The Faculty Journal of Arts, University of Rajshahi
Volume 38, December 2024, ISSN 1813-0402

প্রাতিষ্ঠানিক নাট্যনির্দেশনায় পাশ্চাত্য নাট্যতত্ত্বের প্রয়োগঃ জার্জি গ্রোটস্কি

[Application of Western Drama Theory to Academic Theatre Direction: Jerzy Grotowski]

Md. Abdus Salam
Assistant Professor, Department of Theatre, University of Rajshahi, Rajshahi-6205, Bangladesh

ARTICLE INFORMATION

The Faculty Journal of Arts
University of Rajshahi
Volume-38, December-2024
ISSN: 1813-0402 (Print)
DOI: 10.64487

Received : 10 July 2024
Received in revised: 24 February 2025
Accepted: 07 January 2025
Published: 10 August 2025

Keywords:
impulse, self-revelation, sign, holy actor, confrontation, trance, score and contact, physical action, archetype, scenic equivalents, improvisation, montage.

ABSTRACT

Jerzy Grotowski was a visionary Polish theatre director, producer, and educator whose groundbreaking work in experimental theatre redefined the very nature of performance. He made his directorial debut in Kraków in 1957 with a striking production of Eugène Ionesco's *The Chairs*, heralding the emergence of a bold and uncompromising theatrical voice. From the outset, Grotowski challenged conventional forms, crafting a radical approach to theatre that would profoundly influence modern performance practices across the world. At the heart of Grotowski's philosophy was the belief that the soul of theatre resided not in ornate sets or technical spectacle, but in the sacred and immediate exchange between actor and audience. He championed what he termed *'Poor Theatre'*—a stripped-down aesthetic that placed the performer's physicality, voice, and emotional truth at the centre of the dramatic experience. His rigorous actor training demanded discipline, vulnerability, and complete surrender to the creative process—pushing the boundaries of human expression. Grotowski stands as a towering figure in the history of modern theatre, a relentless seeker whose revolutionary ideas continue to ignite the imaginations of actors, directors, and scholars. His work at the Laboratory Theatre, and later his explorations into ritual, culture, and performance, have deeply influenced contemporary theatre-making, particularly within the realms of physical and devised theatre. This research offers a structured exploration of the practical application of Grotowski's theories, performance methods, and directorial vision within academic contexts—illuminating how his enduring legacy continues to shape and elevate theatre education today.

ভূমিকা

পাশ্চাত্য নাট্যতাত্ত্বিকদের মধ্যে জার্জি গ্রোটস্কি (১৯৩৩-১৯৯৯) অন্যতম। প্রাতিষ্ঠানিক নাট্যচর্চায় জার্জি গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্ব যতটা তাত্ত্বিকভাবে পঠিত হয় ঠিক ততটা প্রয়োগিকভাবে চর্চিত হয় না। জার্জি গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্বের প্রয়োগিক চর্চা নির্দেশক-অভিনেতা উভয়ের জন্যই চ্যালেঞ্জ। কারণ বলা হয়ে থাকে–'[...] no-one since Stanislavski, has investigated the nature of acting, its phenomenon, its meaning, the nature and science of its mental-physical-emotional processes as deeply and completely as Grotowski'[১]; তাই প্রাতিষ্ঠানিক নাট্যনির্দেশনায় তাঁর নাট্যচর্চা বিষদ অনুসন্ধানের পথকে শুধু উন্মুক্তই করে না বরং নির্দেশক-অভিনেতাকে নতুন নতুন চ্যালেঞ্জ মোকাবেলায় আমন্ত্রণও জানায়। রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়ের স্নাতোকোত্তর পর্বের (কোর্স-নাট্য ৫০৯, কোর্স শিরোনাম: অভিনয়তত্ত্বের প্রয়োগ) পরীক্ষার অংশ হিসেবে বিশ্ববরেণ্য লেখক ফ্রানৎস কাফকা'র *দ্য মেটামরফোসিস* (১৯১৫) মাসরুর আরেফিন অনূদিত *রূপান্তর* গল্পে জার্জি গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্বের প্রয়োগ অনুশীলন পরিচালনা করা হয়। প্রবন্ধকার এই নাট্যনির্মাণ প্রক্রিয়াটি তত্ত্বাবধায়ন ও পরিচালনা করেন। বক্ষমাণ প্রবন্ধে প্রাতিষ্ঠানিক পর্যায়ে জার্জি গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্বের প্রয়োগ কৌশল, প্রয়োগকালীন অভিজ্ঞতা, সাফল্য ও সীমাবদ্ধতাসমূহ আলোকপাতের প্রয়াস নেওয়া হয়েছে।

জার্জি গ্রোটস্কির পরিচয়

জার্জি গ্রোটস্কি একজন পোলিশ থিয়েটার প্রযোজক, নির্দেশক ও শিক্ষক। বিংশ শতাব্দীর অন্যতম প্রভাব বিস্তারকারী নাট্য উদ্ভাবক এবং অনুশীলনকারী জার্জি গ্রোটস্কি জন্মগ্রহণ করেছিলেন ১১ আগস্ট ১৯৩৩ খ্রি. দক্ষিণ-পূর্ব পোল্যান্ডের রাজেসোতে। তাঁর পিতা মেরিয়ান ছিলেন মূলত পোল্যান্ডের ক্রাকোয়া অঞ্চলের বাসিন্দা, চিত্রশিল্পী, ভাস্কর এবং বন

রেঞ্জার। তাঁর মা এমিলিয়া ছিলেন স্কুল শিক্ষক।[২] জার্জি গ্রোটস্কির নাট্যপ্রস্তাবনা অভিনেতা-দর্শক সম্পর্কের বিশদ তদন্ত। 'Theatre of 13 Rows' নামক থিয়েটারকে তিনি গবেষণাগার বা ল্যাবরেটরি নামে অভিহিত করেছিলেন। তাঁর নিরীক্ষাসমূহ অভিনেতাকে থিয়েটার শিল্পের মূল উপাদান হিসাবে আবিষ্কার করেছিল।

গ্রোটস্কির নাট্যদর্শন ও নাট্যনির্দেশনা কৌশল

গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্বের তাত্ত্বিক পাঠগ্রহণের পর নাট্যনির্দেশনা ও চর্চার ক্ষেত্র হিসেবে গ্রোটস্কির 'Theatre of Production'(১৯৫৯-১৯৬৯)[৩] পর্যায়ের নাট্যচর্চাকে গ্রহণ করা হয়। এই সময়ের মধ্যে প্রকাশিত উল্লেখযোগ্য বই *Towards a Poor Theatre* (১৯৬৮) তাঁর নাট্যচর্চার বৈশিষ্ট্যসমূহ ও প্রয়োগ কৌশলকে প্রতিফলিত করে। 'Theatre of Production' কালপর্বে জার্জি গ্রোটস্কি স্বল্প সংখ্যক অভিনেতাদের নিয়ে নিরীক্ষাধর্মী থিয়েটার কার্যক্রম পরিচালনার করেন। নিরীক্ষাধর্মী বলতে তিনি গতানুগতিক পরীক্ষা-নিরীক্ষা প্রথার সমালোচনার মধ্য দিয়ে কাজ শুরু করেন। তিনি বলেন—

