একটি বড় journey করেছি। এখন এখানেই শেষ নয়। 'পাঁচালী' রীতিও ভেঙ্গে যাবে একদিন। ভেঙ্গে অন্য এক রূপের বাংলা নাট্যরীতি তৈরী হবে। আমাদের মনে হচ্ছে ঔপনিবেশিক শাসনের কারণে আমরা যেখান থেকে বিচ্যুত এবং শেকড়চ্যুত হয়েছিলাম তার শেকড় বা উৎসর সন্ধানে সেখানে আবার ফিরে যাওয়া ঠিক নয়। বরঞ্চ সেই শেকড়ের সাথে সংযোগ করে মাটি থেকে রসটা নিয়ে হাত পা সবকিছু আকাশে মেলতে হবে। দেখতে হবে তার মধ্য দিয়ে বিশ্বের সাথে কি সম্পর্ক স্থাপন করল। তার জন্য আমরা বলছি, 'বিশ্ব রঙ্গমঞ্চে বেজে উঠুক দেশকালের অতীত, বাংলা মঞ্চের শাশ্বত সুর' আর একটি স্লোগান আছে 'গ্রাম থিয়েটারে'র – 'হাতের মুঠোয় হাজার বছর আমরা চলেছি সামনে'। সেই চর্যাপদের কাল থেকে আমাদের নাট্যের শুরু। তাহলে কেন আমরা বলতে যাচ্ছি আমাদের নাটক দুইশত বছরের, লেবেদেফ আসার পর থেকে। এই নিয়ে আমি ও সেলিম অনেক বকাও খেয়েছি। 'গেঁয়ো'ও বলেছে আমাদেরকে। যাহোক্ আমি মনে করি একটি বাগানে শত রকমের ফুল থাকলে অনেক ভালো লাগে। 'পাঁচালী' রীতিতেই যে আটকে থাকব সবসময় তেমন কোনো কথা নেই। এমন আরও অনেক আঙ্গিক আছে। যেমন আমি মনে করি জেলেরা যখন মাছ ধরে আসে – ধরার সময়ের যে প্রক্রিয়াটি হয় সেটা একটা রিচ্যুয়ালের মধ্য দিয়ে হয়। সেখানে ঢোল বাজে, সংগীত থাকে। আমাদের নাটকে আমরা যে indegeneous game বা গ্রামবাংলার ঐতিহ্যবাহী খেলাগুলো ব্যবহার করি যেমন মোরগলড়াই, কুস্তি ইত্যাদি – এগুলো কিন্তু আমাদের সংস্কৃতির অন্যতম উপাদান। এগুলো কিন্তু চলে আসছে আমাদের এই

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

থিয়েটারের হাত ধরে। এইভাবে বাঙ্গালী 'ঢাকা থিয়েটার' বা সেলিম আল দীনের হাত ধরে নিশ্চিতভাবে তার নিজস্ব নাটকের ইতিহাস পেয়েছে, ঐশ্বর্য পেয়েছে, রীতি খুঁজে পেয়েছে। এখন সামনে এগোবার পালা। তোমরা তরুনরা আছো। করবে। এবং শুধু 'ঢাকা থিয়েটার' কেন অন্যান্য আরও অনেক দল আছে সবাই মিলে এই ধরনের কাজ করবে।

থেস্পিয়ান তাহলে 'গ্রাম থিয়েটার' এর ভূমিকা কি ছিলো? এই সম্পর্কে............

