নাট্য জগতের দুই দিকপাল

দীপক সরকার

বিশ্বের নাট্যচর্চার ইতিহাসে স্তানিস্‌লাভস্কি একটি স্মরণীয় নাম। জার্মান নাট্যকার ব্রেখ্‌ট-এর নাট্যরীতির পর স্তানিস্‌লাভস্কি আরও প্রাসঙ্গিক হয়ে ওঠেন। দুই প্রতিভাধরের দুই পদ্ধতি তাবৎ নাট্যরসিকদের গভীর চর্চার বিষয় হয়ে দাঁড়ায়।

রাশিয়ার মস্কো শহরে ১৮৬৩ সালে জন্মগ্রহণ করেন স্তানিস্‌লাভস্কি। পুরো নাম Constantin Sergeyevich Alexeyev। নিজের পরিবার সম্বন্ধে তিনি নিজেই লিখেছেন 'আমার বাবা, সের্গেই ভ্লাদিমিরোভিচ আলেকসিয়েভ ছিলেন একজন অভিজাত রাশিয়ান।... আমার মা ছিলেন প্রখ্যাত ফরাসী অভিনেত্রী ভারলেঁ। আমার দিদিমা কিছুদিন পিটার্সবুর্গে অতিথি শিল্পী হিসেবে অভিনয় করেন।' (My Life in Art–Stanislavsky. বঙ্গানুবাদ শান্তনু বসু)। অর্থাৎ স্তানিস্‌লাভস্কি ছিলেন ধনী এবং অভিজাত; অভিনয়, নাটকের পরিমণ্ডলে বড় হওয়া একজন মানুষ।

ব্রেখ্‌ট জন্মগ্রহণ করেন জার্মানীর আউগস্‌বার্গ (Augsbwg) শহরে ১৮৯৮ সালের ফেব্রুয়ারি মাসে। তাঁর পুরো নাম ছিল Eugen Berthold Friederich Brecht। নিজের সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি লিখেছেন, I grew up as the Son/Of well-to-do people. My parents/Put a collar round by neck and taught me/The habit of being waited on/And the art of giving order. But/When I had grown up and looked around me/ I did not like the people of my own class (BRECHT- a Choice of evils–Martin Esslin)। ব্রেখটের পিতা ছিলেন এক Paper Mill-এর ম্যানেজিং Director এবং মাতা ছিলেন এক Civil Sevant-এর কন্যা। অর্থাৎ ব্রেখ্‌ট ও ছিলেন উচ্চবিত্ত এবং সামাজিক মর্যাদা সম্পন্ন এক পরিবারের সন্তান।

সময়ের নিরিখে ব্রেখ্‌ট স্তানিস্‌লাভস্কির থেকে পঁয়ত্রিশ বছরের ছোট। যদিও দুজনেই সমগ্র বিশ্বে আলোড়ন সৃষ্টিকারী সোভিয়েত বিপ্লবের পূর্বে জন্মেছিলেন। বিপ্লবের প্রভাব অনেক বেশি ভাবিয়েছিল ব্রেখ্‌টকে। এমন কি স্তানিস্‌লাভস্কির থেকে বেশি, যদিও তিনি রাশিয়ার প্রত্যক্ষ সন্তান ছিলেন না।

অতি অল্প বয়েস থেকেই স্তানিস্‌লাভস্কির অভিনয় করার মনোবাসনা ছিল। পরিবারের সকলকে নিয়েই তার অভিনয় শুরু। ধনী বাবার দৌলতে আস্ত একখানা মঞ্চ পেয়েছিলেন তারা এবং অভিনয় করার জন্য সর্বদাই প্রায় মুখিয়ে থাকতেন তিনি। অভিনয় করার পর ভাবতেন অভিনয় কেমন হলো? লোকে তো ভালো বলল না, আর একটু চেঁচিয়ে বলার দরকার ছিল বুঝি! ইত্যাদি ইত্যাদি, শুধু অভিনয় নয়, অভিনয়ের পিছনে ভাবনা চিন্তাও তাঁকে কুরে কুরে খেতো। তাদের পারিবারিক নাটকের দলের নাম দিয়েছিলেন 'আলেকসিয়েভ নাট্যচক্র'। এইরকম নাট্যচক্র তৎকালীন মস্কোয় আরও অনেক ছিল। এই ধরনের নাট্যচক্র যে খুব ভালো চলত তা নয়, এরই মধ্যে এক সময়ে তিনি 'ব্যালে'র