> [...] ''What is the origin of your experimental theatre productions?'' The assumption seems to be that ''experimental'' work is tangential (toying with some ''new'' technique each time) and tributary. The result is supposed to be a contribution to modern staging - scenography using current sculptural or electronic ideas, contemporary music, actors independently projecting clownish or cabaret stereotypes. I know that scene: I used to be part of it. Our Theatre Laboratory productions are going in another direction. In the first place, we are trying to avoid eclecticism, trying to resist thinking of theatre as a composite of disciplines. We are seeking to define what is distinctively theatre, what separates this activity from other categories of performance and spectacle.[৪]

তিনি অভিনেতাদের কাছ থেকে চাইতেন তাঁরা যেন আধ্যাত্মিক, শারীরিক এবং আচার-অনুষ্ঠানের সীমানাকে অতিক্রম করে নতুন ভূমিতে অবতীর্ণ হন। তাঁর 'Poor Theatre' ধারণা বাহুল্য সকল কিছুকে পরিহার করে নিরাভরণ হওয়ার কথা বলে। এই থিয়েটারে কোনো পরিকল্পিত বাস্তবধর্মী পোশাক, সাজসরঞ্জাম, বিস্তৃত মঞ্চসজ্জা এমনকি পরিকল্পিত আলোর বিন্যাসের প্রয়োজন নেই। তিনি প্রসেনিয়াম মঞ্চের বাইরে গিয়ে এমন একটি মঞ্চ কাঠামোর পরিকল্পনা করেন যেখানে দর্শক ও অভিনেতাদের একে অপরকে সবচেয়ে কাছাকাছি নিয়ে আসে। এই ব্যবস্থাপনা সম্পূর্ণই বাণিজ্যিক থিয়েটারের বিপরীতে অবস্থান নেয়।[৫] গ্রোটস্কি গল্পের বয়ানে অভিনেতাদের শরীরিক চলন (movement) ও শারীরিক ক্রিয়ার (physical action) উপর অনেকবেশি নির্ভরশীল ছিলেন। প্রচলিত থিয়েটারে যেখানে মঞ্চসজ্জা, দ্রব্যাদি, পোশাক ইত্যাদির আধিক্য দেখা যায় সেখানে গ্রোটস্কির থিয়েটার নিরাভরণ হয়ে সম্পর্ণরূপে অভিনেতার শরীর ও অনুভূতিকে প্রাধান্য দেয়। তাঁর মতে—'থিয়েটারে অভিনয় হতে হবে সম্পূর্ণরূপে প্রামাণিক ও সত্যানুভূতির প্রকাশ।'[৬] তাঁর থিয়েটারে বার্টল্ট ব্রেখট (১৮৯৮-১৯৫৬), ভসেভোলড মেয়ারহোল্ডের (১৮৭৪-১৯৪০) প্রভাব থাকলেও তিনি সবচেয়ে বেশি প্রভাবিত ছিলেন কনস্তান্তিন স্তানিস্লাভস্কির নাট্যতত্ত্ব দ্বারা। তিনি স্তানিস্লাভস্কির আবেগ স্মৃতির কৌশলকে অভিযোজিত করেছিলেন এবং স্তানিস্লাভস্কির তত্ত্বের শারীরিক ক্রিয়া (physical action) দ্বারা অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন।[৭]

এই কালপর্বে গ্রোটস্কির ল্যাবরেটরি থিয়েটার ট্রুপটি ক্যাটোইস, ক্রাকিউ এবং ওয়োর্সোর ভ্রমণ করে এবং জ্যঁ কোক্টোর *অর্ফিয়ূস* (১৯৫৮ সালের ৮ ই অক্টোবর), লর্ড বাইরনের *কেইন* (১৯৬০ সালের ৩০ জানুয়ারী ১৯৬০), ভ্লাদিমির মায়াকভস্কির *মিস্ট্রি বাউফ* (১৯৬০ সালের ৩১ জুলাই) নাটকগুলো পর্যায়ক্রমে মঞ্চস্থ করে। *মিস্ট্রি বাউফ* নাটকের সেট ডিজাইনার হিসাবে জার্জি গ্রোটস্কি স্থপতির কাজ করেন। এরপর ল্যাবরেটরি থিয়েটার একে একে কালিদাসের *শকুন্তলা* (১৩ ডিসেম্বর, ১৯৬০), জোহান ওল্ফগ্যাং ফন গ্যোটের *ফাউস্ট* (১৩ এপ্রিল, ১৯৬০) অ্যাডাম মিকিউইকসের *ডিজিয়াদি* (জুন ১৯৬১), জুলিয়াস স্লোয়াকির *কর্ডিয়ান* (ফেব্রুয়ারি ১৩, ১৯৬২), ১৯০৪ সালে লেখা স্ট্যানিসালাউ উইসপিয়াস্কির (Stanisław Wyspiański) নাটকের উপর ভিত্তি করে *অ্যাক্রোপোলিস* (১০ অক্টোবর ১৯৬২) মঞ্চস্থ করে। যাজেফ সজ্জনা এই নাটকটির ডিজাইন করেন এবং ইউজিনিও বারবা ছিলেন সহকারী পরিচালক। এই ত্রয়ী মিলে ক্রিস্টোফার মার্লোর *দ্য ট্র্যাজিকাল হিস্ট্রি অব ডক্টর ফস্টাস* (১৯৬৩) এবং স্ট্যানিসালাউ উইসপিয়াস্কির *হ্যামলেট স্টাডি* (১৯৬৪) সংস্করণটি প্রযোজনা করেন। ১৯৬৫ খ্রি. ল্যাবরেটরি থিয়েটার ওপোল থেকে রোকলা নামক একটি আধুনিক বিশ্ববিদ্যালয় শহরে 'Poor Theatre' শৈলী অভ্যাসের পদ্ধতি পরীক্ষা-নিরীক্ষার জন্য স্থানান্তরিত হয়। স্ট্যানিসালাউ উইসপিয়াস্কির *অ্যাক্রোপলিস* এবং জুলিয়াস স্লোয়াকির নাটক *দ্য কনস্ট্যান্ট প্রিন্স* (এপ্রিল, ১৯৬৫) এর অভিনয়ে বিশ্বে সারা পড়ে যায়। ১৯৬৫ এবং ১৯৬৬ এর মধ্যে গ্রোটস্কি প্যারিস, মিলান, রোম, পদুয়া, আমস্টারডাম, লন্ডন (পিটার ব্রুকের আমন্ত্রণে) এবং নিউইয়র্ক শহরে থিয়েটার প্রদর্শন করে বিশ্ব ভ্রমণ করেছিলেন। ১৯৬৬ সালের সেপ্টেম্বরে 'Laboratory Theatre 'এর নাম পরিবর্তন করে 'The Laboratory Theatre Research Institute of Acting Method ' রাখা হয়। পরীক্ষাগারে তিন

বছর ধরে টানা গবেষণার মাধ্যমে সৃষ্ট ও জার্জি গ্রোটস্কি নির্দেশিত *অ্যাপোক্যালাইপস কাম ফিগুরিজ* (ফেব্রুয়ারি, ১৯৬৯) বিদেশী শিক্ষার্থীদের কাছেও বিশেষ খ্যাতি অর্জন করছিল।[৮]

