



# চিত্রসমালোচনা



বাণীশিল্প

প্রথম প্রকাশ

অক্টোবর ১৯৬০

প্রকাশক

অবনীন্দ্রনাথ বেরা

বাণীশিখা

১৪-এ টেমার লেন

কলকাতা-৭০০০০৯

মুদ্রাকর

রাধাবল্লভ মণ্ডল

ডি. বি. প্রিন্টার্স

৪ কৈলাস মুখার্জি লেন

কলকাতা-৭০০০০৬

প্রচ্ছদ

শ্রণবেশ মাইতি

## সূচীপত্র

সম্পাদকের কথা		৫
সত্যজিৎ রায়	বাইসাইকেল থীভ্‌স্	১৫
ঋত্বিক ঘটক	নাজারিন ও লুই ব্রুহ্মেল	১৭
মুগাল সেন	বাংলা সিনেমার দর্শক ও ছিন্নমূল	২১
বিষ্ণু দে	বাংলা ফিল্মের পরিণত রূপ, আমাদের জীবন ও মেবে ঢাকা তারা	২২
বুদ্ধদেব বসু	চার্লস চ্যাপলিন ও ম'সিঙ্গ ভেদু'	৩৩
গুরুদাস ভট্টাচার্য	স্বর্ণরেখা	— ৩৩
পঙ্কজ দত্ত	পৃথিবীরই একটি শ্রেষ্ঠ চিত্রসৃষ্টি : পথের পাঁচালী	৪৮
চিদানন্দ দাশগুপ্ত	সত্যজিৎ রায়ের 'পথের পাঁচালী'	৫৬
উৎপল দত্ত	মুগাল সেনের 'জেনেসিস'	৬২
কিরণময় রাই	বার্গম্যান : ওয়াইল্ড স্ট্রবেরীজ এবং...	৬৫
দেবীপদ ভট্টাচার্য	আকাশ কুসুম	৬৯
পশুপতি চট্টোপাধ্যায়	'মুক্তি'র পুনর্মুক্তি উপলক্ষে	৭১
সেবারত গুপ্ত	নিম্ন অন্নপূর্ণা	৭৬
বীরেশ ঘোষ	ব্রেসৌর দি ট্রায়াল অফ্‌ যোয়ান অফ্‌ আর্ক	৭৭
গান্ত' রোবের্জ	অন্ত দর্শন, অস্ত সিনেমা : চোখ	৮৩
দিলীপ মুখোপাধ্যায়	উগেৎস্ ॥ দর্শন ও আঙ্গিক	৮৮
মৃগাক্ষশেখর রায়	জনতা যখন নায়ক : ব্যাটলশিপ পোটেকিন এবং...	৯৩

পূর্ণেন্দু পত্রী	কবি পাসোলিনী ও ইডিপাস রেক্স	২৬
শমীক বন্দ্যোপাধ্যায়	মেফিসটো	১০৫
প্রদীপ্তশঙ্কর সেন	উসকি রোটি প্রসঙ্গে	১১১
সুনীত সেনগুপ্ত	আকিরা কুরোসোয়ার 'ইকিরু'	১১৪
প্রলয় শূর	জ্যামিতিক জাহু'সর 'স্ট্রাকচার অফ ক্রিস্টালস'	১১৯
সৈকত ভট্টাচার্য	কাঞ্চন সীতা—একটি আলোচনা	১২৪
ধীমান দাশগুপ্ত	'চীন থেকে বৌদ্ধরা'—একটি আদি সম্বন্ধিবাচ	১২৭
ইরাবান বসু	অন্তর্গত রাজনীতির ছবি 'ডেথ্ বাই হ্যাংগিং'	১৩২
সোমেন ঘোষ	ইয়ানচোর 'ইলেক্ট্রা'	১৩৬
রজত রায়	প্রমথেশ বড়ুয়ার নির্মল প্রহসন 'রজত জয়ন্তী'	১৪০
প্রদীপ বিশ্বাস	সশস্ত্র বিপ্লবের দলিল 'অ্যালগিনো এণ্ড হু কন্ডোর'	১৪৪
অমিয় বসু	প্যাসেঞ্জার	১৪৬
অমিতাভ চট্টোপাধ্যায়	ইলমাজ গুণের ছবি 'এনিমি'	১৫২
নিত্যপ্রিয় ঘোষ	সদগতি	১৬১
পার্থপ্রতিম বন্দ্যোপাধ্যায়	ঋত্বিক ঘটক : যুক্তিতে, তর্কে এবং গল্পে	১৬৬
রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়	য়ুগাল সেনের 'কিউবিক' ছবি	১৭২
দীপেন্দু চক্রবর্তী	শতরঞ্জ কে খিলাড়ি : সত্যজিতের দাবা খেলা ?	১৭৭
এব গুপ্ত	কলকাতা '৭১	১৮৪
নবাক্রম ভট্টাচার্য	হ্যামলেট	১৮৮
বীতশোক ভট্টাচার্য	রুথ হ্যামলেট	১৯০
ঈশ্বর চক্রবর্তী	ওকা উরি কথা	১৯১
সঞ্জয় মুখোপাধ্যায়	অশনি সম্ভেত/রোমাণ্টিক মহত্তরের কবিতা	২০১
সোমেশ্বর ভৌমিক	বার্থ অব এ নেশন	২০৪

# চিত্রসমালোচনা ৪০



## সম্পাদকের কথা

‘চিত্রসমালোচনা ৪০’ : এই সংকলন গ্রন্থে আছে ১২৪৭ থেকে ১২৬০ সন পর্যন্ত চল্লিশ বছর সময়ের মধ্য থেকে বিশেষ ভাবে বাছাই করা ৪০টি গুরুত্বপূর্ণ ছবির উল্লেখযোগ্য আলোচনা। আলোচনাগুলির মধ্যে ২০টি দেশি ছবি নিয়ে ও ২০টি বিদেশি ছবি নিয়ে। দেশি ও বিদেশি উভয় ক্ষেত্রে একটি ছবি নিয়ে দুটি করে আলোচনা আছে—সত্যজিৎ রায়ের ‘পথের পাঁচালী’ ও গ্রিগরি কোজিন্‌সেভের ‘হ্যামলেট’।

আলোচিত ছবিগুলির নাম, নির্মাণকাল ও পরিচালকের নাম নিচে দেওয়া হল :

যুক্তি	প্রমথেশ বড়ুয়া
রক্তত জয়ন্তী	প্রমথেশ বড়ুয়া
চিন্নমূল	নির্মাই ঘোষ
পথের পাঁচালী	সত্যজিৎ রায়
মেঘে ঢাকা তারা	ঋত্বিক ঘটক
আকাশ কুহুম	মৃগাল সেন
স্বৰ্গরেখা	ঋত্বিক ঘটক
উসকি রোটি	মণি কাউল
কলকাতা '৭১	মৃগাল সেন
অশনি সঙ্কেত	সত্যজিৎ রায়
যুক্তি তকো ও গল্পো	ঋত্বিক ঘটক
কাঞ্চন সীতা	জি. অরবিন্দন
শতরঞ্জ কে খিলাড়ি	সত্যজিৎ রায়
ওকা উরি কথা	মৃগাল সেন
নিম্ন অন্নপূর্ণা	বুদ্ধদেব দাশগুপ্ত
সঙ্গতি	সত্যজিৎ রায়
চোখ	উৎপলেমু চক্রবর্তী
ভগবির আপনি আপনি	মৃগাল সেন
জেনেসিস	মৃগাল সেন

দি বার্থ অব এ নেশন  
 ব্যাটলশিপ পোটমকিন  
 ম'সিয় ভেদু'  
 বাইসাইকেল থীভ্‌স্  
 ইকির  
 উগেৎস্ মোনোগাতারি  
 ওয়াইল্ড স্ট্রবেরীজ  
 নাজারিন  
 দি টায়াল অফ্‌ যোয়ান অফ্‌ আর্ক  
 হ্যামলেট  
 ইডিপাস রেক্স  
 ডেথ্‌ বাই হ্যাংগিং  
 দি স্ট্রাকচার অফ ক্রিস্টাল  
 ইলেক্ট্রা  
 দি প্যাসেঞ্জার  
 দি এনিমি  
 বুড্ডিষ্ট ফ্রম চায়না  
 মেফিসটো  
 অ্যালসিনো অ্যাণ্ড দ্য কন্ডোর

ডেভিড ডবলিউ গ্রিফিথ  
 সের্গেই আইভেনস্টাইন  
 চার্লস চ্যাপলিন  
 ভিটোরিয়ো ডে সিকা  
 আকিরা কুরোসোয়া  
 কেনজি মিজোঙচি  
 ইকিমার বার্গম্যান  
 লুই বুহুয়েল  
 রোবের ব্রেসেঁ  
 গ্রিগরি কোজিন্সেভ  
 পাওলো পাসোলিনী  
 নাগিসা ওশিমা  
 ক্রিস্তফ জাহুসি  
 দিকলোশ ইয়ানচো  
 মিকেলঞ্জেলো আন্তনিওনি  
 ইলমাজ পুণে  
 কে. দুমাই  
 ইস্তভান স্তাবো  
 মিগুয়েল শিটিন

দেশি ছবির ক্ষেত্রে সত্যজিৎ ও মৃণালের ছবির ৫টি করে আলোচনা, স্বস্তিকের ৩টি ও প্রমথেশ বড়ুয়ার ২টি ছবির আলোচনা এবং অছদের ১টি করে ছবির আলোচনা রয়েছে। আলোচনা আছে মণি কাউল ও অরবিন্দনের ছবিব কিন্তু বেনেগল ও আছরের ছবির নয়, বা, বুদ্ধদেব ও উৎপলেন্দুর ছবির কিন্তু গৌতম বা অপর্ণার ছবির নয়—এব অর্থ পরিচালকবিশেষকে ছোট বা বড় করা নয়, কেননা এ-বইতে বিবেচ্য শুধু ছবি বা পরিচালক নয়, বরং বিশেষ করে ছবি সংক্রান্ত আলোচনাগুলিই।

সেই কারণেই বিদেশি পরিচালকদের ক্ষেত্রে ও হয়তো কেউ কেউ অল্পপছিত। যেমন, রেনোয়া ও হিচকক, বা, গদার ও ফেলিনি : বইটি ৪০টা সমালোচনার বদলে হয়তো ৫০টা সমালোচনার সম্বলন হলে আরো ১০ জন পরিচালককে অন্তর্ভুক্ত করা যেত। কিন্তু বাঙালি পাঠকের ক্রমক্ষমতার কথা মনে রেখে বইটিকে একটি নির্দিষ্ট আকারের মধ্যেই সীমাবদ্ধ রাখতে হয়েছে।

বইটির প্রধান বিবেচ্য আলোচনাগুলি। আগেই বলেছি, এ-বই ৪০টি গুরুত্বপূর্ণ ছবির উল্লেখযোগ্য আলোচনার সম্বলন। একদিকে আলোচনাগুলিকে কোন না কোন ভাবে, কোন না কোন দিক থেকে উল্লেখযোগ্য হতে হয়েছে, অন্যদিকে আলোচনাগুলির মধ্য দিয়ে বোঝাতে হয়েছে বাংলা চলচ্চিত্র সমালোচনার ধারা কীভাবে বিবর্তিত হয়েছে, কীভাবে আমাদের চলচ্চিত্র সমালোচনার মান ধীরে ধীরে আন্তর্জাতিক স্তরে পৌঁছেছে। আলোচকদের মধ্যে আছেন পশ্চিমবঙ্গের চল্লিশ জন বিখ্যাত চিত্রপরিচালক, কবি-লেখক ও বিশেষত চিত্রসমালোচক ( বাংলার প্রায় সমস্ত বিখ্যাত চিত্রসমালোচক, প্রবীণ ও নবীন, জীবিত বা মৃত )। সৃষ্টিপত্রের ওপর দিয়ে চোখ বোলালে বোঝা যাবে, এ-ক্ষেত্রেও কয়েকজন উল্লেখযোগ্য চিত্রসমালোচক অসুপস্থিত যেমন, মহুজ্জেল ভদ্র বা কল্পতরু সেনগুপ্ত। অজয় বসু বা প্রবোধকুমার মৈত্র। গৌতম ভদ্র বা মিহির ভট্টাচার্য। সেই একই কারণ : স্থানাভাব। যেমন মনোমতো লেখা না পাওয়ায় জ্যোতির্ময় বসু রায় ও মূলত ইংরেজিতে লিখেছেন বলে অমলেন্দু দাশগুপ্ত বাদ রইলেন। দ্বিতীয়োক্ত কারণে বাদ রইলেন কবিতা সরকার, স্বপন মল্লিক বা মিহির সেনগুপ্তও। আমরা শুধু গান্ধী রোবের্জের ক্ষেত্রে ইংরেজি লেখা থেকে অসুবাদ করেছি। তার কারণ, তাঁর রচনা নিম্নমিত বঙ্গাসুবাদ হয়ে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়ে থাকে ও এখন তিনি বাংলা চলচ্চিত্র সমালোচনার এক অপরিহার্য অংশ হয়ে পড়েছেন। এছাড়া, সত্যজিৎের লেখাটিও ঘটনাচক্রে ইংবেজিতে লেখা বলে অসুবাদ করে নিতে হয়েছে।

লেখকদের সম্পর্কে, চলচ্চিত্র সমালোচনার ক্ষেত্রে প্রাসঙ্গিক—এমন কিছু তথ্য নিচে দেওয়া হল।

সত্যজিৎ রায় : তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক বইয়ের মধ্যে আছে ‘বিষয় চলচ্চিত্র’, ‘আওয়ার ফিল্মস, দেয়ার ফিল্মস’, ‘একেট কি বলে স্যুটিং’, ‘নায়ক’ ( চিত্রনাট্য ), ‘কানুনজঙ্গা’ ( চিত্রনাট্য )। তাঁর সম্পর্কে বাংলায় রচিত বইয়ের মধ্যে আছে দিলীপ-কুমার ভট্টাচার্যের ‘জীবনশিল্পী সত্যজিৎ রায়’, অমিত্যাত চট্টোপাধ্যায়ের ‘সমাজ, চলচ্চিত্র ও সত্যজিৎ রায়’, দিলীপ মুখোপাধ্যায়ের ‘সত্যজিৎ’।

ঋত্বিক ঘটক : তাঁর চলচ্চিত্র-বিষয়ক বইয়ের মধ্যে আছে ‘চলচ্চিত্র, মানুষ এবং আরো কিছু’ ও ‘সিনেমা আণ্ড হাই’। তাঁর সম্পর্কে বাংলায় রচিত বইয়ের মধ্যে আছে রজত রায় সম্পাদিত ‘ঋত্বিক ও তাঁর ছবি’, হুত্রত রুদ্র সম্পাদিত ‘সেই ঋত্বিক’ ও অন্তর্নূ পাল সম্পাদিত ‘ঋত্বিক ( যন্ত্রস্ত )’।

মৃগাল সেন : তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক বইয়ের মধ্যে আছে ‘চালি চ্যাপলিন’, ‘আমি এবং চলচ্চিত্র’, ‘চলচ্চিত্র ভূত বর্তমান ভবিষ্যৎ’ ও ‘ভিউজ অন সিনেমা’। তাঁর সম্পর্কে বাংলায় রচিত বই : প্রলয় শূর সম্পাদিত ‘মৃগাল সেন’।

বিকু দে : ঋষিক ষটক ছাড়া সত্যজিৎ রায়ের ছবি সম্পর্কেও তাঁর উল্লেখযোগ্য মতামত আছে ।

বুদ্ধদেব বহু : চিত্রসমালোচকের দায়িত্ব ও ভূমিকা সম্পর্কেও তাঁর মতামত বিশেষ প্রশিধানযোগ্য ।

গুরুদাস ভট্টাচার্য : বাস্তব, অধ্যাস ও চলচ্চিত্র—এই বিষয়ে তাঁর মননশীল রচনা বাংলা গল্পসাহিত্যে একটি নতুন পথের প্রদর্শক ।

পঞ্চজ দত্ত : 'দেশ' পত্রিকায় দীর্ঘকাল স্বনামে ও ছদ্মনামে চিত্রসমালোচনা করেছেন ।

চিদানন্দ দাশগুপ্ত : রচিত গ্রন্থ—'টকিং অ্যাবাইট ফিল্মস' ও 'দি সিনেমা অব সত্যজিত রে' । তিনি একাধিক তথ্যচিত্র ও একটি কাহিনীচিত্র ('বিলেত ফেরত') পরিচালনাও করেছেন ।

উৎপল দত্ত : আইজেনস্টাইন ও কুরোশাওয়া বা রাজনৈতিক সিনেমা ও ওয়্যার ফিল্ম ইত্যাদি বিষয়ে তাঁর মতামত সম্পূর্ণ মৌলিক । নাটকের তুলনায় তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক রচনাদি সংখ্যায় অল্প হলেও, সেগুলি অবিলম্বে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হওয়া উচিত । পরিচালিত চিত্র 'সুম ভাঙার গান', 'চেউয়ের পর চেউ', 'ঝড়', 'বৈশাখী মেঘ', 'মা' ।

কিরণময় রাহা : বাংলা নাটক নিয়ে তাঁর বই আছে, তিনি বাংলা চলচ্চিত্র নিয়ে বই লিখলেও গ্রাম্য উপকৃত হব । তার প্রমাণ 'একই অঙ্গে এত রূপ'-এর মতো ছবি সম্পর্কে তাঁর সমালোচনা ।

দেবীপদ ভট্টাচার্য : চলচ্চিত্রের তাত্ত্বিক দিক নিয়ে এক সময় নিয়মিত বিদগ্ধ লেখা লিখেছেন । তাঁর করা চিত্রসমালোচনা শিক্ষিত, পরিশীলিত স্তরের জন্ত অরণীয় ।

পঞ্চপতি চট্টোপাধ্যায় : বাংলা চলচ্চিত্র শিল্পের ইতিহাস ও বাঙালি চলচ্চিত্র কর্মীদের বিচিত্র অভিজ্ঞতার কথা তাঁর নথ্যদর্পণে ।

সেবাত্রত গুপ্ত : 'আনন্দলোক' পত্রিকার সম্পাদক । দীর্ঘকাল 'আনন্দবাজার পত্রিকা'য় চিত্রসমালোচনা করেছেন । রচিত গ্রন্থ—'সিনেমার নিজের ভাষায়' ।

বীরেশ ঘোষ : পুণা ফিল্ম ইন্সটিটিউট, ফিল্ম সেল্যার বোর্ড, এন. এফ. ডি. সি. প্রভৃতি বিভিন্ন সংস্থায় গুরুত্বপূর্ণ পদে কাজ করেছেন । রচিত গ্রন্থ—'চলচ্চিত্র নির্মাণ ও পরিচালনা' । একাধিক স্বল্পদৈর্ঘ্যের চিত্রেরও পরিচালক ।

গান্ত রোবের্জ : রচিত গ্রন্থ—'চিত্রবাণী' ও 'সিনেমার কথা', 'অ্যানাদার সিনেমা ফর অ্যানাদার সোসাইটি' ও 'নতুন সিনেমার সন্ধানে', 'মিডিয়েশন', 'আইজেনস্টাইন'র ইভান দি টেরিবল—অ্যান অ্যানালিসিস', 'ফিল্মস ফর অ্যান ইকোলজি অব মাইণ্ড',

‘ফিল্ম থিয়েটারি টুডে’ (বন্ধু) প্রভৃতি। কলকাতায় অবস্থিত চিত্রবাণী নামক প্রতিষ্ঠানের অধিকর্তা।

দিলীপ মুখোপাধ্যায় : প্রকাশিত গ্রন্থ—‘সত্যজিৎ’ ও ‘আইজেনস্টাইন’ ( সম্পাদিত ), ‘গদার’ নামক গ্রন্থেরও অন্ততম রচয়িতা। বাংলায় চলচ্চিত্র বিষয়ক আলোচনার ক্ষেত্রে বহু বিষয়ে প্রথান পথিকৃৎ।

মৃগাক্ষশেখর রায় : ‘অমৃতবাজার পত্রিকা’-র চিত্রসমালোচক। ‘চলচ্চিত্র কথা’, ‘বিশ্বকোষ’, ‘চলচ্চিত্রের অভিধান’, ‘চলচ্চিত্র সমীক্ষা’ প্রভৃতি বিভিন্ন গ্রন্থে তাঁর রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। কাহিনীচিত্রের চিত্রনাট্য লেখা ও তথ্যচিত্র পরিচালনার কাজও তিনি করেছেন।

পূর্ণেন্দু পত্রী : বহুমুখী সৃষ্টিক্ষমতার অধিকারী : কবি ও লেখক, চিত্রকর ও চলচ্চিত্র-কার, প্রাবন্ধিক ও চিত্রসমালোচক। চলচ্চিত্র বিষয়ক গ্রন্থ—‘সিনেমা সিনেমা’।

শমীক বন্দ্যোপাধ্যায় : চলচ্চিত্রের সঙ্গে নানাভাবে যুক্ত। চলচ্চিত্র বিষয়ক বহু সঙ্কলন গ্রন্থে তাঁর রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে, চলচ্চিত্র বিষয়ক বহু বইয়ের তিনি তুলিকাও লিখেছেন। তাঁর চলচ্চিত্র সংক্রান্ত রচনার একটি প্রতিনিধি স্থানীয় সঙ্কলন অবিলম্বে প্রকাশিত হওয়া উচিত।

প্রদীপশঙ্কর সেন : নানান ব্যস্ততার দরুন চলচ্চিত্র নিয়ে বেশি লিখতে পারেন নি, যা লিখেছেন তার মধ্যে রেনোয়া, সত্যজিৎ, মৃগাল ও বাংলা ছবি নিয়ে একাধিক আলোচনা বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

সুনীত সেনগুপ্ত : বাংলা চলচ্চিত্র সমালোচনার সাধারণত চলচ্চিত্রের টেকনিক্যাল দিকটি উপেক্ষিত থাকে। সুনীত সেনগুপ্তের লেখা তার বিরল ব্যতিক্রম। তাঁর রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে ‘চলচ্চিত্র সমীক্ষা’ ও ‘চলচ্চিত্র কথা’য়।

প্রলয় শূর : তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক গ্রন্থের মধ্যে আছে ‘বার্গম্যান’ ও ‘মৃগাল সেন’ ( সম্পাদিত ), ‘গদার’ নামক গ্রন্থেরও তিনি অন্ততম রচয়িতা। চলচ্চিত্র বিষয়ে বর্তমানে পশ্চিমবঙ্গের সর্বোত্তম পত্রিকা ‘মুভি মনতাজ’, তিনি দীর্ঘকাল ধরে তার সম্পাদক।

সৈকত ভট্টাচার্য : বলিভিয়ার পরিচালক সেনজিনেসের সঙ্গে তাঁর সাক্ষাৎকার বা নিজের ছবি ‘অবতার’ নিয়ে তাঁর সরস আলোচনা বিশেষ উল্লেখযোগ্য। একসময় ভারতীয় ও আন্তর্জাতিক চলচ্চিত্র নিয়ে তিনি জার্মান ভাষাতেও লিখেছেন।

ধীমান দাশগুপ্ত : তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক গ্রন্থের মধ্যে আছে ‘কম্পোজিশন’ ( বন্ধু ), ‘দ্বলিয়া : গল্প ও চিত্রনাট্য’, ‘চিত্রনাট্য রচনা ও চিত্রনাট্য বিশ্লেষণ’, ‘নতুন বাংলা সিনেমা’ ও ‘চলচ্চিত্রের অভিধান’ ( সম্পাদিত )। তাঁর লেখা গল্প চিত্রায়িত হয়েছে এবং কয়েকটি তথ্যচিত্র ও কাহিনী চিত্রের চিত্রনাট্যও লিখেছেন তিনি।

ইব্রাহান বহুরায় : স্বনামে ( সব্যসাতী দেব ) কবিতা ও ছয়নামে প্রবন্ধ লিখে থাকেন । তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে 'চলচ্চিত্র সমীক্ষা,' 'সমাজ ও চলচ্চিত্র' প্রভৃতি সংকলন গ্রন্থে ।

সোমেন ঘোষ : রচিত গ্রন্থ—'সিনেমার ঘর ও বাহির' । এছাড়া তাঁর রচনা বিভিন্ন সংকলন গ্রন্থেও অন্তর্ভুক্ত হয়েছে, যেমন—'চলচ্চিত্রের অভিধান', 'নতুন বাংলা সিনেমা' প্রভৃতি ।

রজত রায় : প্রকাশিত গ্রন্থ—'চলচ্চিত্রের সন্ধান', 'চলচ্চিত্রের স্রষ্টারা', 'ফিফটি ইণ্ডিয়ান ডিরেকটরস,' 'ঋত্বিক ও তাঁর ছবি' ( সম্পাদিত ), 'সমাজ ও চলচ্চিত্র' ( সম্পাদিত ) প্রভৃতি । চলচ্চিত্র বিষয়ক গ্রন্থপঞ্জী রচনার ক্ষেত্রে ভারতবর্ষে তিনি প্রধান পথিকৃৎ ।

প্রদীপ বিশ্বাস : মূলত ইংরেজিতে ( ক্রীম, দি টেলিগ্রাফ, অমৃতবাজার পত্রিকা ) লিখে থাকেন । তাঁর বাংলা রচনা প্রকাশিত হয়েছে 'চলচ্চিত্রের অভিধান', 'নতুন বাংলা সিনেমা' প্রভৃতি গ্রন্থে ।

অমিয় বহু : চলচ্চিত্রের কলাকৌশলের আলোচনার সঙ্গে রসাত্মকতার বিশ্লেষণের মিলন ঘটেছে যে-সমস্ত বাঙালি চিত্রসমালোচকের লেখায় তাঁদের অগতম । তাঁর বেশ কয়েকটি লেখা আছে 'চলচ্চিত্রের অভিধান' গ্রন্থে ।

অমিতাভ চট্টোপাধ্যায় : রচিত গ্রন্থ—'সমাজ, চলচ্চিত্র ও সত্যজিৎ রায়' এবং 'চলচ্চিত্র ভাবনা', প্রথম গ্রন্থটি রচনার জন্ত তিনি রাষ্ট্রপতির রজত কমল পুরস্কার পান । চলচ্চিত্র শিক্ষা প্রসারের কাজে তাঁর বিশেষ অবদান রয়েছে ।

নিত্যপ্রিয় ঘোষ : তাঁর ব্যাতি মূলত গবেষণাধর্মী গ্রন্থ ও প্রবন্ধ রচনার জন্ত । তবু চলচ্চিত্রের সমাজত্ব ও রাজনৈতিক দিক বা সত্যজিৎ রায়ের ছবি সম্পর্কে তাঁর আলোচনার কথা সুবিদিত ।

পার্ব্যপ্রাতম বন্দ্যোপাধ্যায় : শুধু চলচ্চিত্র নয়, সাহিত্য নিয়েও লিখে থাকেন । তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে 'মৃগাল সেন', 'ঋত্বিক ও তাঁর ছবি', 'সত্যজিৎ ঋত্বিক মৃগাল' প্রভৃতি বিভিন্ন গ্রন্থে ।

রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় : 'মানন্দা' পত্রিকার সহ-সম্পাদক । সত্যজিৎ ও মৃগালকে নিয়ে ধাবাবাহারক লেখা লিখেছেন । একসময়ে ছিলেন 'দেশ' ও 'আজকাল' পত্রিকার নিয়মিত চিত্রসমালোচক ।

দীপেন্দু চক্রবর্তী : মূলত অধ্যাপক ও প্রাবন্ধিক হিসেবে পরিচিত হলেও, তাঁর চলচ্চিত্র বিষয়ক রচনা পাঠকসাধারণের পক্ষে সহজবোধ্য ও সেই কারণে সহায়ক । তাঁর রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে 'মৃগাল সেন', 'ঋত্বিক ও তাঁর ছবি', 'সমাজ ও চলচ্চিত্র'

প্রভৃতি বিভিন্ন গ্রন্থে ।

দ্রব গুপ্ত : 'ঋত্বিক ও তাঁর ছবি', 'আইজেনস্টাইন' প্রভৃতি বিভিন্ন গ্রন্থে তাঁর রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে । তৃতীয় বিশ্বের চলচ্চিত্র সম্পর্কে তাঁর মতামত বিশেষ প্রাধান্যবোধে ।

নবাক্রম ভট্টাচার্য : মূলত কবি ও নাট্যকর্মী হিসেবে পরিচিত । চলচ্চিত্র নিয়ে খুব কমই লিখেছেন কিন্তু বাংলা চলচ্চিত্র সমালোচনা আজ তাঁর চর্চা চায় । তাঁর রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে 'চলচ্চিত্রের অভিধান' গ্রন্থে ।

বীণেশোক ভট্টাচার্য : তাঁর খ্যাতি মূলত কবি ও প্রাবন্ধিক রূপে । কিন্তু বুদ্ধদেব বসুর মতো তাঁর চলচ্চিত্র সংক্রান্ত রচনাও গভীর মননশীলতায় চিহ্নিত । রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে 'চলচ্চিত্রের অভিধান', 'সত্যজিৎ ঋত্বিক মুগাল' প্রভৃতি গ্রন্থে ।

ঈশ্বর চক্রবর্তী : বেশ কয়েকটি তথ্যচিত্র ও 'গিলিগিলিগে' কাহিনীচিত্রের পরিচালক । তাঁর সমালোচনামূলক রচনা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে 'চলচ্চিত্রের অভিধান', 'সত্যজিৎ ঋত্বিক মুগাল', '১৬টি সাক্ষাৎকার' প্রভৃতি গ্রন্থে ।

সঞ্জয় মুখোপাধ্যায় : প্রকাশিত গ্রন্থ—'ছানাক্স নিগম', 'ম্যাসকুল' ফেমিনা' (অনুদিত চিত্রনাট্য) । তাঁর চিত্রসমালোচনা, ভাষারীতি ও দৃষ্টিভঙ্গির দিক থেকে, বিশেষ উল্লেখের দাবি রাখে ।

সোমেশ্বর ভৌমিক : প্রকাশিত গ্রন্থ—'সিনেমার ভালোমন্দ', 'সমাজ ও চলচ্চিত্র' (সম্পাদিত) । চলচ্চিত্র শিল্পের অর্থনৈতিক কাঠামোর বিশ্লেষণে তাঁর রচনা বাংলা চিত্রসমালোচনার জগৎ একটা নতুন ভূভাগ এনে দিয়েছে ।

পূর্বোক্ত সূচিপত্র ও আলোচকদের সম্পর্কে স্ফুটন তথ্যের এই সাধারণ পটভূমির পরিপ্রেক্ষিতে এখন আমরা বইয়ের আলোচনাগুলি নিয়ে সাধারণভাবে কিছু আলোচনা করবো । খুব সাদামাটা ভাবে সূচিপত্রের ওপর দিয়ে চোখ বুলিয়ে গেলেও পাঠকের নজরে পড়বে যে, নিয়মিত চিত্রসমালোচক ছাড়াও আরো কত কেউ বাংলায় চলচ্চিত্র সমালোচনা করেছেন এবং খুব সাধারণ ভাবে পড়ে গেলেও বোঝা যাবে যে, কত বিভিন্ন ও বিচিত্র ধরনের রচনাই না এ-বইয়ের অন্তর্ভুক্ত হয়েছে : সাধারণ ও বিশেষিকৃত, বর্ণনামূলক ও বিশ্লেষণামূলক, সাহিত্যগুণসম্পন্ন ও সমাজতত্ত্বমূলক, টেকনিক্যাল ও ইন্সট্রিক । চলচ্চিত্র সমালোচনার ধারা ও ধরন সম্পর্কে গান্ড' রোবের্জ তাঁর 'সিনেমার কথা' বইয়ে বলেছেন, 'ছবিবিশেষের রিভিউ, ছবি উপভোগ ও চলচ্চিত্র সমালোচনা—এই তিনের পারস্পরিক সম্পর্ক চলচ্চিত্র সমালোচনা বিষয়ক যে-কোনো আলোচনায় গুরুত্বপূর্ণ । কিন্তু বিশেষের রিভিউ আসলে ছবির প্রচারের একটি বাহন, ছবিটি সম্পর্কে তথ্য পরিবেশন । ছবির রিভিউ-তে পাওয়া যায় ছবিটির বিষয়, এবং

ছবিটি ভালো না খারাপ। ছবি উপভোগ কোনো ব্যক্তিবিশেষের ছবি দেখার প্রতিক্রিয়া। চলচ্চিত্র সমালোচনা চলচ্চিত্র দেখে ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়ার বিশ্লেষণ। ছবির রিভিউ আরম্ভতনে যেমন ছোট হয়, তেমন লেখাও হয় তাড়াহড়োর মধ্যে। এগুলি প্রায়ই বড় অগভীর। কোনো কোনো অভিজ্ঞ, পেশাদার সমালোচক রিভিউ লিখতে বসে কোনো ছবির বিষয়ে যুক্তিসমৃদ্ধ ও জ্ঞানদীপ্ত মতামত ব্যক্ত করলেও স্থানাভাবে তিনি বিস্তারিত আলোচনার সুযোগ পান না। অতীতকালে চলচ্চিত্র সমালোচনা একটি পেশাদার কর্ম, সমালোচকের দায়িত্ব, ছবি বিচার করা : সেই বিচারে তিনি ঔদ্ধত্যের বশবর্তী হবেন না, বরং একজন রসভিজ্ঞের স্বাভাবিক দক্ষতা নিয়েই তাঁর দায়িত্ব সম্পন্ন করবেন। বিশ্লেষণাত্মক সমালোচনার জন্ম চাই প্রশিক্ষণ ও সংস্কৃতি। কোনো ছবি সম্বন্ধে নিজের মনোভাব বিস্তৃত করার সময় কয়েকটি প্রশ্ন মাথায় রাখা যেতে পারে : ক) ছবিটি কী নিয়ে অর্থাৎ ছবিটির তাৎপর্য বিষয়ে। খ) ফিল্ম-এর বিভিন্ন অংশের মধ্যে সঙ্গতি—ছবির বিভিন্ন অংশগুলি কিভাবে সমগ্র ছবিটির সঙ্গে সমন্বিত ? গ) অস্তিত্ব সম্বন্ধে—একই বক্তব্যবাহী বা একই রীতিতে তৈরি—ছবির সঙ্গে তুলনার এই ছবিটির স্থান কোথায় ? সমালোচনার দৃষ্টিকোণ ও সমালোচকের দায়িত্ববোধের কথাও এ-প্রসঙ্গে উল্লেখ করার মতো। দৃষ্টিকোণগত নানা পদ্ধতি চলচ্চিত্র সমালোচনার ক্ষেত্রে প্রযুক্ত হয়েছে : নৈতিক, মনস্তাত্ত্বিক, সমাজতাত্ত্বিক, রূপরীতিগত এবং পুরাণ-নির্ভর। চলচ্চিত্র সমালোচনায় নানা পদ্ধতির প্রয়োগ ঘটায় অনেকের ধারণা হয়েছে যে এই সমালোচনা এতই বিষয়ীগত বা সাবজেকটিভ যে একে বিশেষ মর্যাদা দেবার কোনো কারণ নেই। কিন্তু বাস্তবে অবস্থা তেমন শোচনীয় নয়।’

অনেকটা একই ধরনের কথা আছে ধীমান দাশগুপ্তের ‘চলচ্চিত্রের অভিধান’য়েও : ‘প্রথম শ্রেণীর একজন ক্রিটিক আগে রাসিক, পরে বিচারক। যখন তিনি বিচারক তখন তাঁর ক্রিটিক্সিমে নির্দিষ্ট প্রতিষ্ঠান ও নিজস্ব রীতি থাকবে। তিনি যেমন সমগ্র ছবিকে বিভিন্ন উপাদানে বিশ্লেষণ করে দেখবেন, তেমনি বিভিন্ন উপাদানগুলিকে সংশ্লেষণ করে ছবিটিকে রিডিফাইন-ও করবেন। রিডিফাইন করা এক ধরনের রিক্রিয়েট করাই। চলচ্চিত্র সমালোচনার ইতিহাসে, চলচ্চিত্রে একটি নান্দনিক ভিত্তিস্থিতি দিতে সচেষ্ট হয়েছিলেন বালাজ। চলচ্চিত্রের আলোচনায় দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গির সঙ্গে সমাজতাত্ত্বিক প্রশ্নকে মেলাতে চেয়েছিলেন বাজাঁ। আবেগ নয়, মনন ; নাটকীয়তা নয়, সচেতনতা ; বলেছিলেন ব্রেখ্ট্‌। বাজাঁর ভাবধারাকে প্রসারিত করে কাইয়ে দ্বা সিনেমা পত্রিকার চিত্রসমালোচক গোষ্ঠী নিজেদের অর্টার থিয়োরিকে রূপ দিয়েছিলেন, যা ছবির বিবিধ উপাদানের ও মাধ্যমটির উপর সম্পূর্ণ দখল থাকা চিত্রনির্মাণীদের জাত শ্রষ্টা আখ্যা দিয়েছিল। চলচ্চিত্রের ইতিহাসের সঙ্গে আসছিল তার শিল্পরূপের কথা, শিল্পরূপের

সঙ্গে বিভিন্ন তাত্ত্বিক প্রস্তাবের উপস্থাপন। সিনেমা নিয়ে সাধারণ ও সরল রচনার পরিবর্তে আলোচনা ক্রমেই হয়ে উঠলো ব্যক্তিগত, জটিল ও পরীক্ষামূলক। আলোচনার মার্কসীয় দৃষ্টিভঙ্গির প্রাধান্য বাড়লো, কাইয়ে গোষ্ঠী ভাববাদী নন্দন থেকে মার্কসবাদী বিচার পদ্ধতিতে চলে আসার মধ্য দিয়ে পাশ্চাত্যে এই প্রবণতার ব্যাপক সূচনা। এখন সিনেমার স্ট্রাকচারালিভম নিয়ে লেখা হচ্ছে, চলচ্চিত্রের বিভিন্ন প্রতীতির বিশ্লেষণে ভাষাতাত্ত্বিক মডেলকে কাজে লাগানো হচ্ছে, তাকে ব্যাখ্যা করার চেষ্টা চলছে গণিত ও জ্যামিতি দিয়ে। এসব কিছু প্রভাব পড়েছে চলচ্চিত্র সমালোচনার ওপর।

আমরা পাঠকের বিচার বুদ্ধির প্রতি শ্রদ্ধা রেখেই আমাদের বইয়ের আলোচনা-গুলির মধ্যে এটি রিভিউ ওটি ফ্রিটসিজম, এটি সাধারণ নিবন্ধ ওটি বিশেষিকৃত প্রবন্ধ, এটি মার্কসীয় দৃষ্টিভঙ্গি থেকে রচিত ওটি নান্দনিক মনোভাব প্রসৃত : এরকম আলাদা-ভাবে বলে দিচ্ছি না। একটি সমগ্র অহুসন্ধান পাঠকের কাছে প্রত্যাশিত। আমরা এখানে শুধু আলোচনাগুলির মধ্য থেকে চিত্রসমালোচনা বিষয়ে যে-সমস্ত বিশেষ লক্ষণ ও বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় সেগুলির উল্লেখ করছি।

মতাজিৎ ঋত্বিক ও মৃগাল, বুদ্ধদেব ও বিষ্ণু দে-র লেখা সম্পর্কে কিছু বলা বাহুল্য। প্রতিটি লেখাই নিজ নিজ গুণে ও রুচিতে উজ্জ্বল। যেমন উৎপল দত্তের লেখাটি—গভীর পঠনপাঠনের সঙ্গে নিজস্ব যৌলিকতা মিললে এমন লেখা সম্ভব। গুরুদাস ভট্টাচার্যের লেখাটিতে আবার গভীর পঠনপাঠনের সঙ্গে বিদগ্ধ চিন্তা মিলেছে। একই ছবি নিয়ে পঙ্কজ দত্ত ও চিদানন্দ দাশগুপ্তের লেখা এবং আর একটি ছবি নিয়ে নবারুণ ও বীতশোক ভট্টাচার্যের লেখা পাশাপাশি রেখে পড়লে দৃষ্টিভঙ্গির তারতম্য ধরা পড়বে, বোঝা যাবে উদ্বোধনের শিল্পসৃষ্টিকে কী করে বিভিন্ন ভাবে আত্মদান করেও প্রকৃত উপভোগ করা যায়। রোবের্জের রচনাটিকে প্রকৃত অহুসন্ধান করতে গেলে তেমনি দরকার তিনি যে নতুন সমাজ ও নতুন সিনেমার কথা বলছেন তার তাত্ত্বিক কাঠামোর পরিপ্রেক্ষিতে আলোচিত ছবিটিকে ও ছবির আলোচনাটিকে বিচার করা। সমাজ, ধর্ম, দর্শন, রাজনীতি, কবিতা, জ্যামিতি : বিভিন্ন অহুসন্ধে সমালোচকেরা তাঁদের আলোচনাত্মক ব্যাপ্ত করেছেন।

বৈচিত্র্যই এ-বইয়ের মূল কথা। অমিত্যভ চট্টোপাধ্যায়ের সূদীর্ঘ রচনায় ছবির পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ বিধৃত, বীতশোক ভট্টাচার্যের ছোট্ট লেখায় ছবির প্রাপবস্তটি উদ্ঘাটিত। পশুপতি চট্টোপাধ্যায়ের তথ্যমূলকতা আর স্বীমান দাশগুপ্তের তথ্যমূলকতা। সোমেশ্বর ভৌমিকের কেতাবী আলোচনা, প্রলয় শূরের পাঠককে সঙ্গী করে ভাসতে, ভাসতে এগিয়ে চলা। কারো লেখায় পরিচালকের অবিমিশ্র প্রশংসা, কারো লেখায় পরিচালকের প্রতি স্তত্র অভিবোগ। আবার সমালোচক নিজে পরিচালক হলে কত

ভেতর থেকে ছবিকে ধরতে পারেন সৈকত ভট্টাচার্য ও ঈশ্বর চক্রবর্তীর লেখা তার প্রমাণ। ইত্যাদি। এই প্রসঙ্গে বলা দরকার, সমালোচকদের মধ্যে ক্রম গুণ তাঁর যে রচনাটি অন্তর্ভুক্ত হয়েছে সেটির নির্বাচনে আপত্তি জানিয়েছিলেন, তাঁর মতে ৬টি তাঁর উল্লেখযোগ্য রচনার মধ্যে পড়ে না। কিন্তু আমাদের বিশেষ অহুরোধে তিনি ব্যক্তিগত আপত্তি সত্ত্বেও রচনাটির অন্তর্ভুক্তিতে মত দেন।

কোন ছবি, কে পরিচালক, সমালোচক কে এবং কেমন আলোচনা: এতগুলি বিষয়ের মধ্যে ভারসাম্য রাখা করে চূড়ান্ত সূচিপত্র তৈরি করতে হয়েছে। স্মরণ্য কোন-না-কোন বিষয়ের ক্ষেত্রে কোথাও-না-কোথাও কিছু-না-কিছু ছাড় দিতেই হয়েছে। স্থলের রুটিন তৈরির মতো কুরবার কাজ এটি। ‘সুগোল অমনিবাস’ বা ‘১৩টি সাক্ষাৎকার’-এর তুলনায় এই বইয়ের সম্পাদনাকর্ম অনেক বেশি জটিল ও দায়িত্বশীল কাজ এবং এখানে বিতর্ক সৃষ্টির সম্ভাবনা অনেক বেশি।

এই ভূমিকা রচনায়, বস্তুত এ-বইয়ের সম্পাদনা ও প্রকাশনার প্রতিটি পর্বেই, শ্রেয়স্ব দিলীপ মুখোপাধ্যায় ও ধীমান দাশগুপ্তের কাছ থেকে যে সাহায্য ও পরামর্শ পেয়েছি তা শৌকিক কৃতজ্ঞতা স্বীকারের অনেক উর্ধ্বে। দিলীপ মুখোপাধ্যায়ের কাছে চিদানন্দ দাশগুপ্ত, দেবীপদ ভট্টাচার্য ও যুগাক্ষেপের রাখের লেখার জ্ঞাত ও কৃতজ্ঞ। প্রদীপ বিশ্বাসের কাছে গুরুদাস ভট্টাচার্যের ও রবি দত্তের কাছে ধীরেশ ঘোষের লেখার ব্যাপারে কৃতজ্ঞ রইলাম। যেমন যুগল সেনের লেখার জ্ঞাত তাঁর জীকে ও ঋত্বিক ঘটকের লেখার জ্ঞাত তাঁর ছেলেকে কৃতজ্ঞতা জানাই। আর যখনই দরকার হয়েছে সাহায্যের হাত বাড়িয়ে দিয়েছে বন্ধুবর অতনু পাল।

সমালোচকদের নিয়ে হাসিঠাট্টা ব্যঙ্গবিদ্রূপ হয়েছে কম নয়। কেউ এঁদের তুলনা করেছেন খেজুর গাছের সঙ্গে। মেসোপটৌময়্যার খেজুর গাছ নয়, আমাদের খাঁটি দেশী খাঁটিসার খেজুর গাছ। তলায় বসে ছায়া কেউ কখনও পায় না, ফল—তাও খাঁটিসার, আর আলিঙ্গন করলে তো কথাই নেই, একেবারে শরশয্যা। কেউ এঁদের উল্লেখ করেছেন মিসকে পাগল বলে, যে কিছুতেই সন্তুষ্ট নয়, ফলের বাগানে এসে গাছে চমৎকার ফল ধরেছে দেখে যার বক্তব্য—জুঁ, ভালোই ফল ধরেছে দেখছি, বেশ বড় বড় আর ভেতরে রসও আছে খুব, তবে সংখ্যায় বড় বেশি হয়েছে যেন, এত ফল ধরা বাপু ভালো না। রোবের্জের মতো এ হল খাটো মাপের সমালোচকের লক্ষণ। আমাদের বইয়ের সমালোচকেরা এর চেয়ে স্নেহ ও মবেস।

ফলে কোন উন্নাসিক পাঠক আমাদের এই বইকে আলিবাবা ও চল্লিশ চোরের অহুঙ্করণে বডজোর ‘চলচ্চিত্র ও চল্লিশ সমালোচক’ এই বলে ঠাট্টা করতে পারেন—এর বেশি কিছু নয়।

উত্তম চৌধুরী

## বাইসাইকেল থীভ্‌স্‌

সত্যজিৎ রায়

ঘটনাবশত প্রথম যে ইটালিয়ান ছবিটি আমি দেখি তা ছিল ভিটোরিও ডে সিকার বাইসাইকেল থীভ্‌স্‌। রেশে ক্লেয়ারের মতে ছবিটি হল 'বিগত তিরিশ বছরের মধ্যে শ্রেষ্ঠ ছবি'। এই ছবি এমন একটা আদর্শ মান স্থাপন করেছিল খুব কম ছবিই যা করার কথা ভাবতে পারে, অর্জন করার কথা দূরে থাক।

ডে সিকার অভিনেতাদের চমৎকার ভাবে কাজে লাগানো, ভাবব্যঞ্জক ডিটেলের প্রতি অত্রান্ত দৃষ্টি, পর্যবেক্ষণ ক্ষমতা প্রভৃতির প্রমাণ আগেও পাওয়া গেছিল, কিন্তু বাইসাইকেল থীভ্‌স্‌ ছবিতে এই গুণগুলো চূড়ান্ত পর্যায়ে পৌঁছেছে।

ডে সিকা বাইসাইকেল থীভ্‌স্‌ বানান ১৯৪৮ সনে সিজারে জাভাস্তিনির চিত্রনাট্য থেকে। জাভাস্তিনির গল্প বা চিত্রনাট্য থেকে আরো যে সমস্ত ছবি হয়েছে তার ভিত্তিতে বলা যায় যে তিনি হলেন আধুনিক সিনেমার একজন শ্রেষ্ঠ চিত্রনাট্যকার। তাঁর সবচেয়ে বড় গুণ হল মানুষের চরিত্র সম্পর্কে তাঁর গভীর উপলব্ধি রয়েছে ও সিনেমাশ্লে চালাবার জ্ঞান নব্বই মিনিটের মতো দৈর্ঘ্যের ছবির পক্ষে আদর্শ যে 'chain' টাইপের গল্প তার উদ্ভাবনে তিনি খুবই সূক্ষ্ম। তাঁর প্লটের সারল্য প্রয়োগে প্রখরতা এনে দিতে পারে

এবং চিত্তাকর্ষক ও বিশ্বাসযোগ্য ঘটনামালা ও চরিত্ররাজি দর্শকের আগ্রহ আগাগোড়া বজায় রাখে। এই ধরনের একটি গল্প, সকলের পক্ষে বোধগম্য ভাবে, পর্যায় ক্রীতাবে সার্থক উপস্থাপনা পেতে পারে, বাইসাইকেল থীভ্‌স্‌ আজ পর্যন্ত তার শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। এর আবেদন এতই আন্তর্জাতিক যে একদিকে লাইফ পত্রিকা ও অন্যদিকে সোভিয়েত লিটারেচার পত্রিকায় গ্রিগরি আলেকজান্ড্রভ একই সঙ্গে এই ছবিতে মাস্টারপীস বলে উল্লেখ করেছেন। আর ইংলও ও আমেরিকায় এর ব্যবসায়িক সাফল্য একে সাম্প্রতিক কালের সবচেয়ে জনপ্রিয় ছবিগুলির অগ্রতম করেও তুলেছে।