আসরে যোগদান করেন। ব্যালে সম্বন্ধে স্তানিস্‌লাভস্কি লিখেছেন, 'শিল্প হিসেবে ব্যালে অতীব সুন্দর...তবে আমাদের জন্য নয়, থিয়েটারের অভিনেতাদের জন্য নয়।... ব্যালের সঙ্গে থিয়েটারের অনেক ফারাক।... কিন্তু নিজেদের শরীরকে গড়ে পিটে ব্যালের উপযুক্ত করে তোলার জন্য ব্যালেকর্মীদের নিরলস শ্রমসাধ্য প্রয়াসকে আমরা, নাট্যকর্মীরা নিশ্চয়ই অনুসরণ করতে পারি' (My life in Arts)। প্রথম থেকেই স্তানিস্‌লাভস্কি নাটকের জন্য যে শারীরিক কসরতকে গুরুত্ব দিতেন, তার শুরুয়াত এখান থেকে।

এসবের পরিপ্রেক্ষিতে সৃষ্ট স্তানিসলাভস্কির পদ্ধতি, যা প্রায় চিরাচরিত হয়েও কোথায় যেন চিরাচরিত নয়। এই প্রসঙ্গে উৎপল দত্ত লিখেছেন, 'কিন্তু যেটা স্তানিস্‌লাভস্কির সাধনার সিদ্ধি, সেটা অভিনেতার মনের ক্ষেত্রে, নাটক অভিনয় সম্পর্কে তার দৃষ্টিভঙ্গীর ক্ষেত্রে।... অভিনেতাকে টেনে বার করে এনেছেন নকলনবিশি আর হাততালির মোহ থেকে, তাকে মুখোমুখি দাঁড় করিয়েছেন তার শিল্পের সঙ্গে, কঠোর তপস্যার আদর্শ তুলে ধরেছেন। অভিনেতাকে স্রষ্টার আসনে তুলে এনেছেন। (স্তানিস্‌লাভস্কি থেকে ব্রেখ্‌ট)। স্তানিস্‌লাভস্কি অভিনেতাকে অভিনয় চরিত্রটি হয়ে উঠতে বলতেন—'যদি আমি সত্যি এই চরিত্র হতাম এবং এইরকম অবস্থায় পড়তাম, তাহলে আমি জীবনে যা করতাম, মঞ্চে তাই করছি।' চরিত্রের বাইরে গিয়ে জনপ্রিয়তার খাতিরে বা অন্যকোন প্রলোভনে তাকে কিছু করা চলবে না। তার একটা সুনির্দিষ্ট পন্থা থাকবে। অভিনেতা সৃষ্টিশীল হবেন। প্রতি অভিনয়েই তিনি নতুন করে সৃষ্টি করবেন চরিত্রটিকে এবং সেটা সম্ভব যদি অভিনেতা সচেতনভাবে চরিত্রের গভীরে প্রবেশ করতে পারেন। 'জীবনকে অনুকরণ করলে শিল্পসৃষ্টি হয় না।... অভিনয় বাস্তবোত্তর জিনিস, জীবনোত্তর এক সুষমাময় স্ফূর্তি।' কয়েকটি বিশেষ দিকের প্রতি স্তানিসলাভস্কি অভিনেতাদের সক্রিয় এবং সতর্ক থাকতে নির্দেশ দিয়েছেন। নির্ধারিত করেছেন কিছু বিষয় যা একজন ভালো অভিনেতার থাকা উচিত। যেমন কল্পনা, মনোযোগ, স্মৃতি, ব্যালে শিল্পীদের মত শরীর গঠন, আত্মপ্রত্যয় ইত্যাদি।