গ্রোটস্কির থিয়েটার নিজেকে উন্মোচন ও উজার করে দেওয়ার নিরন্তর সাধনা, সত্যানুভূতি প্রকাশক, গতানুগতিক থিয়েটার ছাঁচের বাইরে নিজের শারীরিক প্রতিবন্ধকতাগুলো দূরীকরণের মাধ্যমে অভিনেতার পূণ্যতা অর্জনের টোটাল অ্যাক্ট। তাঁর থিয়েটার ক্লিশে কোনো কিছুকে প্রশ্রয় দেয় না, কোনো প্রকার দক্ষতা অর্জনকেই উদ্বুদ্ধ করে না। গ্রোটস্কি মনে করতেন যে থিয়েটার টেলিভিশন বা চলচ্চিত্রের সঙ্গে প্রতিযোগিতায় পেরে উঠবে না, তাই সেই চেষ্টা করা উচিত নয় বরং থিয়েটার কেন অন্যান্য শিল্প মাধ্যম থেকে অনন্য তা খুঁজে বের করে তা নিয়ে অগ্রসর হওয়া উচিত। তিনি প্রস্তাব করেন— তথাকথিত মঞ্চ, আলো, রূপসজ্জা, দৃশ্যসজ্জা, পোশাক ইত্যাদি ছাড়া থিয়েটার হতে পারে এমনকি কোনো লিখিত স্ক্রিপ্ট ছাড়া।[৯] শুধু অভিনেতা আর দর্শক থাকলেই এবং তাদের মধ্যে অনুভূতির প্রত্যক্ষ আদান-প্রদান ঘটলেই থিয়েটার হবে। গ্রোটস্কির ভাষায়—

> [...] he can only do so through an encounter with the spectator - intimately, visibly, not hiding behind a cameraman, wardrobe mistress, stage designer or make-up girl - in direct confrontation with him, and somehow " instead of" him. The actor's act - discarding half measures, revealing, opening up, emerging from himself as opposed to closing up - is an invitation to the spectator. This act could be compared to an act of the most deeply rooted, genuine love between two human beings - this is just a comparison since we can only refer to this "emergence from oneself" through analogy. This act, paradoxical and borderline, we call a total act. In our opinion it epitomizes the actor's deepest calling.[১০]

জার্জি গ্রোটস্কি 'Theatre of Production' পর্যায়ে প্রযোজনাসমূহ বিশ্লেষণপূর্বক দেখা যায় নাট্য প্রযোজনায় গ্রোটস্কি সর্বদা প্রতিষ্ঠিত স্কিপ্ট নিয়ে কাজ করত। এমনকি তাঁর চূড়ান্ত প্রযোজনা *অ্যাপোক্যালাপিসিস কম ফিগুরিজ* প্রচলিত নাটকের সংস্করণ হিসেবে মহড়া শুরু করেন। তিনি বারবার বলেছিলেন যে তাঁর কোনও পদ্ধতি নেই। প্রতিটি নাটকেই তিনি ভিন্ন ভিন্ন পথে লক্ষ্যে পৌঁছেছেন। কোনো বক্তব্য দেওয়ার জন্য অথবা একটি পদ্ধতি শেখানোর জন্য তিনি কোনও নাটক পরিচালনা করেননি।[১১] গ্রোটস্কি অজানা কিছুর সন্ধান করতে এবং তাঁর ব্যক্তিগত প্রশ্নের উত্তর খুঁজতে নাটকগুলি পরিচালনা করেছিলেন; আর প্রশ্নগুলো সাধারণত মানুষের অস্তিত্বের অর্থ অনুসন্ধানের সঙ্গে জড়িত।[১২] যদিও নাট্যনির্দেশনার জন্য তাঁর কাছে কোনও রেসিপি ছিল না তবুও গ্রোটস্কির প্রযোজনাগুলো বিশ্লেষণপূর্বক নাট্যনির্দেশনার ক্ষেত্রে প্রত্নতাত্ত্বিক প্রকরণ (archetypes), দৃশ্যগত সমতুল্য (scenic equivalents), ইম্প্রোভাইজেশন (improvisation) এবং মন্তাজ (montage) সম্পর্কিত মৌল প্রবণতাসমূহ খুঁজে পাওয়া যায়।[১৩]

এছাড়াও গ্রোটস্কি তাঁর থিয়েটারে অতিরঞ্জিত সবকিছুই ধীরে ধীরে পরিহার করেন। রূপসজ্জা, চরিত্রানুগ পোশাক, জাঁকজমকপূর্ণ বাস্তবানুগ দৃশ্যাবলী, অভিনয়ের জন্য আলাদা স্থান (মঞ্চ), পরিকল্পিত আলোকসজ্জা ও মিউজিক ইফেক্ট বাদ দিয়ে দেন।

গ্রোটস্কির অভিনেতারা নিজেকে জানার প্রক্রিয়ার মধ্য দিয়ে অগ্রসর হয়। কারণ গ্রোটস্কির অভিনেতা দর্শকের সামনে কোনো বিশেষ চরিত্র উপস্থাপন করে না বরং ঐ নির্ধারিত চরিত্রে নিজের গুণাবলী বা বৈশিষ্ট্য এবং নিজের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাকে উপস্থাপন করেন। এখানে চরিত্রকে আবিষ্কারের পরিবর্তে নিজেকে আবিষ্কার করাই হলো লক্ষ্য। চরিত্র একটা অবলম্বন মাত্র। তাই তাঁর অভিনেতাকে ক্রমাগত নিজের বৈশিষ্ট্যাবলীর সন্ধানে ব্রতি থাকতে হয়।[১৪] গ্রোটস্কির অভিনেতার মহড়ার সময় অভিনেয় চরিত্র ধারণে আত্মনিয়োগ না করে উল্টো চরিত্রকে আবিষ্কার করতে গিয়ে নিজেকে জানার জন্য সচেষ্ট হন এবং প্রদর্শিত চরিত্রের অভিনয় না করে নিজের সত্তার উন্মোচন করে থাকেন। ফলত, দর্শক হয়তো ড. ফস্টাস চরিত্র দেখতে গিয়ে অভিনেতার চরিত্রকে দেখে আসেন।[১৫] অভিনেতারা ধ্যানমগ্ন অভিনয় করে থাকে যাদের লক্ষ্য হয় 'total act' করা। 'Total act' সম্পর্কে গ্রোটস্কি বলেন—

> At the moment when the actor attains this, he becomes a phenomenon *his et nunc*; this is neighter a story nor the creation of an illusion; it is the present moment. The actor expreses himself and ... he discovers himself. Yet he has to know how to do this anew each time ...This human phenomenon, the actor, whom you have before you, has transcended the state of his division or duality. This is no longer acting, and this is why it is in act (actullay what you want to do every day of your life is to act). This is the phenomenon of total action. That is why one wants to call it a total act.[১৬]

দ্য মেটামরফোসিস প্রযোজনা নির্মাণ প্রক্রিয়া

প্রাতিষ্ঠানিক পর্যায়ে প্রযোজনা নির্মাণ কল্পে তাঁর 'Theatre of Production' পর্বের নাট্যচর্চাকে উপজীব্য করা হয়েছে। কারণ হিসেবে প্রথমত, এই পর্বের থিয়েটার চর্চার মাধ্যমে শিক্ষার্থী-অভিনেতাগণ কঠোর শারীরিক ও কণ্ঠস্বরের প্রশিক্ষণের মাধ্যমে শারীরিক সীমা অতিক্রম করে মানসিক পরিসরকে প্রসারিত করার সুযোগ পায়, যা প্রচলিত থিয়েটার প্রশিক্ষণ পদ্ধতিতে নাও হতে

