নৃবি জ্ঞান পত্রিকা, সংখ্যা ৫, পৃ: ১৩৫-১৪২
©২০০০ নৃবি জ্ঞান বিভাগ, জাহাঙ্গীরনগর বিশ্ববিদ্যালয়, ঢাকা

থিয়েটার নৃবিজ্ঞান: ইউজিনিও বারবা'র সাথে ছোট একটা বিতর্ক

মানস চৌধুরী*

পটকথা

থিয়েটার নৃবিজ্ঞান নিয়ে বলতে চাইলে ইউজিনো বারবা নামটি চলেই আসে। যদিও এ কথা সত্য যে খোদ বারবা নিজে খুবই সতর্ক, স্পষ্ট ক'রেই নিকোলা সাভারেজের সাথে তাঁর বহুল পরিচিত বইখানির[১] ভূমিকাতে সে কথা বলেন, যাতে কেউই থিযেটার নৃবিজ্ঞান নিয়ে এমন ধারণাতে না পৌঁছান যে এটা নৃবিজ্ঞানের একটা শাখা যা থিয়েটার প্রসঙ্গে ভাবনা-চিন্তা করে। বরং, তিনি বেশ পষ্টাপষ্টিই বলেন থিয়েটার নৃবিজ্ঞান বলতে তিনি যা বোঝেন, সেটাই আবার নরওয়েতে বারবা'র বহুল কর্মব্যস্ত তার জায়গা 'থিয়েটার নৃবিজ্ঞানের আন্তর্জাতিক বিদ্যায়তন' (ইন্টারন্যাশনাল স্কুল ফর থিয়েটার এন্থ্রোপোলজি: আই.এস.টি.এ.) - এর কার্যপদ্ধতির ভিত্তি, তা হচ্ছে: মানুষের আচরণ অধ্যয়ন যখন কিনা মানুষ দৈনন্দিন জীবন হতে একেবারে ভিন্নভাবে তার শরীর এবং মনের উপস্থিতিকে ব্যবহার করে।[২] তিনি জোর দিয়েই বলেন সাংস্কৃতিক নৃবিজ্ঞান নিয়ে তাঁর কাজ নয়, এবং তাঁর কাজকে বোঝাও যাবে না এটা দিয়ে (Barba ১৯৯১)। ফলে সামাজিক/সাংস্কৃতিক নৃবিজ্ঞানী হিসেবে বারবা'কে পাঠ করতে যাওয়া, বিশেষত তাঁর কাজ ও ভাবনা-চিন্তার পাটাতন নিয়ে প্রশ্ন করবার প্রস্তুতি সমেত, বিশেষ সতর্কতা দাবী করে। তবে, যেটা জোর দিয়েই বলার দরকার, বারবা'কে পাঠ করার প্রয়োজন রয়েছে। আর সেটা হতে হবে সংস্কৃতি ধারণার পষ্টাপষ্টি সপ্রশ্ন উপলব্ধি থেকে। এর কারণ নিশ্চিতভাবেই বারবা'র ভাবনা-চিন্তার পাটাতনের মধ্যেই নিহিত। বারবা সাংস্কৃতিক নৃবিজ্ঞান হতে তাঁর বিদ্যাচর্চার দূরত্ব ঘোষণা করলেও শরীরের উপস্থিতি ও ভঙ্গিমার বিশেষত্ব বোঝাতে গিয়ে যখন তাকে 'সংস্কৃতি নির্দিষ্ট' হিসেবে ব্যাখ্যা করেন (Barba ১৯৯১, পৃ. ৩), তখন স্পষ্টতই তাঁর চিন্তা-জগতের ভিত্তিভূমি হিসেবে সাংস্কৃতিক নির্দিষ্টতাবাদকে ঠাহর করা যায়। আর সংস্কৃতি ধারণা সেভাবেই আবিষ্কৃত হয়, ঠিক যেভাবে প্রথাগত নৃবিজ্ঞান বহুকাল ধরে করে আসছে। কিন্তু, নিশ্চিত হওয়া প্রয়োজন, বারবা'র পাঠ-গুরুত্ব কেবলমাত্র সংস্কৃতি ধারণার মধ্যেই আর আটকে নেই, তার একটা বিস্তৃতি আছে। বিস্তৃতিটা খোদ তাঁর কাজের গুরুত্বের সাথে সম্পর্কিত।

থিয়েটার অনুশীলনের ক্ষেত্রে বারবা এবং তাঁর সহকর্মীরা মিলে আইএসটিএ-তে যা করছেন তার বিরাট ভূমিকা গোড়াতেই না বুঝে নিলে বিরাট ভুল

