সাক্ষাৎকার

মহেশ দত্তানি

মহেশ দত্তানি। অন্য ধারার সাম্প্রতিক ভারতীয় নাটকের ভগীরথ। লেখেন ইংরেজি ভাষায়। তাঁর সঙ্গে কৃত্তিবাসের পক্ষে কথা বললেন কল্যাণী বিশ্ববিদ্যালয়ের ইংরেজি সাহিত্যের অধ্যাপক **নীলাদ্রি রঞ্জন চ্যাটার্জি**।

নীলাদ্রি: নাট্যকার হিসেবে আপনার লেখালেখির শুরু থেকে আজ অবধি কি আপনার লেখার ধরনের কোনও পরিবর্তন এসেছে?

মহেশ: আমার মনে হয় এসেছে। বিগত ১০ বছরে শিল্পকলার একটা সার্বিক পরিবর্তন এসেছে। একদিক থেকে বলব, এই পরিবর্তনের ফলে থিয়েটার কিছুটা তার নিজস্ব আদি ঐতিহ্যতে আবার ফিরে যাচ্ছে কারণ নৃত্য, সঙ্গীত ইত্যাদি শিল্পকলা আজ আর নাটকের থেকে কোনওভাবেই পৃথক নয়। থিয়েটার মূলত একসময় এইসব শিল্পকলার সঙ্গে সম্পৃক্ত ছিল। এছাড়া সিনেমার বহু বৈশিষ্ট্যও আজ থিয়েটারে এসেছে। ইলেকট্রনিক্স মিডিয়া যে-সমস্ত সুযোগ-সুবিধা সাম্প্রতিক সময়ে এনে দিয়েছে তা থিয়েটারকে আরও চমকপ্রদ করে তুলছে। আজকের থিয়েটার অনেক বেশি শক্তিশালী হয়ে উঠেছে।

নীলাদ্রি: আপনি নাটক লেখার সময়ে এই নতুন প্রযুক্তি ব্যবহারের কথা কতটা মাথায় রাখেন?

মহেশ: দেখুন, এ ব্যাপারে প্রতিটা নাট্যকার আলাদা। আমার ক্ষেত্রে যেমন, আমি এটাই মনে করি যে, প্রাথমিকভাবে আমি একজন গল্পকার। আমি গল্প বলার মাধ্যম হিসেবে থিয়েটার ব্যবহার করি। আমি নাটকের (form) আকার নিয়ে নানারকম পরীক্ষা-নিরীক্ষা করলেও আমার কাছে মূল গল্পটার প্রাধান্যই বেশি। The Big Fat City নাটকে যেমন বিভিন্ন চরিত্র কী ভাবছে আর তারা নিজেদেরকে কেমনভাবে উপস্থাপিত করছে, সেখানেই লুকিয়ে আছে নাট্যরস (humour)। আমি এই নাটকে প্রযুক্তির ব্যবহার করেছি যাতে এই নাট্যরস থেকে দর্শক বঞ্চিত না হয়। তাই কিছু চরিত্র যখন টেক্সট মেসেজ করছে, সেই মেসেজগুলি পর্দায় দৃশ্যায়নের মাধ্যমে দর্শকরা তাদের আসল চরিত্র সম্বন্ধে অবগত থাকছে। কোন মহিলা খারাপ, কে ধোকাবাজ ইত্যাদি। কাজেই নাটকের গল্পটাই এ ক্ষেত্রে আমাকে প্রযুক্তির সাহায্য নিতে বাধ্য করেছে।

থিয়েটার আমার রক্তে আছে। কিন্তু সিনেমা নিয়েও আমার একটু-আধটু কাজ চলার মতো জ্ঞান আছে এবং অনেকসময় নাটকেও আমি সিনেম্যাটিক ল্যাঙ্গুয়েজ ব্যবহার করে থাকি। আমার প্রথম দিকের লেখা নাটক Tara-তে আমি অনেক সিনেমার প্রযুক্তি যেমন, interent ব্যবহার করেছি। একবিংশ শতাব্দীর নাট্যকারেরা প্রযুক্তির কল্যাণে অনেক কিছুই নতুনভাবে করতে পারেন

যেগুলো আজ থেকে ৩০ বছর আগে করা হলে অবশ্যই তাঁরা প্রশ্নের মুখে পড়তেন।

নীলাদ্রি: একটা ধারণা এখনকার সমাজে প্রচলিত যে, মানুষ আর সেভাবে থিয়েটার উপভোগ করে না যতটা সিনেমা বা ভিডিয়ো গেম উপভোগ করে থাকে। থিয়েটারের ভবিষ্যৎ নিয়ে আপনার কী মতামত?