স্তানিসলাভস্কির আগ্রহ ছিল সর্বাঙ্গসুন্দর অভিনয়ে যার প্রাণ ছিল অভিনেতারা। অভিনেতারা সৃষ্টিশীল কল্পনাশক্তির অধিকারী হবেন। তারা বাস্তবকে ধরে রেখেই এক বিশুদ্ধ শিল্প গড়বেন। এক বিশুদ্ধ নাটক তৈরি করবেন। "Moscow Art Theatre become the home of treatrical naturalism." প্রাক্ অক্টোবর বিপ্লব যুগে স্তানিস্‌লাভস্কির আর্থ-সামাজিক অবস্থান এবং তার বিশুদ্ধ শিল্পের প্রতি গভীর আগ্রহের জন্য তাঁকে বিপ্লব পরবর্তীকালে অনেক হেনস্থার শিকার হতে হয়েছিল। নব্য প্রগতিশীল নাট্যকার, অভিনেতা প্রমুখেরা তাঁকে প্রতিক্রিয়াশীল, বস্তাপচা নাট্যকার, প্রাচীন রীতি নীতির প্রতিভূ বলে নানা গালমন্দ করেছিলেন। এ কথায় পরে আসছি।

প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পর নাটককার হিসেবে উত্থান ব্রেখ্‌ট-এর। উত্থানেই যে তিনি বিখ্যাত হন, এমন নয়। বহু ঘাতপ্রতিঘাত, বিরোধিতা, সন্দেহের মধ্য দিয়ে চলে তাঁর সাহিত্য যাত্রা। ছোটগল্প প্রতিযোগিতায় তিনি প্রথম পুরস্কার পান ১৯২৮ সালের ডিসেম্বর মাসে।

সেই বছর গ্রীষ্মেই আত্মপ্রকাশ করে তার বহুচর্চিত Three peiny opera-র অভিনয় এবং প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই বিখ্যাত হয়ে পড়েন তিনি। এটি একটি adopted নাটক। London-এর Johon Gay-র Beggar's opera। সমস্ত ইউরোপের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল সেই নাটক, ব্রেখ্‌ট-এর সহকর্মী এলিজাবেথ (Elisabeth Hauptmann) জার্মানীতে এর অনুবাদ করেন। এবং এই অনুবাদ ব্রেখ্‌টকে এতটাই মুগ্ধ করে যে তিনি তা নাটকে রূপান্তরিত করেন, শেষে দেখা যায় এই adopted নাটকে মূল নাটকের ছায়া সামান্যই অবশিষ্ট।