হ্যাঁ, 'বাংলাদেশ গ্রাম থিয়েটার' ১৯৮২ সালে শুরু হয়। এর প্রাথমিক চিন্তাভাবনা মোটামুটি ১৯৮০ সালে আমাদের মাথায় আসে। আমাদের যে লোকজ বা ঐতিহ্যবাহী নাট্যরীতি সমূহ আছে, উপস্থাপনা সমূহ আছে, লেখ্যরীতি সমূহ আছে – এগুলো সম্পর্কে সম্যক ধারণা প্রাতিষ্ঠানিকভাবে দেওয়ার কোনো ব্যবস্থা বাংলাদেশে নেই। কিন্তু আমাদের সমাজে, গ্রামে, হাটে, ঘাটে, উঠানে, আঙ্গিনায়, পূজাপার্বন, উৎসব উপলক্ষে যে ঐতিহ্যবাহী সংগীত, নৃত্য এবং নাট্য পরিবেশিত হয়, যে পালাগান পরিবেশিত হয়; মনসামঙ্গলের রীতি অনুসরণে যেসব উপস্থাপনা হয়; গম্ভীরা, লেটো, আলকাপ এই সকল কিছুর সম্পর্কে আমাদের সম্যক ধারণা থাকা অত্যন্ত জরুরী বলে আমি মনে করেছি। তখন সেলিম আল দীন-এর হাতে তালুকনগরে [তার শ্বশুড়বাড়ী] একটি মেলাপত্তনের (আজহার বয়াতীর মেলা) মধ্য দিয়ে আমাদের 'গ্রাম থিয়েটার' প্রতিষ্ঠিত হয়। সেখানে 'তালুকনগর থিয়েটার' প্রতিষ্ঠিত হয় ১৯৮২ সালে। সেলিম আগেও অনেক বার গেছে। আমি শেষে ১৯৮২-এর মাঘ মাসে সেখানে যাই। *সয়ফুল মুলুক বদিউজ্জামান* বলে একটি নাটক তৈরী করে নিয়ে যাই আমরা 'যাত্রা'ঢঙ্গে। আমার 'গাজীর গানে'র সাথে প্রথম সাক্ষাৎ হয় সেখানেই। তার পরবর্তী আমার বিভিন্ন নাটকে 'গাজীর গানে'র প্রচুর প্রভাব পাওয়া যায়। আমার মনে হয় আমাদের এই journeyটা খুব সফল হয়েছিল। এইভাবে আমরা প্রথম শুরু করলাম কিন্তু এই journeyটা যে খুবই সফল একটা journey হবে সেটা ভাবি নাই। কিন্তু প্রত্যয়টা ছিল। আমরা জানি সংকটটা অনেক থাকবে। কিন্তু যেটা সুবিধা হলো সেটা হচ্ছে আমরা খুবই সাড়া পেলাম যখন ঢাকায় এসে বল্লাম যে, আমরা এভাবে কাজ করতে চাই সারা দেশে। আমরা তখন সারা দেশে যারা নাটক করে সেরকম সংগঠন গুলোকে ধরার চেষ্টা করলাম। বগুড়ার 'বগুড়া থিয়েটার', ফেনীর 'সংলাপ থিয়েটার', কুষ্টিয়ার 'বোধন থিয়েটার' এই তিনটি সংগঠনকে নিয়ে আমরা 'ঢাকা থিয়েটারে'র সাথে মিটিং করি। এই সময় একটি কমিটি তৈরী হয়। সেই কমিটির আমি হলাম আহ্বায়ক। আমরা কমিটিটাকে decentralize