* শিক্ষক, নৃবিজ্ঞান বিভাগ, জাহাঙ্গীরনগর বিশ্ববিদ্যালয়

হবে। ভূমিকাটা পশ্চিমা দুনিয়ার জন্য আরও অর্থবহ। অভিনয়কারীর (পারফর্মার) শরীরী-মনোগত প্রস্তুতি ও দক্ষতা অর্জন, যাকে আইএসটিএ কৌশল বলছে, এই প্রতিষ্ঠানটির তৎপরতার মূল জায়গা; আর এক্ষেত্রে এর স্বীকৃত সাফল্য মনে রেখেই এগোনো দরকার। এখানে তাঁর কাজের নয়, বরং যে পূর্বানুমানগুলোকে ইউজিনিও বারবা তাঁর যাত্রাপথের নির্দেশিকা হিসেবে ঠিক করেছেন, তার একটা বিশ্লেষণ দাঁড় করাবার চেষ্টা করা হচেছ মাত্র।

অভিনয়কারীর কাজ সংগঠিত করবার তিনটি পর্যায়

আন্তঃসাংস্কৃতিক বিশ্লেষণ হতে, অভিনয়কারী বা পারফর্মার-এর কাজকে বারবা দেখছেন তিনটি দিকের সমন্বিত ফলাফল হিসেবে। এই তিনটি দিক তিন পর্যায়ের গাঠনিকতাকে নির্দেশ করে। ১) অভিনয়কারীদের ব্যক্তিত্ব, তাদের সংবেদনময়তা, তাদের শৈল্পিক বুদ্ধিবৃত্তি, *তাদের সামাজিক উপস্থিতি/সত্তা* (their social personae): সেইসব বৈশিষ্ট্য যা তাদেরকে একক ও অনন্য তৈরী করে। ২) ঐতিহ্য এবং সমাজ-ইতিহাস প্রেক্ষাপটের স্বাতন্ত্র্যাবলী যার মধ্য দিয়ে একজন অভিনয়কারীর অনন্যতা প্রদর্শিত হয়। ৩) দৈনন্দিনোত্তীর্ণ কৌশল মোতাবেক শারীরবৃত্তির ব্যবহার.(Barba 1991)।

আধুনিক কালে থিয়েটার অভিনয়কারীর ব্যক্তিত্বকে একটা গুরুত্বপূর্ণ প্রপঞ্চ হিসেবে দেখা সম্ভব। সম্ভব এ কারণে যে চরিত্রের এককত্ব সেখানে বড় বিষয়। ইয়োরোপীয় ধ্রুপদী নাটকগুলোতে চরিত্রগুলোকে ক্ষেত্রবিশেষে এমন পর্যায়ে নিয়ে যাওয়া হয়েছে যে দর্শকমনে আবেগানুভূতি তৈরির প্রক্রিয়া চরিত্রের ঐ উচচতা বাদ দিয়ে একেবারেই অসম্ভব। সেটা ম্যাকবেথ হোক, ওউদিপাস হোক, কিংবা এলিয়টের 'মার্ডার ইন্ ক্যাথেড্রাল'-এর টমাস বেকেট হোক। ব্যক্তিকে তৈরী করবার এই প্রক্রিয়া আধুনিক বয়ানে (narration) আকর (core) বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন। ব্যাক্তির নির্মাণ প্রক্রিয়াকে দেখতে হবে সমাজের সাথে ব্যক্তির বিপরীতাত্মক সম্পর্কের মধ্য দিয়ে। পশ্চিমা সমাজে ব্যক্তির ধারণা গড়ে উঠেছে একক ও সমাজের বিপ্রতীপ অবস্থাকে অনুমানের ভিত্তিতে - এই বিষয়টা যদি আমরা লক্ষ্য রাখি তাহলে ব্যক্তিত্বকে বোঝা সম্ভব হয় সমাজের অভিঘাতে ব্যক্তির টিকে থাকার প্রচেষ্টা এবং কৌশল হিসেবে। এভাবে অবধারিতভাবে 'their social personae '- এর অনুবাদ হতে হয় 'সমাজে তাদের উপস্থিতি'। কিন্তু সমাজের সাথে ব্যক্তির বিপ্রতীপ সম্পর্ক একেবারেই আধুনিকতার অবদান। আর আধুনিকতা কিছুতেই অপশ্চিমা সমাজের স্বাতন্ত্র্য নয়, সেই সমাজকে গড়ে পিটে তৈরী করে দেবার ঘোষণা দিয়ে এবং পশ্চিমা বিস্তারের অঘোষিত এজেন্ডা নিয়ে এটা পশ্চিমেরই একটা প্রকল্প। যদি আধুনিকতাকে সকল সমাজের জন্য অবশ্যম্ভাবী করে দেখা হয় তাহলেই কেবল ব্যক্তিত্বকে অভিনয় সংগঠিত করবার শর্ত হিসেবে দেখা চলে। এখানে আমাদের খেয়ালে রাখতে হচেছ: যে সময়কালে এই পাঠ তৈরী করছি আমরা, সেই সময়কালে