পারে। দ্বিতীয়ত, গ্রোটস্কির এই পর্বের থিয়েটার প্রচলিত থিয়েটারের সীমানাকে ঠেলে দিয়ে নতুন নতুন ফর্ম, আখ্যানের অবিচ্ছিন্ন উদ্ভাবন এবং অন্বেষণকে উৎসাহিত করে। তৃতীয়ত, অভিনেতা ও নির্দেশককে অভিব্যক্তির নতুন ধরনের ব্যাখ্যা বিশ্লেষণে, পরীক্ষা-নিরীক্ষার ক্ষেত্রে অনুপ্রাণিত করে। চতুর্থত, তাঁর এই পর্যায়ের থিয়েটার চর্চা সম্পর্কে পরিস্কার ধারণা পাওয়ার জন্য যথেষ্ট তথ্য-উপাত্ত থাকলেও তাঁর ১৯৬৯ পরবর্তী সময়ের থিয়েটার চর্চা নিয়ে তথ্য-উপাত্ত অপ্রতুল থাকায় পরিষ্কার ধারণা পাওয়া অত্যন্ত কঠিন। এসকল কারণেই 'Theatre of Production' পর্যায়ের থিয়েটার চর্চাকে প্রাতিষ্ঠানিকভাবে চর্চার ক্ষেত্র হিসেবে নির্বাচন করাকেই প্রবন্ধকার-নির্দেশক অধিক যুক্তিযুক্ত মনে করেন।

শিক্ষাবর্ষের শুরুতেই *দ্য মেটাফরফোসিস* গল্পে গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্বের প্রয়োগ সম্পন্ন হবে বলে সিদ্ধান্ত নেওয়া হয়। সেই মর্মে শিক্ষাবর্ষের শুরু থেকেই শিক্ষার্থীদের গ্রোটস্কির ল্যাবরেটরি থিয়েটারের অনুসরণে প্রশিক্ষণ পর্ব শুরু হয়। শুরুতেই গ্রোটস্কির প্রশিক্ষণ পর্বের প্রথম পর্যায় (১৯৫৯-৬২ খ্রি.) থেকে শারীরিক প্রশিক্ষণ এবং কণ্ঠানুশীলন করা হয়। এরপর যথাক্রমে প্লাস্টিক এক্সারসাইজ (plastic exercises) ও দ্বিতীয় পর্যায়ের (১৯৬৬ খ্রি.) অনুশীলন থেকে নির্বাচিত অনুশীলনসমূহ চর্চার মাধ্যমে শারীরিক, মানসিক ও কণ্ঠের প্রস্তুতি গ্রহণ করা হয়। কণ্ঠানুশীলনের মধ্যে Tiger exercise, King-King exercise, La-La exercise, the cat, Slow motion প্রাধান্য দেওয়া হয়।[১৭] এই সকল অনুশীলন প্রযোজনায় শিক্ষার্থীদের কার্যকরভাবে মনোনিবেশ করতে, কণ্ঠস্বর ও শরীরকে দক্ষতার সঙ্গে ব্যবহার করতে এবং বৃহত্তর আত্ম-সচেতনতা বিকাশে সহায়তা করে।

নাট্যপ্রযোজনায় সর্বাগ্রে প্রাধান্য দেওয়া হয় অভিনেতা-দর্শকের সম্পর্কের উপর। সেজন্য প্রসেনিয়াম মঞ্চকে ভেঙে এমনভাবে দর্শক আসন করা হয় যেন অভিনেতা-দর্শক সর্বোচ্চ কাছাকাছি অবস্থান করতে পারে। দর্শক আসনের মধ্যেই সন্নিবেশিত করা হয় অভিনয় স্থান। মঞ্চে লাইট ইফেক্টসহ সকল ধরনের বাহুল্যকে পরিহার করা হয়। প্রপস্ হিসেবে বেহালা, তৈরিকৃত আপেল ও শিশুতোষ খেলনা ব্যবহার করা হয়। যা হস্তান্তর হয় অভিনেতা থেকে অভিনেতার মধ্যে। আবার বেহালাকে একমাত্র যন্ত্রসংগীতের উপকরণ হিসেবেও ব্যবহার করা হয়। অভিনেতারাই নাট্যঘটনার প্রযোজন অনুসারে বেহালা বাজিয়ে আবহ নির্মাণ করে। বাহ্যিকভাবে কোন আবহসংগীতের ব্যবহার করা হয় না। এছাড়াও অভিনেতারা সংলাপ, কণ্ঠস্বর, চলন ও শরীরের মাধ্যমে যে শব্দ উৎপাদন করে তাই সংগীত হিসেবে বিবেচিত হয়; অভিনয়ে physical action-কে প্রাধান্য দেওয়া হয়। দৃশ্যসজ্জায় বাড়তি কোন ফার্নিচার, আলংকরিক দ্রব্যাদি, অঙ্কিত দৃশ্যপট, সেট ব্যবহার করা হয় না। বরং অভিনেতাদের সঙ্গে দর্শকে এমনভাবে মিশিয়ে দেওয়া হয় যেন 'আর্কিটেকচার অব অ্যাকশন' বা ক্রিয়াময় স্থাপত্য তৈরি হয়। এই ক্রিয়াময় স্থাপত্য নির্মাণে বিভিন্ন উচ্চতার পাঠতন, সিঁড়ি এবং অভিনেতার শরীরিক ভঙ্গিকে ব্যবহার করা হয়। প্রযোজনায় গুরুত্ব দেওয়া হয় মিউজিক্যালিটি অব ল্যাংগুয়েজ, ইনটোনেশন ও অ্যাসোসিয়েশন অব সাউন্ডকে। প্রপস্ ব্যবহৃত হয়নি। দর্শাকাশনের মধ্যে কাঠের নির্মিত বিভিন্ন উচ্চতার পাঠাতন ও বিভিন্ন আকৃতির সিঁড়ি ব্যবহার করা হয়।

দ্য মেটাফরফোসিস নাটকের মঞ্চ পরিকল্পনা ও দর্শক আসন বিন্যাস

নির্দেশনার ক্ষেত্রেও গতানুগতিক নির্দেশনার প্রক্রিয়া পরিহার করে অভিনেতার শরীরিক সক্ষমতা বৃদ্ধি ও স্বতঃস্ফূর্ত সৃষ্টিশীল প্রক্রিয়ায় সচেতনার মাধ্যমে আত্ম-উন্মোচনের পথকে উন্মুক্ত করার চেষ্টা করা হয়। অভিনেতাদের ইমপালস্‌কে (impulse) গুরুত্বের সঙ্গে বিবেচনা করা হয় এবং তা সৃষ্টির জন্য উত্তেজক (stimulus) উপাদানের অনুসন্ধানকে উপজীব্য করা হয়। কারণ তাঁর নির্দেশনা সম্পর্কে বলা হয়ে থাকে—