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

করে দিলাম যে one member central Committe হবে। সেলিম ছিলো ঢাকার দায়িত্বে। হুমায়ূন ফরীদি ছিলো নোয়াখালীর দায়িত্বে, পীযূষ বন্দ্যোপাধ্যায় ছিলো উত্তরবঙ্গের দায়িত্বে। দক্ষিণবঙ্গ অর্থাৎ খুলনার ঐদিকে জহীর উদ্দীন পিয়ার। সেলিম আল দীন-এর এখানে – ঢাকায় ব্যাপক সফলতা অর্জন করি। সেলিম অবশ্য ঢাকায় সীমাবদ্ধ ছিলো না। ও সারা বাংলাদেশ ঘুরে বেড়ায়। এইভাবে 'গ্রাম থিয়েটারে'র যাত্রা শুরু হয়। 'গ্রাম থিয়েটারে' আমরা এ কথাটা বলার চেষ্টা করেছি যে, 'হাতের মুঠোয় হাজার বছর আমরা চলেছি সামনে'। আমাদের হাজার বছরের ঐতিহ্য রয়েছে। তার আলোকে বাংলা নাটকের নির্মাণ হওয়া উচিৎ। তার জন্য সন্ধান। সে সন্ধান যদি পাই তার গবেষনা। সে গবেষনার মধ্য দিয়ে তার রীতিগুলোর আলোকে আধুনিক বাংলা নাটক তৈরী করা। এটা হচ্ছে মূল কথা। তার পাশাপাশি আরেকটি হচ্ছে বিজাতীয় সংস্কৃতির যে প্রভাব টিলিভিশন ও চলচ্চিত্রের মধ্যে ছিলো তার বিপরীতে বাঙ্গালীর নিজস্ব সংস্কৃতির প্রবাহমানতা বেগবান করা। এছাড়া মেলাপত্তনের মধ্য দিয়ে জনগনের অর্থনৈতিক কর্মকাণ্ডের একটি উন্নয়ন এবং একই সাথে সাংস্কৃতিক বিনিময় ঘটানো। সামগ্রিকভাবে সামাজিক, সাংস্কৃতিক এবং অর্থনৈতিক উন্নয়ন। আমরা স্বাভাবিকভাবে মুক্তিযুদ্ধের চেতনা, ধর্ম-নিরপেক্ষতা, গণতন্ত্র, মানুষের সমানাধিকার এই কথাগুলোকে সামনে এনেছি আমাদের কাজের মধ্য দিয়ে – অনেক নাটকের মাঝে। পরবর্তী পর্যায়ে আমরা 'গ্রাম থিয়েটার'-এর অনেক সংগঠন করে ফেল্লাম। প্রায় ২৬২ টি সংগঠন। কিন্তু অনেক সংগঠন হয় আবার মারা যায়। এখন আবার বেড়ে গেছে। আবার কয়দিন পর মারা যাবে। কারণ হচ্ছে কি, এরা স্থিতি হয়ে বসতে পারে না। রাজনৈতিক সংকট, অর্থনৈতিক সংকট, সামাজিক সংকট এই নানামুখী সংকটের মাঝে এরা সাংস্কৃতিক কর্মকাণ্ড শুধুমাত্র নিস্তরঙ্গভাবে নির্ভাবনায় করতে পারবে এমন কোনো নিশ্চয়তা বাংলাদেশের সমাজ ব্যবস্থা আমাদেরকে দেয় নাই। স্বাভাবিকভাবেই আমরা বাঁধার সন্মুখীন হই। এই সামাজিক বাঁধাটা একটা সাংস্কৃতিক বাঁধাও বটে। তার উপর বাংলাদেশের চেতনা বিরোধী, মুক্তিযুদ্ধের চেতনা বিরোধী একটা ধারা আছে যারা ভিন্ন একটা সংস্কৃতি চালু করতে চায় এই দেশে যেটি বহুমাত্রিক নয়. একমাত্রিক সংস্কৃতি। মত ও পথের ভিন্নতা তারা গ্রহন করে না। তারা একটি ধর্মীয় উন্মাদনায় পথ চলতে চায় সেই সংস্কৃতিতে। তারা জাগতিক কিছু মানতে চায় না. পরজগতে বিশ্বাস করে। সুতরাং এই যে দ্বন্দ্বটা, যারা পরজগতে বিশ্বাস করে তাদের সাথে আমাদের দ্বন্দ্ব নেই কিন্তু ইহজগতে তাদের দায়িত্ব পালনে আমাদের সংস্কৃতি তাদের আহ্বান করে। সেই সংস্কৃতিটা বিকাশমান থাক্।

সেই সংস্কৃতি প্রগতিশীল রাজনীতি দ্বারা পরিচালিত হোক্, নিয়ন্ত্রিত হোক্ বা উজ্জীবিত হোক্। সেই সংস্কৃতিটা বহুমাত্রিক একটি আকার ধারণ করুক এরকম একটি চিন্তা ভাবনা মূলত আমাদের তথা 'গ্রাম থিয়েটারে'র ছিলো।

থেস্পিয়ান মূল ধারার সাথে সাংঘর্ষিক ছিলো কিনা? আপনার কি মনে হয়?