আধুনিক হয়ে ওঠা - এর যাবতীয় জটিল অর্থ সমেত - অপশ্চিমা সমাজের মানুষেরও 'নিজস্ব'[৩] এজেন্ডা হয়ে দাঁড়িয়েছে (Asad 1993)। খোদ নাট্যকলা বা থিয়েটার পরিমণ্ডলেও 'আধুনিক' হয়ে ওঠা উৎকর্ষের সামিল, প্রত্যাশিত লক্ষ্যমাত্রা। ফলে ইউজিনিও বারবারা'র উল্টোপাঠ সহসা এক প্রতিদ্বন্দ্বিতার বোধ তৈরী করে বসতে পারে। মনে হতে পারে যে তাঁকে কেবল প্রত্যাখ্যানের জন্যই এই লেখা এবং এও মনে হতে পারে যে আধুনিকতাকে সমালোচনা করার মানে হলো অর্জনকে স্বীকৃতি না দেয়া, লক্ষ্যভ্রষ্ট করবার চেষ্টা করা। কিন্তু আধুনিকতাকে সকল সমাজের জন্য অবশ্যম্ভাবী করে দেখার এবং করে দেবার প্রক্রিয়াটাকে যদি জিজ্ঞাসা করতে হয়, তবে তা থিয়েটার প্রসঙ্গেও করতে হবে, বিযুক্ত করা যায় না।

কথা হচ্ছিল ব্যক্তিত্ব নিয়ে এবং অভিনয় সংগঠিত করবার ক্ষেত্রে ব্যক্তিত্বের অনন্যতাকে শর্ত হিসেবে দেখবার সম্ভাব্যতা বিষয়ে। এইখানেই বারবা'র চিন্তার পশ্চিম-কেন্দ্রিকতা বোঝা যায়। অপাশ্চাত্যের সমাজে এমন অনেক নজির আছে যেখানে পরিসম্পাদনামূলক কলার (performing art) আকর বৈশিষ্ট্যই হচ্ছে 'আত্ম' বা 'নিজ'-এর সর্বাত্মক অবলোপন। কলার অর্থ সেখানে কলাকারের সমন্বয় সাধন, বৃহত্তর মহাবিশ্বের সাথে - চূড়ান্ত অর্থে ঈশ্বরের সাথে, কোনক্রমেই স্বতন্ত্রায়ন নয়। এভাবে আমরা কার্যত দেখতে পাই অ-ইয়োরোপীয় শিল্পকলার গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপ্তি সীমিত হয়ে আসে বারবা'র প্রস্তাবনাতে। সেটাই এই লেখাতে তুলে ধরবার চেষ্টা করছি। তবে এখানে এই সতর্কতা রাখা খুবই প্রয়োজন যে, অপশ্চিমা সমাজের, ধরা যাক বাংলাদেশের সমাজের, নানা প্রাক্-ঔপনিবেশিক শিল্প চর্চা ইয়োরোপীয় ভাবনায় অভিনয় কিংবা বৃহদার্থে থিয়েটার বলেই স্বীকৃত নয়। কিন্তু বারবা সেই ঘরানার চিন্তক নন বলেই ধরে নিতে হবে। যেভাবে তিনি ভারতীয় নৃত্যকলাকে তাঁর থিয়েটার অনুশীলনে জায়গা দেন তাতে এটা পরিষ্কার হয়।

