The Faculty Journal of Arts, Rajshahi University
Volume 39, June 2025, ISSN 1813-0402

পিটার ব্রুকের নাট্যনির্দেশনা প্রক্রিয়া: নাট্যশৈলী নির্মাণে নিরন্তর নিরীক্ষাধর্মী অনুসন্ধান

[Peter Brook's Directorial Process: A Relentless Exploratory Pursuit in Crafting Theatrical Style]

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

ARTICLE INFORMATION

The Faculty Journal of Arts
Rajshahi University
Volume 39, June 2025
ISSN: 1813-0402 (Print)

DOI:

Received : 10 February 2025
Received in revised: 23 October 2025
Accepted: 13 October 2025
Published: 10 November 2025

Keywords:

Peter Brook, Direction, Experiment, Innovation, Improvisation, Impulsiveness, Collaboration, Investigation, Ensemble.

ABSTRACT

Peter Brook (1925–2022) is celebrated as one of the most influential figures in modern theatre, known for his groundbreaking ideas on storytelling and direction. Driven by an insatiable curiosity and a fearless approach to experimentation, Brook transformed the way theatre is conceived and experienced. He challenged traditional norms, choosing instead to focus on simplicity, genuine human connection, and themes that speak to universal truths. In this exploration of Brook's work, investigate into his unique vision, the techniques that defined his artistry, and the lasting legacy he left behind. By reflecting on his innovative productions, profound writings, and collaborative processes, this article try to uncover the depth of his creative journey—a journey that sought to strip theatre down to its purest, his directorial process and relentless investigation on innovation with passion and a deep belief in the transformative magic of the stage.

প্রারম্ভিকা

বিংশ শতাব্দীর অন্যতম নাট্যনির্দেশক পিটার ব্রুক (১৯২৫-২০২২) থিয়েটার শিল্পমাধ্যম এবং নাট্যনির্দেশনাকে এক অনন্য উচ্চাতায় আসীন করেছেন। তিনি কেবল থিয়েটারে নতুন দৃষ্টিভঙ্গি এবং সম্ভাবনার অন্বেষণ করেছেন তা নয়, বরং নাট্যশিল্পের বাহ্যিক বাহুল্য পরিহার করে অভিনয় ও নির্দেশনায় নিরন্তর অনুসন্ধানের প্রক্রিয়াকে প্রাণবন্ত করেছেন। তাঁর কাজ থিয়েটারকে এক গভীর, উদ্ভাবনী এবং অন্তর্দৃষ্টিপূর্ণ শিল্পমাধ্যম হিসেবে প্রতিষ্ঠিত করেছে। ব্রুকের নাট্যতাত্ত্বিক কাঠামো তাঁর বিখ্যাত গ্রন্থ *The Empty Space* (১৯৬৮)-এ সংক্ষিপ্তভাবে উপস্থাপিত হয়েছে, যেখানে তিনি থিয়েটারের চার ধরনের কথা উল্লেখ করেছেন: মৃত (Deadly), পবিত্র (Holy), রুক্ষ (Rough), তাৎক্ষণিক (Immediate)।[১] থিয়েটারের এইসব প্রতিটি ধরন নাট্যশৈলীর একটি নির্দিষ্ট শ্রেণিকে উপস্থাপন করে, যেখানে ব্রুক তাৎক্ষণিক (Immediate) থিয়েটারকে আদর্শ হিসেবে বিবেচনা করেছেন—যা জীবন্ত, বর্তমান ও রূপান্তরমূলক।

পিটার ব্রুক

পিটার ব্রুকের জীবনী লেখক ও সহযোগী চার্লস মারোভিটস (১৯৩৪-২০১৪) ব্রুককে ক্যারিয়ারের শুরুর দিকে 'boy genius' এবং 'Wunderkind' নামে অভিহিত করেন। মাত্র পাঁচ বছর বয়সেই তিনি খেলনা থিয়েটারে *হ্যামলেট* প্রযোজনায় তাঁর বাবা-মাকে বসিয়েছিলেন। সতেরো বছর বয়সে দৃঢ়প্রতিজ্ঞ ব্রুক অক্সফোর্ড যান চলচ্চিত্র পরিচালক হওয়ার স্বপ্ন নিয়ে। প্রস্তুতি স্বরূপ একটি ছোট্ট থিয়েটার মঞ্চ ভাড়া নিয়ে মার্লোর *দ্য ট্র্যাজিকাল হিস্ট্রি অব ড. ফস্টাস* নাটকটি মঞ্চায়ন করেন। এরপর তিনি স্টের্নের সেন্টিমেন্টাল অভিযাত্রা নিয়ে চলচ্চিত্র নির্মাণ করতে গিয়েছিলেন। ১৯৪৫ সালে লন্ডনে তাঁর *Pygmalion* প্রযোজনায় মুগ্ধ হয়ে বার্মিংহাম রেপার্টরি কোম্পানির স্যার ব্যারি জনসন তাঁকে *Man and Superman* নাটকটি প্রযোজনা করার জন্য আমন্ত্রণ জানান। তিনি তরুণ পল স্কোফিল্ডকে জ্যাক টার্নার চরিত্রের জন্য নির্বাচিত করেন যা তাঁদের দুজনের অসংখ্য যুথ কাজের মধ্যে প্রথম।[২] স্যার ব্যারির সঙ্গে তিনি স্ট্রাটফোর্ট-অন-অ্যাভনের শেক্সপীয়র মেমোরিয়াল থিয়েটারে গিয়েছিলেন এবং সেখানেই সাফল্যের সঙ্গে *Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet* ও *Measure for Measure* মঞ্চায়ন করেন। তারপরের দুই বছর তিনি কভেন্ট গার্ডেনে পরিচালক হিসেবে নিযুক্ত ছিলেন। সেই সময়েই তিনি সিদ্ধান্তে পৌঁছেছিলেন যে, 'শৈল্পিক রূপ হিসেবে অপেরা মারা গেছে।'[৩]

পরের দশকে তিনি লন্ডন, প্যারিস ও নিউইয়র্কে প্রায় সবধরনের থিয়েটার, মিউজিক্যাল, বাস্তবধর্মী নাটক, কাব্য নাটক, নতুন-পুরোনো উভয় ক্ষেত্রেই কাজ করেছিলেন। এসময় তিনি চলচ্চিত্র নিয়েও কাজ করেন, যা ছিল তাঁর প্রথম প্রেম। এ

সবই তাঁকে আন্তর্জাতিক পরিচালকের স্বীকৃতি এনে দেয়। ১৯৫৬ সালে পল স্কোফিল্ড অভিনীত *Hamlet, The Family Reunion* এবং *The Power and Glory* ছিল উল্লেখযোগ্য প্রযোজনা। ১৯৫৮ সালে *Lunts*, ১৯৬০ সালে *The Balcony in Paris* এবং ১৯৬২ সালে *The Scofield King Lear* রয়্যাল শেক্সপীয়র থিয়েটারে মঞ্চস্থ করেন।[৪] তাঁর সহকারী পরিচালক চার্লস মারোভিটস 'Lear Log' সংরক্ষণ করেন। সেখান থেকেই আমরা জানতে পারি যে তিনি কীভাবে এই বিশাল ট্র্যাজেডির কাছে এসেছিলেন। মারোভিটস তাঁর নিজের গ্রন্থ, প্রবন্ধ ও প্রযোজনার পাশাপাশি ব্রুকের সৃজনশীল উদ্ভাবনগুলোকে আমাদের কাছে সহজলভ্য করে তুলেছেন। তাঁর মারফৎ জানতে পারা যায়, এই নাটকটিকে ব্রুক পর্বতের সঙ্গে তুলনা করেছিলেন যেখানে তিনি পৌঁছতে পারেন নি বা সম্মিলন কখনোই সম্ভবপর হয় নি। পর্বত আরোহণের সময় একজন দেখতে পেলো অন্যান্য আরোহীদের ছিন্নভিন্ন দেহ চারিদিকে ছড়িয়ে ছিটিয়ে রয়েছে। ওলিভার এখানে লফটন সেখানে, ভয়াবহ ভীতিকর অবস্থা। স্ট্রাটফোর্ড থিয়েটারে তিনি আগামীর কাজের রূপরেখা প্রকাশ করেছিলেন 'মহড়ার কাজ হলো অর্থবোধকতার সন্ধান করা, তারপর সেটাকে অর্থবহ করে তোলা। তাঁর কাছে এই বিখ্যাত নাটকটি দীর্ঘকালব্যাপী পড়ে রয়েছে, কেবলমাত্র মঞ্চেই এটাকে উপলব্ধি করা যেতে পারে।' ব্রুকের 'frame of reference' ছিল স্যামুয়েল বেকেটের রচনা ও বিশ্ব এবং তিনি লিয়ারকে দেখেন বিশাল, জটিল, সুসংহত কবিতা হিসেবে। শক্তি ও নাথিং-এর শূন্যতাকে অধ্যয়ন করার জন্য যা ডিজাইন করা হয়েছিল।[৫]

১৯৬২ সালে তিনি রয়্যাল শেক্সপীয়র থিয়েটারের অন্যতম নির্দেশক হয়ে উঠলেন এবং ওরউইচ থিয়েটারে London seasons চালু করেন। এখানেই ব্রুক তাঁর অসাধারণ প্রযোজনা পিটার ওয়াইসের Marat/Sade মঞ্চস্থ করেন। নাটকটির ব্যাখ্যায় ব্রুক বিশেষভাবে বার্টল্ট ব্রেখট (১৮৯৮-১৯৫৬) ও আঁতোয়া আর্তোর (১৮৫৮-১৯৪৩) কাছে ঋণী। প্রযোজনার চূড়ান্ত কাঠামো নির্মাণে ১৯৬৩ দিকের 'Theatre of Cruelty'[৬]-এর নিরীক্ষাগুলোর ব্যর্থতা বিশেষ গুরুত্ব বহন করেছিল। ব্রুক ক্রমাগত তাঁর 'স্টার' প্রযোজনাগুলোর পরিবর্তে ইম্প্রোভাইজেশন, অভিনেতাদের সম্মিলিত জীবনের একত্রিকরণ, নাটক থেকে সরাসরি নাট্য প্রযোজনা নয় (কোনো নির্দিষ্ট স্ক্রিপ্ট দ্বারা সীমাবদ্ধ নয়) এসবের প্রতি গুরুত্ব দিতে শুরু করছিলেন। অভিনেতা ও অভিনেতার সঙ্গে দর্শকের সম্পর্কের অনুসন্ধান তাঁর সৃজনশীল কাজের কেন্দ্রবিন্দুতে পরিণত হয়েছিল। ভিয়েতনামের যুদ্ধ নিয়ে তাঁর কোম্পানির সমন্বিত উদ্যোগ প্রশংসার দাবি রাখে। মার্কিন যুক্তরাষ্ট্রে *The Tempest*-এর নিরীক্ষাধর্মীতার সুস্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। এই প্রযোজনায় দর্শক 'নিরাপদ' ও 'বিপদজনক' নামাঙ্কিত দুটি স্থানের যেকোনো জায়গায় ইচ্ছেমতো বসতে পারতেন। এছাড়াও সেনেকার *Oedipus* নাটকের শুরুর দিকে তাঁর জীবন্ত থিয়েটারের অনুসন্ধান সফলভাবে উন্মোচন হয়েছিল আর তা ছিল 'Immediate Theatre' যা তাঁর *The Empty Space* গ্রন্থে চমৎকারভাবে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেন—'A play is play.'[৭]