কোনো কোনো জায়গায় ছিলো। মূল ধারার যে সংকটটা, তারা 'ঔপনিবেশিক থিয়েটার'টাকেই একমাত্র থিয়েটার বলে চিন্তা করেছে। আমরা কলোনিয়াল রুলটাকে অস্বীকার করছিনা, কিন্তু কলোনিয়াল রুলের ফলে আমাদের দেশে যে মধ্যখণ্ডন হয়েছে এবং এই ২০০ থেকে ২৫০ বছরের মধ্যখণ্ডনের ফলে আমরা যে বিচ্যুত হয়েছি শেকড় থেকে, ঐতিহ্যের প্রকাশ থেকে; সেই জায়গায় ধীরে ধীরে দাঁড়িয়ে গেছে 'ঔপনিবেশিক থিয়েটার'। সেটা অস্বীকার করার কোনো উপায় নেই কিন্তু সেটিই চর্চা করতে হবে আর কিছু করব না এটা এদের সাথে আমরা একমত হতে পারলাম না। সেখানে আমাদের 'গ্রাম থিয়েটার' করতে হলো। কিন্তু 'গ্রাম থিয়েটার'ই যে সেটা পরিপূর্ণভাবে করতে পারল তা নয়। 'গ্রাম থিয়েটার'ও যে, এই যা যা বল্লাম সেটাকে গ্রহণ করে এখনও পর্যন্ত সেই জায়গায় পৌঁছুতে পারে নাই। কারণ হচ্ছে দীর্ঘদিন ধরে তাদের 'ঔপনিবেশিক থিয়েটারে'র চর্চা। সেই থিয়েটার disciplene টাতে তারা বড় হচ্ছে। সুতরাং তাদের পক্ষে আমরা যে ওয়ার্কশপ করাচ্ছি সেটা ধরতে কষ্ট হচ্ছে। তার সাথে টেলিভিশন-এর কোনো মিল নেই। টেলিভিশন মানেই আধুনিক। তাহলে এটা কি করে আধুনিক হলো। এটা তো একটা অনগ্রসর চিন্তা। আমাদের দেশে 'ঔপনিবেশিক থিয়েটার' যে বিকাশ সাধন করেছে সেটা প্রশংসা করার মত কিন্তু আমাদের লোকনাট্য আঙ্গিকটা যে ঐতিহ্যবাহী নাট্যআঙ্গিক আদলে গড়ে উঠেছে যাকে আমরা আধুনিক বাংলা থিয়েটার বলছি সেটি আমাদের দেশে চর্চা হওয়া উচিৎ, প্রশংসিত হওয়া উচিৎ। যদিও সেটি প্রশংসিত হয়েওছে। সেলিম আল দীন সেটা প্রমাণ করেছে নাট্য রচনার মধ্য দিয়ে। সারা দেশে এবং বিদেশে সেটি আলোচিত হয়েছে। এছাড়া আরেকটি ধারা যেটি বলছিলাম বিদেশী বর্তমান আধুনিক নাট্যধারা। সেটাও কিন্তু খারাপ না। বিভিন্ন নাটকের অনুবাদও কিন্তু এখানে অভিনীত হচ্ছে ব্যাপকভাবে। ব্রেখট্ দিয়ে শুরু করে শেক্সপীয়র দিয়ে হয়ে টয়ে ব্যাপক জায়গায় চলে গেছে। সেটাও আমি মনে করি খারাপ না। তিনটি ধারা বাংলাদেশে বিদ্যমান। একটি ইউরোপীয় বা পশ্চিমা বা বিদেশী আধুনিক ধারা, একটি ঔপনিবেশিক ধারা আরেকটি হচ্ছে আমাদের ঐতিহ্যবাহী বাংলা নাট্যধারা।