মূলত, অহুসরণের, পশ্চাদ্ধাবনের অতি প্রাচীন বা রুপদী থীম হল এই ছবির থীম। এই ক্ষেত্রে এই অহুসন্ধান একটা চুরি-বাওয়া সাইকেলের জন্ত, যেটা খুঁজে না পাওয়া গেলে তার মালিককে অনাহারে দিন কাটাতে হবে। পরিচালকের মনোরঞ্জিত অহুসারে ফিল্মের যে-কোন মৌল থীমের মতো এই থীমেরও অসংখ্য প্রকার চিত্ররূপ হওয়া সম্ভব। জাতান্তিনি যে-পদ্ধতির আশ্রয় নিয়েছেন তার ফলে ছবিতে হাসি-কান্না-উত্তেজনা সমস্তই আছে, আর আছে পুশিশি ব্যবস্থা, গির্জা, বেষ্টারুত্তি এবং ভাগ্যগণনার জালিয়াতি নিয়ে ব্যঙ্গবিদ্রোপ। শ্রমজীবী পরিবারের যে-ছবি এখানে তুলে ধরা হয়েছে তা ভীত ও ভীক্ষ, কটু ও নিকরুণ। পিতাপুত্রের যে-সম্পর্ক এ-ছবিতে পাই তা যুক্ততা ও গভীরতায় সিনেমা জগতে প্রায় অপ্রতিদ্বন্দ্বী। এমনকি সাইকেল-চোরের প্রতি কিছুটা সহানুভূতি জাগ্রত করতেও এই ছবি সক্ষম হয়। এবং ছবির চূড়ান্ত পর্যায়ে, ট্রাজিক বিবাদের অন্তিম হরে, এই ছবি যেন ভেদূর মতো, বার্থতা ও নিরাশার এক সমগ্র যুগকে তুলে ধরে।

বাইসাইকেল থীভ্‌স্‌ ছবিতে চলচ্চিত্রের মৌল উপাদান ও উপকরণগুলোর অতি সফল পুনরাবিষ্কার ঘটেছে, আর এ-ব্যাপারে ডে সিকা চ্যাপলিনের প্রতি তাঁর ঋণ উন্মুক্ত কর্তে স্বীকার করেছেন। থীমের সহজ সার্বজনীনতা, প্রয়োগের কুশল কার্যকারিতা, এবং নির্মাণে স্বল্প ব্যয়ের দরুন ভারতীয় চিত্রনির্মাণীদের পক্ষে এই ছবি, অহুশীলনের জন্ত, আদর্শ ছবি হওয়া উচিত। কলাকৌশলের প্রতি যে অন্ধ বিশ্বাস সম্প্রতি দেখা গিয়েছে পরিচালকদের মধ্যে বিশুদ্ধ অহুপ্রেরণার অভাবই তার কারণ। সিনেমার মতো একটা জনপ্রিয় মাধ্যমের ক্ষেত্রে, প্রকৃত অহুপ্রেরণা জীবন থেকে খুঁজে নিতে হবে, জীবনের মধ্যেই তার শিকড় থাকতে হবে। যতই কলাকৌশলগত চাকচিক্য থাকুক না কেন, থীমের অস্বাভাবিকতা ও প্রয়োগের কাপটা তাতে দূর হওয়ার নয়। ভারতীয় পরিচালকদের জীবনের দিকে ফিরতে হবে, বাস্তবের দিকে ফিরতে হবে। তাদের আদর্শ হওয়া উচিত ডে সিকা, ডে মিলে নয়।

মূল ইংরেজি থেকে অনুদিত। অনুবাদ : হুমিতা ভট্টাচার্য

## নাজারিন ও লুই বুলুয়েল

ঐত্বিক ঘটক

বুলুয়েলের সন্ধ্যা অনেক কিছুই পড়া ছিলো, কিন্তু এক Los Olvidados ছাড়া আর-কোন ছবি দেখার সৌভাগ্য এদেশে আমাদের হয় নি। সেও দেখানো হয়েছিল বহুকাল পূর্বে, এবং অত্যন্ত কাটাছেঁড়া একটা সংস্করণে।

অবিশি, তাঁর জীবন সন্ধ্যা যা খৌজখবর আমরা পেয়েছি তাতে অপরিমিত শ্রদ্ধা এবং কোতূহল মনের মধ্যে তৈরি হয়েছিল। বুলুয়েল হচ্ছেন ছবির জগতে এক stormy petrel, ১৯২৮ সালে সালভাদোর দালির সংগে মিলে সুররিয়েলিজম সর্বোচ্চস্থানে অধিষ্ঠিত করার অভিযানে তাঁর ছবির জগতে প্রবেশ। ককৃতো এবং তিনি—সালভাদোর দালির সংগে মিলে—দুজনে দুটি ছবি একই ব্যবসাদারের পরমাণুতে একই সংগে করেন।

সুররিয়েলিজমকে আমরা যতোই উড়িয়ে দিই না কেন এখন, ঐ সময়টিতে তার একটা ঐতিহাসিক ভূমিকা ছিলো এবং ছবিটি আমরা দেখতে না পেলেও সেও বিখ্যাত ইমেজটি আমাকে অত্যন্ত haunt করেছে—সেই বিগ্ ক্রোজ-আপে জুর দিয়ে চোখের মণি কেটে-দেওয়া-শটটি, বারেবারে আসে একটা leit motif-এর মতো।

তারপর বহু-বছর বুলুয়েলের যে আশ্চর্য সংগ্রাম, কারো কাছে মাথা না হুইয়ে যেচ্ছাকৃত যে নিবাসন, চিরকাল তা একটা শিল্পীর নৈতিকবলের উদাহরণস্বরূপ হয়ে থাকবে। বহু বছর তিনি মাদ্রিদে বসে বস্তাপচা কমার্শিয়াল ছবিগুলিকে কেটেছেঁটে একটা তন্ত্র চেহারা দিয়ে বাজারে ছাড়ার জন্ত এডিট করে পেট চালিয়েছেন। তবু, নিজে কোন ছবি পরের জুকুমে করেন নি।

‘নাজারিন’ সন্ধ্যা বলতে গিয়ে বুলুয়েলের অতীত সন্ধ্যা দুটো কথা বললাম এই জন্ত যে, তাতে-করে মাহুঘটিকে কতোখানি সিরিয়াসলি বিবেচনা করবো তার একটা হদিশ পাওয়া যাবে।

‘নাজারিন’ দেখে দুটো কথা আমার মনে হয়েছে, সেইটাকে গোড়াতেই সেরে রাখি। দুটোই ‘নাজারিন’ের বাইরের কথা।

প্রথমে মনে হলো, ইংবেঞ্জিভাষায় যে নাকউচু কতকগুলো কাগজ বেরোয় তাতে যেসব সমালোচকরা লিখে থাকেন, তাঁরা কতবড় গণ্ডমূর্খ। কথটা আগেও মনে হয়েছিল ‘দোলচে ভিতা’ দেখার পর। এই সমালোচকরা এতোই অশিক্ষিত এবং ছবির সন্ধ্যা এঁদের ধারণা এতোই ওপর-ওপর যে, এঁরা সম্পূর্ণ দিগ্ভ্রান্ত করে দেন। তার একটা কারণ বোধহয় যে, ওঁরা অজ্ঞাচ্ছ শিল্প, ওঁদের নিজেদের দেশের এবং সভ্যতার ইতিহাস এবং বিভিন্ন সমাজবিজ্ঞান সন্ধ্যা একেবারেই অজ্ঞ। এঁরা বোধহয় ছবি ছাড়া অন্য

কিছুতে কোন উৎসাহ খুঁজে পান না। ফলে, ছবি-কন্ঠিত্বের মহা ফ্যান্সাদে পড়তে হয়, কারণ তাঁরা ঠিক ওই বিষয়গুলোর থেকেই তাঁদের শিল্পকর্মের জীবনীরস আহরণ করে থাকেন। 'নাজারিন'র সম্বন্ধে আলোচনায় বসলে এবং তারপরে তাঁদের লেখাগুলো পড়লে কথাটা পরিষ্কার হয়ে যাবে।

আর, দ্বিতীয় কথা হচ্ছে যে, এ দেশে দেখলাম ছবিটিকে দেখাবার আগে একটা ইনট্রোডাকশন hand-out ধরিয়ে দেওয়া হলো। সেটা নাকি কোন বিখ্যাত মেক্সিকান কবি, বুল্‌য়েলের বন্ধু, এবং এদেশে মেক্সিকোর রাষ্ট্রদূতের লেখা। তাতে সালভাদোর দালিকে জড়িয়ে ফেলা হয়েছে এবং সার্ভেস্তেরের ডন কুইকজোট পর্যন্ত এসে পড়েছে। জানি না হয়তো স্থানাভাবের জেগেই এরকম একপেশে লেখা হয়েছে। কিন্তু লেখাটি অত্যন্ত misleading, বিশেষ করে, দালির নাম ঐভাবে জড়ানোতে বুল্‌য়েলের সমস্ত ডেভেলপমেন্টটা এবং তাঁর বর্তমান অবাস্থতিটা সম্বন্ধে আমাদের ধারণা সম্পূর্ণভাবে গুলিয়ে যাবার আশংকা প্রচুর।

এর থেকে বরং ভালো ছিলো সোজাহুজি ছবিটা দেখিয়ে দেওয়া।

'নাজারিন' নামটা আমাদের সামনে সংগে সংগে ছোতনা এনে দেয়, অথচ বিলিতি কাগজে পড়লাম 'নাজারিন' ছবিটা ভালো, কিন্তু তার নামটা পর্যন্ত কতো সংকেতময় একথা কারোরই লেখায় পড়েছি বলে মনে পড়ে না। ঐ নামকরণের সংগে একটানে বুল্‌য়েল সাহেব সম্পূর্ণ পরিপ্রেক্ষিতটা এনে ফেলেছেন—কারণ আমাদের সংগে সংগে মনে পড়ে যায় Jesus of Nazareth এর কথা, সংগে সংগে ছবিটার থিম আমাদের কাছে পরিষ্কার হয়ে যায়।

Persecution of the fool—এই থিমটা একটা সূপ্রাচীন এবং আর্কেটাইপাল থিম। সমস্ত দেশের সমস্ত সভ্যতার বিভিন্ন গাথার মধ্যে আমরা এই থিমটিকে বারে বারে খুঁজে পাই। সেদিক থেকে যীশু এবং ডন কুইকজোট আত্মীয় বৈকি। দুজনেই archetypes of fool আমাদের যাজকটিও তাই। এই দেশার ভংগির মধ্যে যে-প্রচণ্ড ঘৃণা এবং বিদ্রূপ লুকিয়ে রয়েছে তাকে এমন সহজ গল্পের মধ্যে দিয়ে প্রকাশ করা, একমাত্র বুল্‌য়েলের পক্ষেই সম্ভবপর। তার সংগে ছবিময় একটা tension লক্ষ্য করা যায়, যেটা রিলিজ হয় একেবারে শেষে Hallelujahর অহুত্বিতে। সেটাও কিন্তু বিদ্রূপ।

এই ছবি দেখতে-দেখতে আমার খালি মনে হচ্ছিলো যে, বুল্‌য়েল সাহেব অত্যন্ত ভাগ্যবান। কারণ, সাধারণের যতোই বিশ্বাস হোক না কেন যে, আমরা ধর্মান্ত জাতি, আমাদের কুসংস্কার অনেক বেশি ইত্যাদি-ইত্যাদি, রোমান-ক্যাথলিক Culture Complexটি অনেক বেশি শক্ত। আজো তাতে ঝাঝা মারায় স্থবিধে হয়। কারণ,

Organized Church একটা ইন্সটিটিউশন হিসেবে, বিশেষ করে, মধ্যযুগের বিপ্লবের মধ্যে দিয়ে, চমৎকার একটি target, আমরা ও-পুণ্যে বঞ্চিত। আমাদের লড়াই করতে হয় হাজারো Cross Current এর সংগে, যা কখনোই tangible object হয়ে আমাদের সামনে এসে দাঁড়ায় না। হিন্দুধর্ম সেদিক থেকে অনেক ফিচেল এবং বদ। একটা উদাহরণ দিলেই ব্যাপারটা পরিষ্কার হয়। নাগার্জুনের শূন্যবাদ ( বোধহয় তদানীন্তন কাল পর্যন্ত মানবচিত্তার উচ্চতম শিখর, কারণ, নাগার্জুন ছিলেন পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ মনীষীদের অগ্রভ্রম ) যেহেতু, বৌদ্ধদর্শনের ( মহাযানবাদী ) যুক্তিযুক্তভাবে পরম-সিদ্ধান্ত, তাই, যতোদিন ভদ্ররলোক বেঁচে ছিলেন—হিন্দুরা চুটিয়ে গাল দিয়েছে তাঁকে। যখন তিনি নিরাপদভাবে একেবারেই মৃত এবং কিছু-শতাব্দী কেটে গেছে, তখন arch-reactionary শংকর, সেটিকে আত্মসাৎ করে ও কৃষ্ণিকত করে, বেড়ে অধৈতবাদ বলে চালিয়ে দিলেন। এবং হিন্দুধর্মের একটা cornerstone হয়ে রইলো অধৈতবাদ।

যতোদিন বুদ্ধ বেঁচে, ( দৈহিকভাবে না হোক, মাহুয়ের মনে এবং সামাজিকশক্তি হিসেবে ) ততোদিন, তাঁর সংগে প্রচুর কুস্তি চললো। তারপর যখন তিনি আর নেই, তখন তাঁকে বিষ্ণুর অবতার করে ছেড়ে দেওয়া হলো। স্তোত্র লিখলেন জয়দেব।

এ-রকম ভূরিভূরি নমুনা দেখানো যাবে, যাতে করে ভারতীয় আর্ঘ্যধর্মের বৈশিষ্ট্য এবং ফিচেলমি পরিষ্কার হয়ে আসে।

সেদিক থেকে Roman Catholicism অনেক বেশি বোকা। Heresy কথাটাকে যত্রতত্র প্রয়োগ করে এবং Pope the Pontifex ব্যাপারটিকে ষাড়া করে, তারপর চুটিয়ে Inquisition চালিয়ে একটা অত্যন্ত tangible Goliath ষাড়া হয়ে উঠেছে, যাকে যেকোন শিল্পী-David গুলতি মারতে পারে।

এবং আশ্চর্যজনকভাবে আজো ঐ সভ্যতার মাহুয়ের মনে এই ধর্ম ব্যাপারটা বিশাল স্থান অধিকার করে আছে। অতি-অধুনা রোমান-ক্যাথলিক John Kennedyর নির্বাচনের মধ্য দিয়ে সেটা ভালোভাবে প্রকাশ পেয়েছে।

তাই বলছিলাম, বুদ্ধয়েল সাংগেব অত্যন্ত ভাগ্যবান।

এবং তিনি সেই সৌভাগ্যকে চুটিয়ে ইস্তমাল করেছেন। অবিণ্ডি Virdiana ছবিটা এদেশে দেখানো হয় নি। কিন্তু সেই মারাত্মক Stillটি আমি দেখেছি, যাতে সেই rogueরা খেতে বসেছে; আর, Camera তাদের ধরেছে Da Vinciর সেই Last Supper-এর ভংগিতে। কী ভীত ঘৃণা ছবিটি থেকে প্রকাশ পাচ্ছে। সেই একই ঘৃণা Nazarin এর প্রেরণার উৎস।

অনেককে এখানে বলতে শুনেছি যে, Bunuel অত্যন্ত Violent. এই Violenceকে আমি ভালোবাসি। কারণ, চিন্তের বিশুদ্ধতা এবং ঘৃণার পবিত্রতা না থাকলে এ-

**Violence** আনে কারো সাধ্য নেই। বৃহ্মেল পুতুপুতুভাবে জীবনকে দেখেন নি ; প্রতিষ্ট হয়েছেন গভীরে। একটা গোটা-সত্যতার সম্পূর্ণ যোগফলের ওপরে তিনি অমোঘ রায় দিচ্ছেন। একটি মূর্খ, যার পৃথিবী সম্বন্ধে ধারণা যৌশু এবং ডন কুইকস্মোটের মতোই মূর্খতাময়, সে লড়ে চলেছে। এবং একটি বুদ্ধা ফলওয়ালীর সাংকেতিকভাবে আনারস দেওয়ার মতোই সে সার্থকতা খুঁজে পায়। বৃহ্মেলের এ-ছবি একটি সত্যতার মিথ্যাচরণের চরম-দলিল।

একটি বিষয়ের কথা এখানে আমার মনে পড়তে। সেটা অবিশি সম্পূর্ণ কারিগরী দিক।

সমস্ত ছবিটিতে কোথাও আবহসংগীত নেই। সব সময়েই আবহশব্দ ভরে রেখে দিয়েছে ছবির পারিপার্শ্বিক। শুধু শেষের সেই আশ্চর্য-উজ্জল দৃশ্যটিতে কাঁড়ানাকাড়া বেজে ওঠে, *religious ecstasy*র চূড়ান্ত প্রতীকরূপে।

আরো মনে পড়ে বামনটির ব্যবহার। বেগ্মা মেয়েটির সঙ্গে বামনের যে-অপূর্ব সম্পর্ক তিনি তৈরী করেছেন তার শেষ হয় গিয়ে বামনের দৌড়ে-দৌড়ে সেই বন্দী মেয়েটির পেছনে ছুটে তারপর সেই কাঁদোকাদো মুখে দাঁড়িয়ে থাকতে।

সেই যে, চাষী-মেয়েটি—যাকে তার প্রেমিক ছেড়ে গেলো, *fade out* এর আগে সেই-ভাঁড়িখানায় তার যে-*Sexual orgasm*—কী মুন্সীয়ানা ঐ দৃশ্যটিতে!

বিয়োট্রিচের মা তাকে বলে, তুমি পাদ্রীটার প্রেমে পড়েছ। কথাটা সত্যি, তাই বিয়োট্রিচের যে-হিস্টরিয়া, মনস্তত্ত্বের এমন সূক্ষ্ম উপস্থাপন খুব কম ছবিতেই দেখা যায়।

সেই-যে-গাঁটিতে মড়ক লেগেছিল, সেখানে এরা তিনজন গিয়ে পৌঁছলো এক ঘরে, যেখানে মুয়ুঁ মেয়েটি *last prayer* স্তনতে চায় না, শুধু ডাকতে চায় তার দয়িতকে। কী গভীর মানবতাপূর্ণ দৃশ্য।

সেই গভীর রাতের দৃশ্যটির কথা মনে করুন, সেখানে পাদ্রীর কাঁধে মাথা রেখে বিয়োট্রিচ ঘূঁময়ে পড়লো ; পাদ্রী সেই ভয়স্বূপের মধ্য থেকে একটা *toad*কে তুলে নিয়ে হাতের ওপর রাখলো—আঁদর করলো ; তারপরে সেই বেগ্মা মেয়েটি এসে কাঁদতে আরম্ভ করলো : ‘তুমি ওকে বেশি ভালোবাসো, আমাকে না,’ এর সঙ্গে বেগ্মাটির শেষ দৃশ্য মেলাই, যেখানে সে একটা বন্দীকে কৃতজ্ঞতা জানালো এবং অল্প বন্দীদের গায়ে গুতু ছেটালো, তখনি জানি ঐ মেয়েটিই জিতেছে ; যে, ছবির একমাত্র *positive character*.

এবং বৃহ্মেল মানুষকে ধতোখানি ভালোবাসেন তাতে, *positive* বক্তব্য না রেখে তাঁর পক্ষে চলে যাওয়া মুশকিল।

কী গভীর, কী *subdued* এবং প্রাণবন্ত *positive* বক্তব্য—যা বেরিয়ে আসছে

এক! থুনী, আইনের হাত থেকে নুকিয়ে-নুকিয়ে বেড়ানো, একটি অভিনাধারণ বেণ্ডার মাধ্যমে। যে কয়েকটা fancy বোতাম চুরির জন্তে খুনও করতে পারে।

বুহুয়েল সত্যিকারের একজন মহন্তম শিল্পী।

## বাংলা সিনেমার দর্শক ও ছিন্নমূল

মুণাল সেন

বাংলা সিনেমা আজ এক চরম দুর্গতির মুখোমুখি এসে দাঁড়িয়েছে। বস্তা ভরা পচা গল্পে, নায়ক নায়িকার ছাকামি-ঠাসা সংলাপে, দেশপ্রেমের উৎকট বুকনিতে আর হলিউডি চং-এ নারীদেহের কুৎসিত কসরতে সিনেমার আবহাওয়া আজ বিঘাক্ত হয়ে উঠেছে। কিছুদিন ধরে সিনেমার আসরে ভূতের আমদানি হতেও দেখা যাচ্ছে—অদ্ভুত অলৌকিক আজড়বি সব কাণ্ডকারখানা। সিনেমার কর্তারা চোলাই কবা সংস্কৃতি আজ দর্শক-সমাজে বিলোচ্ছেন আর দিবিয়া মুনাফার পাহাড় লুটছেন। সঙ্গে সঙ্গে সমালোচনার হাত থেকে রেহাই পাবার জন্তে কর্তারা সমানে সাফাই গেয়ে চলেছেন, ‘আমরা ব্যবসাদার, দর্শকদের চাহিদা মেনেই আমাদের চলতে হবে।’ অর্থাৎ দর্শকের রুচিই ঐরকম; পয়সা দিয়ে বিকৃত আনন্দ উপভোগ করতেই তাঁরা চান।

বাস্তব ঘটনা যাচাই করে দর্শক সম্বন্ধে ঐ ধরনের ধারণা হওয়া খুবই স্বাভাবিক। নতুন ছবি বেরোবার সঙ্গে সঙ্গে এক অবিশ্বাস্য রকমের ভিড় যে প্রেক্ষাগৃহের সামনে ফেটে পড়ে তা অস্বীকার করবার উপায় নেই। টিকিট কাটার উত্তেজনায় প্রতীক্ষমান দর্শকের বৈষয়চ্যুতি ঘটতেও প্রায় দেখা যায় এবং শান্তি ও শৃঙ্খলা আনতে পুলিশও প্রায় তৎপর হয়ে ওঠে। এ সমস্ত বিচার করলে স্বভাবতই মনে হতে পারে, সিনেমার কর্তাদের উক্তি হয়তো ফেলে দেবার মতো নয়।

কিন্তু দর্শকের রুচির এই কি প্রকৃত রূপ? তা নয়, এবং তা আজ আমাদের চোখের সামনে ক্রমেই স্পষ্ট থেকে স্পষ্টতর হয়ে উঠছে। সাধারণ দর্শকের উপর আস্থা হারানোর কোন কারণই যে ঘটেনি, রসগ্রহণের ক্ষমতা যে দর্শকের পুরোপুরি রয়েছে তার প্রমাণ বাংলাদেশের নবনাট্য আন্দোলন। আজ পরিষ্কার দেখতে পাওয়া যাচ্ছে বাংলাদেশের প্রগতিশীল নাট্য আন্দোলন যেভাবে ছড়িয়ে পড়ছে, পেশাদারী রঙ্গমঞ্চের ভিত্তি আজ যেভাবে নড়ে উঠেছে তার মূলে রয়েছে সাধারণ দর্শকের রসগ্রাহিতা। কয়েক বছর আগে গণনাট্য সংঘের ‘নবান্ন’ গোটা ভারতবর্ষের নাটকের ট্র্যাডিশনের শিকড় ধরে

বেতাবে নাড়া দিয়েছিল তা আজ নয়—সংস্কৃতির ইতিহাসে এক অবিদ্বন্দ্বিতীয় ঘটনা। গণ-সংস্কৃতির এই অসীম সার্থকতা উচকপালে ইন্টেলেক্চুয়ালদের কেতাবি বিচারের ওপর নির্ভরশীল থাকেনি এবং ভবিষ্যতেও থাকবে না। এই সংস্কৃতির ( যা হচ্ছে দুনিয়ার একমাত্র সংস্কৃতি ) উৎস ও মূল্য বিচার চিরকাল ধারা করে এসেছেন ভবিষ্যতে তাঁরাই করবেন অর্থাৎ সাধারণ দর্শক,—এবং এই দর্শকদেরই রুচিবিকৃতি ঘটেছে বলে সমাজের ওপরওয়ালার অর্থাৎ আটের মনোপলিস্টেরা আজ জঘন্য প্রচার চালাচ্ছেন।

আসলে দর্শকদের রুচিবিকৃতি ঘটে নি ; ঘটানোর চেষ্টা চলছে। কুৎসিত সংস্কৃতিতে বাজার ছেয়ে ফেলে সমাজের ওপরওয়ালারা আজ দর্শকের মনে ব্যাধি আর নোংরামির সাইকোলজি তৈরি করবার ষড়যন্ত্রে লিপ্ত।

‘ছিন্নমূল’-এর সমালোচনা করতে গিয়ে প্রথমেই এই সমস্ত কথার অবতারণা করার বিশেষ কারণ আছে। ‘ছিন্নমূল’ বাজারে বেরোবার আগে ঘরোয়াভাবে কয়েকজন সিনেমা বিশেষজ্ঞকে ছবিটি দেখানো হয়। তাঁদের মধ্যে পৃথিবীবিখ্যাত পরিচালক পুডোভকিন ও অভিনেতা চেরকাশভের নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য। তাঁরা ছবিটির সূয়সী প্রশংসা করেছেন, বিশেষ করে পুডোভকিন। ছবির গুণাগুণ খুঁটিয়ে বিচার করেছেন তিনি। পরিচালককে তাঁর বাস্তবায়ন ভাবধারার চিত্র রূপায়ণের জগ্গে পুডোভকিন তাঁর আন্তরিক ধন্যবাদ জানিয়েছেন। তিনি বলেছেন ‘ভারতবর্ষে আমি যত ছবি দেখেছি সব চাইতে উল্লেখযোগ্য হচ্ছে ছিন্নমূল!’ ভারতবর্ষের এক তরুণ পরিচালকের উদ্দেশ্যে পুডোভকিনের এই প্রশংসাবাণী আজ নিঃসন্দেহে সংস্কৃতির ক্ষেত্রে প্রগতির ধারাকে সম্মানিত করেছে। শুধু ছিন্নমূলের পরিচালকই নয়,—এ দেশের সিনেমাশিল্পী ও সিনেমারসিক সবাই এজ্ঞে গর্ব অনুভব করবেন। তাছাড়া ছোট-বড় বিভিন্ন দৈনিক পত্রিকায় ‘ছিন্নমূল’ সম্পর্কে সম্পাদকীয় মন্তব্য করা হয়েছে। বাংলাদেশে ছবির ইতিহাসে এ ধরনের সম্পাদকীয় মন্তব্য আর কখনও করা হয়নি। ( একমাত্র ৪২ নামক ছবির সম্পর্কে বিভিন্ন পত্রিকার সম্পাদকীয় স্তম্ভে কিছু লেখা হয়েছিল, কিন্তু তা ছবির গুণাগুণ বিশ্লেষণ করে নয়। অজ্ঞায়ভাবে ছবিটিকে সেলস বোর্ডের কর্তারা আটকে রাখায় সেখানে তারই তীব্র সমালোচনা করা হয়েছে। এদিক থেকেও ‘ছিন্নমূল’ এক বিশেষ কৃতিত্বের দাবী করতে পারে। )

স্বভাবতই ‘ছিন্নমূল’ সম্পর্কে সবাই অত্যন্ত আশ্চর্য হয়ে উঠলেন। এবং বাস্তবিকই আমাদের দেশের সিনেমায় ‘ছিন্নমূল’ এক আশ্চর্য ব্যতিক্রম! এই ছবিতে হলিউড ছাঁচে কুৎসিত বস বিতরণের কোন চেষ্টা নেই, চেষ্টা নেই কোতুক রসের নামে ভাঁড়ামির আশ্রয় নেওয়া, চটকদাবি কাঁকা বুলি বা জটিল সমাজ সমস্যার রুঁনকো সমাধানের গুঁড়ত্যাও এই ছবিতে প্রকাশ পায়নি। কোন কোন সিনিক নায়কের অসহ ইন্টেলেক্চুয়ালিজম

অথবা ধনীরা দুলালীর মনবাঁধানো শ্রমিক দরদ এই ছবিতে নেই। পূর্ববঙ্গের সাধারণ মানুষের এক দুর্ভোগের ইতিহাস এই ছবির বিষয়বস্তু। ভারতবর্ষের রাজনৈতিক ইতিহাসের এক বেদনাময় অধ্যায় এই ছবির কাহিনী। কেমন করে একটা বিরাট বড় পূর্ববঙ্গের জীবনকে তখনছ করে দিয়ে দেশের শিরদাঁড়া দিয়েছিল ভেঙে, পিতৃপুরুষের ভিটেমাটি চিরকালের মত ছেড়ে নিরাশ্রয় বাস্তবহারার দল কলকাতার ইটপাথরের রাস্তায় কিভাবে মাথা খুঁড়ে মরছে, কিভাবে শিয়ালদা'র প্রাটিকর্মের নোংরা পরিবেশে তারা রাতের পর রাত কাটিয়েছে, ক্ষিণের তাড়নায় তারা রাস্তায়-রাস্তায় ছুটে বেড়িয়েছে কাজের আশায়—‘ছিন্নমূল’ সেই সব বুকভাঙা ঘটনারই জীবন্ত দলিল। স্মরণ্য ‘ছিন্নমূল’ যে এদেশের সিনেমায় এক বিরাট ব্যতিক্রম নিঃসন্দেহে তা বলা যেতে পারে।

কিন্তু আশ্চর্য, ‘ছিন্নমূল’ বাজারে যথেষ্ট জনপ্রিয় হয়ে উঠতে পারে নি। দর্শক বলতে যাদের বুঝি, যাদের পয়সায় সিনেমা একটা বড়গোছের ব্যবসার পর্যায়ে উন্নীত হতে পারছে, তাঁদের কাছে ছবিটি যথেষ্ট সমাদর পেল না।

প্রশ্ন ওঠে, কেন? যেখানে কাহিনীর বিষয়বস্তু সম্পূর্ণ বাস্তবায়ন, সূক্ষ্ম সবল আর্ট গড়ে ওঠার সমস্ত উপকরণই যেখানে বিচ্যুতমান পে ছবিটির এ অবস্থা কেন? তাছাড়া ব্যবসা হিসেবেও এই ছবি বাজারে আট-দশটা ছবির সঙ্গে নিশ্চয়ই এঁটে উঠতে পারছে না। স্মরণ্য, যে তদ্রলোক এই ছবির পেছনে টাকা খাটিয়েছেন অথবা ভবিষ্যতে যারা এই ধরনের ছবির জন্মে টাকা খাটাতে ইচ্ছুক তাঁদের কাছেই বা আমরা কি জবাবদিহি করব?

কোন কোন শিল্পীবন্ধুকে বলতে শুনেছি, বাংলা সিনেমার দর্শক এই ধরনের বিষয়-বস্তু গ্রহণ করতে অক্ষম। তাঁদের মতে কুরুচিপূর্ণ ছবি দেখতে দেখতে দর্শকদের রুচিই গেছে বিগড়ে; শিল্পের আসরে স্বাস্থ্য ও সরলতা তাঁরা বরদাস্ত করতে পারছেন না।

এখানে একটা কথা বলা হয়তো অপ্রাসঙ্গিক হবে না। তখন ১৯৪১ সাল। যুদ্ধের প্রচণ্ড রিয়ালিটি হলিউডের স্বপ্নচূড়ায় আঘাত হানছে বার বার। বিস্ময় আর্টের কল্পনায় মশগুল হয়ে যারা নিভান্তই চিত্তবিনোদনের জন্মে ছবি তুলেছিলেন তাদের কোণঠাসা করে দিয়ে মাথা তুলে উঠছে রিয়ালিস্টিক আর্ট। নতুন বলিষ্ঠ ভাবধারা নিয়ে দেখা দিলেন শিল্পীর দল,—নিছক চিত্তবিনোদনের জন্মে নয়, সিনেমার আটকে সাধারণ মানুষের কাজে লাগাতে। সাধারণ মানুষের দাবি-দাওয়া, ব্যথা-বেদনা, নিপীড়িত, নির্যাতিত জনসাধারণের ছবি তাদের সামনে তুলে ধরা—এরই মধ্য রয়েছে আর্টের সার্থকতা, এই হচ্ছে শিল্পীর দায়িত্ব। হলিউডের চিন্তাস্রোত তখন এই দিকে বইছিল।

হলিউডের এই সম্ভাবনাপূর্ণ মুহূর্তে প্রেস্টন স্টার্জেস নামে এক চিত্র-পরিচালক এক ছবি তুললেন—সুলাইভানস ট্রাভেলস। ছবির নায়ক হচ্ছেন হলিউডের এক পরিচালক।

তিনি সিনেমার আর্টকে জনসাধারণের সেবায় নিয়োজিত করতে বন্ধুপরিকর হলেন। মজুর এলাকায় গিয়ে মজুরের অভাব অভিযোগের কথা, তার শোষণের ইতিহাস ছবিতে রূপায়িত করলেন। কিন্তু দেখা গেল সমস্ত হাড়ভাঙা খাটুনি খাটার পর নিজেদের জীবনের দুঃখের প্যানপ্যানানি স্তনতে বা দেখতে মজুরদের ভালো লাগে না। তার চাইতে ঢের ভালো লাগে ভাটিখানায় বসে হৈ-হল্লোড় করতে। নায়ক পরিচালক তখন নতুন ছবি তুললেন—মজুরদেরই জন্তে। কুৎসিত নাচগান, সস্তা হৈ-হল্লোড়ে ভরা ছবি। অদ্ভুত ভালো লাগল মজুরদের। মদের নেশায় আর ছবির কুশ্রীতায় মজুরদের সাক্ষ্য বৈঠকগুলো সরগরম হয়ে উঠল। নায়ক তখন হলিউডে ফিরে এসে এই কথাই প্রচার করলেন যে বাস্তবধর্মী শিল্প নেহাৎ বুজরুকি ছাড়া কিছু নয়। মজুরদের শিরদাঁড়া-ভাঙা, পোড়-খাওয়া জীবনে যে শিল্পী এতটুকু আনন্দের খোরাক জোটাতে সে ধন্ত,— ধন্ত তার শিল্প। অতএব মজুরের কল্যাণে, মজুরের বিষয়ে ওঠা জীবনে সামান্ততম আনন্দ বিতরণের জ্ঞেও কাজে লাগাও, কুৎসিত নাচ-গানে, অশ্লীল ভাবধারায় সিনেমার বাজার মাতিয়ে রাখো।

মণ্ডব্য নিশ্চয়োজন। বলা বাহুল্য, 'ছিন্নমূল' যথেষ্ট জনপ্রিয় হয়ে উঠতে পারে নি বলে যারা দর্শকেব বিচার-বুদ্ধির ওপর আঘাত করেছেন, জেনে শুনে অথবা অজান্তে তাঁরা কিন্তু সিনেমার কর্তাদেরই পক্ষেই ওকালতি করেছেন। তার ফল দাঁড়াবে এই যে, কোন পুরস্কার সিনেমা-বণিক হয়তো একদিন প্রেস্টন স্টার্জেসের মতোই এক জঘন্ত ছবি তুলতে এগিয়ে আসবেন।

তাহলে প্রশ্ন হচ্ছে, 'ছিন্নমূল'-এর দোষ কোথায়? বিষয়বস্তু যদি সত্যিই জীবনধর্মী হয়ে থাকে, রাজনৈতিক দাবাবাড়ের চালে<sup>১</sup> পযুঁদন্ত বাস্তবতারদের জীবন কাহিনীতে যদি যথাযথ লিপিবদ্ধ হয়েছে থাকে, তবে ব্যবসার ক্ষেত্রে এই অঘটন কেন?

'ছিন্নমূল' নিঃসন্দেহে এক বলিষ্ঠ ব্যতিক্রম। পূর্ববঙ্গের সাধারণ মানুষের জীবন— কামার, কুমোর, চাষী, ছুতোর— যা কিছুই একান্ত গ্রামীণ ও দারিদ্র্য-লাঞ্ছিত তাই ফুটে উঠেছে ছবির কাহিনীতে। দারিদ্র্য রয়েছে, দারিদ্র্যের নিষ্ঠুর পীড়ন রয়েছে, কিন্তু সাধারণ বাংলা ছবির মতো দারিদ্র্যের রোমান্স নেই। এক-আধটা দুর্বল সংলাপ<sup>২</sup> ও

১. 'রাজনৈতিক দাবাবাড়ের চালে' কথাটা ব্যবহার করেছি, কিন্তু দুঃখের বিষয় 'ছিন্নমূল' ছবিতে এর কোন ইঙ্গিত নেই। অবশ্য ছবিতে দেশবিভাগের রাজনীতির যথাযথ রূপদানও সম্ভব হত না, কারণ কুখ্যাত মেসারসবোড এখনও বর্তমান। সেক্ষেত্রে প্রমুখা এঁড়িয়ে যাওয়াই একমাত্র পথ। কিন্তু 'ছিন্নমূল' এঁড়িয়ে না গিয়ে দেশবিভাগ সম্পর্কে প্রমুখার মতামত যথোচিত করা হয়েছে তা থেকে ভুল বোঝার যথেষ্ট কারণ থাকতে পারে। পরিচালক ও কাহিনীকার এ বিষয়ে একটু যত্নবান হলে ভাল হত।

২. শ্রীকান্ত পূর্ববঙ্গেব এক চাষী, তার মুখে—'ঝড় হয়, তাই বইলা কি পাখী বাসা বাঁকে না?' অত্যন্ত কৃত্রিম সিনেমা শেঁবা সংলাপ এটটি।

ছোটখাট দ্ব-একটা ঘটনা ছাড়া ল্যাকামির প্রশ্ন দেওয়া হয়নি কোথাও। মাঝে-মাঝে ছোট-ছোট ছবি (image) জুড়ে বক্তব্যকে অভূত সুল্লর করে প্রকাশ করা হয়েছে, এবং বাংলা ছবিতে এই ধরনের ইমেজ সংযোজন এই প্রথম। উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে, বর্ষাকালের কথা বলতে 'গয়ে পরিচালক দেখালেন একটা বাঙ জলে লাফিয়ে পড়ল। সোজাঝুজি পুলিশকে না দেখিয়ে দেখানো হল পুলিশের বুট দরজায় লাগি মারছে এবং একটু পরেই আবার দেখানো হল হাতকড়া নেমে আসছে। এমনি আরো টুকরো-টুকরো ইমেজ বাস্তবিকই পরিচালকের সূক্ষ্ম শিল্পবোধের পরিচয় দিয়েছে। অবশ্য কতকগুলো ইমেজ, যেমন গর্ভবতী চাষী-বউটির পাখির বাসার দিকে তাকিয়ে থাকা, দেশের ওপর দিয়ে বাড় বয়ে যাওয়া, স্বপ্নের মধ্যে প্রদীপটিকে বাড় থেকে আড়াল করে রাখা, পাখির বাসা হাওয়ায় নড়া—এ সব বেশ খানিকটা হ'ল হয়ে পড়েছে; বাড় বেশি লিটারাল (literal) হয়ে পড়ায় এ সব মোটেই শিল্পোত্তীর্ণ হয়ে উঠতে পারেনি। তাড়াহাড়া পাখির বাসার অতি-প্রয়োগের ফলে মাঝে মাঝে সহজ সরল গ্রাম্য পরিবেশটিকে অত্যন্ত কৃত্রিম মনে হয়েছে, বক্তব্যের ডিগ্‌নিটি (dignity) যথেষ্ট ক্ষুণ্ণ হয়েছে। পক্ষান্তরে গর্ভবতী চাষী-বউর আম-কাহ্নি খাওয়া ইত্যাদি ছোট ছোট আকর্ষণ এবং সর্বশেষে সমস্ত হতাশার শেষে চাষী-বউর যত্নের পবেই নবজীবনের জানানি হিসেবে নবজাতকের বলিষ্ঠ কান্না বক্তব্যকে অভাবনীয়ভাবে ফুটিয়ে তুলেছে। শিখালদা স্টেশনের বাস্তহারাদের ডকুমেন্টারি ছবি দর্শকের মনকে প্রচণ্ডভাবে নাড়া দিয়েছে। বাস্তহারার বুড়ির ভূমিকায় বাস্তহারার কাম্পের সত্যিকারের এক বৃদ্ধার এবং গ্রামের এক ব্রাহ্মণ মোড়লের ভূমিকায় গঙ্গাপদ বহুর অভিনয় প্রাণবন্ত হয়ে উঠেছে। তাছাড়া চাষী-বউর ভূমিকায় শোভা সেন ও পার্থচরিত্রে জলদ চটোপাধ্যায়ের অভিনয় অধিকাংশ বাংলা ছবির অভিনয়কে ছাপিয়ে উঠেছে। সর্বোপরি, ছবির কাহিনী থেকে শুরু করে ছোটখাট ইঙ্গিতপূর্ণ অ্যাকশন সবকিছু করা হয়েছে এদেশের সিনেমার ট্যাডিশনকে ডিঙিয়ে; এবং তা করতে গিয়ে পরিচালক যে সাহস ও শক্তির পরিচয় দিয়েছেন তা অনস্বীকার্য।

তা সত্ত্বেও 'ছিন্নমূল' দর্শকদের ভালো না লাগার কারণ আছে। এখানেই আসছে আঙ্গিকের প্রশ্ন,—কিভাবে, কেমন করে শিল্পী তাঁর বক্তব্যকে ফুটিয়ে তুলবেন। ছোট-খাটো টুকরো বক্তব্য নয়, সামগ্রিকভাবে গল্পটিকে কেমন করে সাজিয়ে তোলা হচ্ছে তাই ওপর নির্ভর করছে দর্শকের ভালোলাগা আর না লাগা। টুকরো-টুকরো ইঁট যেমন-তেমন জড়ো করে বাড়ি তোলা যায় না। বাড়ি তুলতে হলে ইঁটগুলো সাজানোর একটা পদ্ধতি আছে। পাথরের পর পাথর যেমন-তেমন বসিয়ে তাজমহল তৈরি হয়নি, তৈরি হয়েছে স্ফু শিল্পীর স্থনিপুণ প্রয়োগ-কৌশলে। ঠিক তেমনি ঘটনার পর ঘটনা জুড়ে ঘটনার মালা গাঁথে অথবা মাঝে-মাঝে অভূত সুল্লর ইমেজ বা অর্থপূর্ণ অ্যাকশন

জুড়ে কাহিনী বা ছবিকে রসগ্রাহী করে তোলা সম্ভব নয়। তা করতে হলে চাই শিল্পীর প্রয়োগ-চাতুর্য। ঘটনার সঙ্গে ঘটনার সংঘাতে নতুন ঘটনার উৎপত্তি। তার সঙ্গে ব্যক্তি-চরিত্রের সংঘর্ষ, ফলে নতুন পরিস্থিতির সৃষ্টি—এমনি করেই চিত্রনাট্য তৈরি হয়। তারপর সিনেমার ভাষাকে বাস্তব করে তুলতে চাই টুকরো টুকরো অজস্র ছবির স্নিগ্ধ সংযোজন। পুডোভস্কিন বলেছেন, 'A film is not shot, it is built'—সিনেমার আর্টের গোড়ার কথাই হচ্ছে এ।

কিন্তু 'ছিন্নমূল' সৈদিক থেকে দর্শকদের হতাশ করেছে, এবং তার জন্তে দায়ী মূলত চিত্রনাট্য। চিত্রনাট্যের গল্প প্রতি মুহূর্তেই অস্বভব করেছে, নাটকীয়তার অভাব পরিলক্ষিত হয়েছে পদে পদে। গতি অত্যন্ত মন্থর, ঘটনাও বেশ অসংলগ্ন, কোন দৃশ্যে এক অদ্ভুত চমৎকারিত্ব বা নাটকীয়তার সৃষ্টি হতে চলেছে ঠিক এমনি সময়ে মাঝপথে হঠাৎ দর্শকের মনের প্রস্তুতিকে ভেঙে দিয়ে নতুন দৃশ্যের অবতারণা করা হয়েছে। ফলে দর্শকের ভালো লাগতে গিয়েও ভালো লাগল না, ছবির বক্তব্যের সঙ্গে নিজেকে জড়াতে গিয়েও শেষ পর্যন্ত জড়ানো হল না, দর্শক ছিটকে দূরে সরে এলেন। বারবার এরকম ঘটেছে। ঘটনাগুলো যথেষ্ট প্রাণস্পর্শী, যথেষ্ট বাস্তবানুগ হওয়া সত্ত্বেও চিত্রনাট্যে তার চিত্ররূপায়ণের এই দুর্বলতার সঙ্গে ছবিটি সামগ্রিকভাবে জমে উঠতে পারল না।

প্রসঙ্গত একটা দৃষ্টান্ত ধরা যেতে পারে। ছবির প্রথমেই দেখানো হচ্ছে পদ্মার পারে জলভাঙা গ্রামের এক চাষী শ্রীকান্তকে, আর তারই সঙ্গে গ্রাম বাংলার সাধারণ খেটে-খাওয়া মানুষদের—কামার, কুমোর, চাষী, ছুতোর, হিন্দু-মুসলমান সবাইকেই। পর পর কতকগুলো ছবি এবং সংলাপ স্বতন্ত্রভাবে প্রত্যেকটিই সুন্দর—গ্রামীণ চরিত্র, তার সহজ সরল প্রকৃতি, গ্রামবাসীদের মধ্যে প্রাণমাতানো সম্প্রীতি—সব কিছুই ফুটে উঠছে আলাদা করে প্রতিটি ছবিতে বা শট-এ। কিন্তু চরিত্রগুলোর দুর্বল গাঁথুনির ফলে সমস্ত সিকোয়েন্সটাকেই মনে হল কেমন যেন আড়ষ্ট, কেমন যেন অসংলগ্ন, কৃত্রিম। রস একেবারেই জমল না। এমনি আরও অনেক দৃষ্টান্তই দেওয়া যেতে পারে।

এদিক থেকে বাংলা দেশের অনেক ছবি সস্তা বিষয়বস্তু থাকা সত্ত্বেও শুধু ঘটনার নাটকীয় সংস্থাপনে দর্শকমনকে আকৃষ্ট করে থাকে। 'ছিন্নমূল'-এ যেদিকে বিশেষ দৃষ্টি দেওয়া হয়েছিল অর্থাৎ Characterisation of locale and period—সস্তা সিনেমার কর্তারা সে সব নিয়ে বিন্দুমাত্র মাথা ঘামান না। মোটা মোটা ঘটনার নাটকীয় সমাবেশ করেই এঁরা খালাস, এবং তা এঁরা করতেও পারেন। কিন্তু আঞ্চলিক পরিবেশ সৃষ্টি করা, আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্যগুলোকে ফুটিয়ে তোলা বাস্তবিকই দুর্লভ ব্যাপার, এবং তার সার্থক রূপ দিতে গেলে আঙ্গিকের ওপর যথেষ্ট দখল থাকা চাই। 'ছিন্নমূল'-এর পরিচালক দুর্লভ ও দায়িত্বপূর্ণ কাজে হাত দিয়েছিলেন, কিন্তু সফল হতে পারেননি।

ফলে অধিকাংশেই 'ছিন্নমূল' দর্শকের মন আকৃষ্ট করতে পারেনি ।

ছবিটির বার্থতার অল্পতম প্রধান কারণ যে আঙ্গিকের দুর্বল প্রয়োগে তা আরও খুঁটিয়ে বিচার করলেই ধরা পড়ে । আগেই বলেছি শ্রীকান্তর বাড়ির দরজার পুলিশের বুটের লাথি ও হাতকড়া নেমে আসা—এ দু-টুকরো ছবির মধ্যে জুনুমবাজ পুলিশের চরিত্র রূপায়ণের বিরাট সম্ভাবনার পরিচয় পাওয়া যায় । কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে একথা ভুললে চলবে না যে এই দু-টুকরো ছবি পুলিশের চরিত্র চিত্রণের দুটো মূল্যবান উপকরণমাত্র, তার বেশি নয় । অর্থাৎ শুধু এই দুটো ছবি দিয়ে পুলিশ সম্পর্কে বক্তব্যটিকে প্রকাশ করা সম্ভব নয় । তা যথাযথ প্রকাশ করতে হলে চাই এই দুটো ছবির সঙ্গে আরো কিছু ছবির স্নিগ্ধ প্রয়োগ । অর্থাৎ পুডোভকিনের কথা—A film is not shot, it is built । আলোচ্য দৃশ্যটিতে আরও কয়েকটি ছবি অবশ্য ছিল, কিন্তু বেঙলোর স্নুট সংযোজনের অর্থাৎ building-এর অভাবে বক্তব্যটি দর্শকের মনে রেখাপাত করতে পারেনি । সস্তা সিনেমাওয়ালারা কিন্তু পুলিশের চরিত্রের রূপ দিতে গিয়ে এসবের ধার একেবারেই ধারতেন না । সেখানে হয়তো দেখানো হত মোটা জঘন্স চেহারার পুলিশ ঘরের ভেতর ঢুকে কাছে-পিঠে যা আছে লাথি মেরে ভেঙে ফেলেছে, ( ঠাকুরের আসনটাও ছুঁড়ে ফেলে দেওয়া বিচিত্র নয় ),—তারপর শ্রীকান্তকে টেনে হেঁচড়ে নিয়ে যাচ্ছে বাইরে, সঙ্গে অকথা গালি-গালাজ, আর শ্রীকান্তর বউ আছড়ে পড়ে কাঁদছে । এই ধরনের দৃশ্য দর্শকের হৃদয়কে নিশ্চয়ই স্পর্শ করতে পারত । কিন্তু 'ছিন্নমূল'-এ যে স্টাইলের আশ্রয় নেওয়া হয়েছিল তা সার্থক করে তুলতে পারলে নিঃসন্দেহে তা উন্নততর আর্ট হিসেবে গণ্য হত, এবং সেই স্বীকৃতি দর্শকের কাছ থেকে অবশ্যই পাওয়া যেত ।