ব্রেখ্‌টীয় পদ্ধতি আলোচনায় প্রথমেই আসি তার মূল কথায়। দর্শনের মতই ব্রেখ্‌ট নাট্যচর্চায় এক নতুন তত্ত্ব খাড়া করেছিলেন, দিয়েছিলেন নাট্যাভিনয়ের এক নতুন অভিমুখ। নাটক উপস্থাপনের আঙ্গিকই বদলে দিয়েছিলেন তিনি। নাটকের আবেদন শুধুমাত্র হৃদয়ের কাছে নয়; অনেকবেশি দর্শকের মস্তিষ্কের কাছে। নাটকের পাত্রপাত্রীর অভিনয়ে সম্পৃক্ত হয়ে নয়, দূর থেকে সেই পাত্রপাত্রীর অভিনয়ের প্রেক্ষিত বুঝতে হবে। বিচার করতে হবে। 'The audiance, in his view, should not be made to feel emotions, it shound be made to think. But identification with the characters of the play makes thinking almost impossible,...(Brecht : a choice of evils–Martin Esslin)। এটা দর্শকদের স্পষ্ট করে দিতে হবে যে তারা কোন সত্য (real) ঘটনা দেখছেন না সেই মুহূর্তে নাট্যালয়ে বসে, যা কোন এক সময়ে কোন এক জায়গায় ঘটেছিল; তারা স্থির হয়ে বসে সেই দৃশ্যগুলি থেকে বহু আগে ঘটে যাওয়া ঘটনা থেকে কিছু শিক্ষা নেবেন। এই প্রসঙ্গে একটি মজার ঘটনা স্মরণ করি। ঘটনাটি সত্য নয় বলেই জানি, তবুও এই প্রসঙ্গে সেটি স্মরণ করা যেতে পারে, ঘটনাটি এইরকম; দীনবন্ধু মিত্রের 'নীলদর্পণ' নাটক দেখতে গিয়েছিলেন বিদ্যাসাগর মশাই। মঞ্চে চাষী বউ-এর উপরে ইংরেজ 'রেগী' সাহেবের অত্যাচার দেখে ক্রোধান্বিত বিদ্যাসাগর মশাই মঞ্চে চটিজুতো ছুঁড়ে মেরেছিলেন। এ ধরনের ঘটনা নাকি তখন আকছার ঘটত, অর্থাৎ অভিনীত দৃশ্যে দর্শকরা এতদূর আবেগতাড়িত হতেন যে তার মূল প্রেক্ষিত তাদের মনে পড়ত না, একজন সাহেব 'রেগী' একজন চাষী বউ-এর উপর অত্যাচার করছে এটাই তাদের মনে হতো। কিন্তু কখনো মনে হতো না একজন ক্ষমতাসম্পন্ন শাসক একজন নিরুপায় শাসিতের উপর অত্যাচার করছে।

'Alienation' Non-aristotelian, 'v-effect' 'Epic' প্রভৃতি শব্দ ব্রেখ্‌ট চর্চায় আকছার মেলে। Alienation ব্যাপারটি পূর্বে কিঞ্চিৎ আলোচনা করেছি। দর্শক নাটকের ভিতরে ঢুকবেন না (আগে যেটাকেই নাটক অভিনয়ে চূড়ান্ত উৎকর্ষ রূপে দেখা হতো)। সবসময়েই দূরত্ব রেখে অথবা অভিনীত দৃশ্যখণ্ডের কর্মকাণ্ড থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে দর্শকরা নাটক দেখবেন। এবং এই নিরীক্ষা নাটকের বিষয় বুঝতে দর্শকদের মদত জোগাবে।

ব্রেখ্‌ট অনুসারে Aristotelian নাটক 'করুণা' এবং 'নিষ্ঠুরতা'র মিশ্রণে এমন একটা বস্তু দর্শকের ঘাড়ে চাপিয়ে দেয় যা দর্শকদের একটা রহস্যময়তার জায়গায় নিয়ে যায়।

এক চূড়ান্ত শারীরিক কসরতে অভিনেতারা এমন দৃশ্য উপস্থাপনা করেন, যা ব্রেখ্‌ট-এর মতে Physically disgusting and down right obscene.

'V-effect'-এর পুরো কথাটি হলো Verfremdengseffekt'। Martin Esslin লিখেছেন এর ঠিক কোন ইংরেজী প্রতিশব্দ হয় না। যদিও ইংরেজী 'separate, estranged, alienated প্রভৃতি শব্দগুলি আমরা Verfremdengseffekt শব্দটি বুঝতে ব্যবহার করি। যদিও terms like alienation or estrangement have entirely different and unfortunate, emotional overtones। সরল কথায় এটিকে alienation effect বলা যেতে পারে যা হোক।

