বিজন ভট্টাচার্য

বরেণ্য বিপ্লবী লোকায়ত নট ও নাট্যকার

রণেশ দাশগুপ্ত

গত শতকের দ্বিতীয়ার্ধের মাঝামাঝি থেকে বর্তমান শতকের দ্বিতীয়ার্ধের মাঝামাঝি পর্যন্ত বাংলা নাটকের প্রবর্তন ও প্রসারের শতবর্ষে—প্রথম থেকেই এমন সব নাটক লেখা হয়েছে, যেগুলিকে তদানীন্তন চিরায়ত বিশ্ব-নাটকের নিরিখে শুরুতে মনে হয়েছিল সাময়িক ঝাঁজালো সমস্যা নিয়ে রাগী নাটক। লোকের রাগ পড়ে গেলে এ নাটকও পড়ে যাবে। এদের কয়েকটা নাটক কিন্তু একশ বছর পরে মঞ্চস্থ হয়েও দর্শকমণ্ডলীকে প্রবলভাবে নাড়া দেয়। দৃষ্টান্ত দীনবন্ধু মিত্রের 'নীলদর্পণ'।

বাংলা নাটকের এই বিশেষত্ব ব্যতিক্রম নয়, মূলধারা। এর আসল কারণ, বাংলা নাটক পরাধীনতা থেকে মুক্তির সংগ্রামের একাদিক্রমিক গণ অভ্যুত্থানের যে ঘটনাগুলি থেকে নরনারীকে গ্রহণ করেছে, সেগুলি পরস্পর থেকে অবিচ্ছেদ্য। এজন্যে এরা চিরায়তের মাত্রা পেয়েছে।

বিজন ভট্টাচার্যের 'নবান্ন' নাটক এই মূলধারার অন্তর্ভুক্ত। তের শ পঞ্চাশের বাংলার মন্বন্তরের বিরুদ্ধে প্রতিরোধের ডাক এর বিষয়বস্তু। এই প্রতিরোধ বাংলা নাটকের মূল ধারার প্রকাশ। পড়ে যাওয়া দূরে থাক, আগামী এক শ বছরে 'নবান্ন' দর্শকমণ্ডলীকে মানুষের জন্যে মানুষের করণীয়কে এবং চিন্তনীয়কে জাগিয়ে রাখবে।

বাংলা নাটকের একশ বছরের পরীক্ষা-নিরীক্ষা ও সাধনা এবং লড়াই-এর একজন যোগ্য ধারক ও বাহক বিজন ভট্টাচার্য। একাধারে নট ও নাট্যকার আরও হয়েছেন। যেমন গিরিশ ঘোষ। বিজন ভট্টাচার্যও সেই ঘটনা ঘটিয়েছেন।

সঙ্গে সঙ্গে বিজন ভট্টাচার্যের সৃষ্টি এক অদ্বিতীয়ের সৃষ্টি।

তিনি বাংলার প্রথম বিপ্লবী লোকায়ত নট ও নাট্যকার। নাটক লেখা ও তার নট হিসেবে তিনি যেমন উৎসর্গিত একাদিক্রমে বিপ্লবে, তেমনি একাদিক্রমে লোকায়তে। এর আগে এমনটি আর কেউ করেননি। বিপ্লবী নাটক ও নটকে গত একশ বছরে আমরা আরও পেয়েছি, কিন্তু এই দুটির সর্বাত্মক সম্মিলিত-সন্নিবিষ্ট রূপ দিয়ে বিজন ভট্টাচার্য প্রবর্তন করেছেন নবযুগের। গত শত বর্ষের এক সৃষ্টি তিনি, আবার আগামী শতবর্ষের স্রষ্টা তিনি। বাংলা নাটকে লোকায়ত চিন্তা ও জীবনের প্রয়োগ রবীন্দ্রনাথও করেছিলেন। 'অচলায়তন' এবং এমনকি, 'রক্তকরবী' নাটকে এসেছে লোকায়ত বস্তুবাদী লৌকিক পরিবর্তন। আরও কারো কারো লেখায় লোকায়ত এসেছে। কিন্তু বিজন ভট্টাচার্যর 'নবান্ন' থেকে শুরু করে 'দেবীগর্জন'—প্রায় প্রত্যেকটি নাটকের পরিমণ্ডলই লোকায়ত। একটিমাত্র বড় নাটক ব্যতিক্রম, সেটি 'অবরোধ'। সম্ভবত, নাট্যকার এই নাটকটিতে যন্ত্রশিল্পের কর্মীদের কোনো লোকায়ত