সবাই যখন গ্রাম ছেড়ে চলে যাওয়ার উদ্যোগ করছে তখন ঘরের খুঁটি ঝাঁকড়ে ধরে গ্রামের বৃদ্ধার সেই আকুলিবিকুলি সত্যিই মর্গস্পর্শী । বুড়িকে সবাই কত কিই না বোঝাচ্ছে, কেউ দেখাচ্ছে ভয়, কেউ গলামানের লোভ দেখাচ্ছে, আরো কত কি । কিন্তু বুড়ির সেই এক কথা, 'তরা যা, আমি যামু না ।' কথাগুলো দর্শকের মনকে নাড়া দেয় প্রচণ্ড ভাবে । অথচ তার পরেই যখন বুড়িকে এবং সবাইকেই গ্রাম ছেড়ে চলে যেতে হল শহরের উদ্দেশ্যে সেখানে সব যেন কেমন শিইয়ে গেল । যেতে না-চাওয়া আর যেতে বাধ্য হওয়া—এর ভেতরকার সেই যে বিরাট ট্রাজিডি তা যেন কোথায় উবে গেল । বড় হাল্কা হয়ে গেল পরিবেশটি । মনে পড়ে রবীন্দ্রনাথের 'যেতে নাহি দিব' কবিতাটির সেই কথা—হায়, 'তবু যেতে দিতে হয়, তবু চলে যায় ।' বিশ্বপ্রকৃতির কেউ কাউকে যেতে দিতে চায় না, আত্মীয়তা পাতানোর, জড়িয়ে থাকার সে কি ব্যাকুল আগ্রহ :

প্রান্ত হতে নীলাভের সর্বপ্রান্ততীর  
 ধ্বনিতেছে চিরকাল অনাগত রবে,  
 'যেতে নাহি দিব । যেতে নাহি দিব ।' সবে  
 কহে, 'যেতে নাহি দিব ।'

দ্বিখচরাচরের সব কিছুই যেন অন্তরের অন্তস্থল থেকে বলছে 'যেতে নাহি দিব' ।  
 হায়, 'তবু যেতে দিতে হয়, তবু চলে যায় ।' যেন টুকরো টুকরো অনেক ছবির পরে দিগন্ত-  
 জোড়া এক পুকভাঙা ছবি । কবির সমস্ত অমুভূতি, সমস্ত ইমোশন উপচে উঠছে কবির  
 ভাষায়, চন্দে । ঠিক এমনি এক বিরাট অমুভূতি প্রস্তুত হাঁকল বুড়ির সেই নিফল  
 কাম্মার মধ্য, বারবার সেই একই কথার ভেতরে 'আমি যামু না ।' কিন্তু পরক্ষণেই  
 আঙ্গিকের দুর্বল প্রয়োগের ফলে সেই অমুভূতি ভেঙে টুকরো টুকরো হয়ে গেল । পর্দার  
 ওপর দর্শক দেখল শুধুমাত্র গুটিকয়েক বাস্তবহারা চলেছে শহরের উদ্দেশ্যে ।

এমনি আবণ্ড অনেক দৃষ্টান্ত দেওয়া যেতে পারে । এ থেকে এটাই প্রমাণ হচ্ছে যে,  
 বক্তব্যকে স্মরণ করে ফুটিয়ে তুলতে হলে বলিষ্ঠ আঙ্গিকের প্রয়োজন । এবং 'ছিন্নমূল'-এ  
 সেই আঙ্গিকেবহু ঘন্টাব ঘটেছে ।

আঙ্গিকের দুর্বলতা প্রসঙ্গে আর একটি কথা বলা দরকার । তা হচ্ছে সম্পাদনার কাজ  
 নিয়ে নিত্যন্ত হেলেমানুষি করা । সম্পাদনা চলনসহ হলে ছবিটি নিশ্চয়ই এতখানি প্রাণ-  
 হীন হত না ।

কোন কোন মহল থেকে এমনও শুনতে পেয়েছি যে 'ছিন্নমূল'-এর গল্পাংশ বড় কথা নয়,  
 কারণ ছবিটি প্রধানত ডকুমেন্টারি ধর্মী । স্মরণ সাধারণ ক্ষেত্রে চিত্রনাট্যে যে ধরনের  
 নাটকীয়তাব প্রয়োজন হয়ে থাকে এক্ষেত্রে তা সম্ভব নয় । অর্থাৎ ডকুমেন্টারি ছবিতে  
 দৃশ্যবক্তব্যকে সাজিয়ে বলার দরকার নেই । ঠিক যেমনটি রয়েছে, ক্যামেরায় তেমনি তুলে  
 নেওয়াই পরিচালকের কাজ । কিন্তু এ ধারণা সম্পূর্ণই ভুল । রিয়ালিটির হুবহু কপি ডকু-  
 মেন্টারি ছবির ধর্ম মোটেই নয় । এই শ্রেণীর ছবিতে চিত্রপরিচালকের হাতে পড়ে  
 রিয়ালিটি এক নতুন রূপ পেয়ে থাকে—নতুন এক রিয়ালিটির সৃষ্টি হয়, এবং তাকে  
 filmic reality এই ব্যাখ্যা দেওয়া যেতে পারে । Actuality-র কাঁচন কপি করা নয়,  
 তাঁর নাট্যরূপ অর্থাৎ Dramatisation of actuality—ডকুমেন্টারি ছবির সংজ্ঞাই  
 হচ্ছে এই । ভারত সরকারের ফিল্মস্ ডিভিশনের ছবি দেখে ডকুমেন্টারি ছবির বিচার  
 করলে মারাত্মক ভুল কবা হবে । কারণ একথা মনে রাখা দরকার যে ছবিকে প্রথমেই  
 হতে হবে ছবি—তা সে ডকুমেন্টারিই হোক বা অল্প যে কোন শ্রেণীর ছবিই হোক না  
 কেন । অর্থাৎ আর্ট হিসাবে উত্তরিয়ে তুলতে পারলে তবেই তাকে বলব ছবি, তাঁর আগে

নয়। ফ্লাহার্টি, গ্রিন্সটারসন, রোথ, রাইট, ভ্জিগা প্রমুখ শিল্পনায়করা আজ ছনিয়াজোড়া ষ্যাতিলাভ করেছেন শুধু সেনুলয়েডে actuality-কে পিপিবদ্ধ করেছেন বলে নয়, তার নিখুঁত dramatisation হয়েছে বলেই ছবিগুলো আজ আটের সম্মান পেয়েছে। 'ছিন্নমূল' বলিষ্ঠ বক্তব্যে বলীয়ান হয়েও সাজিয়ে না বলার দরুন ছবিটি শিল্পোত্তীর্ণ হয়ে উঠতে পারেনি বলেই তা দর্শক সমাজে সমাদর পাচ্ছে না।

১০৫৭

## বাংলা ফিল্মের পরিণত রূপ, আমাদের জীবন ও মেঘে ঢাকা তারা বিষ্ণু দে

বোধহয় যন্ত্রের স্রষ্টা নয় বলে এবং তাই কর্তৃত্বে এখনও আনাড়ি বলেই আমাদের ফিল্ম শিল্প অছাড়া শিল্প ব্যাপারের তুলনায় তেমন পরিণত ত্পি দেয় না। অথচ জীবনের তাগিদ এবং আনুষ্ঠানিক শিল্পগত চাপের হাওয়ায় আমাদের ফিল্মের উপরে বেশ কিছু কাল ধরে একটা বয়স্ক বুদ্ধি ও রুচিজ্ঞানের দাবি প্রভাব বিস্তার করেছে। সত্যাজৎ রায় প্রমুখ সচেট শিল্পীর পরাক্ষায়-নিরীক্ষায় তার শুভফল আমরা এরই মধ্যে পেয়েছি. 'অপরাজিত' বা 'পরশপাথর'-এর মত ফিল্ম দশ বছর আগে ভাবাই যেত না। এই শুভফলের অভ্যাস-বলেই আমাদের প্রত্যাশাও বাড়ছে, আমরা এমন ফিল্ম চাই যাতে জীবন-বেদনা ও শিল্পোৎকর্ষ একতা পাবে একটি মননে এবং দর্শক শ্রোতার পরির্ভাষ হবে সম্পূর্ণতার বোধে সমৃদ্ধ।

ঋত্বিক ঘটকের নতুন ফিল্ম 'মেঘে ঢাকা তারা' দেখে সেই রকম ত্পি পেলুম যাতে মন আমাদের জীবনের করুণরূপে অভিত্তৃত হয়ে যায়, এবং শিল্পের সংবেদন থেকে উৎসারিত একযোগে পরিগ্রহণ ও প্রতিবাদে তীত্র শুদ্ধি লাভ করে। পণ্ডিতেরা একেই বোধহয় ট্রাজেডির স্বরূপ বলেন। এই শুদ্ধিই বোধহয় সবচেয়ে উচ্চস্তরের শিল্পরচনার মাহাত্ম্য, যখন শিল্পরূপায়ণের মধ্য দিয়ে একায় হয়ে যায় শিল্পীর এবং দর্শক-শ্রোতার জীবনের অভিজ্ঞতা ও জীবনের পুরুষার্থ। শিল্পরূপের জাত হিসেবে নানা টেকনিকগত কারণেই ফিল্মেই বোধহয় মনের এ অবগাহন সবচেয়ে দুর্লভ। তাই 'মেঘে ঢাকা তারা' দেখে আমাদের ত্পি বিম্মিত গভীরতা লাভ করে। অবশ্য বাংলা ফিল্মে ঠিককাল ধরে স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে মননের ও শিল্পীর ধ্যানধারণার সততা ও সচেটতা।

'অযান্ত্রিক' নামক ফিল্মেই দেখা গিয়েছিল ঋত্বিক ঘটকের জীবন-দর্শনের তীত্রতা, যে তীত্র শিল্প-মানসের প্রকাশে মোটা এবং স্ময় ব্যাপার শিল্পকার্যে বিচ্ছিন্ন থাকে না, যেমন

ধাকে না বাস্তব জীবনে। তাই জীবনের শ্রমনির্ভর দারিদ্র্য, নিসর্গ, প্রেম—যন্ত্রের বিষয়ে মানবিক প্রেম সব একাকার হয়ে রূপ পায় ছবির শ্রোতে। 'অব্যক্তিক'—এ যা ছিল খণ্ড-কাব্যের আবশ্যিক আকস্মিকতায় হৌচট খেয়ে অসম্পূর্ণ, সেই কাব্যশক্তিই দেখলুম ঋত্বিক-কুমার পরিপূর্ণ রূপ দিয়েছেন এই নতুন ফিওয়ে।

অনেকেই যা বলেছেন গল্পটি কিছু অসাধারণ নয়, অর্থাৎ কাহিনীটিতে কিছু চমকপ্রদ নেই; প্রায় চেনা জীবনযাত্রার চেনা মার্গের রূপায়ণ মাত্র। পরিচালক যে আমাদের সমাজের অত্যন্ত চেনা দুঃখের-সুখের জীবনকাহিনী বাছাই করেছেন, তায় স্পষ্ট হয় যে এই পরিচালক ও তাঁর সহকর্মীরা শিল্পতত্ত্বের ও প্রয়োগের ক্ষেত্রে সঙ্কীর্ণতায় মনোনিবেশ করেছেন। শিল্পসংবেদনের একমাত্র উচ্চস্তরের সমগ্রতায় আর চিন্তা-শুদ্ধিতেই সম্ভব শিল্পরচনার এই অক্ষুণ্ণ দরাজ সাহসিকতা। মহৎ শিল্পরচনাতেই মেলে তথাকথিত ইম্পেটিক বা সৌন্দর্যতাত্ত্বিক বিচারকে শুচিবায়ুগ্রস্ত নীরন্ততায় পর্যবসিত না করে ব্যাপ্ত সমবেদনায় এবং প্রথম মননের বিস্তৃত বাহুবন্ধনে সচল-সবাক জীবনেরই মতো রূপায়ণে ধরার স্বাভাবিক সাহস। বাংলাদেশের জীবনে ব্যক্তিগতভাবে এবং সামাজিক-ভাবে যে ঘটনা সবচেয়ে বড় নির্ভয় সত্য, সেই গভীর ও ব্যাপ্ত সত্যটি 'মেঘে ঢাকা তারার' আকাশভূমি। দেশবিভাগ এবং বহু লক্ষ জীবনের উন্মুলতার ভয়াবহ যন্ত্রণা তীক্ষ্ণতায় যেমন বিস্তৃত তেমনি তার প্রভাবও দৈনন্দিন জীবনযাত্রার মর্মে মর্মে গভীর। এই উন্মুল উদ্বাস্ত জীবন আরো ব্যথাময় বীভৎস হয়ে উঠেছে অর্থসংকটে, যার জন্ত স্ত্রী-স্বচ্ছল অনেকেই দিল্লী অঞ্চলের পাঞ্জাবী উদ্বাস্তদের কথা বলে তুলনায় ঢের বেশি অসহায় বাঙালীদের প্রায় গঞ্জনা দিয়ে থাকেন।

'মেঘে ঢাকা তারার' জগৎ হচ্ছে এই মধ্যবিত্ত গৃহবিচ্যুত দেশবিতাড়িত পরিবারের অর্থাভাবে দৈনন্দিন জগৎ। যে কোনো পরিচালকের পক্ষে এই কাহিনী গ্রহণ করতে দ্বিধা হওয়া স্বাভাবিক হত, কারণ এ জগৎ এক হিসাবে নিবিশেষ, অর্থাৎ সামাজিক সুখ-দুঃখের জগৎ; যে জগতে আবার ব্যক্তিদের, নায়ক-নায়িকাদের সুখ দুঃখ প্রতিকলিত হয় প্রত্যাহের ক্লাস্তিকর বিস্তার। কিন্তু মহৎ শিল্পীর কাছে এই জীবনের বাস্তবতা অর্থাৎ সত্য—হয়ে ওঠে শিল্পের মানবিক প্রকাশের বিকাশেরই আকূল আহ্বান এবং তার জাগ্রত স্বকুমার সংবেদনে ঐ তথাকথিত একঘেষে বিস্তারই স্পষ্ট তীক্ষ্ণ স্বরে ফুটে ওঠে মানবিক বৈচিত্র্য, মানুষে মানুষে সংলগ্ন কিন্তু স্বতন্ত্র ব্যক্তিসত্তার রূপে রূপে! প্রকৃত বিদ্রোহী বা বিপ্লবী মেজাজ তার ভিত্তি পায় এরকম ক্লাস্তিক মানসে, একটা রূপদী দৃঢ়তায়, যে দৃঢ়তা আবেগকে দূরে ভাসায় না আবেগ প্রবণতায় অভিযুক্ত হবার ভয়ে, সামান্যকে বর্জন করে না অসামান্যের মরীচিকায়। তাই তার শিল্পরূপের মধ্যে যে অখণ্ডতা আসে তা বাস্তব জীবনেরই অখণ্ডতা, সজাগ সমর্থ শিল্পীর মননে আশ্রিত। জীবনের চেনাকে

শিল্পের প্রক্রিয়ায় আবার চেনানোর কৃতিত্ব কম কথা নয়, এবং আমাদের শিল্পগত আনন্দ এ প্রক্রিয়ায় গভীর হয়ে ওঠে।

‘মেঘে ঢাকা ভারী’য় পরিচালকের সামগ্রিক সজাগ বুদ্ধি, চোখ কানের সতর্ক সংবেদনতা তাই অবাধ করে দেয় খুশিতে। তাঁর দলটিও দেখা গেল জমেছে ভালো, মোটামুটি এক একাল শিল্প-মানসের নিষ্ঠায় ও সংহতিতে। ক্যামেরার কাজের দক্ষতা ও ইচ্ছিতময়তা ও স্পষ্টতা গোটা রচনাকে বেঁধে রাখে, যেমন বেঁধে রাখে অভিনেতা-অভিনেত্রীদের সহযোগিতা। পূর্ববন্ধের আঞ্চলিক উচ্চারণ ও ভাষা ব্যবহারের ছন্দ-সৌন্দর্য ও বৈচিত্র্যও খুব ভালো এসেছে। জায়গায় জায়গায় হয়তো অভিনয়ে কিছু আভি-শয্য হয়েছে, যেমন স্বামীজী দৃশ্যে তারুণ কুম্ভ চক্রবর্তীর ছত্রধর চলনের একটু মাত্রাধিক্য। কিন্তু মোটামুটি এ চরিত্রের অভিনয়ে আশ্চর্য কৃতিত্ব। মা, শঙ্কর, এমন কি ছোট ভাই, শেষটা প্রায়-মৌন মণ্টু—এদের সকলের অভিনয়ই নিঃসংশয়েই স্পষ্ট এবং নায়িকার দীর্ঘ ও বিচিত্র পরিবর্তনময় অভিনয় আবেদনে শক্তিমত্তায় একেবারে অবাধ করে দেয়। সচরাচর ফিল্মের নায়ক-নায়িকার মুখ বা শরীর প্রবল আবেগের তির্যকভঙ্গে দেখানোর সাহস পরিচালকদের মধ্যে দেখা যায় না। এবং নামকরা অভিনেত্রীরাও বা অভিনেতারাও শিল্পের এই নির্মম দাবির কাছে আত্মদান করতে পারেন না, প্রথাসিদ্ধ সৌন্দর্যের বা আবেদনের ধারণাবশতঃ। ‘মেঘে ঢাকা ভারী’র নায়িকার অভিনয়ের অন্তরঙ্গ আত্মপ্রকাশের ক্ষমতা তাই এত আশ্চর্যকর ভাবে খুশি করে।

ফিল্মটিতে ক্রটি নিশ্চয়ই আছে, পরিচালক নিজে এবং তাঁর সহকর্মীরাই সে বিষয়ে আশায়ে পক্ষমুখ হতে পারেন। আমাদের পক্ষে তা অসং হবে, কারণ যে সম্পূর্ণ শিল্প রচনার তৃপ্তি আমরা পাই সে তৃপ্তিতে ছোটোখাটো ক্রটির সজ্ঞানটা হয়ে থাকে কষ্টকল্পিত। তাছাড়া, শিল্প সমালোচকের দৃষ্টিতে বিপজ্জনকও হয়ে দাঁড়াতে পারে। কারণ এই ফিল্মে দেখলুম একটা সম্পূর্ণতা এসেছে শুণু জীবন-দর্শনের বা শিল্প রচনার সামগ্রিকতার মধ্য দিয়েই নয়, সেই সামগ্রিকতা অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সংস্থান পেয়েছে সমস্ত ফিল্মটির মধ্য দিয়ে যেমন পায় কোন দীর্ঘায়িত গোটা সঙ্গীত রচনায়, রাগ রূপায়ণে, অথবা সিন্ধুর রূপায়ণে, সহিষ্ণু অংশে অংশে সংহতি নির্মাণে। অথবা জানা একটা বড় উপমা দিয়ে বক্তব্য স্পষ্ট করি : শেক্সপিয়ারের নাটকে অসতর্ক স্বরিত অনেক দুর্বলতা অনেক ক্রটি পণ্ডিত ব্যক্তির সহজেই খুঁজে পান, কিন্তু শুদ্ধ পাঠের মধ্যে বা অভিনয় করতে গেলে বোঝা যায় যে, সমগ্র নাটোর ব্যঞ্জনা বা অর্থের দিক থেকে প্রতিটি ছোটোখাটো ব্যাপারই সংলগ্নতার অর্থ পেয়ে যায় গোটা নাটকটিতে। ধরা যাক সর্বপরিচিত হ্যামলেট নাটক—রাজার প্রেত সেখানে তিনবার আসে ভিন্ন ভিন্ন রূপে। এমন কি প্রেতের প্রস্থানও ভিন্ন ভিন্ন ভাবে। ধরুন, প্রথম আবির্ভাব এবং বিদায়, তখন রাজি শেষ হয় প্রেতাতের

পুণ্য রক্তরাগে। কিন্তু দ্বিতীয় বিদায়ের আত্মবিক্ষিপ্ত বর্ণনার রাত্রির উপরেই কৌক পড়ে, সূর্য নয়, জ্বোনাকি পোকায়। অথবা একালের লেখাও ধরা যায়, যেমন বেটোঁটে ত্রেখটের তিন পয়সার অপেরা বা সেংছুয়ানের ভালো মেয়ে নামক নাটক, যেখানে জীবনাপ্রহ ও শিল্পশক্তি উভয়ত মিলে লেখককে নির্ভীক অবলীলায় পার করে দেয় পাণ্ডুলেয় অপাণ্ডুলেয় দ্বিধা বিচারের উপরে।

যে কোন একটা দীর্ঘস্থায়ী শিল্প রচনাতেই এই সংলগ্ন সামগ্রিকতার প্রশ্ন ওঠে, সংযোজনার দীর্ঘ মননে ও গ্রহিবন্ধনেই এই মিশ্র জটিল কিন্তু স্পষ্টতঃ এক অখণ্ডতায় দীর্ঘ ঋজু শারীরিকতা বা শক্তিমত্তা পায় তার নন্দনময়তা। তাই যা হয়ত এক জায়গায় মনে হয় একটু বেশি লম্বা বা একঘেয়ে বা অপ্রয়োজনীয়, তার সার্থকতা পরে স্পষ্ট হয় সংযোজিত বিচ্ছাসের পর্দায় প্রতিসাম্য পেয়ে বা পুনরাবৃত্তিতেই। সঙ্গীতে এটা প্রাথমিক ব্যাপার, এতেই কম্পোজিশন বা সংযোজনা শরীর পায়। এই রকম চোখের দৃশ্যের বা কথার সুরের পুনর্ধ্বনি বা প্রতিসাম্য অথবা পাণ্টা সংস্থান ‘মেঘে ঢাকা তারার’তে দেখলুম শিল্পের সেই সাদ্ধাতিক ইচ্ছিতময়তা এনেছে, যা শুধু মহৎ শিল্পরচনাতেই পাওয়া যায়। এও সঙ্গীতচারিত্রে চিত্রকল্প হয়ে ওঠে প্রতীক, সরল সাধারণ কাহিনী হয়ে ওঠে গল্পের উপরে চেনা বাস্তব জীবনের প্রায় এক উচ্ছিত রূপকমুতি। এই সঙ্গীতচারিত্রে সম্ভব হয় পূর্বোক্ত সেই পরম তৃপ্তি যে তৃপ্তিতে নিদারুণ সত্যের বাস্তব রূপায়ণের ধাপে ধাপে আমাদের একাধারে জীবনবোধ ও শিল্পসংবেদন আবেগে আবেগে বজায় রাখা মননসর্ব্বথ এক শুদ্ধিতে বিবিষ্ট নিঃক মানবিক শুভবুদ্ধিতে গৌরবান্বিত বোধ করে সমগ্রের অনির্বচনীয় সৌন্দর্যে।

ঋত্বিক ঘটককে অভিনন্দিত করি তাঁর সঙ্গীত পরিচালক নির্বাচনে। সচরাচর ফিল্মে দেখি সঙ্গীত প্রযুক্ত হয় মনোহরণের উদ্দেশ্যে বা বড়জোর অতিরিক্ত অলঙ্করণের প্রয়োজনে, অর্থাৎ সঙ্গীতযোজনা থেকে যায় বহিরঙ্গ। ‘মেঘে ঢাকা তারার’ দেখলুম সুনলুম ক্যামেরা এবং যন্ত্র ও কণ্ঠসঙ্গীত চলে প্রাণময় বা অর্গ্যানিক সঘঙ্কের একতায়, কে যে কার প্রাণ দে ভিজ্জাসা তাই মনেই ওঠে না। এমন কি আগের পাহাড়ের সুর আর শেষের মানবীর কান্না অথবা ক্ষয়রোগীর কাশির দমক আর তারপরেই গানের ভেঙ্গে পড়া চমক সাদ্ধাতিক সংযোজনের অশেষ ব্যঞ্জনা পায় নিঃসংশয়ভাবে। বস্তুতঃ নিছক কণ্ঠের ব্যবহার, তন্ত্রীর ব্যবহার, তবলায় স্নায়ু তরঙ্গিত লহরা, চাবুকের শব্দাভাস, রেলগাড়ির তিনদফা কেটে যাওয়া ধ্বনিরেশা, সতাপীরের পাঁচালী—এমন কি পাখীর ডাক এ সবতেই জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্র অভিনব শিল্পপ্রতিভা দেখালেন। তেমনি রাগসঙ্গীতের বেহর থেকে সুর, লোকসঙ্গীতের ভিন্ন ভিন্ন প্রয়োগ, রবীন্দ্র সঙ্গীতের প্রবল অভিব্যক্তি উন্মোচন, এসবতেই সঙ্গীত পরিচালকের বিচিত্র জ্ঞান ও প্রয়োগক্ষমতা অভিভূত করে

দেয় এবং নমস্কার জানাতে ইচ্ছা হয় এই গুণীর প্রতি কৃতজ্ঞ প্রকাশ্য ।

ঋষিক বটকের, জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্রের, দীনেন গুপ্ত বা সুপ্রিয়া চৌধুরী বা অশ্রান্ত অভিনেতা অভিনেত্রীদের আগ্রহ মনের প্রয়োগের উদাহরণ তন্ন তন্ন করে দেখার চেষ্টা করছি না কারণ চোখ কানের সাক্ষাৎ আবেদন ছাড়া সেই সব পুঙ্খানুপুঙ্খ স্মৃতির কৃতিত্ব উপলব্ধি করা শক্ত । সামনে দেখলে বোঝা যায়, কেন মনে হয় সুপ্রিয়া চৌধুরীর কান্নার তরঙ্গ আমাদের স্নায়ু মন্থিত করে দিয়ে যায় জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্রের শাস্ত্রাত্মক ধ্যানরূপের সম্মে বিসম্মে মানবোৎসাহিত সমাজ জীবনে ও বিশ্বব্যাপ্ত প্রকৃতির সংলগ্ন অর্থময়তায় । এই স্থাপত্যের সংলগ্ন ঐক্যে শিলায়িত হয়ে ওঠে অভিনয়ের অনেকগুলি উচ্চাচর মুহূর্ত উল্লসিত বা মর্মান্বিত আবেগের ভাস্কর্যে, বিশেষ করে সুপ্রিয়া চৌধুরী বা বিজ্ঞান ভট্টাচার্যের চেহারায় বা বাচনে । এইটুকু নিশ্চয়ই বলা যায় যে সঙ্গীতের সামগ্রিকতার এরকম দরদী সজাগ প্রয়োগ—নাকি সৃষ্টিই—অসামান্য রুচিজ্ঞান, স্মরের ও কণ্ঠস্বরের ও নিছক ধ্বনির কর্তৃত্ব আমাদের ফিল্মজগতে অভাবনীয় কীর্তি ।

১২১০

## চার্লস চ্যাপলিন ও মঁসিয় ভেদুঁ

বুদ্ধদেব বসু

১

যদিও হলিউডের নিন্দায় আমরা অনেকেই শক্তগুণ, এবং হলিউডের প্রভাবে মার্কিন সাহিত্যের প্রগতিশীল অধঃপাতের বর্ণনাও বহুবার শোনা গেছে, তবু এ-কথা সত্য যে চ্যাপলিন ঐ হলিউডেরই সন্তান । যদি অশ্রু কিছু নাও থাকতো, তবু এই জাত-ইংরেজ ছোট্ট মানুষটি একাই আছেন পৃথিবীর কাছে হলিউডের বিজয়ঘোষণা । হলিউড বলতে স্বভাবত আমাদের চ্যাপলিনকে মনে পড়ে না ; কিন্তু এ-কথা অর্থব্য যে সিনেমা—মার্কিন সিনেমাই—এই প্রতিভাশালীর ভাগ্যান্বিতা । যে-দরিদ্র যুবক ভাগ্যের অন্তঃস্বপ্নে আট-লাস্টিক পাড়ি দিয়েছিলেন, মার্কিন মাটিতে তার পা পড়লো ঠিক সেই সময়ে, যখন সিনেমা সে-দেশে হাত-পা ছুঁড়ে আঁতুড়ে বাড়ছে । সমসাময়িক ইতিহাসে উল্লেখ্য এই সমাপতন । উল্লেখ্য এই কারণে যে সিনেমা যেমন তাঁকে চেয়েছে, তাঁরও তেমনি প্রয়োজন ছিলো সিনেমার, অবিকল্প প্রয়োজন । কেননা, তাঁর স্বাভাবিক শক্তিসমূহ এমন অসাধারণভাবে, মিশ্রিত ছিলো যে সিনেমা ছাড়া অশ্রু-কোনো উপায়ে তাদের যথোচিত অভিব্যক্তি সম্ভব হতো না । কেউ-কেউ যেমন জাত-লেখক, চ্যাপলিন তেমনি ফিল্মের জন্তই জন্মেছিলেন ।

'তৎসহ দুই খণ্ড কবিত্ব' বলে বিজ্ঞাপিত পূর্ব-চ্যাপলিনের দুই চিত্রাবলি ধারা মনে করতে পারেন, তাঁরাই বুঝবেন যে তক্তা ছেড়ে পরদায় বদলি হবার সঙ্গে-সঙ্গেই নিজেকে তিনি আবিষ্কার করেছিলেন, অস্ত্রদের তুলনায় তাঁর বৈশিষ্ট্য তখনই স্পষ্ট ছিলো, বালকের চোখেও স্পষ্ট ছিলো। এই বৈশিষ্ট্যের মূল তাঁর হাশ্বোদ্দীপক বেশভূষা বা অঙ্গসজ্জায় পাওয়া যাবে না, অধমতম বাউণ্ডলের রম্যতম প্রতিচিত্রণেও না; হাত, পা, চোখ, ঠোঁট ও পেশীর অসংখ্য অতুলনীয় সূক্ষ্ম যে-সব ভঙ্গিতে তিনি চতুর্বর্ণের চিত্তহরণ করেছিলেন, সে-সবেও এই বৈশিষ্ট্যের ব্যাখ্যা নেই। গৃঢ় মৌলিকতা তার কারণ; ভঙ্গি, পোশাক, চরিত্ররূপ, যা-কিছু চ্যাপলিনের আর যা-কিছু চ্যাপলিন, সব-কিছুর মধ্যেই প্রথম থেকে তিনি স্রষ্টার স্বাক্ষর রেখেছেন; তাঁর রচনামাত্রই, রবীন্দ্রনাথের ভাষায়, বানিয়ে-তোলা জিনিশ নয়, হ'য়ে-ওঠা পদার্থ।

চ্যাপলিনের প্রতিভা এই অর্থে শেক্সপীয়রীয় যে তাঁর ব্যাবসার চলতি প্রথা সব ক-টা মেনে নিয়েও তিনি বিশ্বাস, প্রামাণিক ও ব্যক্তিগত হ'তে পেরেছেন; তাঁর মৌলিকতা বিদ্রোহবঞ্জিত; কদাচ কোনো অদ্ভুত তাঁর কাছে প্রশ্রয় পায়নি। কর্মক্ষেত্রের সমসাময়িক অবস্থা এবং মাধ্যমিক মার্গিন বোধের সীমানা—এর কোনোটাকে অতিক্রম না-ক'রেও নির্জন নিজের একান্ত কথাটা তিনি বলে উঠতে পেরেছেন, সবচেয়ে বিশ্বয়কর কথাটা হ'লো এই। হলিউডে স্ত্রী বারে-বারেই তাঁর রচনায় ব্যবহৃত হয়েছে; 'দি গোল্ড রাশ'-এ ছেঁড়া কাঁথা থেকে লাখ টাকার গল্প, 'সিটি লাইটস'-এ প্রণয়ের ভাবানুভূতা, জ্যাকি কুগানের সহযোগে রচিত চিত্র দুটোতে কৈশোরলালিত্য। কিন্তু তাঁর দৃষ্টি স্বকীয় এবং বিষয়-নিবিশেষে সক্রিয় বলে গভ্যজগতিক স্ত্রেই নূতন অর্থ বারে-বারে উজ্জল হ'য়ে ফুটেছে। অর্থাৎ, আবার শেক্সপীয়রের মতোই, চ্যাপলিন স্তরবহুল শিল্পী, ভোক্তার তার-তম্যের অমূপাতে তাঁর আবেদনের স্তরও ভিন্ন-ভিন্ন, কিন্তু নিম্নতম স্তরেও বঞ্চিত হ'তে হয় না, কেননা নিছক উপভোগের সমান অংশিদার সকলেই।

সৃষ্টিশীলতার উদাহরণ ফিল্মের জগতে আরো আছে; কিন্তু চ্যাপলিনের সঙ্গে আর কারো তুলনা হয় না। পৃথিবীর চিত্রলোকে সর্বমুখিতায় তাঁর জুড়ি নেই। নটরাজ তিনি; সেই সঙ্গে কাহিনী, সংলাপ, সংগীত তাঁরই রচনা; সমগ্র প্রযোজনাও তাঁর। তাঁরই সেই আশ্চর্য আকস্মিক সংকেত, কবিতার পঙ্ক্তির মতো যা অবিষ্ময়ণীয়; সাবিক, সর্বশেষ প্রভাবটিও তাঁরই। চ্যাপলিনের সিনেমায় চ্যাপলিনই সর্বস্ব; একে তো এমন মুহূর্ত বিরল, যখন আমরা তাঁকে দেখছি না, তার উপর অস্বাভাবিক নটনটী সূক্ষ্ম তাঁর সৃষ্টি, কেননা তারা অখ্যাত, অশুভপূর্ব, এবং প্রতিবারেই নতুন। বস্তুত, চ্যাপলিন উপস্থাপন লিখলে যতটা তার লেখক হতেন, প্রায় ততটাই তাঁর ফিল্মের তিনি প্রণেতা।

উপরন্তু, তিনিই মুক যুগের একমাত্র খ্যাতনামা, যিনি বাচ্চিরের বিপ্লব উত্তীর্ণ

হয়েছেন। শুধু যে উৎরেছেন তা নয়, জয়ী হয়েছেন, বিজয়ী। চ্যাপলিন, যুগ মুদ্রার অধীশ্বর, প্রথমেই লুপ্ত হবার তাঁরই তো কথা ছিলো। কিন্তু শিল্পপদ্ধতির এই আকস্মিক বিরীতি পরিবর্তন তিনি আয়সাৎ করলেন—শুধু দক্ষতার দ্বারা নয়, নির্লোভ চারিত্র-  
 গুণে। সঙ্গে-সঙ্গেই বাক্যযোজনায় রাজি হ'লে সর্বনাশ অবহারিত জেনে তিনি জিতবেন  
 ব'লে ঠেঁকালেন, শিখবেন ব'লে হার মানলেন। সংকট বড়ো অদ্ভুত ; প্রায়-প্রোট বিখ-  
 বিক্রত শিল্পীকে হয় নতুন ক'রে শুরু করতে হবে, নয়তো যেনে নিতে হবে তিরোধান।  
 পরীক্ষা কঠিন, কিন্তু চ্যাপলিনও কম যান না। তলব করলেন তাঁর বুদ্ধির, অভিজ্ঞতার  
 সম্বল ; যুঁজে পেলেন তখন পর্যন্ত অব্যবহৃত ও অব্যবহার্য ক্ষমতার ভাণ্ডার। যা এসেছিলো  
 লুপ্তির আশঙ্কা নিয়ে, তাতেই বিস্তৃত হ'লো তাঁর কর্মক্ষেত্র, নতুন রূপ নিলো উদ্ভাবন,  
 সক্রিয় হ'লো তাঁর সাংগীতিক, বাচনিক, বাগ্মিক প্রতিভা ; মুকাভিনয়ের সরল রূপকের  
 জগৎ থেকে তাঁর মুক্তি হ'লো বাস্তব আলেখ্যের সমৃদ্ধ জটিলতায়। মহত্তর চ্যাপলিনের  
 জন্ম হ'লো।

কিন্তু একবারেই এতটা হ'লো না। ধীরে-ধীরে, ধাপে-ধাপে তিনি এগোলেন :  
 নিজেকে শেখালেন নববিধান, আর সেই সঙ্গে হলিউডকেও শেখালেন সিনেমায় শব্দ-  
 যোজনায় প্রকৃত সাংক্ৰান্ত কোথায়। বাক্চিত্রের আবির্ভাবের পর তাঁর প্রথম রচনা  
 'সিটি লাইটস'-এ কারো মুখে কথা ফুটলো না, শুধু মাঝে-মাঝে আঙুয়াজের চমক আর  
 সংগীতের আঘাত লাগলো। তৎকালীন গীতবাহুচীৎকারে সর্বতোমুখর কর্ণভেদী মর্মভেদী  
 বাক্চিত্রের তুলনায় 'সিটি লাইটস'-এ এতটাই সুখশান্তি ছিলো যে 'অনেকেই তখন  
 ভেবেছিলেন চলচ্চিত্রে স্তব্রতাই স্বর্গিল। কিন্তু চ্যাপলিন তা ভাবেননি, কেননা তাঁর  
 পরবর্তী 'মডার্ন টাইমস'-এ এক তিনি ছাড়া সকলেই কথা বললো, আর তাঁর গভীর,  
 সুগোল কণ্ঠস্বরও সেখানেই আমরা প্রথম শুনে পেলাম। এই 'মধ্যবর্তী' রচনা দুটির  
 কোনো-কোনো অংশ আপাতিকরূপে বাক্চিত্রকে ব্যঙ্গ, কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ভাষাবিজিত  
 বিশুদ্ধ ধ্বনি নিয়ে পরীক্ষা। মুকাভিনয়ের অতিরঞ্জিত দৃশ্যভঙ্গির পরিবর্তে চ্যাপলিন  
 প্রয়োগ করলেন প্রায় ভঙ্গির আতিশয্য। ধ্বনি, শুধু ধ্বনি, কত যে কার্যকর হ'তে পারে  
 তা আমরা বুঝলাম 'সিটি লাইটস'-এ গণবক্তৃতার ব্যঙ্গরূপ শুনে ( 'দি গ্রেট ডিক্টেটর'-এ  
 হিটলারি বক্তৃতায় তারই পূর্ণ পরিণতি ), উদরস্ব বেলা থেকে নিঃসৃত অনৈচ্ছিক কণ্ঠ-  
 বাদনে, আর 'মডার্ন টাইমস'-এ চ্যাপলিনের সেই মরীয়া-হওয়া, তখন-তখন-তেরি-করা  
 বিনা-কথার গীতিনিশ্বনে। সেই গান, এডগার অ্যালান পো-র নারীহতা বানরের  
 কিচিমিচির মতো, প্রত্যেকেই তখন ভেবেছিলো নিজের অজানা কোনো ভাষায় বিস্তৃত।  
 কৌশলের দিক থেকে, রসের দিক থেকেও, সিনেমার সারা ইতিহাসেই অরণীয় এই  
 অংশগুলি চ্যাপলিনের গান্ধর্ব-বিচারই আবিষ্কার। মুখর হবার সম্পূর্ণ যোগ্যতা নিয়েও

চ্যাপলিনের মূহুর্ত সতর্কতা শুধু বৈধ ও স্বেচ্ছিকই পরিচায়ক নয়, এ থেকে তাঁকে আত্মনিষ্ঠ ও বিবেকবান শিল্পী ব'লেও আমরা চিনতে পারি ।

২

কিন্তু এত বড়ো গুণী হ'য়েও চ্যাপলিন আজ সাহিত্যিকের আলোচনার বিষয় হতেন না, যদি না তাঁর শকীয় কিছু বক্তব্য থাকতো, আমাদের সকলের পক্ষে জরুরি কোনো বক্তব্য । তাঁর অনন্ততার প্রকৃত উৎস এইখানে যে সর্বোপরি তিনি ভাবুক । শুধু যে ভাবতে পারেন তা নয়, খাঁটি সিনেমার ভাষায় ভাবতে পারেন । ( 'দি গোল্ড রাশ'-এ 'ছোট্ট মাহুঘটি' তার প্রকাণ্ড বুডুফু সঙ্গীর চোখে মস্ত নধর মুরগি হ'য়ে নৃত্য শুরু করলে, নরডুকগতির এমন ব্যঞ্জনা আর কোন শিল্পরূপে সম্ভব হ'তো ? ) যেহেতু চ্যাপলিন, একমাত্র চ্যাপলিন, সিনেমাকে সাহিত্যের মতোই চিন্তার বাহনরূপে ব্যবহার করতে পেরেছেন, সেইজন্মই, শুধু পূর্ব-জীবনের প্রতিদ্বন্দ্বীদের নয়, পরবর্তী ক্ষণপ্রভদের অতিক্রম ক'রে বিশ্বব্যাপী দুঃসময় ভ'রে তাঁর প্রতিপত্তি আজ অব্যাহত । গত শতাব্দির গাবোঁরা! আজ কোথায় ? তারা আসে যায় ; চ্যাপলিন থাকেন ।

চ্যাপলিন হাশ্বরসে তুলনাহীন, কিন্তু তাঁর হাসি, এলিয়টের বর্ণিত 'অর্থের' মতো, শুধু আমাদের মুখ বন্ধ ক'রে রাখে, আর সেই ফাঁকে তিনি নিজের কাজ হাসিল করেন, নিজের কথা ব'লে নেন । ফলত, তাঁর বক্তব্য প্রকট হ'য়ে ওঠে না ; 'দি গ্রেট ডিক্টেটর' বাদ দিলে আর কোনোখানেই ওঠেনি । চিত্রটির প্রকাশকাল ১৯৩৮, যখন ফ্যাসিবাদের বিপ্লবিকার সামনে তাঁর শিল্পের দাবিকে তিনি গৌণ ক'রে দেখেছিলেন । সেটি যে চ্যাপলিনের প্রতিভার যোগ্য হয়নি, তা বলার জ্ঞান দ্রষ্টা হ'তে হয় না, কিন্তু সেই একটি অপলাপ নিয়ে নালিশ তোলা, তা'ব ঠিক দশ বছর পরে 'ম'সিয় ভেদু' পেয়েও, শুধু অনর্থক নয়, কৃতঘ্নতাও ; কেননা এই 'হা গুময় হত্যালীলা'র কাছে নিঃশর্ত আত্মসমর্পণ ছাড়া উপায় নেই ।

'নতুন চ্যাপলিন' : বিজ্ঞাপনের ঘোষণা । নিশ্চয়ই ; কিন্তু নতুন শুধু এ-অর্থের নয় যে এতদিনে প্রায় বিশ্বপুরাণের অঙ্গীভূত সেই ডিলে ক্রুতো আর টোলা পাংলুন-পরা বাউডুলে এখানে প্রৌঢ় পারিসদীয় ফুলবাগুতে রূপান্তরিত : 'ম'সিয় ভেদু' নিরন্তর উদ্বর্তনের একটি চরমফণ । পৃথিবী বদলেছে, আমরা বদলেছি, চ্যাপলিনও বদলেছেন । আমরা বুড়ো হচ্ছি, চ্যাপলিনও বুড়ো হচ্ছেন । যে-সব প্রতিবন্ধক সহজাত কিংবা অপ্ৰতিকার্য, তার সঙ্গে ব্যবহারের তারতম্যে শিল্পীর কলনির্গম সম্ভব । অনেকেই তাতে ক্ষতিগ্রস্ত হন, কেউ-কেউ কোনোরকমে তাকে ঠেকিয়ে রাখেন, দু-একজন সেই দুর্বলতাকেই শক্তি ক'রে তোলেন । চ্যাপলিনের স্বর্ষ আকৃতি আর কমনীয় প্রত্যঙ্গের ব্যবহারে পরম

কর্তৃষ্ণ আমরা বরাবরই দেখেছি ; এখানে উপরন্তু আর-একটি সম্পদ তিনি পেয়েছেন, ধূসরায়মান কেশগুচ্ছ, যা স্পষ্টতই কৃত্রিম বর্ণলেপনের অপেক্ষা রাখেনি । ভেদু', পেশাদার পতি, পেশাদার পত্নীহতা, সে যে এমন শৌকান্তিক, হস্তিক, মর্মান্তিক ; আর শেষ পর্যন্ত এমন গরীয়ান, তার কারণই ঐ যৌবনাতিক্রমের বিস্তৃতি । মাদাম গ্রোনব কাছে তার প্রশ্ননিবেদনের উৎসেপ ; আনাবেলার রতিমত্ত আলিঙ্গনে তার বিতৃষ্ণ মুখভঙ্গি ; তার জীবিত দয়া ; তার প্রকৃত অথবা একমাত্র স্ত্রী এবং সন্তানের জননী, খঞ্জ মোনার প্রতি তার স্নেহের দ্রবতা ;—এই সমস্তই তার কেশবিচ্ছুরিত রোপা আভাষ আলোকিত । ভেদু'র প্রৌঢ়তা এই কাহিনীর পক্ষে অপরিহার্য প্রয়োজন ।

চ্যাপলিনের ভাবুকতা, মাহুঘের জঘ তঁার গভীর ভাবনা-বেদনা, 'ম'সিয় ভেদু'তে সম্পূর্ণরূপে প্রকাশিত হ'লো । যৌবন-পেরোনো চাকরি-খোয়ানো এই ব্যাক্তের কেরানি আধুনিক দুর্গত মাহুঘের প্রতিষ্ঠ । এই রণদীর্ঘ জগৎ, যেখানে মাহুঘ দারিদ্র্য ও দুষ্ক্রিয়্যার মধ্যে আন্দোলিত, তারই বিরুদ্ধে ভেদু'র যুদ্ধঘোষণা । দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের প্রাক্কালে গুগারাজের আসন্ন বিস্তার উপলক্ষি ক'রে, সাধারণের আকাঙ্ক্ষিত শান্ত, সাধু জীবনের আশা সে ত্যাগ করেছে, এখন হিংস্রতার উত্তরে হিংস্রতা নিয়েই সে প্রস্তুত । এই সংগ্রামে তার পরাজয় অবধারিত ; কেননা ও-বস্ত টিকে থাকতে পারে শুধু রহংভাবে সংঘবদ্ধ হ'লে, আর ভেদু' একজন মাহুঘ মাত্র, একজন ব্যক্তি—সভ্যতার সেই অমূল্য সম্পদ, যার বিনাশে বর্তমান পৃথিবী বন্ধপরিকর । বধ্য দুর্বল দুর্বলতরকে বধ ক'রে বেড়াচ্ছে, কিন্তু এও সে জানে যে তার নিস্তার নেই । সেই কাফের দৃশ, যেখানে ভেদু'র কোনো-এক বিগত 'পত্নী'র কঠোরদর্শন আত্মীয়গুণ শেষ পর্যন্ত তাকে দেখে ফেললো, তাতে স্পষ্টই বলা আছে যে ভেদু' ধরা পড়লো না, ইচ্ছে ক'রে ধরা দিলো । কাফে থেকে বেরিয়ে এসেছিলো ; ট্যাঙ্কি পিাড়িয়ে ছিলো, সময় ছিলো প্রচুর । কিন্তু ভেদু' ফিরে গেলো । তা-ই ভালো । অমঙ্গল তার অহুগামীকে ধ'রে ফেলেছে, কেড়ে নিয়েছে হত্যালক্ষ অর্থ । শেয়ারবাজার বিচূর্ণ ; য়োরোপ ভ'রে ব্রাউন-কামিজের হংসপাদিক কুচকাওয়াজ চলছে । আর সেই বেড়াল-পোষা, শোপেনহাউয়ার-পড়া, জেল-ফেরতা নিঃস্ব বিধবা তরুণী, অসীম অমঙ্গলের মধ্যে এক বিন্দু ভালো, যাকে বিবিক্রিয়্যার পরীক্ষা থেকে শুধু নয়, টাকা দিয়েও ভেদু' বাঁচিয়েছিলো, সে এখন এক ধনী অন্তর্নির্বাণতার হীরকচ্ছুরিত উপপত্নী । এদিকে পুলিশ হয়তো কখনোই তাকে ধরতে পারবে না ;—আর তাহ'লে ? ক্লান্ত সে ; বুড়ো হচ্ছে । না, এ-ই ভালো ; এখানেই থেলা ভালুক ।

'ম'সিয় ভেদু'র কাহিনী এখানেই সমাপ্ত : বিচারদৃশ চ্যাপলিনের ভাষ্য । কী উপক্লাসে, কী নাটকে, এই অংশই সবচেয়ে আশঙ্কাজনক, কিন্তু নরহত্যা, মহুস্তুজীবন এবং ভগবানের বিষয়ে ভেদু'র অত্যন্ত মন্তব্য যদিও অব্যবহিত বোধগম্যতার প্রয়োজনে

অভিনয়, তবু তা নাৎসিবিরোধী চ্যাপলিনের শেষ বক্তৃতার মতো ছন্দপতন ঘটায়নি, নাটকীয়তার দিক থেকেই সজত হয়েছে। ‘দি গ্রেট ডিক্টেটর’-এ চ্যাপলিন শেষ পর্যন্ত সব ছদ্মবেশ মোচন ক’রে আত্মরূপেই আত্মকথা বলেছিলেন; কিন্তু—যদিও নাম তার কখনো ম’সিয় ভেদু’, কখনো ক্যাপ্টেন বনুয়, কখনো ম’সিয় ফ্লোর, আবার কখনো বা ম’সিয় ভার্নে—ভেদু’ সব সময়ই ভেদু’, তার সম্মোহনে বিরাম নেই, গিলোটিন-যন্ত্রের পূর্বমূহূর্ত পর্যন্ত সে অবশ্যম্ভাব্য। নাটকের গতিকে কোথাও ব্যাহত না-ক’রে চ্যাপলিন তাঁর সব কথা বলে নিয়েছেন; আমাদের বিশ্বাস করাতে পেরেছেন যে ভেদু’ই বধা, আর ষাতক তার পরিবেশ—আমাদের পরিবেশ : এই বর্তমান পৃথিবী।

চ্যাপলিনের বিশেষ কীর্তি এইখানে যে এমন প্রচুর আমোদের সঙ্গে-সঙ্গে এই কাহিনীর সমস্ত বিভীষিকা তিনি প্রকাশ করতে পেরেছেন। বিভীষিকা মুহূর্তের জগুও ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য হ’য়ে ওঠেনি; সারা ফিল্মে আমরা চোখে দেখলাম শুধু একজনের হত্যা, কিন্তু বিষপ্রয়োগে গোয়েন্দার সেই অবলোপনে বরং যত্নসামিত মুদ্রতাই লক্ষণীয়। চিত্রিত কাহিনীর মধ্যে নারীহত্যাও একটিমাত্র ঘটলো; কিন্তু সেটি আমরা চোখে দেখলাম না, হত্যার উপায়টা পর্যন্ত অহুমানের বহির্ভূত থাকলো। খবরটা ভেদু’ আমাদের জানিয়ে দিলো শুধু তার নিশীথরাজির চাম্ভিক উচ্ছ্বাসে; আশ্চর্য সেই পরিহাস, আশ্চর্য ধূর্ত বক্রোক্তি। এ-দুটো বাদ দিলে ভেদু’র পৈশাচিক প্রচেষ্টার প্রতিধাতে তার নিজেই দুর্দশার সীমা থাকে না; আনাবেলার সলিলসমাধি ঘটতে গিয়ে সে নিজেই প্রায় ডুবে মরে, বর সেজে বিয়ে করতে গিয়ে তাকে টেবিলের তলায় লুকোতে হয়। ফলত, তথ্যের হিশেবে যে-মাহুয ঘৃণ্য, কার্যত তাকে দেখে আমরা হেসে গড়াই। চ্যাপলিনের কৌতুকপ্রতিভার প্রভাবে আমাদের অহুকম্পা নিরন্তর ভেদু’র দিকে ব’য়ে চলে। তাকে আমরা নারীহন্তা রাক্ষস ব’লে জেনেছি, কিন্তু চোখে দেখছি ক্ষুদ্র, অক্ষম, হাতাকর, করুণাভাজন একজন মাহুযকে।