ব্রুকের নাট্যদর্শন

পিটার ব্রুক তাঁর কাজ শুরু করেন একটি সহজ ধারণা থেকে—একটি নাটক, একটি মিথ, কবিতার একটি অংশ, অথবা হতে পারে কেবল একটি বিমূর্ত ধারণা। এই অনুপ্রেরণার বীজকে তিনি একটি কঠোর কাঠামো হিসাবে গ্রহণ করেন না, বরং অনুসন্ধানের জন্য এটিকে একটি প্রশ্ন হিসেবে দেখেন। ব্রুকের মতে, 'থিয়েটার একটি জীবন্ত সত্তা, যা ক্রমাগত বিকশিত হয় এবং একজন নির্দেশক হিসেবে তার ভূমিকা এটি নিয়ন্ত্রণ করা নয়, বরং এর বিকাশকে পথ দেখানো। তিনি প্রক্রিয়ায় প্রবেশ করেন কৌতূহল, বিনম্রতা এবং আবিষ্কারের যাত্রাকেও চূড়ান্ত প্রযোজনার মতো গুরুত্ব দিয়ে।'[৮]

ব্রুক তাঁর 'Empty Space' দর্শনের জন্য পরিচিত। তাঁর কাছে থিয়েটার সহজরূপে শুরু হয়—একটি মঞ্চ, একজন মাত্র অভিনয়শিল্পী এবং একজন দর্শক হলেই থিয়েটার হবে। তিনি মনে করেন না যে বিশাল সেট, বিলাসবহুল পোশাক বা জটিল প্রযুক্তি থিয়েটারের প্রভাব তৈরি করতে অপরিহার্য। বরং তিনি বিশ্বাস করেন যে, সবচেয়ে শক্তিশালী মুহূর্তগুলো সৃষ্টি হয় সরলতা আর মনোযোগ থেকে। এই দর্শন তাঁকে সৃজনশীল প্রক্রিয়ার শুরু থেকেই প্রভাবিত করে।

ব্রুকের থিয়েটার দর্শনের মূল কথা ছিল—থিয়েটারে মাত্র তিনটি উপাদান প্রয়োজন: একজন অভিনেতা, একজন দর্শক এবং একটি ত্রিমাত্রিক স্থান। তাঁর এই ধারণা অতিরিক্ত সেট, পোশাক এবং বিশেষ ইফেক্টের ওপর নির্ভরশীলতা কমিয়ে দেয়ার মাধ্যমে মানবদেহ ও কণ্ঠের সৃজনশীল সম্ভাবনার প্রতি মনোযোগ বাড়িয়ে দেয়। ব্রুক প্রাচ্যের ঐতিহ্যবাহী থিয়েটার যেমন: জাপানের নোহ্ (Noh)[৯] ও ভারতের কথাকলির (Kathakali)[১০] ওপর ব্যাপকভাবে নির্ভর করেছেন। এই থিয়েটারগুলো আচার ও প্রতীকী সরলতাকে গুরুত্ব দিয়ে চর্চিত হয়।

ব্রুক মহড়াকে নির্দেশনার চেয়ে আবিষ্কারের স্থান হিসেবে বিবেচনা করতেন। তাঁর নির্দেশনাশৈলীর অন্যতম বৈশিষ্ট্য ছিল তাৎক্ষণিকতা এবং অভিনবতার প্রতি উন্মুক্ততা, যেখানে তিনি অভিনেতাদের অভিনীত চরিত্রগুলোকে প্রাকৃতিকভাবে অন্বেষণ করতে উৎসাহ দিতেন। নির্দিষ্ট ব্যাখ্যা প্রত্যাখ্যান করে তিনি সহযোগিতামূলক, পরীক্ষা-নিরীক্ষার মাধ্যমে কোনো নাটকের মর্ম উন্মোচন করতে উৎসাহী ছিলেন। রয়্যাল শেক্সপীয়ার কোম্পানিতে তাঁর প্রযোজনাসমূহ এবং পরবর্তী সময়ে প্যারিসের 'সেন্টার ফর থিয়েটার রিসার্চে'র প্রযোজনায় ব্রুক দলগত গতিশীলতাকে উৎসাহিত করেছিলেন। উদাহরণস্বরূপ,

মারাত/সাডে (১৯৬৪)-এ তিনি অভিনেতাদের নির্দেশ দিয়েছিলেন যেন তারা নিজেদের চরিত্রকে কেবল ঐতিহাসিক ব্যক্তি হিসেবে নয়, বরং মানসিক হাসপাতালে থাকা ব্যক্তিদের দৃষ্টিভঙ্গি থেকেও মূর্ত করে তোলে। এতে অভিনয় ও বাস্তবতার সীমারেখা অস্পষ্ট হয়ে যায়।[১১]

পিটার ব্রুকের নাট্যনির্দেশনা কৌশল

পিটার ব্রুকের নাট্যনির্দেশনার দৃষ্টিভঙ্গি গড়ে উঠেছিল থিয়েটারের সঙ্গে মানুষের সংযোগ এবং রূপান্তরের মাধ্যম হিসেবে অনুসন্ধানের প্রতি তাঁর অঙ্গীকারের ভিত্তিতে। তাঁর কৌশলসমূহ ছিল উদ্ভাবনী এবং গতিশীল; যেখানে সরলতা, তাৎক্ষণিকতা এবং সহযোগিতাকে গুরুত্ব দেওয়া হয়েছিল। তিনি নাট্য প্রযোজনা নির্মাণে বিভিন্ন সংস্কৃতি ও নাট্য ঐতিহ্য থেকেও বিভিন্ন উপাদান গ্রহণ করেছেন।

ব্রুকের নাট্যনির্দেশনার প্রক্রিয়াটি শুরু হয় আবিষ্কারের মাধ্যমে। ব্রুক নাটকের দৃশ্যসমূহকে দ্রুত সাজানো বা নির্দিষ্ট ব্যাখ্যা আরোপ করতে তাড়াহুড়ো করেন না। বরং তিনি তাঁর অভিনেতাদের সঙ্গে পাঠ বা গল্পের গভীরে প্রবেশ করেন। গল্পকে টুকরো টুকরো করে ভেঙে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে পর্যবেক্ষণ করেন। অভিনেতারা স্ক্রিপ্টটি একাধিকবার পাঠ করার পর সুর, ছন্দ এবং অন্তর্নিহিত অর্থ নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা শুরু করেন। কিন্তু ব্রুকের লক্ষ্য থাকে শুধুমাত্র বুদ্ধিবৃত্তিক বোঝাপড়া নয়। তিনি খুঁজে বের করতে চান আবেগ ও অনুভূতির মূল।

তাৎক্ষণিক উদ্ভাবন বা ইম্প্রোভাইজেশন ব্রুকের নাট্য নির্মাণ প্রক্রিয়ায় একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে। তিনি প্রায়ই তাঁর অভিনেতাদের পাণ্ডুলিপি সরিয়ে রেখে স্বতঃস্ফূর্তভাবে ইম্প্রোভাইজেশনের মাধ্যমে শারীরিক মুভমেন্ট, অঙ্গভঙ্গি বা সংলাপের সহযোগিতায় বিষয়বস্তু ও আবেগকে অন্বেষণ করতে উৎসাহিত করেন। তবে এই ইম্প্রোভাইজেশনগুলো এলোমেলো নয়; সেগুলো ব্রুকের প্রশ্নের দ্বারা পরিচালিত হয়—তোমার এই মুহূর্তে কী অনুভূতি হচ্ছে? তুমি কেন এটা করছ? তোমার চরিত্রের জন্য কী গুরুত্বপূর্ণ? ইত্যাদি প্রশ্নের মাধ্যমে এই অন্বেষণের পাঠটি অপ্রত্যাশিত এবং স্বতঃস্ফূর্তভাবে জীবন্ত হয়ে ওঠে। ইম্প্রোভাইজেশনের প্রক্রিয়া ও গুরুত্ব সম্পর্কে অধ্যাপক মীর মেহবুব আলম বলেন,

> In an improvisational setting, actors may be provided with a basic scenario, a general objective, or even a single word as a starting point. From there, they must rely on their instincts and training to construct the dialogue and interactions on the spot. This process demands a deep understanding of the character's motivations, relationships, and emotions and a keen awareness of the other actors' responses.[১২]

ব্রুকের নির্দেশনা প্রক্রিয়া গভীরভাবে শারীরিক। তিনি বিশ্বাস করেন যে—আবেগ এবং টেক্সটের অর্থ শব্দে সীমাবদ্ধ নয়; বরং সেগুলো মুভমেন্ট, ছন্দ এবং শক্তির মাধ্যমে আরো ভালোভাবে যোগাযোগ স্থাপনে সক্ষম। তিনি বিভিন্ন সংস্কৃতি এবং শৈল্পিক ঐতিহ্য থেকে অনুপ্রাণিত হন। আফ্রিকা, এশিয়া এবং মধ্যপ্রাচ্যে ভ্রমণ করে ব্রুক প্রায়ই ঐতিহ্যবাহী নাট্যরীতির উপাদান, গল্প বলার কৌশল এবং সংগীতকে তাঁর প্রযোজনায় সংযুক্ত করেন। তিনি পারফরম্যান্সের সঙ্গে সংগীত ও মুভমেন্টকে একীভূত করার জন্য সংগীতজ্ঞ এবং নৃত্যশিল্পীদের সঙ্গে নিয়ে ঘনিষ্ঠভাবে কাজ করেন ।

ব্রুকের নাট্যনির্দেশনার অন্যতম বৈশিষ্ট্য হলো অপ্রয়োজনীয় বিষয়গুলো সরিয়ে ফেলার ক্ষমতা। মহড়া যত এগিয়ে যায় তিনি প্রযোজনার মধ্যে থেকে এমন জিনিসগুলো বাদ দেন যা বাড়তি মনে হয়। কোনো সংলাপের লাইন বা দ্রব্যসামগ্রি বা কোনো অঙ্গভঙ্গি যা কাঙ্ক্ষিত মুহূর্তটির মূল সারবস্তু পরিবেশন করে না তা বাতিল করে দেন। এটা শুধুমাত্র বাহুল্যতাকে কমানোর জন্য নয় বরং স্পষ্টতার জন্যও প্রযোজ্য। ব্রুক বিশ্বাস করেন যে, থিয়েটার সরাসরি এবং সত্যভাবে কোনো কৃত্রিমতা বা অপ্রয়োজনীয় জটিলতা ছাড়াই দর্শকের সাথে যোগাযোগ স্থাপন করতে সক্ষম।

মহড়া প্রক্রিয়ায় স্বতঃস্ফূর্ততা ও ক্রীড়ামূলক অনুভূতি যেন অটুট থাকে সেদিকে তিনি মনোযোগ দেন। ব্রুক মহড়ায় এমন একটি পরিবেশ নির্মাণে সচেষ্ট হন যেখানে অভিনেতা-অভিনেত্রীরা পরীক্ষা-নিরীক্ষা করতে এবং ভুল করা বা ব্যর্থ হওয়াকে ভয় না পায়। তিনি ভুলগুলোকে ব্যর্থতা নয় বরং আবিষ্কারের সুযোগ হিসেবে দেখেন। তাঁর প্রযোজনায় মহড়ার স্থানটি বিশ্বাসের জায়গা হয়ে ওঠে, যেখানে দুর্বলতাকে গ্রহণ করা হয় এবং দলটি একসঙ্গে অপ্রত্যাশিত কিছু আবিষ্কার করতে সদা উন্মুখ থাকে। ব্রুক বলেন,