মহেশ: দেখুন, সমাজে যখন যন্ত্র বা যন্ত্রের ব্যবহারের একটা জোয়ার এল, সবাই ভাবতে শুরু করল, হস্তশিল্পের আর কোনও কদর থাকবে না। কিন্তু ব্যবহারিক ক্ষেত্রে দেখা গেছে যে, মূল্যের দিক থেকেও হস্তশিল্পের বৃদ্ধি ঘটেছে আর চাহিদা কমেনি একটুও, শুধুমাত্র সেটায় সরাসরি মানুষের সংযোগ আছে বলে। আমার মনে হয়, থিয়েটারও ঠিক একইরকম মূল্যবান।

নীলাদ্রি: আমার এই প্রশ্নের সম্মুখীন হয়তো আপনি এর আগেও হয়েছেন— আপনি যখন নাটক লেখেন আপনার ভাবনায় বা মনে কি কোনও আদর্শ দর্শক (ideal audience) থাকে?

মহেশ: অবশ্যই থাকে এবং সেই ideal audience আমি নিজে। বাকি নাট্যকারদের সম্বন্ধে বলতে পারব না, তবে আমি কিন্তু এটা ভেবে নাটক লিখি না যে, কেউ আমার নাটক পাঠ করবে। একজন ঔপন্যাসিকের প্রথম পাঠক কিন্তু তিনি নিজেই। উপন্যাসটা কাটাছেঁড়া, পরিবর্তন করা এবং ছুড়ে ফেলার আগেও কিন্তু তাঁকে তাঁর উপন্যাসটি প্রথম পাঠ করতে হবে। নাট্যকারকেও একইরকমভাবে ভেবে নিতে হয় যে, আমি যদি দর্শক হতাম আমার কী প্রত্যাশা থাকত নাটকটি থেকে। এটা যথেষ্ট গুরুত্বপূর্ণ।

নীলাদ্রি: আপনি যখন প্রথম নাটক লিখতে শুরু করেন, আপনার বহু নাটক ওয়র্কশপ থেকে জন্ম নিতে শুরু করে। এটা কতটা ঠিক ধারণা?

মহেশ: পুরোপুরি ঠিক নয়, এটা একটা বিশেষ ধরনের থিয়েটার— অবশ্যই আমি পছন্দ করি এ ধরনের নাটক, কিন্তু এভাবে নাটক তৈরি করতে ঠিক ততটা দক্ষ নই। আমি একবারই এরকম নাটক তৈরি করেছি যেখানে কোনও পাণ্ডুলিপি ছিল না। নির্দেশক হিসাবে আমার কাজ ছিল শুধুমাত্র নাটকে কিছু কাঠামো দেওয়া বা কিছু অল্পবিস্তর পরিবর্তন আনা। আমি ব্যক্তিগতভাবে খুবই উৎসাহী হয়ে শিখেছি এবং জেনেছি এবং এটা ছিল একটা অভূতপূর্ব অভিজ্ঞতা।

তবে আমি এই ব্যাপারে আপনার সঙ্গে সহমত হতে পারি যে, আমার অনেক নাটক রিহার্সালের সময় নতুন করে গঠিত হয়। যে-কোনও ওরিজিনাল নাটকের ক্ষেত্রেও এটা সত্যি। যে-মুহূর্তে একটা নাটক একদল অভিনেতার হাতে চলে যায়, সেই মুহূর্তেই সেটা একটা নতুন মাত্রা পায়।

নীলাদ্রি: ঠিক কোন সময় আপনার মনে হয় যে, এবার আর কোনও পরিবর্তন নয়— আমার নাটক এবার প্রকাশনার জন্য প্রস্তুত?