প্রতীকের আবর্তে দেখাতে পারেন নি বলেই এই ব্যতিক্রম। চেষ্টাও ছাড়েননি। তার প্রমাণ 'চলো সাগরে'। যন্ত্রশিল্পের কর্মীদের জীবনকেও তিনি এখানে লোকায়ত পরিমণ্ডল দিয়ে আগাগোড়া মুড়ে দিয়েছেন। অবশ্য এজন্য তাঁকে অমানুষিক পরিমণ্ডল দিয়ে আগাগোড়া মুড়ে দিয়েছেন। অবশ্য এজন্য তাঁকে অমানুষিক পরিশ্রম করতে হয়েছে। কলকাতার শহরতলীর কারখানার মজুরদের বঙ্গভাষী ও বঙ্গসংস্কৃতিতে যে লোকায়ত ভিত্তি অন্তঃশীল রয়েছে, তাকে তিনি দৃশ্যগোচর শ্রবণগোচর করেছেন। এজন্যে তাঁকে গানের আশ্রয় নিতে হয়েছে।

লোকায়ত রাজনীতি ও চিন্তা ও বস্তুমর্মিতা প্রযোগ তিনি যেমন গীতিনাট্য 'জীয়নকন্যা' লিখেছেন ওঝা নিয়ে, তেমনি নাটকের পর নাটক লিখেছেন আউল বাউল কীর্তনিয়া নিয়ে।

কিন্তু ব্যাপারটা গীতিপ্রবণ থাকেনি। এই সঙ্গে আর একটি অভিধা প্রযোজ্য। সেটি 'বিপ্লবী'। এই বিপ্লব বাস্তববাদী। তাঁর নাটক বিয়োগাত্মক, কারণ, বিপ্লবীদের প্রাণ নিতে হয়েছে। বিজন ভট্টাচার্যের নাটকে যেমন লোকায়ত দৃষ্টি সর্বাত্মক, তেমনি বিপ্লবও সর্বাত্মক।

যে হাজার হাজার বছরের লৌকিক চিন্তার বস্তুতান্ত্রিকতা-সম্মত রীতি আচার ধ্যানধারণা থেকে একেকটি লোকায়ত প্রতীকের উদ্ভব ও তার পরিমণ্ডল, তাদের খণ্ডিত না করে কিংবা বিন্দুমাত্র অবমূল্যায়ন না করে একটা সম্পূর্ণ নতুন লোকজগৎ গড়বার নিরন্তর সংগ্রাম বিজন ভট্টাচার্যের নাটক ও নটজীবনের প্রাণসত্তা।

অল্প বয়সে স্বাধীনতা সংগ্রামে কোন কোন শ্রমিক শ্রেণীর বিপ্লবীর সংস্পর্শে আসার সুযোগ, গ্রামীণ জীবনে ও নিপীড়িত কৃষকদের সঙ্গে সহযোগিতা এবং প্রগতি লেখক সংঘ ও কমিউনিস্ট পার্টির সদস্যপদ বিজন ভট্টাচার্যকে স্বাদেশিকতা ও আন্তর্জাতিকতার বিপ্লবে একাত্ম করেছিল। বিপ্লব ও 'লোকায়ত' এই দুটি অবিভাজ্য অভিধা লৌকিক রৌঢ়িকতার মধ্যে যে ব্যক্তিক চারিত্রিক সূক্ষ্ম কাজের সমন্বয়ের দাবিদার, তাকে অন্তর নিঙড়ে প্রকাশ করার ব্যাপারটাকে বুঝিয়ে দেবার জন্যেই সম্ভবত বেঁচে থাকার শেষ দিনটি পর্যন্ত তাঁকে প্রধান নটের কাজও করতে হয়েছে তাঁর নিজের লেখা নাটকে।

লোকায়ত জীবন দর্শনের প্রতীকে তিনি আশ্রিত করেছেন শ্রমজীবী জনগণের সেই শ্রেণীগত অভ্যুত্থানকে, যার মধ্য দিয়ে সমস্ত শোষণ, ক্রন্দন ও অন্ধত্বের অবসান ঘটানো সম্ভবপর বলে তিনি মার্কসীয় দর্শন থেকে জেনে নিয়েছিলেন। ধ্রুবতারা করেছিলেন তিনি মার্কসবাদ লেনিনবাদকে।