> A real person is someone who is open in all parts of himself, a person who has developed himself to the point where he can open himself completely—with his body, with his intelligence, with his feelings, so that none of these channels are blocked.[১৩]

যখন প্রযোজনাটি দানা বাঁধতে শুরু করে ব্রুকের দৃষ্টি তখন দর্শকদের দিকে নিবদ্ধ হয়। তিনি মনে করেন দর্শক কেবলমাত্র একজন নীরব পর্যবেক্ষক নন, বরং থিয়েটারের অভিজ্ঞতায় তিনি একজন সক্রিয় অংশগ্রহণকারী। তিনি দর্শকের দৃষ্টিকোণ,

আবেগীয় সম্পৃক্ততা এবং গল্প বা আখ্যানটি সম্পূর্ণ করতে তাদের ভূমিকা বিবেচনা করেন। প্রায়শই তিনি অল্প সংখ্যক দর্শকের সামনে রান-থ্রু রিহার্সেল পরিচালনা করতেন এবং নাটকটি দর্শকদের মধ্যে কীরূপ প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করত তা পর্যবেক্ষণ করতেন। তাঁর পর্যবেক্ষণকৃত ফলাফলের ভিত্তিতে পরবর্তী সময়ে নাটকে সেই অনুযায়ী পরিবর্তন করতেন। ব্রুক দ্ব্যর্থতা বা বহু-অর্থকে স্বাগত জানাতেন, তিনি নির্দিষ্ট উত্তর দেওয়ার বদলে প্রশ্ন জাগাতে বেশি আগ্রহী ছিলেন। তাঁর প্রযোজনাগুলো নানা দৃষ্টিকোণ থেকে ব্যাখ্যা করা যায়। তিনি দর্শকদের নিজস্ব অভিজ্ঞতা ও অনুভূতি দিয়ে অর্থ খুঁজে নিতে উৎসাহ দিতেন। তাঁর মতে—শক্তিশালী থিয়েটার কোনো একক অর্থে সীমাবদ্ধ না থেকে সবার জন্য একটি যৌথ ভাবনার ক্ষেত্র তৈরি করে।[১৪] নাটক মঞ্চায়নের ঠিক আগ মুহূর্তেও ব্রুক পরিবর্তনের জন্য প্রস্তুত থাকতেন। তাঁর কাছে থিয়েটার ছিল একটি ক্রমবিকাশমান শিল্প। তিনি বিশ্বাস করতেন—একই প্রযোজনা প্রতিটি রাতে কিছুটা বদলে যেতে পারে। এই পরিবর্তনশীলতা অভিনেতা ও দর্শক—উভয়কেই নতুন শক্তি দেয়। এর ফলে প্রযোজনাটি জীবন্ত থাকে এবং কখনো স্থির বা একঘেয়ে হয়ে পড়ে না।

ব্রুক নির্দেশিত কয়েকটি প্রযোজনা বিশ্লেষণ

***মহাভারত* (১৯৮৫)**

পিটার ব্রুকের ১৯৮৫ সালের *মহাভারত* মঞ্চ প্রযোজনা তাঁর কর্মজীবনের অন্যতম সাহসী ও প্রতীকী কাজ হিসেবে বিবেচিত। প্রাচীন ভারতীয় এই মহাকাব্যেকে তিনি এমনভাবে রূপান্তর করেন যেখানে দেবতা, মানুষ, পারিবারিক দ্বন্দ্ব এবং নৈতিকতার মহাজাগতিক প্রশ্নগুলো আধুনিক দৃষ্টিতে ফুটে ওঠে। *মহাভারত* ছিল বহু বছরের পরিশ্রমের ফল এবং তাঁর নিরীক্ষাধর্মী থিয়েটারচিন্তার এক উজ্জ্বল বহিঃপ্রকাশ। পিটার ব্রুকের *মহাভারত* নিয়ে যাত্রা শুরু হয় এই মহাকাব্যটির প্রতি গভীর শ্রদ্ধা ও বিস্ময়ের অনুভূতি থেকে। দুই লক্ষেরও বেশি শ্লোক নিয়ে রচিত প্রেম, যুদ্ধ, বিশ্বাসঘাতকতা এবং আধ্যাত্মিক উপলব্ধির এই কাহিনি বিশ্বসাহিত্যের অন্যতম দীর্ঘ ও জটিল রচনা। তবে ব্রুক একে কেবল একটি সাংস্কৃতিক নিদর্শন হিসেবে দেখেননি; বরং তিনি একে চিরন্তন মানব সংগ্রামের প্রতীক হিসেবে উপলব্ধি করেছিলেন।[১৫] ব্রুক ফরাসি নাট্যকার জ্যঁ-ক্লদ ক্যারিয়ারের (১৯৩১-২০২১) সঙ্গে কাজ শুরু করেন। ক্যারিয়ার মহাকাব্যটিকে নাট্যে রূপান্তর করতে আট বছর সময় নেন। এই দীর্ঘ প্রক্রিয়ায় তিনি বিশাল মহাকাব্যটিকে একটি নয় ঘণ্টার মঞ্চ প্রযোজনায় রূপান্তর করেন, যা মহাকাব্যটির সারমর্মকে ধরে রাখতে সক্ষম হয়। ব্রুক ও ক্যারিয়ার মূল কাহিনির আত্মাকে সম্মান করার পাশাপাশি বৈশ্বিক দর্শকদের জন্য এটিকে সহজবোধ্য করার চেষ্টা করেছিলেন।

শিল্পের সার্বজনীনতায় বিশ্বাস রেখে ব্রুক একাধিক দেশের প্রতিনিধিত্বকারী একটি আন্তর্জাতিক দল গঠন করেন। এই দল গঠন শুধু ব্যাবহারিক দিক থেকেই গুরুত্বপূর্ণ ছিল না, ছিল দার্শনিক দিক থেকেও। কারণ মহাকাব্যের চরিত্রগুলো ছিল বৈচিত্র্যময়। ব্রুক চেয়েছিলেন প্রযোজনাটি যেন সাংস্কৃতিক সীমানা অতিক্রম করে মানবিকতার মৌল বিষয়সমূহকে তুলে ধরে। এই দলটির অভিনেতা, সুরকার ও ডিজাইনার সকলে একত্রে চরিত্রের গল্পগুলোকে জীবন্ত করে তুলতে চেয়েছিলেন। বিভিন্ন সংস্কৃতির অভিনেতারা তাঁদের নিজস্ব ঐতিহ্য, ভাষা এবং শৈল্পিক সংবেদনশীলতা সঙ্গে নিয়ে অংশগ্রহণ করায় প্রযোজনাটি বহুমাত্রিকভাবে সমৃদ্ধ হয়। ব্রুক দলটির মধ্যে সহযোগিতা ও পারস্পরিক শ্রদ্ধার পরিবেশ তৈরি করেছিলেন, যাতে এই বৈচিত্র্যই দলের শক্তিতে পরিণত হয়।[১৬] *মহাভারতে*র মহড়া ব্রুকের নিরীক্ষাধর্মী, উদ্ভাবনী এবং সম্মিলিত সৃষ্টির পদ্ধতিকে স্পষ্টভাবে তুলে ধরে। তিনি মহড়ার স্থানটিকে একটি গবেষণাগার হিসেবে দেখতেন—যেখানে অভিনেতারা পাঠের গভীর অর্থ অনুসন্ধান করতে পারে এবং তার আবেগীয় মর্ম উন্মোচন করতে পারে। ব্রুক অভিনয়ে শারীরিক প্রকাশভঙ্গির ওপর বিশেষ গুরুত্ব দিতেন। তাঁর মতে, চরিত্রকে শুধু সংলাপ নয়—চলন, অঙ্গভঙ্গি ও শরীরের ভাষার মাধ্যমে আরও জীবন্তভাবে উপস্থাপন করা যায়। তিনি বিশ্বাস করতেন—গল্পের মূল বার্তা সার্বজনীন; তাই শব্দের বাইরে ছন্দ, শক্তির প্রয়োগ এবং মঞ্চ-স্থানের ব্যবহার—এই অ-শব্দগত উপাদানগুলোর মাধ্যমেই তা অধিক শক্তিশালীভাবে প্রকাশ সম্ভব। উদ্ভাবন এবং অনুসন্ধান ছিল এই প্রযোজনা নির্মাণ প্রক্রিয়ার মূল চাবিকাঠি। ব্রুক প্রায়ই অভিনেতাদের নিজেদের চরিত্রকে ভিন্ন ভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে বিশ্লেষণ করতে উৎসাহিত করতেন। এতে চরিত্র সম্পর্কে গভীর বোঝাপড়া তৈরি হতো এবং অভিনেতা ও চরিত্রের মধ্যে ঘনিষ্ঠ সংযোগ গড়ে উঠত। তিনি বিভিন্ন দেশের পারফরমিং আর্টস স্টাইলও সৃজনশীলভাবে প্রয়োগ করেন—যেমন ভারতের কথাকলি, জাপানের সামুরাই ঐতিহ্য, মার্শাল আর্টসহ নানা শারীরিক অভিনয়ধারা। জিয়া হায়দারের বর্ণনায় জানা যায়,

> ব্রুক কোনো বিশেষ প্রেজেন্টেশন স্টাইল অনুসরণ করেননি। ভারতীয় লোকনাট্যসহ বিশ্বের বিভিন্ন দেশের নাট্যিক ঐতিহ্যের রীতি-উপাদান তিনি নিয়েছেন—জাপানী জুডো, কুংফু, সামুরাই মার্শাল আর্ট থেকে জাভা ও বালি দ্বীপের, আফ্রিকার উপজাতীয়দের নৃত্যরীতি। ভারতীয় যে রীতিটি অধিকভাবে নেওয়া হয়েছে সেটি কথাকলি। [....] দ্রোণাচার্য নিজেই তার মৃত্যুকে বরণ করেন সামুরাই কৃত্যাচারে—[...] দ্রোণাচার্যের সঙ্গে ভীমের প্রথম সাক্ষাতে জুডোর ব্যবহার; বনবাস পর্বে অদৃশ্য কৌরবদের উদ্দেশ্যে পাণ্ডবদের তীর ছোড়ার দৃশ্যে জাপানী মার্শাল আর্ট। কৃষ্ণকেও দেখা যায় কারাতের একাধিক ভঙ্গিমায়। ভীম-ঘটোৎকচ-হিড়িম্বার নৃত্যে মিশ্রণ ঘটানো হয়েছে কথাকলি ও আফ্রিকার আদিবাসী নৃত্যের।[১৭]