মহেশ: সবথেকে খারাপ সময় সেইটাই। প্রকাশনার প্রাক্কালে এটা মনে হয় যে, আর পরিবর্তন করার কোনও উপায় নেই— এবার আমার নাটকটি পাঠ্য হয়ে উঠবে। কোনও দৃশ্য আবার লিখব বা কেটে বাদ দেব বা প্রকাশককে বলব নতুনভাবে আবার ছাপান পুরনোগুলো নষ্ট করে— এরকম অবকাশ সেই মুহূর্তে আর থাকে না। প্রকাশনার মুহূর্ত এই জন্যই আমার কাছে খুব ভয়াবহ। আমার মনে হয়, থিয়েটার একটি ephemeral এবং amorphous শিল্প— তৈরি হয়, চলে যায়, আবার নতুন করে তৈরি হয়। তাই তো কালিদাস, শেক্সপিয়র আজও প্রাসঙ্গিক। ব্যাসদেবের কিছু লেখার যন্ত্রাংশও আজও উজ্জ্বল। এটাই থিয়েটারের জাদু— সময় ও স্থান নির্বিশেষে পুনর্গঠিত হয়।

নীলাদ্রি: আপনি আপনার নাটকে হিউমারকে এক বিশেষ অস্ত্র হিসেবে ব্যবহার করেন। আপনার কী মনে হয়, কোনও যুক্তি উপস্থাপন করার জন্য হিউমার যথেষ্ট কার্যকরী?

মহেশ: সাধারণভাবে কতটা কার্যকরী আমি জানি না, তবে আমার নাটকে হিউমারের যথেষ্ট কার্যকরী ভূমিকা আছে। ট্র্যাজেডি এবং কমেডি যে-সূক্ষ্ম সীমারেখা সেটার উপর ভারসাম্য রক্ষা করতে 'হিউমার' আমাকে সাহায্য করে। আমার নাটকে অনেক 'ট্র্যাজিক' ঘটনা থাকতে পারে কিন্তু একইরকমভাবে আমি দর্শকদের দেখাতে চাই যে, সেই ঘটনাগুলির একটা মজার দিকও রয়েছে। আমি যে-রকম আমার নাটকেও কিন্তু তার প্রকাশ কিছুটা ঘটে। সমাজের গুরুত্বপূর্ণ দিকগুলো গভীরতার সঙ্গে বিবেচনা করার অর্থ এই নয় যে, আমাকে সবসময়ই গুরুগম্ভীর থাকতে হবে।

নীলাদ্রি: যখনই আমি আপনার নাটক পড়ি, তখনই জো অরটন, নোয়েল কাওয়ার্ড, জর্জ বার্নাড শ'-এর মতো নাট্যকারের কথা মনে আসে, যাঁরা অত্যন্ত ক্ষুরধার ভঙ্গিমায় হাস্যরস ব্যবহার করেছিলেন তাঁদের লেখায়। আপনার লেখাকেও সেই ট্র্যাডিশনের অন্তর্ভুক্ত করা যায় কী না এই চিন্তা মাথায় এসেই যায়—

মহেশ: আমার মনে হয় না। কারণ, আমি লিখতে শুরু করার অনেক পরে এইসব নাট্যকারদের কথা জেনেছি। কিন্তু জো অরটনের Loot-এর মতো নাটক যা একাধারে কমিক এবং ট্র্যাজিক, তা পড়বার পর আমারও ওই ধরনের নাটক লেখার ইচ্ছা রয়েছে। কিন্তু আমার মনে হয়, আমার সেই দক্ষতা নেই। এই ধরনের লেখা সত্যিই খুব কঠিন।

নীলাদ্রি: Muggy Night in Mumbai-এর মতো নাটক যেখানে আপনি অত্যন্ত গুরুগম্ভীর কিছু বিষয় নিয়ে আলোচনা করেছেন, সেখানেও আপনি হাস্যরসের বিভিন্ন উপাদান সংযোজন করেছেন। এবং আপনি এটা প্রায়ই করে থাকেন—