লোক জীবনের উপস্থাপন যাতে বস্তুনিধি হয় সেজন্যে লোকায়ত প্রতীক নিয়ে বিজন ভট্টাচার্য যে চর্চা করেছেন, সেটা যেন তান্ত্রিকের ধ্যানস্থ হওয়া। কিন্তু এটাও তিনি সম্ভব করেছেন যে, হাজার হাজার বছরের লৌকিক প্রতীকের কোন মোহকেই তিনি গ্রাহ্য করেন নি। লোকজীবনকে তার বিপ্লব সজ্জায় সাজাবার ব্যাপারে কোনো দ্বিধা আসেনি তার মনে।

তাঁকে চল্লিশ, পঞ্চাশ, ষাট ও সত্তরের দশকের বিশ্ববিপ্লবী আবহে রেখে দেখলে তাঁর এই মোহনহীনতার একটা পরিষ্কার কৈফিয়ত পাওয়া যেতে পারে।

স্বদেশে ও অন্য সর্বত্র অপ্রতিরোধ্য বিপ্লবী গণ অভ্যুত্থানের ও গণ জাগরণের বাস্তব সংঘটন তাঁকে শক্তি জুগিয়েছে। তবু একটা খটকা থাকতে পারে। লোকায়ত প্রতীক বা

আবহ বা রীতির ব্যবহার বস্তুতান্ত্রিক হওয়া সত্ত্বেও শক্তি জোগাবার সঙ্গে সঙ্গে স্ববিরোধিতাও সৃষ্টি করতে পারে। বিজন ভট্টাচার্যকেও লোকায়তের ব্যাপারেই স্ববিরোধিতা ও প্রতিবন্ধকতার সম্মুখীন হতে হয়েছে। লোকায়তের যে আদিমতা কিংবা আবহমানতার আতিশয্য, তাতে বস্তুতান্ত্রিকতার আওতাতেও গুণগত উত্তরণের অবকাশ নেই। অথচ বিশ্বকে বদলাবার এবং নিজেদের বদলাবার জন্যে এই গুণগত উত্তরণের উল্লম্ফন অপরিহার্য। একথা ঠিক যে লোকায়ত প্রতীককে গণবিপ্লবে ব্যবহার করা সম্ভব, কারণ এর মধ্যে লোকজীবনের আশা আকাঙক্ষার বস্তুতান্ত্রিক উপকরণ রয়েছে। কিন্তু একই সঙ্গে এই প্রতীককে তারাও ব্যবহার করার জন্যে প্রবাসী হতে পারে যারা স্থিতাবস্থার শোষণ ব্যবস্থাকে বজায় রাখার জন্যে পুরাতনকে আঁকড়ে ধরার সুপারিশ করে। লোকায়ত প্রতীকের বৈপ্লবিক উপকরণ গুলোকে পাঠ করার জন্যে নিছক পুরাতনের উপকরণ গুলোকে ব্যবহার করার প্রচেষ্টা চালিয়ে আসছে সাম্রাজ্যবাদ ও তার তাঁবেদাররা।

সুতরাং বিজন ভট্টাচার্যকে লোকায়তকে নিয়ে কাজ করতে গিয়ে বাছবিচার ঝাড়াই বাছাই করতে হয়েছে। কাজটা হয়েছে তাই গুরুতর রকমের পরিশ্রমসাধ্য। কঠোর সাধনাসাধ্য। কয়েকটা কথা কানে এল, আর সংলাপ তৈরী করলাম, কিংবা একটা সুর কানে এলো আর গান বেঁধে ফেললাম, এত স্বচ্ছন্দ হয়নি ঘটনাটা। বরং ভাটিতে উজানে দাঁড় টানতে হয়েছে অনেক সময়। কিন্তু নদী তিনি প্রধানত একটাই বেছে নিয়েছিলেন। সেটা লোকায়ত। আর এই লোকায়তের গহীনেই বাংলা নাটককে বিপ্লবের বাহক করেছিলেন।