ব্রুকের *মহাভারত* মঞ্চায়ন তাঁর 'Empty Space' দর্শনের এক উজ্জ্বল উদাহরণ। ক্লো'বোলেনস্কির নকশাকৃত সেট ছিল অত্যন্ত সাধারণ—এক বিস্তৃত বালুর মঞ্চ এবং হাতে গোনা কয়েকটি প্রপস্—যেমন লাঠি, পাথর ও কাপড়। এই সামান্য উপাদানই কল্পনাশক্তির ব্যবহারে রূপ নিত অস্ত্র, প্রাসাদ বা বিভিন্ন ভূদৃশ্যে—অভিনেতার শারীরিক সৃজনশীলতা ও দর্শকের কল্পনাশক্তিই এগুলোকে রূপায়িত করত। আলো, সংগীত ও শব্দ এখানে নাট্য-আবহ নির্মাণে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রাখে। বিভিন্ন সংস্কৃতির ঐতিহ্যবাহী বাদ্যযন্ত্রের সমন্বয়ে এমন এক সাউন্ডস্কেপ তৈরি করা হয়েছিল, যা একদিকে নির্দিষ্ট সাংস্কৃতিক রং বহন করলেও অন্যদিকে ছিল সর্বজনীন অনুভূতিপ্রবণ—সব সংস্কৃতির দর্শকই এটিতে নিজস্ব সংযোগ খুঁজে পেতে পারত। *মহাভারতে*র প্রযোজনায় 'ফিল্ম টেকনিকে'র প্রয়োগ লক্ষণীয়। থিয়েটার ও চলচ্চিত্রের চমৎকার সমন্বয় সাধন করেছেন তিনি এই প্রযোজনায়। ক্লোজ আপ, ওয়াইড/ডিপ ফোকাসের ব্যবহার লক্ষ করা যায়। অর্জুনের তীর ছোড়ার দৃশ্যটি অন্ধকার বা ব্লাক আউট করে দেওয়া হয় আর তীর ছোড়ার পর পরই পুরো রাজসভা বিচিত্র আলোয় আলোকিত করে দেওয়া হয়।[১৮] প্রযোজনায় সবচেয়ে চ্যালেঞ্জিং দিক ছিল মহাভারতের সাংস্কৃতিক উৎসকে সম্মান জানিয়ে কাজ করা। একজন পশ্চিমা নির্দেশক হিসেবে ব্রুক সচেতন ছিলেন যে তিনি গভীর আধ্যাত্মিক ও সাংস্কৃতিক তাৎপর্যপূর্ণ একটি ভারতীয় মহাকাব্য রূপান্তর করছেন। তাই ভারতীয় ঐতিহ্য বা নান্দনিকতা হুবুহু অনুকরণ না করে তিনি গুরুত্ব দেন গল্পের সার্বজনীন সত্য—নীতি, কর্তব্য, পরিবার এবং মানবজীবনের মৌল অনুসন্ধান উপস্থাপনে। গবেষকের মতে,

> [...] the final image of Brook's Mahabharata presents us with a vision of Paradise as a gentle place of music, food, conversation and harmony. The blind can see, the wounded and slaughtered are restored, all animostity is forgotten.[১৯]

ব্রুক ও তাঁর দল ভারতীয় পণ্ডিত, শিল্পী এবং অনুশীলনকারীদের পরামর্শ নেন, যাতে রূপান্তরটি মহাকাব্যের প্রকৃত ধারণার সঙ্গে সংগতিপূর্ণ হয়। একইসঙ্গে, তাঁরা স্পষ্টতা ও বৈশ্বিক দর্শকদের কাছে গ্রহণযোগ্য করার জন্য সৃজনশীল সিদ্ধান্ত নেন। ব্রুকের *মহাভারত* শুধু একটি মঞ্চ প্রযোজনা নয় বরং প্রাচীন কাহিনি কীভাবে সমসাময়িকভাবে বৈশ্বিক দর্শকদের সঙ্গে যোগাযোগ স্থাপন করতে পারে তার একটি সাহসী অনুসন্ধান।

এ মিডসামার নাইট'স ড্রিম (১৯৭০)

পিটার ব্রুক উইলিয়াম শেক্সপীয়র রচিত *এ মিডসামার নাইট'স ড্রিম* (১৯৭০) নাটকটি রয়্যাল শেক্সপীয়র কোম্পানিতে মঞ্চস্থ হয় যা আধুনিক থিয়েটারের অন্যতম প্রভাবশালী ও র‌্যাডিক্যাল প্রযোজনা হিসেবে বিবেচিত। এই নাটকে ব্রুকের নির্দেশনার লক্ষ্য ছিল শেক্সপীয়রের প্রচলিত ও বদ্ধধারণার ব্যাখ্যা ভেঙে নতুন, সৃজনশীল এবং গভীর থিয়েট্রিকাল অভিজ্ঞতা তৈরি করা। নিচে তাঁর এই নির্দেশনাপ্রক্রিয়ার সংক্ষিপ্ত বিবরণ তুলে ধরা হলো:

পিটার ব্রুক যখন *এ মিডসামার নাইট'স ড্রিম* পরিচালনা করেছিলেন, তখন তিনি নাটকটির রোমান্টিক ও পরি কাহিনির প্রচলিত ধারাগুলোকে চ্যালেঞ্জ করতে চেয়েছিলেন, যা শতাব্দী ধরে নাটকটির মঞ্চস্থ হওয়ার ধারা নির্ধারণ করেছিল। তিনি বনভূমি ও জাদুকরী উপাদানগুলোকে আড়ম্বরপূর্ণ সেট বা কোমল সৌন্দর্যের বদলে মূল পটভূমির শক্তি, হাস্যরস এবং অন্ধকারময় রহস্যগুলোকে সামনে আনতে চেয়েছিলেন। ব্রুকের কাছে নাটকটি কেবল প্রেমিক ও পরির গল্প ছিল না; এটি মানবিক অনুভূতি, পরস্পরবিরোধ এবং রূপান্তরের এক ক্যালেইডোস্কোপ। তাঁর লক্ষ্য ছিল এমন একটি প্রযোজনা নির্মাণ করা যা নাটকের থিয়েট্রিক্যাল প্রকৃতিকে তুলে ধরে নাটকের অর্ন্তনিহিত বিষয়সমূহকে আধুনিক দর্শকদের কাছে সরাসরি ও সহজবোধ্যভাবে পৌঁছে দেবে। সমিত মিত্র উল্লেখ করেন,

> [...] *A Midsummer Night's Dream* by abandoning conventional language altogether. The actors expressed themselves through a combination of chants, cries and guttural howls, the product of Ted Hughes'attempt to fashion a universal language that would communicate by using the relationship between sound and emotion rather words and meaning.[২০]

ব্রুকের প্রথম উদ্ভাবনী সিদ্ধান্ত ছিল প্রচলিত বনভূমির সেট সম্পূর্ণভাবে বাদ দেওয়া। এর পরিবর্তে তিনি পুরো নাটকটি শূন্য মঞ্চে উপস্থাপনের পরিকল্পনা গ্রহণ করেন। তিনি একটি সাদা দেয়ালযুক্ত বাক্স নির্বাচন করেন, যা প্রযোজনার স্বতন্ত্র চিহ্ন হিসেবে দাঁড়ায়। মঞ্চটি নূন্যতম উপকরণ দিয়ে এবং প্রকৃতির কোনো অনুকরণ ছাড়াই সাজানো হয়। ব্রুক চেয়েছিলেন দর্শকরা নিজেদের কল্পনা ব্যবহার করে বন, জাদু ও অন্যান্য পরিবেশ নির্মাণ করুক—ঠিক যেমনটি মঞ্চে অভিনেতারা করবেন। স্যালি জ্যাকবস্ নাটকটির সেট ডিজাইন করেছিলেন। এটি ছিল সহজ, কিন্তু বহুমুখী উপাদানের সমাহার: কিছু ট্র্যাপিজ, সিঁড়ি, রশি এবং দোলনা। এই উপাদানগুলো কেবল কার্যকরী ছিল না, বরং প্রতীকী স্বপ্নময় অনুভূতি সৃষ্টি করত, যা পরিবর্তনশীল বাস্তবতার ছোঁয়া দিত। অভিনেতারা ট্র্যাপিজ ব্যবহার করে ভেসে বেড়াতেন, সিঁড়িতে চড়তেন এবং একে অপরের সঙ্গে মিথস্ক্রিয়া করতেন, ফলে ভরহীনতা এবং স্বাধীনতার এক আলাদা পরিবেশ তৈরি হতো। সেটের সরলতা দর্শকের দৃষ্টি সরাসরি বাহ্যিক সৌন্দর্যের দিকে না গিয়ে গল্পের মূল সারাংশ ও চরিত্রের ওপর কেন্দ্রীভূত হতে সাহায্য করেছিল।[২১]

ব্রুকের *এ মিডসামার নাইট'স ড্রিম* এর মহড়া ছিল পরীক্ষা-নিরীক্ষার অপার সম্মিলন। থিয়েটারকে একটি সম্মিলিত শিল্প রূপে বিশ্বাস করে ব্রুক তাঁর অভিনেতাদের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে কাজ করেছিলেন নাটকটির ভাষা, ছন্দ এবং বিষয়সমূহের

অনুভূতিকে উন্মোচন করার জন্য। ব্রুক বলেন—'the actor must exercise himself to communicate by sounds which are not verbal.'[২২] তিনি অভিনেতাদের চরিত্র সম্পর্কে পূর্ব ধারণা সরিয়ে রেখে নাটকটির ভাষা, ছন্দ ও বিষয়সমূহের সঙ্গে অনুভূতির স্তরে মগ্ন হতে উৎসাহিত করেছিলেন। অপর্যাপ্ততা এই প্রক্রিয়ার একটি গুরুত্বপূর্ণ অংশ ছিল। ব্রুক তাঁর অভিনেতাদেরকে অভিনীত চরিত্রগুলোকে শারীরিকভাবে ধারণ করতে বলেছিলেন। অতিরঞ্জিত ভঙ্গি, চলন এবং মিথস্ক্রিয়া নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করতে উৎসাহিত করেছিলেন যেন নাটকের হাস্যরস-যৌনতা-অযৌক্তিকতা প্রকাশ করতে পারে। উদাহরণস্বরূপ, চারজন প্রেমিকের ঝগড়া এবং পুনর্মিলন শারীরিক সংগ্রামের প্রতিরূপ হিসেবে মঞ্চস্থ করা হয়েছিল; যা তাদের আবেগের অস্থিরতা ও অযৌক্তিকতাকে উন্মোচন করেছিল। গতি ও সংগীত ব্রুকের প্রযোজনার অবিচ্ছেদ্য অংশ ছিল। অভিনেতাদের শারীরিকতা, সার্কাস কৌশল ও মাইম নাটকে মিশ্রিত হয়ে স্বপ্নময় ও জাদুকরী পরিবেশ সৃষ্টি করেছিল। চরিত্রগুলো অতিরঞ্জিত, স্বপ্নের মতো চলন প্রদর্শন করত, যা প্রযোজনার অতিপ্রাকৃত আবহকে আরো তীব্রতা প্রদান করে। জন রিসের সংগীত কিছুটা শোরগোলপূর্ণ ছিল, যা নাটকের গুরুত্বপূর্ণ মুহূর্তগুলোকে জোরালোভাবে ফুটিয়ে তুলত। ব্রুক প্রচলিত রোমান্টিক সংগীতের বদলে ন্যূনতম সংগীত এবং কখনো কখনো অস্বস্তিকর শব্দশৈলী বেছে নিতেন, যা নাটকের হাস্যরস ও উত্তেজনা আরও বাড়িয়ে দিত।[২৩] হাস্যরস তৈরি করতে প্রথাগত পদ্ধতিগুলেও বাদ দিয়ে বিশৃঙ্খল দিকগুলোকে অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছিল। উদাহরণস্বরূপ, প্রেমিকদের ঝগড়া হিসেবে এক বিশৃঙ্খল শারীরিক মারামারি মঞ্চস্থ করা হয়, যা ভালোবাসার অযৌক্তিকতা ও অস্থিরতাকে উজ্জ্বলভাবে ফুটিয়ে তোলে।