মহেশ: হ্যাঁ, সেটা ঠিক। ব্যাপারটা হল, সমাজের বঞ্চিত শ্রেণির মানুষেরা হাস্যরসের মধ্যে তাঁদের অন্তর্নিহিত শক্তি খুঁজে পান এবং গভীরভাবে দেখলে দেখা যাবে

যে, তাঁরা আপনাকে হাসির খোরাক করছে যা দেখে আপনি স্পষ্টতই অবাক হবেন।

নীলাদ্রি: এটা প্রতিরোধের একটা মাধ্যম এবং সামাজিক প্রেক্ষিতেও এর ভূমিকা যথেষ্ট গুরুত্বপূর্ণ।

মহেশ: অবশ্যই। আপনি যদি আপনার গুরুগম্ভীর আবহ থেকে বেরিয়ে আসেন, আপনি দেখবেন যে আপনি আসলে কিছুই না। আপনি নিজেই কৌতুকের উপাদান।

নীলাদ্রি: সেক্সুয়ালিটিকে মঞ্চস্থ করার ব্যাপারে ভারতে এখনও যথেষ্ট সমস্যা রয়েছে। এ ব্যাপারে আপনার মত কী?

মহেশ: ভারতীয় ঐতিহ্যের সঙ্গে এর একটা নিবিড় যোগ রয়েছে। তাই নয় কি? এটা এই কারণেই একটা গুরুত্বপূর্ণ বিষয় যে, এটা নিয়ে প্রকাশ্যে আলোচনা হয় না বললেই চলে। কিন্তু আমাদের মাথায় রাখতে হবে যে, আমাদের নিজস্ব পরিচয়ের একটি অবিচ্ছেদ্য অংশ হল আমাদের সেক্সুয়ালিটি। আমাদের লিঙ্গ, ধর্ম বা পেশার থেকেও বড় পরিচয় হল আমাদের সেক্সুয়ালিটি কারণ এটা আমাদের আদিমতম সত্তা।

নীলাদ্রি: এই জিনিসটাই আমার কাছে অত্যন্ত আশ্চর্যের লাগে যে সেক্সুয়ালিটি নিয়ে আশ্চর্য নীরবতা রয়েছে সমাজে। আমরা সবসময় এই ধারণাই তৈরি করে থাকি যে, আমরা জীবন নিয়ে কথা বলছি। কিন্তু জীবনের একটা গুরুত্বপূর্ণ অঙ্গ সেক্সুয়ালিটিকে আমরা প্রতিনিয়ত গোপন করে চলেছি। আপনার নাটকের দিকে তাকালে আমরা দেখতে পাই যে, আপনার কিছু কিছু নাটক অনেক বেশিবার মঞ্চস্থ হয়েছে অন্যগুলির তুলনায়। এই বিষয়টিকে আমি সেক্সুয়ালিটির সঙ্গে যুক্ত করতে চাই। এটা কি এই কারণেই যে নাটকগুলি অন্যগুলির তুলনায় মঞ্চস্থ করা অনেক নিরাপদ?

মহেশ: হ্যাঁ, ঠিক, একটা নাটক যা প্রকাশ্যে এবং প্রত্যক্ষভাবে সেক্সুয়ালিটির বিষয় নিয়ে আলোচনা করে, তা কতটা গ্রহণযোগ্য সে বিষয়ে এটা নিশ্চিতভাবে আলোকপাত করে। On a Muggy Night in Mumbai যেখানে 'gay' সংক্রান্ত বিষয় নিয়ে প্রকাশ্যে আলোচনা হয়েছে, সেটা খুব অল্প সংখ্যক বারই মঞ্চস্থ হয়েছে। একটিই মাত্র পেশাগত প্রযোজনা হয়েছে নাটকটির। এই বছর M.Sc-এর কিছু ছাত্র-ছাত্রী নাটকটি মঞ্চস্থ করার কথা ভেবেছে।

নীলাদ্রি: আমি জানি না এটা অত্যুক্তি হবে কী না কিন্তু আমি এই বিষয়টিকে দু'টি অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ আইনি রায়ের সঙ্গে যুক্ত করতে চাই। ২০০৯ সালের জুলাই মাসে দিল্লি হাইকোর্টের রায় এবং ২০১৩-র সুপ্রিম কোর্টের রায়ের পর, আপনি যে নাটকগুলিতে 'gay' বিষয় নিয়ে প্রকাশ্যে আলোচনা করেছেন, সেই নাটকগুলির প্রযোজনা এবং মঞ্চস্থায়নের উৎসাহে কি কোনও উন্নতি লক্ষ করেছেন?