তবু বিভীষিকার বিরাম নেই, বিরাট বেনামি কোনো নির্যাতনের আতঙ্ক কাফকার শিহরণের মতো আওন্ত অন্তঃশীল। রেলগাড়ির চাকার প্রতীকী ঘূর্ণনে আতঙ্ক; ভেদু’ যখন আলগোছে বলে, ‘Business is a ruthless business.’ সেই কথার সুরে আতঙ্ক; আনাবেলার বিকট হাসির হায়েনা-তানে আতঙ্ক। আসলে, এই রূপসী রমণীর বিকৃত, কুৎসিত চিত্রণে চ্যাপলিন আমাদের জানালেন যে দাঁত-নখ-মাংসপেশীময় শক্তি-রূপিণীর পরাভব অসম্ভব, কেননা পৃথিবী হিষ্টিরিয়ার হাতে সমর্পিত, অতএব রাজত্বই আনাবেলার। পূর্ণাঙ্গ একটি মহৎ উপজ্ঞাসের বিষয় এখানে দেখছি নব্বুই মিনিটের প্রমোদচিত্রে সংহত : এই দুঃসাহস চ্যাপলিনের পক্ষেই সম্ভব, কিন্তু চ্যাপলিনও এই অসাধ্যসাধন করতে পেরেছেন প্রায় সিনেমার স্বভাব লঙ্ঘন ক’রে। ম’সিয় ভেদু’তে

সংক্ষেপীকরণ অত্যধিক, সিনেমার পক্ষে অত্যধিক, কেননা সিনেমায় অর্থবোধের অব্যবধান চাই। গার্হস্থ্য জঞ্জাল পোড়াবার চুল্লির ঘন কালো ধূমোদ্গিরণ পলকের জন্ত আমাদের দেখানো হ'লো, তা-ই থেকে একটি বীভৎস ঘটনা বুঝে নিতে হবে। কাহিনীর বিভিন্ন অংশের সংযোজনার বাস্তবিক সূত্রগুলি এতদূর পর্যন্ত বর্জিত হয়েছে যে এই চিত্র আমাদের ঋজুপৃষ্ঠ মনঃসংযোগ দাবি করে। প্রথমবার দেখে ম'সিয় ভেদু' হৃদয়ঙ্গম করা অসম্ভব; আবার দেখতেই হবে, সম্ভব হ'লে আরো অনেকবার। কিন্তু সিনেমাভবনে পুনরাগমন যখন অনিশ্চিত, তার সম্ভাবনাও নিজেদের আয়ত্তে নেই, এবং পৃথিবীর উৎকৃষ্টতম ফিল্মটিরও অবনুপ্তি যখন অনিবার্য, তখন এমন চিন্তা অনেকের পক্ষেই স্বাভাবিক যে ম'সিয় ভেদু' ফিল্ম না-হ'য়ে—এমনকি চ্যাপলিনের ফিল্ম না-হ'য়ে—উপস্থাপন হ'লেই ভালো হ'তো। জয়স সত্যই বলেছিলেন যে সাহিত্য সর্বাঙ্গের মননশীল শিল্পরূপ, অর্থাৎ, কোনো মননশীল বক্তব্যের যথাযোগ্য স্থায়ী বাহন একমাত্র সাহিত্যই হ'তে পারে। পরিশেষে, তাই, সিনেমার এই অপূর্ব উন্নয়নের জন্ত চ্যাপলিনকে আকাশশর্পা প্রাংশনা ক'রেও এ-আক্ষেপ থেকে যায় যে এই বিরল প্রতিভা এমন এক উপায়ে আত্মপ্রকাশে বাধ্য হ'লো, যা স্বভাবতই অচিবস্থায়ী।

১২৪২

## স্ববর্ণরেখা

গুরুদাস ভট্টাচার্য

ঋত্বিক ঘটকের মনে কী ছিল, জানি না। 'স্ববর্ণরেখা' দেখে আমার মনে হয়েছে : এ ছবিতে বাস্তবের ও তন্নিত চিন্তার একাধিক স্তর আছে, এবং ছবির প্রমদ ও প্রকরণ সমস্ত স্তরগুলিতেই প্রসারিত ও বিস্তৃত। সবগুলি মিলিয়েই এর কন্টেন্ট, বা মুখ্যত একটি মৌলিক বিন্দুতে সমাহৃত।

প্রথম স্তর। 'স্ববর্ণরেখা' সমাজবাস্তবতার প্রতিচ্ছবি। ইতিহাসের নেমিচক্রে, রাজনীতির দাবাবাড়ে হয়ে যেসব নিলিপ্ত মাহুস চলে আসতে বাধ্য হল সাতপুরুষের ভিটে, কালাহুক্রমিক জীবিধিকা, আর পরিচিত দেশ-কাল ছেড়ে, তারপর নতুন করে ষড় বাঁধার লড়াই শুরু করল, তাদের কয়েকজনকে কেন্দ্র করে পরিচালক একালের জীবন ও মনের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াগুলি প্রকাশ করেছেন, ঘটনা ও চরিত্র উভয় দিক থেকে। ফুটে উঠেছে বর্তমান পরিবেশ ও তদন্তর্গত জীবনসংগ্রাম, বাঁচবার হ্রস্ব প্রচেষ্টা। এ চেষ্টা কোথাও দল বেঁধে, কোথাও দলছুট একাকিন্দে, কোথাও পারিবারিক ঐক্যে, কোথাও বা নেই

ঐক্যের অনিবার্ণ ভাঙ্গনে । নবজীবন কলোনীর অন্ততম যোদ্ধার সামনে যখন লোডনীর চাকরির হাতছানি, তখন থেকেই সমষ্টি ও ব্যষ্টির মধ্যে সংঘাতের সূত্রপাত ; ব্যালকনি থেকে ক্যামেরার প্রথমে নভদৃষ্টি, পরে উর্ধ্বমুখী দৃষ্টিপাতের মধ্যে দিয়ে এই বিচ্ছেদরেখাটি সূক্ষ্মভাবে প্রকাশ পেয়েছে । তার প্রত্যাশিত ফলক্রমিত : উদ্বাস্ত ঈশ্বর ও ম্যানেজার ঈশ্বর, নবজীবন কলোনী ও ছাতিমপুর বাংলোর মধ্যে ক্রমদূরত্ব । তার পরে, সমষ্টিবিরোধী ব্যষ্টিচেতনা প্রতিহত হয়ে ফিরে আসে ঈশ্বরেরই কাছে । কিন্তু ঘন্ব তো শুণু বাইরে নয় তেতরেও—প্রতিষ্ঠার মোহে ঈশ্বর পেছন ফিরে তাকায় না, সমষ্টির কথা ভাবে না, অথচ সামষ্টিক প্রয়োজনে তৈরি সমাজবিধিকে মেনে চলে নিজের স্বার্থ ও স্ববিধেমতো । আত্মঘন্ব তাই তার ললাটলিখন, নবজীবন তার করতল অতীত, আপন মাহুয সরে গেল দূরে । তারাও কি স্বধ-শান্তি পেল ? হরপ্রসাদের, ঈশ্বরের, আর সকলের মত, তারাও পরিবেশের হাতে নিরত নিহত, বাস্তবের অশান্ত স্রোতে বিপর্যস্ত, নিরালাঘ বায়ুস্কৃত...পরাজিত । সীমান্তের ওপারে যে বাড়ি হারিয়ে গেল, কোন পারেই তা আর মিলল না ।

দেশ স্বাধীন হল, পরিবেশ যচ্ছ হল না, পরিস্থিতি জটিলতর । প্রাণরক্ষার দ্রুত সংগ্রামে, নানামুখী সংঘাতে, জীবনের ধারা বক্র, মন ভির্য়ক, পুরানো ধ্যান-ধারণা ভাবনা বাসনা ঐতিহ্য ও মূল্যবোধ ভাঙ্গনের মুখে ; নীড়ের হাতছানি অথচ আকাঙ্ক্ষার স্বপ্নবিলাস বারবার ধুলোয় লুটিয়ে দিচ্ছে বিখাসকে, এষণাকে ; ঐক্যবন্ধ মাহুয একলা হয়ে উঠছে । বিক্ষোভ, বিচ্ছিন্নতা, বিভ্রান্তি অবশেষে বিনষ্ট । ঈশ্বরের চোখের সামনে সীতার মুখ তাই কেবলি অস্পষ্ট থেকে স্পষ্ট, স্পষ্ট থেকে অস্পষ্ট হয়ে যায় । চশমা গুঁড়িয়ে যায় ভোগের পদ-তলে, আদর্শ গুঁড়িয়ে যায় পলায়নী মনোবৃন্তির অতিচাপে । শেষ পর্বে পবিচালক নতুন করে লড়াই আরম্ভের মস্ত উচ্চারণ করেছেন, তবু অবসাদ, বিষণ্ণতা, অসহায় আশা-হীনতা, ফ্রাসটেশন ও ডিসইনট্রিগেশনের স্তর সচেতন চিত্তকে প্রবলভাবে আক্রমণ করে থাকে । প্রথম সচেতনতানবজীবন কলোনীর ওপর শোষণ-শক্তির নির্মম অত্যাচারের মুখো-মুখ হয়ে, দ্বিতীয় আঘাত বহুরুপীর কালীমূর্তির হঠাৎ সম্মুখীনতায় ; তৃতীয় ও চূড়ান্ত শীর্ষ-বিন্দু সীতার দা দিয়ে গলা কুপিয়ে আত্মহত্যা । প্রথমটি বাস্তব, দ্বিতীয়টি রূপক, তৃতীয়টি সাংকেতিক, যার সঙ্গে মিশে থাকে একটি সূচন সরল মুখ, এগটি চোখ—'লা দল্চে ভিতার' সেই মৎস্কচক্ষুর মত বিবেকের তন্দ্রাহীন দৃষ্টি ; পরিচালক সমকালীন জীবনের ও মনের অবক্ষয়কে একটু-একটু করে তুলে নিয়ে গেছেন ভয়ঙ্করতার, বীভৎসতার অপ্রত্যাশিত এলাকায়, এবং বক্তব্যের প্রতিষ্ঠায় ও রসের ক্ষুর্তিতে সিদ্ধিলাভ করেছেন । আমাদের পরিচিত জগৎ, তার সমস্ত সন্দর অসন্দর, ক্রিয়া ও প্রতিক্রিয়াশীলতা, লড়াই ও স্বপ্নবিলাস নিয়ে, শিল্পরূপ লাভ করেছে । ছবির প্রথম দিকে বস্তুরার ষতটা, শেষ দিকে ব্যঞ্জনার ততোধিক প্রাধান্য, এবং এই ব্যঞ্জনা 'স্ববর্ণরেখা'কে দিয়েছে গভীরতা ও রসময়তা ।

দ্বিতীয় স্তর । ছাতিমপুরের মাঠ ভাঙতে ভাঙতে বিদায়ী ম্যানেজার রামায়ণের গল্প শুনিয়েছে বালিকা-সীতাকে । নিচক গল্পের জন্তে কিংবা ভক্তিভাব জাগাবার জন্তে নয়, পরিচালক ‘স্বর্ণরেখা’ কাহিনীর মধ্যে রামায়ণের আদল আনবার চেষ্টা করেছেন । এ চেষ্টা নতুন নয় । শিল্পে সাহিত্যে অসংখ্যবার এই রীতিটি অহুত হয়েচে, শ্রীঘটকের পূর্ব-গামী ছবিতেও এর আভাস আছে, এখানে আরও ব্যাপকভাবে । শুধু রাম-সীতা নামকরণে নয়, তার চেয়েও বেশি । সীতা ‘সীতামা’ বলে উল্লিখিত হয়েছে । যুল রামায়ণে সীতার জন্ম রহস্যবৃত্ত, এখানে সেই রহস্য অভিরামে ( রক্তকরবীর ‘রঞ্জন’-এরও এই জাতীয় রাহস্যিক পরিচয় ) আরোপিত । তার নাম কৌশল্যা । অভিরাম সীতার বিবাহ স্বয়ংবর সভাকে অরণে আনে । বিষ্ণু লব-কুশের সগোত্র । ঈশ্বর একই দেহে দশরথ ও রাবণ ( পুনশ্চ রক্তকরবী : যক্ষপুরীর রাজা একই দেহে রাবণ ও বিভীষণ ) । ঈশ্বর যখন দশরথ, রাম-বিলাস তখন কৈকেয়ীর স্বজাতি । ঈশ্বর যখন রাবণ, হরপ্রসাদ তখন বিভীষণ, এবং মুখার্জী কালনেমি । অবশ্য মহাকাব্যের আদলে গড়ার অর্থ চরণে-চরণে তাব সঙ্গে সাংযুক্ত নয়, এবং এসব ক্ষেত্রে সৃষ্টি-শিল্পী প্রচুর স্বাধীনতা গ্রহণ করে থাকেন, ক্রপদী সাহিত্যের সঙ্গে একাকালে মেশাতে গিয়ে অনেক প্রয়োজনীয় পরিবর্তন ঘটান, যেমন করেছেন ককতো বা রবীন্দ্রনাথ বা সার্জ বা জীদ বা জেমস জয়েস । তাই রেখায় রেখায় না মিলিয়েও দর্শক ‘স্বর্ণরেখা’য় রামায়ণ কাহিনীর আভাস খুঁজে পান, সেই বারে বারে নির্বাসন বা স্থানান্তর ও জ্ঞানাহুতি, রাম-সীতার দশরথের-রাবণের জীবনপালা । সেই সমান দুঃখ, সমান যন্ত্রণা একালের রাম-সীতার মধ্যেও । এইভাবে একাল ও সেকালকে যুক্ত করে পরিচালক সম-কালীন সমাজবাস্তবতাকে দিয়েছেন মহাকাব্যিক ব্যাপ্তি, সর্বকালীনতা ও সর্বজনীনতা । এই যোগাযোগের ফলশ্রুতি : বার্তমানিক জীবনের ও তন্ত্রিত শিল্পের আন্তর স্বরূপটি ব্যাপক আবেদনের মধ্যে দিয়ে প্রত্যক্ষ প্রতিষ্ঠিত । বাস্তবে যদি এ ছবি অতি সরল না হয়ে থাকে, সে দায় বা দোষ পরিচালকের নয় । তিনি শুধু একটা অপরাধ করেছেন : গ্রাম্য লৌকিক পৌরাণিকতার রীতিতে রামায়ণ-কাহিনীব অবতারণা করেন নি, রবীন্দ্রনাথ এবং অঙ্কদের মত মননশীলতার আশ্রয় নিয়েছেন । স্তরায় ‘স্বর্ণরেখা’র মহাকাব্যিকতা যদি দ্রুত হয়ে থাকে, তাহলে রেফারেন্স দেব ‘রক্তকরবী’র দুর্বোধাতার । উভয় ক্ষেত্রেই দর্শক সমাজের পরিশীলিত চিন্তের এপিক দৃষ্টি প্রার্থনীয় ।

তৃতীয় স্তর । রামায়ণ কাহিনীর অভিযোজনা আর একটি দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করে : মাইথোপিয়া বা উপকথারুত্তি, আধুনিক সাহিত্যে আধুনিক রীতিতে প্রাচীন উপকথার শৈল্পিক প্রয়োগ । যেহেতু, রামায়ণও মৌলত আদিম উপকথা । কিন্তু এই উপকথারুত্তি সম্পর্কে আমি সচেতন হয়েছি ছবির দেহে ‘শিল্পতীর্থ’ কবিতার প্রয়োগে । যীশু খ্রীষ্টের জন্ম-কথাকে আশ্রয় করে এই কবিতায় রবীন্দ্রনাথ মানব-ইতিহাসের একটা ব্যাখ্যা দিতে

চেয়েছেন : জন্ম-মৃত্যু-পুনর্জন্ম পেরিয়ে পেরিয়ে মাহুঘ চলছে প্রেমের ও শক্তির তীর্থের অভিমুখে, নবজাতক তথা চিরজীবিত মাহুঘের জয়গান কণ্ঠে নিয়ে । রামায়ণের মত খ্রীষ্ট-কাহিনীও আদিম উপকথা থেকে ক্রম-সঞ্জাত । এবং আদিম উপকথার একটি মূল স্তর : জন্ম-মৃত্যু-পুনর্জন্ম ।

সমাজবিজ্ঞানী লক্ষ্য করেছেন, যাযাবর শিকারী সমাজে নয়, পৃথিবীর তাবৎ স্থাবর কৃষি-সমাজে শস্তের আসা-যাওয়া-পুনরাবির্ভাবের প্রেক্ষিতে জাহ্ন-কৃত্যের আধারে কৃষি-প্রজনন তবের জন্ম, যার মুখ্য বক্তব্য : জন্ম-মৃত্যু পুনর্জন্মের মাধ্যমে সৃষ্টি তথা প্রাণের অব্যাহত লীলা ও প্রবহমানতা । প্রথমে আকাশ বা সূর্য ও পৃথিবী বা সমুদ্রের মিলন-বিচ্ছেদ-পুনর্মিলনের কাহিনীতে এই আদিম ভাবনার রূপায়ণ ; তারপর আরও অনেক কাহিনী ও বিচিত্র বিবর্তন । এই আদিম কৃষিভাবনাবিনীত উপকথাগুলির অল্পতম রামায়ণ ও খ্রীষ্টকাহিনী ; প্রথমটির অনুসরণে 'রক্তকরবী', দ্বিতীয়টির আশ্রয়ে 'শিশুতীর্থ' লেখা হয়েছে । স্তত্রায় 'স্ববর্ণরেখা'য় 'শিশুতীর্থ'র প্রয়োগ অকারণ নয়, বামায়ণের অভিযোজনা কেবলমাত্র মহাকাব্যিক নয়, অন্তত তা আর থাকে নি । একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, ছবির বিষয়বস্তু এই আদিম উপকথার প্যাটার্নে সাজানো : পুরুষাভূক্তমিক ভিটে থেকে উদ্বাস্ত জীবন থেকে নবজীবন কলোনী থেকে ছাতিমপুর থেকে কলকাতায়—কেবলই অপসরণ এক অবস্থা থেকে অবস্থান্তরে, রূপ থেকে রূপে, বাধা-বিপদ-বিপর্যয়ের মধ্যে দিয়ে কেবলই এগিয়ে চলা, এ যেন মৃত্যুর মধ্যে দিয়ে বারে বারে পুনর্জাত হওয়া ; তারপর দৈহিক মৃত্যু, তাবৎ পরে বিহুর হাত ধরে নতুনতর উজ্জীবন ও যাত্রা । বুড়ো ঈশ্বর ও শিশু বিহু ; একজন মৃতপ্রায়, অজ্ঞান নবজাতক । যে ঈশ্বর নিজেই একদা অজ্ঞাতের পথিক হয়েছিল, আত্মহত্যার চেষ্টা ও আত্মিক মৃত্যুর মধ্যে দিয়ে সে-ই যেন পুনর্জাত বিহুর মধ্যে, আবার নতুন পদক্ষেপ । এক যায়, আর আসে, এই যাওয়া-আসার মাধ্যমে, বাধা-প্রতিরোধ পেরিয়ে পেরিয়ে, মৃত্যু-বাহন প্রাণের আশ্চর্য লীলা । সেই লীলা দৃশ্যগোচর, যেমন বৃহস্পতি-বেয়ারম্যানে, তেমনি, অবশুই স্বতন্ত্রভাবে, 'স্ববর্ণরেখা'য় ।

আদিম মৃত্যু-পুনর্জন্ম-ভাবনা তথা প্রাণ গতির লক্ষণ আরও কয়েকটি আছে ইত্যন্তত : । যথা : তিন ম্যানেজার, জলে মুকুট ভাসানো, ভাঙ্গা বিমানঘাঁট, নটিকের এবং উপনিষদের 'ক্রতোং অর কৃতং অর' শ্লোকের ও সূর্যমন্ডলের উল্লেখ, ভোরের রষ্টির ও বানের ক্ষেতে রৌদ্রছায়ার গান ইত্যাদি । এগুলি মৃত্যু ও নবজন্ম, স্থিতি থেকে গতির অর্থ ছোঁতনা করে । 'নতুন বাড়ি'র বাসনা সবার মনে—কলোনীবাসীদের, হরপ্রসাদের, ঈশরের, অভিন্নামের, মীতার, বিহুর, বাসা আব ভালবাসার সন্ধান, নীড়ে আশ্রয়লাভ, পুনরায় স্থান-চ্যুতি । নবজীবন হাতছানি দিয়েছে, পরমুহূর্তে পরিস্থিতির টানা-পোড়নে নতুনতর বাঁকে উড়িয়ে চলা । স্থায়ী বাসা কেউই পায় নি ; 'আঁকা বাঁকা নদী, আর দূরে নীল নীল

পাহাড় ; সেইখানে বাগানে প্রজাপতিরা ঘোরে আর গান গায়’—বিহ্বল পৌঁছবে সেখানে, আবার ভেসে চলে যাবে অজ্ঞাত দিগন্তে । স্ববর্ণরেখার তীরে তীরে চলবে নিত্যকালের আসা-যাওয়া, জন্ম মৃত্যু ও পুনর্জন্ম । তার কাছে পৌঁছতে হয় ‘গাছের তলা’ দিয়ে সজীব ‘ধানক্ষেত’-এর মধ্যে দিয়ে । কারণ, স্ববর্ণরেখা নদী নয়, বলাকা কাবোর ‘চঞ্চলা’র মত প্রবহমান প্রাণের প্রতীক, তাই তার তীরেই নব জীবনের ঘোষণা, এলিয়টের ভাষায় ‘ইন মাই এণ্ড ইজ মাই বিগিনিং’, ‘দাঁড়ালে কেন ? চলো চলো’, ‘চরবেতি চরবেতি’ ।

লোকায়ত কৃত্য ও কৃষি-প্রজননতত্ত্ব ধ্রুপদী নাটক-মহাকাব্যেরও উৎসভূমি । আদিম উপকণ্ঠের অভিযোজন ‘স্ববর্ণবেখা’কে দিয়েছে লোকায়তি, প্রসার ও গভীরতা । স্বদর অতীতের যোগে বর্তমান পায় নব রূপ, দর্শকচিত্তে আরও স্পষ্ট ও মনোগ্রাহী হয়ে ওঠে । কারণ এ অভিজ্ঞতা, এ অহুত্বিত বহু হাজার বছরেরও হৃদয়ে-হৃদয়ে পরিবাহিত, পরিশ্রুত ।

চতুর্থ স্তর । মৃত্যু পুনর্জন্ম প্রসঙ্গে আদিম দর্শনচিন্তা আদিম যুগেই শেষ হয়ে যায় নি । ধ্রুপদী ও মধ্যযুগে নতুন নতুন রূপ ও অর্থো জ্ঞান করে মে এসে পৌঁছেছে সাম্প্রতিকের ঘাটে । এখন, অবশ্যই অল্পভাবে, বিজ্ঞানও বলছে মৃত্যু-পুনর্জন্মের তথ্য বিবর্তনের কথা । সাহিত্যে-শিল্পে এই চিন্তার নব নব অভিব্যক্তি । রক্তকরবীর বা শিশুতীরের মত ‘স্ববর্ণরেখা’র প্রাণভাবনাও একদিকে যেমন আদিম কৃষিভাবনা, অল্পদিকে তেমনি আধুনিক বিজ্ঞানভাবনার সঙ্গে যুক্ত, শুধু গতিবিজ্ঞান নয়, আর একটি শাখার সঙ্গেও ।

‘চিত্রপট’, ‘চলচ্চিত্র’ ইত্যাদি পত্রিকায় ইতি-উত্তি মুদ্রিত রচনায় ত্রীঘটকের চিন্তা-ধারার একটা মোটামুটি পরিচয় পাওয়া যায়, সে-চিন্তা মনোবিজ্ঞানী ইয়ুং-এর ‘কালেক্টিভ আনকনসাস’ বা ‘সামষ্টিক অসংজ্ঞান’ তত্ত্ব-সিদ্ধান্তের অনুগামী । ছবির মধ্যেও ইয়ুংগীয় ভাবনার লক্ষণ স্বতঃবিদ্যমান । যেমন : প্রিমডিয়াল ইমেজ বা পুরাকল্পীয় চিত্রকল্প-রূপে কালীর অবতারণা ; ঈশ্বরের ‘সোল-ইমেজ’ বা দ্বিতীয় সত্তারূপে হরপ্রসাদের পরি-কল্পনা ; ঈশ্বর ( হরি ) ও হরের সমন্বয়ে জীবন-মৃত্যুর যামলতার চোতনা ; সামষ্টিক অসংজ্ঞান তত্ত্বের অভিব্যক্তি ও তার পটভূমিকায় ‘ইনসেস্ট’ বা নিষিদ্ধ কামের নিগূঢ় প্রকাশ ।

ফ্রয়েডের কাছে ‘লিবিডো’ অর্থে ঘোনতা বা ব্যক্তিগত ও চিকিৎসাশাস্ত্রীয় । ইয়ুং-এর কাছে ‘লিবিডো’ প্রাণশক্তির উৎস যা শুধু ব্যক্তিগত নয়, সমষ্টিগত এবং মানুষের ধারাবাহিক সংস্কৃতির অন্তর্ভুক্ত । এই ধারাবাহিকতা প্রসঙ্গে তিনি বেগসের গতি-দর্শনের সাহায্য নিয়েছেন । তাঁর মতে ব্যক্তির অন্তর্নিহিত অসংজ্ঞান দ্বিবিধ : একটি ব্যক্তিগত যেখানে ব্যক্তিক স্মৃতি ও অভিজ্ঞতার ভিড় ; অন্যটি সমষ্টিগত । সমষ্টিগত অসংজ্ঞান ব্যক্তি পায় উত্তরাধিকারস্বত্রে । আদিম কাল থেকে অভিজ্ঞতা ও অহুত্ব ও চিন্তা মানুষকে ষাছুবে চলে এসেছে, তারাই বিচিত্র রূপ নিয়ে জড়ো হয় এই ‘ইমপার্সোনাল কালেক্টিভ

‘আনকনসাস’-এ, যাকে তিনি বলেছেন ‘sediment of all the experiences of the universe of all time’, সর্বকালের পার্থিব অভিজ্ঞতার সার। শিশুর অবচেতন থেকে যেমন ফ্যান্টাসী বা কল্পকথার জন্ম হয়, তেমনি ব্যক্তির এই সামাজিক অসংজ্ঞান থেকে জন্ম নেয় আদিম পুরাকল্পীয় ইমেজ (কালী বা উমা বা শিব বা আফ্রোদিতে বা সিসিফাসরূপে)। এই প্রতীকী ইমেজগুলি আদিম উপকথার শৈল্পিক রূপ। স্তব্রাং আধুনিক ব্যক্তিচিন্তের জীবনধারা ও জীবনভাবনার সঙ্গে আদিম চিন্তা-ভাবনা-চেতনার ও উপকথার ঘনিষ্ঠ যোগ রয়েছে; তার বহু উপাদান নানা তির্যক রূপে ও রীতিতে আমাদের মধ্যে বিবর্তিত হয়ে এসেছে। অর্থাৎ আজকের বাস্তবে যেমন আধুনিক উপকরণাদি রয়েছে তেমনি রয়েছে আদিমতার বহুবিধ প্রচ্ছায়া। এইভাবেসেকাল-একালকে যুক্ত করে ইয়ং-রায় দিয়েছেন : ‘The life line of an individual is the resultant of the individualistic and collectivistic tendency of the psychological process at any given moment’। শিল্পে-সাহিত্যে কনসাস ও আনকনসাস, ব্যক্তিগত ও সামাজিক আনকনসাসের এই লীলাবৈচিত্র্য ফুটিয়ে তোলা হয়, তাবই নাম ‘মাইথোপিয়া’ বা ‘উপকথারুত্তি’। ‘স্ববর্ণবেথা’ এমনই একটি মাইথোপিয়িক বা উপকথারুত্তিক শিল্পসৃষ্টি; যেখানে ইয়ং-এর ভাষায় ‘We are again experiencing an ebullition of the unconscious de-structive powers of the collective psyche’.

পরিবেশে স্থিত চিন্ত যখন স্বাস্থ্যবান, তখন সংজ্ঞান ও অসংজ্ঞানে সুস্থ ভারসাম্য, শান্তিপূর্ণ সহাবস্থান। আর, যখন পরিস্থিতির অভিঘাতে বা আত্মব কারণে চিন্ত অস্বাভাবিক বিপর্যস্ত, তখনই বাধে উভয়েব চন্দ্র, যার ফল মানসিক সংঘর্ষ ও বিক্ষিপ্ত, বিচ্ছিন্নতা ও অবদমন; ব্যক্তিচিন্তেব অধুনা আত্মবাতস্তা ও আদিম সামাজিকতা প্রকট হয়ে পরস্পরকে আঘাত করতে উদ্বৃত্ত হয়। সামাজিকতা দেয় গোষ্ঠীচেতনা। স্বাতন্ত্র্য দেয় ব্যক্তিত্ব; বিপর্যাসে উভয়ে পরস্পর বিপ্রতীপ। ঈশ্বর চবিত্রে এই বিপ্রতীপের সংঘর্ষ আচরিত। কলোনীতে সে গোষ্ঠীভাবনায় উদ্বুদ্ধ; কিন্তু ছাতিমপুরে এসে মন বদলে গেল, ব্যক্তিগত আত্মপ্রতিষ্ঠায় বচ-র থেকে সে বিচ্ছিন্ন হল; অথচ বহু প্রয়োজনে সৃষ্ট নীতি-বিধানকে পরিত্যাগ করল না। অভিরাম-সীতার বিবাহে তার বাধাদানের প্রাথমিক কারণ- চাকরিব উন্নতি এবং সামাজিকতার আনুগত্য। চাকরির প্রয়োজনে সে সমাজকে ত্যাগ করে, অথচ বিয়ের বাপারে সেই সমাজেরই দোহাই দেয়। ফলে, অচিরেই মানসিক সংঘর্ষ ও সংকটে আক্রান্ত হয়, বিচ্ছিন্ন হয় পরিবেশ ও আপনজনের সান্নিধ্য থেকে। এই অবস্থায় শক্তিমান গৃহপতি সমাজপতির দেব-প্রতিম বিধানকর্তা হয়ে ওঠে; অভিরাম-সীতার প্রতি ঈশ্বর ও রামবিলাসের মনোভাবে ও আচরণে তার প্রকাশ। শুধু একের বিচ্ছিন্নতা নয়, নতুন-

পুরাতনের দৃষ্টি এই সংঘর্ষের অন্তিম ফল ; ছাতিসপুরের বাংলোর, শালবনের ছায়ায়, নদীর স্রোতে তার স্বাক্ষর । আদিম মানবসন্তান কালক্রমে বাসা বেঁধেছে, ঘর বেঁধেছে, শান্ত হয়েছে । তবু আদি স্বাধীন বাসাবরত্নকে কোনদিনই ভুলতে পারে নি ; তাই যুগে যুগে মানুষের মধ্যে স্বাবরতা ও জন্মভার নিত্য দৃষ্টি, নিত্য লীলা । 'স্বর্ণ-রেখার' মানুষগুলি চেয়েছে বাসা বাঁধতে, স্বাবর হতে, আর কেবলই বাসা বন্দল করেছে, জন্ম হয়েছে, শেষে পা রেখেছে সেই দিগন্তে, যেখানে স্বর্ণরেখার অনরবাধ গতি, যেখানে তার তীরে নতুন বাড়ির হাশারা, চলার পাশেই অচলতা ।

ফ্রয়েডের আর একটি আবিষ্কার 'নিষিদ্ধ কাম' । সন্তানের মধ্যে মাতৃ-পিতৃ-গমনের নিষৃতচারী বাসনা লক্ষ্য করে তিনি ঈদিপাস ও ইলেকট্রা-কমপ্লেক্স তত্ত্ব স্থাপনা করেছেন । ইয়ুং এই তত্ত্বকে গ্রহণ করেছেন ও অর্থবদল করেছেন । তাঁর মতে, এই কমপ্লেক্স-এর মূল উৎস 'সহবাস' নয়, অজ্ঞান নিহিত, আদিম সৌর-উপকথা তার প্রমাণ । আকাশের দিকে তাকিয়ে আদিম মানুষ কল্পনা ও গল্প সৃষ্টি করেছিল : সমুদ্রমাতার গর্ভে সূর্যের জন্ম, তার-পর একক ব্যক্তিত্বে আকাশচারণা, শেষে সমুদ্রমাতার গর্ভে বিলয়, পরদিন আবার নব-জন্ম । এই কাহিনীর ইয়ুংগীয় ব্যাখ্যা : এই সৌর উপকথাটি আদিম জন্ম-মৃত্যু-পুনর্জন্ম দর্শন-চিন্তার শিল্পরূপ—মাতৃগর্ভ থেকে জাত পুত্র স্বভাবতঃ মাতৃমুখী, কালক্রমে সে চায় এই আনুগত্য ছিঁড়ে ফেলে স্ব-অধীন ব্যক্তিত্বে উজ্জীবিত হতে । অজ্ঞানিক অমরতার আকাঙ্ক্ষাও সীমাহীন, অথচ সামনে অবশুস্তাবী মৃত্যু ; সমস্তার সমাধানার্থে এই মৃত্যুও মা-রূপে কল্পিত ; মৃত্যুর পরেও পুনর্জন্মের সম্ভাবনাকে এইভাবে ফুটিয়ে তোলা হল : 'Struggle of the son away from the mother towards the mother' উদ্দেশ্যে : 'to sacrifice infantile hero...to be a child again...to be born again, to be immortal' স্তম্ভাৎ এ মানসকূট মাতৃগমনাকাঙ্ক্ষা নয়, অমরতালান্তের উদ্দেশ্যে আবার শিশু হয়ে যাওয়া, মৃত্যুরূপা মাতৃগর্ভে প্রবেশ করে পুনশ্চ সেই গর্ভজাত নবজন্ম প্রাপ্তি । বলা বাহুল্য, অবদমন ও উদ্বর্তন এই প্রক্রিয়ার অন্তর্গত । এই কাহিনী ও চিন্তার অমুখ্যী : একই নারী মা ও স্ত্রী ; মায়ের দ্বৈত রূপ—জন্মদাতারূপে তিনি জগজ্জননী, মৃত্যুর অধীশ্বরীরূপে ভয়ংকরী ; নায়ক চির-পরিব্রাজক, জন্মলগ্নে সে পুনর্জাত সন্তান, যৌবনে ব্রহ্মচারী বা স্বামী, অস্তাচলে পুনরায় সন্তান কিন্তু বৃদ্ধ যুগপ্রায় ; প্রথমে যৌবন-লাভ, পরে অমরতালান্তের জন্তে তাকে আত্মবলিদান দিতে হয় নিজ সন্তা বা তার প্রতীককে ; এই 'সমুদ্র-ব্রাহ্মণ' পথের বাধাগুলি ভয়ংকরী মাতারূপে পরিকল্পিত, নায়কের হাতে যার মৃত্যুও ঘটে ; সমুদ্র-পাহাড়-নদী, উপত্যকা, গাছ, ধান, মৃত্যু ইত্যাদির অবশুস্তাবী প্রতীকী সমাবেশ । ইয়ুং-এর ধারণা, তাঁর ব্যাখ্যাত এই মাতৃকাম আদিম সমাজমানসে বিচলমান ছিল, এবং তারই রূপান্তরিত তির্যক রূপ আধুনিক ব্যক্তিত্বে

নাগরিক । এবং যেহেতু সামষ্টিক সত্তা ব্যক্তিত্বের বেদী, এই মানসকূট বর্তমান সমাজ-জীবনে ও মানসে নানা ভাবে ক্রিয়াশীল, ঘন্থে-অবদমনে-অভিপ্রকাশে জটিল । সেই সক্রিয় জটিলতার চিত্ররূপ ‘স্ববর্ণরেখা’ ।

সীতার জীবনে যত বাধা বিপর্যয় আর মৃত্যু, তারই প্রতীক হয়ে দেখা দিয়েছে পুরা-কল্পীয় চিত্রকল্পরূপা কালী । সীতার স্বপ্নবিনাশের মূল কারণ ঈশ্বর ; কালী ঈশ্বরেরও প্রতীক ( নারী থেকে পুরুষে চিত্রকল্পের রূপান্তর ইয়ুং উল্লেখ করেছেন এবং উপনিষদীয় ব্রহ্ম তথা ‘ঈশ্বর’-এর দৃষ্টান্ত দিয়েছেন ), আগামী দিনের সংকেত । সীতার প্রতি ঈশ্বরের অমুরাগ, অভিরামের প্রতি তার ভালবাসায় বাধাদান, বিচ্ছেদে মানসিক ভারসাম্য হারিয়ে ফেলা, এবং শেষে ঘুরে-ফিরে বিশেষ পরিস্থিতিতেও মনোভাব নিয়ে তারই কাছে ফিরে আসা—চিত্রবঙ্গর এই সচেতন প্যাটার্ন একটি বক্তব্যকেই পরিস্ফুট করে তোলে : ‘ঈদিপাস-কমপ্লেক্স’ । ঈশ্বর ও সীতার সম্বন্ধ আদিম সৌর উপকথা তথা মাতৃকামের প্রতিলিপি ( পুনশ্চ উল্লেখ করি : ইয়ুং এই বিশিষ্ট মানসকূটকে ‘সহবাস’ অর্থে গ্রহণ করেন নি ফ্রয়েডের মত ) । আদিম কথায় অনেক ক্ষেত্রে মেয়ে বোন মায়ের স্থান গ্রহণ করেছে, অনেক ক্ষেত্রে বোন মেয়ে মায়েরই প্রতিভূ । সীতাকেও বলতে শুনি ‘আমি তো তোমার মা-ই’ ; অনেক পরে, ঈশ্বর বেণীমাধবকে বলে, ‘ভেবেছ আমার বোনেরই এই দুর্দশা, তোমাদের বোন নেই’ ; ক্লোজ শট বিহু, সে চিৎকার করে বলে, ‘মা’—এই সংলাপ যুগলের মধ্যেও একই তথ্য সান্নিবেশিত । বস্তুত, সীতার প্রতি এই বিচিত্র মনোভাবেই ঈশ্বরের চরিত্রে জটিলতা ঘন্থ ভার-অসমতা ( যে কারণে মহাকাব্যিক স্তরে তাকে একই সঙ্গে বিপরীতধর্মী দশরথ রাবণরূপে বর্ণনা করেছে। দশরথরূপে সে প্রথমে সীতার কল্যাণকামী আশ্রয়, পরে দুজনকে পাঠায় নির্বাসনে, রাবণরূপে তাকে আকাজ্জ্বা করে গোপন অব-চেতনে ) ; অভিরাম তার প্রতিদ্বন্দ্বী । সীতার প্রেমে আপত্তির এইটেই মুখ্য কারণ ; বাইরের মুক্তিগুলি অবচেতনে অবদমিত বাসনার বহিরঙ্গ তির্যক অভিব্যক্তি । তাই সে আজীবন কুমার, হরপ্রসাদের ভাষায় ‘জীবনটাতো ব্রহ্মচর্য কইরা কাটাইলা’ ; তাই সে সীতার প্রেমের সংবাদে কিপ্ত হয়ে যায়, বলে, ‘অম্ব কিছু হওয়ার আগে আমি তোর মৃত্যু কামনা করি’ ; তার বিচ্ছেদে অস্থির অসহতায় ‘আস্বহত্যা করতে যায়’ । তার মানসিক ঘন্থের প্রকাশ তার নিজের মধ্যে, এবং তার দ্বিতীয় সত্তা ( ‘Soul-image’ ) হরপ্রসাদের মধ্যেও, যেখানে ‘projection of soul-image’ যার কাজ নিরুদ্ধ আবেগের মুক্তিদান । হরপ্রসাদের ভোগলোভূপ আকাজ্জ্বার শুভ ঈশ্বরেরই মানসিক প্রতিক্রিয়ার প্রক্ষেপণ । তাই যখন সে বলে, ‘নটিকেতাকে যমরাজ বলেছিলেন, আস্বজ্ঞান ব্রহ্মজ্ঞান লাভ করতে যেও না, অম্ব বর প্রার্থনা কর । এই যে অপ্সরাগণ—’ এ উক্তি আসলে ঈশ্বরেরই । সীতার সঙ্গে তার নিজের মানস-সম্পর্কে ( এই প্রেক্ষিতে অভিরাম

সীতার সম্পর্কও অরণীয়) সে বুঝতে চেষ্টা করেছে রুদ্ধ স্তম্ভতার মধ্যে—কেন এই স্বপ্না, এই অসহতা। ভোগের মধ্যে দিয়ে এই নিষিদ্ধ অবচেতন অবদমিত কামনা থেকে সে মুক্তি পেতে চাইল, ভুলতে চাইল কল্পাপমা-মাতৃরূপা বোনকে। কিন্তু 'away from the mother towards the mother', পালাতে গিয়ে সেই সীতার কাছে অবশেষে। পরে হরপ্রসাদ এক জায়গায় বলেছে বেণীমাধবকে; 'ঈশ্বর এটা realise করেছে। তাই বলেছে আর কি। মাতা দ্বার খোল'; বস্তির মুখে দাঁড়িয়ে কাজলাদিও বলেছে: 'ঐ ঘরে নিয়ে যাব'। তারপর সাক্ষাৎ, নিজেরই অবচেতন কামনার মুখোমুখি। সীতার একটি চোখ তাকিয়ে থাকে—দুবার; যে সীতা 'সীতা-মা', স্নেহময়ী মাতা, তার চোখে আজ ভয়ংকরী গগনের অপলক দৃষ্টি, আর তার সামনে ঈশ্বরের দৃষ্টি 'অস্পষ্ট থেকে স্পষ্ট এবং স্পষ্ট থেকে অস্পষ্ট হয়ে যাচ্ছে'। (সীতা কি দাদার মন জানতে পেরেছিল? তাই কি বলেছিল, 'দাদার কাছে বলার আগে আমি বিহুকে নিয়ে রাস্তায় ভিক্ষে করবো। আত্মহত্যা করবো—সবচেয়ে খারাপ কাজ করবো'—?)। তারপর 'লং শট-এ সীতা। সে বঁটিদাওটা হাতে নেয়, এবং সরে যায়। কি যেন একটা কাটার শব্দ ভেসে আসে। মিড শট-এ ঈশ্বর। তার পাঞ্জাবীতে রক্তের ছিটে—এ তো সীতার আত্মহত্যা নয়, একদা যে মৃত্যুকামনা করেছিল; ঈশ্বরের হাতেই তার মৃত্যু ঘটল যেন। তাই 'সে বঁটিদাওটা হাতে নিয়ে এগিয়ে আসে। ...নেপথ্য থেকে ভেসে আসে: 'হায় রাম!' আদিম উপকথার মিত্রের মত ঈশ্বরও আত্মদান করল; 'ক্লোজ শট ঈশ্বর। সে মাটিতে পড়ে ফুঁপিয়ে কঁাদছে। ক্লোজ শট বিহু, সে তার দিকে তাকিয়ে আছে' মৃতপ্রায় সূর্য ও নবজাতক সূর্য। কাট মাধ্যমে লংশট-মিড-শট-ক্লোজশট-এর প্রয়োগ শুধু দৃশ্যগত নয়, দর্শনগত কারণেও। আত্মহত্যার বাসনা এইভাবে পরিণত হল আত্মদানে, তা থেকে উপনীত আত্মজ্ঞানে (বেণীমাধবকে ঈশ্বর ও হরপ্রসাদের পূর্ব-উদ্ধৃত উক্তিদ্বটো এর পরে সংযোজিত হয়েছে)। ছাতিমপুর থেকে বার হয়ে বস্তিরঘরে; লক্ষ্যর্থ থেকে ভোগের পথে ত্যাগ; নিশ্চিত্র একাকিস্থের বদ্ধতা থেকে আলোর রাজ্যে, আলো থেকে গভীর অন্ধকারে মৃত্যুর গর্ভগৃহে। সেখান থেকে আবার ছাতিমপুরে, আলোর জগতে মাতৃগর্ভে নবজাতক হয়ে। সূর্য পুনর্জাত রাওলে, ঈশ্বর পুনর্জাত বিহুতে, আবার বিশ্ব পরিক্রমা। গাছতলা দিয়ে, দুলাত বান্ধেঙের পাশ দিয়ে, পাহাড়ী উপত্যকার মাঝ দিয়ে, স্ববর্ণরেখার তীর ধরে নতুন বাড়ির উদ্দেশে অভিযাত্রা। ঈশ্বর ও বিহু: প্রবীণ ও নবীন, মৃত সূর্য ও শিশু সূর্য; নিয়ানুভার্থাল মাহুস ও বিংশ শতকের মাহুস, আদিম ও আধুনিক। সেই এক প্রাণপ্রবাহ বয়ে চলেছে অনিবার, তারই লীলা পুনরাবৃত্ত বারে বারে: 'a repeating expression of living process', তার অতিভাব আজকের ব্যক্তিচিত্তে জমা হচ্ছে, কালেকটিভ আনকনসাস, সমকালীন জীবনে ও মানসে তারই বিচিত্র অভিব্যক্তি। স্ববর্ণরেখা নদী নয়, অদৃশ্য প্রাণপ্রবাহ; 'স্ববর্ণরেখা' ছবিমাত্র নয়, সেই অনিবার

প্রাণপ্রবাহ ও নিগূঢ় কালেকটিভ আনন্দনাসের গভীর্ণ দৃশ্যমালা ; সমাজবাস্তবতা, মহাকাব্যিকতা, উপকথারুতি এই অনিবার্য ও বহুমুখী উপকরণ-সমষ্টি ! 'স্বর্ণরেখা' ভাঙ্গা বাংলার আধুনিক উপকথা বা 'সাগা'. টাইটেলে তার পুঁথির ব্যবহার, এবং তার খীম-মিউজিক বা ফবসংগীত 'আজ ধানের ক্ষেতে রৌদ্রছায়ায় লুকোচুরি খেলা' এবং কাল-বিভাজক সহলিপি । ইয়ংগীয় সমাজভাবনা এর কেন্দ্রবিন্দু, আর সমস্ত তার প্রসারিত ঘনিষ্ঠ রেখা-উপরেখা ।

প্রকাশ ও প্রয়োগবিজ্ঞানের দিক থেকে 'স্বর্ণরেখা'র আঙ্গিক-পর্যালোচনা করলাম না । গল্প, প্লট, ভাদের ভাষা ও ভাবরূপের মধ্যে দুর্বলতা-ত্রুটি কিছু কিছু আছে ; সেসবের বিচারও করলাম না । যেহেতু এ প্রবন্ধের একাগ্র লক্ষ্য : 'স্বর্ণরেখা'য় স্তরবিহীন কনটেন্ট-এর নিরপেক্ষ পর্যবেক্ষণ এবং তাদের প্রাস্তিক পরিচয় দান ।

ইয়ংগীয় সমাজভাবনা এবং তার অহুসঙ্গী সমাজবাস্তবতা, মহাকাব্যিকতা ও উপকথারুতি—সমস্তের মিলনে 'স্বর্ণরেখা' যে বস্তুতাকে প্রকাশ করছে, তা হল, ইয়ংএরই ভাষায় :

'There is an identity of elementary human conflicts existing independent of time and place' এবং 'Through buried strata of the individual soul we come indirectly into possession of the living mind of the ancient culture, and just precisely through that, we do win that stable point of view outside our own culture, from which, for the first time, an objective understanding of their mechanisms would be possible.'

ভারতীয় চলচ্চিত্রে কনটেন্ট-এর এমন রাজসিক মহিমার মুখোমুখি এর আগে আমরা হয়েছি কি ?