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

সুতরাং আমরা মনে করি সাংঘর্ষিক নয় এখন আমরা সহবস্থানে আছি। শুরুর দিকে একটু সাংঘর্ষিক ছিলো, তাচ্ছিল্য ছিলো আমাদের ব্যাপারে। কিন্তু আস্তে আস্তে তাদের ঘোর কেটেছে। কিন্তু পুরোপুরি না। কিন্তু আমরা মনে করি সিংহভাগ সংস্কৃতিকর্মী মনে করে যে বাঙ্গালী জাতির যে অগ্রযাত্রা সেই অগ্রযাত্রায় বড় ভূমিকা পালন করছে 'গ্রাম থিয়েটার'। এবং এই যে আঙ্গিকগুলো উঠে আসছে তা আমাদের জাতীয় নাট্য আঙ্গিক নির্মাণের ক্ষেত্রে বড় ভুমিকা পালন করছে।

থেস্পিয়ান তখন বলছিলেন যে, রবীন্দ্রনাথ নিয়ে যে কথাটা হচ্ছিল? ...রবীন্দ্রনাথ পাঁচালী আঙ্গিকে নাটক শুরু করে গেছে...??

আমি তো মনে করি যে, রবীন্দ্রনাথের হাত দিয়ে...আমরা যদি *রাজা* দেখি, *ডাকঘর* দেখি, *রক্তকরবী* দেখি, এরপর রবীন্দ্রনাথ নজরুলকে উৎসর্গ করে গেছে *বসন্ত* নৃত্যনাট্য সেটাতো পুরোপুরিভাবেই এবং *চিত্রাঙ্গদা*তেও রবীন্দ্রনাথ 'পাঁচালী' রীতিটাকেই প্রাধান্য দিয়ে গেছে। অনেকে তাকে অপেরার সাথে ভুল করে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের মাথায় কখনও অপেরা ছিলোনা। তার বাক্য গঠন রীতির বিন্যাস দেখলে বোঝা যায় আসলে সেটা 'সংলাপ নাট্য'। উনি বরঞ্চ আমাদের narrative টাই বেশী গ্রহন করেছেন। এজন্য উনি দ্বান্দ্বিকতা পরিহার করেছেন। রবীন্দ্রনাথের নাটকের যে দ্বন্দ্বটা হয় তার সমাধানটাও কিন্তু ভিন্ন আঙ্গিকে হয়। কারণ রাজাকে *রক্তকরবী*তে বের করে নিয়ে যাচ্ছে কিন্তু নন্দীনি। এটা কিন্তু পশ্চিমা নাট্যতত্ত্ব ও জীবন দর্শনের বিপরীতে। রবীন্দ্রনাথ কিন্তু দর্শনগত জায়গা থেকেও কাজ করেছেন। ভারতবর্ষের মানুষের যে দর্শনটা রয়েছে সেই দর্শনটাও কিন্তু লেখার মধ্যে আছে। শুধু রীতি আর আঙ্গিকে নয়। এটা খুব জরুরী। রবীন্দ্রনাথ যত আধুনিক ছিলেন তত বেশি ভারতবর্ষীয় ছিলেন। আমার মনে হয়েছে সেলিম আল দীনের মধ্যে এই কাজটা হয়েছে। রবীন্দ্রনাথের মধ্যে দিয়ে তার বিকাশ হয়েছিল আর সেটা যেতে পারত আন্দোলন হিসাবে। কিন্তু আসেনি। বহুযুগ পরে *চাঁদ বণিকের পালায়* 'শম্ভু মিত্র' আবার নতুন করে হাত দিয়েছিলেন। কিন্তু সেলিম (সেলিম আল দীন) এসে এ ধারাটাকে আধুনিক ও বেগবান করল।

থেস্পিয়ান এখানে একটি ছোটো প্রশ্ন – সেলিম আল দীন যে কাজটা করলেন সেটাকে কি তাহলে রবীন্দ্রনাথের সেই কাজটার extanssion বলব আমরা?