> Grotowski rigorously put aside the directorial concepts, scenic tricks, and other gimmicks that only served to clutter and confuse the scenic space, dramatic action, and, most importantly, the actor's personal process. He began to work systemetically to build the actors' physical strengh, stamina, and flexibility, while learning to pinpoint and nurture those aspects of the work that stemmed from his own creative conciousness.[১৮]

দ্যা মেটামরফোসিস গল্পে প্রাপ্ত আর্কিটাইপসমূহ অনুসন্ধান করার মাধ্যমেই টেক্সটে প্রবেশ করা হয়। গল্পকে তিনটি অংশে বিভক্ত করে প্রতিটি দৃশ্যর সমতুল্য দৃশ্য নির্মাণের প্রয়াস করা হয় ধারাবাহিকভাবে তাৎক্ষণিক উদ্ভাবন (Improvisation) এর মাধ্যমে। কারণ গ্রোটস্কি প্রথমদিকের প্রযোজনাগুলোর নির্দেশনায় তিনি টেক্সটের আর্কিটাইপসমূহ শনাক্ত করেন এবং সেগুলোর মুখোমুখি হন। *দ্য মেটাফরফোসিস* গল্প থেকে প্রাপ্ত আর্কিটাইপগুলো ফিরিয়ে নিয়ে আসা হয় পুরাণের অংশ হিসেবে এবং নাটকীয় টেক্সটে ব্যক্তির পরিস্থিতি বোঝাতে ব্যবহার করা হয়। টেক্সটে আর্কিটাইপগুলো শনাক্ত করার পর নির্মাণ করা হয় scenic equivalents; এই scenic equivalents (কখনও কখনও ইতুদস, স্কেচ বা প্রস্তাবনাও বলা হতো) পাঠ্য বা টেক্সট থেকেই সরাসরি বিকাশ করা হয়। কারণ গ্রোটস্কির অভিনেতারা কখনও সরাসরি নাটকটির কোনো দৃশ্য চিত্রিত করেন নি। গ্রোটস্কির সহযোগিতায় তারা অবাধে বিভিন্নভাবে ফর্ম পরিবর্তন করে দৃশ্যের সমতুল্য দৃশ্য নির্মাণ করতো নিজের অভিজ্ঞতার সঙ্গে একিভূত করে।[১৯] এরপর দীর্ঘ তাৎক্ষণিক উদ্ভাবনের (Improvisation) মাধ্যমে অভিনয়ের উপাদানগুলো ধীরে ধীরে সংগ্রহ করা হয়। নির্দেশকের পরামর্শে অপরিহার্য বিষয়সমূহ নির্ধারণ করা হয় এবং বারবার মহড়া করা হয়। যা প্রয়োজনীয় নয় তা বাদ দিয়ে বাকী অংশটুকু বাহ্যিক প্রতিক্রিয়ার স্কোর (score) হিসেবে সংরক্ষিত হয় এবং চিহ্ন (sign) হিসেবে নির্ধারণ করা হয়। চিহ্নের মাধ্যমেই আবেগকে (impulse) প্রবাহিত করা হয় এবং সবশেষে টুকরো টুকরো অংশকে সংযোজনের মাধ্যমে সৃষ্টি করা হয় মন্তাজ। আর এই সৃষ্টিতে প্রতিনিয়ত জীবন্ত প্রেরণা (impulse) এর প্রবহ থেকেই অভিনেতারা নির্মাণ করে তার দৈনন্দিন স্কোর (score)। প্রযোজনা নির্মাণে অভিনেতার চিহ্ন নির্মাণকে অধিক গুরুত্ব দেওয়া হয় কারণ গ্রোটস্কির থিয়েটারে চরিত্রকে নির্মাণ করা হতো বিভিন্ন চিহ্নের সিস্টেম বা ধারাবাহিক পদ্ধতি হিসেবে। সাধারণ দৃষ্টির মুখোশের পেছনে লুকিয়ে থাকা বিষয়সমূহকে তুলে ধরে, বিবৃত করে, ব্যাখ্যা করার মাধ্যমে,[২০] মানব চরিত্রের দ্বান্দ্বিক প্রক্রিয়াকে কাজে লাগানোর মাধ্যমে। গ্রোটস্কির এই প্রক্রিয়াকে বলা হয় 'the dialectic of apothesis and derision' আর তা ঘটানো হয় 'conjunctio-oppositorum' এর মাধ্যমে।[২১] চিহ্ন বা সাইনের লুকানো কাঠামোকে আলোকিত করতে কৌশল হিসেবেই ব্যবহৃত হয় দ্বন্দ্ব। এই দ্বন্দ্ব ক্রমাগত চলতে থাকে কখনো তা জেশ্চার এবং ভয়েসের দ্বন্দ্ব, ভয়েস ও ওয়ার্ডের মধ্যে দ্বন্দ্ব, ওয়ার্ড ও থট বা ভাবনার মধ্যে দ্বন্দ্ব আবার তা বিস্তৃত হয় উইল এবং অ্যাকশনের দ্বন্দ্বে। আর এক্ষেত্রেও প্রক্রিয়া হিসেবে 'ভায়া-নেগেটিভা'কে (via negativa) গ্রহণ করা হয়। এর ফলাফল পূর্ব নির্ধারিত নয় বরং যা বের হয়ে আসে সেগুলোকেই প্রযোজনায় স্থান করে দেয়া হয়। চিহ্ন প্রকাশে শিক্ষার্থীদের সাহায্যার্থে শুরুতে হায়ারোগ্লিফিক চিহ্ন (hieroplyphic sign) বা জেশ্চারকে আশ্রয় করা হলেও পরবর্তী সময়ে শিক্ষার্থী–অভিনেতাগণ তা থেকে বের হয়ে নিজস্ব অনুভূতির নির্যাস থেকে চিহ্ন নির্মাণে সক্ষম হয়। যা নাট্যপ্রযোজনায় ধারাবাহিকভাবে সন্নিবেশিত হয়ে মন্তাজ সৃষ্টিতে সাহায্য করে। অভিনেতারা সর্বদা নিজের সীমাকে অতিক্রম করে trance বা ধ্যানময় অভিনয়ের চেষ্টা করে; হলি অ্যাক্টরের (holy actor) প্রস্তুতি হিসেবে ক্রমাগত বিভিন্ন চ্যালেঞ্জের মুখোমুখি হয়ে তা মোকাবেলা (confrontation) করার মাধ্যমে, নিজেকে জানার মাধ্যমে আত্ম-উন্মোচনের পথে এগিয়ে যায়।

দ্য মেটামরফোসিস প্রযোজনায় আর্কিটাইপ থেকে মন্তাজ

দ্য মেটামরফোসিস গল্পকে প্রয়োজন, অস্তিত্ব, নির্যাতন, ক্ষমতা, বিভিন্ন স্তরের নিপীড়ন, পুঁজিবাদী কাঠামোয় সর্বনিম্নে অবস্থানকারী মানুষের ক্লীব জীবনের প্রতিচ্ছবি রূপে নির্মিত বা ব্যাখ্যা করা হয়। যেখানে প্রতিবাদও কোন ভাষা পায় না। বলা হয়ে থাকে যে,'কাফকার পুত্রেরা কখনো প্রতিবাদ করে না।'[২২] এখানে পিতার সর্বগ্রাসী রূপকে রক্ষণশীল ও কর্তৃত্বের 'মেটাফর' হিসেবে দেখানো হয়।