**পৃথিবীরই একটি শ্রেষ্ঠ চিত্রসৃষ্টি : পথের পাঁচালী**  
পঙ্কজ দত্ত

'হয়তো', 'কিন্তু', 'যদি', 'বোধ হয়' জুড়ে সঙ্কোচ বোধ করে বলা নয়, নির্দিষ্ট স্পষ্ট করে একথা আজ পৃথিবীকে বলবার স্বযোগ পাওয়া গিয়েছে যে, আমাদের দেশ পরিমাণেই শুধু নয়, জগতের দিক থেকেও এমন ছবি তৈরি করতে পারে, যা পৃথিবীর সমগ্র চিত্রশিল্পের ইতিহাসেই অল্পতম শ্রেষ্ঠ কীর্তি বলে পরিগণিত হবার যোগ্য । একথা আজ

সদর্পে বলতে পারা যাচ্ছে, 'পথের পাঁচালী' ছবিখানি দেখবার পর। বিতৃষ্ণিত বন্দো-  
 পাব্যায়ের অনবদ্য সাহিত্যসৃষ্টি এই 'পথের পাঁচালী', কিন্তু সত্যজিৎ রায় চিত্রনাট্য রচনার  
 বাহ্যিকরিতে এবং পরিচালন সৌকর্যে এমন একটা মৌলিক জিনিস সামনে এনে হাজির  
 করে দিয়েছেন, যা অন্তত এদেশে চলচ্চিত্রের আদিকাল থেকে এ পর্যন্ত প্রদর্শিত দিশী  
 বিদেশী এমন কোন ছবির কথা মনে করা যায় না, যাকে এর সঙ্গে তুলনার যোগ্য বলে  
 গণ্য করা যায়। ছবিখানি দেখার পর এবিষয়ে কারুর যদি সংশয় থাকে তো বুঝতে  
 হবে তার মনে নিজের দেশের কৃতিত্বকে স্বীকার করে নেওয়ার ত্রীড়াবনত সঙ্কোচ আছে,  
 নয়তো সে ব্যক্তি চরম উন্নাসিক আর নয়তো শ্রেফ হিংসুটে। দীর্ঘ প্রায় পঁচিশ বছর  
 ধরে দিশী বিদেশী মিলিয়ে হাজার হাজার ছবি দেখে কোনক্ষেত্রেই এমন পুলকিত হওয়া  
 যায়নি। এবং আর কোন ছবিকে এমনভাবে বিশেষণে বিশেষণে মুড়ে অলঙ্কৃত করে  
 তোলার জন্ত মন উদ্গ্রীব হয়ে ওঠেনি। এখন সত্যিই সারা পৃথিবীর টিকি নেড়ে একথা  
 বলতে পারার আজ সুযোগ এসেছে যে, ভারতীয় ছবি সর্বাঙ্গীণ সৌকর্যে সমগ্র বিধে  
 শ্রেষ্ঠত্বের মর্যাদা পাবার মতো যোগ্যতার পরিচয় দেবার ক্ষমতা রাখে। এবং বিশ্বিত  
 হতবাক হতে হয় ছবিখানি কিভাবে তোলা হয়েছে সেকথা ভাবতে গেলে।

চিত্রনাট্যকার ও পরিচালক সত্যজিৎ রায় চলচ্চিত্রের সঙ্গে আগে সংশ্লিষ্ট ছিলেন  
 না; আলোক-চিত্রশিল্পী হুব্রত মিত্র 'দি রীভার' ছবিখানিতে একজন সহযোগীর কাজ  
 মাত্র করেছেন; আর শিল্পনির্দেশক বংশীচন্দ্র গুপ্তেরও চলচ্চিত্রের সঙ্গে সংস্রব বেশী নয়।  
 এই তিন জন আর তাদের সঙ্গে অল্পদেশ হতে বাতিল হয়ে যায় এমনি সরঞ্জাম, তাও  
 নেহাৎই অপ্রচুর। কিন্তু তাই নিয়েই এরা ঐন্দ্রজালিকের মতো যা সৃষ্টি করেছেন, তা  
 পৃথিবীর সেরা সব সরঞ্জাম নিয়েও হয় না। দিনের পর দিন, মাসের পর মাস, শিল্প ও  
 নাট্যসঙ্গত ভালোটুকু ভেবে ভেবে খুঁজে খুঁজে ছন্দোবদ্ধ দৃশ্যে গের্গে গের্গে ক্যামেরায়  
 তোলার যে আদর্শ বৈধ, অধ্যবসায় ও কষ্টসহিষ্ণুতার কাহিনী ছবিখানি নির্মাণের সঙ্গে  
 জড়িয়ে রয়েছে, সেইটেই একটা ইতিহাস। দেখা গেল, দরদী শিল্পী ও চিন্তাশীল মাহুয  
 নির্ভার সঙ্গে ভৌতা স্বর্ণগাতিসরঞ্জাম নিয়েও কি অনিন্দ্য গরিমাই না ফুটিয়ে তুলতে  
 পারে। ছবিখানির সংগঠনকারীদের নেতা হিসেবে পরিচালক সত্যজিৎ রায় চিত্র  
 নির্মাণের সমস্ত বিভাগগুলিতেও প্রাণের যে সাড়া এনে দিয়েছেন, তা সবকিছুকে নতুনের  
 দৃষ্টিতে চোখের সামনে উদ্ভাসিত করে তোলে। প্রত্যেকটি বিভাগই যার বা সৃমিকাকে  
 ব্যক্তিস্বপূর্ণভাবে অঞ্চ সবায়ের সঙ্গে সবায়ের সমন্বয়ের রাশি বেঁধে বিকশিত হয়ে ওঠার  
 এমন দৃষ্টান্ত আর পাওয়া যায়নি। সবায়ের কাজ আলাদা আলাদা, কিন্তু সবাইকে  
 মিলিয়ে একটা পরম রূপময় সম্পূর্ণতা গড়ে উঠেছে। ভূপেন্দ্র ঘোষ বা সত্যেন চট্টো-  
 পাব্যায় আগে অনেক ছবিতেই শব্দ গ্রহণ বা শব্দ যোজনায় কাজ করেছেন, কিন্তু

‘পথের পাঁচালী’তে পরিচালক তাদের কাজ এমনভাবে সাজিয়ে খেলিয়ে নিয়েছেন, যাতে তাদের কাজের চমৎকারিত্ব নতুন করে অজ্ঞানায়িত হয়ে ওঠে। সঙ্গীতকেও তো ছবিতে কতোরকমভাবেই ব্যবহৃত হতে দেখা গিয়েছে, কিন্তু এ ছবির সঙ্গীত সংযোজনায় রবীন্দ্রশঙ্করের মতো প্রতিভার মৌলিকত্ব যেমন হুস্পষ্ট, তেমনি কাহিনীর প্রয়োজন মেটাতেও সেই সঙ্গীতকে কিভাবে প্রয়োগ করলে তা ছবিরও একটা বিশেষ মর্যাদার অঙ্গ হয়ে ওঠে সেবিষয়েও পরিচালক সত্যজিৎ রায় পথ করে দিয়েছেন। পরিচালন প্রতিভা দেখিয়ে দিল যে, কলাকোশলের প্রতিটি দিকেরই এক একটা স্বতন্ত্র ভূমিকা অহুত্ব হওয়ার সঙ্গে প্রত্যেককে জড়িয়ে সমগ্রতাকেও এমন একটা অপূর্বতায় পরিস্ফুট করে তোলা যায়, যা দেখতে দেখতে প্রতিনিয়তই বলে উঠতে ইচ্ছে করবে ‘চমৎকার’, ‘চমৎকার’!

‘পথের পাঁচালী’র মৌলিকত্ব এমনি চমকপ্রদ যে ছবিখানি মানুষের আবেগের কোঠায় কি পরিমাণ ঠাঁই করে নিতে পারবে, সে বিষয়ে ব্যবসাদারী মনে দ্বন্দ্বরমতো সংশয়ের উদ্রেক হয়। নাচগান নেই এবং চুটকি রঙ্গ-তামাসা নেই বলে বাজারের কোন পরিবেশক ছবিখানি তোলা শেষ করতে টাকা আগাম দিতে এগিয়ে আসেননি। তার ওপর সংগঠনকারী ও শিল্পীরা প্রায় সকলেই নতুন লোক, পুরনো দু একজন বঁরা আছেন, তাঁদের টান নেই। কিন্তু তবুও পরিচালক সত্যজিৎ রায় টাকা পাবার জন্ত তাঁর শিল্পনিষ্ঠাকে জলাঞ্জলি দিতে রাজি হননি। এইখানেই আসে পশ্চিমবঙ্গ সরকার এবং বিশেষভাবে মুখ্যমন্ত্রী ডাঃ বিধানচন্দ্র রায়ের সহায়তার কথা। কোনদিন ভারতের কোন রাজ্য যা করেনি, ডাঃ রায় প্রথম চলচ্চিত্রের পৃষ্ঠপোষকতায় অর্থ সাহায্যের জন্ত এগিয়ে এলেন। এ সাহায্য না পেলে চিত্র জগত অবশ্যই একটা মহান সৃষ্টি থেকে বঞ্চিত হতো। পরিচালক সত্যজিৎ রায় রাজ্যের এই সাহায্যের মান তো রক্ষা করেছেনই, এমন কি একথা বলা যায় যে, পশ্চিমবঙ্গ গবর্নমেন্ট শিল্পের পৃষ্ঠপোষকতায় সবায়ের যে অগ্রণী সে মর্যাদাও পাইয়ে দিয়েছেন। প্রতিটি অংশে মৌলিকত্ব প্রতিভাত করিয়ে দেওয়ার জন্ত ভেবেচিন্তে কাজ করার ছাপ সর্বত্র হুস্পষ্ট। মনকে মুগ্ধ করে তুলতে খুঁচাচ কতো রকমের কাজ যার বর্ণনা দিয়ে শেষ করে ওঠা যায় না। কাহিনীর মানবিক আবেদনটাও এমন সহজ ও সরলভাবে এনে হাজির করে দেওয়া হয়েছে, যা মানুষ মাত্রেরই মনকে আবেগে আধুত করে তুলবে। আগাগোড়া ছবিখানির কোথাও একটু অবাস্তিত অংশ নেই, একটু কিছু বাজে নেই, যা মনের তারকে বাজাতে অক্ষম; একটাও মুহূর্ত নেই যা চমক লাগিয়ে যায় না। এমন সবটুকুই তারিফের ছবি একটা প্রপঞ্চ বিশেষ বলে মনে হবে।

সুহৃৎ উপস্থাস ‘পথের পাঁচালী’কে একখানি প্রমাণ দৈর্ঘ্যের ছবির পরিসরে এনে

দেওয়া কঠিন এবং দুঃসাহসিক কাজ। তাছাড়া 'পথের পাঁচালী' হচ্ছে প্রকৃতি ও মানব চরিত্রের বর্ণনাময় উপন্যাস। নানাধর্ম প্রাকৃতিক শোভাবৈচিত্র্যই উপন্যাসখানির মূল উপাদান। বলা বাহুল্য, বিরাট উপন্যাসখানির সবটুকু ছবিতে এনে দেওয়া সম্ভব নয়, আর সত্যজিৎ রায় তা করতেও চেষ্টা করেননি। কিন্তু তাঁর বলে চিত্রনাট্যটি মূল গ্রন্থ থেকে এতটুকুও বিচ্যুত হয়নি, এইটেই সত্যজিৎ রায়ের অসাধারণ কৃতিত্বের একটি। বিরাট গ্রন্থখানি থেকে হেঁকে ঠিক ভাব আর রসটুকু খণায়খণাবে এমন পরিবেশিত হয়েছে যা দেখবার পর কোন আক্ষেপ করার ছুতো পাওয়া যায় না। তাছাড়া ছবি-খানিকে একটি স্বতন্ত্র মৌলিক সৃষ্টি বলেই স্বীকার করে নেওয়াই উচিত। কারণ গ্রন্থটির অবলম্বন হলেও চিত্ররূপায়ণে এতো মৌলিক সৃজনী প্রতিভার লক্ষণ সম্পূর্ণরূপে পাওয়া যায়, যা এর মধ্যে একটা নিজস্বতার দাবী মূর্ত করে তুলেছে। আখ্যানভাগ বলতে কতোটুকুই বা। দরিদ্র ব্রাহ্মণ হরিহর। গল্প যখন আরম্ভ তখন তার সংসারে স্ত্রী সর্বজয়া, কন্যা দুর্গা আর বৃদ্ধা ভগিনী ইন্দির ঠাকরুণ। দুই মেয়ে দুর্গা পাশের বাগান থেকে ফল কুড়িয়ে আনে বলে সর্বজয়াকে কথা শুনতে হয়। সর্বজয়ার রাগ গিয়ে পড়ে ইন্দির ঠাকরুণের ওপর, কারণ দুর্গার টান তার ওপরেই বেশী। তাছাড়া হরিহরের চাকরি নেই বলে অনটনের মধ্যে সংসার চালিয়ে চালিয়েও সর্বজয়ার মেজাজ খিটখিটে। ইন্দির ঠাকরুণের রাগ হলে ছেঁড়া কাঁথা মাদুর আর পাখিব সম্বল পিতলের ঘটিটা হাতে নিয়ে রাগে গরগর করতে করতে বাড়ী ছেড়ে চলে যায়। অবসর সময়ে হরিহর যাত্রার পালা লেখে, তাব আশা একদিন তার লেখা পালা অভিনয় হয়ে হৈহৈ পড়ে যাবে, তখন আর দুঃখ থাকবে না। এই আবহাওয়ায় জন্মালো অপু—স্বপ্নভরা সঙ্কীর্ণ দুটি চোখ সার। হরিহর একটা চাকরি পেলে। ইন্দির ঠাকরুণ আবার ফিরে এলো। দিন যেতে লাগলো। অপু বড়ো হতে থাকে; দিদির সঙ্গে ছুটোছুটি করে বেড়ায়, কিন্তু পাশের বাড়ির মেজ কাকিমা ওদের গরীব বলে দেখতে পারে না। ইন্দির ঠাকরুণের কাছে ভাই-বোন দুটি রূপকথার গল্প শুনে ঘুমিয়ে পড়ে। অপু পাঠশালায় ভর্তি হয়। একদিন দিদির সঙ্গে লুকোচুরি খেলতে খেলতে কাশবন পার হয়ে রেলগাড়ী দেখে আসে; নতুন অভিজ্ঞতা অর্জনের একটা চমক এলো ওদের জীবনে। অনেকদিন মাইনে বাকি পড়ায় সংসার আবার অচল। কাজের খোঁজে হরিহর গেল বিষ্ণুপুরে। তারপর চার মাস তার কোন পাতা নেই। ইন্দির ঠাকরুণ মাঝে চলে গিয়েছিল, আবার এক দুপুরে ফিরে এলো। সর্বজয়ার মেজাজ আজ-কাল আরও ভিরিকি। ইন্দির ঠাকরুণ ধুকতে ধুকতে এসে কোনরকমে দাঁড়ায় বলে একটু জল খেতে চাইলে। সর্বজয়া খেতে বসেছিল, ননদকে বললে নিজেই গড়িয়ে নিতে। ইন্দির ঠাকরুণ এলো জল গড়াতে, সর্বজয়ার ষাওয়ার দিকে দেখলে। গড়ানো জল আর ষাওয়া হলো না; ইন্দির ঠাকরুণ আবার বেরিয়ে গেলো বাড়ি থেকে নিজের পুঁজিপাটা

নিয়ে। খেলা সাজ করে ফিরবার পথে দুর্গা আর অপু দেখলে পিসিমা হাঁটুতে মাথা ঝুঁজে বাড়ির সামনের গাছতলাটায় বসে। ডেকে শাড়া না পেয়ে গায়ে হাত ছুঁতেই ধূপ করে পিসিমার দেহটা গড়িয়ে পড়লো মাটিতে। ইন্দির ঠাকরুণের দেহে প্রাণ নেই। দুর্গা আর অপু ভয় পেলো। দেখতে দেখতে বর্ষা এলো সঘন হয়ে। ভাইবোন দুটিতে আনন্দে মাতামাতি করলে বর্ষার জলে। বাড়িতে ফিরে দুর্গার জর; প্রতিবেশিনী সর্বজয়ার এক সহৃদয়া জা ভাক্তার দেখালে; নিউমোনিয়া। দারুণ ঝড়-জলের এক রাজে দুর্গা মারা গেল। কিছুদিন পর হরিহর ফিরলো টাকা যোগাড় করে। দুর্গার জন্তু আনা শাড়িখানা সর্বজয়ার হাতে দিতেই এতোদিনের রুদ্ধ আবেগে সর্বজয়া কান্নায় ভেঙে পড়লো। এরপর হরিহর স্ত্রী-পুত্রকে নিয়ে বারাণসী যাত্রা করলে।

চমকপ্রদ নাটকীয় ঘটনা বলতে কিছুই নেই। এতে আছে বিশ্বাসের মধ্যে দিয়ে এমন সমস্ত পরিবেশ গড়ে তোলা, যা আবেগকে উচ্ছলিত করে যায়। সামান্য খুঁটিনাটি নিয়ে গড়ে তোলা হয়েছে এক একটা নাট্য-পরিণতি। এর মধ্যে যা সব প্রযুক্ত হয়েছে, তার মধ্যে অবাস্তবতাও নেই, অসত্যও নেই। দুঃখ দারিদ্র্যের সঙ্গে অহরহ সংগ্রাম করে জীবনপথ অতিক্রম করে যাওয়ার এ এক অপকল্প ইতিবৃত্ত। গল্প হচ্ছে দুর্গা আর অপুকে নিয়ে। নিকষ দারিদ্র্যের মাঝে জন্ম তাদের। বলতে গেলে মাহুঘ ওরা প্রকৃতির কোলে; শক্তির আলয় বৃদ্ধা পিসিমা, ইন্দির ঠাকরুণ। তার মধ্যে থেকেই ওরা দেখে গরীব বলে পাশের বাড়ির মেজকাকিমার ওদের ওপরে কি নিদারুণ ঘৃণা। কাকিমার ছেলেমেয়েরা কিন্তু ওদেরই মতো এবং ওদের সঙ্গে মিশতে খেলতে চায়; কিন্তু মার শাসনে দূরে সরে থাকে। এটাও ওরা দেখলে, না খেতে পেয়ে উপবাসে দিন কাটাচ্ছে, পাশের বাড়ির সহৃদয়া আর এক কাকিমাই শুধু তার খোঁজ নিতে আসে, কিন্তু আর কেউ এধার দিয়েও শাড়ায় না, অথচ দিদি মারা যাবার পর ওরা যখন বারাণসী যাত্রা সাব্যস্ত করলে, তখন ভিটে ছেড়ে না যাবার জন্তু পড়শীদের কতো উপদেশ। গ্রামের সেই পণ্ডিতমশাই—হাতে বেত নিয়ে ছাত্র পড়াচ্ছে, আবার মুদিখানাও চালাচ্ছে। তারই ফাঁকে চক্রবর্তী এসে মাথায় এক খাবলা তেল ঘষে বিনিময়ে চলে যাবার সময় পণ্ডিতের বারোয়ারির চাঁদা মকুবের আশ্বাস দিয়ে যায়। নিজের সন্তানদের পালন করার আকুলতায় সহায় সম্বলহীনা বৃদ্ধা ননদের ওপরে সর্বজয়ার হৃদয়হীনতা মাহুঘের মনের আর একটা দিক উদঘাটন করে দেয়। সেইয়ের বিয়ের সাজ দেখতে দেখতে দুর্গার চোখের কোণে একটি ফোঁটা জল পল্লীবালার আশা ও স্বপ্নের কি আভাসই না ফুটিয়ে তোলে! ছোটখাটো হলেও আঁতের জিনিসে ভরা সব ঘটনাবলী; মনের ওপরে আঁচড় কাটে না, এমন কিছুই নেই কোথাও।

টুকরো টুকরোভাবে অনেক কিছুই লক্ষ্য করার রয়েছে বিশ্বাসের মধ্যে। তেঁতুল চুরি করে চুপি চুপি অপুকে ডেকে তেল আনিয়ে আচার মেখে নিজের মুখে দেওয়া, আবার

কখনও অপূর গালে দেওয়া—এমনভাবে দৃশ্যটি বিস্তৃত যে, দেখতে দেখতে দর্শক মাজেরই মুখ জলে ভরে ওঠে। এমনিধারা সব অভিসাধারণ, অনাড়ম্বর এবং স্বাভাবিক ঘটনা, যা দেখতে দেখতে দর্শকমাজেরই স্মৃতি ও অনুভূতি স্পর্শাত্মক হয়ে ওঠে। দুর্গা আর অপূর কাশীবনের মধ্যে লুকোচুরি খেলতে খেলতে হঠাৎ টেলিগ্রাফের থাম দেখে থমকে যাওয়া আর থামের গায়ে কান দিয়ে অবাধ হয়ে গমগমানি শব্দ শোনা এবং তারপরই টেনের হইসল শুনে ছুটে ছুটে দেখতে যাওয়ার সঙ্গে সঙ্গে দর্শকগণও ওদের সঙ্গে একানুভূতিসম্পন্ন হয়ে ওঠে। গ্রামের সেই মিঠাইওয়ালাকে দেখে তার পিছু অনুসরণ আর ঘুড়ুরবাঁধা বাঁকের তালে তালে হাঁড়ির দোলনের সঙ্গে ছোটদের তাল রেখে চলা; ওদের চড়ুইভাতি করতে বসে ছন আনতে ভুল হওয়া নিয়ে ঝগড়া করে সব পণ্ড হওয়া ইত্যাদি সব সরল ঘটনা মনের ওপরে ভারি প্রশান্তি এনে দেয়। আর একদিকে রয়েছে ও বাড়ির মেজবোয়ের মেয়ের বিয়ের ব্যাণ্ডবাঁজি নিয়ে কেমন সমারোহ; আবার তার আগে রয়েছে অপূর জন্মবার সময়কার খম্বধমে দৃশ্য। ইন্দির ঠাকরণের বারবার রেগে চলে যাওয়া আবার ফিরে ফিরে আসা কেমন একটা করুণামেশা অনুভূতি এনে দেয়। তারপর ইন্দির ঠাকরণের হাঁটুতে মাথা গুঁজে মরে পড়ে থাকা এবং দুর্গার ছোঁয়ায় মাটিতে গড়িয়ে পড়ায় মনটা বড়ো উদ্বেল হয়ে ওঠে। এমন মৃত্যু-দৃশ্য ছবিতে কখনো দেখা যায়নি। আর এটা বড়ো বেশী মনে বাজে, অতি শাস্ত-নিরীহ বৃদ্ধা ইন্দির ঠাকরণ বলে; সঙ্কোবেলা ভাইপো-ভাইঝিকে রূপকথা শুনিয়ে ঘুম পাড়ায়, তারপর দেয়ালে হেলান দিয়ে গাইতে থাকে—“হরি দিন তো গেলো সন্ধ্যা হলো।”—ওর নিজেকে পার করার ওচ্ছ হরির কাছে আবেদনের কথা স্মরণ করে। আপনা থেকেই মনটা ভারি হয়ে ওঠে। সর্বক্ষেত্রেই অনুভব হতে থাকে সরল অপূর কোঁতুলী চোখ দুটির অস্তিত্ব—যাত্রাতে তলোয়ার নিয়ে যুদ্ধ দৃশ্য দেখতে যেমন, তেমনি পিসিমাঝ মৃত্যু দেখার সময়ও, সর্বত্র সবখানে। দুর্গার মৃত্যুর পর বারণাসী যাবার সময় অণু তার পুঁজিপাটা বাঁধতে গিয়ে তাকের মাথায় দিদির আচার খাবার ভাজা নারকোল মালায় পুঁতির হার আবিষ্কার করে তার বিমর্ষ হয়ে সে হার পুতুরের গর্ভে নিক্ষেপ করা—সে এক অপূর্ব নাটকীয় স্পর্শ। এই পুঁতির হারটাই ছিল পাশের বাড়ির মেয়ের এবং চুরির দোষ এসে পড়ে দুর্গার ওপর। দুর্গা অস্বীকার করে কিন্তু তবুও মা র কাছ থেকে বেদম প্রহার খায়। সেই স্মৃতি জড়ানো এই হার। অতুলনীয় এর বর্ষায় দৃশ্য। মেঘে মেঘে আকাশ ছেয়ে গেল; ঝড় উঠলো—অণু আর দুর্গা ছুটেছে ছুটেছে। বর্ষার আভাসে ব্যাঙের দল গাঁতবাঁচ্ছে জলে। ছিপ দিয়ে মাছ ধরছিলো এক টাক মাথা; টুপ করে এক ফোঁটা জল পড়লো টাকের ওপরে। পদ্মপাতার ওপরে টুপটাপ জল পড়তে লাগলো, দেখতে দেখতে আকাশ ভেঙে পড়লো। সেই প্রচণ্ড ঝর ঝর ধারায় দুর্গার চুল এলো করে ভেজার সে কি অপূর্ব দৃশ্য! তারপর দুর্গার মৃত্যু-রাজের ঝড়-বাদল। জানলার

চট্টা উড়ে খুলে পড়তে চায়, ওদিকে দরজার আগলও ঝড়ের দাপটে ভাঙে ভাঙে । একা সর্বজন্মা রুগণা মেয়ে কোলে পাশে শুয়ে অপু । প্রকৃতির প্রচণ্ড দাপাদাপি, তার মাঝে সর্বজন্মার মুখে আশঙ্কার সঙ্গে জীবনরক্ষার দুর্জয় প্রচেষ্টা একটা দারুণ নাটকীয় পরিস্থিতি গড়ে তোলে । আশঙ্কায়, উদ্‌গ্রীবতায় দর্শকমন এমন খমখমে হয়ে যায় যে, তেমন অমুভূতি আজও পাওয়া যায়নি কখনো । পরদিন সকালে জল-কাদা, উড়াচালা, মরা ব্যাঙ উঠানের দৃশ্যকরণতাকে জমিয়ে তোলে আরো । তারপর চূড়ান্ত নাট্যপরিণতি ঘটে হরিহর দীর্ঘকাল পর ফিরে এসে সর্বজন্মার হাতে দুর্গার শাড়িখানা তুলে দিতেই । সর্বজন্মার হাহাকারে কোন দর্শকের পক্ষেই আর আবেগধারা রোধ করে রাখা সম্ভব হয় না ।

পরিবেশ সৃষ্টিতে এমন সব উপাদান এমনভাবে সাজানো, যার মধ্যে একটা চমৎকার সর্বজনীন আবেদন গড়ে উঠেছে । যে আবেদনটা ধনী-দরিদ্র, শিক্ষিত-অশিক্ষিত, দিলী-বিদেলী, পৃথিবীর যে কোন দেশের যে কোন শ্রেণীর যে কোন মনের ওপরে ছোঁয়া দেবেই । বিজ্ঞানের ধারাতাকে নিও-রিয়ালিজম বলে আখ্যাত করা যায়—যুদ্ধোত্তরকালে ইতালীর দে সিকা প্রমুখ মনীষীবৃন্দের প্রচেষ্টায় যে ধারার প্রাদুর্ভাব হয় । কিন্তু সত্যজিৎ রায় তাদের অনেক পিছনে ফেলে এমন উঁচু ধাপে গিয়ে পৌঁচেছেন, যার ধারে-কাছে কিছু আছে বলে জানা নেই । নির্মম ও স্বাভাবিক বাস্তবকে কাব্যের ললিত ছন্দে, শিল্পের সুকুমার ভঙ্গীতে এবং নাটকের আবেগময় গতিতে এমন একটি সৃষ্টি এই ‘পথের পাঁচালী’ যা চলচ্চিত্রের মাহাত্ম্যকে নতুন করে উপলব্ধি করিয়ে দেয় । সবদিকেই চমৎকার সামঞ্জস্য । যেটি যেমন চরিত্র, চেহারাগুলিও ঠিক সেই মতোই ধাপ খাণ্ডয়ানো । স্ববীর দাশগুপ্তের অপু কিংবা উমা দাশগুপ্তার দুর্গাকে দেখে কিছুতেই কল্পনা করা যায় না যে, অপু বা দুর্গার চেহারা আর কোন রকম হতে পারে, কিংবা ওদের অভিনয়ে যেভাবেই চলাফেরা ভাব-ভঙ্গী অভিব্যক্ত হয়েছে তা আর কোন রকম হতে পারে । ইন্দির ঠাকুরগের চরিত্রে চুণী-বালা দেবী তো একটি পরম বিস্ময় । প্রায় নব্বুই বৎসরের বৃদ্ধা ; লোলচর্মে চোপ মুখ নাক একাকার, কিন্তু কি হৃদয়গ্রাহী অভিব্যক্তিই না তার মধ্যে থেকেই ফুটে বেরিয়েছে । পৃথিবীর এই বয়স্কতমা অভিনয়শিল্পীর এই রুতিমু সমগ্র জগতেরই অভিনয়ক্ষেত্রে এক অতুলনীয় কীর্তি । তাই ওর অমনভাবে যুঁহাটা মনকে বড়োই আকুলি-বিকুলি করে তোলে । কাগু বন্দ্যোপাধ্যায়ের হরিহর আশা ও স্বপ্নভরা যাত্রার পালা লিখিয়ে দরিদ্র ব্রাহ্মণ চরিত্রের মতো দেখতেও হয়েছে ফুটেও উঠেছে তেমনি ভাবেই, আর কোন চেহারা-ই যেন ও চরিত্রে মানায় না । তেমনি ফুটেছে করুণা বন্দ্যোপাধ্যায়ের সর্বজন্মা । জীৱনপে জীবনের কোন সাধই পূরণ করতে পারলে না, কিন্তু তার জন্তে কোন নালিশ নেই । আর মাতৃরূপেও সন্তানসম্ভতিকে পেট পুরে ষেতে দিতেও পারে না কিন্তু তাদের বাঁচাবার অস্ত্র কি দুর্জয় চেষ্টা । তার মধ্যেও বাঁচিয়ে চলেছে পরিবারের মর্ষাদা—চূপি-

চুপি ভোরে উঠে ধালাবাসন বন্ধক দিয়ে চাল এনেছে তবু মুখ ফুটে চরম অভাবের কথা পন্নম হিতৈষী প্রতিবেশীর কাছেও বলতে বায়নি। ভারতীয় নারীস্বের এই বে বৈশিষ্ট্য, বুক ফাটলেও মুখ না ফোটার, তা করুণা বন্দ্যোপাধ্যায়ের অভিনয়ে যুর্ত হয়ে উঠেছে। শেষে দুর্গার জন্ত শাড়ি নিয়ে দীর্ঘদিন পর হরিহর উপস্থিত হতে দুর্গার শোকে সর্বজন্মার কান্নায় ভেঙে পড়ার মতো এমন উল্লাস-আবেগ নিদারুণ করুণ দৃশ্য কমই দেখা গিয়েছে। ছোট ছোট চরিত্রগুলিরও প্রত্যেকটি ঠিক যেমন হওয়া দরকার ছিল তেমনই হয়েছে। মুদিখানা চালাতে চালাতে গদিতে বসেই পাঠশালার পণ্ডিতী করার অংশে তুলসী চক্রবর্তীকে বেন নতুনভাবে দেখা গেল। বাঁকে হাঁড়ি ঝোলানো মিঠাইওয়ালার ছোট ছোট খরিদার আকর্ষণের শৃগাল-দৃষ্টি; আর তার ঝুমঝুম করে তালে তালে ছলে ছলে চলা মন থেকে মুছে বাবার নয়। যতোটুকুই চরিত্র হোক প্রত্যেকটিই এমন চেহারা নিয়ে উপস্থিত হয়েছে যে, মনে হয় এমনটি না হলেই বেন বেমানান হতো।

ছবিখানির বিশ্বাসে অবলম্বিত নিও-রিয়াশিঞ্জম্ ধারায় একটা অভিরিক্ত লাগিত্য যুক্ত হয়েছে স্ত্রত মিজের আলোকচিত্র গ্রহণ কৃতিত্বে। ক্যামেরায় এই তাঁর প্রথম হাত, কিন্তু এই হাতেখড়িতেই তিনি শ্রেষ্ঠ ক্যামেরার কাজের সমতুল যোগ্যতা দেখিয়েছেন। নির্বাক প্রাকৃতিক দৃশ্যে একটা নাটকীয় ভাবমুখরতা ফুটিয়ে তুলেছেন তিনি। কলকাতার অল্প দূরে বোড়াল গ্রামে ছবিখানি তোলা। এতে স্টুডিওর কৃত্রিম আলোতে তোলার অংশ খুবই সামান্য; সবই প্রায় বহির্দৃশ্যে গ্রামের প্রাকৃতিক আলোয় তোলা। তাই প্রতিটি অঙ্গে প্রাণের অমন সাড়া। বাঁশ বনে দুর্গা ও অপূর ছুটোছুটি খেলা; কাশের ঘন বনে হাওয়ার চেউ; পুকুরের পাড় দিয়ে মিঠাইওয়ালার যাওয়া; বৃষ্টির আগে জলের ওপরে ব্যাঙের খেলা; কলমিডাটায় ফড়িঙ ওড়া; যুত ইন্দির ঠাকরুণের ঘটিটা গড়িয়ে পুকুরে গিয়ে পড়া; মড়ার ওপরে একটা মাছি এসে বসা; বর্ষায় ভিজে কুকুরের গা ঝাড়ানি; মেঠো পথে শবযাত্রা; পদ্মপাতায় বৃষ্টির ধারা, তারপর সেই আসল বৃষ্টি প্রতুতি; ছবিখানিব প্রতিটি ইঞ্জির মধ্য আলোকচিত্রের সৌকর্য ফুটে উঠেছে। দৃশ্যগুলির রচনাও প্রত্যেকটিই চমৎকার অভিনবত্বে ভরা। বেশ একটা মৌলিকতা অতুত্ব করা যায়। 'টেকনিক' বলতে দুর্গার ভেজার সময় বর্ষার দৃশ্য এবং দুর্গার যুত্মর আগের রাতের দুর্বোগ অবিস্মরণীয় কৃতিত্ব হয়ে থাকবে। ক্যামেরার মতো শবকেও একটা কৃত্রিমায় চমৎকারভাবে খেলানো হয়েছে। টেন আসার সময় রেলের ওপরকার শব, টেলিগ্রাফ পোস্টের গুমগুমনি; বৃষ্টির ঝড়ের গর্জন, কাশবনের শনশনানি এসব শব্দের লক্ষ্য করার বিষয়। শব্দযোজনায় জন্ত সূপেন ঘোষ এবং শব্দ পুনঃযোজনায় জন্ত সত্যেন চট্টোপাধ্যায় তাঁদের কৃতিত্বে নতুন করে মর্বাদা যোগ করতে সক্ষম হয়েছেন। শিল্পনির্দেশ'ও সুরযোজনায় দিকটারও সাড়া পড়িয়ে দেবার মতো কৃতিত্ব প্রকাশ পেয়েছে। হরিহরের

সংসারই হোক, কি পণ্ডিতের মুদিধানাই হোক আর বিয়ে বাড়িই হোক, এমন সাজানো বাতে সবকাজেই বাস্তবতা পরিপাটিভাবে ফুটে উঠেছে। বংশী চন্দ্রশঙ্করের শিল্পনির্দেশে কোথাও কৃত্রিমতার লেশমাত্র নেই। তেমনি কৃত্রিমতার রেশও কোথাও পাওয়া যায় না রবীন্দ্রশঙ্কর সংযোজিত আবহ সুরে। সবই দিলী বাজনা, মেঠো আর গের্গো সুর, কিন্তু নাটকে চমৎকার মৌতাত যোগ করে গিয়েছে আগাগোড়া। তেমনি আবার প্রয়োজনবোধে দুর্বোণের দাপটও ব্যক্ত হয়েছে বাজনার মধ্যে দিয়ে। এদিক থেকে রবীন্দ্রশঙ্কর একটা অমূকরণীয় কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। বিভিন্ন বাজনার সঙ্গে মেল সৃষ্টি করারও নতুনদের সম্মান দিয়েছেন। ছবিখানি সম্পাদনায় দুলাল দত্তের কৃতিত্ব প্রশংসনীয়।

‘পথের পাঁচালী’-র গুণকীর্তন লিখে শেষ করা যায় না। এতো দিকে এতো গুণের ছবি আগে আর দেখা যায়নি। প্রতিটি ক্ষণ লোককে মুগ্ধ বিষ্ময়ে ছবির ওপরে দৃষ্টি নিবদ্ধ রেখে দেবার জোর সম্পন্ন এমন ছবিটি আর হয়নি। উজানের প্রাকৃতিক শোভায় মুগ্ধ হতে যেমন আঙুল দিয়ে দেখিয়ে, বুঝিয়ে বলে দেবার দরকার হয় না তেমনি ‘পথের পাঁচালী’-র গুণগুলোও স্বতই দর্শককে মুগ্ধ করে রাখে।

১৯৫০

## সত্যজিৎ রায়ের ‘পথের পাঁচালী’

চিদানন্দ দাশগুপ্ত

সাহিত্যের কোনো বিষয় যখন চলচ্চিত্রের পরদায় দেখা দেয় তখন দর্শকের মন তার মধ্যে সেই সাহিত্যের ছবি খোঁজে। হাতের কাছে বই রয়েছে, তবু ছবির মধ্যে সেই বই-এর রসকে ফিরে পেতে ইচ্ছে যায়। যেন প্রিয়জন কাছে থাকলেও তার কোটোগ্রাফ দেখার মতো। বিশেষ করে বাঙালী মন সাহিত্য-প্রধান, সাহিত্য আন্দের কাছে আঁকা ছবি বা নাচের চেয়ে প্রিয়। এমনকি গানের ব্যাপারেও সুরপ্রধান সঙ্গীতের চেয়ে ভাষা-প্রধান গানই আমাদের মনকে বেশি টানে। তবু সত্যজিৎ রায়ের ‘পথের পাঁচালী’ দলমতল্লেগীনির্বিশেষে বাঙালী মনকে অভিভূত করেছে, এতে চলচ্চিত্রের জয়জয়কার।

কেননা চলচ্চিত্রের ‘পথের পাঁচালী’ বিভূতিভূষণের বই-এর পুনরাবৃত্তি নয়, এমনকি ঠিক পুনঃসৃষ্টিও নয়। প্রায় তিরিশ বছর আগেকার এই উপস্থানে, বাঙালী জীবনেও শুধু সত্য ছিল না, স্বপ্নও ছিল। বিভূতিভূষণের বাস্তবতা সেই স্বপ্ন দিয়ে ঘেরা। তাতে দারিদ্র্য আছে, কিন্তু তার কর্কশতা নেই, রেশ আছে, কিন্তু তার

অস্বন্দরতা নেই। বিভূতিভূষণের রচনার সময়ে তার রোম্যান্টিক বাস্তবতার মেজাজ কালধর্মী ছিল, আজকের বাস্তববোধ আরো স্পষ্ট, তার মেজাজ আলাদা। অথচ কালধর্মী বলেই এবং মাহুষের ও প্রকৃতির সম্বন্ধে নিবিড় বোধের ফলে বিভূতিভূষণের ‘পথের পাঁচালী’র সাহিত্যমূল্য কিছুমাত্র কমেনি। পরে তাঁর রচনা যত আরো স্বপ্নময় হয়েছে, কালধর্ম থেকে বিচ্যুত হয়েছে, তত তার মূল্য কমেছে। ‘পথের পাঁচালী’ অমর কিন্তু ‘দেবযান’ ইতিমধ্যেই স্মৃতিমাত্র। বিশেষ দেশ-কালের সত্যতাকে যে শিল্প প্রকাশ করে তাই সবচেয়ে বিশ্বজনীন হয়ে ওঠে। ধোঁয়াটেভাবে মারা পৃথিবীর চেহারা নিয়ে যখন কিছু উপস্থিত হয়, তখন তাকে কেউ-ই চিনতে পারে না। ‘পথের পাঁচালী’ একটি বিশেষ দেশকালের বলেই তা সর্বকালের।

সর্বকালীন যে শিল্প তাকে বিশেষ বিশেষ কালে মানুষ বিশেষ বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখে। আজকের পরিচালক সত্যজিৎ রায় ‘পথের পাঁচালী’কে আজকের মন নিয়েই দেখেছেন। শুধু গল্পের নানা ঘটনার বর্জনে বা গরিবর্তনে নয়, অন্তর্নিহিত ভাবেও ‘পথের পাঁচালী’ বই আর ছবিতে অনেক পার্থক্য। সত্যজিৎ রায়ের ছবিতে সব কিছুই সুন্দর নয়, কেবল যা সুন্দর তাই সুন্দর, যা অসুন্দর তা অসুন্দর, সত্যজিৎ রায়ের হরিহব সোনার বাংলার গরিব ব্রাহ্মণ পণ্ডিত নয়, সে যখন খেতে বসে কালো দাঁত থেকে মাছের কাঁটা বার করে, অথবা বিদেশ থেকে ফিরে কৌচা দিয়ে বগলের ঘাম মোছে তখন সেটা দৃশ্য হিসেবে মোটেই মনোরম নয়, যেমন নয় প্রায়ই সর্বজন্মের মুখ বা ইন্দ্রিরঠাকুরের লোলচর্ম পিঠি, বা শীর্ণ হাতে বাটিতে ভাত চটকানো। ইন্দ্রির মোটেই কোটোগ্রাফের বই-এর বুড়ী নয়, অশুভ দেবশিশু নয়। বিভূতিভূষণের অপু ‘অপরাজিত’ পেরিয়ে ‘দৃষ্টিপ্রদীপ’ হয়ে ‘দেবযান’-এ গিয়ে অবাস্তবতার চরমে পৌঁছয়, ‘পথের পাঁচালী’তেই তার দেবশিশুদের আরম্ভ। সত্যজিৎ রায়ের অপু সাদাসিধে গ্রাম্য ছেলে, হয়তো একটু লান্ডুক, কল্লনাপ্রবণ, কিন্তু তার বেশি কিছু নয়।

এজন্যই চলচ্চিত্র মহলে কেউ কেউ বলেছেন গুড়ীকে আরেকটু সুন্দর করলে ভালো হত, আর সাহিত্য মহলের কেউ বা বলেছেন অপুও মধ্যে বিভূতিবাবুর philosophy of wonder নেই! তবু দর্শকসাধারণের মনকে ‘পথের পাঁচালী’ যেমন নাড়া দিয়েছে তেমন আর কোনো ছবি কখনো দেয়নি। কেননা সুন্দর-অসুন্দরের এই টানাপোড়েনের ফলেই জীবনের বাস্তবরূপ আরো স্পষ্ট হয়ে ওঠে, সুন্দরকে আরো সুন্দর লাগে, জন্মের আনন্দ মনে আরো দোলা দেয়, মৃত্যুর বেদনা মর্মান্তিক হয়ে বাড়ে। পোড়ো ভিটে আর ভাঙা দরজার মাঝখানে ইন্দ্রিরঠাকুরের একটি গালভাঙা হাসি সমস্ত মানুষকে মুহূর্তে আপনাতর করে দেয়। শ্রীহীন বিপন্ন সংসারের পাশেই পুতুরে পদ্মপাতার ওপর হাওয়ায় হিল্লোল জীবনকে আরো কত সত্য বলে প্রতিভাত করে। সর্বজন্মের সংসার যখন ভেঙে

পড়ছে তখন দুর্গার বৃষ্টিতে ভেজার অকারণ আনন্দ, আবার সেই আনন্দের মধ্য থেকেই যুত্মর হাতছানি। রাত্রে হরিহরের পাশে বসে অপুর পড়াশুনা ও সর্বজন্মের কাছে দুর্গার চুল বাঁধার দৃশ্যে কী করুণ সাদাকালো আলোকপাত, একটানা ঝিল্লির ডাক আর দূরে টেনের আওয়াজের সঙ্গে মিশে তাতে সমস্ত দৃশ্যকে যেন ভয়াবহ করে তোলে। তারই মধ্যে যখন অপু দুর্গাকে প্রশ্ন করে, 'দিদি তুই রেণুগাড়ি দেখেছিলি?' আর সর্বজন্মা দুর্গার চুলে এক টান দিয়ে বলে, 'ফের মিশ্যে কথা!' তখন সেই করুণ আলোছায়াই যেন তাকে আরো জীবন্ত করে তোলে। এই হচ্ছে আজকের মন্তব্যহীন, নিস্পৃহপ্রায় গভীর বাস্তবতা যা কেবল নীরবে মানুষের পারস্পরিক সম্পর্ককে দৈনন্দিন খুঁটিনাটির মধ্য দিয়ে প্রকাশ করে যায়। আবেগ বা মন্তব্যকে তুলে রাখে দর্শকের জন্ত। এই জন্তই 'পথের পাঁচালী' ছবির শেষে কোনো সমাধান নেই বলে আক্ষেপ শোনা যায়নি। শিল্পে যখন মানুষের অস্তিত্বকে পুরোপুরি প্রকাশ করা যায়, তখন সমাধান চর্চার প্রয়োজনও চলে যায়। 'একটি লোক আছে'—এই কথাটুকু শিল্পে পুরোপুরি প্রকাশ করা অতি কঠিন, কিন্তু যদি প্রকাশ করা যায় তবে দর্শকের মনে জীবনের অস্তিত্ববোধ এত নিবিড়ভাবে জাগে যে সমাধানের দায়িত্ব তার আপনায় হয়ে যায়। যেখানে দর্শক বা পাঠক চরিত্রের সঙ্গে এই একাত্মতা বোধ করে না, কেবল শিল্পীর অহুরোধে তার অস্তিত্বকে মেনে নেয়, সেখানেই সমাধান-সমস্তা নিয়ে প্রশ্ন ওঠে, কারণ সেখানে সমাধানের দায়িত্ব শিল্পীরই থেকে যায়। সেই শিল্পই সার্থক যাতে এই দায়িত্বকে দর্শক বা পাঠকের হাতে তুলে দিতে পারে। তাই 'একটি লোক আছে' এই দিয়ে গল্পের আরম্ভ শুধু নয়, আগাগোড়া গল্পের মধ্য দিয়ে এই কথাটা বলার জন্তই গল্পকারের সমস্ত আত্মতা। ঘটনা আছে এটা শিল্পের প্রধান বক্তব্য নয়, মানুষ আছে, এটাই প্রধান বক্তব্য।

কার্যক্ষেত্রে এই বাস্তবতাকে পরিণত করে তোলার কয়েকটি বিশিষ্ট দিক আছে। একটি হচ্ছে প্রধান ঘটনার চারিদিকে অস্বাভাবিক ঘটনাকে শুধু চলিষ্ণু রাখা নয়, কখনো কখনো প্রধান ঘটনা থেকে বিয়ুক্ত বা বিরোধীভাবে রাখা। যেমন সর্বজন্মা ও ইন্দিরে যখন কলহ বেবেছে তখন অপু ও দুর্গা কাশবনের কাছে আঁধার খেতে ব্যস্ত; যত্নমুখে ইন্দিরকে যখন দুর্গা আঁধার করে তখন অপু বাছুরকে নিয়ে টানাটানি করে, বাছুরের গলার ঘটা বাজে; হরিহর যখন প্রবাসে চলেছে তখন অপু আর দুর্গা দিল্লি দেখবার জন্ত উন্নত; গভীর দুর্যোগের রাতে যখন দুর্গার যত্ন ঘনিয়ে আসে, তখন অপু ঘুমুে আসেন; হরিহর ফিরে আসার পর যখন সর্বজন্মের রক্ত শোক ফেটে পড়ে তখন অপু রাস্তার ধারে চূপ করে দাঁড়িয়ে; চিত্রনাট্যের এই কৌশল একটি সময় একটি অবস্থা বা ঘটনার গোটা চেহারাটি পরিস্ফুট করে, তার প্রধান ভাবকে আরো ঘনীভূত করে। চিত্রনাট্যের নৈপুণ্য আরো দেখা যায় বড় অপু প্রথম পরিচয়ে, দুর্গার যত্নের পর থেকে

হরিহরের ফেরা পর্বন্ত সর্বজন্মার কান্নাকে ধরে রাখার মধ্যে। বিপরীত ভাবের সাহায্যে দর্শকের মনোযোগকে ধরে রাখার কৌশলও কম বিচিত্র নয়। যেমন হঠাৎ নিশ্চলিপুর গ্রামের মাঝখানে It's a long way to Tipperary বেজে ওঠা দিয়ে রাণুর বিয়ের পর্যায়ের আরম্ভ। বাস্তবিক এক পর্যায় থেকে আরেক পর্যায়ে যাওয়ার কার্যদা এই ছবির চিত্রনাট্য ও সম্পাদনার একটি অভিনব দিক। এক পর্যায় থেকে কেটে সোজা অল্প পর্যায়ে চলে যাওয়া এবং সেই সঙ্গে শান্ত থেকে চঞ্চল, চঞ্চল থেকে রৌদ্র রসের, তাছাড়া বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুতলয়ের খেলা দর্শকের মনোযোগকে মুহূর্তের জন্ত ছেড়ে দেয় না। একমাত্র বড় অপূর্ণ আশ্রয়প্রকাশের আগে অল্প কিছুটা অংশে এই পরিবর্তনশীলতার অভাব দেখা যায়। সম্পাদনার ব্যাপারে দূর, মধ্য ও নিকটদৃষ্টির সমস্ত আইনকে সত্যজিৎ ও ছুলাল মিলে বানচাল করেছেন।

চিত্রনাট্য ও সম্পাদনার বাস্তব ধর্মের সঙ্গে ক্যামেরাও যোগ দিয়েছে। হ্রত্বত মিত্রের ক্যামেরা অতি সঙ্গী কিস্ত তারও 'হৃন্দর করে তোলা' কোন চেষ্টা নেই। যা সত্য, তাই হৃন্দর। ছপুরের পোড়া রোদ, যাতে শুধু সাদা কালোর তীব্রতা টোনের সহজলভ্য সৌন্দর্য নেই বলে যাকে সাধারণত নিকট ক্যামেরা শিল্প বলে মনে করা হত। আবার একটি কোণ-এর আলো নিয়ে কড়া সাদাকালোর বুনোটে তৈরি রাজি। যেখানে টোনের প্রয়োজন সেখানে তাও পরিপূর্ণ, যেমন জলের মধ্যে কলমিলতার উপর ফড়িঙের দৃশ্যে। গ্রীষ্ম, বর্ষা, সকাল, বিকেল—সবেরই সত্যাকার রূপ। সবচেয়ে বড় কথা সর্বত্র ক্যামেরার ঠিক অনিবার্য দৃষ্টিকোণের নির্বাচন। ঠিক যে দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে দৃশ্যের উদ্দেশ্য সবচেয়ে ভালো প্রকাশ পাবে তাকে সহস্র সম্ভাব্য দৃষ্টিকোণের মধ্যে থেকে বেছে নেওয়া যে কী কঠিন তা বিশেষ চর্চা ছাড়া ধারণা করা যায় না। 'পথের পাঁচালী'তে দৃষ্টিকোণের এই যথার্থ্য বিষয়জনক, নতুন ক্যামেরা-শিল্পীর পক্ষে প্রায় অবিদ্যমান। হুর্গার জরের দৃশ্যে শুধু দৃষ্টিকোণের পরিবর্তনে জর বাড়ার সঙ্গে সঙ্গে তার চেহারার পরিবর্তন হতে থাকে। খুব নিচু দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা তার অল্প ষামে-ভেজা মুখ, কান, নাক যেন স্বাভাবিকের চেয়ে একটু বড়, জরের উত্তাপ যেন ক্যামেরায় দেখা যায়। তবুও বলতেই হবে যে, এখানে ক্যামেরার বিশেষ নৈপুণ্য থাকলেও সমগ্রভাবে হুর্গারোগের রাজির পর্যায়টির মধ্যে সমস্ত ছবির ভিতরে প্রথম একটু স্টুডিও-বন্ধ কৃত্রিমতার ভাব এসে গিয়েছে। উদ্বেগ সৃষ্টির রীতি এখানে বাকি ছবির তুলনায় যেন একটু সেকেলে, স্টাইলের দিক থেকে সম্পূর্ণভাবে মিশ খায় না। একটু যেন ক্লাইমাক্স-সচেতন হতে হয়, অল্প সমস্ত দৃশ্যে এক ফোঁটা জলের মতো যে বহুতা, তা এখানে নেই বলে মনে হয়।