লোকধর্মিতা ও নাট্যধর্মিতা: অপশ্চিমের দ্বিবিভাজিত পাঠ

সংযুক্তা পাণিগ্রাহী বারবা'র সাথে দীর্ঘকাল থিয়েটার নিয়ে কাজ করছেন, তিনি আইএসটিএ-এর একজন সহ-উদ্যোক্তা ছিলেনও বটে।[৪] পাণিগ্রাহীর সাথে তাঁর আলোচনার সূত্র ধরে বারবা একটা বিষয় উত্থাপন করেন। পাণিগ্রাহী বলেন ভারতীয় সমাজে মানুষের আচরণ বোঝানোর জন্য দুইটি শব্দ আছে। একটি হলো 'লোকধর্মী' অন্যটি হচ্ছে 'নাট্যধর্মী'। প্রথমটি মানুষের দৈনন্দিন আচরণ (লোক) বোঝাতে ব্যবহৃত হয় এবং দ্বিতীয়টি ব্যবহৃত হয় নৃত্যকলার (নাট্য) মধ্যেকার আচরণ বোঝাতে। পাণিগ্রাহীর আলোচনায় এসেছে ভারতীয় সমাজের সনাতন ভেদবিচার যা কলার সঙ্গে সাধারণ আচরণকে পার্থক্য করবার পদবাচ্য যোগান দেয়। বারবা সেই পদবাচ্য দিয়ে বুঝতে চেয়েছেন ভারতীয় সমাজকে, সেগুলোতে পরিসীমিত করেছেন সমগ্র প্রাচ্য সমাজের পরিসম্পাদনামূলক কর্মকাণ্ড (performances), মুখ্যত অভিনয় (Barba 1991:9)। কিন্তু শিল্পকলাতে সনাতন ভারতীয় ভেদবিচার আদতেই আর

ভারতীয় সমাজের আকর বৈশিষ্ট্য হিসেবে আছে কিনা সেটা একটা মুখ্য প্রশ্ন। এই প্রশ্নের জবাব যাই হোক না কেন ভারতীয় কিংবা বারবা'র মনোজগতে থাকা প্রাচ্যের সমাজের শিল্পকলার কি ধরনের আক্রমণের মধ্যে পড়তে হয়েছে, কোন্ ধরনের অভিঘাতের মধ্যে তার রূপবদল ঘটে চলেছে সেই প্রশ্নগুলো এর সহগ হিসেবে গুরুত্বের সাথে সামনে চলে আসে। যেহেতু বারবা'র মুখ্য উদ্দেশ্য প্রাচ্য এবং পাশ্চাত্যের পরিসম্পাদনা রীতির মৌলিক সাধারণ সূত্রগুলোকে খোঁজা, তাই এই জিজ্ঞাসাও খুব প্রাসঙ্গিক যে প্রাচ্যকে এবং পাশ্চাত্যকে ফারাক করবার ভেদরেখাটা বর্তমান কালে (আধুনিক কালে) নির্ধারণ করবার পদ্ধতিটা কী?

বারবা 'প্রাচ্য'কে দেখেছেন একটা অখণ্ড সমগ্র হিসেবে, পাশ্চাত্যকেও। কিন্তু সেটা বড় সমস্যা নয়, বিশেষত তাঁর লক্ষ্যকে বিবেচনায় রাখলে। যদি কতকগুলো বৈশিষ্ট্যের ভিত্তিতে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের অভিনয় কলাকে আলাদা রাখাটাই মুখ্য হয়, তাহলে প্রাচ্যের ভেতরে নানাবিধ ভিন্নতাগুলোকে আপাতভাবে প্রাথমিক গুরুত্বের না রাখলেও চলে। তাছাড়া নানাবিধ অভিনয়/থিয়েটার ঘরানার ব্যাপারে বারবা'র সজাগ জানাশোনাকে মনে রাখার দরকার আছে। তিনি এটাও স্পষ্ট করেই বলেন যে, তাঁর এই ভাবনা আর কর্মসূচীর লক্ষ্য কোনভাবেই সমরূপ 'পার্ফম্যান্স' বানানো নয়, বরং একই ধরনের সূত্রমালাকে চেনা: তার ভাষায় "similiar principles, different performances" (Barba: 1991:8)। কিন্তু অপাশ্চাত্য এবং পাশ্চাত্যের সম্পর্কের ঐতিহাসিক পটভূমির দিকে খেয়াল রাখা এখানে খুবই জরুরী এবং বারবা'র ভাবনাতে সেটার অভাবই লক্ষ্যণীয়। আগেই উল্লেখ করেছি অপাশ্চাত্যের যাবতীয় শিল্পরীতি পাশ্চাত্যের দাপটের মধ্যে কোণঠাসা হয়ে পড়েছে। সেই প্রক্রিয়াটা একটা দীর্ঘ সময়ের এবং পাশ্চাত্যের রাজনৈতিক-আর্থনীতিক প্রকল্পের মধ্যকার বিষয়। এর অর্থ খুবই পরিষ্কার, ঔপনিবেশিক সম্পর্কের বিশ্লেষণ ছাড়া অপাশ্চাত্যের শিল্পকলা রীতিকে আলাদা করে বোঝা সম্ভব নয়। এমনকি অপাশ্চাত্যের রীতির বা শৈলীর (style) প্রতি যথাসম্ভব শ্রদ্ধাশীল থাকলেও।[৫] সংস্কৃতি বলতে যা বোঝা হয়ে থাকে তাতে প্রায়শই, বিশেষত ধ্রুপদী নৃবিজ্ঞানেতো বটেই, ঐতিহ্যের সমার্থক হয়ে পড়ে এই ধারণা। আবার ঐতিহ্য বলতে বোঝা হয়ে থাকে সেই সকল রূপ (form) বা শৈলী যা আধুনিকতার প্রক্রিয়াতে *বদলে* যায়নি, কিংবা সেই সব উপাখ্যান যা *এখনও* চলমান। কিন্তু আধুনিকতার প্রকল্প তো সব কিছুর অন্তর্গত-কাঠামোগত বদলের ব্যবস্থা নিশ্চিত করেছে। ইয়োরোপের চিন্তাভাবনার জগতে ঐটাই বিশাল উভসংকটের জায়গা। একাধারে অপশ্চিমের সমাজের উৎপাটন ও অপশ্চিমা 'সংস্কৃতি' বাঁচিয়ে রাখা। সংস্কৃতি তখন নিতান্ত কিছু শৈলী-আচার হয়ে পড়ে। লোকপ্রিয়তার নিরীখে সংস্কৃতিকে বিশ্লেষণ করা জরুরী। এই জরুরীত্ব গ্রামসি আমাদের কাছে স্পষ্ট করেছেন (Gramsci 1971)। আর লোকপ্রিয়তাকে দেখা প্রয়োজন সংস্কৃতির