এখানেই তাঁর অনন্যপূর্বতার সবচেয়ে বড় স্বাক্ষর। তিনি অনন্যপূর্ব এই জন্যেও যে, তিনি স্ববিরোধিতাকে জয় করেছেন। যে শ্রমজীবী নরনারী একালে বিপ্লবের পুরোধা, তাদের সত্তার মজ্জায় মজ্জায় লোকাচার মিশে থাকায় তাদের পরিপূর্ণ বিপ্লবী বিন্যাসের জন্যে এই লোকাচার সম্বন্ধে জ্ঞান বোধ ও সহমর্মিতা চাই-ই চাই। এই লোকাচার তিনি জুগিয়েছেন। চল্লিশের দশকে গণনাট্য আন্দোলনের গোড়পত্তনে এটা ছিল একটা মূল উপকরণ। কবিয়ালরা এসে দাঁড়িয়েছিলেন গণমুখী আধুনিক লেখক লেখিকা ও শিল্পীদের পাশে এই তাগিদেই। বিপ্লবের সাধারণ গুণনীয়কটিকেও অবশ্য পাওয়া গিয়েছিল এই সঙ্গে। লালপতাকা নিয়ে সামনে এগিয়ে চলেছিল শ্রমিক শ্রেণী। দেশের স্বাধীনতার সংগ্রামের এবং সাম্যবাদী বিশ্ববিপ্লবের আহ্বান আঁকা রয়েছে এই পতাকায়।

বিজন ভট্টাচার্য এই সাধারণ গুণনীয়ককটিকে দেশের মাটিতে গভীরতম শিকড়ে-শিকড়ে বুঝে নিতে পেরেছিলেন। তিনি হয়েছিলেন গণনাট্য আন্দোলনের অন্যতম শ্রেষ্ঠ কর্মী। সফলতায় অভিষিক্ত করেছিলেন তিনি গণনাট্য আন্দোলনকে, লোকায়তকে বিপ্লবে পরিপূর্ণভাবে বিন্যস্ত করে।

বাংলা গণনাট্য আন্দোলনের বিপ্লবী লোকায়তের উপকরণের সবচেয়ে বড় অংশ জুগিয়েছেন বিজন ভট্টাচার্য।

উপরোক্ত কৃতিত্বের অবিচ্ছেদ্য অনুষঙ্গ হিসেবে বিজন ভট্টাচার্যের নাট্যকর্মের দুটি বিশেষত্বের এখানে উল্লেখ করে রাখা যেতে পারে। এই বিশেষত্ব দুটি তাঁকে লোকায়তের সঙ্গে সঙ্গে বিপ্লবী গণনাটকের অন্যান্য ধারার সঙ্গে আত্মীয়তার সম্পর্কে জড়িয়েছে।

প্রথমত, অনন্য নট ও নাট্যকার হলেও যেহেতু একটা নতুন পর্বের তিনি প্রবর্তন করতে চেয়েছেন এবং যেহেতু এই নতুন পর্বে ব্যক্তি ও সমূহ পরস্পরের পরিপূরক, সেজন্যে রীতিপদ্ধতি ও ব্যক্তিত্বের দিক দিয়ে নিজেকে তিনি নিঃশেষে উৎসর্গ করেছেন সম্মিলিত বৈপ্লবিক নাট্য উদ্যোগ। গণনাট্য আন্দোলন যখন বহুধা বিভক্ত, তখন লোকায়ত ধারার পরীক্ষা-নিরীক্ষায় কোনো কোনো সময়ে একক হয়ে পড়লেও বিচ্ছিন্নতা-বাদের শিকার হতে দেননি তিনি নিজেকে।

তাঁর এই সম্মিলিত বৈপ্লবিক উদ্যোগে উৎসর্গীত রূপটিকে প্রত্যক্ষ করার সৌভাগ্য হয়েছিল আমাদের কয়েকজনের, তাঁকে যখন প্রথম দেখি ঢাকায় ১৯৪৪ সালে প্রগতি লেখক ও শিল্পী সম্মেলনে। কলকাতার গণনাট্য সংঘ 'জবানবন্দী' নাটক, নবজীবনের গান, মহামারী নৃত্য ও মধুবংশীর গলির সম্মিলিত কার্যক্রম এবং সম্মিলিত শিল্পীদের নিয়ে উপস্থিত হয়েছিল ঢাকায়। বিজন ভট্টাচার্যকে দেখেছিলাম অন্য সব শিল্পীদের সঙ্গে এক হয়ে মিশে রয়েছেন। তখন তাঁর চোখেমুখে যৌবন বহ্নি। বয়স ছাব্বিশ-সাতাশ। নবজীবনের গানের রূপবান যুবা ও উদাত্ত কণ্ঠস্বরের অধিকারী গায়ক বিজন ভট্টাচার্যও জবানবন্দীতে দুর্ভিক্ষপীড়িত রূপলাবণ্যহীন রুক্ষ বিদ্রোহী চাষীর ভূমিকায় অভিনয় করলেন।