'পথের পাঁচালী'তে সঙ্গীতের ব্যবহার অতুলনীয়। বিশেষ করে সর্বজন্মার কান্নার আওলাজের বদলে হঠাৎ তার সানাই-এর তীব্র আর্তনাদ চলচ্চিত্রের ইতিহাসে অরণীয়

হয়ে থাকবে বলে আমার বিশ্বাস। তাছাড়াও অরুণীয় বড় অপূর আঙ্গপ্রকাশের সময় একটি চোখের ওপর মেতারের হঠাৎ জোরদার স্ট্রোক, এবং কাঁথা ফেলে দিয়ে উঠে যাওয়া থেকে আরম্ভ করে মুখ ধোওয়া ইত্যাদি অনেকগুলি দৃশ্যকে হুরে গের্ণে দ্রুত-গতিতে উড়িয়ে নিয়ে যাওয়া, ভ্রমর গুঞ্জনের মতো দ্বিপ্রাহরিক সঙ্গীত; মেঠো বাশির সুর; ইন্দিরের ভাঙা গলায় গাওয়া 'হরি দিন তো গেল' গানের সুর তার যুত্য় পর যন্ত্রসঙ্গীতে বার বার ফিরে আসা; হঠাৎ It's a long way to Tipperary বেজে ওঠা এমন কি পিয়ানোর তার দিয়ে টেলিগ্রাফ সঙ্গীত বাজানোও কম চমকপ্রদ নয়। কেবল রবিশংকরের খরজের গভীর কাজ একটু বেশি দরবারী লাগে। আর সর্বজ্ঞার দুর্গাকে মারার দৃশ্যে ঢাক ও ঢোলের আওয়াজ একটু বেশি সচেতন প্রয়োগ বলে মনে হয়। এই সূত্রে 'দি রিভার'-এ আকাশে উড্ডিত হুড়ির সঙ্গে দক্ষিণী তানের কথা মনে পড়ে। সে যেন খামখেয়ালি শিল্পীর চমকপ্রদ রঙে বলমল একটি সতেজ টান; গল্পের দিকে সেখানে পরিচালকের কোন হুঁস নেই। কাজে যেতে গিয়ে পথ ছেড়ে প্রত্যাপতি ধরার মতো। কিন্তু 'পথের পাঁচালী'তে জলের ওপর ফড়িঙের নাচের দৃশ্যে সেতার কাহিনীর মর্মস্থলে বাজে তাতে হরিহরের চিঠি এসে পৌঁছানোর আনন্দ, শ্বাসরোধী বিপন্নতা থেকে মুক্তি পেতে মানুষের চারিদিকে প্রকৃতির লীলার প্রকাশ। উদয়শঙ্করের 'কল্পনা'তে শু রেনোয়ার 'দি রিভার'-এ চলচ্চিত্রে ভারতীয় সঙ্গীতের ব্যবহারের কিছু কিছু ইঙ্গিত পাওয়া গিয়েছিল। 'পথের পাঁচালী'তে তার পরিপূর্ণ প্রকাশে আমাদের চলচ্চিত্র সঙ্গীতের ধারা সম্পূর্ণ বদলে যাবে, অন্তত যাওয়া উচিত।

ভারতীয় ছবির ইতিহাসে বোধহয় এই প্রথম চলচ্চিত্রের বহু আলোচিত detail-এর বিস্তৃত এবং সার্থক ব্যবহার হল। দুর্গার যুত্য় পরদিন সকালে জলে মরা ব্যাঙ, রুটি আসাব পরে দাওয়ায় উঠে কুকুরের গা-ঝাড়া দেওয়া ইত্যাদি খুঁটিনাটির ব্যঞ্জনা বহু দর্শককে মুগ্ধ করেছে। কিন্তু শুধু এতেই নয়, আরো নানা দিক দিয়ে পরিচালনার অভিনব চোখে পড়ে। এক হচ্ছে অভিনয় ও পরিচালনার যোগাযোগ। দুর্গার হাতে পরিচালক যতখানি ভার চেড়ে দিয়েছেন ততখানি অপূর ওপর নয়; অর্থাৎ দুর্গাকে নিজে অভিনয় করতে হয়েছে বেশি, অপূর বেলা চিত্রনাট্য ও সম্পাদনা এগিয়ে এসে তাকে হাত ধরে চালিয়ে নিয়ে গেছে। তেমনি ইন্দির ঠাকরণের ওপর যতখানি ভার দেওয়া হয়েছে সবজ্ঞার ওপর ততখানি নয়; হরিহর ফেরবার পর কান্নার দৃশ্যে সর্বজ্ঞা যতক্ষণ ক্যামেরার দিকে ফিরে থাকে ততক্ষণ তার অভিনয় অসামান্য। কিন্তু বেশীর ভাগটা ক্যামেরার দিকে পিছন ফিরে পিঠের কাঁপুনি। বোঝা যায় যে এখানে পরিচালক অভিনয়কে পুরোপুরি অভিনেত্রীর হাতে ছাড়তে রাজী নন। এই দৃশ্যে হরিহরের অভিনয়ও মনে হয় একেবারে পরিচালকের হাতে তৈরি—ধীরে ধীরে উঠে

দাঁড়ানো, হাত দুটিকে ক্যামেরার দিকে এগিয়ে দেওয়া, তারপর আবার ধীরে ধীরে নিচু হতে হতে ঝপ করে বসে পড়া, তারপর মুখ হাঁ করে ক্যামেরার দিকে চেয়ে থাকা—সমস্ত দৃশ্যটাই নিদারুণভাবে দর্শকের মনকে আঘাত করে, কিন্তু ভালো করে দেখলে বোঝা যায় কতগুলি বিশেষ বিশেষ অঙ্কভঙ্গির পরম্পরার ওপর এই দৃশ্য তৈরি, এবং সেই পরম্পরা পরিচালনা ও চিত্রনাট্যের মধ্য থেকে এসেছে। অভিনয় সম্বন্ধে চলচ্চিত্রের ইতিহাসে দুটি মনোভাব দেখা যায়—এক, অভিনেতা কিছু নয়, পরিচালকের হাতের গুতুল মাত্র; দুই, অভিনেতাকে অবলম্বন করেই পরিচালনা। সত্যজিৎ রায় এই দুই-এর মধ্যবর্তী পথ ধরেছেন এবং ‘পথের পাঁচালী’তে তার পন্থা সম্পূর্ণ সফল হয়েছে। অবশ্য বলা যেতে পারে যে কোথাও কোথাও যেমন দুর্গাকে বাড়ি থেকে বার করে দিলে সর্বজন্মের দরজার গোড়ায় বসে পড়া বা দুর্গার মৃত্যুর পর সর্বজন্মের মাথা কোলে টেনে নিয়ে নীলমণির বোঁ-এর নীরবে বসে থাকা হয়তো একটু পশ্চিমী চঙের। কিন্তু এতে ছবির সাফল্য কিছুমাত্র ক্ষুণ্ণ হয়নি, বরঞ্চ দুর্গাকে তাড়িয়ে দেওয়ার দৃশ্য ও তার পরের সমস্ত পর্যায়টির মধ্যে আশ্চর্য অনিবার্যতা আছে।

গ্রাম-জীবন নিয়ে দেশ-বিদেশের যত ছবি দেখেছি তার মধ্যে ‘পথের পাঁচালী’র তুলনা দেওয়া শক্ত। অস্পষ্টভাবে দৃশ্য-এর ‘ম্যাকসিম গোর্কির শৈশব’-এর কথা মনে আসে। আর চরিত্রের প্রতি মনোভাব ডি সিকার কথা মনে করিয়ে দেয়। সে-মিলটুকু আধুনিক বাস্তববোধের ক্ষেত্রে অন্তরের মিল। ‘মিরাকুল অব মিলান’-এ বিস্তীর্ণ বরফের ক্ষেত্রের ওপর রোদের মধ্যে দাঁড়াবার জ্ঞান লোকের ছুটোছুটি, ভোরের কুয়াশার মধ্য দিয়ে ট্রেনের নিঃশব্দ গতি—এ সমস্তের মধ্যে জীবনের যে নীরব পর্যবেক্ষণ আছে তার সঙ্গে ‘পথের পাঁচালী’র জীবনবোধের কিছু মিল হয়তো আছে, কিন্তু সম্পূর্ণভাবে বাঙালী হয়ে যাওয়ার ফলে সে মিল ধরা পড়ে না, মন মানতেও চায় না।

কারণ, ‘পথের পাঁচালী’ সত্যজিৎ রায়ের প্রথম ছবি হলেও তাতে কি রুশ, কি ইতালীয়, ফরাসি, জাপানি, ইংরেজি কোনো বিশিষ্ট প্রভাবের ছাপ নেই অথচ বিস্তৃত চলচ্চিত্র অভিজ্ঞতার ছাপ আছে। বলা বাহুল্য ভারতীয় চলচ্চিত্রের কাছেই সত্যজিতের ঋণ সবচেয়ে কম। আমাদের চলচ্চিত্র হলিউডের ছাঁচে তৈরি, অথচ কৃপমণ্ডুক। ১৯৫২ সালের চলচ্চিত্র-উৎসবের আগে পৃথিবীর চলচ্চিত্রের সঙ্গে কোনো ব্যাপক সংযোগ এদেশের চলচ্চিত্র শিল্পের ভাগ্যে ঘটেনি, কারণ কর্মকর্তাদের কোনোদিন সেদিকে দৃষ্টি ছিল না। অনেকে প্রশ্ন করেছেন সত্যজিৎ রায় কী করে বাংলার গ্রাম জীবনের এমন যথাযথ রূপ ফোটালেন? তার উত্তর এই যে পশ্চিমী শিল্প ব্যাপারে সত্যজিতের দখল অসাধারণ, বিশেষত পৃথিবীব্যাপী সার্থক চলচ্চিত্রের ইতিহাস তার নবদর্শনে।

## মৃগাল সেনের “জেনেসিস”

উৎপল দত্ত

নামটা বাইবেলীয়। ‘জেনেসিস’ অর্থে উৎপত্তি বা জন্ম। পৃথিবীর জন্মবৃত্তান্তের বাইবেল-ভাষ্যের শিরোনাম জেনেসিস। মৃগাল সেনের চলচ্চিত্রে আপাতদৃষ্টে মনে হয় পৃথিবীর জন্মলগ্নেই বোধ হয় পৌঁছে গেছি। ধ্বংসস্তূপের মাঝে ছুটি পুরুষ ও একটি নারীর বেঁচে থাকার আপসহীন সংগ্রাম। ক্রমে আমরা বুঝতে পারি এ ‘জেনেসিস’ পৃথিবীর জন্মবৃত্তান্ত নয়। এ জন্মকাহিনী অর্থলোভ ও প্রভুত্বের জন্মকাহিনী, এক কথায় পুঞ্জিবাদের অভ্যুত্থানের একটি রূপক। গোড়ায় যে লোকটি উটে চড়ে বার বার এসে মরুভূমির মধ্যে এ ছবির নায়কদের খাড়া সরবরাহ করে পরিবর্তে সস্তায় তাদের শ্রমের ফসল কিনে নিচ্ছিল সে ছিল বণিক। ছবির শেষে সে আত্মপ্রকাশ করে বৃহৎ পুঞ্জিপতি সংস্থার বর্ষাগ্র হিসেবে; ধনী পদার্থের খোঁজে চলতে থাকে বুলডোজার, প্রবল বিস্ফোরণে উড়ে যায় অতীতাত্মীয় জগৎ। ছবির দুই শ্রমজীবী নায়ক তাদের অলীক শান্তির প্রান্তর রক্ষা করতে গিয়ে কোম্পানির লোকদের হাতে বন্দী হয়। এটা পৃথিবীর ইতিহাসেরই একটা গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায়—বাণিজ্যপুঞ্জি থেকে শিল্পপুঞ্জিতে উত্তরণ এবং শ্রমজীবীদের ওপর শতশতাংশ শোষণ বৃদ্ধি।

বহুদিন বাদে মৃগালবাবু বাঙালী মধ্যবিত্তের রক্তশূন্য চোহুদি থেকে সরে গেছেন, এবং শ্রমজীবী মানুষের প্রত্যক্ষ আবেগকে ছবির উপজীব্য করার প্রয়াস পেয়েছেন। একজ্ঞ তিনি ধম্মবাদী। মধ্যবিত্তের জীবন ছবির বিষয় হতে পারে না সেকথা আমরা বলছি না। বলছি মধ্যবিত্তকে ছবিতে আনতে হলে তাকে ধরতে হবে তার সংগ্রাম-সম্মত। নইলে বিষয়বস্তু হয়ে পড়ে এতই অকিঞ্চিৎকর যে আমরা শুধু দেখি নানাবিধ কাপুরুষতার কাহিনী, পলায়নের উপাখ্যান, আত্মসমর্পণের ক্লাস্তিকর ফিরিস্তি। যেমন দেখেছি এক আধুরি কহানীতে, ইন্টারভিউতে, খারিজ্জে, চালচিত্রে। সমাজের উত্থান-পতনের বিশাল পটভূমিতে ব্যাপারগুলি এতই সামান্য যে আমরা বুঝতে পারি নি কেন মৃগাল সেনের মতো শিল্পী এইসব অপ্রয়োজনীয় ঘটনা নিয়ে কালক্ষেপ করছেন। ‘জেনেসিস’ মৃগাল সেনের সর্গ প্রত্যাবর্তন সমাজ-বিবর্তনের মূলপ্রোতে। সমরেশ বহুর মূল কাহিনীর খোলনলচে পালটে সর্বহারাকে প্রতিষ্ঠিত করেছে এ ছবি। সত্যজিৎ রায়ের সঙ্গতির ধারায়। সর্বহারার বলেই শুদের আবেগ-প্রকাশ এত নগ্ন, এত বলিষ্ঠ, এত প্রকট। ঈর্ষাতাড়িত দুই পুরুষ এক প্রাগৈতিহাসিক ধ্বংসপ্রাপ্ত শহরের ধুলিময় রাজপথে হিংস্র মল্লযুদ্ধে পরস্পরকে ক্ষতবিক্ষত করছে। এই আদিমতা অসম্ভব হতো মধ্যবিত্তের ক্র্যাটে। সেখানে দুই মাজিত কাপুরুষ নীরবে কয়েক হাজার ফুট ধরে পরস্পরকে

নিরীক্ষণ করতো। তাতে মানবচরিত্র সম্পর্কে আমাদের জ্ঞানের পরিধি বাড়তো না একটুও।

এ প্রশ্ন অবশ্যই উঠতে পারে—এ ছবির নায়করা, একজন তাঁতি ও একজন কৃষক—সাদা কাগজে টিপসই দিয়ে সর্বস্ব হারিয়ে যে প্রাচীন শহরের ধ্বংসাবশেষের মধ্যে আশ্রয় নেয়, সেই নির্জনতাকে কেন আশ্রয় করলেন যুগলবাবু? লোকালয় মধ্যে তাদের কর্মজীবন-সমেত কেন তারা বিধৃত হলো না? বস্ত্রায় সব হারিয়ে যে মেয়েটি এসে এদের কাছে আশ্রয় পায় তাকেই বা অস্ত্র সব মাহুষ থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে শুধু তিনজনকে একান্ত নৈকট্য কেন এই চিত্রনাট্যের মূল কাঠামো?

স্পষ্টই বোঝা যায় কাহিনীটিকে যুগলবাবু দিতে চেয়েছেন এক আদিম সংঘর্ষের মাজা, যা কোলাহলময় গ্রাম্য জীবনে হারিয়ে যেতো। তাঁতি ও কৃষকের জীবনযাত্রায় ফুটে উঠছে আদিম মানবসমাজের শ্রমবিভাগ ও শ্রমবিশ্বাস সহযোগিতা, যেখানে লোকের হাত বাড়িয়েছে বাণিজ্য। উটের পিঠে আসে এক ব্যবসায়ী, হস্তো জোগায় তাঁতিকে, তেল-ছুন-আটা দিয়ে যায় নিয়মিত। পরিবর্তে সে তাঁতির হাতে-বোনা কপলাদি নিয়ে চলে যায় হাটে বেচবে বলে। একদিন তাঁতি ও চাষী বুঝলো, নিজেদের জন্তে একটা গামছা বুনবার অধিকারও তাদের নেই। তাদের শ্রমশক্তি সম্পূর্ণ বিক্রিত। বণিক, তাঁতি ও চাষী—এই তিন প্রতিরূপস্থানীয় চরিত্রের মধ্যে গল্পের ছকটা সূড়ূ-ভাবে আবদ্ধ বলেই parable-এর আমেজ পাওয়া যায়। রূপকথার তীক্ষ্ণ সারল্য অনুভব করা যায়। একটি জটিল ঐতিহাসিক যুগের সারাংশ চিত্রিত হয় চোখের সামনে।

এই কাহিনীর মধ্যে যখন শ্রমিক-রমণী প্রবেশ করে তখন বৈচে থাকার ভাগিদেই তিনজনে যেভাবে শ্রম ভাগ ক'রে নেয় তাতে মনেই হয় না আগন্তুক যে নারী সে-বিষয়ে পুরুষ দু'জন সচেতন। এটাই ঘটেছিল ইতিহাসে। প্রকৃতি যখন ছিল কৃপণ তখন কোনো নারীর একজোড়া কর্মঠ হাত এসে সমবেত শ্রমে যোগ দিলে সেটুকুই হতো বড় পাওয়ার। তাই দেখি তিনজন শ্রমজীবী মাহুষ নারী-পুরুষ বিভেদ ভুলে খাটছে এবং বাঁচছে।

কিন্তু মাহুষ উৎপাদনী যন্ত্র নয়। সে শুধুই তার শ্রেণীর প্রতিনিধি নয়, সে ব্যক্তিও। মরুভূমির মাঝখানে কোনো নারীর মুখদর্শনের সুযোগ নেই। আজ এত কাছে একজন নারীকে পেয়ে অবশেষে অনিবার্যভাবে দুই পুরুষ সচেতন হলো—যে এসেছে সে নারী। এবং পারিপার্শ্বিক এমনভাবে রচিত হয়েছে এ ছবিতে—এক মৃত, বিধ্বস্ত নগরী-চরিত্র-গুলি এমনভাবে ধীরে ধীরে গড়ে উঠেছে আমাদের চোখের সামনে—অকপট, সরল, মনের ভাব গোপনে অপারণ—যে মেয়েটি অন্তঃস্বা হয়। কিন্তু সে বলতে পারে না গর্ভস্থ সন্তানটি কার। সে ভেবেও পায় না কেন এটা এত জরুরী প্রশ্ন। আর একটি মাহুষের জেনেসিস হয়েছে, তাইতো যথেষ্ট।

কিন্তু পুরুষ দু'জনকে জানতেই হবে—কে পিতা, কার 'হক' থাকবে, অধিকার থাকবে আসন্ন সন্তানের ওপর।

তখন শ্রমিক-নারী স্পষ্ট বলে দেয়—তোমরা দুজনেই মালিক হতে চাইছ। অর্থাৎ অনাগত শিশুটির ওপর পিতৃস্বের অধিকার কয়েম করাটা যাদের কাছে এত গুরুত্বপূর্ণ তাদের মনের মধ্যে প্রভুস্বের বিষ রয়েছে। তারা সর্বহারা চরিত্র হারাতে বসেছে মনের কন্দরে সঞ্চিত সামন্ততান্ত্রিক কুসংস্কারের চাপে।

তাই মেয়েটি সোজা জানিয়ে দেয়—সন্তান তোমাদের মধ্যে কার বলতে পারবো না, তবে এটা জানি সে আমার।

এভাবে তিনজন কুধার্ত মানুষের মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণ করতে করতে মুগাল সেন অতি সূক্ষ্মভাবে গিয়ে পৌঁছান সারা পৃথিবীর সব সমাজের আদি কথায়। সত্যি সব সমাজই এক সময়ে ছিল মাতৃতান্ত্রিক। সন্তানের পিতা কে কারোর জানার দরকার হতো না। লোকে জিজ্ঞাসা করতো মাতা কে?

সত্যিই ভারতের সর্বহারা যদি সব ফিউদাল ঐতিহ্যের ভার ছুঁড়ে ফেলে দিতে পারতো, মাথা উঁচু করতে পারতো বিশুদ্ধ প্রোলেতারীয় চিন্তার আলোকে তবে ইতিহাসের পথ হতো মসৃণ। কিন্তু তা তো হবার নয়। উৎপাদনী-সম্পর্কের মধ্যে যেখানে জোতদার-জমিদার-ভূমিদাস-বণ্ডেড লেবার সব বিরাজ করছে যেখানে সর্বহারার চিন্তায় পশ্চাদপদ সব ধ্যান-ধারণা থাকবে না, তা তো হয় না। তাই 'জেনেসিস' ছবির গোড়ায় যে দুই পুরুষকে আমরা দেখেছিলাম যৌথ শ্রমে ঐক্যবদ্ধ, ছবির শেষে দেখি তারা যুক্তিহীন ধূণায় পরস্পরকে আঘাত করছে।

আর সেই সূযোগে ঢুকে আসে কোম্পানীর বাহিনী। শ্রমিকশ্রেণীর অনৈক্যের সূযোগ ব্যতীত কবে কোথায় আক্রমণ চালাতে পেরেছে শোধক? মেশিনের তাগুবে ছবি শেষ হয়।

একটি কথাই হয়তো বলার আছে। ঐ যে মৃতের শহরটি—ঐ যে নেক্রোপলিস—যেখানে আশ্রয় খুঁজেছে উচ্ছিন্ন কৃষক, তাঁতি ও শ্রমিক-রমণী—শেষকালে আধুনিক পুঁজিপতি সংস্থার ডিনামাইটে যখন তা কালো ধোঁয়ার কুণ্ডলীর মধ্যে উড়ে যাচ্ছিল, আমি তখন ব্যক্তিগতভাবে অনুভব করছিলাম আনন্দ। যাক, উড়ে যাক ওদের মিথ্যা আশ্রয়। মেশিনের অনিবার্য অভিযানে একদিন না একদিন যেতোই সেটা। মুগালবাবুর তিন সর্বহারা আশ্রয় খুঁজেছে অতীতের মৃতদেহের মধ্যে। পদে পদে সেখানে কুড়িয়ে পায় ওরা মড়ার খুলি। ডিনামাইটের বজ্রনির্ঘোষে সেখানে নতুন জীবন শুরু হলো বলা যায়। মৃত অতীতের চেয়ে অবশ্য পুঁজিপতি সংস্থার মেশিন ভাল। কিন্তু মুগালবাবুর সব অনুকম্পা মনে হলো ঐ দুই বিভ্রান্ত সর্বহারার প্রতি, যারা ষালি হাতে রুখতে এলো

শরত্ৰ বাহিনীকে । আবার মনে হচ্ছিল শেব দৃশ্বে ওরা মন সুইকসোট । ইতিহাসের গতি  
রোধ ক'রে পাঁড়াতে চাইছে ।

করাসি কলা-কুশলীদের সহায়তার যুগলবাবু আশ্চর্য চিত্রগ্রহণ ও শব্দগ্রহণ  
করেছেন । অভিনয়ে শাবানা আজমি, নাসিরুদ্দিন শা এবং ওম পুরী ভারতীয় সৰ্ব্বহাৰাকে  
সব ব্যাখ্যাবেনা সহ উপস্থিত করেছেন । তবে বশিকের কুমিকায় এম কে রায়না দিল্লি  
দূরদৰ্শনের হিন্দি সংবাদপাঠকদের চঙে সংলাপ বলে পাৰ্চটী ডুবিয়েছেন ।

বার্গম্যান : ওয়াইল্ড স্ট্রবেরীজ এবং...  
কিরণময় রাহা

সুইডিশ চলচ্চিত্র উৎসবের চারদিনই প্রথমে দেখানো হয় একটি স্বল্পদৈর্ঘ্যের প্রামাণ্য  
চিত্র । ওই রঙীন দৃষ্টিনন্দন ছবিগুলো কতটা Sweden-এর যথাযথ ও প্রামাণ্য প্রতিচ্ছবি  
আনি না তবে দেশে দেশে এ কথা মনে এসেছিল—কী স্থলর দেশ, কী বাসোচ্ছল,  
সুখী, ভাগ্যবান সব লোকজন । একই সঙ্গে আবার ছোটো প্রশ্নও মনে এসেছিল : এমন  
সমৃদ্ধ ও প্রকৃতির অরূপণ উপহারদাত্ত দেশে আশ্ৰহত্যার হার এত বেশী কেন ? এবং  
এ দেশে কেন ও কেমন করে Ingmar Bergman ?

বার্গম্যানের মাত্র চারটি ছবি দেখেছি । বলা বাহুল্য তা থেকে জগতের এই অন্ততম  
শ্রেষ্ঠ চলচ্চিত্র শ্রষ্টা সম্পর্কে কোন সামগ্রিক ধারণা বা মন্তব্য করা সম্ভব নয় । তা সত্ত্বেও  
এবং সে চেষ্টা না করেও ওই চারটে মাত্র দেখা ছবির তিস্তিতে Bergman-এর প্রতিভা  
সম্পর্কে কিছু বলা এই কারণে সম্ভব যে ঐ চারটে ছবির মধ্যে দৃষ্টিভঙ্গীর শায়ুজ্য ও  
ভাবগত ঐক্য সহজেই লক্ষণীয় । Bergman-এর চিন্তাধারার অন্তত: একটা স্রোতের  
পরিচয় তা থেকে পাওয়া যায় ।

প্রথমেই যে কথাটা মনে হয় তা হ'ল Bergman-এর জীবনায়েবী অখচ একই মনে  
যুক্তাকেন্দ্রিক জীবনবেদ । যুক্ত্যকে কিছুতেই বেন তিনি ভুলতে পারেন না । জীবনে যুক্ত্যর  
উপস্থিতিবোধ তাঁর কাছে কত তীব্র ও অছত্তবগ্রাহ্য তার প্রকাশ শুধু Seventh  
Seal-এ নয়, অস্ত তিনটি ছবিতো সমস্তাবে বিস্তারিত । Wild Strawberries-এ প্রথম  
স্বপ্নে দেখি একটি সময়হীন, প্রাণহীন, জনহীন রাস্তায় পাড়ী থেকে একটি শব্দধার  
পড়ে গেল ; আর ছবির যে বৃদ্ধ, অহুসঙ্কানী নায়ক সে দেখল যে তারই শব্দ তাতে  
আছে আর হাত বাড়িয়ে তাকে টানছে । The Magician-এর প্রথম দৃশ্বেই আবার  
শব্দধার যুক্ত্য । The Virgin Spring-এর কেন্দ্রবিন্দুই হল জীবনের প্রতীক, সাদা

উজ্জ্বল আলোর বৌত Karinএর বিনাশ ও হত্যা। শুধু কি যুত্মের নোজাহুজি উল্লেখ ? অলক্ষ্য ও নেপথ্য যুত্মের উপস্থিতিও Bergman বারবার রচনা করেছেন নানা যুত্ম-প্রতীকী চিত্রকর ও ব্যঞ্জনায়—দুঃখপ্ৰ, অন্ধকার, প্রদোষ, ছায়া, কালো রং। এই জগতই বলছিলাম প্রামাণ্য চিত্রের অমন প্রাণোচ্ছল সঙ্গীতমুখর Swedenএ Bergman কেন ?

বলা বাহুল্য এ প্রশ্নের উত্তর এতোই সহজ যে প্রশ্নটা মনে আসাই উচিত হয়নি। Swedenএর আর্থিক সাচ্ছল্য, উচ্চ জীবনমান ও বহুদিনের সংকটমুক্ত ইতিহাস যে সমাজ আজ তৈরী করেছে তার শূন্যগর্ভতা বহুবিদিত। কোন গভীর মূল্যবোধেই বর্তমান সুইডিশ জীবন চিহ্নিত নয়। দীর্ঘমেয়াদী শান্তি ও প্রাচুর্য সমাজকে সেখানে করে তুলেছে অন্তঃসারশূন্য। জীবনোচ্ছল বহিরঙ্গের নীচেই সেখানে নাস্তির কালো গহ্বর। তাই সেখানে যিনি জীবনসন্ধানী তাঁর পক্ষে যুত্ম-সচেতন না হয়ে বোধহয় উপায় নেই। সঙ্গত কারণেই তাই Bergmanএর যুত্মচিন্তা।

Bergmanএর যুত্মকেন্দ্রিক মন কিন্তু যুত্মের প্রতি কোন “শ্রামসমান” অহুরাগে রঞ্জিত নয়। সে মন যদি যুত্ম অভিমুখী হয়ে থাকে তাহলে তা হয়েছে জীবন অহুসন্ধানেরই ফলে, যে অহুসন্ধানের অপর ফল হল সমকালীন আপাতসমৃদ্ধ সুইডিশ জীবনযাত্রার প্রত্যাখ্যান ও অস্বীকৃতি। জীবনের প্রতি বিরাগ বা যুত্মের প্রতি অহুরাগে Bergmanএর এই অস্বীকৃতি নয়। বরঞ্চ জীবনের প্রতি গভীর অহুরাগই তাঁকে যুত্ম সযত্নে এত সচেতন করেছে। তাঁর ছবিতে যুত্ম যেমন একদিকে বিস্তৃত ছায়া ফেলেছে, জীবনও তেমনি অস্ত্রদিকে আলো কম ফেলে নি। জীবন ও প্রেমের প্রতি আস্থা বারবারই এই তিনটি ছবিতে ঘোষিত। বাস্তবিক, জীবন ও যুত্মের বৈপরীত্য যে অপূর্ব রীতি-বৈদগ্ধ্য এ তিনটি ছবিতে অঙ্কিত তার নিদর্শন চলচ্চিত্রের ইতিহাসে বিরল। Wild Strawberriesএ Borgএর আত্মিক দারিদ্র্যের পাশাপাশি বারবার দেখানো হয়েছে আত্মিক ঐশ্বর্য : সাদা Strawberries গুচ্ছ, তিনটি ক্ষণিকের সহযাত্রীর সারল্য, ছেলেবেলার সহজ সম্পর্ক, Petrol Pumpএ নবজীবন বন্দনা। Virgin Springএ শেষ দৃশ্যে বরণার আবির্ভাব জীবনেরই প্রতীক, মাহুঘের ঐশ্বরিক বিশ্বাসের প্রতি প্রত্যাশ্রয়।

Bergmanএর সত্যাহুসন্ধানী মন মানবিক মূল্য ও জীবনের পুনরাবিষ্কারেই শুধু ব্যস্ত নয়, O'neillএর মত তাঁর অবেশা মাহুঘের সঙ্গে ঈশ্বরের সম্পর্ক নিয়েও। সমকালীন সামাজিক জীবনের অস্বীকৃতি Bergmanকে একদিকে যদি যুত্ম-সচেতন করে থাকে তাহলে সেই অস্বীকৃতির অপর ফলস্বরূপ হল অতীতে ও স্মৃতিতে তাঁর ডুবে যাওয়ার প্রবণতা। কোন ক্রীষ্টিয়ানের পক্ষে ধর্ম ( religion ) ও সঙ্ঘ ( church ) ব্যতিরেকে ঈশ্বর তথা জীবনকে জানতে, বুঝতে ও খুঁজতে যাওয়া একেবারেই অসম্ভব। এবং বেহেতু

ধর্ম ও সজ্জের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গই হল অতীত ও বৌধ স্মৃতি, সেহেতু Bergman-এর অতুসন্ধান যে তাঁকে নিয়ে বাবে এই দুই পথের পরিষ্কার তাকে আশ্চর্য হবার কিছুই নেই। আশ্চর্য শুধু হতে হয় কিভাবে এই পরিষ্কার তিনি এগিয়েছেন তাই দেখে ; বিশেষ করে Wild Strawberries এ।

স্মৃতির গহন চলচ্চিত্রকারদের অনধিগম্য বলে একটি ধারণা আছে। এ ধারণার কিছু কারণও আছে। চলচ্চিত্র বড় বেশী বাস্তব বড় বেশী বর্তমান : উপায় নেই এখানে নিরবয়ব ভাবরাজ্য ও বিযুক্ত শিল্পকৃতির রূপায়ণের। যান্ত্রিক Camera যার লেখনী সে কি করে বাবে Kierkegaard-এর যন্ত্রণায়, Kafka-এর দুঃখপ্লে বা Joyce-এর নিমজ্জিত চেতনা-প্রবাহে ? কি করে যে বাবে, অন্ততঃ যেতে হলে কি করে যে এগোতে হবে তার সার্থক নিদর্শন Wild Strawberries. চলচ্চিত্রের নিজস্ব ভাষায় স্বপ্ন, স্মৃতি এবং বর্তমান ও অতীতের মিশ্রণ যে কত সার্থকভাবে রূপায়িত হতে পারে তার উজ্জল সাক্ষ্য এই রচনা বহন করে। শ্রেয়মান সময়ের শ্রোত যে একমুখী না হতেও পারে, বহুমুখী ও প্রতিমুখী শ্রোতাতুসরণ করেও যে সময়ের সংজ্ঞা নিরূপণ সম্ভব—এই চিন্তার রূপায়ণেও Wild Strawberries, Hiroshima Mon Amour-এর চেয়ে কোন মতেই কম সফল নয়। চিত্রকল্পের পর চিত্রকল্প উদ্ভাবনে ও সৃজনে Bergman এই মহৎ শিল্পসৃষ্টিতে দেখিয়েছেন উপরোক্ত দুস্ত্রবেশ স্মৃতিতে চলচ্চিত্রকারদের বিচরণের পথ।

Virgin Spring এ অতীত Wild Strawberries-এর ব্যক্তিব্যক্তিত নয়, জাতীয় অতীত। এখানেও কিন্তু অতীত এমন একটা কালে বিযুক্ত বা জাতীয় স্মৃতির একটা প্রদোষাকার যুগ, যখন Pagan বিশ্বাস আর খ্রীষ্টীয় বিশ্বাস জড়াজড়ি করে মিশে আছে, প্রাক-খ্রীষ্টীয় দেবদেবীর সহাবস্থান করছে খ্রীষ্টীয় ঈশ্বরের সঙ্গে। ছবির প্রথমে Odin-এর কাছে Ingeris আত্মল প্রার্থনা করে এসেছে ছবির শেষে Herr Tore-এর আত্মল প্রার্থনায়। এবং Bergman এই দুই দৃশ্য কল্পনায় এমন কোনও ঘোষণা করেন নি বা থেকে বলা চলে যে Herr Tore-এর প্রার্থনাই কেবল ঈশ্বরের স্তুতিগম্য। বাস্তবিক Virgin Spring এ—ধরণার আবির্ভাব সত্ত্বেও—অন্তর্লীন যে দর্শন লক্ষণীয় তা হল ঈশ্বর, মাহুধ, ধর্ম, পাপ ও বিশ্বাসের সম্পর্কজনিত কোনও স্থিরনিশ্চয় মতবাদের অতুপস্থিতি। মনে হয় Bergman যেন প্রশ্ন ও বিষয়ের উপস্থাপন করেছেন, সৃষ্টি নির্দেশ দিতে তিনি নারাজ ; যেন তিনি নিজেই অনিশ্চিত।

নিজের এই অনিশ্চয়তার প্রতি এক ধরনের ব্যঙ্গ The Magician এ সৃষ্টি। মুক্তি ও বিশ্বাসের তর্কে Bergman এখানে কার ষণকে রায় দিলেন, বা “শিল্পী ও তার সৃষ্টি” এই সমস্তার কি সমাধানের ইঙ্গিত দিলেন, তা আমি অন্ততঃ বুঝতে পারিনি। ছবির নায়ক Voglerকে বলা হয়েছে Magician, অর্থাৎ চাতুরীই যার ইন্দ্রজালের

ভিত্তি। কিন্তু সেই Magicianই মাঝে মাঝে কি যেন এক অতীন্দ্রিয় শক্তির অধিকারী হয়ে যায় যার কাছে Mrs Egerman হয়ে পড়ে বশীভূত ও সাহায্যপ্রার্থী। যুক্তিবাদী Dr. Vergerusকে চরম অপদস্থ করার পরই Voglerকে দেখি তারই হাতে লাঞ্চিত ও অপমানিত হতে। এবং যখন মনে হল পরাজিত ও হতসর্বস্ব Voglerএর নির্বাসনেই ছবির শেষ তখনই এল রাজার আমন্ত্রণ। Virgin Springএ Herr Toreএর আকাশের দিকে দূরহাত তুলে গির্জা নির্মাণের শপথের শেষ দৃশ্যেও Bergman একটা নিরুচ্চার আত্মজিজ্ঞাসার স্বর এনেছেন যেটা আবার অলৌকিক স্বরণার আবির্ভাব-দৃশ্যে অল্পস্থিত। বস্তুত, তাঁর ছবি থেকে এই অল্পমান এড়ানো শক্ত যে Bergman এখনও অল্পসঙ্কানেই নিবিষ্ট, এবং তাঁর অস্তিত্ববাদী বক্তব্য এখনও অবধি পরীক্ষামূলক। কিন্তু তার মানে অবশ্যই এ নয় যে তাঁর অল্পসঙ্কান অপ্রসবী বা তাঁর বক্তব্য সারশূন্য। এবং তা নয় বশেই Bergmanএর চলচ্চিত্র চিরায়ত সৃষ্টির গৌরবের অধিকারী।

চিরায়ত সৃষ্টি অবশ্য শুধু বক্তব্য দিয়ে হয় না। একই সঙ্গে প্রয়োজন রচনাশৈলীর প্রসাদগুণ। যে কটি ছবি দেখার সুযোগ হয়েছে তা থেকে এটা নিঃসন্দেহেই বলা যায় যে, সে প্রসাদগুণ থেকে Bergman বঞ্চিত নন। চিত্রকল্প রচনা, অভিনয়ের উৎকর্ষ—(Max Von Sydow-র Vogler বা Herr Tore অথবা Sjostromএর Borgএর তুল্য অভিনয় চলচ্চিত্রে কবার দেখা গেছে?), ক্যামেরার নিখুঁত কাজ, অল্প সময়ের মধ্যে মেজাজ রচনা (Magicianএ establishing shots বা দিয়ে প্রথমেই দর্শকের মনে কোঁতুহল, রহস্য, ভয় উদ্ভেক করে দর্শককে তৈরী করা হয়েছে তার সঙ্গে Hitchcockএর যে কোন ছবির সমতুল্য establishing shots তুলনা করলেই বোঝা যাবে Bergmanএর রচনাশৈলী কত নির্বাহল্যে কত বেশী কাজ করে), চিত্রকল্পের গতিময়তা—এ সবেরই নিদর্শন এই তিনটি ছবিতে এতো ছড়িয়ে আছে যে তাদের পৃথক উল্লেখ নিম্নয়োজন।

মাত্র তিনটি বা চারটি ছবির ভিত্তিতে কোনও চলচ্চিত্রকারের মূল্যায়ন অবশ্যই সম্ভব নয়, তবু যে কটি ছবি দেখেছি শিল্পবৈভবে ও বক্তব্যের উপস্থাপনায় তারা এত সমৃদ্ধল যে এটা বোধ হয় সাহস করে বলা যায় যে এই কটি ছবি Bergmanএর শ্রেষ্ঠ কীর্তির অন্তর্গত। Wild Strawberriesএ মৃত্যুচেতনা ও জীবনবোধের ঘন-সম্ভিবদ্ধ সমাবেশ, দৃশ্যকল্পনা, শব্দ ও সঙ্গীত যোজনার economy; Virgin Springএ সারল্যের (innocence) রূপায়ণ (Karin ও Herdsmanদের ছোট ভাই the boy), এবং সেই সারল্যের হাড়মস্কা কাঁপানো অপমৃত্যু; The Magicianএ ইঙ্গিতময়, চাপা হাদি প্রতিফলিত জগৎ সৃষ্টি—এ সবই শ্রেষ্ঠ শিল্পকীর্তির পরিচায়ক। বিচিত্র ও একান্ত নিজস্ব জগৎ সৃষ্টি করেন বলে Bergmanএর যে খ্যাতি তার পরিচয়েও এ কটি ছবি চিহ্নিত।

সবকিছই সবে এ কথাটাও বলা প্রয়োজন যে ওই জগতে সহজ ও সম্পূর্ণ প্রবেশা-  
 বিকার আমাদের নেই। এটা রসগ্রাহিতার ক্ষমতার বা উপযুক্ত প্রভৃতির অভাবের কথা  
 নয়, এটা দেশজ ঐতিহ্যের স্বাভাবিক কথ্য। জীন্দিরান রূপকথা, তবু, কিংবদন্তী ও ধর্মীয়  
 ইতিহাসে যথেষ্ট জ্ঞান ও অল্পপ্রবেশ ক্ষমতা না থাকলে, আমার দায়গা, Bergman-এর  
 চলচ্চিত্রের কিছু অর্থ, কিছু ভোক্তা, কিছু স্বাদ এড়িয়ে যাবেই। সে জ্ঞান যদিই বা  
 আমাদের মধ্যে কেউ অর্জন করে থাকেন, যুগ যুগ ধরে ধর্মনীবাহিত যে দেশজ সৃষ্টির  
 সঞ্চার সেটা কি করে পাওয়া যাবে? Virgin Spring বা The Magician এ এমন  
 অনেক জীন্দিরান প্রতীকী চিত্রকল্পের ব্যবহার আছে বা আমাদের চোখে পড়লেও মনে  
 অল্পরূপে আনতে পারে বলে মনে হয় না।

এই বাধা সবেও যদি Ingmar Bergman-এর ছবি আমরা বিখ্যিত জানলে  
 উপভোগ করে থাকি তাহলে এটাই প্রমাণ হয় যে মহৎ সৃষ্টি দেশকালের গভীর পরিবেশেও  
 কোনও এক স্তরে এক সার্বজনীন চিরন্তন আবেদন বহন করে। তা না হলে বিদেশী শিল্প-  
 সৃষ্টির চর্চা বা উপভোগ প্রয়াসের কোন অর্থই হতো না।

### আকাশ কুসুম দেবীপদ ভট্টাচার্য

বিগত কয়েক বছর হল বাংলা ছবির জগতে ভাল ছবির এতই অভাব যে কেউ নতুন  
 ধরনের কিছু করছেন শুনেতে পেলেই দর্শকমন উৎসুক হয়ে ওঠে। উৎসুক্যের অন্ততম  
 কারণ বোধ হয় আধুনিক দর্শকমনের সমন্বয়যোগী ছবি দেখার বাসনা। সমাজে ও  
 জাতীয় জীবনে আজ যে-সব সমস্যা মধ্যবিত্ত ও স্বল্পবিত্তের প্রতিদিনের অস্তিত্বকে ছর্বিষহ  
 করে তুলেছে তারই শিল্পধর্মী সত্যনিষ্ঠ উপস্থাপনার প্রয়াস কোন চলচ্চিত্রশিল্পী করছেন  
 কিনা এ কথা জানবার জন্তে চলচ্চিত্রশিল্পের প্রত্যেক গুণাকারীই আগ্রহী।

বর্তমান বাংলা চলচ্চিত্রশিল্পের অর্থনৈতিক পরিস্থিতির মধ্যে থেকেই আকাশ কুসুম-  
 এর প্রযোজক পরিচালক সমস্তাসকুল মধ্যবিত্ত জীবনের একটা প্রতিবিম্ব আমাদের সমক্ষে  
 উপস্থাপনের প্রয়াস পেয়েছেন।

বক্তব্য আঙ্গকের জীবনে অর্থকৌলীজই হল মথার্থ কৌলীজ এবং তারই কল্যাণে  
 মাহুকের সামাজিক প্রতিষ্ঠা, প্রেমের সার্থকতা এমন কি চারিত্রিক সাহায্য নিয়ন্ত্রিত ও  
 নির্ধারিত হয়।

সামাজিক সমস্যা হিসাবে 'আকাশ কুসুমের' এই বক্তব্যের বিরুদ্ধে কোন অভিযোগ

ধাকতে পারে বলে আবার মনে হয় না। কিন্তু অস্তান্ত যে কোন শিল্পের মতো চলচ্চিত্রেরও বক্তব্য বিষয় এবং বাচনভঙ্গীর মধ্যে একটা অনস্বীকার্য পারস্পর্য না থাকলে শিল্প হিসেবে তার মূল্য নিঃসন্দেহে করে যায়। ‘আকাশ কুহুমে’ পরিচালকের বক্তব্য যদি একটি অত্যন্ত গুরুতর সামাজিক ব্যাধির প্রতি দর্শকসমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করার জন্য উপস্থাপিত করা হয়ে থাকে তবে ছবির Styleএ এবং প্রয়োগপদ্ধতিতে সেই বক্তব্যের গভীরতা নানা স্থানে বিশেষভাবে আহত হয়েছে। ছবিটিতে মৃগাল সেন বহুবার Freeze ও Still ব্যবহার করেছেন। স্থানে স্থানে নায়ক নায়িকার জীবনের অরণীয় মুহূর্তের চিত্রায়ণে এই পদ্ধতি সহায়ক হয়েছে, অবশ্য এর আরও একটু মিতব্যবহার ছবিটির শিল্প সৌন্দর্য অক্ষুণ্ণ রাখত। ক্রফো ও সত্যজিৎের Freeze ব্যবহারে অপাধারণ সংঘম এ প্রশংসনীয়।

আকাশ কুহুমে বক্তব্যের গভীরতা বা সমরোপযোগিতার সঙ্গে প্রয়োগগত গভীরতা এখানে রক্ষিত হয় নি। নায়কের হাবভাব, কথাবার্তা এবং আচার আচরণে এমন কিছু নেই যার দ্বারা দর্শকমনে এই অহুভূতি সঞ্চারিত হয় যে সে একটা কঠোর, নির্ভয় এবং আদর্শহীন সামাজিক অবস্থার সঙ্গে মোকাবিলা করতে বদ্ধপরিকর। তার চরিত্রের কল্পনাতেই বোধহয় ছবিটির মূল ক্রটি নিহিত। কোন্ জীবনাদর্শের প্রতি তার আস্থাগত্য সে সন্দেহে কোন স্পষ্ট ইঙ্গিত পরিচালক বা চিত্রনাট্যকার আমাদের দিতে পারেন নি। আজকের সমাজে Happy-go-lucky বা Eat drink and be merry ভাবাদর্শে বিশ্বাসী তরুণের অভাব নেই—তারা যে ছোটখাট টাটা বিড়লা হবার স্বপ্ন দেখে তাও অনস্বীকার্য, কিন্তু তাই বলে তাদের ব্যর্থ প্রণয়ে বা অর্থনৈতিক অসাম্যে আমাদের সহানুভূতিশীল হতে হবে এ-দাবী মেনে চলা স্বস্ত চিন্তায় সম্ভবপর নয়। যদি পরিচালকের একমাত্র উদ্দেশ্য হয়ে থাকে কোন আদর্শের প্রতি দর্শক চিত্তকে আকৃষ্ট না করে কেবলমাত্র আধুনিক সমাজের রুঢ় সত্য উদঘাটন করা, তা হলেও ছবিটির প্রকাশ ভঙ্গীতে, অভিনয়ে এবং উপস্থাপনায় সেই রুঢ় সত্যের পরিচয় দুর্বল।

সাহিত্য, নাটক, বা চলচ্চিত্রে নায়কত্বলাভে সেই উপযুক্ত যে তার জীবন সংগ্রামের প্রকৃতি সন্দেহে সচেতন। কিন্তু আকাশ কুহুমে নায়কের মধ্যে যেমন নেই কোন উচ্চতর আদর্শের প্রতি আস্থা, তেমনি নেই জীবন সন্দেহে কোন দুর্বলতামুক্ত, পরিপূর্ণ cynical এবং বেপরোয়া মনোভাব। শেষ দৃশ্যে নায়িকার বাবার কাছে নায়কের স্বীয় অবস্থা ব্যাখ্যা করার প্রয়াসের মধ্যে আছে শুধু স্বার্থচিন্তা। যদি পরিচালকের বক্তব্য এই হয় যে বিত্তবান ও বিত্তহীন শ্রেণীর মধ্যে কোন সেতুবন্ধন সম্ভব নয় তবে তার উপস্থাপনা এমন দুর্বল এবং প্রত্যয়-বিহীন যে তা দর্শকচিত্তে কোন প্রকার অহুভূতির উদ্রেক করে না।

বক্তব্যের দিক থেকে আকাশ কুহুমে একমাত্র সম্পদ নায়ক-বন্ধুর চরিত্রটি। বিবেক-

হীন ও সমাজচিত্তাবিশূণ নায়কের পাশে এই হৃদয় স্বাভাবিক চরিত্রটি বেশ কিছুটা মাদুর্য বিকীরণ করে। কিন্তু চরিত্রটির মূল্য অনেকাংশে অপূর্ণ থেকেছে নায়ক চরিত্রের ন-বহৌ ন-তনৌ অবস্থার জন্তে।