হ্যাঁ। অবশ্যই বলব। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের জীবদ্দশায় তাঁর যেসব নাটকের মঞ্চায়ন হয়েছে বা করেছেন সেগুলো

থেস্‌পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

নিয়ে সেইভাবে চর্চিত হয়নি বা বলা যায় সেলিম আল দীন যেটা করেছে বা করতে পেরেছে সেটা হলো main stream-এ সেলিম সেটা প্রতিষ্ঠিত করতে পেরেছিল। এটা ওর সবচেয়ে বড় অবদান। এবং এটা যে একটি স্বতন্ত্র নাট্যধারা এবং এটি যে বাঙ্গালী জাতির নাট্যধারা এটিই সেলিম প্রমান করতে সক্ষম হয় এবং লেখার ব্যাপারে তার তত্ত্বগুলোও দেওয়া শুরু করল।

থেস্‌পিয়ান তাহলে আপনার নির্দেশনায় কোনো রবীন্দ্র প্রযোজনা করবার প্রয়োজন অনুভব করলেন না কেন? যেখানে ইংরেজ কবি শেক্সপীয়র বাসা বাঁধল, অথচ রবীন্দ্রনাথ নয়?

আমি রবীন্দ্রনাথ করিনি আসলে সেইভাবে সময় হয়ে উঠেনি। অনেক কাজ করতে হয়। নাটকের বাইরে অনেক সামাজিক, সাংস্কৃতিক সংগঠন সমূহের নেতৃত্ব দিতে হয়। সেখানেই আমার সময়টা বেশি চলে যায়। আর সেলিমের নাটকগুলো গবেষণাগার নাট্য প্রযোজনা বলতে হবে তোমাদের যাতে প্রচুর সময় লাগে। আমার একটি নাটক করতে এক দেড় বছর লেগে যায়। রবীন্দ্রনাথ করার ইচ্ছা আছে। প্রচণ্ড রকম ইচ্ছা আছে। ভিন্নভাবে করব। *ডাকঘর*টাই করব। আমার খুব পছন্দের, ছোটোবেলায় পড়া। আর শেক্সপীয়র করেছি আসলে একরকম বাধ্য হয়েই। লণ্ডনে Globe Theatre-এ ৩৭টি ভাষায় ৩৭ টি দেশের প্রযোজনায় শেক্সপীয়রের নাট্যোৎসব হবে – আমি প্রথমে একটু সংকোচ করেছিলাম যে শেক্সপীয়রকে করা আমার কাজ নয়। আর তাকে 'পাঁচালী' রীতিতে উপস্থাপন করেছি। 'বিশ্ব রঙ্গমঞ্চে বেজে উঠুক দেশ কালের অতীত, বাংলা নাট্যের শাশ্বত সুর' – এই কথাটা অন্তত আমরা প্রমাণ করেছি। শেক্সপীয়রের পঞ্চাঙ্ক রীতির শক্ত কাঠামোর নাটককে ভেঙ্গে ভেঙ্গে একটি lyrical form – এ এনেছি। আমাদের যে নৃগোষ্ঠী নাট্যতত্ত্ব সেলিম আল দীনের রয়েছে এবং বাঙ্গালীদের যে নিজস্ব নাট্যতত্ত্ব এই দুটোর সংমিশ্রনে একটি নতুন নাট্যাংশ তৈরী করেছি। আমার মনে হয় রবীন্দ্রনাথ করতে গেলেও আমাকে প্রচুর ভাঙচুর করতে হবে। সেটাও করব, অসুবিধা নেই।

থেস্‌পিয়ান সামগ্রিকভাবে আপনার দৃষ্টিতে বাংলাদেশের আর্থসামাজিক প্রেক্ষাপটে নাট্যশিল্পের বর্তমান চিত্রটা কি?