বুঝে নিয়েছিলাম, এই শিল্পী সত্য সত্যই জনগণের শিল্পী, নিজেকে বিপ্লবে উৎসর্গীত করেছিলেন তাঁরা গণ-লোকনাট্য।

তাঁর সঙ্গে একই সাথে সেদিন কিংবা পরে কাজ করেছেন এরকম দুজনের কথা মনে পড়ে যায় এই কথার সূত্রে। জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্র ও ঋত্বিক ঘটক। নিজেদের উৎসর্গিত করেছিলেন তাঁরা গণ-লোকনাট্য।

বিজন চরিত্রের দ্বিতীয় বিশেষত্বটি এই যে, তাঁর সব কটি নাটকের মধ্যে এবং তাঁর নটজীবনের অন্তরঙ্গতার একটা বিশেষ উপকরণ তিনি নিয়েছিলেন বিপ্লব থেকে। এই উপকরণটি 'ক্রোধ'। অর্থাৎ বিজন ভট্টাচার্যের আরেকটি অভিধা—তিনি রাগী। অন্যায় ও অবিচারের বিরুদ্ধে তিনি ছিলেন প্রচণ্ড রাগী।

কোনো কোনো নাটক দেখতে দেখতে মনে হয়েছে, এই ক্রোধকে তিনি নিয়েছেন আধুনিক ইউরোপীয় নাটক থেকে।

খুব সংক্ষেপে বলতে চাই, এই ক্রোধের উপকরণ ব্যবহারে তিনি জার্মেন কমিউনিস্ট নাট্যকার ব্রেখটের সহযোগী, সাথী। বিজন ভট্টাচার্যের ক্রোধ, জীবনের প্রতি ধিক্কার-উচ্চারক 'এবসার্ড' নাটকের ক্রোধ নয়। বিজনের ক্রোধ মানুষের শৃঙ্খলমুক্ত হবার সংকল্পের ক্রোধ।

ব্রেখটের সঙ্গে অবশ্য তার আর কবি উপকরণে সহযোগিতা রয়েছে। সেটি গণসঙ্গীত। অর্থাৎ বিপ্লবের সংগ্রামের লোকগীতি রচনা।

বিজন ভট্টাচার্যর অপ্রকাশিত রচনা

গত বছর অক্টোবর মাসের প্রথম সপ্তাহে নয়াদিল্লীর জওহরলাল নেহরু বিশ্ববিদ্যালয়ে "Nature of Creative Experience in Fine Arts and Literature" সম্পর্কে একটি সেমিনার অনুষ্ঠিত হয়। সেই আলোচনাচক্রে বিজন ভট্টাচার্য এই প্রবন্ধটি পাঠ করেন। প্রবন্ধটি ইতিপূর্বে কোথাও প্রকাশিত হয়নি। —নবারুণ ভট্টাচার্য।

I must admit I find the very setting for this Seminar somewhat unreal. When the invitation to this Seminar reached me I was bsuy rehearsing my latest play—*Haanskhalir Haans* (The Ducks from Haanskhali). It is a play about a mass of the lumpenproletariat, a huge band of beggars. The cult of beggary has a ritualistic aura in India. The beggar is a terror to the more confortable classes, a projected hand is a force, a force generated in the land and soil of this country. They are set against the background of a construction operation, the digging for the underground railway, symbolizing technological progress and change. As Bonbibi, the forest goddess, complains to the Earth Mother, her elder sister, against the exploitation of her people, now suffering in the big city, there is a tremor of on the earth till the accumulated earth and mud crumble swallowing up Bhishma, one of the vagrants. The beggars take the event in their stride; and while Bhishma is taken away to the morgue, they decide to take the ditch right up to Haanskhali in the Sunderbans. The more I reahearse my play, the more I realize the absurdity the projecting this enormous image with may bhaddarlog actors. I do not have the minimal facilities even to work on this project. For days on end I have rehearsed in abadly maintained park in the heart of the city with noises pouring upon us. Even if I am able to produce this play, I know that a badly literate urban audience will fail to appreciate the traditional models I use along with the technological models. I do not find much sense in a Seminar like this when I find my creativity stifled at every point.