দ্য টেম্পেস্ট (১৯৬৯)

ব্রুকের আরো একটি উল্লেখযোগ্য প্রযোজনা *দ্য টেম্পেস্ট*। ওয়ার্কশপভিত্তিক এই প্রযোজনায় গুরুত্ব দেওয়া হয় ইম্প্রোভাইজেশনকে। এছাড়াও বিভিন্ন ধরনের এক্সারসাইজও গুরুত্ব পেয়েছিল। অভিনেতারা নিজেদের মুখকে মুখোশ হিসেবে ব্যবহার করত এবং মুখের মাধ্যমে নানা ধরনের শব্দ তৈরি করত—কখনো গোঙানী, কখনো ফিসফিসানি আবার কখনো পশুর শব্দ বা চিৎকার যা মঞ্চকে জীবন্ত ও প্রাণবন্ত রাখত। এই প্রযোজনায় ব্রুক বিভিন্ন স্টাইলের প্রয়োগ ঘটান, যেমন: এ্যাক্রোব্যাটিকস্, গান, মন্ত্র, কৃত্যাচার এবং মূকাভিনয়। ব্রুকের আন্তর্জাতিক অভিনেতাদের নিয়ে মিলিত প্রয়াস প্রথম লক্ষ করা যায় *দ্য টেম্পেস্ট* প্রযোজনায়। উদাহরণস্বরূপ, এরিয়েল চরিত্রে অভিনয় করেন জাপানের বিখ্যাত অভিনেতা ইয়োশি ওইদা। এই প্রযোজনায় সেট হিসেবে ব্যবহৃত হয় বিভিন্ন মাচান এবং প্লাটফর্ম। অভিনেতারা দর্শকের মধ্যে বসে থাকে এবং হঠাৎই অভিনয় শুরু হয়ে যায়। তারা বিভিন্ন ধ্বনি ও শারীরিক কসরত করতে করতে মঞ্চে উঠে আসে। প্রযোজনাটি অনুষ্ঠিত হয়েছিল একটি বিশাল জিমনেশিয়াম যা পূর্বে ছিল রেলওয়ে স্টেশন হাউজের।[২৪]

অরঘ্যাস্ট (১৯৭১)

অরঘ্যাস্ট ব্রুকের অন্যতম নিরীক্ষাধর্মী নাট্য প্রযোজনা। *অরঘ্যাস্টের* কাহিনি নির্মিত হয়েছিল প্রমিথিউসের মিথ ও হারকিউলিসের মিথের অংশবিশেষকে কেন্দ্র করে। *অরঘ্যাস্টের* অভিনয় হয়েছিল পাহাড় ও উপত্যাকার একাধিক স্থানে। পাহাড়ের চূড়ায় পরিত্যক্ত মন্দিরও হয়ে উঠে অভিনয় স্থান। অভিনয় স্থানে দর্শকের যাতায়াত বাধাগ্রস্থ করা হয় নি। নিরীক্ষাধর্মী এই নাটক ইরানের 'নাক্শা-ই-রুস্তম' নামক পাহাড় ও প্রাচীন পারস্যের সম্রাটের সমাধিস্থলেও প্রদর্শিত হয়। যদিও তাঁর নিরীক্ষাধর্মী নাটকটি সফল হয় নি বলে অনেকেই মত প্রকাশ করেছেন। তবে কেউ কেউ নাটকটির ভূয়সী প্রশংসাও করেছেন। প্রযোজনাটি শুরু হতো সূর্যাস্তের পর আর শেষ হতো সূর্যোদয়ের মধ্য দিয়ে। ব্যাপক নিরীক্ষাধর্মীতা এই প্রযোজনার অঙ্গে মিশে আছে। ছোটো ছোটো ধ্বনির ব্যবহার, মুভমেন্ট, অভিনয় স্থান, শারীরিক কসরত, ইম্প্রোভাইজেশনের মাধ্যমে কল্পনাকে আলোড়িত করার প্রয়াস নেওয়া হয়। জিয়া হায়দার লেখেন,

> *অরঘ্যাস্ট*-কে দাবি করা হয়েছিলো "...experiment,....research-project, 'work-in-progress'" রূপে। *অরঘ্যাস্ট*—এর প্রথম পর্ব যতোটা ছিলো ভাবগাম্ভীর্যপূর্ণ, দ্বিতীয় পর্বটি ছিলো ততোটাই 'spectaular.' সমালোচক এ্যাণ্ড্রু পোর্টার সামগ্রিক পারফরমেন্সটিকে 'total' বলেই গণ্য করেছেন। আর্ভিং ওয়ার্ডল নাট্য-আঙ্গিকের প্রসঙ্গে তার আলোচনায় মন্তব্য করেন যে, *অরঘ্যাস্ট* ব্রুকের শুধু নাট্যজীবনেই নয়, থিয়েটারের ইতিহাসেও এমন একটি নবতম সংযোজনা যার তুলনা ইতোপূর্বে পাওয়া যায় নি। [...][২৫]

অরঘ্যাস্টের সফলতা ও ব্যর্থতা নিয়ে নানাজনের মধ্যে মতপার্থক্য থাকলেও এই প্রযোজনার নিরীক্ষাধর্মীতা নিয়ে কারো কোনো দ্বিমত নেই।

মারা/সাদ (১৯৬৩)

জার্মান নাট্যকার পিটার হাইসের মারা/সাদ নাটকের প্রযোজনাতেও ব্রুকের নিরীক্ষাধর্মীতার স্বাক্ষর লক্ষণীয়। মারা/সাদ এর কাহিনি একটি হত্যার সত্য ঘটনাকে কেন্দ্র করে নির্মিত হয়। ফরাসি বিপ্লবের অন্যতম নেতা জ্যঁ পল মারাকে শ্যারেনটনের মানসিক হাসপাতালে হত্যা করা হয়। নাটকের কাহিনির মূল উপজীব্য এই হত্যা আর মানসিক হাসপাতাল। ব্রুক এই প্রযোজনায় সরাসরি নাটকের টেক্সট নিয়ে মহড়া শুরু করেন নি; বরং উন্মাদগ্রস্থতা এবং উন্মাদগ্রস্ততা এবং মানসিক

বিস্তারকে কেন্দ্র করে ওয়ার্কশপ শুরু করেছিলেন। তিনি প্রযোজনার প্রস্তুতির জন্য বিভিন্ন মনস্তত্ত্ববিদের সঙ্গে আলোচনা করেছিলেন এবং ইংল্যান্ড ও ফ্রান্সের একাধিক মানসিক হাসপাতালে ভ্রমণ করেছিলেন। অভিনেতাদের পড়ার জন্য দিয়েছেন আর্তো, দ্য সাদ এবং কবি এজরা পাউন্ডের গ্রন্থ। এছাড়াও রুগেল, গোইয়া ও হোগার্থের আঁকা সহিংসতার চিত্রগুলো দেখিয়েছেন। তাছাড়া নাইজেরিয়ার একটি আদিম কৃত্যাচারও অভিনেতাদের সামনে উপস্থাপন করেছেন, যেখানে কৃত্যাচারটি চূড়ান্ত উন্মাদগ্রস্ততার মধ্য দিয়ে পালিত হয়। নাটকটি নিরীক্ষাধর্মীতার জ্বলন্ত উদাহরণ। অভিনেতারা নাটকে এতটাই মগ্ন হয়ে যায় যে, নাটক শেষে তারা উন্মাদের মতো আচরণ শুরু করে। বিভিন্ন বিশৃঙ্খলা সৃষ্টি করে ঠিক পাগলদের মতোই। শেষে স্টেজ ম্যানেজার এসে হুইসেল বাজালে অভিনেতারা শান্ত হয়ে যায়। ব্রুক তাঁর অভিনেতাদের কাছে নিয়ন্ত্রণহীন উন্মাদগ্রস্থতা দাবি করেছিলেন আর অভিনেতারা নিমগ্নচিত্তে সেই দাবি পূরণ করেছিলেন। অনেকেই মনে করেন—ব্রুকের এই প্রযোজনায় সফলতার পেছনে রয়েছে আর্তোর 'থিয়েটার অব ক্রুয়েলিটি'র প্রভাব এবং জার্জি গ্রোটস্কির নাট্যদর্শনের সফল প্রয়োগ।[২৬]

ব্রুকের নিরীক্ষাধর্মীতার আরো কিছু উদাহরণ

উপরে উল্লিখিত নাটকগুলো ছাড়াও ব্রুকের জীবনব্যাপী নাট্য প্রযোজনায় নিরীক্ষাধর্মীতা স্পষ্টভাবে লক্ষ করা যায় আরও কয়েকটি প্রযোজনায়। উদাহরণস্বরূপ, সেনেকা রচিত *Oedipus* (১৯৬৮) প্রযোজনায় অভিনেতাদের জাপানের মার্শাল আর্ট 'কেনদো', চীনের 'তা'ই চি' অনুশীলন করানো হয়েছিল। মঞ্চ ছিল সম্পূর্ণ নিরাভরণ এবং একটি ঘূর্ণায়মান কিউবের দুই পাশে কোরাস নেতা ও প্রধান চরিত্ররা অবস্থান করেছিল। কোরাস সদস্যদের ছড়িয়ে দেওয়া হয় মিলনায়তনের বিভিন্ন স্থানে। সমসাময়িক পোশাক ব্যবহৃত হয়। নাটকের সমাপ্তিতে আয়োজন করা হয়েছিল কার্নিভাল, যেখানে অভিনেতারা আলখাল্লা ও পশুর মুখোশ পড়ে বাদ্যযন্ত্রের তালে তালে উদ্দাম নৃত্য প্রদর্শন করেছিল।[২৭] ব্রুক দ্বাদশ শতকের ইরানের সুফি কবি ফরিদ উদ্দিন আত্তার দার্শনিক রূপকল্প থেকে নির্মাণ করেন *দ্য কনফারেন্স অব দি বার্ডস*। এই প্রযোজনাটি নির্মাণের প্রয়োজনে তিনি অভিনেতাদের নিয়ে ভ্রমণ করেন আফ্রিকার বিভিন্ন দেশ। আফ্রিকার স্থানীয় অধিবাসীর নৃত্যগীত অবলোকন করেন। ব্রুকের দলের সদস্যরাও তাদের সঙ্গে মিশে নৃত্যগীত পরিবেশন করে, সাধিত হয় সাংস্কৃতিক বিনিময়। ব্রুক আফ্রিকা সফর থেকে বিভিন্ন ধরনের মুভমেন্ট, দেহ ভঙ্গিমা, নিরপেক্ষ ধ্বনি উৎপাদন প্রভৃতির শিক্ষা লাভ করেন। পরবর্তী সময়ে সেই অভিজ্ঞতালব্ধ শিক্ষা ইম্প্রোভাইজেশনের মাধ্যমে নাট্য প্রযোজনায় প্রয়োগ করেন।[২৮]