এ প্রসঙ্গে আমার মত হচ্ছে যে, আমাদের নাট্যকর্মীরা রাজনীতিটাকে তাদের তীক্ষ্ণ দৃষ্টির মধ্যে রাখে এবং তাদের creative process-এর মধ্যে রাখে। যার জন্য এখানে পথনাটক খুব জনপ্রিয়। পথ নাটকের মধ্য দিয়ে বাংলাদেশের নাট্যকর্মীরা এদেশে যে মৌলবাদের উত্থান ঘটেছে এবং জঙ্গীবাদের উত্থানের সম্ভাবনা ঘটেছে সেটি গত ৩০ বছর ধরে জনগনকে বলে আসছে। সরকার বা রাজনীতিবিদরা নাট্যশিল্পের উন্নয়নে

কোনো পদক্ষেপ নেয়নি। তার পরেও সাম্প্রতিক সময়ে যে যুদ্ধাপরাধীর বিচার এবং অন্যান্য কিছু যৌক্তিক পদক্ষেপ নিয়ে বহুদিন থেকে আমাদের এখানে থিয়েটার হচ্ছে, হয়েছে এবং আন্দোলন হয়েছে তারই ফলশ্রুতিতে আজকের এই ‘ওয়ার ক্রাইম ট্রাইবুনাল’ হয়েছে।

থেস্পিয়ান বাংলাদেশের নাট্যাঙ্গনে দর্শক সংকটের কারণ কি? প্রকৃত সমস্যাটি কোথায়? পাণ্ডুলিপি, নির্দেশনা, অভিনয় নাকি অন্য কিছু?

বাংলাদেশের নাট্যশিল্পে প্রচণ্ডরকম অর্থসংকট আছে। প্রচণ্ডরকম। এই অর্থনৈতিক সংকটটা আমাদেরকে পেশাদারী হতে বাধা দিয়েছে। বাংলাদেশের বিভিন্ন জায়গায় নাটকের দল আছে। কিন্তু নাটক করার জায়গা নাই। নির্দিষ্ট কোনো মিলনায়তন বা মুক্তমঞ্চও সেইভাবে বা ব্যাপকভাবে গড়ে উঠে নাই। বরঞ্চ বিগত দিনে যা ছিলো তার থেকে আরও কমেছে। আমরা দেখব উপাসনালয়ের সংখ্যা বাড়ছে, খেলার মাঠ কমছে। তাহলে আমরা বুঝতে পারব একটা সমাজ কোনদিকে ধাবিত হচ্ছে। সেই জায়গায় আমাদের নাটক করার পরিসরটা কমে এসেছে। যেহেতু পরিসরটা কমে আসছে সেহেতু দর্শকও কমে আসছে। এতে আমাদের চর্চাটা ব্যাহত হচ্ছে। এই ব্যাহত হওয়ার কারণে ঢাকা বা ঢাকার বাইরে দল আছে কিন্তু নাটক নেই। অনেক জেলা আছে কিন্তু মিলনায়তন নেই। আর সেই মিলনায়তনগুলো যে সরকারী প্রকৌশলীরা করেন তাতে অন্য কিছু হলেও নাটক করা যায় না। সামগ্রিকভাবে অবিবেচকের মত সরকার এই বিষয়গুলোর উপর দৃষ্টিপাত না করে শুধুমাত্র রাজনীতির মধ্যে পুরো রাষ্ট্রটাকে সীমাবদ্ধ রাখার কারণে, আজকের সাংস্কৃতিক কর্মকাণ্ডকে মূল্যায়ন না করার কারণে বাংলাদেশের একটি ধর্মনিরপেক্ষ জনগোষ্ঠী ক্রমশ ধর্মান্ধতায় রূপ নিচ্ছে। এই দিকে অর্থনৈতিক ভাবে সাংঘাতিক ক্ষতিগ্রস্থ হওয়ার কারণে আমরা কোনো রেপার্টরী থিয়েটার দাঁড় করাতে পারি নাই। পেশাদারী থিয়েটার আজ বাংলাদেশের প্রতিটি জেলায় থাকলে থিয়েটারের চর্চাটা অন্যভাবে হতো। ভাল হোক্ বা মন্দ। আর পাণ্ডুলিপি সংকটটা আর একটা বড় সংকট। আর আমার মনে হয় অভিনয় এবং নির্দেশনায় অনেক নতুন প্রতিভা উঠে আসছে। ওরা ভালও করছে। সুতরাং আমি এই জায়গায় আশাবাদী। তাছাড়া সামাজিক নিরাপত্তাহীনতা দর্শক হ্রাসের অন্যতম কারণ।