মূল গল্পে পিতার সত্তার পরিবর্তন হয়নি। কিন্তু এখানে পিতাকে শেষের দিকে কিছুটা ন্যূজ হিসেবে দেখানো হয়। তার মেয়ের হাতের বেহালা এখন বাবা বাজায়। মেয়ে তার স্বপ্ন বিসর্জন দিয়ে পরিবারের রুটি-রুজির চাহিদা মেটাতে বাজারে নামে। পিতা পুত্রের ক্লীবত্ব (পোকা হিসেবে রূপান্তর) নিয়ে অসহায় বোধ করে। প্রশ্ন আসে গ্রেগর সামসার এই রূপান্তরের কারণ কি? কারণটা খতিয়ে দেখতে হয়।

হঠাৎ কোন রাস্তার মোড়ে, সিঁড়ি দিয়ে নামতে বাজার করতে করতে অথবা রতিক্রিয়ার চরম পুলকের মাঝেও মানুষের মাঝে ঘটে রূপান্তর। অর্থহীন মনে হয় পুরো পৃথিবী। সংকটময় জীবনের কোন এক ক্ষুদ্রতম ক্ষণে আচমকায় তাকে দাঁড়াতে হয় নিজের মুখোমুখি। আপাত সংযুক্ত অথবা অসংযুক্ত পৃথিবীর অসারতা প্রলুব্ধ করে আত্মহত্যার পথ বেঁছে নিতে অথবা মৃত্যু হয় দার্শনিক সত্তার। আলবেয়ার কামুর মতে–'অ্যাবসার্ডিটির মধ্যে বাস করা মানুষ শুধু দৈহিক আত্মহত্যা করে না, দার্শনিক আত্মহত্যাও ঘটিয়ে ফেলে।'[২৩] কাফকা'র *দ্য মেটামরফোসিস* (রূপান্তর) গল্পের গ্রেগর সামসার বেলায় তার দার্শনিক মৃত্যুকেই কাফকা চিত্রিত করেছেন বলে এই প্রযোজনার নির্দেশক-অভিনেতারা মনে করেন।

সামসা হয়তো কোন অতীন্দ্রিয় সত্তার জন্য অপেক্ষমান যেমনটা— কিয়ের্কেগার্দ। সাধারণ মানুষও আনুষ্ঠানিক আচারের মধ্যে সবকিছুর ব্যাখ্যা খোঁজে।[২৪] তবে সামসার অপেক্ষমানতা অতীন্দ্রতার জন্য নয়, বরং তার থেকে আরো বেশি কিছু। তার অভ্যন্তরে ঘটে যাওয়া এই রূপান্তরকেই নির্দেশক-অভিনেতারা আবিষ্কারের চেষ্টা করে। তবে মা নামক আর্কিটাইপের সমর্থনে পিতা কর্তৃক মাতার নির্যাতনে তার ক্লীব সত্তার মাঝেও প্রতিবাদ করে। সর্বশক্তি দিয়ে পিতাকে নিবৃত্ত করার চেষ্টা করে। এখানে নির্দেশকের ব্যক্তিজীবনের অভিজ্ঞতা ও স্মৃতির উন্মোচন করা হয়। অভিনেতাগণও তাদের নিজের পিতার মাঝেও নিপীড়ক সত্তাকে আবিষ্কার করে ঠিক যেমন কাফকা করেছেন তাঁর নিজের জীবনে। পিতার আর্কিটাইপের মাধ্যমে নির্দেশক-অভিনেতারা আবিষ্কার করে প্রজন্মের দ্বন্দ্ব পূর্ব প্রজন্মের দ্বারা উত্তর প্রজন্মের উপর চাপিয়ে দেওয়া চিন্তার কাঠামো; আর এর দ্বারা নিপীড়নের অস্তিত্ব অনুভব করে। এছাড়াও ক্ষমতার চিরায়ত রূপকে উপস্থাপন করা হয় কোন প্রকার নাট্যিক দ্বন্দ্ব নির্মাণ না করার মধ্য দিয়ে। পুত্র কোন নায়কোচিত পদক্ষেপ নেয় না। কারণ সে সামর্থ তার নেই, কোনো একজন মানুষের পক্ষেই পুরো প্রাতিষ্ঠানিক কাঠামোর বিপরীতে দাঁড়িয়ে তা গুড়িয়ে দেওয়ার সক্ষমতা নেই বা তা পাগলমীর নামান্তর।

নাট্য ও সিনিক মনতাজ নির্মাণের এই ইঙ্গিতটিকে কৌশলে ব্যক্ত করার চেষ্টা করা হয়। কারণ হিসেবে প্রযোজনা সংশ্লিষ্টরা মনে করে কারো একার পক্ষে ক্রমবর্ধমান নয়া সাম্রাজ্যভিত্তিক অসুস্থতাকে নির্মূল করা সম্ভব নয় বরং সামান্য প্রতিবাদ করলে তার পরিণতি কি হতে পারে গ্রেগর সামসার রূপায়ণে নির্দেশক-অভিনেতারা সেই সত্যের প্রতি কটাক্ষ করে। এখানে দেখানো হয় পিতা পোকা সদৃশ গ্রেগর সামসাকে পা দিয়ে পিষে ফেলার চেষ্টা করে। ভয়ে গ্রেগর মেঝেতে ঘষটে ঘষটে চিৎকার করতে করতে তার নিজের স্থানে ফিরে আসে। পিতা পা তোলা অবস্থায় স্থির হয়ে যায়। যা একটা ক্ষমতার প্রতীক হিসেবে উপস্থাপনের চেষ্টা। আর অভিনেতা এই দেহভঙ্গি ধারণের মাধ্যমে নির্মাণ করে চিহ্নের artifice। ঠিক তার অব্যহতি পরেই সামসা সেই দেহভঙ্গিমার অনুকরণের মাধ্যমে পিতার ক্ষমতা প্রদর্শনকে কটাক্ষ করে, অবজ্ঞা করে তার বর্তমান অবস্থার। তার সেই অবজ্ঞা পুরো সিস্টেমের প্রতি। এখানে অ্যাবসার্ডের মূল দর্শনিক ভিত্তি ভূমির 'এমন কোনও নিয়তির অস্তিত্ব নেই, যাকে অবজ্ঞার দ্বারা জয় করা যায় না'[২৫] সমর্থন করে দৃশ্য নির্মাণের প্রয়াস নেওয়া হয়।

দৃশ্য নির্মাণে কাফকার নিরন্তর হতাশা, নির্মোহতা, জীবন-জিজ্ঞাসার অসারতার মূল সুরকে পরিবর্তন করা হয়নি। বরং নির্দেশক-অভিনেতার জীবনাভিজ্ঞতার নিরিখে তার রূপায়ণ ঘটানো হয়েছে। সামসাকে বীরচিত করে উপস্থাপনের মোহকে দূরে সরিয়ে রেখে প্রতিটি চরিত্রের চেতনাগত অবস্থানকে সুস্পষ্ট করার প্রয়াস নেওয়া হয়। যা কাফকার মূল সুরকেই প্রতিধ্বনিত করে। গ্রোটস্কি নিজেও কোন টেক্সেটের রূপায়ণের ক্ষেত্রে মূল সুরকে পরিবর্তন করেন নি বরং স্পষ্ট করতে চেয়েছেন নিজের অভিজ্ঞতার নির্যাসে। সৃষ্টি করতে চেয়েছেন মন্তাজ। যদিও সেই মন্তাজ তৈরিতে ঝুঁকি থেকে যায়। কিন্তু গ্রোটস্কি এটাকে অনিবার্য হিসেবেই দেখেন। তিনি বলেন—