শক্তিমত্তা হিসেবে। এ কথা বলা এ জন্য গুরুত্বপূর্ণ যে প্রাক্-ঔপনিবেশিক সকল শৈলীর সামাজিক অর্থ ও শক্তিমত্তার বাইরে তাকে দেখা ঠিক হবে না।

সমস্যার এই দিকটা বারবা'র কাজে চোখে পড়ে যখন তিনি প্রাচ্য এবং পাশ্চাত্যের পরিসম্পাদনামূলক কলার পার্থক্যসূচক ভেদরেখা টানেন। প্রাচ্য এবং পাশ্চাত্যকে বারবা স্বতন্ত্র রাখেন যে কারণে তা হলো প্রাচ্যে অভিনয় শৈলী এবং ঘরানায় সুনির্দিষ্ট সংগঠিত উপদেশমালা আছে। তাঁর ভাষায় "...rules of art which codify a closed performing style to which all the performers of a particular genre must conform." (Barba 1991:8)। এই বিষয়টারই অনুপস্থিতি তিনি ইয়োরোপীয় তথা পাশ্চাত্যের সাম্প্রতিক ঘরানায় দেখতে পান। কিন্তু একই সঙ্গে ঘরানার অন্তর্বদ্ধতার (তাঁর ভাষায় ক্লোজড) ব্যাপারে তাঁর দুশ্চিন্তাও প্রকাশ করেন। "...Those masters who isolate their students in a fortress of rules which, in order to be strong, are allowed to be relative and are therefore excluded from the usefulness of comparison, certainly preserve the quality of their own art, but they jeopardise its future." (Barba 1991:9)। সম্মিলনের যে আগ্রহ বারবা'র কণ্ঠে পাই তা ঔপনিবেশিক শাসকের গলায় আরও আগেই ঘোষিত। এই মন্তব্যটিকে উচচকিত মনে করবার কারণ নেই। বরং অপশ্চিমা সমাজে, বিশেষভাবে ভারতীয় সমাজে, পরম্পরা নির্ভর কলাবিদ্যাকে বুঝবার ব্যাপক প্রয়োজন আছে। এই পরম্পরাকে রুদ্ধ বা অন্তর্বদ্ধ ভাবা মুক্ততার আধুনিক ধারণা হতে উৎসারিত। এমনকি ইয়োরোপের বিস্তারের প্রেক্ষাপটে, অ-ইয়োরোপীয় সমাজের শিল্পরীতির জনবিযুক্ত ও 'ঐতিহ্যবাহী' (যার বাস্তব মানে দাঁড়ায় 'সেকেলে') হয়ে পড়বার প্রক্রিয়ায়, অবরুদ্ধতার প্রসঙ্গ নিরর্থকও বটে। এটা পরিষ্কার বোঝা দরকার, নিতান্ত প্যাথলজিকভাবেও, আজকের ভারতবর্ষীয় সমাজকে লোকধর্মিতা আর নাট্যধর্মিতার দ্বিবিভাজন দিয়ে বোঝা সম্ভব নয়, বোঝা সম্ভব নয় ভারতবর্ষীয় সমাজে নাট্যগুরুত্ব কিভাবে বদলেছে।

দৈনন্দিন শরীর-শৈলী: সংস্কৃতির নির্ধারক ভূমিকা?