দ্য ইক (১৯৭৫) নাট্য প্রযোজনাটি তিনি নির্মাণ করেন বর্ণনাত্মকরীতিতে। অভিনেতারা কোনো প্রকার মেকাপ গ্রহণ করে নি। দৈনন্দিক পোশাক পরিহিত অবস্থাতেই নাটকটি অভিনীত হয়। নাটকে দ্রব্যসামগ্রিও ছিল অতি সামান্য। মঞ্চসজ্জায় ব্যবহৃত হয় মাটি, পাথর, কয়েকটি খালি টিনের পাত্র, কয়েকটি কাঠি ও সামান্য আগুন।[২৯] ব্রুক *দ্য চেরি অর্চার্ড* (১৯৮১) প্রযোজনায়ও তাঁর সরলতার দর্শন অনুসরণ করেন। মঞ্চসজ্জায় চেরির বাগান নির্মানের কোনো চেষ্টাই করা হয় নি। প্রযোজনাটি একটি বুফে হলে প্রদর্শিত হয়, যেখানে মঞ্চে ছিল মাত্র কয়েকটি কুশন, কিছু পর্দা আর দেয়াল জুড়ে বিভিন্ন আকৃতির ক্ষতচিহ্ন। এছাড়াও, ব্রুক *কারমান* (১৯৮২) প্রযোজনায় অপেরার প্রচলিত নিয়ম ভেঙে কণ্ঠসংগীত ও মুভমেন্টের নতুন সমন্বয় উপস্থাপন করেছিলেন। রেকর্ডেড মিউজিক ব্যবহারের দিকটিও বিশেষভাবে লক্ষণীয়। পরে, ১৯৯০ সালের *হ্যামলেট* প্রযোজনায় তিনি করেক কোনো প্রকার আড়ম্বর ছাড়াই মঞ্চ সাজান। মেঝেতে কার্পেট, কয়েকটি কুশন আর লাল রঙের কয়েকটি উঁচু আসন ব্যবহার করেই দৃশ্য পরিকল্পনা করা হয়েছিল।

ব্রুকের নাট্যনির্দেশনার প্রবণতাসমূহ

তিনি তাঁর প্রযোজনাগুলোতে ক্রমাগত নিরীক্ষা করেছেন, তাই প্রতিটি প্রযোজনায় একই ধরনের প্রবণতা লক্ষ করা যায় না। তবু সরলতা, নিরীক্ষাধর্মীতা এবং সারগ্রাহীতা প্রায় সব প্রযোজনাতেই স্পষ্টভাবে ফুটে ওঠে। কিছু ক্ষেত্রে ফিল্ম টেকনিকের ব্যবহারও লক্ষ করা গেছে। ব্রুকের বিভিন্ন নাট্য প্রযোজনা বিশ্লেষণের মাধ্যমে যে সকল প্রবণতাসমূহের সন্ধান পাওয়া যায় তা নিম্নে আলোচনা করা হলো :

Innovations in Space and Design

ব্রুকের প্রযোজনাগুলোর একটি গুরুত্বপূর্ণ বৈশিষ্ট্য ছিল স্থান ব্যবহারে কল্পনার প্রয়োগ। তিনি নাট্যমঞ্চকে নতুনভাবে সংজ্ঞায়িত করতেন এবং প্রায়শই এটিকে মৌলিক স্তরে নামিয়ে আনতেন। উদাহরণস্বরূপ, ১৯৭০ সালের *এ মিডসামার নাইট'স ড্রিম* প্রযোজনায় মঞ্চ হিসেবে ব্যবহৃত হয়েছিল একটি সাদামাটা সাদা বাক্স, যেখানে ট্রাপিজ এবং ন্যূনতম প্রপস্ ব্যবহার করে শেক্সপীয়রের জগতের জাদুকরী প্রবাহকে জীবন্ত করা হয়েছিল।[৩০] ব্রুকের মঞ্চস্থানের উদ্ভাবনশীলতা সর্বোচ্চ শিখরে পৌঁছেছিল ১৯৮৫ সালের *মহাভারত* প্রযোজনার মাধ্যমে, যা নয় ঘণ্টার দীর্ঘ একটি ভারতীয় মহাকাব্যিক নাট্যরূপ। প্রযোজনাটি উন্মুক্ত আকাশের নিচে পরিবেশিত হয়েছিল। এই প্রযোজনার সর্বজনীন আবেদন বহুমুখী অভিনেতা দল, প্রতীকী মঞ্চায়ন এবং সরল সৌন্দর্যের মাধ্যমে আরও গভীরতর হয়, যা দর্শকদের আদিম স্তরে গল্পের সঙ্গে যুক্ত হতে আমন্ত্রণ জানায়।

Collaborative Creativity

ব্রুকের সৃজনচিন্তার কেন্দ্রে ছিল বহুসংস্কৃতির শিল্পীদের একই মঞ্চে নিয়ে আসা। *মহাভারত* প্রযোজনায় এই দৃষ্টিভঙ্গির সফল বাস্তবায়ন লক্ষ করা যায়, যেখানে সুরকার তোশি সুৎসুমি এবং আলোক-পরিকল্পনাকারী জ্যাঁ কালম্যানের সঙ্গে ব্রুকের উদ্ভাবনী শক্তি মিলিত হয়ে প্রযোজনাটিকে এক অনন্য উচ্চতায় নিয়ে যায়। সংগীত, শরীরভিত্তিক গতিবিধি এবং আলোর নান্দনিক সংমিশ্রণের মধ্য দিয়ে তিনি একটি সমন্বিত, সংবেদনশীল ও ঐক্যবদ্ধ নাট্য-অভিজ্ঞতা নির্মাণ করেছিলেন, যা প্রযোজনার বহুস্বরিক ভাষাকে সার্বজনীনতায় উন্নীত করে। ব্রুক দলগত সৃজনশীল শক্তিকে তাঁর নাট্যদর্শনের অন্যতম ভিত্তি হিসেবে বিবেচনা করতেন। তাঁর প্রযোজনাগুলোতে প্রায়ই নির্দেশক, অভিনেতা, প্রযুক্তিকর্মী, নেপথ্যকর্মী—এই প্রচলিত ভূমিকা-বিভাজন ইচ্ছাকৃতভাবে অস্পষ্ট করা হতো, যাতে ব্যক্তি-নির্ভরতার পরিবর্তে যৌথ সৃজন-প্রক্রিয়ার মালিকানা গড়ে ওঠে। বিশেষত 'সেন্টার ফর থিয়েটার রিসার্চে' পরিচালিত তাঁর নিরীক্ষামূলক কর্মশালাগুলোতে এই সমবায়ী চেতনার বাস্তব প্রয়োগ লক্ষ করা যায়, যেখানে অভিনেতা, ডিজাইনার, সংগীতশিল্পীসহ সকল অংশীজন সমান সৃষ্টিশীল ভূমিকা পালন করতেন। এর ফলে নাট্যপ্রক্রিয়া হয়ে উঠত এক সমমর্যদাভিত্তিক অনুসন্ধান ও আবিষ্কারের ক্ষেত্র, যা ব্রুকের 'উন্মুক্ত সৃজনশীলতা' দৃষ্টিভঙ্গিকে সুস্পষ্টভাবে প্রতিফলিত করে।

Legacy and Influence

ব্রুকের উদ্ভাবনসমূহ আধুনিক নাট্যচর্চায় দীর্ঘস্থায়ী ও প্রভাববিস্তারকারী পরিবর্তন এনেছে। মিতব্যয়িতা, সার্বজনীনতা ও ন্যূনতম নান্দনিকতার প্রতি তাঁর অনুরাগ সাইমন ম্যাকবার্নি এবং আরিয়ান নচকায়ের মতো সমসাময়িক নির্দেশকদের কর্মধারায় দৃশ্যমানভাবে প্রতিফলিত হয়েছে। প্রচলিত ও কঠোর নাট্যরীতির বিরুদ্ধে তাঁর অবস্থান আজও নবীন ও নিরীক্ষাধর্মী নাট্যনির্দেশকদের পরীক্ষা, উদ্ভাবন ও বিকল্প ভাষা নির্মাণে অনুপ্রাণিত করে যাচ্ছে। তদুপরি, ব্রুকের আন্তঃসাংস্কৃতিক পরিবেশনা ও নাট্য-অনুসন্ধান বিশ্বনাট্যের একটি গ্লোবাল দৃষ্টিভঙ্গির ভিত্তি নির্মাণে সহায়তা করেছে। বিভিন্ন সাংস্কৃতিক ও পারফরমিং আর্টস-ঐতিহ্যের উপাদান সৃষ্টিশীলভাবে সমন্বিত করে তিনি দেখিয়েছেন যে নাট্যগল্পের শক্তি—ভাষা, জাতি ও সংস্কৃতির সীমানা অতিক্রম করতে পারে এবং তা দর্শকের মধ্যে এক সামষ্টিক ও মানবিক অনুভূতির জাগরণ ঘটাতে সক্ষম।

The Reduction to Essentials

ব্রুক থিয়েটারে 'পরিষ্কার-সাদামাটা' (simple and uncluttered) নান্দনিকতার এক উৎসাহী প্রবক্তা ছিলেন, তাঁর লক্ষ্য ছিল নাট্যমাধ্যমের মর্মতত্ত্বকে উন্মোচিত করা। তাঁর বিশ্বাস ছিল—নাটকের অস্তিত্বের জন্য 'একজন অভিনেতা, একটি ত্রিমাত্রিক স্থান এবং একজন দর্শক'—এর বেশি কিছু অপরিহার্য নয়। ফলে বিস্তৃত সেট, জমকালো পোশাক ও প্রপসকে তিনি সচেতনভাবেই পরিহার করতেন, যাতে নাট্য-অভিনয়ের প্রাথমিক শক্তি, মানবদেহের প্রকাশভঙ্গি এবং অভিনেতা-দর্শকের প্রত্যক্ষ সম্পর্ক সামনে আসে। এই নান্দনিক অবস্থান সুস্পষ্টভাবে প্রতিফলিত হয় তাঁর মহাকাব্যিক প্রযোজনা *মহাভারত*-এ। এখানে ব্রুক ইচ্ছাকৃতভাবে মিতব্যয়ী মঞ্চভাবনা গ্রহণ করেন—মাটি, আগুন ও পানি-প্রভৃতি মৌলিক উপাদান ব্যবহার করে নির্মাণ করেন একটি কালোত্তীর্ণ ও সর্বজনীন পরিবেশ। দৃশ্য বিন্যাসে বাহুল্য কমিয়ে তিনি দর্শকদের কল্পনাশক্তিকে সক্রিয় অংশগ্রহণে আহ্বান জানান; ফলে দৃশ্য-সংস্থান কৃত্রিম উপকরণের মাধ্যমে নয় বরং দর্শকের মানসচক্ষে সম্পূর্ণতা লাভ করে।