> To make the montage in the spectator's perception is the task of the director, and it is most important elements of the craft. ...I worked with premeditation to create the same montage: ... All this was conceived in a quasi-mathematical way, so that the montage functioned and was accomplishing itself in the perception of the spectator. [২৬]

নাটকের মাধ্যমে যে বার্তাটি পৌঁছে দেওয়ার চেষ্টা করা হয় তা হলো—'স্রেফ সত্য ছাড়া আর কোন সত্যের অস্তিত্ব নেই।' বিপ্লব-বিদ্রোহকে অস্বীকার করা হয়। সমস্ত কিছু প্রত্যাখ্যানের মধ্যে যে প্রতিরোধ শক্তি নিহিত আছে তা উপলব্ধিগত সত্য হিসেবে ধারণ করা হয়। কারণ হিসেবে দেখা হয় সমস্ত কিছুই আদতে বিশেষ সুবিধাপ্রাপ্ত। একধরনের জ্ঞানতাত্ত্বিক বা Epistemological বীক্ষায় 'স্বাধীনতা' নামক প্রত্যয়টি ব্যাখ্যার সমীপে নিয়ে আসা হয়। অ্যাবসার্ড স্বাধীনতাকে প্রাধান্য দিয়ে কাফকার *দ্য মেটাফরফোসিস*কে নির্মাণের প্রয়াস নেওয়া হয় ব্যক্তি স্বাধীনতার প্রশ্নে জাঁ-পল সার্ত্রে ও অ্যালবেয়ার কামুর উত্থাপিত মৌল প্রবণতাকে সমর্থন করে।[২৭] এখানে আরো উল্লেখ্য যে, গ্রেগর সামসার চরিত্র চিত্রণে কৌশলে ছদ্মভাবে ওভিদের *মেটামরফোসিসের* লিয়াকন চরিত্রের সংমিশ্রণ ঘটানো হয়। সামসার পোকা হিসেবে রূপান্তরে তার স্বেচ্ছাচারিতা, উদ্ধত্যপূর্ণ আচরণকে (যা আসলে তার বর্তমান সময় যাপনের এক প্রকার খেলা) পিতা লিয়াকনের সঙ্গে তুলনা করে। এই সংমিশ্রণ নির্দেশকের কাছে অনিবার্য হিসেবে ধরা দেয়। কারণ প্রতিটি মানুষের মধ্যে যে সর্বগ্রাসী স্বাধীনতার চেতনা তাকে দানবে রূপান্তর করে সেই রূপটিকে প্রকাশ করা অনিবার্য হয়ে ওঠে। কাফকার সামসাকেও সেই ক্লীবত্বের মাঝেও আদিমতম আর্কিটাইপটি পেয়ে বসে। তাই দৃশ্য নির্মাণে সংযুক্ত হয় লিয়াকনের রূপটি। তবে তা করা হয় শিশুর স্বাভাবিক স্বাধীন প্রবণতার মধ্য থেকে।

শেষ দৃশ্যের শুরুতে মাকে অর্ধনগ্ন অবস্থায় দেখে ফেলে সামসা। আর এর ফল স্বরূপ পিতা উত্তেজিত হয়ে সামসাকে মারতে উদ্যত হলে পুত্রের সুরক্ষায় মা পিতাকে আলিঙ্গন করে রাখে; এর মাধ্যমে প্রাচীনতম মিথ অ্যাডম ও ইভের মিথকে পুরুৎপাদন করা হয়। মূল গল্পকে পরিবর্তন না করে দৃশ্যকে সামাজিকভাবে গ্রহণযোগ্যভাবে উপস্থাপন করা হয়। এরপরই পিতা আপেল

ছুড়ে মারে গ্রেগর সামসাকে। সৃষ্টির আদি পাপের সীমাহীন দুর্ভোগের প্রতিষ্ঠিত বিশ্বাসের রূপক পিতা চরিত্রের মধ্য দিয়ে উপস্থাপিত হয়। এর প্রতিবাদ স্বরূপ গ্রেগর বেঁছে নেয় স্বেচ্ছামৃত্যু। সামসার মৃত্যুর মধ্য দিয়ে তার স্বাধীনতার রূপটি স্থাপিত করা হলেও প্রশ্ন উপস্থাপন করে অ্যাবসার্ড ধারণার বিপরীতে গিয়ে। একেবারে শেষ দৃশ্যে মা মৃত সন্তান গ্রেগর সামসার মৃতদেহটি কোলে তুলে নেয় মা নামক আর্কিটাইপের অন্যতম উদাহরণ হিসেবে ঠিক অবিকল মাইকেল এঞ্জেলোর *পিয়েতা* ছবির মতো। ঠিক যেভাবে মাতা মেরী মৃত সন্তান যিশুর মৃতদেহকে কোলে তুলে নেই এখানেও এক দার্শনিক যোদ্ধার মৃতদৃহটিকে মা নামক চিরায়ত আর্কিটাইপ সেই অনুভূতির সমান্তরালে অবস্থান নেয়।

গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্ব প্রয়োগের সফলতা ও ব্যর্থতা

প্রাতিষ্ঠানিকভাবে গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্ব প্রয়োগে অভিনেতা-দর্শক সম্পর্ককে সার্থকভাবে প্রয়োগ করা সম্ভব হয়েছে। এছাড়াও অভিনেতারা শারীরিক-মানসিক সক্ষমতাকে বৃদ্ধির মাধ্যমে সম্পূর্ণ নিবেদিতভাবে অভিনয়ের শিক্ষা অর্জন করেছে। প্রাতিষ্ঠানিক ক্ষেত্রে জার্জি গ্রোটস্কির চর্চা নাট্যশিল্প ভাবনায় শিক্ষার্থী ও দর্শককে বানিজ্যিক থিয়েটার শিল্পের বাইরে গিয়ে নতুন করে ভাবতে অনুপ্রাণিত করে। শিক্ষার্থী-দর্শক-অভিনেতাকে এমন সব প্রশ্নের মুখোমুখি দাঁড় করিয়ে দেয়, যা জীবন জিজ্ঞাসার গভীরতম সত্যকে উপলব্ধি করতে আমন্ত্রণ জানায়। এছাড়াও গ্রোটস্কির নাট্যচর্চা বর্তমান বাজার সংস্কৃতির বিপরীতে যেয়ে থিয়েটার শিল্পের সারবস্তু উপস্থাপন ও প্রচারের মাধ্যম হিসেবে এর যথার্থতা নিরূপণে উৎসাহিত করে তোলে।