## ‘মুক্তির’ পুনর্মুক্তি উপলক্ষে পশুপতি চট্টোপাধ্যায়

হঠাৎ দেখলুম, ‘ভারতী’ চিত্রগৃহে বড়ুয়াসাহেবের ( প্রমথেশচন্দ্র বড়ুয়া যখন বেঁচে ছিলেন, তখন স্টুডিও মহলে তিনি হর বড়ুয়াসাহেব, নয় পি-সি-বি নামেই পরিচিত ছিলেন ) ‘মুক্তি’ ছবির পুনর্মুক্তি ঘটেছে এবং ছবিখানি দেখতে ভীড় হচ্ছে প্রচুর। ছবিখানি প্রথম মুক্তিলাভ করেছিল ১৯৩৭ সালে এবং সেই সময়ে অসাধারণ জনপ্রিয়তাও অর্জন করেছিল। ‘মুক্তি’ ছবির প্রতিটি গান সে-যুগে হিট করেছিল। রেকর্ডে এবং লোকের মুখে মুখে শোনা যেত : সবার রঙে রঙ মেশাতে হবে, আমি কান পেতে রই, আকাশে চাঁদ ছিল রে, ওগো স্থলর এবং দিনের শেষে ঘুমের দেশে।

প্রমথেশ বড়ুয়া বাঙলা দেশের চলচ্চিত্র জগতে একটি রূপকথার মাদুর্য—লিজেন্ডারী ফিগার। পরিচালক এবং নায়ক হিসেবে তাঁর জনপ্রিয়তা ছিল গগনচুম্বী। বর্তমান যুগের চলচ্চিত্রের দর্শকরা প্রাচীন লোকদের মুখ থেকে এবং পত্রপত্রিকার প্রকাশিত নানা লেখা থেকে তাঁর সম্বন্ধে একটি রোমাটিক ভাবমূর্তি রচনা ক’রে রেখেছিলেন তাঁদের মনের ভিতরে। প্রায় তিন যুগ পরে তাঁরই অভিনীত ও পরিচালিত ‘মুক্তি’ ছবির ব্যবসায়িক মুক্তি তাঁদের তাই একান্তভাবে উদ্গীষ ক’রে তুলেছিল তাঁদের মনের মণিকোঠায়-রাখা সেই ভাবমূর্তির সঙ্গে পরিচালক এবং অভিনেতারূপে তাঁর আসল মূর্তিতিকে মিলিয়ে দেখবার জন্তে। ছবিটি দেখবার পরে তাঁদের মনে কি প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল, তা লিখিতভাবে কোথাও প্রকাশিত হয়েছে ব’লে আমার জানা নেই। মৌখিক ভাবে যে জু’ তিনটি অভিমত জানতে পেরেছি, তাদের মধ্যে বেশ মিল আছে। প্রথমেই যে-কথাটা সোচ্চার ভাবে তাঁরা বলেছেন, সে হচ্ছে তাঁর অভিনয় সম্পর্কে। তাঁরা বলেছেন, চলচ্চিত্রে এমন আশ্চর্য স্বাভাবিক অভিনয় যে হ’তে পারে, শ্রীবড়ুয়ার অভিনয় দেখবার আগে তা তাঁরা ভাবতেই পারেন নি। এবং তাঁরা আরও বলেছেন, মাত্র বাঙলা ছবি সম্পর্কেই তাঁরা কথাটা বলেছেন না, বলেছেন, সারা বিশ্বের চলচ্চিত্রাভিনয়ের কথা মনে রেখেই। কথাটা ভাববার মতো। এমন অন্যান্য সম্বন্ধে বন্ধুক ধরা বা হাতী চড়াও তাঁরা দেখেন নি। আসাম গৌরীপুরের বিখ্যাত জমিদার রাজা প্রভাতচন্দ্র বড়ুয়ার কৃতবিদ্য সন্তান কুমার

প্রবেশচক্র বড়ুয়া ছিলেন বিখ্যাত শিকারী এবং এই ছবিতে বে-হাতীটি তিনি ব্যবহার করেছেন, সেটি তাঁরই একান্ত প্রিয় বাহন—জং বাহাদুর, এ-কথা মনে রাখলে ঐ দুই বিষয়ে অবাক হবার কিছু থাকে না। তাঁর পরিচালনা সম্পর্কেও এঁরা বেশ উজ্জ্বলিত দেখলুম। বিশেষ করে, ছবির গোড়াতেই দরজার পরে দরজা খুলে যেতে যেতে শেষ পর্যন্ত শেষ দরজাটি খুলল না—এর মধ্যেই গুরা নানা রকম প্রতীকের নিদর্শন দেখেছেন; কেউ দেখেছেন, ওর মাধ্যমে নায়ক-নায়িকার মত ও পথের পার্থক্য, আবার কেউ লক্ষ্য করেছেন, দার্শনিক জিজ্ঞাসা ‘অন্তঃকিম্’-এর চিত্রায়ণ। মূল কাহিনীর সঙ্গে হাঙ্গরসাম্রাজ্য লঘু পরিস্থিতির সংমিশ্রণ করারও তাঁরা যথেষ্ট তারিফ করেছেন, যেমন করেছেন ছবির বিভিন্ন পরিস্থিতি অতুবায়া গানের সুপ্রযুক্ত ব্যবহার। তবে সবাই এ-বিষয়ে একমত যে, চিত্রটির সামগ্রিক গতি কিছু মন্দ; সঙ্গে সঙ্গে তাঁরা এ-কথাও বলেছেন, ৩৭ বছর আগে এই গতিই হয়ত’ অত্যন্ত স্ক্রুত বলে বিবেচিত হ’ত।

৩৭ বছর আগে দেখা ছবিটি এতকাল বাদে আমার নিজের মনে কি প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করে, তা পরখ করে দেখবার জন্যে একেবারে শেষ দিনটিতে—১ আগস্ট তারিখে—ছবিটি দেখেছিলুম। আমার মনে যে-প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়েছিল, তা সংক্ষেপে ডায়েরীতে লিখে রেখেছিলুম। সেটি হুবহু এখানে তুলে দিচ্ছি : শব্দানুলেখনে—রেকর্ডিং-এ—বেশ দৈম্য মনে হ’ল। মি: বড়ুয়ার অভিনয়কে বাদ দিয়ে অধিকাংশ অভিনয়ই—ক্রীমতী কানন সম্বন্ধ—অস্বাভাবিক ও কৃত্রিমতা দোষগ্রস্ত; মাত্র চিত্রার (নায়িকার) পাণিপ্রার্থী ‘খোকা’-রূপী ইন্দু মুখোপাধ্যায়কে উপভোগ্য মনে হ’ল ( যদিও গৃহীত স্তমিকার তুলনায় তাঁকে বরফই মনে হয়েছিল )। এমন কি, বর্ণার স্তমিকার মেনকাকেও ভালো লাগল না। ১৯৩৭ সালে গানগুলিকে বতখানি আবেদনপূর্ণ মনে হয়েছিল, এখন আর ততখানি মনে হ’ল না। কোটোগ্রাফী ও নেক্‌আপ আঙ্গকের তুলনায় নিরেস, ম্যাডমেডে।

এইবার এই ‘মুক্তি’ ছবি সম্পর্কে কিছু অজানা এবং কিছুবা মজার কথা শোনাও। এই ছবির কাহিনীটি তৈরী হয়েছিল, স্মাপার-এর ‘ডিনার ক্লাব’ বইয়ের অন্তর্গত দু’টি ছোট গল্পের সংমিশ্রণে। একটি গল্পের নাম আমার এখনও মনে আছে; সেটি হচ্ছে : দি ম্যান হু কুড নেভার গেট ড্রাক। দ্বিতীয় গল্পটির নাম ভুলে গেছি। বইটাকেও আমার লাইব্রেরীতে খুঁজে পাচ্ছি না; পেনে নামটা বলে দিতে পারতুম। স্বরণ রাখা কর্তব্য যে, পঙ্কজকুমার মল্লিক এই ছবিতেই প্রথম স্বাধীনভাবে সঙ্গীত পরিচালক রূপে আত্মপ্রকাশ করবার সুযোগ লাভ করেন মি: বড়ুয়ার দৌলতে। নিউ থিয়েটার্স প্রযোজিত দ্বিতীয় ও তৃতীয় চিত্র ‘নটীর পূজা’ ও ‘চিরকুমার সত্যার কথা বাদ দিলে (কারণ, এ দুটিই রবীন্দ্র-রচনা নির্ভর) ‘মুক্তি’ ছবিতেই প্রথম রবীন্দ্রনাথের গান ব্যবহৃত হয়। এইখানে ‘দিনের শেষে সুনের দেশে’ গানটি সম্পর্কে কিছু অজানা তথ্য পরিবেশণ করব। স্মাযবাজার এ. ডি. স্কুলের

নাথারণ সম্পাদক ছিলেন নাট্যাচার্য অমৃতলাল বসু । তিনি প্রত্যহ বৈকালে ঐ বিভাগের গিয়ে বসতেন কিছুটা গল্পভঙ্গব এবং আলাপ-আলোচনার মাধ্যমে সময় অতিবাহিত করার জন্ত । তাঁর সামনে বিভাগের বিদ্যুত চম্বরে ফুলেরই ছেলেরা খেলাধুলো করত । ঐ-ছাড়া তাঁর চেয়ারের সামনে ওপাশে যে দু' তিনখানি বেঞ্চি পাতা থাকত, তাতে এসে বসতেন শোভাবাজার রাজবাড়ীর অসীমকৃষ্ণ দেব বাহাদুর, ডাক্তার বিপিনবিহারী ঘোষের ছোট ছেলে কালোদা' এবং আরো কোনো কোনো পল্লীবাসী । এবং বসতুম আমরা—তাঁর গণেশের দল । নাট্যাচার্য নাটক, প্রহসন, শ্রবঙ্গ, কবিতা—বাই রচনা করত না কেন, নিজে হাতে খুব কমই লিখতেন । তিনি তামাক খেতে খেতে মুখে ব'লে যেতেন, আর কেউ-না-কেউ তা কাগজের ওপর লিপিবদ্ধ করত । হস্তাক্ষর পরিষ্কার পরিচ্ছন্ন ছিল ব'লে এই লেখার অধিকাংশই করতে হ'ত আমাকে এবং আমার বয়োজ্যেষ্ঠ ও দাদা-ছানীর হ'লেও বন্ধু অমিয়কুমার সান্যালকে (তিনি আমার দু' শ্রেণী উপরে পড়তেন এবং উত্তরকালে একজন আইনজীবী হয়েছিলেন) । অমৃতলালের এই বৈকালিক বৈঠকে আমাদের সঙ্গে যোগ দিতেন ঐ বিভাগেরই প্রাক্তন ছাত্র অশোকনাথ ভট্টাচার্য (পরবর্তী জীবনে যিনি পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী রূপে খ্যাত হন), প্রেসিডেন্সী কলেজে তাঁরই সহাধ্যায়ী বৈদ্যনাথ ভট্টাচার্য (পরবর্তী কালে কলিকাতা বেতার কেন্দ্রের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট বাণীকুমার নামে পরিচিত), আমার সহাধ্যায়ী কণীন্দ্রনাথ বসু ( পরবর্তীকালে ডাক্তার ) এবং আরও কেউ কেউ । কলেজে পড়া আমরা যে ক'জন ছিলাম, তাদের হঠাৎ মনে হ'ল একটা ক্লাব গড়লে কেমন হয় । যে কথা, সেই কাজ । চটপট ক্লাব তৈরী হ'ল ; অশোকনাথ নাম দিল—'চিত্রাসংসদ' । আমার জানাশোনা এক বিরাট বাড়ী ছিল আমারই বাড়ীর কাছাকাছি । তারই একটি ঘর আমাদের আস্তানা হ'ল । আমাদের ক্লাবের সভ্য হিসেবে যোগ দিল সন্তোষকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় ( পরবর্তী যুগে লেজিসলেটিভ অ্যাসেম্ব্লীর স্পীকারের পার্সোন্সাল অ্যাসিস্ট্যান্ট ), সে যুগের বিখ্যাত বেহালা বাদক অবনীমোহন মুখোপাধ্যায়, বীরেন্দ্রকৃষ্ণ ভদ্র, সত্যচরণ দত্ত, পঙ্কজকুমার মল্লিক এবং আরও অনেকে । ষতদূর মনে পড়ে, সত্যচরণ দত্তই পঙ্কজকুমারকে আমাদের ক্লাবে নিয়ে এসেছিল আমাদের হঠাৎ একজন গাইয়ে সভ্যের প্রয়োজন পড়ায় । আমরা তখন শরৎচন্দ্রের 'বোড়গী' মঞ্চস্থ করার কথা চিন্তা করছিলাম । 'বোড়গী'তে 'ওমন, পাওয়ার সময় ছিল যখন' ও 'পূজা ক'রে তোরে তারা'—এই দু'টি একক গান ছাড়াও একেবারে শেষ দৃশ্যের আগে একটি আশ্রয়স্থলের দৃশ্য যোগ ক'রে তাতে পথিকের মুখে 'দিনের শেষে ঘুসের দেশে' কবিতাটির চারটি স্তবক গান হিসেবে গাওয়ার কথা ভেবেছিলাম । একদিন বিকেলে বৈদ্যনাথ ও বীরেনের উপস্থিতিতে পঙ্কজকে বললাম, ঐ চারটি স্তবকে উপযোগী হয় বোজনা করতে । বললাম, জীবানন্দের উদাসী বেদনার্ত মন, সে নিজেই সংসারে

স্বচরে বঞ্চিত ব'লে বোধ করছে ; তার ওপর সে শীত্ৰই ভূমিক প্রজাদের দ্বারা এমনই-  
 ভাবে প্রকৃত হবে ( মূল নাটকের সীকো থেকে প'ড়ে গিয়ে আহত হওয়ার ব্যাপারটা  
 আমার কাছে হাশ্বকর বোধ হয়েছিল ) যে, সে কিছু সময়ের মধ্যেই পরপারের বাজী  
 হবে—এই পরিস্থিতির প্রতি লক্ষ্য রেখে একটা সুর রচনা করতে হবে । পঙ্কজ তো  
 প্রথমেই গুরাজি হ'ল এই ব'লে যে, একটা কবিতার স্তবকে হরযোজনা করবার  
 চিন্তাটাই তার কাছে বাতুলতা ব'লে বোধ হচ্ছে । সে বলল—এটা অ্যাবসার্ড, ইম-  
 প্র্যাকটিকেল । আমাদের ছিল একটা টেবিল-হার্মোনিয়ম । বীরেন এগিয়ে এসে বললে  
 —কেন হবে না ? তুই সৰ্ ।—ব'লেই সে টেবিল-হার্মোনিয়ম বাজিয়ে ঐ স্তবকগুলি গেয়ে  
 ফেললে । পঙ্কজ শুনল এবং বিস্মৃতভাবে মাথা নেড়ে বলল, বুঝেছি, এই স্তবক চারটেকে  
 গান হিসাবে ব্যবহার করতেই হবে । ঠিক আছে । তখন বীরেন স'রে গেল এবং পঙ্কজ  
 তার দরদস্তরাি কর্তে গেয়ে গেয়ে সুরকে তৈরী করল নানারকম বৈচিত্র্যের সমন্বয়ে । এটা  
 হচ্ছে ১২৮-২৯ সালের কথা । দুঃখের বিষয়, নানা কারণে শেষ পর্যন্ত আমাদের  
 'ঘোড়শী' মঞ্চস্থ হয় নি । শুনেছি, এর কয়েক বছর পরে 'আনন্দ পরিষদ' যখন 'গৃহদাহ'  
 মঞ্চস্থ করে তখন পঙ্কজ সেই নাট্যাভিনয়ে 'দিনের শেষে' গানখানি গেয়ে স্খ্যাতি লাভ  
 করেছিল । এরও কয়েক বছর পরে ১৯৩৭ সালে 'মুক্তি' যখন মুক্তি লাভ করেছিল, তখন-  
 কার কথা আর নতুন ক'রে নাই বললুম । এখানে উল্লেখ্য যে, 'মুক্তি'তে আমারই  
 নির্বাচিত চারটি স্তবক ব্যবহৃত হ'লেও কয়েকটি কথাই কিছু হেরফের করা হয়েছিল ;  
 অবশ্ব, কি কারণে তা জানিনা ।

এই 'মুক্তি' ছবিতে নারিকা চিত্রার ভূমিকায় অভিনয় করবার জেইই শ্রীমতী  
 কাননকে রাখা ফিল্মস কোম্পানী থেকে ছাড়িয়ে এনে নিউ থিয়েটার্সের বেতনভুক শিল্পী-  
 দলে ভর্তি করা হয়েছিল । সেই বিশেষ ঘটনাটি আজও আমি ভুলতে পারিনি । 'মানময়ী  
 গার্লস স্কুল'-এর টেড-শো দেখে আমরা সকলে নিউ থিয়েটার্স এক নম্বর স্টুডিওতে  
 ফিরলুম । অমর মল্লিক মশাই তখন স্টুডিও ম্যানেজার । এক নম্বর ফ্লোরের লাগোয়া  
 নীচের তলাতেই তাঁর ঘর । সেই ঘরে ঢুকে দেখলুম, মল্লিকমশাই ছাড়া সে ঘরে রয়েছেন  
 বড়ুয়াসাহেব, জলু বড়াল এবং আরও কয়েকজন । বেশ সরগরমভাবেই কিসের যেন  
 আলোচনা চলছিল । আমি ঐ ঘরে ঢুকতেই বড়ুয়াসাহেব বললেন, এই যে পণ্ডপতি,  
 আছা । তুমি বলো, কাননের অভিনয় কেমন লাগল ?—এইখানে জানিয়ে রাখা দরকার,  
 মাস-মাইনে-পাওয়া সহকারী পরিচালকরূপে আমি তখন একদিকে যেমন নিউ  
 থিয়েটার্সের কর্মী, অপর দিকে তেমনি আমি তখনকার দিনের নাম-করা সাপ্তাহিক  
 'নাট্যধর'-এর স্তূতপূর্ব সহকারী সম্পাদক এবং নাট্য ও চিত্র সমালোচক । কাজেই আমার  
 মতামত শোনবার জেজে বড়ুয়া সাহেবের আগ্রহ ছিল । আমি একটু ভেবে নিরে বললুম,

নীহারিকার ভূমিকার কানন আমাকে এমন কিছু ইম্প্রেশন করতে পারেনি। বড়ুয়ানাহেব তখনই মল্লিক মশাইয়ের টেবিল থেকে লাইন টানবার জন্তে ব্যবহৃত গোল কালো ফ্লায়ারটি তুলে নিয়ে আমার হাতে গুঁজে দিলেন এবং বললেন—আমার মাধার মার। আমি এ-রকম একটা পরিস্থিতির জন্তে আদৌ প্রস্তুত ছিলাম না; একেবারে হকচকিয়ে গেলুম। করেক সেকেণ্ডের মধ্যে নিজেকে সামলিয়ে নিয়ে জিজ্ঞেস করলুম—কেন ? হ'ল কি ? মিঃ বড়ুয়া বললেন—আমি যে কাননের প্রশংসা করেছি; বলেছি, ও হচ্ছে চমৎকার শিল্পী। সঙ্গে সঙ্গে আমার জবাব হ'ল : ও যে চমৎকার শিল্পী নয়, এমন কথা তো আমি বলিনি। ভালো পরিচালকের হাতে পড়লে ও যে চমৎকার কাজ করতে পারে, এর প্রমাণ তো আমার আগেই পেয়েছি। 'শ্রীগৌরাক'-এ ওর বিজুপ্রিয়া দেখেন নি ? আমি বলেছি, এই নীহারিকার ভূমিকার ওকে তেমন-কিছু মনে হয়নি, এই মাত্র। এবং আরও বোগ ক'রে দিচ্ছি, এর জন্তে দায়ী পরিচালক জ্যোতিষ বন্দ্যোপাধ্যায়। আমার কথা শুনে বড়ুয়া সাহেবের যেন ধড়ে প্রাণ এল। তিনি বললেন, ওঃ ! আমার বাঁচালে। আমি যে আমার একটা ছবিতে ওকে নামাতে চাইছি; মল্লিক মশাইকে বলেছি, যে-কোনো উপায়ে কাননকে এখানে এনে হাজির করতেই হবে।—এবং, বলা বাহুল্য, অনেক কৌশল ক'রেই শ্রীমতী কাননকে রাধা ফিল্মস-এর আওতা থেকে বের ক'রে আনা হয়েছিল।

'মুক্তি' ছবির বিতীয়ার্য হচ্ছে আসামের বহির্দৃশ্যপ্রধান।—বেশ অনেক দিন—বোধ করি, মাসখানেকেরও ওপর—ধ'রে এই বহির্দৃশ্য তোলাবার পরে বড়ুয়া সাহেব সদলবলে কলকাতার ফিরে এসে হরিদাস মহলানবীশকে নিয়ে লেগে গেলেন সম্পাদনার কাজে ! ছবিটি যখন সাধারণ্যে দেখাবার জন্তে প্রস্তুত হ'ল, তখন মাত্র নিউ থিয়েটার্সের কর্মীদের ( কিংবা এও হ'তে পারে, মাত্র 'মুক্তি'র ইউনিটের কর্মীদের ) দেখবার জন্তে 'চিডার' একটি প্রোজেকসানের ( প্রদর্শনীর ) ব্যবস্থা করা হ'ল। ঐ বিশেষ প্রদর্শনীতে আমিও উপস্থিত ছিলাম। ছবি দেখানোর পরে আমার মত জিজ্ঞাসা করাতে আমি খুব আশ্চর্য সঙ্গেই রায় দিয়েছিলুম, এ-ছবি একদিনও চলবে না। বলা বাহুল্য, বেশ কয়েক-জনের কাছে আমার মতের সমর্থনও পেয়েছিলুম। কিন্তু সবচেয়ে বড়ো সমর্থক হয়েছিলেন, মিঃ বড়ুয়া নিজে। তাঁর দৃঢ় বিশ্বাস জন্মে গেল, এ-ছবি আদৌ লোকে নেবে না। এবং মাত্র সেই কারণেই তিনি যা করেছিলেন, তা শুনলে সকলেই চমকে যাবেন। তিনি চেট্টা চরিত্র ক'রে লণ্ডনে যাবার একটি টিকিট সংগ্রহ ক'রে 'মুক্তি'র মুক্তিলাভের আগেই হাওয়াই জাহাজ বোলে লণ্ডন পাড়ি দিয়েছিলেন।

এর পরে 'মুক্তি'র মুক্তি ঘটল। এবং পেল অগণিত জনসাধারণের কাছ থেকে উচ্ছ্বসিত প্রশংসা। বড়ুয়া সাহেবের দক্ষিণ হস্ত ও সহকারী-সচিব কণ্ঠী মজুমদার টেলিগ্রাম করে জানালেন তাঁকে 'মুক্তি'র অভাবিত সাফল্যের কথা। কিন্তু লণ্ডনে বসে বড়ুয়া

সাহেবের তা বিশ্বাস হ'ল না। 'মুক্তি'র জনপ্রিয়তা উত্তরোত্তর বৃদ্ধি পেতে লাগল। কবীর কাছ থেকে আবার টেলিগ্রাম গেল; এবার ১ম ও ২য় সপ্তাহের টিকিট বিক্রয়ের টাকার অঙ্ক পর্যন্ত দেখিয়ে; যা থেকে দেখা যায়, ১ম হপ্তা থেকে ২য় হপ্তার বিক্রী কয়েকশো টাকা বেশী,—হ্যাঁ, এবার মিঃ বড়ুয়ার বিশ্বাস হ'ল এবং দিন দুয়েকের মধ্যেই তিনি উন্নত শির ও উজ্জল মুখ নিয়ে ফিরে এলেন কলকাতা শহরে সকলের দ্বারা অভ্যর্থিত হবার জন্য।

## নিম্ন অন্নপূর্ণা

সেবাত্রত গুপ্ত

ফিল্ম বুদ্ধদেব দাশগুপ্তর হাতে বাস্তবিকই ফিল্ম হয়েছে, “নিম্ন অন্নপূর্ণা”-য়। কমলকুমার মজুমদারের গল্পের ভীষণ অথচ বাস্তব বস্তু তিনি দেখিয়েছেন নিরেট সিনেমার শর্তে। দারিদ্র্যের সামাজিক চেহারা দেখাতে গিয়ে পরিচালক একটু-আধটু স্বস্তির মুহূর্তও কিন্তু ঘুষ দিতে চাননি। এক্ষেত্রে তিনি কঠোর, আপসহীন। হয়ত এই ছবি দেখার সার্থকতা তাঁরাই বেশি অনুভব করবেন যাদের কাছে সৎ সিনেমা সত্যত আদরগীষ, এবং যারা খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে ফিল্মের কাজটুকুই মুখ্যত দেখেন। নতুবা অভুক্তের কষ্ট ও কিছুটা ছায়া লোভ এবং হুমুঠো চালের জঙ্ক হচ্ছে হয়ে ঘুরে বেড়ানোর মধ্যে নতুন দেখবার আর কী আছে। নিম্ন অন্নপূর্ণা-য় কিন্তু তাও আছে। এই ছবির অন্নপূর্ণা, অভাবের সংসারের কর্তা, বুড়ো ভিখারির ঝুলি থেকে যোগাড় করা চাল দিয়ে স্বামী-কন্যাদের ক্ষুধা মেটাতে পারলেও নিজে সেটা গিলতে পারল না। সেটা তার গলা দিয়ে বমি হয়ে বেরিয়ে আসে। নায়িকার মনে ও শরীরে গরম ভাতের এই তীক্ষ্ণ প্রতিক্রিয়া (নাকি বিস্ক্রিয়া) দেখিয়ে পরিচালক মূল গল্পবস্তুকে শিল্পশর্তাধীন অস্পষ্টতা ও বুদ্ধিদীপ্ত ব্যঞ্জনার উপস্থিত করেছেন। গল্পের কিংবা পরিচালকের অন্নপূর্ণা ভিখারির ঝুলি ভরে দিতে পারেনি। ভিখারি মরে যাবার পর তার খলি সরিয়ে নিয়েছে, আগেই সেটা সে চুরি করতে বা কেড়ে নিতে চেয়েছিল। বস্তাধস্তিতে বুড়ো মারা যেতেই বুঝি অপরাধবোধে আক্রান্ত হয় মহিলা।

গল্পটা নিয়ে বুদ্ধদেব নাটক তৈরি করতে পারতেন। তিনি সে প্রলোভনের রাশ টেনে ধরেছেন, অথচ একটা দ্বঃখের অনুভূতি তিনি সঞ্চার করে দিয়েছেন অতি সহজেই। তিনি আগেই বঙ্গপরিষদ ছিলেন কোনরকম ভাবানুভার প্রসঙ্গ দেখেন না। সেটা বিদ্বুবিমর্গও

নেই। কিন্তু তবু যেন অতীতের স্বপ্ন ও স্বপ্নের কিছুটা আভাস নাট্যকার দীর্ঘখানে দিয়ে থাকে। পাশের ধরে 'বদি আপনার মনে মাধুরী' বেহরো গান শুনে তার অতীত বুঝি উঁকি দিয়ে যায়। শুধু ক্রেশ আর কষ্ট নয়, তার হারখানে বিফল স্বপ্ন ও অপূর্ণ সাধের ঝিলিক দেখা দিয়েই আবার মিলিয়ে গেছে। ছোট মেয়েটি কালো চশমা পরা লোকটির স্বপ্ন অহুত্ব করে তার কল্পনায়। তার গানে খাবারের গন্ধ। নির্মম পরিবেশে, ভাতের গন্ধ খুঁজে বেড়ায় সকলে। কমলীয়তাকে প্রসন্ন না দিয়ে কঠিন বাস্তবে ফিরে আসেন পরিচালক সঙ্গে সঙ্গে। তবু শুধু তাদের দারিদ্র্য নয়, পুরো মাহুবুলশোকেই দেখাতে চেয়েছেন পরিচালক। এইখানেই নিম্ন অল্পপূর্ণা একটা হিউম্যান ডকুমেন্ট-এর রূপ নেয়।

অল্পদিকে অতি সূচ্যাম ও স্তম্ভঙ্গম চিত্রনাট্যে, যেখানে কোন দৃশ্যই অবাস্তব বা অধ-হীন মনে হয় না, বিশেষ পরিবেশের চিত্রটি নিখুঁতভাবে দেখিয়েছেন পরিচালক। সেই সঙ্গে দেখানকার জীবনধারা ও লোকজনের স্বভাব-চরিত্রের ছবিও ক্ষুদ্র আঁচড়ে এঁকে দিয়েছেন। আবার নোংরা পরিবেশ থেকে কখনও-কখনও সরে গিয়ে ছবির ক্যামেরা (কমল নায়েকের কাজ অসাধারণ) ভিসুয়াল সৌন্দর্যও খুঁজে নিয়েছে। এই গল্পের স্বভাব ও বস্তুব্য অহুয়ায়ী প্রত্যেক শিল্পীই—মণিদীপা রায়, সুনীল মুখোপাধ্যায়, জয়িতা সরকার, ভাস্করী দাশগুপ্ত, মনোজিৎ লাহিড়ি—বাস্তব চরিত্র হয়ে উঠেছেন। অভাবের সংসারে মণিদীপার স্বাস্থ্য একটু ভাল দেখালেও অভিনয়ের গুণে সেটা চাঞ্চল্য পড়ে। পরিচালনায় যে সংযম ও পরিমিতিবোধ সেটা শিল্পীদেরও স্পর্শ করেছে, সঙ্গীতকেও (দেবাশিস দাশগুপ্ত-কৃত)। ছবিটি দেখে কখনও মনে হয় না পরিচালক কিছু বলবার জ্ঞান অস্থির হয়ে উঠেছেন। অথচ বস্তুব্য সাবলীল হয়ে উঠেছে দৃশ্য থেকে দৃশ্যান্তরে। ব্যাক অতি সূক্ষ্ম হয়ে উঠেছে নেপথ্যে 'সারা জঁহা সে আচ্ছা' গানের সুরে। শিল্পগুণে নিম্ন অল্পপূর্ণা একালের নতুন ধারার ছবির তালিকায় উপরের দিকে বিস্মিত সংযোজন হয়ে রইল।

ব্রোসের দি ট্রান্সাল অফ, বোয়ান অফ, আর্ক  
ধীরেশ ঘোষ

ব্রোসে বলেছেন—“As soon as one tries to express oneself through mimicry; through gestures, through vocal effects, what one gets, ceases to be cinema, and it becomes photographic theatre.”

প্রথমেই ধরা যাক তাঁর ছবির পাত্রপাত্রীগুলি। অভিনয় অর্থে তারা কেউ অভিনয় করে না। অভিনয় জিনিসটা সর্বতোভাবে পরিত্যাগ করা হয়েছে তাঁর ছবিতে—কোন রকম চোখ মুখের প্রকাশভঙ্গী থাকে না, না থাকে কোন বাচনভঙ্গী কিংবা কোন অঙ্গ-ভঙ্গী। অভিনেতাদের কোন নাটকীয় ব্যাখ্যা বা বিশ্লেষণ করতে দেওয়া হয় না। মনে হয় অভিনেতারা শুধু কথা বলে যান।

সংলাপ বলার ব্যাপারে ত্রেসৌ তাঁর পাত্রপাত্রীদের এই উপদেশ দেন—“Forget about tone and meaning, just speak the words automatically. Playing nothing and explaining nothing.” ফলে সংলাপ বলার মধ্যে একটা একঘেঁয়েমির স্বর কানে বাজে। তাঁর ছবিতে পাত্রপাত্রীর ফুক ভাবের প্রকাশ কিংবা উচ্চ হাসির উল্লাস একেবারেই দেখা যায় না। কিন্তু যে পরিবেশ ও বস্তু চরিত্রগুলির আশেপাশে দেখা যায়—অর্থাৎ যে পরিষ্কৃতির মধ্যে তারা চলাফেরা করে তাতে কিন্তু চরিত্রগুলিকে অমানব অথবা অতিমানব বলে মনে হয় না।

এখানে ডেয়ারের সঙ্গে ত্রেসৌর কিছুটা সামঞ্জস্য আছে বলে কেউ কেউ মনে করেন। তাঁরা বলেন ডেয়ারের প্যাশন্ অফ্, যোয়ান অফ্, আর্ক ছবিতে চরিত্রের অবয়বের ওপরই বেশী জোর দেওয়া হয়েছে—অর্থাৎ চরিত্রের মানসিক ক্রিয়া ও প্রতি-ক্রিয়া কিংবা মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের ওপর কোন জোর না দিয়ে, চরিত্রের বাহ্যিক চেহারাকে মুখ্যত প্রকাশ করার প্রচেষ্টা বেশ নির্ভার সঙ্গে করা হয়েছে বলা যেতে পারে। ত্রেসৌর প্রধান চরিত্রগুলিতেও এই ধরণটা বিশেষভাবে লক্ষিত হয়। অত্যন্ত ধীরগতিতে কথা বলা প্রায় অপ্ৰকাশ্য ভঙ্গী—এক কথায় বিশেষ কোন ভঙ্গী পরিলক্ষিত হয় না। এ চরিত্রগুলির জীবনে কোন নাটকীয় ঘটনা ঘটে না—প্রত্যেকে যেন নিজের নিজের জীবনধারার মধ্যে নিজেকে গুটিয়ে রাখে। এই জীবনধারার ওপর একটা স্পষ্ট ছাপ পড়েছে দেখা যায় যেটাকে বলা যেতে পারে এক ধরণের ঐশ্বরিক মহিমাতে বিশ্বাস। সমালোচকেরা বলেন এটা জ্যানসেনোজিম-এর প্রভাব।

জ্যানসেনিষ্টরা বিশ্বাস করেন পুরুষাত্মক রোগ হল মাহুঘের আদি পাপ, তাঁদের মতে মাহুঘের আত্মা সমস্ত জাগতিক অসুবিধার সঙ্গে অনবরত লড়াই করে থাকে। এই সম্প্রদায় গীর্জার কর্তৃত্ব এবং গীর্জার আরোপিত নিয়মকানুনের বিরোধী। কিন্তু এই সম্প্রদায় ঈশ্বরের প্রতি বিশ্বাস ও মহিমাতে দৃঢ় বিশ্বাসী। ত্রেসৌ ঈশ্বর ও পরলোক সম্বন্ধে সম্পূর্ণ বিশ্বাসী—যা কিছু তাঁর সংশয় এই পৃথিবীকে ঘিরে। এখানে বার্গম্যানের সঙ্গে তাঁর তফাৎ। ঈশ্বর ও পরলোক সম্বন্ধে বার্গম্যানের বিশেষ সন্দেহ আছে।

ত্রেসৌর ছবিতে কোন রকমের নোংরাগি দেখা যায় না। তিনি স্বভঃস্বর্ভূতভাবে ষটিত ক্রিয়াকলাপে বিশ্বাস করেন না। তেমনি দৈনন্দিন জীবনধারাকে সোজাসুজি

চিত্রিত করেন না। তাঁর সব কটা ছবির প্রধান বস্তুব্য একটা “It is always souls that one finds.”

চিত্রাচারিত অর্থে যে প্রট ও গঠন আমরা বুঝি, সেসকল প্রট কিংবা নাটকীয় প্রকৃতি ও পরিসমাপ্তি বেসেঁর ছবিতে দেখা যায় না। তিনি মনে করেন প্রট হচ্ছে ঔপন্যাসিক চং। সব কিছু থেকে বিচ্ছিন্ন একটা চরিত্রকে ধরে তাঁর প্রতিটি ছবি গড়ে উঠেছে। (বালখাজারকে ব্যতিক্রম বলা যেতে পারে।) একটি ছবিতে একটি রাজ ধিমকে প্রকাশ করবার চেষ্টা করেছেন। প্রটের সঙ্গে সাব প্রটকেও বিসর্জন দিয়েছেন, যা কিছু অপ্রধান চরিত্র কিংবা ধিমের সঙ্গে সংযুক্ত নয়, সেগুলি বিনা বিধায় পরিত্যাগ করেছেন। কোন রকমের নাটকীয় মুহূর্তের ওপর এতটুকু জোর দেননি বরং যথা সম্ভব চেপে রাখবার প্রচেষ্টা সর্বক্ষেত্রে দেখা গেছে। ঘটনাগুলি একটার পর একটা ঘটে যায় সত্যি, কিন্তু সর্বতোভাবে মনস্তাত্ত্বিক এবং নাটকীয় বিশ্লেষণ পরিত্যাগ করার ফলে কোন অস্বাভাবিক নাটকীয় মুহূর্ত বা ক্লাইম্যাক্স সৃষ্টি করে না। এক কথায় নাটকীয়তাকে যথাসম্ভব এড়িয়ে যাওয়া হয়েছে।

চরিত্রের কোন অগ্রগতি বা ক্রমবিকাশ যেমন দেখা যায় না তেমনি তাদের মনের অন্তর্দৃশ্য বাইরে প্রকাশ পায় না। আমরা কেবল চোখে দেখতে পাই তাদের অসহায় ভাব ও দুঃখ যন্ত্রণা। উদাহরণ স্বরূপ ধরা যেতে পারে দি ট্রায়াল অফ্, যোয়ান অফ্, আর্ক ছবিকে। এটি তৈরি হয় ১৯২২ সালে। ছবির প্রথম শটে আমরা দেখতে পাই যোয়ানের মা দুই ছেলের সাহায্যে এগিয়ে চলেছে সামনের দিকে। ক্যামেরা টিণ্ট ডাউন করে। আমরা কেবল তাদের পা দেখতে পাই মুখ একবারও দেখা যায় না। পরে ক্যামেরা প্যান করলে দেখা যায় জনকয়েক ধর্মযাজক অপেক্ষা করছে। তারপরে দেখা যায় তিন-জনকে হাঁটু গেড়ে বসা অবস্থায় এবং যোয়ানের মা বলতে থাকে তারা যোয়ানের নামে মিথ্যে অপরাধের অভিযোগ এনেছে...এবং শেষ পর্বন্ত তাকে আঙনে পুড়িয়ে মারবে ইত্যাদি। দুটি শটেই ছবির পরিবেশ যেমন পরিষ্কার ধরা পড়ে তেমনি মনে হয় একটা অসহায় মেয়ের বিরুদ্ধে ক্ষমতাসীল প্রভুত্বের ষড়যন্ত্র। এখানে একটা ড্রামের শব্দ শোনা যায়। অস্ত্র কোন সঙ্গীত কিংবা কোন অর্থবহ শব্দ নেই। শুধু একটি ড্রামের শব্দ থেকে মনে হয় একটা ট্র্যাজেডীর ইঙ্গিত।

ছবির টাইটেল যোয়ানের মায়ের পিঠের ওপর শেষ হয়। ড্রামের শব্দ আবার শোনা যায়। যোয়ানের জেরা শুরু হবার আগে আর একবার ড্রামের শব্দ ও সেই সঙ্গে ট্র্যাম্পেটের শব্দও শোনা যায় এবং একমাত্র এটাই ছবির মিউজিক।

কোন মিউজিক না থাকলেও ছবির মধ্যে এমন একটা ছন্দ পাওয়া যায় যেটা মিউজিকের মতই অর্থবহ ও মর্মস্পর্শী। প্রব্লেম ছন্দ ও উত্তরের ছন্দ দুই মিলিয়ে একটা

ছন্দোবদ্ধ রূপের সৃষ্টি হয়েছে। এক ধরনের ছন্দ যেন ছবিটির প্রতি শটে শটে ছড়িয়ে আছে। ক্যামেরা প্রায় সর্বক্ষণ ঘোড়ানের মুখের ওপর ধরে রাখা হয়েছে। সঙ্গে সঙ্গে চলেছে প্রশ্ন ও উত্তরের বারপ্যাচ, মাঝে মাঝে কচিং ছ'একবার প্রশ্নকর্তাদের মুখ দেখা গেছে। এই প্রশ্ন ও জবাবের মধ্যে একটা ছন্দ সৃষ্টি হয়েছে। ক্যামেরা বারবার ঘোড়ানের মুখ থেকে প্রশ্নকর্তাদের মুখে ফিরে আসে। জেলের মধ্যে সিঁড়ি দিয়ে ওঠানামা, দরজা খোলা ও বন্ধ, ভালাতে চাবি ঘোরানোর ফলে যে শব্দ, বন্দী ঘোড়ানের চেনের শব্দ, মাঝে মাঝে দূর থেকে কুকুরের ডাক—সব মিলিয়ে একটা সঙ্গীতের ছন্দের সৃষ্টি হয়েছে।

প্রশ্ন ও জবাব এটাই হল ছবির গঠন পদ্ধতি। জেরা শুরু হতেই আমরা দেখতে পাই ঘোড়ানের একটা হাত বই—এর ওপর এবং ঘোড়ান সত্যি বলবে বলে অঙ্গীকার করছে। তারপরে ক্যামেরা তাকে মিড শটে ধরে রাখে। প্রশ্নকর্তা পরপর অনেকগুলি প্রশ্ন করে, সে উত্তর দেয়। কিন্তু ক্যামেরা সর্বক্ষণ ঘোড়ানের ওপর এবং সেটাও মিড শট। পরবর্তী-কালে জেরার সময় এই পদ্ধতিটা অল্পসল্প করা হয়েছে। এই পদ্ধতিটা উল্লিখিত ছন্দ সৃষ্টি করতে সাহায্য করেছে। এখানে ইমেজের চেয়ে সংলাপের প্রাধান্যই বেশী। ত্রেসৌ বলেছেন—“আমার ছবি সংলাপ থেকেই উদ্ভূত...সংলাপভিত্তিক—এর গঠন পদ্ধতি।” প্রশ্ন ও উত্তরের সাহায্যে এই ছবির আঙ্গিক সৃষ্টি হয়েছে। সংলাপকে যিরেই ছবির গঠন, সব চেয়ে উল্লেখযোগ্য বস্তু হল ঘোড়ানের সংলাপ। সংলাপ থেকেই বোঝা যায় মেয়েটির মনের দৃঢ়তা ও বিশ্বাস। একজন সমালোচক বলেছেন শব্দগুলি যেন একটা নির্দিষ্ট যুগের নয় এগুলির অর্থ অনন্তকালের।

জেরার দৃশ্যগুলিতে ক্যামেরা একেবারে স্থির। অস্থানীয় সময় ক্যামেরা মুভ করেছে। এ সকল ক্ষেত্রে ক্যামেরা বস্তুকে প্রায় অল্পসল্প করে চলেছে যেমন বারান্দা দিয়ে হেঁটে যাবার সময় কিংবা সিঁড়ি বেয়ে ওঠা-নামার সময় ক্যামেরা পাজ-পাজীকে অল্পসল্প করে এনেছে। আরো গোটা কয়েক উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে যেমন ক্যামেরা টিন্ট ডাউন ও মুভ করে প্রথমে ঘোড়ানের পা, পরে সৈন্য কিংবা সন্ন্যাসীদের পা দেখান হয়েছে। একবার সেলের মধ্যে ক্যামেরা টিন্ট ডাউন করে দেখান হয়েছে চেনের ওপর। আর একবার ক্যামেরা ঘোড়ানের হাতকে অল্পসল্প করেছে যখন সে সূঁচ থেকে একটা পাথর কুড়িয়ে নেয়—যে পাথরটা জানলা দিয়ে ঘোড়ানের দিকে ছুঁড়ে মারা হয়েছিল। তারপরেই ক্যামেরা টিন্ট আপ করা হয়েছে যখন ঘোড়ান উঠে দাঁড়িয়েছে। এই মুভমেন্ট-গুলি মিলে একটা ছন্দের সৃষ্টি হয়েছে।

ছবিটির প্রতিটি দৃশ্যে সময় ও দূরত্বকে যেন টুকরো টুকরো করে দেখান হয়েছে। আমরা কখনো বিচারকস্বকে বা ঘোড়ানের সেলকে পুরো দেখি না। ক্যামেরা এক-বারও ঘোড়ানের সেলের চারদিকে দেখে না। বিচার দৃশ্যে কেবল তাদেরই মুখ দেখি

বাদের মুখে সংলাপ শুনেছি। অজান্তে লোকের উপস্থিতি বোঝা যায় কিন্তু তাদের বিশেষ দেখা যায় না। কচিং বোয়ানের পেছনে উপবিষ্ট কিংবা প্রস্ফকারীদের পাশে কাউকে দেখা যায় তাদের মুখগুলি সম্পূর্ণ ভাবহীন। বাহুবের মুখে যে সাধারণ স্বাভাবিক রেখা থাকে তাও দেখা যায় না। মনে হয় সকলে যেন একটা মুশোশ দিয়ে নিজেদের মন ও মুখ উভয়কে ঢেকে রেখেছে।

ছবিটিকে বলা যেতে পারে একদিকে গীর্জার কর্তৃষ্ণ ও অস্ত্রদিকে ভগবানের মহিমা—এ ছয়েরই ঘন। বিচারের শেষের দিকে বিশপের প্রশ্নের উত্তরে বোয়ান বলে—“What is church? I will not submit myself to you or to your judgement,” এখানে গীর্জার কর্তৃষ্ণকেও তৎসনা করা হয়েছে। এক জায়গায় ত্রেসৌ বলেছেন—“I see Joan with the eyes of a believer. I believe in the mysterious world upon which she opens the door and closes it....”

বোয়ানের বিচারটা একটা চরম বাস্তব অবস্থা। কিন্তু এম অন্তরালে ঈশ্বরের মহিমা কি ভাবে কাজ করছে সেটাই প্রধান বিষয় হয়ে মূর্ত হয়ে উঠেছে—অর্থাৎ চরম বাস্তবতা থেকে রসোত্তীর্ণ বিমূর্ত রূপান্তর করাটাই যেন ত্রেসৌর উদ্দেশ্য। আরো দু' একটা উদাহরণ দেওয়া যাক।

বোয়ানকে যে সেল বন্দী করে রাখা হয়েছে তাই দেওয়ালের গর্তের ভিতর দিয়ে চোখ রেখে তার ওপর স্পাইং করার দৃশ্য ধরা যাক। ক্যামেরা গর্তের মুখে রেখে অর্থাৎ যারা স্পাইং করছে তাদের দৃষ্টিকোণ থেকে শটটি নেওয়া হয়েছে। ফল দাঁড়িয়েছে বোয়ানের অতি ক্ষুদ্র ইমেজ আর আশেপাশে পর্দা জুড়ে সমস্ত পরিবেশটি অন্ধকারাচ্ছন্ন। শটটির এই অর্থ করা যেতে পারে যে বোয়ান কেবল শারীরিকভাবে বন্দী নয়, তার আত্মাও বন্দী। আর গর্তের মধ্য দিয়ে শটটি নেওয়া হয়েছে বলে যারা স্পাইং করছে তাদের মনের ভাবটিও ফুটে উঠেছে। এটা যেন ষড়যন্ত্রের ইঙ্গিত। এই ষড়যন্ত্র যেন শুধু বোয়ানের বিরুদ্ধে নয়—এটা যেন ঈশ্বরের মহিমার বিরুদ্ধে ক্ষমতাসীল কর্তৃপক্ষের ষড়যন্ত্র। বোয়ান ঈশ্বরের মহিমায় বিশ্বাসী আর গীর্জা তার ক্ষমতা ও প্রভুত্বে বিশ্বাসী।

ছবিতে ভারী জুতো ও চেনবন্ধ বোয়ানের পা বারবার দেখান হয়েছে, ভারী জুতো ও চেনের ভারে বোয়ানের পা দুটো চলতে পারে না, হাঁটার মধ্যে যে কষ্ট বেশ বোঝা যায়—যদিও মুখে তার কোন চিহ্ন দেখা যায় না। কিন্তু ছবির শেষ দৃশ্যে আঙনে পুড়িয়ে মারবার আগে আরও দেখতে পাই বোয়ানের পা ভারী জুতো ও চেন থেকে মুক্ত ভারপরে তার মৃত্যু অর্থাৎ মুক্তি—আত্মার মুক্তি। পা, জুতো, চেন, কষ্টসাধ্য হাঁটাচলা, আঙনে পুড়িয়ে মারা—সব কিছু কঠিন বাস্তব, কিন্তু আত্মার মুক্তি হল—বিমূর্ততা যেটা বাস্তব ঘটনা থেকে জন্ম নিয়েছে।

এই ছবিতে গিরীশাঙ্কর ছবির দলে ফেলা যায় না। কারণ এখানে বাস্তবতা (যেমন ইমেজ ও শব্দ) এমন ভাবে ব্যবহার করা হয়েছে—যেটা আমরা দেখি বা শুনি সেটা শুধু কতকগুলি বাস্তব ঘটনা নয়—সেটা যেন কেবল দেখা শোনার যোগফল নয়—তারও অতিরিক্ত কিছু অর্থাৎ একটা নতুন অর্থ। যেমন সৈনিক ও সন্ন্যাসীদের উপস্থিতি অধিকাংশ ক্ষেত্রে দেখান হয়েছে কেবল তাদের পা দেখিয়ে। আবার শুধু একটা শব্দ ব্যবহার করে ইমেজের রূপ দেওয়া হয়েছে। একটা গলা চীৎকার করে বলেছে—“ডাইনীকে পুড়িয়ে মারো” কিন্তু আমরা বুঝতে পারি এটা একক শব্দ নয়—এটা জনতার দাবী। সাউণ্ড ট্র্যাকে—এর অর্থপূর্ণ আর একটি উদাহরণ—একবারে শেষ দৃশ্যে আঙনের শিখার শব্দ।

এখানে ক্যামেরা কোণের ব্যবহার সম্বন্ধে একটু আলোচনা করা যাক। জেরার দৃশ্য-গুলিতে বিশপকে সোজাহজি কোণ থেকে ধরা হয়েছে। প্রতিটি শট একই দৃষ্টিকোণ থেকে তোলা। ইমেজের সাইজও একই ধরণের। যোয়ানকে কিন্তু বিভিন্ন কোণ থেকে ফটোগ্রাফ করা হয়েছে। সোজাহজি কোণগুলি বুঝিয়ে দেয় বিশপ ও অজ্ঞান প্রস্কারীরা (এখানে ষড়যন্ত্রকারী।) একপ্রকার দৃঢ়বদ্ধ ও তাদের সংকল্পে অটুট। আর ভিন্ন ভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে যোয়ানকে দেখানোর মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে যোয়ানের সংশয়পূর্ণ মন। এক এক সময় তার নিজের ওপর সংশয় জেগেছে সে কি সত্যি সত্যি ঈশ্বরের বাণী শুনেছে—না যা শুনেছে তা একটা স্বপ্ন। প্রস্কারীদের শটগুলি অত্যন্ত ছোট ছোট ক্ষণস্থায়ী অথচ যোয়ানের ওপর ক্যামেরা অতি দীর্ঘক্ষণ ধরে রাখা হয়েছে। ফলে যোয়ানের প্রতিটি খুঁটিনাটি অভিব্যক্তি যেমন প্রস্কারীর প্রশ্ন শোনা, প্রশ্নের জবাব, আবার প্রশ্ন, কিছুটা বসি, একবার চোখ তুলে তাকানো, একটু ধাড় কাত করা, মাথা নীচু করা, আবার চোখ তুলে দেখা ইত্যাদি দারুণ মর্মস্পর্শী হয়ে উঠেছে।

জেরার দৃশ্যগুলিকে বস্তুত: ছবির প্রধান অংশ ধরে নেওয়া যেতে পারে। আর এই অংশটিতে কেবল মিড্ শট ব্যবহার করা হয়েছে। যোয়ান প্রস্কারীদের মধ্যে ক্রম কাটিং পদ্ধতি ব্যবহৃত হলেও ক্যামেরা কোণ প্রায় একই ধরণের। শটগুলিকে স্থল্লম করার চেষ্টা একবারও দেখা যায় না। শটগুলিকে স্থল্লম করলে হয়ত সংলাপগুলির গুরুত্ব কমে যেত অথবা সংলাপের দিকে দর্শকের মনকে আকৃষ্ট না করে ইমেজের সৌন্দর্যের দিকে বেশী আকর্ষণ করত। এখানে ওজুর সাথে ত্রেসৌর কিছুটা সাদৃশ্য আছে বলা যেতে পারে।

ছবিতে তিনটি প্রধান ঘটনাস্থল : (১) যোয়ানের সেল (২) বিচার কক্ষ (৩) পুড়িয়ে মারার দৃশ্য। সেল ও বিচার কক্ষটির একটা দারুণ ভূমিকা আছে—দুটো ঘটনাস্থলকেই দুটো চরিত্র হিসাবে ধরে নেওয়া যেতে পারে—ঘটনাস্থল দুইটি যেন এক একটা

অভিনেতা। দুটোই চার দেওয়ালে বন্ধ জায়গা। একটা থেকে অস্ত্রটাতে কেউ সোজা হুজি বাতায়িত করে না—কোন না কোন মধ্যপথ এদের প্রতিমুহূর্তে পার হয়ে যেতে হয়েছে। যেমন বোয়ানের সেলে আসা যাওয়ার সময় একটা সিঁড়ি দিয়ে নামা ওঠা করতে হয়েছে। বিচার কক্ষে বাবার পথে একটা বারান্দা পার হতে হয়েছে। বাওয়া আসার একটা মুভমেন্টও সোজা নয়—অনেকটা এঁকে বেঁকে যাওয়ার মত। বরগুণির দরজা জানলা একবারও সোজা হুজি ক্যামেরার ফ্রেমে ধরা পড়েনি অর্থাৎ ইচ্ছাকৃতভাবে ধরে রাখা হয়নি। দরজার একটা অংশ অথবা একটুখানি আভাস ফ্রেমের মধ্যে দেখা গেছে। এতে বন্দীর আত্মা যে মুক্তির অস্ত্র ছটফট করছে সেটাই ভীতভাবে প্রকাশ পেয়েছে।

তৃতীয় ঘটনাস্থলটি একটি খোলা জায়গা। খোলা জায়গা বুঝিয়ে দিচ্ছে মুক্তির ইঙ্গিত। শেষ দৃশ্যে ক্রশ চিহ্নের ব্যবহার। ঈশ্বরের মহিমা যে শেষ কথা এটা বুঝিয়ে দেয়। এই মহিমাতে হতাশা থাকে না, থাকে আশা, শান্তি নয় পুরস্কার এবং শেষ কথা যত্ন নয় জীবন। সর্বশেষ শটটিতে দেখা গেছে অর্ধদণ্ড কাঠের গুঁড়িটি মাথা উঁচু করে দাঁড়িয়ে আছে নীচের দিকে চেনের অংশ দুটি দেখা যাচ্ছে। অর্ধদণ্ড কাঠের গুঁড়িকে জড়িয়ে আছে চেন—যেন পাখিই কোন ক্ষয়িক্ত কান্নাকে চেন ( প্রভুত্ব ) জোর করে ধরে আছে কিন্তু কান্না অপাখিব বস্তুতে বহু আগে লীন হয়ে গেছে। এই দৃশ্যের সঙ্গে আওয়াজ শোনা যায় আঙনের শিখা ও পোড়া কাঠের আওয়াজ। এই আওয়াজ দর্শককে দারুণভাবে অভিভূত করে। এখানে উল্লেখযোগ্য কাণ্ডি প্রিন্টের শেষ শটটিও। ক্রশ চিহ্নের একটি দীর্ঘস্থায়ী শট।

অন্ত দর্শন, অন্ত সিনেমা : চোখ  
গাস্ত" রোবের্জ

ঠক, ঠক, ঠক, ঠক শব্দ শোনা যায়...