Alienation কথাটি ঘুরে ফিরে ব্রেখ্‌ট চর্চায় বহুবার আসে। মহাকাব্যে (Epic) এই বিষয়টি সুন্দরভাবে উপস্থাপিত। উৎপল দত্ত এই ব্যাপারটি তার গ্রন্থে খুব সুন্দরভাবে বুঝিয়েছেন। মহাকাব্যে, উপকথায়, পুরাণ পাঁচালী সর্বত্র একটা দূরত্ব থাকে। ঘটনা থেকে শ্রোতার; চরিত্র থেকে কবির। কবি যখন অর্জুনের মাহাত্ম্য বর্ণনা করেন, তিনি শুধুমাত্র বর্ণনাকার, অর্জুন নন, তার সংলাপে তিনি বীর রস ঢালেন। পরমুহূর্তে সূর্যোদয় বর্ণনায় লালিত হন। এই দুই জায়গা থেকে কবি নিজে দূরে এবং শ্রোতাদের সেই দূরত্ব বুঝিয়ে দেন। অর্থাৎ শ্রোতারা কখনই অর্জুন বা সূর্যোদয়ে সংলগ্ন হয়ে পড়েন না। প্রসঙ্গক্রমে লিখি ব্রেখ্‌ট পাশ্চাত্য থিয়েটারগুলির সঙ্গে জাপান, চীন এবং ভারতবর্ষের নাটকগুলির সম্বন্ধেও যথেষ্ট ওয়াকিবহাল ছিলেন।

মহাকাব্যের আর একটি রীতি তিনি গ্রহণ করেছিলেন তার নাটকে। নাটককে তিনি বিভিন্ন ভাগে ভাগ করতেন যাকে 'গেস্টুস্‌' বলে। খণ্ড খণ্ড অংশকে বিশ্লেষণ করে শেষে একসঙ্গে জুড়ে দিতেন। মহাভারতকে বিভিন্ন পরিচ্ছেদে যেমন বনবাস, কুরুক্ষেত্রের যুদ্ধ প্রভৃতিতে ভাগ, বর্ণনা এবং বিশ্লেষণ করে একত্রে জুড়ে মহাভারত হয়। ব্রেখ্‌ট তেমনি 'গেস্টুস্‌' (বিভিন্ন অংশকে) জুড়ে এক অখণ্ড নাটক সৃষ্টি করেন, এতে সুবিধে এই যে প্রত্যেক গেস্টুস্‌র শেষেই দর্শকরা তার বিচার বিশ্লেষণ করতে পারেন, এবং শেষে সমগ্র নাটকটি সহজেই তাদের বিচার বুদ্ধির আওতায় আসে।

ব্রেখ্‌ট তাঁর নাটকে ভালো নায়ক ও খলনায়ককে বিস্তৃত তুলে ধরেন যা বৈপরীত্যে আচ্ছন্ন। দর্শকরা এই বৈপরীত্যে নিজেদের identify করতে পারেন এবং সেইমত নিজেদের বা পরিস্থিতিকে উন্নত করতে পারেন।

নাটকের পিছনে ব্রেখ্‌ট-এর এই যে দুরন্ত, ঐতিহাসিক এবং বৈপ্লবিক চিন্তাধারা তা উৎসারিত হয়েছিল তাঁর দৃঢ় মার্কস বাদের বোধ-ভূমি থেকে। 'Brecht was a professed, and aggressive rationalist. From the time of his final conversion to Marxism in the late twenties he endeavoured to make his writing a scientific activity..., to the transformation of society...The element of emotion was thus excluded both in the writer and in the public for whom he wrote (Martin Esslin)। ব্রেখ্‌ট বলেন, এলিয়েনেশনের কৌশল নাট্যশালাকে