মহেশ: রাজনৈতিক দিক থেকে যদি সত্যিই এরকম হত তাহলে আমি যথেষ্ট খুশি হতাম। কিন্তু প্রকৃত অর্থেই বাস্তবে এরকম ঘটেনি। আমি এই দু'টি বিষয়ের মধ্যে কোনও সংযোগ দেখতে পাই না কারণ কলেজের যে-সমস্ত ছাত্র-ছাত্রীরা এগুলিকে মঞ্চস্থ করে, তারা সেগুলি তাদের উৎসাহ এবং কৌতূহল থেকেই করে এবং তাদের সেক্সুয়ালিটির গতিপ্রকৃতি সম্বন্ধে জানতেও আমি আগ্রহী নই। আমার মনে হয়, তারা এগুলিকে মঞ্চস্থ করে কারণ তারা মনে করে, এগুলি প্রাসঙ্গিক বিষয় এবং তাদের এগুলি নিয়ে কাজ করা উচিত।

নীলাদ্রি: আপনি আপনার নাটকে বিভিন্ন জটিল সমস্যাসংকুল ও ঝুঁকিপূর্ণ বিষয় নিয়ে কাজ করেছেন। আরও কি কোনও তথাকথিত নিষিদ্ধ বিষয় রয়েছে যা নিয়ে আপনার মনে হয়, আপনি এখনও কাজ করেননি?

মহেশ: আমার মনে হয়, যে-সমস্ত ট্যাবু নিয়ে আমি কাজ করেছি তা যথেষ্ট কারণ সেগুলিকে নিয়ে নাটক লিখলেই সেগুলিকে নির্মূল করা যায় না। নাটক লেখা সেগুলিকে নির্মূল করার কেবলমাত্র প্রারম্ভিক ধাপ। প্রথমেই সেই নাটকগুলিকে পুরোপুরি বর্জন করা হয় বিশেষ করে, যদি সেই নাটকগুলি সেক্সুয়ালিটির মতো বিষয় নিয়ে আলোচনা করে। তারপর একধরনের উদাসীনতার মানসিকতা জন্মায় সেগুলির প্রতি। নিঃস্পৃহতা থেকে ধীরে ধীরে গ্রহণযোগ্যতার দিকে এগোয় নাটকগুলি। যাইহোক, এই বিষয়গুলি থিয়েটারের অঙ্গ।

নীলাদ্রি: আপনি যখন নাটক লেখেন, তখন প্রথমে আপনি একজন শিল্পী, যিনি তাঁর শিল্পকলা নিয়ে কথা বলেন, নাটক নির্মাণের বিভিন্ন কৌশল দেখান এবং তারপর আপনি একজন সামাজিক মানুষ, যিনি ভাবেন কোনও একটি বিষয় নাটকে উপস্থাপন করা যাবে কী না। কখনও আপনার মনে হয়েছে, আপনার বিষয় এবং আপনার নাটকের শিল্পকলার মধ্যে বিরোধের সৃষ্টি হচ্ছে? আমি এখানে 'ফর্ম' এবং 'কনটেন্ট'-এর কথা বলতে চাইছি—

মহেশ: আমার মতে ভাল শিল্পকলা হল সেটাই যেটা তার বিষয়বস্তুকে সঠিকভাবে প্রতিষ্ঠা করে, যেটা গল্পটাকে সঠিকভাবে তুলে ধরে। থিয়েটারে নাট্যকারের নৈপুণ্য স্থবির হতে পারে না। আমার মনে হয় এটা সব শিল্পের ক্ষেত্রেই সমানভাবে সত্য। সেকারণেই আমরা হস্তকলা এবং শিল্পের মধ্যে তফাতের কথা বলে থাকি। তফাতটা অবশ্য খুবই সরল। হস্তকলা হল সেটাই যেখানে উপকরণ সঠিকভাবে দেওয়া হয়েছে বা সঠিক উপকরণ দেওয়া হয়েছে। একজন শিল্পী সেই উপকরণের সঠিক প্রয়োগ ঘটান।

নীলাদ্রি: যদি খুব সহজভাবে বলি তাহলে গঠনগত দিক থেকে কোন নাটকে আপনাকে সবথেকে বেশি সমস্যার মুখোমুখি হতে হয়েছে?