থিয়েটার আর এর কলাকে বারবা দেখেছেন মুখ্যত শরীর শৈলীর বিশেষত্ববাহী হিসেবে। মানুষ দৈনন্দিন কাজে শরীরের যে ব্যবহার করেন তার থেকে পরিসম্পাদনাতে একেবারেই ভিন্ন হয় - এই পর্যবেক্ষণ বারবা'র কার্যপদ্ধতি নির্ধারণের ভিত্তি হিসেবে কাজ করেছে। প্রাত্যহিক জীবনের শারীর-কৌশল (daily techniques) এবং দৈনন্দিনোত্তীর্ণ শারীর-কৌশলকে (extra-daily techniques) তিনি আলাদা করেন। তাঁর ভাবনায় পার্ফমাররা দ্বিতীয় কৌশল ব্যবহার করেন। (Barba: 1991) 'ওরিয়েন্টাল' থিয়েটারের, ব্যাপক অর্থে পরিম্পাদনামূলক কলার, বিশেষত্ব হচেছ: এই দুই শারীর-কৌশল একেবারেই পৃথক যা কিনা, বারবা'র বিবেচনায় 'অক্সিডেন্ট'-এ প্রায়শই নয়। শারীর শৈলী বা শরীরের নানাবিধ ব্যবহারের ঢঙকে নির্দিষ্ট করে দেয় সংস্কৃতি: "...Different cultures determine different

body techniques according to whether people walk with or without shoes, whether they carry things on their heads or with their hands, whether they kiss with the lips or with the nose..." (Barba: 1991: 9)। এই বিশেষ উদাহরণ দিয়ে জটিল কিছু বুঝতে চাওয়া ঠিক হবে না। কিন্তু শরীরের যে সমস্ত ব্যবহারের কথা এখানে উল্লেখ করা হয়েছে তার সবগুলোই কার্যোদ্দেশ্য নির্ভর। বিপরীতে, আধুনিক সমাজের মানুষজনতো শরীরের কার্যোদ্দেশ্যবিহীন নানাবিধ ব্যবহার করে থাকেন, যেগুলোর অর্থ আবার নির্দিষ্ট কালে ও নির্দিষ্ট গোষ্ঠীর মধ্যে বিনিময়যোগ্য - মানে অর্থবিভ্রাট হয় না (ধরা যাক 'কাঁধ ঝাঁকানো')। তাহলে শরীরের ব্যবহারকে, অন্তত আধুনিককালে, ডিসকার্সিভ পরিমণ্ডলে বুঝবার প্রয়োজন আছে।[৬] সংস্কৃতি নির্দিষ্ট হিসেবে একে দেখতে চাইলেও প্রথমেই প্রশ্ন আসে কোন্ সংস্কৃতির এত বড় সামর্থ্য আছে। অন্তত ঔপনিবেশিক অভিজ্ঞতা হতে চিন্তা করলে দেখা যায় কোনভাবেই এটা 'প্রাচ্যে'র সংস্কৃতির নয়। একে সংস্কৃতি-নির্দিষ্ট ভাববার কেন্দ্রীয় সমস্যা হচেছ শরীরের ভাষার নিরন্তর বদলমুখী বৈশিষ্ট্য এবং বদলকারী শক্তি অনুধাবন সম্ভব হয় না। ফলে 'অবরুদ্ধ' হয়ে পড়ে খোদ এই ভাবনাসূত্রটিই, *'প্রাচ্যে'র অভিনয় ঘরানা নয়*।