দ্বন্দ্বমূলক বস্তুবাদ নামক নূতন সমাজবিজ্ঞানের পদ্ধতির সুযোগ করে দেয়।...এই তত্ত্ব অনুযায়ী যার পরিবর্তন নেই, তাঁর অস্তিত্ব নেই' (উৎপল দত্ত)। ব্রেখ্‌টের নাট্যশৈলীতে মার্কসের ইতিহাসবাদের প্রথম ও সার্থক প্রয়োগ। কট্টর মার্কসবাদী বন্ধুদের বহু বিরূপ সমালোচনার মুখোমুখি হয়েছেন ব্রেখ্‌ট নানা সময়ে। কিন্তু মার্কসবাদে অনড় অবস্থায় নিজের অবস্থান থেকে তিনি কখনো সরেননি। ব্রেখ্‌ট প্রথমে মার্ক্সিষ্ট; পরে কবি; তারপরে নাট্যকার, প্রযোজক, পরিচালক।

ব্রেখটের পর অভিনয়শৈলীতে যে তুলকালাম কাণ্ড ঘটে যায় তার বিশ্রীতম শিকার হন স্তানিসলাভস্কি, রাশিয়ার বিপ্লবের পর তাঁর হেনস্থা প্রায় তুঙ্গে ওঠে। আর এর নেতৃত্ব দেন স্তানিসলাভস্কিরই প্রিয় ছাত্র মায়ারহোল্ড। তাঁর সংগঠন পুরনো নাটকের উচ্ছেদের জন্য প্রচার চালান যাদের মুখ্য টার্গেট ছিলেন স্তানিসলাভস্কি। গালাগালের বন্যা বয়ে যেতে লাগল, নিরুৎসাহ এবং হতোদ্যম হয়ে পড়েন তিনি। স্তানিসলাভস্কি 'জো হুজুর' ছিলেন না। রুশ বিপ্লবের প্রভাবে তাঁর উত্তরণ ঘটেছিল। এক থিয়েটার শিল্পীদের সম্মেলনে তিনি বলেছিলেন—'...আমি বিপ্লবের বিরোধী নই। এ বিপ্লব কত গভীর, কত পবিত্র তা আমি বুঝি। ...(উৎপল দত্ত)।

অতি বিপ্লবী দুর্বোধ্য নাটকে শ্রমিক শ্রেণী ক্রমশ বীতশ্রদ্ধ হয়ে পড়েন। তারা আর্ট থিয়েটারে লাইন দেন। আর্ট থিয়েটারকে রক্ষা করতে এগিয়ে আসেন সোভিয়েত সরকার। এ সিদ্ধান্ত শ্রমিক শ্রেণীর। স্তানিসলাভস্কির নাট্যরীতি প্রয়োগে বিপ্লবী বিষয়বস্তু তারা উপভোগ করতে শুরু করেন। শিল্পের প্রতি আনুগত্য পরিণতি পেল জনতার প্রতি আনুগত্যে। এরপর স্তালিন সরকার তাঁকে অর্ডার অফ্ রেড ব্যানার এবং অর্ডার অব্ লেনিনে ভূষিত করেন।