মহেশ: আমার মনে হয় 30 Days in September, আমি জানি না কেন। সম্ভবত আমার মনে হয়েছিল, এই নাটকটিতে সঠিক বার্তা পৌঁছে দেওয়ার বিষয়ে

আমার গুরুদায়িত্ব রয়েছে কারণ এটি আটটি সত্য ঘটনা অবলম্বনে লেখা। আমি যথেষ্ট ভাগ্যবান ছিলাম কারণ যে-সমস্ত মানুষরা যৌন নির্যাতনের নির্মম অভিজ্ঞতা অতিক্রম করে বেঁচে রয়েছেন, তাঁদের সঙ্গে কথা বলার, সাক্ষাতের সুযোগ আমার হয়েছিল। আমি যখন তাঁদের সাক্ষাৎকার নিয়েছিলাম, তখন তাঁরাই 30 Days in September-এর বিষয়বস্তুর উপাদান সরবরাহ করেছিলেন। তাঁদের সাক্ষাৎকারের অডিয়ো টেপের রেকর্ডগুলি বার বার করে শোনা খুবই কঠিন ও পরিশ্রমসাধ্য কাজ ছিল। একইরকম কঠিন ছিল একটা মানসিক দূরত্ব বাজায় রেখে তাঁদের গল্পগুলি লেখা। কারণ, থিয়েটার মানেই একইসঙ্গে একাধিক দৃষ্টিভঙ্গি। এটা করতে গিয়ে যে-চিন্তা আমার মনে বার বার এসেছে তা হল, কেউ কী করে একটা নিষ্পাপ শিশুর প্রতি এত নির্মম হতে পারে বা যে-শিশু তাকে সম্পূর্ণ বিশ্বাস করছে, তার প্রতি যৌন নিগ্রহ কী করে করতে পারে। অনেক গবেষণা করার পর দেখেছি, যদি নৈর্ব্যক্তিকভাবে দেখা যায় তাহলে যৌন নিগ্রহও একটা নেশার মতো। শিশু যৌন নিগ্রহ, হিরোইনের নেশার মতো একটি নেশা। কারণ দেখা যায়, নিগ্রহকারীরা অনেক ক্ষেত্রে সংশোধনাগার থেকে ছাড়া পাওয়ার পরও নিগ্রহ চালিয়ে যেতে থাকে। একটা দূরত্ব বজায় রেখে গল্প লেখার কথা বলা হলেও, সেই দূরত্ব অর্জন করা খুবই কঠিন একটা বিষয় হয়ে দাঁড়ায়। কারণ, গল্পটা তখনও খুবই একপেশে থাকে। নিগ্রহকারীদের গল্পটা আমাদের জানা হয় না। ভাল শিল্প তখনই বেরিয়ে আসে যখন এই সমস্ত নিগ্রহের ঘটনা ব্যক্তিগত সম্পর্ক যেমন মা-মেয়ের সম্পর্কে কীরকম প্রভাব ফেলে তা দেখানো হয়। এভাবেই একটি নাটক মঞ্চসফল হয় এবং সেই কারণেই এই নাটকটি বাণিজ্যিকভাবে এত সফল।

নীলাদ্রি: আপনার লেখাতে শিশু এবং শৈশবাবস্থার অনেক প্রসঙ্গ রয়েছে। কীভাবে শিশুদের কথা লেখার ভাবনা আপনার মাথায় এল, যারা প্রাপ্তবয়স্কদের ধারণার বেড়াজালে আবদ্ধ হয়েও নিজেদের জন্য একটা 'স্পেস' দাবি করে?