তবে প্রাতিষ্ঠানিকভাবে গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্ব প্রয়োগের অন্যতম অন্তরায় হিসেবে পর্যাপ্ত সময়ের অভাবকে নির্দেশক চিহ্নিত করেন। কারণ এই তত্ত্ব প্রয়োগের জন্য দরকার নিরবিচ্ছিন্ন ও পর্যাপ্ত সময়। গ্রোটস্কির নাট্যদলে মহড়ার জন্য কোন সুনির্দিষ্ট সময় নির্ধারিত থাকতো না। কখনো কখনো মহড়া শেষ হওয়ার পরও আবার প্রথম থেকে মহড়া শুরু করতে বলতেন গ্রোটস্কি। কিন্তু একটি নির্দিষ্ট সময়ে পরীক্ষাকে সামনে রেখে সেই নিরবিচ্ছিন্ন ও পর্যাপ্ত সময় পাওয়া প্রাতিষ্ঠানিক পর্যায়ে অসম্ভব। অভিনেতা-শিক্ষার্থীদের সদিচ্ছা থাকলেও পুরোপুরি গভীর অনুধ্যানে নিবিষ্ট হওয়া সম্ভব হয় না। মহড়া শেষে নিজ বাসস্থানে ফিরে যেতে হয়, খাদ্য ও আনুষাঙ্গিক প্রয়োজনে জড়াতে হয় সমাজের অন্য মানুষগুলোর সঙ্গে। ফলে মহড়াকালীন সময়ে চেতনা যে উচ্চতম অবস্থানে পৌঁছায়, মহড়া শেষে সেই অবস্থান ধরে রাখা সম্ভব হয় না। মানসিক যে শীতলতা বা অভ্যন্তরীণ নীরবতা প্রয়োজন তা প্রায়শই ব্যাহত হয়। যদিও শিক্ষার্থীদের পরীক্ষার নম্বর নিয়ে ভাবনাকে মানসিকভাবে দূরে রাখতে বলা হয় তথাপি প্রচ্ছন্নভাবে তা ক্রিয়াশীল থাকে বলেই নির্দেশক অনুধাবন করে। অথচ গ্রোটস্কি যেকোনো প্রকার প্রাপ্তিকে দূরে সরিয়ে রেখে অভিনয়ে ধ্যানমগ্ন হওয়ার কথা বলেন। এছাড়াও তত্ত্বটির চর্চা শুধু একবার করেই এর সুফল পাওয়া সম্ভব নয়। এর জন্য দীর্ঘদিন ধরে ক্রমাগত অনুশীলন করে যাওয়া প্রয়োজন। কিন্তু প্রাতিষ্ঠানিক পরিধিতে তা সম্ভব নয়। কারণ ঠিক তার অব্যহতি পরেই অন্য তত্ত্ব, পদ্ধতি ও প্রক্রিয়ার মধ্য দিয়ে অভিনেতা-শিক্ষার্থীদের বাহিত হতে হয়। ফলে প্রচ্ছন্ন প্রভাব ক্রিয়াশীল থাকলেও প্রত্যক্ষভাবে যেমন গ্রোটস্কি প্রথাগত থিয়েটার ভাবনার বিপরীতে গিয়ে আত্ম-নিবেদিত অনন্য মানুষ হওয়ার জন্য আবেদন জানায় তা হয়ে ওঠা সম্ভবপর হয় না।

উপসংহার

প্রাতিষ্ঠানিক নাট্যচর্চায় গ্রোটস্কির নাট্যতত্ত্ব প্রয়োগ যেমন অভিনেতা-নির্দেশককে চ্যালেঞ্জের মুখোমুখি দাঁড় করিয়ে দেয়। ঠিক তেমনি তা দর্শকেও এক ভিন্নধর্মী অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে নিয়ে যায়। গ্রোটস্কি তাঁর নাট্যচর্চার মাধ্যমে যে আত্মিক মুক্তির পথ অনুসন্ধান করেছেন প্রাতিষ্ঠানিক নাট্যচর্চায় *দ্য মেটামরফোসিস* প্রযোজনা শিক্ষার্থী-নির্দেশক-দর্শককে সেই আত্মিক মুক্তি অনুসন্ধানের দ্যোতনাকে পুনর্ব্যক্ত করে।

টীকা ও তথ্যনির্দেশ

১ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (NewYork: Rougtledge, 2002), Preface.

২ James Slowiak and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski* (London and New York: Routledge, 2007), p. 3.

৩ *Ibid*, p.10.

৪ Jerzy Grotowski, *Towards a poor Theatre*, p. 15.

5 David Bradby and David Williams, *Directors' Theatre* (New York: Macmillan Education, 1988), p. 114.

৬ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, p. 237.

৭ Jerzy Grotowski, "Relpy to Stanislvski", trans. Kris Salata, *Drama Review*, 52:2, summer 2008, pp. 34-35.

৮ James Slowiak and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p.16.

৯ ইয়ের্জি গ্রোতোভস্কি, *পুওর থিয়েটার*, অনু. রথীন চক্রবর্তী (কলকাতা: নাট্যচিন্তা ফাউন্ডেশন, ২০০৯), পৃ. ২৪-২৫।

[১০] Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, p. 256.

[১১] David Bradby and David Williams, *Directors' Theatre*, p. 132-34.

[১২] Shomit Mitter, ''Jerzy Grotowski (1933-99) '' ed. Shomit Mitter and Maria Shevtsova, *Fifty Key Directors* (New York: Routledge, 2005), p. 113.

[১৩] James Slowiak and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 64.

[১৪] Shomit Mitter, ''Jerzy Grotowski (1933-99) '', p.107.

[১৫] *Ibid*, p.116.

[১৬] James Slowiak and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*,p 16.

[১৭] Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre,* pp. 133-58.

[১৮] James Slowiak and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 11.

[১৯] *Ibid*, p. 65.

[২০] ইয়ের্জি গ্রোতোভস্কি, *পুওর থিয়েটার*, পৃ. ২১-২২।

[২১] James Slowiak and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, pp. 68-69.

[২২] ফ্রানৎস কাফকা, *পুত্রেরা*, অনু. মাসরুর আরেফিন (ঢাকা: পাঠক সমাবেশ, ২০১৩), পৃ. ১৪২।

[২৩] আলবের কামু, *দ্য মিথ অব সিসিফাস*, অনু. উদয়শংকর বর্মা (কলকাতা: এবং মুশায়েরা, ২০১৮), পৃ. কথাসূত্র।

[২৪] মুখোমুখি জাঁ পল সার্ত্রে, ''জাঁ পল সার্ত্রের সাক্ষাৎকারের নির্বাচিত সংকলন'', সম্পা. উৎপল ভট্টাচার্য (কলকাতা: কবিতার্থ, ২০১৮), পৃ. ৩১-৩২।

[২৫] আলবের কামু, *দ্য মিথ অব সিসিফাস*, পৃ. কথাসূত্র।

[২৬] Thomas Richards, *At work Grotowski on Physical Actions* (London and New York: Routledge, 1995), p. 124.

[২৭] কৃষ্ণা রায়, ''ডেকার্ত ও সার্ত্র: প্রসঙ্গ স্বাধীনতা '', বীতশোক ভট্টাচার্য ও সুবল সামন্ত সম্পা., *জাঁ-পল সার্ত্র* (২য় সং; কলকাতা: এবং মুশায়েরা, ২০০৬), পৃ. ১৫৮।