ব্রেখটের আগমনের পর স্তানিসলাভস্কি এবং ব্রেখটের তুলনা, স্বাভাবিক ভাবেই, অতি বিপ্লবীদের এক প্রিয় বিষয়বস্তু হয়ে দাঁড়ায়। আর ব্রেখ্‌টকে সামনে রেখে স্তানিসলাভস্কিকে তুলোধুনো করতে সুবিধে হয়। ব্রেখ্‌ট মার্ক্সিস্ট। তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী মার্কসবাদে দৃঢ় প্রতিষ্ঠ। তার দৃষ্টিভঙ্গি স্বচ্ছ এবং স্পষ্ট। স্তানিসলাভস্কি এদিক থেকে একেবারেই নভিস্। মার্ক্সসবাদ বা দ্বন্দ্বমূলক বস্তবাদ সম্পর্কে তাঁর কোন সম্যক ধারণা ছিল না। তিনি নিজের অবস্থান থেকে বিপ্লবের গুরুত্ব বুঝে, শ্রমিকশ্রেণীর বোধবুদ্ধিতে গভীর আস্থায় নিজেকে বদলে ফেলেছিলেন। ব্রেখ্‌ট ঠিক এর বিপরীত। শুধুমাত্র মার্ক্সবাদেই তাঁর বিশ্বাস। নাটকে তার প্রয়োগই তার দিশা। দ্বন্দ্বমূলক বস্তুবাদই তাঁর নাট্যরীতির অভিমুখ। সেটাকে প্রতিষ্ঠা করতেই তাঁর নতুন অঙ্গিকের সৃষ্টি, নতুন প্রয়োগরীতির প্রণালী। ব্রেখ্‌ট ফিরিয়ে এনেছিলেন Epic-এর ফর্ম, যা দেশে দেশে বিভিন্ন। সেই ফর্মে সর্বোত্তম বিষয়বস্তুকে প্রকাশ করাই ছিল তাঁর বৈশিষ্ট। স্তালিন বলেন, ফর্ম চিরদিন জাতিগত। বিষয়বস্তু হবে সমাজতান্ত্রিক। প্রতি জাতি নিজ নিজ প্রিয় ফর্ম তৈরি করেচেন বহু শতাব্দী ধরে। সেই ফর্মেই সে দেখতে চাইবে বৈপ্লবিক নাটক। জাপানে কাবুকি, বাংলায় যাত্রায়, মহারাষ্ট্রে তামাশায়, উত্তরপ্রদেশে নৌটঙ্কি প্রভৃতি ফর্মে রূপ পরিগ্রহণ করবে বৈপ্লবিক নাটকের

বিষয়বস্তু। বিষয়বস্তু চিরন্তন। ফর্ম দেশ কাল সাপেক্ষ।

স্তানিসলাভস্কিয় এবং ব্রেখটীয়, এই দুই পদ্ধতিরই বহু অনুরাগী বর্তমান বিশ্বে বিদ্যমান। এবং কোনটি শ্রেষ্ঠ সেই তর্কবিতর্কও সমানে চলছে। বাস্তবানুগত অভিনয় পদ্ধতি নাকি alienated epic ধর্মী অভিনয় পদ্ধতি আমাদের গ্রহণীয়?

এ বিতর্ক চলতে থাকুক। আমার ধারণায় ব্রেখটীয় পদ্ধতি স্তানিসলাভস্কিয় পদ্ধতিরই এক development, আধুনিকতম, বৈজ্ঞানিক এবং মার্কসবাদে জারিত। স্তানিসলাভস্কির সঙ্গে ব্রেখটের তত্ত্বের বহু জায়গায় মিল রয়েছে।

ব্রেখ্‌টের স্ত্রী অভিনেত্রী হেলেন ডাইগেল লিখেছেন, ...তাঁর কাছ থেকেই আমরা শিখেছি জীবনকে পর্যবেক্ষণ করার দৃষ্টি, দলগত অভিনয়, সত্যবাদিতা এবং মঞ্চে উদ্বেগমুক্ত ও শিথিল থাকার কৌশল। সবচেয়ে দরকারি জিনিস শিখেছি ওই দলগত অভিনয় (উৎপল দত্ত)। ব্রেখট এই বলে তাঁকে অভিবাদন জানিয়েছেন, 'স্তানিসলাভস্কি মানবতাবাদী এবং মানবতাবাদই শেষে তাঁকে ও তাঁর নাট্যশালাকে সমাজতন্ত্রের দিকে নিয়ে গেছে।' (ঐ)।

কৃতজ্ঞতা ও তথ্যসূত্র ঃ

—উৎপল দত্ত। তাঁর পুস্তক 'স্তানিসলাভস্কি থেকে ব্রেখট'।

—Martin Esslin। তাঁর পুস্তক 'Brecht : a Choice of evicl'.

—শান্তনু বসু। তাঁর অনুবাদ পুস্তক 'শিল্প ও আমার জীবন' ১ম পর্ব। স্তানিসলাভস্কির 'My life in Art' এর বঙ্গানুবাদ।

—'The Oxford Companion to the theatre', Editor : Phyllis Hartnoll. (3rd Edition).