Exploration Through Improvisation

ব্রুক মহড়াকে কেবল মুখস্থ অনুশীলনের ক্ষেত্র হিসেবে নয় বরং সৃজনমূলক আবিষ্কারের একটি গবেষণাগার হিসেবে বিবেচনা করতেন। তাঁর উদ্দেশ্য ছিল—পাঠনির্ভর প্রথাগত রিহার্সাল পদ্ধতি থেকে সরে এসে অভিনেতাদের দেহ, কণ্ঠ ও আবেগের বহুমাত্রিক অনুসন্ধানের মাধ্যমে চরিত্রের অন্তর্নিহিত অর্থ ও মানস-গভীরতাকে উন্মোচিত করা। কৌশলগত দিক থেকে তিনি প্রায়ই তাৎক্ষণিকতা-ভিত্তিক সেশন আয়োজন করতেন, যেখানে অভিনেতাদের পাঠ্য চরিত্র সম্পর্কে পূর্বনির্ধারিত ধারণা ভেঙে ফেলার পরিকল্পনা করা হতো। ব্রুক তাঁদেরকে কখনো বিমূর্ত ধারণা, অনুভূতি বা শারীরিক অবস্থা মূর্ত করার অনুশীলনে নিযুক্ত করতেন, যার মধ্য দিয়ে চরিত্র ও পরিস্থিতির নতুন অর্থস্তর এবং সূক্ষ্ম ব্যাখ্যা আবিষ্কার সম্ভব হতো। উদাহরণস্বরূপ, তাঁর প্রসিদ্ধ প্রযোজনা মারা/সাদ–এ অভিনেতাদের নির্দেশ দেওয়া হয়েছিল যেন তারা নিজেদের চরিত্রকে মানসিক আশ্রয়কেন্দ্রের রোগীর সত্তার সঙ্গে সম্পূর্ণভাবে একীভূত করে। ফলস্বরূপ, তাঁদের অভিনয়ে বাস্তবতা ও কল্পনার মধ্যবর্তী সীমারেখা ধূসর হয়ে যায় এবং দর্শকের সামনে উপস্থাপিত হয় দ্বৈত স্তরবিশিষ্ট অভিনয়, যেখানে অভিনেতা একদিকে 'রোগী' এবং অন্যদিকে 'নাটকের চরিত্র'—উভয় ভূমিকায় একযোগে অবস্থান করে।[৩১]

Use of Space

ব্রুকের স্থান-ব্যবহারের কৌশল থিয়েটারের পরিবেশ,অভিনেতা ও দর্শকের পারস্পরিক সম্পর্ককে নতুনভাবে সংজ্ঞায়িত করেছিল। প্রচলিত প্রসেনিয়ামধর্মী মঞ্চ-দর্শক বিভাজন ভেঙে দিয়ে, তিনি এমন এক পারফরম্যান্স-ধারণা নির্মাণ করেন যেখানে দর্শক কেবল পর্যবেক্ষক নয় বরং অভিজ্ঞতার সহযাত্রী হয়ে ওঠে। তাঁর লক্ষ্য ছিল—স্থানকে এমনভাবে সক্রিয়া করা, যাতে অভিনয়-পরিসর এবং দর্শক-পরিসর পরস্পরকে আকার দেয় এবং ঘনিষ্ঠতা, সম্পৃক্ততা ও অংশগ্রহণমূলক অভিজ্ঞতা তৈরি হয়। কৌশলগতভাবে, ব্রুক বিশ্বাস করতেন যে মঞ্চ-স্থানটি 'জীবন্ত হওয়া উচিত'—এমন একটি গতি-সম্পন্ন ক্ষেত্র, যা অভিনেতা ও দর্শকের মধ্যে নিররচ্ছিন্ন ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে। এজন্য তিনি প্রথাগত মঞ্চব্যবস্থার বদলে অপ্রচলিত ভেন্যু, রূপান্তরযোগ্য সেট-নকশা এবং নমনীয় মঞ্চ-স্থাপত্য ব্যবহার করতেন, যাতে প্রতিটি প্রযোজনা নিজস্ব স্থান-ভাষা তৈরি করতে পারে। উদাহরণস্বরূপ, ১৯৭০ সালের তাঁর বিখ্যাত *এ মিড সামার নাইটস্ ড্রিম* প্রযোজনায় ব্রুক নাটকটিকে একটি সাদা কিউব-আকৃতির মঞ্চে উপস্থাপন করেন। ট্রাপিজ, দোলনা এবং বিভিন্ন উল্লম্ব কাঠামো ব্যবহারের মাধ্যমে তিনি মঞ্চ-স্থানের উল্লম্ব ও ত্রি-মাত্রিক সম্ভাবনা অন্বেষণ করেন, যা নাটকের স্বপ্নময়, অতিবাস্তব এবং রূপান্তরমূলক গুণাবলিকে দৃষ্টিগ্রাহ্য রূপে প্রতিফলিত করে। এই স্থান-নির্মাণ দর্শকদের জন্য একটি সম্মিলিত কল্পনার থিয়েটার তৈরি করেছিল, যেখানে বাস্তব ও কল্পিত জগৎ পরস্পরের ভেতর দিয়ে প্রবাহিত হয়েছে। উদাহরণস্বরূপ, *দ্য টেম্পেস্ট* প্রযোজনায় এই দেহ-কেন্দ্রিক পদ্ধতি সুস্পষ্টভাবে প্রতিফলিত হয়। সেখানে ব্রুক কৃত্যাচার, মূকাভিনয়, অ্যাক্রোবাটিকস্, গান, মন্ত্রোচ্চারণ এবং শারীরিক কোরিওগ্রাফি-কে সমন্বিত করে এক বহুমাত্রিক শারীরিক অভিনয়ের ভাষা নির্মাণ করেন। এর ফলে নাটকটি কেবল টেক্সট-নির্ভর না থেকে ইন্দ্রিয়, শক্তি, ছন্দ ও দেহভাষায় পরিচালিত এক থিয়েট্রিকাল অভিজ্ঞতায় পরিণত হয়।[৩২]

Physicality and the Body

ব্রুক অভিনেতার শারীরিক অভিব্যক্তিকে নাট্যভাষার কেন্দ্রে স্থাপন করেছিলেন। তাঁর মতে, দেহ নিজেই এক মৌলিক বর্ণনামাধ্যম, যা শব্দের বাইরে গিয়েও অর্থ নির্মাণ করতে সক্ষম। তাই তিনি অভিনেতাদের সচেতন, সুনির্দিষ্ট ও কাব্যময় শারীরিক ভঙ্গি ও গতিবিধি বিকাশে বিশেষ গুরুত্ব দিতেন। ব্রুকের এই দৃষ্টিভঙ্গি গড়ে ওঠে জার্জি গ্রোটস্কির 'পুওর থিয়েটার' ধারণা এবং প্রাচ্যের নাট্যরূপ—বিশেষ করে কথাকলি, নোহ্ ও কাবুকি—এর প্রভাবের ভিত্তিতে। এই নাট্যধারাগুলোতে অভিনেতার দেহই প্রধান প্রকাশভঙ্গি; যেখানে শরীর, দৃষ্টি, মুদ্রা, ভঙ্গি, শ্বাস-প্রশ্বাস ও ছন্দবদ্ধ গতির মাধ্যমে আবেগ, চরিত্র ও দার্শনিক ভাবনা প্রকাশ পায়। কৌশলগতভাবে, মহড়ার পর্বে ব্রুক অভিনেতার জন্য কঠোর শারীরিক প্রশিক্ষণ, সংবেদনশীলতা-বর্ধনমূলক ব্যায়াম ও দেহ-সচেতনতা বৃদ্ধির অভ্যাস অন্তর্ভুক্ত করতেন, যাতে তারা দেহের গতিশীল শক্তি, অঙ্গভঙ্গির অর্থবহতা এবং দেহ-মন সংযোগ সম্পর্কে অধিকতর সজাগ হতে পারে।[৩৩]

Intercultural and Multidisciplinary Collaboration

ব্রুক বিভিন্ন সাংস্কৃতিক ও শৈল্পিক ঐতিহ্যের উপাদান সমন্বয় করে এমন প্রযোজনা নির্মাণ করেছিলেন, যা সার্বজনীন অনুভূতির প্রতিধ্বনি তৈরি করত। তিনি বিশ্বের নানা প্রান্তের অভিনেতা, সুরকার, পরিকল্পক এবং নাট্য-শিল্পীদের একত্রিত করে নান্দনিক কৌশলের নতুন নতুন পথ অনুসন্ধান করতেন। কৌশলগতভাবে, ব্রুকের পরিচালনায় আয়োজিত আন্তঃসাংস্কৃতিক কর্মশালাগুলো ছিল আদান-প্রদান, অনুসন্ধান এবং সৃজনশীল পরীক্ষণের ক্ষেত্র। বিভিন্ন সাংস্কৃতিক পটভূমি থেকে আসা শিল্পীরা নিজেদের ঐতিহ্য ভাগ করে নিতেন এবং সেই সেই অভিজ্ঞতা থেকে শিল্প-ভাষার নতুন সম্ভাবনা আবিষ্কার হতো। ব্রুকের থিয়েটার একটি 'সার্বজনীন ভাষা' সন্ধানের উপর জোর দেন, যে ভাষা সংস্কৃতি, ভাষা ও ভূগোলের সীমা অতিক্রম করতে সক্ষম। উদাহরণস্বরূপ, *মহাভারত* প্রযোজনায় তিনি বহুজাতিক অভিনেতাদল নিয়ে কাজ করেন এবং ভারতীয় নাট্য-ঐতিহ্যের কিঠু উপাদান সৃজনশীলভাবে অন্তর্ভুক্ত করেন। এর মাধ্যমে তিনি একটি আন্তঃসাংস্কৃতিক, মহাকাব্যিক ও সার্বজনীন নাট্যভাষা নির্মাণের প্রয়াস গ্রহণ করেন, যা বৈশ্বিক দর্শকের কাছে সমভাবে গ্রহণযোগ্য হয়ে ওঠে।

Silence and Stillness

ব্রুকের প্রযোজনাগুলোতে প্রায়শই দীর্ঘ নীরবতা বা স্থিতিশীলতার মুহূর্ত লক্ষ করা যেত, যেগুলো তিনি শব্দ বা গতির মতোই শক্তিশালী মনে করতেন। এই মুহূর্তগুলো দর্শকদেরকে পরিবেশনার সঙ্গে আরও গভীরভাবে যুক্ত হতে সহয়তা করত এবং একটি সার্বজনীন উপস্থিতি ও মনস্তাত্বিক সংযোগের অনুভূতি সৃষ্টি করত। উদাহরণস্বরূপ, ১৯৮১ সালের *দ্য ট্র্যাজেডি অব কারমেন* প্রযোজনায় ব্রুক নীরবতার কৌশল ব্যবহার করেছিলেন উত্তেজনা, মনোযোগ এবং আবেগগত শক্তি বৃদ্ধি করার জন্য। এই নীরবতা গল্পের আবেগগত শক্তিকে অতিরিক্ত নাটকীয়তা ছাড়াই প্রতিধ্বনিত হতে সহায়তা করেছিল, যা দর্শককে চরিত্র ও পরিবেশনার সঙ্গে আরও ঘনিষ্ঠভাবে সংযুক্ত করত।

Focus on the 'Invisible Theatre'