মহেশ: হ্যাঁ, আসলে এটা নাটকের মূল কথা— বিরোধ-এর ধারণাকেই জোরালোভাবে প্রতিষ্ঠা করে। আমার মতো একটি শিশুকে হারানো অনেক বড় ক্ষতি অভিভাবককে হারানোর থেকেও। আমি নিজে আমার অভিভাবকদের হারিয়েছি, কিন্তু সন্তান হারানোর বেদনা আমাকে বহন করতে হয়নি। আমার মতে এর থেকে বড় ক্ষতি হয় না।

নীলাদ্রি: আপনার কী মনে হয়, আপনি কোনও নির্দিষ্ট নাটকের গ্রুপের (School of drama) অন্তর্ভুক্ত?

মহেশ: না, আমার মনে হয় না।

নীলাদ্রি: আমি যদি আপনাকে আপনার নাটকের উপর সবচেয়ে বড় দু'জন অনুপ্রেরণার কথা বলতে বলি, আপনি কাদের কথা বলবেন?

মহেশ: অবশ্যই বিজয় তেন্ডুলকর এবং Tennessee Williams. Tennessee Williams তাঁর শিল্পকলার মাধ্যমে কবিতার সৃষ্টি করেন, তাঁর থিয়েটারে 'লাইট' এবং 'স্পেস'-এর ব্যবহার অনবদ্য। আপনি যদি ভাল করে লক্ষ করেন তাহলে দেখবেন যে, গঠনগত দিক থেকে Tara এবং The Glass Menagerie-এর মধ্যে সাদৃশ্য রয়েছে। বিজয় তেন্ডুলকর যেভাবে সহিংস্রতার (violence) ব্যবহার দেখিয়েছেন তা অসাধারণ।

নীলাদ্রি: ভায়োলেন্স এবং ভাষার ব্যবহার বার বারই আমাকে ভাবিয়ে তুলেছে। আমরা যেভাবে ভাষা এবং শব্দ প্রয়োগ করি তার মাধ্যমেও আমরা ভায়োলেন্সের প্রয়োগ ঘটাই। আপনার নাটকেও এটা অত্যন্ত সংবেদনশীল একটা বিষয়— যেভাবে শব্দের অসীম ক্ষমতার মাধ্যমে আমরা কাউকে আহত করতে পারি—

মহেশ: হ্যাঁ, সেটা ঠিক, কারণ শব্দ আমাদের উদ্দেশ্য বহন করে। আপনি যদি যৌন কৌতুক-এর প্রয়োগ ঘটান, তাহলে যেটা নিন্দনীয় হওয়া উচিত তা হল সেই কৌতুকের পিছনের উদ্দেশ্য, সেই কৌতুকটি নয়।

নীলাদ্রি: আপনার Seven Steps Around the Fire-এ আপনি তৃতীয় লিঙ্গের (Third Gender) ব্যক্তিদের দুঃখ-দুর্দশার কথা বলেছেন। নির্দেশক হিসেবে এই ধরনের নাটক মঞ্চস্থ করার ক্ষেত্রে কী কী সমস্যার সম্মুখীন আপনি হয়ে থাকেন? আপনি কি তৃতীয় লিঙ্গভুক্ত কোনও ব্যক্তিকে আনারকলির চরিত্রায়ণের জন্য বাছবেন?

মহেশ: তৃতীয় লিঙ্গভুক্ত ব্যক্তিদের শুধুমাত্র তৃতীয় লিঙ্গের চরিত্রায়ণের জন্য কেন, অন্য লিঙ্গের চরিত্রায়ণের জন্যও নির্বাচন যদি করা হয়, তাহলে সেটা খুবই আকর্ষণীয় একটা বিষয় হবে। আমার মনে হয়, এটা খুবই খারাপ একটা বিষয় হবে যদি তৃতীয় লিঙ্গভুক্ত ব্যক্তিদের বা ট্রান্সজেন্ডারদের তারা ভাল অভিনেতা বলে নয়, শুধুমাত্র তারা তৃতীয় লিঙ্গভুক্ত বলে বা ট্রান্সজেন্ডার বলে নির্বাচন করা হয় কারণ যে-চরিত্র আমি তৈরি করেছি, সেই চরিত্রের সঙ্গে সেই ব্যক্তির কোনও মিল না-ও থাকতে পারে।

নীলাদ্রি: আমি জানি না যে এই অভিযোগটি আপনার কানে এসেছে কী না— বেশিরভাগ মানুষ এটাই মনে করেন যে, আপনার নাটক শহরকেন্দ্রিক। আপনি এই অভিযোগটি কীভাবে দেখেন?