এখানেই সবচেয়ে জরুরী বিষয়টা চলে আসে। নিরন্তর বদল যদি দুর্বলের নিয়তি হয় তাহলে তাঁর থিয়েটার-এজেন্ডা কী হবে? আর বদলকে কেবল রূপ বা ঢঙ (form) -এর বদল হিসেবে দেখা বিরাট ভ্রান্তি। বদল ঘটছে তাঁর মনোজগতের, একটা বৈশ্বিক 'আধুনিক' সত্তা গঠন হচেছ, এমনকি তিনি নিজে সেই প্রক্রিয়ার কারক হলেও। আর সেই বদলে প্রতিরোধ গড়া তাঁর লক্ষ্য হতে পারে। শারীর-কৌশলকে থিয়েটার ভাবনার কেন্দ্রে স্থাপন করে বারবা নিপীড়িত মানুষদের থিয়েটার এজেন্ডার গুরুতর বিভ্রাট বয়ে এনেছেন। সেটা সম্ভব হয়েছে অপাশ্চাত্যের কলাকে কেবল শৈলী ও রূপে পরিসীমিত করে দেখার মধ্য দিয়ে। একটা অনৈতিহাসিক বোধ থেকে বিশ্বের নানাবিধ শৈলীর সমাহারকে সংগ্রহশালা-গুরুত্বের দিক থেকে চমকপ্রদ বলা চলে। এমনকি পাশ্চাত্যের থিয়েটার চর্চাকারীদের জন্য তা মহার্ঘ্য হওয়াও সম্ভব। কিন্তু, আধুনিক সত্তার গঠন যদি হয় একটা প্রকল্প[৭] - তাহলে একই সঙ্গে তার সাথে প্রতিদ্বন্দ্বিতা গড়ে তোলাও সম্ভব। এই প্রতিদ্বন্দ্বিতা সম্ভব হয়ে উঠতে পারে মুখ্যত আধুনিক সত্তার যে মৌলিক বৈশিষ্ট্য তাকে ঘিরেই - বাঙ্ময়তা। ডিসকার্সিভ ক্ষেত্রকে ব্যবহার করতে চাইলে প্রয়োজনীয় থিয়েটার রীতির হয়ে উঠতে হবে মুখর। সংলাপ সেই থিয়েটারের একটা প্রাণ। সংলাপেই প্রবল পক্ষের ক্ষেত্র ছেদ করবার সম্ভাবনা তৈরী হবে, যেহেতু আধুনিক সত্তার মানসিক ক্রিয়াদি বাঙ্ময়তায় প্রকাশিত। এতে অভিনয়কারীর প্রয়োজনীয় শারীর-প্রস্তুতির গুরুত্ব হাল্কা হয়ে যায় না, কিংবা সেটা বলা আমার লক্ষ্যও নয়। আমি থিয়েটারকে কেবল অঙ্গ-সঞ্চালনকেন্দ্রিক অনুধাবনের সমস্যার কথা বলছি মাত্র।

টীকা

১. ইউজিনো বারবা এবং নিকোলা সাভারেজ, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, রাটলেজ, লন্ডন, ১৯৯১। বইখানি প্রকাশিত হবার পর হতে পরিসম্পাদনামূলক কলাতে (performing art) একখানি আকর গ্রন্থ হিসেবে বিবেচিত হয়ে আসছে। সেটা পশ্চিমা পাঠকদের জন্য আরও বেশি করে সত্য।

২. বারবা'র ভাষায় "Theatre Anthropology is the study of the behaviour of the human being when it uses its physical and mental presence in an organised performance situation and according to principles which are different from those used in daily life. This extra-daily use of the body is what is called technique."

৩. উদ্ধৃত চিহ্ন ব্যবহার আমার নিজের। আসাদ এই আলোচনা করেছেন সক্রিয়তা এবং চৈতন্যের পার্থক্য নিশ্চিত করতে। এক্ষেত্রে আসাদের অনুবাদ ধারণাটির উপলব্ধিও প্রয়োজন।

৪. তাঁর জীবন ও কাজ নিয়ে জুলিয়া ভার্লের একটা লেখা আছে। আইএসটিএ-এর সঙ্গে সংযুক্তা পাণিগ্রাহীর বিজড়নও লেখাটিতে আলোচিত হয়েছে (Varley: 1998)। প্রসঙ্গত ভার্লে নিজেও আইএসটিএ'র নিয়মিত একজন অংশগ্রহণকারী।