থেস্পিয়ান বাংলা নাট্যের শেকড় সন্ধানের মাধ্যমে আমাদের যে প্রাপ্তি প্রকৃতপক্ষে আন্তর্জাতিক নাট্যাঙ্গনে তা কতটুকু আলোচিত যেখানে আপনি ITI (Bangladesh Chapter) এর বর্তমান সভাপতি এবং ITI এর বিশ্বসভাপতির পদটিও

থেস্পিয়ান
THESPIAN
An International Refereed journal
ISSN 2321-4805

গত ৪ বছর ধরে বাংলাদেশের কাছে?

ITI এর ক্ষেত্রে বাংলাদেশের একটি গ্রহনযোগ্যতা সারা বিশ্বে খুব আছে। কিন্তু বিষয় হচ্ছে যে বাংলাদেশের নাটক সেইভাবে বিশ্বমঞ্চে খুব একটা অভিনীত হচ্ছে না। বছরে একটা বা দুইটা নাটক যায়। এইভাবে আন্তর্জাতিক অঙ্গনে আমরা খুব একটা সাড়া পাব না। আমাদের দরকার সরকারীভাবে উদ্যোগ নেওয়া। আমাদের যা আর্থিক অবস্থা তাতে আমাদের থাকা খাওয়া, যাওয়া আসা যদি বাংলাদেশ সরকার বহন করে, বছরে যদি মোটামুটি ৫ কোটি টাকা খরচ করে তাহলে ১০টি দল বিভিন্নভাবে বাইরের দেশে যেতে পারে। কাছাকাছি দেশ, দুরপাল্লার দেশ এইরকম আর কি। সারা বিশ্বে যে পরীক্ষা নীরিক্ষা চলছে নাটকে তাতে আমাদের অংশগ্রহনটা দিয়ে আমাদের সম্পর্কে জানান দিতে পারি যে এটা আসলে শুধু ঝড়, জলোচ্ছাস, মৌলবাদ, জঙ্গীবাদ, গার্মেন্টস এ আগুন লাগার দেশ না। এর বাইরেও অনেকখানি বাংলাদেশ রয়েছে। যেমন আমরা Globe Theatre-এ করেছি। দুদিনে আড়াইহাজার লোক নাটকটি দেখেছে। সবাই আমাদের টেম্পেষ্ট-এর নিরীক্ষাটা পছন্দ করেছে। দর্শকদের মাঝে ব্যাপক আলোড়ন তুলতে সমর্থ হয়েছিল প্রযোজনাটি। গার্ডিয়ান, Art Desk সহ বেশ কয়টি ব্রিটিশ পত্রিকায় বড় সড় সমালোচনা প্রকাশিত হয়েছিল। এই জায়গাটায় আমরা একটু পিছিয়ে আছি। তারপরও কিছু কিছু জায়গায় সরকার টাকা দিয়েছে। কিন্তু সেটার পরিমাণ অনেক কম।

২০১৪ সালে গৃহিত।