মহেশ: আমি এই রকমই। আমি এছাড়া আর কিছু লিখতে পারব না।

নীলাদ্রি: এই সমালোচনা কি আপনার কাছে প্রায়ই আসে?

মহেশ: হ্যাঁ আসে। এবং এই সমালোচনাও আসে যে দত্তানি বুর্জোয়া শ্রেণির জন্য লেখেন।

নীলাদ্রি: এর পর কী? আপনি এখন কী নিয়ে লিখছেন? আপনার পরবর্তী প্রজেক্ট?

মহেশ: গওহরের উপর আমার বই প্রকাশিত হয়েছে। গওহর জাহান ছিলেন প্রথম মহিলা গায়িকা যাঁর ভয়েস রেকর্ডিং হয়েছিল। গ্রামোফোন রেকর্ডিং হঠাৎ করে খুবই জনপ্রিয় হয়ে ওঠে। গ্রামোফোন কোম্পানিগুলি তাদের যন্ত্রপাতি ভারতে বিক্রি করতে চাইছিল। তাই তারা এমন ভাল গায়ক বা গায়িকার সন্ধানে ছিল, গানের জগতে যাঁদের সেইভাবে প্রবেশাধিকার ঘটেনি। মহারাজা এবং জমিদার সংক্রান্ত ব্যক্তিরা তাদের (গ্রামোফোন কোম্পানিগুলির) পৃষ্ঠপোষকতা করেছিল। এর ফলে ভারতের মধ্যবিত্ত শ্রেণির মানুষদের কাছে তাদের যন্ত্রপাতি বিক্রি করার সুযোগ ঘটেছিল। সেই যন্ত্রপাতিগুলি ৭৫০ টাকায় বিক্রি হয়েছিল, ১০০ বছর আগে যার মূল্য ছিল অনেক। এইভাবেই গওহর এত বিখ্যাত হয়েছিলেন। সলমন খানের মতোই তারকাখ্যাতি ছিল তাঁর। কিন্তু প্রদীপের নীচে অন্ধকারও ছিল। তিনি অত্যন্ত দারিদ্রের মধ্যে মারা যান।

নীলাদ্রি: একটা শেষ প্রশ্ন। আপনার নাটকগুলি প্রায় সমস্ত কলেজ এবং বিশ্ববিদ্যালয়ে পাড়ানো হয়। এবং এইসব নাটকের ওপর আমরা অনেক পাণ্ডিত্যপূর্ণ আলোচনা ও নিবন্ধও দেখি। এই বিষয়ে আপনার মত কী? আপনি কী ধরনের পাণ্ডিত্যপূর্ণ আলোচনা আপনার নাটকের ওপর দেখতে চাইবেন?

মহেশ: বেশ, ভাবুন আমি মৃত। আমি কী ভাবছি তার ওপর কিছু নির্ভর করে না। নাটক প্রকাশিত হয়ে যাওয়ার পর, সেই নাটকটি আর আমার থাকে না। এটা অনেকটা বাচ্চাকে জন্ম দেওয়ার পর, তা দত্তকের জন্য অন্য কারও হাতে তুলে দেওয়া। তখন আপনি ফিরে গিয়ে যিনি দত্তক নিয়েছেন, তাঁকে বলতে পারেন না যে, আমার বাচ্চাকে এইভাবে দেখা হোক। সেই বাচ্চা তখন আর আপনার নয়। ধন্যবাদ।

নীলাদ্রি: ধন্যবাদ।

অনুবাদ ও অনুলিখন: অয়ন মণ্ডল ও সুতিস্তা ঘোষ