৫. বারবা 'প্রাচ্য'রীতিকে যথাসম্ভব গুরুত্ব দিয়েছেন। এই গুরুত্ব প্রদানের ঐটাই বড় সমস্যা যে এটা কিছুতেই বুঝবার রাস্তা বাৎলায় না কিভাবে 'প্রাচ্য'রীতি বিরাট উৎখাত প্রক্রিয়াতে বিদ্ধ হয়েছে। এটাও বোঝা অসম্ভব হয়ে যায় কিভাবে পৃথিবীব্যাপী পরিসম্পাদনামূলক কলার, বিশেষত অভিনয়ের, সমরূপকরণ (homogenise) ঘটছে। নিছক একই জিনিস পুনরুৎপাদিত হচ্ছে - সেটা আমার যুক্তি নয়, কিন্তু যে আকাঙ্খা, মনোভঙ্গী, দর্শকের মনে সম্ভাব্য আবেগ সঞ্চরণ, সর্বোপরি অভিনয়যোগ্য প্রসঙ্গমালা গঠিত হচ্ছে তার বৈশ্বিক চেহারা আছে এবং সেটা ঔপনিবেশিক একটা প্রবণতা - সেইটাই আমার যুক্তি। "প্রাচ্যে'র সংস্কৃতি আছে এখনও, হারিয়ে যায়নি'- সে রকম অবস্থান কেউ নিলে তা ভুল নয়, তবে বিভ্রান্তি। এটা পরিষ্কার বোঝা দরকার যে সংস্কৃতি কেবল বাঁচিয়ে রাখবার জিনিস নয়, তার লোকজাগতিক অর্থ আর গুরুত্ব বহাল থাকছে কিনা, না থাকলে কোন্ প্রক্রিয়ায় তার (অর্থ আর গুরুত্ব) বিলোপ ঘটছে - এ সকল জিজ্ঞাসা অতীব জরুরী। শিল্পকলাকে কেবল রীতি বা শৈলী হিসেবে পরিসীমিত করে দেখা বা চর্চা করা অনৈতিহাসিক হয়ে পড়ে।

৬. এখানে স্টুয়ার্ট হলের ব্যাখ্যা অতীব জরুরী। শরীরকে দেখতে হবে পরিবেশনযোগ্য এবং পরিবেশিত হিসেবে। আধুনিক সত্তার জন্য এটা একটা সক্রিয় অনুশীলন (Hall: 1991)। আমার যুক্তি হচ্ছে আধুনিক সত্তার শরীর-শৈলীর সমরূপ উপাদানগুলো বৈশ্বিক কতকগুলি তৎপরতার প্রত্যক্ষ ফল - উপনিবেশ দিয়ে যার শুরু, হালের বহুজাতিক পণ্যনির্মাতার বিজ্ঞাপন পর্যন্ত যার বিস্তৃতি। আবার ডিসকার্সিভ ক্ষেত্র একটা ঐতিহাসিক বিষয়, কালহীন নয় (Foucault: 1972)। ফলে এই ক্ষেত্রের নানাবিধ বদলের মধ্যে দেখবার সুযোগ এখানে রয়েছে।

৭. এখানে আমাদের মনে রাখা জরুরী হবে যে, আধুনিক সত্তা কতগুলো বস্তুগত শর্তাদির সাথে সম্পর্কযুক্ত। তা একাধারে কতক বস্তুগত সম্পর্কের উৎপাদ, এবং পুনরুৎপাদক। এই প্রসঙ্গে বারবা'র একটা আলোচনা ধরে টীকা রাখতে চাই। তিনি বলেছেন দৈনন্দিন শারীর-কৌশল হচ্ছে 'স্বল্প শক্তিক্ষয় ঘটিয়ে সর্বোচ্চ ফলাফল পাওয়া,' অবশ্যই যোগাযোগ ঘটানোর বেলায়। আবার তাঁরই আলোচনায় জানি যে পাশ্চাত্যে শারীর-কৌশল দুটির মধ্যে (দৈনন্দিন এবং দৈনন্দিনোত্তীর্ণ) 'তেমন প্রভেদ চোখে পড়ে না, নতুবা তেমন সচেতনভাবে একে নেয়া হয় না।' পাশ্চাত্যের সমাজের ভিত্তিভূমিতে বাড়তি আরাম-আয়েশের যে ব্যবস্থা প্রাযুক্তিকভাবে এবং সম্পদশালী হয়ে ওঠার মধ্য দিয়ে নিশ্চিত করা হয়েছে - তার সঙ্গে শারীর-কৌশলের প্রবণতাকে মিলিয়ে দেখার

সুযোগ আছে। এটা কেবলই আয়াসহীন শরীরকে একটা সামাজিক প্রপঞ্চ হিসেবে দেখার প্রস্তাব মাত্র।

গ্রন্থপঞ্জী ও সহায়ক লেখা

Asad, T. (1993) Introduction. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London

Barba, E. and Savarage, N. (1991) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London

Barthes, R. (1981) *Camera Lucida*, Vintage, London

Blumberg, M. (1998) Domestic Place as Contestatory Space: the Kitchen as Catalyst and Crucible. *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, Cambridge

Foucault, M. (1972) *The Archaeology of Knowledge*, Routledge, London

Gramsci, A. (1971) *Selections from the Prison Notebooks* (edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith), International Publishers, New York

Hall, S. (1991) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Open University Press and Sage Publishers, London

Varley, J. (1998) Sanjukta Panigrahi: Dancer for the Gods. *New Theatre Quarterly*, Cambridge University Press, Cambridge