ব্রুক থিয়েটারে অদৃশ্য বা বিমূর্ত উপাদানগুলোর উপর বিশেষ গুরুত্ব আরোপ করতেন—অর্থাৎ অভিনেতা ও দর্শকের মধ্যে যে শক্তি, সংযোগ এবং মনস্তাত্ত্বিক আদান-প্রদান হয় সেটিই তাঁর নাট্যদর্শনের মূল। তিনি এমন একটি পরিবেশনা নির্মাণ করতে চেয়েছিলেন, যা তিনি 'Holy Theatre' হিসেবে অভিহিত করতেন, যেখানে বস্তুগত উপাদানগুলো কেবল দৃশ্য সাজানোর মাধ্যম নয় বরং আধ্যাত্মিক ও রূপান্তরমূলক অভিজ্ঞতা সঞ্চারেরও মাধ্যম। উদাহরণস্বরূপ, *দ্য কনফারেন্স অব দ্য বার্ডস* প্রযোজনায়, ব্রুক দর্শকদের চরিত্রগুলোর আলংকারিক ও প্রতীকী যাত্রায় নিমজ্জিত করতে চেয়েছিলেন। এর ফলে দর্শকরা কেবল গল্প পর্যবেক্ষণ করেন নি, বরং একটি যৌথ বিস্ময়, আবিষ্কার এবং অন্তর্দৃষ্টির অনুভূতি লাভ করেছিলেন, যা নাটকের আধ্যাত্মিক ও অভিজ্ঞতামূলক দিককে তীব্রভাবে প্রতিফলিত করেছিল।

Ensemble Collaboration

ব্রুকের মহড়ার প্রক্রিয়া ছিল গণতান্ত্রিক এবং সহযোগিতামূলক, যেখানে অভিনেতারা কেবল নির্দেশ পালনকর্তা নয় বরং সহ-সৃষ্টিকর্তা হিসেবে গণ্য হতেন। তিনি তাদের নিজস্ব অন্তর্দৃষ্টি, সৃজনশীল ব্যাখ্যা এবং আবিষ্কারের সুযোগ প্রদান করতেন, যাতে প্রযোজনার প্রতিটি উপাদান এক যৌথ সৃজনশীল প্রয়াসের ফলাফল হয়। উদাহরণস্বরূপ, পূর্ব আফ্রিকার ইক উপজাতির অধ্যায়নভিত্তিক *দ্য ইক* প্রযোজনার সময় ব্রুক এবং তাঁর এনসেম্বল তাৎক্ষণিকতা, নিরীক্ষা এবং গবেষণাকে কেন্দ্র করে একটি পরিবেশনা নির্মাণ করেছিলেন। এই প্রযোজনা কেবল গল্প বলার মাধ্যম নয় বরং আচার-অনুষ্ঠান, প্রতীক এবং চরিত্রের সংমিশ্রণে একটি সমৃদ্ধ, সহযোগিতামূলক থিয়েট্রিকাল অভিজ্ঞতা প্রদান করেছিল।[৩৪]

Audience Interaction

ব্রুক দর্শককে থিয়েটার অভিজ্ঞতার অপরিহার্য অংশ হিসেবে বিবেচনা করতেন। তিনি বিশ্বাস করতেন যে, দর্শকের সক্রিয় উপস্থিতি এবং প্রতিক্রিয়া প্রযোজনাকে নির্দিষ্ট আকার প্রদান করতে এবং তার মান্নোয়ন করতে সক্ষম। কৌশলগতভাবে, ব্রুক প্রায়ই চতুর্থ দেয়াল ভাঙা, দর্শক অংশগ্রহণ আমন্ত্রণ এবং অন্তর্ভুক্তিমূলক পরিবেশ তৈরি করতেন, যাতে দর্শক কেবল পর্যবেক্ষক না থেকে সৃজনশীল এবং ইন্টারঅ্যাক্টিভ অংশীদার হিসেবে পরিবেশনায় যুক্ত হন। উদাহরণস্বরূপ, ১৯৭১ সালের *অরঘ্যাস্ট* প্রযোজনা ব্রুকের একটি বহুভাষী নিরীক্ষামূলক নাট্যকর্ম, ব্রুক আচার-অনুষ্ঠানমূলক উপাদান, স্থানীয় দর্শক সংযোগ এবং সরাসরি ইন্টারঅ্যাকশন ব্যবহার করেছিলেন। এর মাধ্যমে তিনি একটি অন্তরঙ্গ, গতিশীল এবং অংশগ্রহণমূলক থিয়েট্রিকাল অভিজ্ঞতা সৃষ্টি করতে সক্ষম হন, যা দর্শককে নাটকের অংশ হিসেবে সম্পূর্ণভাবে নিমজ্জিত করে ফেলে।[৩৫]

সমাপ্তিকা

পিটার ব্রুকের নাট্যনির্দেশনার কৌশল ছিল উদ্ভাবনী সরলতা দ্বারা চিহ্নিত, যা দর্শকদের সঙ্গে গভীরভাবে সংযুক্ত হতে এবং অভিনেতাদের তাদের চরিত্রের মর্ম আবিষ্কার করতে সক্ষম করে। তাঁর তাৎক্ষণিকতা, সহযোগিতা এবং থিয়েটারের সার্বজনীন শক্তির প্রতি গুরুত্ব দেওয়া একটি স্থায়ী উত্তরাধিকার রেখে গেছে, যা সারা বিশ্বে নাট্যনির্দেশনা এবং নাট্য-স্রষ্টাদের প্রভাবিত করেছে। প্রচলিত সীমারেখাগুলো ভেঙে ব্রুক থিয়েটারকে একটি যৌথ রূপান্তরমূলক স্থান হিসেবে পুনরায় কল্পনা করেছিলেন। পিটার ব্রুকের প্রক্রিয়া একটি সত্যের সন্ধান। এটা কোনো বুদ্ধিবৃত্তিক সত্য নয়, বরং একটি গভীর সার্বজনীন সত্য যা ভাষা এবং সংস্কৃতির ঊর্ধ্বে। তাঁর কাজ মানব অস্তিত্বের মৌলিক প্রশ্নগুলোকে অন্বেষণ করে: মানুষ হওয়া মানে কী? আমরা এক অপরের সঙ্গে কীভাবে সংযোগ স্থাপন করি? আমাদের যৌথ অভিজ্ঞতার কেন্দ্রে কী আছে? যখন আলো নিভে যায় এবং পারফরম্যান্স শুরু হয়, ব্রুকের থিয়েটার দর্শকদের এমন একটি জগতে প্রবেশ করতে আমন্ত্রণ জানায় যা সরল এবং গভীর, সংক্ষিপ্ত অথচ অসীমভাবে সমৃদ্ধ। ব্রুক মনে করতেন, নির্দেশকের ভূমিকা তাঁর নিজস্ব চিহ্ন রেখে যাওয়া নয়, বরং এমন একটা জায়গা তৈরি করা যেখানে অসাধারণ কিছু ঘটতে পারে। এই অসাধারণ কিছু অভিনেতা-দর্শকদের মধ্যে যোগাযোগের, উপলব্ধির এবং বিস্ময়ের একটি ক্ষণস্থায়ী মুহূর্ত।

টীকা ও তথ্যনির্দেশ

১ Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1968), p.7.

২ Michel Kustow, *Peter Brook A Biography* (New York: Bloomsbury, 2009), pp. 5-25.

3 A Hunt and G. Reeves, Directors in Perspective: Peter Brook (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 22-25.

8 Richard Helfer and Gleen Loney, Peter Brook: Oxford to Orghast (London and New York: Roughtledge, 1998), pp. 8-22.

৫ Michel Kustow, *Peter Brook A Biography,* pp. 28-42.

৬ Antonin Artaud's 'Theatre of Cruelty' emerged as a radical theatrical movement seeking to shatter the conventional, text-centric Western theatre and replace it with a visceral, sensory, and transformative experience. Artaud argued that theatre should function as a "violent purge," shocking audiences out of complacency and confronting them with the deepest layers of human existence (Artaud 1958, pp. 79–80). Rejecting psychological realism and literary dominance, he emphasized gesture, sound, movement, light, and non-verbal expression as core theatrical languages.— Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, Translated by Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), p. 89.

৭ Peter Brook, *The Empty Space,* p.175.

৮ *Ibid.*

৯ Noh is Japan's classical musical-dramatic form that developed in the 14th century through the work of Kan'ami and his son Zeami, who refined its aesthetic principles and performance conventions. Rooted in Buddhist and Shinto ritual culture, Noh synthesizes music (hayashi), chant (utai), dance (mai), poetry, and highly codified movement to evoke a mood of refined elegance known as *yūgen*—a subtle, profound beauty (Zeami 1984,. Performances typically feature a central protagonist (*shite*), a secondary actor (*waki*), a chorus, and musicians, all collaborating to create a stylized and symbolic dramatic narrative.— Zeami, *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, Translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 21-22. and Karen Brazell ed., *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays* (New York: Columbia University Press, 1998), pp. 7-9).

১০ Kathakali**,** the classical dance-drama of Kerala (South India), evolved in the 17^{th} century as a highly stylized theatrical form rooted in Hindu epic traditions. Drawing from earlier forms such as Koodiyattam and Krishnattam, Kathakali combines expressive dance (nritya), elaborate facial expression (abhinaya), vigorous body movement, percussion-driven music, and vividly painted makeup to narrate stories primarily from the *Ramayana*, *Mahabharata*, and *Puranas*. Performers undergo intensive physical, vocal, and eye-training, enabling them to execute the codified gestural language (mudras) and distinct character types—classified into categories like Pacha (noble), Kathi (anti-heroic), Thadi (demonic), and Minukku (spiritual) (Paniker 1998,.—Philip B. Zarrilli, *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play* (London: Routledge, 2000), pp. 25–27. and K. Ayyappa Paniker, *Indian Narratology*. (New Delhi: Sterling Publishers, 1998), pp. 112–114.

১১ Peter Brook, *The Empty Space,* pp. 120-135.

১২ Mir Mehbub Alam, "Key Factors to Enhance Improvisation Skills: The Root of Acting Basics", *Rajshahi University journal of arts & law* , Vol. 52 (2024), https://doi.org/10.64102/rujal.0696, pp. 3-4.

১৩ Peter Brook, *The Shifting Point* (New York: Roughtledge, 1987), p. 218.

১৪ A Hunt and G. Reeves, Directors in Perspective: Peter Brook, pp. 36-56.

১৫ Shomit Mitter, "Peter Brook (1925-)'', Shomit Mitter and Maria Shevtsova ed., *Fifty Key Directors* (London and New York: Roughtledge, 2005), pp. 98-99.

১৬ *Ibid.*

১৭ জিয়া হায়দার, *থিয়েটারের কথা* (পঞ্চম খণ্ড) (ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ২০০৭), পৃ. ৪৫-৪৬।

১৮ David Bradly and David Williams, *Directors' Theatre* (New York: Macmillan Education,1988), p.181.

১৯ *Ibid*, p.184.

২০ Shomit Mitter, "Peter Brook (1925-)'',p. 100.

২১ David Bradly and David Williams, *Directors' Theatre,* pp. 146-150.

২২ D. Selborne, *The Making of A Midsummer Night's Dream: An Eye Witness of Peter Brook's Production From First Rehearsal to First Night* (London: Methuen, 1982), p.11.

২৩ David Bradly and David Williams, *Directors' Theatre,* pp. 146-150.

২৪ জিয়া হায়দার, পৃ. ২৪-২৫।

২৫ তদেব, পৃ. ২৯।

২৬ তদেব, পৃ. ২০-২১।

২৭ তদেব, পৃ. ২২-২৪।

২৮ David Bradly and David Williams, *Directors' Theatre,* pp. 166-172.

২৯ *Ibid.*

৩০ *Ibid,*pp. 146-150.

৩১ জিয়া হায়দার, পৃ. ২০-২১।

৩২ David Bradly and David Williams, *Directors' Theatre,* pp. 177.

৩৩ *Ibid,* pp. 156-157.

৩৪ জিয়া হায়দার, পৃ. ৩৯।

৩৫ তদেব, পৃ. ২৯।