The crisis of the artist today is the crisis of the individual isolated from society. As the artist is able to generate a broad social understanding among the people, leading to an activization of the people against the forces of reaction, the artist himself is integrated to society in the process. When the artist fails to achieve this inter-action with society, he can only flounder in the hallucination of his egotism.

Life is a struggle for existence. But this struggle itself for the Indian artist has lacked a focus. The legacy of a feudal orientation has inhabited

social action. Over the last year and a half it was just a caucus at the ministerial level or the bureaucratic level, but a caucus growing like a cancer into the body politic of the intelligensia, generating the inertia or a rheumatic trauma. It was a situation for which the killer as much as the killed was responsible.

My whole self responds to the social reality; and even as I try to liberate myself, I try to liberate my art. I grapple with the snake even as the snake grapples with me. At an undefined point something explodes, erupts, giving me an insight into the core of reality and provoking me to solve the issues involved. This point lies beyond my premeditation. It is the nature of a qualitative leap, but not in the dark, at the crest of a circular labour process involving me and my art.

I have been working against this very inertia since the days of the last World War. Our country was then passing through one of her greatest ordeals. The ordeal of colonial exploitation and repression reached a culmination in Bengal in the man-made famine of 1943 that took a toll of more than fifty thousand lives according to offical statistics. I spotted in a Calcutta street a crawling baby fumbling over the corpses searching for its mother's breast. The mother was already dead. Even while we organized gruel kitchens to feed the starving people, I felt the need to do something more meaningful. Only when I wrote my play *Nabanna* and staged it, did I have the feeling that I had at last become a mother to that hungry child even as I mothered my play to make it grow into a performance for the people. That image of the crawling child has haunted me ever since. Whenever in my creative quest I miss the crawling baby, I shift my position endlessly till the child comes to view again. In my creative work I have always tried to maintain this perspective of the mother. Though quite simple, this perspective is difficult to find today as the bobgoblins born out of the socio-economic morass cover up the lenses. Between the mother and the child falls the shadow. To feed the child in the person of the people is the objective of the artist aware of his social role and responsibilities. But when most of the cultural groups in the country have to more about with begging bowls, they cannot hope to serve the people to the best of their consciences. The mothers themselves are dehydrated, while the children are in a kind of dead freeze. I know there are lots of problems to be tackled ; but that is no reason why the arts should languish. It is for the arts to generate that mother spirit and take it into social and political action. In a developing country like ours even the political leaders should be more mothers than domineering fathers.

They have however been quite often monstrous fathers devouring their own flesh and blood or morons proud of their limited visions and trying to be wiser than their teeming and bewildered children. Even a matriarch at times can be a cruel father as we have seen ouselves. For that is how things shape themselves in our country. It was my concern for the crawling child that prompted me to write my first musical, *Jeeyankanya.* in 1945, when I watched callous leaders and a callous ruling class paving the way with diabolical consistency for the partition of the country. The allegory of two families of snakecharmers and healers of men combining their wisdom after years of separation to revive a young girl was accessible to a wide range of the audience. I could have moved further with this form to further an awareness only if I had the minimal organization support and a band of committed artists.

After the Partition, I found a powerful image in the uprooted refugee, disowned by the middle class in his country of adoption. In my *Gotrantar,* I made my refugee schoolmaster identify ultimately with the workers in the slum who prove to be his haven. In *Devigarjan,* I moved into the experience of the peasantry, into the economic repression and exploitation they endure even today. Drawn to a last ditch they are compelled to revolt. The violence of their revolt I associated with the *Devi's garjan,* the roar of the angry goddess.As long as my people make the gods and goddesses dance, I am prepared to accommodate the belief of my people.

While I have the satisfaction of having remained loyal to my social commitment, and having been responsive to the social and political changes that have affeced my country, I feel frustrated and diffident when I realize that I have not been able to take my work to the masses of the rural audience, and that I have not been able to involve them in my work. I feel sick when I have to use in my productions petit bourgeois artists aping the sturdy and rugged peasants. We have not been able to make use of the historic potentials embedded in our folk musical and theatrical forms. I can only dream of a troupe of havenots playing themselves and destroying in the process all the cosy gestures and forms of our urban theatre. As long as we do not realize that dream, we can only peddle faint shadows of life and reality. It is shame to be estranged from the people and the truth that they embody.

August, 1977 **Bijan Bhattacharya**