বিরাহমহীন কাল। এক পুলিশ অফিসার ধীর মন্থর পায়ে জেলখানার বিশেষ এক গারদের সামনে পাহারারত। ঠক, ঠক, ঠক, ঠক...অন্ধকারে একটা মুখ দেখা যায়, মাহুকের মুখ (ঘনুনাথ, ওম পুরী অভিনীত)। একটি কঠোর মুখ, কাটাচেরার গভীর দাগ আর ভীক দুটি চোখ। লোকটি জেল সুপারিন্টেন্ডেন্টকে একটা চিঠি লিখেছে। ছবির পরিচয়লিপি ভেসে ওঠে : কাহিনী, চিত্রনাট্য, সঙ্গীত ও পরিচালনা—উৎপলেশু' চক্রবর্তী। ঠক, ঠক, ঠক, ঠক...কাল, পায়ের শব্দ, চোখ, গারদ, চিঠি। পরে বোঝা যায়,

ছবির গোটা নাটকীয় বিকাশকে ধরে রেখেছে এই কয়টি চিত্রপ্রতিমা। এই সংক্ষিপ্ত ও অভিযান্ত্রিক ভূমিকার মধ্যে এক অনবদ্য প্রতীকী ব্যাখ্যার অবকাশ আছে। কিন্তু এই কাজে প্রবৃত্ত হবার আগেই উৎপলেন্দু এক বৈজ্ঞানিক নিরাসক্তিতে আমাদের টেনে নিয়ে যান কঠোর বাস্তবের ভেতর। যে চোখের কথা তিনি বলেন তা তখনও বিমূর্ত ও প্রতীকী হয়ে ওঠে নি, তা নিছক বাস্তবের। জনৈক ডাক্তার তাঁর ছাত্রদের বলছেন, 'প্রতি বছর তারতে ১০,০০০ শিশু অপুষ্টি জনিত কারণে অন্ধ হয়ে যায়। ভিটামিন এ-র ঘাটতি।'

একই নিরাসক্ত বাস্তবতায় যে-গল্প এরপর কথিত হয় তা এক সত্য ঘটনার ভিত্তিতে রচিত। ১৯৬০-এর ডিসেম্বরে অন্ধপ্রদেশে দুজন রাজনৈতিক কর্মী শ্রীকাকুলাম ও ভূমাইয়ার (যথাক্রমে কৃষক ও স্কুল শিক্ষক) ফাঁসি হয়েছিল। মৃত্যুর আগে তাঁরা তাঁদের চোখ-গুলো সহকর্মীদের দান করে দিয়ে গেছিলেন। কিন্তু তাঁদের মৃত্যুর পর চোখগুলো আর পাওয়া যায় নি। উৎপলেন্দুর গল্পেও যদুনাথের দান করে যাওয়া চোখগুলো আর পাওয়ার কথা সে পাবে না, ওগুলো নষ্ট করে ফেলা হবে। একজন তথাকথিত অপরাধীর (আসলে বিপ্লবীর) চোখকে বাঁচিয়ে রাখতে দেওয়া যায় না, যদি তার চোখের সঙ্গে সঙ্গে তার দৃষ্টিভঙ্গিও টিকে থাকে। কিন্তু যদুনাথের চোখ কী দেখে? যা দেখে তাই এই ছবির বিষয়বস্তু। সমালোচকরা অবিসম্বাদিত ভাবে এই ছবির যে বর্ণনা দিয়েছেন, যেমন, 'বর্তমান সময়ের সামাজিক-রাজনৈতিক কাঠামো সম্পর্কে এক স্বকঠোর মন্তব্য' বা 'মাহুঘের মৌলিক সৌভাজ্যের সঙ্গে শাসকশ্রেণীর স্বার্থের মরিয়া সংঘাতের এক সংবেদনশীল ও বুদ্ধিদীপ্ত চিত্রণ', তা নিয়ে আমি কোন পর্যালোচনা করছি না। 'চোখ' যে প্রস্তাবিত 'অন্ধ' সিনেমার একটা সম্ভাব্য নমুনা হতে পারে এটা দেখানোই আমার উদ্দেশ্য। শুধু যে প্রথাগত মাপকাঠিতেই 'চোখ' একটা অসাধারণ ছবি তা নয়, অন্ধ দর্শনের (ভৌত ও আদর্শগত উভয়ত) দ্বারা অস্থপ্রাণিত এই ছবির ভিন্ন আঙ্গিক, এ হল এক ভিন্ন সিনেমা। কয়েকজন সংবেদনশীল সমালোচক এই ছবির এক আঁচটা স্বাভাব্য লক্ষ্য করেছেন, কিন্তু সেগুলোকে তাঁরা স্বাভাবিক ভাবেই ছবির ক্রটি বলে ধরেছেন। আমি দেখাবো এগুলো মোটেই কোন ক্রটি নয়, তা 'অন্ধ' সিনেমার বিশেষ গুণ বা ধর্ম।

'চোখ'-য়ের সূচনা ও সমাপ্তির দুটো ছোট গুণাগুণ গুণ বা ধর্মের দিক দিয়ে সমস্ত ছবি থেকে আলাদা। সূচক দৃশ্যটি তার সমস্ত বাস্তবতা ও প্রত্যক্ষ উপাদান নিয়ে বিমূর্ত-ধর্মী ও তা প্রতীকী ব্যাখ্যার দাবী রাখে। যেন ত্রেসঁর রীতি। সমাপ্তি দৃশ্যটি কাব্যিক ও অধিবাস্তববাদী, যা ইয়াঙ্কোর কোন কোন দৃশ্যকে ও অবশ্যই সত্যজিভের 'অশনি সংকেত'-এর সমাপ্তিকে মনে পড়িয়ে দেয়। সূচক দৃশ্যটিতে কালোর প্রাধান্য, সমাপ্তি দৃশ্যটিতে সাদার। সূচনার একঘেয়ে ঠক ঠক ঠক ঠক ধ্বনি ভৌত স্তর থেকে আদর্শগত স্তরে নান্দনিক উল্লম্বনের মধ্য দিয়ে সমাপ্তির আবহসঙ্গীতে রূপান্তরিত। এই উল্লম্বন অনান্যসে

ও বিনা ব্যয়ে ঘটে নি। অল্পস্ব বেহালা বোগে এক ঐকতান সৃষ্টি করতে হয়েছে। এই সঙ্গীতও এক ভিন্ন মাত্রার : তা বেটোফেনের বর্ষ সিম্ফনি দ্বারা অল্পপ্রাণিত। গোটা ছবি জুড়ে সঙ্গীতের বিদেশী অল্পপ্রেরণার আরো উদাহরণ আছে। যেমন, ডঃ মুখার্জীর (অনিল চট্টোপাধ্যায় অভিনীত) অন্তর্চিন্তার অংশে যে আবহসঙ্গীত (বাশির হুস) তা মোজার্টের কিছু টুকরো নকশার সাথে মিশে যায়। কিন্তু উৎপলেন্দুর ছবির সমাপ্তি, যার একদিকে অবিবাস্তব চিত্রপ্রতিমা : একদল শ্রমিক পুলিশের সাথে সংঘাতে উত্তত, আর অন্যদিকে বর্ষ সিম্ফনির মতো আবহসঙ্গীত, সমগ্র ছবিটিকে এক আন্তর্জাতিকতার স্তরে নিয়ে যায়, যেখানে শোষিত শ্রমিকদের সৌভ্রাজ্য দৃশ্যটির ফ্রেম ছাড়িয়ে, ছবির গল্পস্বল পশ্চিমবঙ্গ ছাড়িয়ে বহুদূর পর্যন্ত ছড়িয়ে যায়।

এই দুই খণ্ডাংশ এই তথ্যমূলক গল্পটিকে একটি নির্দিষ্ট দৃষ্টিকোণ দেয়—তা হল গল্পটির উৎপলেন্দু-ইয় ব্যাখ্যা। আর এই দুই দৃশ্যের মধ্যবর্তী সময় জুড়ে ছবিটি কঠোর বাস্তবের নিক্ষেপণ চিত্রপ্রতিমার দর্শকের দৃষ্টিতে আঘাত করতে থাকে। বন্দী যুদ্ধাধের চোখছটিকে বাস্তব, প্রত্যক্ষ ও বস্তুগত ভাবে প্রতিষ্ঠিত করার পর, তবেই, উৎপলেন্দু ওই চোখের পেছনে যে দর্শন ক্রিয়াশীল তাকে উদ্ঘাটিত করেন। তারপর চোখ দুটোকে আক্ষরিক অর্থেই ফেলে দেওয়া হয়। কেননা, তাদের উদ্দেশ্য তখন সাধিত হয়ে গেছে, যে উদ্দেশ্য হল ছবির সমাপ্তিতে যে আশার আলো তাকে একটা বস্তুগত ভিত্তি দেওয়া। ছবির গল্প ততক্ষণে শেষ হয়ে গেছে, শ্রমিকদের প্রত্যাশিত বিদ্রোহ এবার দেখা যায়। তখন আমরা আর চোখ বা কনিয়ার স্তরে পড়ে নেই, দর্শন বা দৃষ্টির স্তরে চলে এসেছি। এই দৃষ্টিকোণ বক্তৃতা বা উন্মত্ততার স্তরে নেমে আসবে এমন কোন আশংকা নেই। কেননা তার শিকড় বস্তুসত্যের খুব গভীরে চলে গেছে।

সিনেমা হলে বসে মৎসচাষে ভারতের সাফল্য সম্পর্কে ফিল্মস ডিভিশনের একটা তথ্যচিত্রের সঙ্গে ‘চোখ’ দেখা চলে। এই তথ্যচিত্রে দেখা যায়, মৎসচাষে বাস্তবিক পদ্ধতির প্রচলনের ফলে ভারত এখন পৃথিবীর প্রায় সমস্ত ধনী দেশে স্বেচ্ছা সামুদ্রিক খাত রপ্তানি করছে। প্রায় এক ডজন দেশে সম্পন্ন ব্যক্তিদের পার্টিতে মহার্ঘ ভারতীয় চিংড়ির খানা খেতে দেখা যায়। ধারাবিবরণীতে বলা হয়, ভারত এইভাবে প্রচুর বিদেশী মুদ্রা উপার্জন করছে। এরপর, ‘চোখ’ ছবিতে দেখা যায়, ভারতীয় শ্রমিকদের শতকরা প্রায় ১৫ ভাগ দারিদ্র্য-সীমার নিচে বাস করে। তাদের অনেকেই অপুষ্টির শিকার। ওদিকে গলদা চিংড়ি রপ্তানি করে বিদেশী মুদ্রা...১৯১৫ সন নাগাদ জারশাসিত রাশিয়ার অবস্থার কথা মনে আসে। ছবির সমাপ্তি-দৃশ্যের আশাপ্রদ সঙ্গীতের মধ্যে দর্শক সূচক দৃশ্যের ঠক ঠক, ঠক ঠক স্বনি স্তরে যেতে থাকেন। প্রকৃতই এক অপ্রতিরোধ্য পদ্ধতিকে এই ছবিতে কাজে লাগানো হয়।

অন্ত সিনেমা শুধুই সেই সিনেমা নয় বা অন্ত সমাজের কথা বলে। তা শুধুই সেই সিনেমা নয় বা কোন নির্দিষ্ট সামাজিক অবস্থার নিন্দা করে। অন্ত সিনেমা হল ভিন্ন কিছু। অন্ত সিনেমার যথেষ্ট উদাহরণ না থাকায়, যে সমস্ত বৈশিষ্ট্য বা ধর্ম কোন একটা বিশেষ ছবিকে ছবি হিসেবে ভিন্ন কবে তোলে আপাতত শুধু সেগুলোকেই চিহ্নিত করা যায়। কেননা, নতুন সিনেমা কেমন হওয়া উচিত তা আগে থেকে নির্ধারণ করার মতো কোন সূত্র নেই। তা ছাড়া আমরা কোন নজিরবিহীন অন্ত সিনেমার সন্ধানে ভ্রষ্টা নই। তাহলে, 'চোখ'-য়ের মধ্যে অন্ত সিনেমার কী কী লক্ষণ রয়েছে?

প্রথমত 'চোখ' হল আশার ছবি। আশা বলতে এই আশ্চর্য নিশ্চয়তা যে, জীবনের মধ্যে যা শ্রেষ্ঠ, যা উত্তম তার জয় হবে। যে কোন মহান ছবি জীবনের মধ্যে যা শ্রেষ্ঠ তার বিরোধী যাবতীয় বাধাবিপত্তিকে দেখিয়েও এই বাধাবিপত্তি যে কোন সমাজের নর-নারী ও শিশুর অপরাধের সত্তাকে পরাস্ত করতে পারবে না—উত্তরণের এই হুনিশ্চয়তা রেখে যায়। যদিও সাম্প্রতিক সিনেমায় নিরাশার-ই প্রাধান্য, কখনো কখনো সেখানে আশার দেখা মেলে, কিন্তু হয় এই আশা অস্তুর মুখাপেক্ষী (যেমন ভগবান) নয় এই আশা পূরণের সম্ভাবনা কোন অজানা ভবিষ্যতে নিহিত। 'চোখ' ছবিতে যে আশা তা ভিন্ন ধরনের : এই আশা বর্তমান ও তা জনগণের হৃদয়ে বর্তমান। এই আশাকে এখনই বাস্তবায়িত করে মানুষ তার যাবতীয় অর্জন করতে পারে।

দ্বিতীয়ত সামাজিক সমস্যা কেন্দ্রিক অধিকাংশ ভাববাদী ছবির তুলনায় 'চোখ'-য়ের একটা বিশিষ্ট বস্তুবাদী দৃষ্টিকোণ রয়েছে। বস্তুবাদী সিনেমা পর্দায় ফিল্ম ও বাস্তবতাকে এমন ভাবে মেশাতে চায় না যেন পর্দা এক জাগতিক জ্ঞানাল। কোন বস্তুবাদী সিনেমা নির্দিষ্ট এক সমাজ সম্পর্কে বিশেষ এক বক্তব্য হিসেবে নিজেকে চিহ্নিত করে। 'চোখ' ঠিক তাই করেছে।

তৃতীয়ত 'চোখ' হিংসাকে শৈল্পিক বা নান্দনিক করে উপস্থাপিত করে না। হিংসাকে গ্যামারাস, মনোরম, জরুরি ও এমন কি কাম্য করে তোলা হল এক ফ্যান্সিবাঁদী নীতি এবং অধিকাংশ প্রচলিত ছবি এ-কাজে খুবই পটু। যেমন 'প্যাটন', 'ম্যাশ', 'শোলে' ও 'গান্ধী'। 'চোখ' কিন্তু হিংসাকে মনোরম করে তোলে না, বরং অযৌক্তিক ও অসংগঠনিক হিংসার বিরোধিতা-ই করে।

চতুর্থত 'চোখ' ব্যক্তিমানসের কোন ছবি নয়। সম্ভবত এটাই এ-ছবির সবচেয়ে স্পষ্ট লক্ষণ এবং অদীক্ষিত দর্শককে এটাই সবচেয়ে বেশি অস্বস্তিতে ফেলে। কেননা, বুর্জোয়া সিনেমার ধারণায় লালিত কোন দর্শক যখন যত্নাখের কাহিনীর মতো মর্মস্পর্শী কোন গল্পের মুখোমুখি হন তখন তিনি ওই গল্পের কাছ থেকে যা প্রত্যাশা করেন 'চোখ'-কে কাহিনীর বিকাশ সেইভাবে হয় নি। ফলে দর্শকের ধারণা হয়, পরিচালক তাঁর ছবির

বিভিন্ন সম্পর্ক ও আবেগের সূত্রকে ঠিকমতো ধরিয়ে দেন না, এবং তা নিশ্চয়ই ছবির একটা বিশেষ ক্রটি : বহুনাথের মৃত্যুকে ঘিরে যে আবেগগত উত্তেজনার সৃষ্টি হয়েছিল তাকে যথেষ্ট ভাবে প্রকাশ করা হল না, বহুনাথের চোখ নষ্ট করার মধ্যে যে আবেগগত বিস্ফোরণের সম্ভাবনা ছিল তাকেও সংযত রাখা হল। আমি বলি, এটা ছবির কোন ক্রটি নয়, এই মনোভাব পরিচালকের দর্শনের অন্তর্গত। কেননা, উৎপলেন্দুর বিষয়বস্তু তো বহুনাথের মৃত্যু বা তার চোখ নষ্ট করা নয়, দুর্নীতিপরায়ণ (ব্যতিক্রম আছে) শাসক-শ্রেণীর সঙ্গে দরিদ্র, শোষিত শ্রমিকদের সংঘাত হল তাঁর বিষয়বস্তু। ছবি শেষ হয়ে যাবার পর এই বিষয়ের রেশ-ই দর্শকের মনে লেগে থাকা উচিত। অধিকাংশ বুর্জোয়া ছবি দর্শকের অস্ত্র এই ধারণার সৃষ্টি করে যে, দর্শক যদি ওই ছবির জগতের বিভিন্ন দৃশ্যের (যার সম্পর্কে তাঁর নিজের কিছুই করার নেই) প্রতি গভীর প্রতিক্রিয়া দেখান তাহলেই তিনি যথেষ্ট করলেন। ছবি শেষ হওয়ার সাথে সাথে দর্শকের দায়িত্বও শেষ। যেমন : 'বাইসিকল থীভ্‌স'। 'চোখ' কিন্তু দর্শককে অস্ত্র দায়িত্ব সম্পর্কে সচেতন করে তোলে।

পঞ্চমত 'চোখ' একটা শিক্ষামূলক ছবি। এই ছবি সামাজিক সমস্যা প্রতি দৃষ্টিপাত করে শুধু সেই সমস্যা কয়েকটা প্রত্যক্ষ দিককে উগ্র ভাবে তুলে ধরার জন্ত নয়, এইসব সামাজিক সমস্যার পেছনে কিম্বাশীল কারণকে বুঝে ওঠা ও ব্যাখ্যা করাই তার উদ্দেশ্য।

'চোখ'-য়ের বিনোদনমূল্য আরো বেশি হলে ভালো হত। সম্ভবত ছবিতে বিনোদনের প্রসঙ্গে উৎপলেন্দু এখনও আগ্রহী নন। 'অস্ত্র' সিনেমাকে বিনোদনকর হতে হবে। 'চোখ'-য়ের পরিচালকের এইরকম আশংকা করার কারণ নেই যে, বিনোদন তাঁর ছবিতে বিচ্ছিন্নতার কারণ হয়ে উঠতে পারে, অর্থাৎ ছবিতে উপস্থাপিত গুরুত্বপূর্ণ সমস্যা থেকে দর্শকের মনোযোগকে সরিয়ে নিতে পারে। এ-রকম ঘটবে না, কেননা তিনি যথেষ্ট সচেতন ও পরিমিত এক চলচ্চিত্রকার। স্বগভীর বিনোদন প্রাপ্তির প্রয়োজন প্রচলিত সিনেমার চাইতে অস্ত্র সিনেমায় সম্ভবত আরো বেশি কেননা অস্ত্র সিনেমা অনেক বেশি পরিপূর্ণতার দাবিদার।

অস্ত্র সিনেমা, তা যত ভিন্ন-ই হোক না কেন, স্বয়ংস্ব হতে পারে না। তা চলচ্চিত্রের প্রচলিত ঐতিহ্যের সর্বশ্রেষ্ঠ অংশ থেকে গ্রহণ করে, যা গ্রহণ করে তার গুণ অক্ষুর রেখে তাকে অস্ত্র দর্শনে জারিত করে। যুগল সেনের রাজনৈতিক সিনেমা নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষার ফলাফল থেকে উৎপলেন্দু অবশ্যই উপকৃত। এবং উৎপলেন্দুর সিনেমার সঙ্গে সত্যজিতের সিনেমার (তাও অস্ত্র সিনেমার এক উদাহরণ) একটা সম্পর্কও লক্ষণীয়। নান্দনিক পরিমিত, বাহ্যাব্যঞ্জিত শৈলী, ব্যবহৃত চিত্রপ্রতিমা সম্পর্কে আত্মবিশ্বাস (বিশেষত মুখমণ্ডলের স্থনিপুণ ব্যবহার), আবহসঙ্গীতে আবেগ ও উচ্চতা প্রভৃতি কয়েকটি সাদৃশ্য এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। এমনকি এই ছবির পরিচয়লিপিও যেভাবে লেখা

হয়েছে তা সত্যজিতের বিশিষ্ট অক্ষরায়নকে মনে পড়িয়ে দেয় । হ্যাঁ, সত্যজিত-ই এই ছবির পরিচয়লিপি এঁকেছেন । ছবিটি কিন্তু পুরোপুরি উৎপলেশ্বর ।

উগেৎসু ॥ দর্শন ও আঙ্গিক

দিলীপ মুখোপাধ্যায়

“The best of silk, of choicest hue  
May change and fade away,  
As would my life. Beloved One,  
If thou shouldst prove untrue...”

জাপানী পুরাণে ছয় বর্গ আর এক মর্ত্য নিয়ে একক ভুবনের এক কল্পনা আছে । যার নাম ‘কামনার ভুবন’ । এর শীর্ষে অবস্থান করে মার । আরো উপরে, আরো স্থূলস্ব বর্জন করে সজ্ঞান মেলে বুদ্ধের । বুদ্ধ আর মারের ‘ভুল-কামনা’র স্বপ্ন আজকের বিজ্ঞান ও প্রযুক্তিতে উন্নত জাপানের সামগ্রিক অবচেতনে কোন রেখাপাত করে কিনা সে সম্পর্কে প্রশ্ন থেকে যায় । কিন্তু, কেন্জি মিজোঙচি তাঁর ‘উগেৎসু মনোগাতারি’ চলচ্চিত্র নির্মাণ করেন যুদ্ধোত্তর আধুনিক কালে । তাঁর চলচ্চিত্রের মূল বুনোন তৈরী হয় ঐ স্বপ্নের মধ্যে । তিনি তাঁর কাহিনীকেও ফিরিয়ে নেন নির্মম সামুরাইদের বিচরণভূমি ষোড়শ শতকের অরাজক অস্থির জাপানে । যখন নোবুনাগা বা শিবাতার মতো যুদ্ধোন্মাদদের হাতে বিপন্ন মানবিক অস্তিত্ব । ‘উগেৎসু’র সারা অংশ ছেয়ে থাকে দুঃখপ্লের অস্বস্তিকর তামসিকতা । চলচ্চিত্রের বহিরঙ্গে জাপানের সুপ্রাচীন নো-নাটকের বস্তুবাদী ‘গুগেন’ বা রহস্যময় তিমিরের অলুপ্তি । চলচ্চিত্রের শুরুতে নো-নাটকের প্রোলোগেব মতো অঙ্ককার থেকে এক সম্ভবত কণ্ঠ আগত পরিবেশের পূর্বাভাস জানিয়ে যায় ।

‘উগেৎসু’ চলচ্চিত্রে দুই কল্পকাহিনীকে একত্রিত করেছিলেন মিজোঙচি । ‘আসাজি গা যাকো’ ও ‘যাসেই নো ইন’ । কিন্তু, এ চলচ্চিত্রে মানবিক গভীরতা ও চিরন্তন স্বপ্নকে মূর্ত করে যে স্বপ্ন আন্তর বাস্তবের প্রবাহ তা মিজোঙচির আপন বৈশিষ্ট্যের স্বাক্ষর । জীবনকে সাধারণ নিয়মাবধী দেখার বিরোধী ছিলেন তিনি । তাঁর চলচ্চিত্র বৈচিত্র্যে ও বৈপরীত্যে জীবন রহস্যের পর্যবেক্ষণ । মানুষের লোভ, হিংসা, দর্ষা, ভালবাসা, ত্যাগ বা

উৎসর্গ সব কিছু থেকেই জীবনের তাপউত্তাপ গ্রহণ করেছেন মিজোঙুচি। হয়তো কোথাও আয়রনির এক প্রচ্ছন্ন আভাসে। জাপানী নন্দনতত্ত্বের 'সর্যাল জিওমেট্রি'র মতো মিজোঙুচি তাঁর দৃষ্টিকোণের দূরত্ব গড়ে নিয়েছিলেন। তাঁর ক্যামেরা লং-শট থেকে ছুটে এসে মিড-রঞ্জের গণ্ডী পার হয়েছে এমন নজীর খুব বেশি পাওয়া যাবে না। আন্তর্জাতিক মানচিত্রে সত্যজিৎ রায়ের মতো তিনিও মিড-রঞ্জের ফ্রপদী শিল্পী। 'উগেৎসু'-র শিল্পকর্ম সেই আঙ্গিক ও দর্শনের অদ্বিত প্রকাশ। প্রাচীন জাপানের প্রতি এক গভীর মমত্ববোধে মিজোঙুচি বহুবার অভীতকে জাগ্রত করেন তাঁর চলচ্চিত্রে। হয়তো শ্রেষ্ঠ দক্ষতার। কিন্তু, অতীত যেভাবে তাঁর সমকালের সঙ্গে সম্পর্কিত সেটা আরো বিস্ময়কর। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের বিধ্বংসী স্মৃতিতে কুরোসাওয়ার মতো তাঁরও চিন্তারাজ্য আন্দোলিত ছিল। তিনি সভ্যতার পতন দেখেছিলেন। নীতি-বিবেক বর্জিত মানুষের মূল্যবোধের ভাঙন। শিকড়হীন সভ্যতার অসহায়ত্ব। কিন্তু, এই অবক্ষয়ের কাছে তাঁর শিল্পের নতি-স্বীকার ছিল না। জাপানের প্রাচীন প্রাক্ত মনসী কোবোদাইশির মতো ঐ দুই মহান চলচ্চিত্রকার জানতেন পরিবর্তনই শুধু চিরন্তন। প্রবহমান জীবন। জীবনের যন্ত্রণা ও আনন্দ। এর মধ্যেই মানবিক গভীরতা মেপেছেন মিজোঙুচি। 'উগেৎসু' চলচ্চিত্রে সামন্ততান্ত্রিক যুগের মূল্যবোধ, গ্রামের গোষ্ঠীজীবন, পারিবারিক সম্পর্কের গুরুত্ব, বিখাস ও সততা, আহুগতা ইত্যাদির পাশাপাশি উচ্চাশার জন্ত তীব্র অসহিষ্ণুতা, মূল্যবোধ বিকিয়ে দেওয়া, বাধা অতিক্রমের আনন্দ, প্রলোভনের কাছে প্রস্রহীন আত্মসমর্পণ, নতুন অভিজ্ঞতা ইত্যাদি অবিকৃত সত্যে কালান্তরিত হয়। এ যেন পুরনো হোকুদাই scroll আলগা করে আধুনিক ব্যক্তিমানেস দেখে নেওয়া।

'চিকামাৎসু' অথবা 'ওহারু'-র মতো 'উগেৎসু'তেও তব্ব অথবা অনিশ্চিত্র প্রেক্ষাপটে মূল চরিত্রগুলি ধরা পড়ে একটা transition-এর মধ্যে। দুটি সমান্তরাল বৃত্ত তৈরী হয় কাহিনীর নকশায়। গ্রাম থেকে শুরু, গ্রামেই ফিরে আসা। দরিদ্র দুই কুমোর গেঞ্জুরো আর ভোবেই সামুরাই লুষ্ঠিত নিরাপত্তাহীন গ্রাম ছেড়ে সপরিবারে পাড়ি দেয় শহরের দিকে। ভূগভূমি, অরণ্য, কুম্বাশায় আচ্ছন্ন হ্রদ পেরিয়ে দীর্ঘ যাত্রাপথ। আলো আঁধারি দেখে মনে হয় 'উকিওয়ে'র কাঠখোদাই শিল্পীদের রচনা। যাত্রা শেষে শহরের লং-শটটিকে মিজোঙুচি আলোয় চুবিয়ে মরীচিকা করে দেন। দুই বন্ধু প্রলোভনের হাতছানিতে শহরে আসে। গেঞ্জুরো ভাবে তার চিনামাটির পাত্রের বিনিময়ে বড়রকম আর্থিক লাভের কথা। ক্ষমতার জন্ত হচ্ছে হয়ে ভোবেই আপন জীবিকা বর্জন করে সামুরাই হতে চায় (কুরোসাওয়ার 'সেভেন সামুরাই' চলচ্চিত্রে মিজুনের চরিত্রটিও আসলে ঋটির জন্ত এক গ্রামবাসীর সামুরাই হয়ে বাওয়া)। এখানে being এবং becoming-এর প্রসঙ্গ আসে। কিন্তু, নারীচরিত্র দুটি তার জন্ত চূড়ান্ত মূল্য দেয়।

গেঞ্জুরোর বৌ মিয়াগি দস্যভয়ে গ্রামের পথে ফিরে যায়। দুর্ভিক্ষে তার নির্ভর মুহূর্ত হয় এক টুকরো খাবারের জন্ত। সামুরাই হবার উদগ্র নেশায় তোবেই তার বৌ ওহামাকেও ত্যাগ করে। নির্জন অরণ্যে লুকু শকুনের মতো নিঃশব্দে হেঁ মেরে হাজির হয় কয়েকজন সামুরাই ওহামার কাছে। ছুটি মাত্র চিত্রকল্পের প্রয়োগসীমায় দুঃসহ এক নির্ধাতন বিঘৃত হয়ে যায়। এরপরে ওহামা শহরে গিয়ে বেষ্টাপল্লীতে জায়গা করে নেয়। আপন স্বার্থে তোবেই যুদ্ধরত দুই পক্ষের অন্ততম নায়ককে চোরের মতো গিয়ে খুন করে। বিহ্যাভিয়ারিষ্টিক ডিটেলের এক অন্ত প্রয়োগে সে তার মেরুদণ্ডকে মাটিতে মিশিয়ে সন্ন্যাসের মতো বৃকে হেঁটে অপর পক্ষের নায়কের পদলুপ্তি হয়। পুরস্কার স্বরূপ গ্রামের যুৎশিল্পী সামুরাই-সর্দারের শিরোস্ত্রাণ পরে। এই শান্তি স্নেহ পরবর্তী পর্যায়ে চূড়ান্ত চেছারা নেয় যখন শহরের বেষ্টাপল্লীতে সদলবলে বিজয়োৎসবে মস্ত তোবেই শেষ পর্যন্ত তার জ্বর ঘরে পৌঁছয়। আশোচ্য কয়েলিডেস আধুনিক কোন চলচ্চিত্রকার গ্রহণ করতেন কিনা সন্দেহ। কিন্তু এরই অমোঘ প্রয়োগ একেবারে নিরাবরণ করে দেয় শিকড়হীন সন্তাকে। becoming-এর বিপজ্জনক ভূমিকাকে। তবে এটাই মিজোপুটির চলচ্চিত্রে শেষ কথা হতে পারে না। অদ্ভুত এক মানবিক প্রত্যয়ে তোবেই আর ওহামা নতুন করে শুরু করতে চায়। ওহামা তোবেইকে বলে “আমাদের এ লাঙ্ঘনা রথা যায় নি।” গ্রামের পথে রওনা দেয় ওরা। পিছনে ফেলে আসে সামুরাইয়ের খোলস। এ চলচ্চিত্রের এটা একটা বৃহৎ অর্জন। এর সমান্তরাল গেঞ্জুরোকে আনা হয় মেট-ফিজিক্যাল স্তরে। তাকে ঘিরে এ চলচ্চিত্রে দুই অলৌকিকতার প্রয়োগ। শহরের কেনাবেচার হাটে তাকে আমন্ত্রণ জানায় অতৃপ্ত রাজ-কুমারীর প্রেত। গেঞ্জুরো পৌঁছে যায় বাজার থেকে প্রাসাদে। রাজকুমারী ওয়াকাসার আতিথ্য ও প্রেমের সম্মোহনে সে মগ্ন হয়। কাগজ লঠনের যুদ্ধ আলোয় ছায়া বেরা প্রাসাদ কক্ষে গেঞ্জুরো বিষয় রাজকুমারীর সঙ্গীত শোনে। কুমোর তার মাটি ফেলে রেখে শহরের অভিজাত কুটির সহবত নেয়। চলচ্চিত্রে becoming-এর অপর প্রসঙ্গ এইখানে। ওয়াকাসা যখন গেঞ্জুরোকে বিষের প্রস্তাব দেয় তখন দেয়ালে একটা ভয়ঙ্কর সামুরাই-মুখোস হেসে ওঠে। কিন্তু ভুল ভেঙে দেয় এক বৌদ্ধ ভ্রমণ। অরণ্যপথে সে গেঞ্জুরোকে জানায় ওয়াকাসা অস্ত্র পৃথিবীর। অস্ত্র বাস্তব। গেঞ্জুরো তার সারা দেহে বুদ্ধের নাম লেখে। তরবারি নিয়ে প্রেতের মুখোমুখি হয়। সমগ্র সিকোয়েন্সের প্রয়োগকলা মনে করিয়ে দেয় জেন কবি রিকিমুর-র বুদ্ধ অরণ্যে শেষ কবিতার ‘sword of eternity’-র কথা। সেই চিরন্তন এসে অতীতের মায়াকে আঘাত করে। ওয়াকাসার সঙ্গীতের ‘সেরা রেশম, বাড়াই রঙ’ জীবনের মতোই পরিবর্তিত হয়, হারায়। গেঞ্জুরো জেগে উঠে অতীতের ভয়ঙ্কর দেখে। সে-ও ফিরে আসে গ্রামে। তখন মিয়াগির প্রেত দীপ হাতে দরজা খোলে উষ্ণ অ ভ্যর্থনায়। স্বামীপুত্রের জন্ত গৃহের আরাম সযত্নে প্রস্তুত করে। কিন্তু,

ভোরের আলো এসে সেই ছবি কেও মুছে দেয়। যে আলো চিরন্তন। তাঁর প্রিয় চিত্রকর উতামারোর অহুপ্রেরণার প্রথম জীবনে রেশমের পটে গেইশার ছবি এঁকেছেন মিজোঙচি। চলচ্চিত্রের ক্যানভাসে নারী মনস্তত্ত্বের রহস্য তাঁর জরুরী অহুসন্ধান ছিল। 'উগেৎসু' চলচ্চিত্রে প্রাসাদের কর্তী স্থলরী অভিজাত ওয়াকাসা এবং দরিদ্র বরের সাধারণ মিয়াগি—প্রেমিকা ও জী—দুটি প্রান্তিক চরিত্র একই বিশ্বস্ততা ও ভালবাসার আতিথে এবং ভালবাসার কারণে একই বিনাশে সমান্তরাল হয়ে যায়। চিরন্তন জীবন নুকিয়ে থাকে এই আয়রনিতে। মিজোঙচির চোখে জীবনের গতিপ্রকৃতি এই। 'লাইফ অব ওহাকু'তে পুরুষশাসিত সমাজে সর্ব্ব খোয়ানো জরাগ্রস্ত বৈশ্য জীবনের চরম পর্যায়ে পৌঁছে উপাসনা মন্দিরে গিয়ে হাজার বুদ্ধের হাসি দেখে।

২

চলচ্চিত্রের চিত্রকল্পকে মিজোঙচি তুলনা করতেন ম্যাজিক লর্গনের কম্পিত আলোক-শিখার সঙ্গে। আধুনিক metaphor তাঁর খুব বেশি প্রয়োজন হয়নি। 'উগেৎসু'র দৃশ্যগুলিকে রচনা করে যে বিশুদ্ধ আঙ্গিক ও নিটোল সৌন্দর্যচেতনা তার মূল সূত্র খুঁজে পাওয়া যায় জাপানের স্বপ্রাচীন চা-উৎসব, উতান রচনা, পুষ্পবিশ্বাস বা হাইকু কবিতার নান্দনিক সংঘমে। ওজুর মতো এক দৃশ্য—এক শট তিনি মেনে নিয়েছিলেন। জীবনকে দেখেছেন স্থির ক্যামেরার সম্মুখে। কিন্তু, পরিবেশ যেখানে চূড়ান্ত দাবি করে সেখানে ক্যামেরাকে জায়গা বদল করে অথবা ছুটিয়ে অসাধারণ প্রয়োগফলে পৌঁছে যান মিজোঙচি। 'উগেৎসু' চলচ্চিত্রে গোড়ার দিকে সামুরাইদের আক্রমণে ভয়ে পালানো বিশৃঙ্খল কুমোর পাড়ায় শুধু একা গেঞ্জুরে। কাঁচা মাটির পাত্রগুলোকে বাঁচানোর জন্ত ছটফট করে। সারাক্ষণ মিড-ক্রোজে রাখা এই দৃশ্যে ক্যামেরা শুধু একবার লাফ দিয়ে গেঞ্জুরোর মুখের কাছে সরে এসে তার গলার অস্থির হমনীর ওঠানামা দেখায়। অর্গানিক ইউনিটির দিক দিয়ে এতখানি চলে আসা একটি সামাজিক নিগ্রহের নিখুঁত পর্যবেক্ষণ। যেখানে রুটির প্রক্ষে একটা দরিদ্র পরিবারের গভীর উদ্বেগ জড়িত। তবে আলোচ্য প্রয়োগবিধির সম্ভবত সেরা নিদর্শন ওয়াকাসা ও গেঞ্জুরোর প্রণয়ের বহির্দৃশ্য। মিজোঙচি সিকোয়েন্সকে সাজান এইভাবে :

মিড-লং শট—প্রস্তর-উতানের নিভৃত জলাধার। জলের ধুমায়িত বাষ্পরাশির মধ্য প্রণয়ীযুগল পরস্পরের কাছে ভেসে আসে।

লং-শট— চক্রালোকিত উতানের বিস্তীর্ণ তৃণভূমি। দূরে শুভ্র রেশমের গালিচার উপর ওরা একে অপরকে ভাড়া করে। কিমোনোর ঝঙ্কু প্রান্তদেশ চক্রাকারে ওদের চারপাশে ঘোরে।

টিস্ট ক্লোজ-আপ—ওদের উস্তেজিত মুখ আকাশের পটভূমিতে ।

লং-শট— তৃণভূমির দূরপ্রান্তে ওদের আলিঙ্গনাবদ্ধ দেখা যায় ।

এখানে লং ও ক্লোজের প্রয়োগসৌন্দর্য এমনভাবে চোখ বাঁধিয়ে দেয় যে অনেকেই ভুলে যান যুদ্ধোত্তর আধুনিক চলচ্চিত্রের অস্বতম শ্রেষ্ঠ ট্র্যাকিং রয়েছে এই শিকোয়েলেই । মিজোগুটির ক্যামেরা প্রায় বিরল দৃষ্টান্তে প্রস্তর-উদ্যানের মিড্-লং শট থেকে উদ্যানের তৃণভূমির লং শট পর্যন্ত দ্রুতগতিতে অতিক্রম করে আসে । দেখে মনে হয় চলচ্চিত্রের এক দৃশ্য থেকে অপর দৃশ্যে নয়, চিত্রকলার পাশাপাশি দুটি পটে মধ্যকার সীমারেখা সমেত ক্যামেরা ট্র্যাক করে যায় । চলচ্চিত্রের দক্ষ ভাষায় scroll বা কাকেমোনোর সম্পূর্ণ প্রতিভাস নির্মাণ করে নেন মিজোগুচি । চলচ্চিত্রে আলো এবং ছায়াকে তিনি বিশ্লেষণ করেন চিত্রকলার আয়তনিক বেধে । তাঁর ফেলে আসা রঙ তুলির অভাব পূরণ হয়ে গিয়েছিল এইভাবে । পরিবেশ রচনার মধ্যে চলচ্চিত্রের আয়াকে খুঁজেছিলেন তিনি । সেখানেও চলচ্চিত্রকার মিজোগুচি ঋণী হয়েছেন চিত্রকর মিজোগুচির কাছে । আর কারো চলচ্চিত্রে প্রকৃতি এমন ঐকতানিক হয়ে ওঠেনি চলচ্চিত্রের বিভিন্ন অহুভূতির সঙ্গে । রেনোয়াকে মনে রেখেও একথা বলা যায় । 'উগেৎসু'তে দীর্ঘপত্র ঘাসের বনের কোলে মিয়াগির বিদায়গ্রহণ দৃশ্যে প্রকৃতির বিষয়তা অথবা হৃদয়ের উপরে ভেসে আসা নৌকা থেকে আহত চাষী বন্যস্তর অভিজ্ঞতা বলার পর আগ্রাসী কুয়াশার বিপদ-সংকেত রচিত হয় জাপানী চিত্রকলার নিজস্ব মেজাজে । 'ওহাকু'র মতো 'উগেৎসু'তেও আলোর স্বচ্ছতা ও বস্তু সন্নিবেশের ভারসাম্য কখনও ওয়াশ ছবির পর্যায়ে পৌঁছয় । এটাই মিজোগুচির মাধ্যমের অনায়াসস্ব । 'উগেৎসু'-তে দুটি আলাদা বাস্তব প্রকাশিত হয় একই চলচ্চিত্রের কাঠামোয় । ( আলোর অস্ব টোনালিটি নিয়ে এ চলচ্চিত্রে কাজ করেন 'রাসোমন'-এর আলোকচিত্রী মিয়াকাওয়া ) । অলৌকিকতার পর্বকে এক বাস্তবের সমতলে রেখে মিজোগুচি প্রয়োগরীতি পাশ্চৈ দেন । রহস্যের জগৎ গড়ে ওঠে নিয়ন্ত্রিত অঙ্ককারে, নো-নাটকের মতো ছান্দিক চলাফেরায়, নেপথ্যে নো-বাঁশির শিউরে ওঠা সুরে এবং ওয়াকাসার নীরব যন্ত্রণার অভিব্যক্তিতে । আমাদের গণন ঠাকুরের আঁকা মৃত্যুর মতো ওয়াকাসার ললাট ও চোখ ছাড়া সারা মুখ অবগুষ্ঠিত থাকে হালকা রেশমে কিংবা অঙ্ককারে । ম্যাচিকো কিয়োর চোখের বিষাদ মিজোগুচির কাজে লাগে । প্রাসাদকঙ্কের আভ্যন্তরীণ শটগুলিতে ক্যামেরা প্রায় সিলিং-এর সমান উচ্চতা থেকে নীচে গেঞ্জুরো ও ওয়াকাসাকে দেখে । আশ্চর্যজনকভাবে সিলিং-এবও কিছু অংশ ফ্রেমে অন্তর্ভুক্ত হয় । এইটুকু পরিপ্রেক্ষিত হারানো মিজোগুচির পক্ষে সম্ভব ছিল না । মিজোগুচি তাঁর মহত্তম ক্রেন-শটটি প্রয়োগ করেন একেবারে চলচ্চিত্রের শেষ দৃশ্যে মিয়াগির সমাধিতে যখন তার শিশুপুত্র ফুল সাজিয়ে দেয় । মৃত্যু ও নতুন জীবনকে পাশাপাশি রেখে মিজোগুচির

ক্যামেরা কিছুটা ওপরে ওঠে। প্রসারিত দৃশ্য দূর প্রান্তরে কর্মরত ছুটি মানুষকে দেখায়। জীবন এগিয়ে চলে। মিজোভিচ তাঁর চলচ্চিত্রের বর্তমানকে সেই প্রবাহে সামিল করেন। তাও দর্শন বলে 'The present is the moving infinity'।

**জন্মতা যখন নামক : ব্যাটলশিপ পোট্টমকিন এবং...**

মৃগাক্ষশেখর রায়

চলচ্চিত্র তার জন্মমুহূর্তে এমন কয়েকজন প্রতিভার স্পর্শলাভে ধ্বস্ত হয়েছিল, যারা সিনেমা নামে বাহুরকের চোখ ভোলানো খেলনাটিকে পরিণত করেছিলেন গভীর জীবন-সত্য প্রকাশের শিল্পমাধ্যমে। আইজেনস্টাইন এঁদের মধ্যে শ্রেষ্ঠতম। যখন মস্কোর প্রলেটকালট থিয়েটারের এই বিপ্লবী তরুণ নাট্যনির্দেশক তাঁর প্রয়োগ-শৈলীতে মস্কো আর্ট থিয়েটারের বাস্তবতার তবুকে ফুৎকারে উড়িয়ে দিয়ে, তাঁর নিজস্ব ভঙ্গিতে বাস্তব সত্যের রূপায়ণে সচেষ্ট ছিলেন, তখন তাঁর প্রচেষ্টাকে সবাই যৌবনের আভাবিক উৎকেন্দ্রিকতার প্রকাশ বলেই ধরে নিয়েছিল। কিন্তু বাস্তবতার দুর্ঘর প্রেরণাই আইজেনস্টাইনকে নিয়ে গেল থিয়েটারের ক্রাজমতার বাঁধন থেকে চলাচ্চিত্রের মুক্ত অঙ্গনে, যেখানে ক্যামেরার দৃষ্টিতে চারপাশের জগতের সব কিছুই ধরা পড়ে, পরিবেশের সত্যতা অক্ষুণ্ণ থাকে। কিন্তু জীবনের বহিরঙ্গের রূপায়ণই আইজেনস্টাইনের মুখ্য উদ্দেশ্য ছিল না। বৈজ্ঞানিকমূলক দৃষ্টি নিয়ে তিনি জীবনের সমস্ত স্তরগুলি বিশ্লেষণ করেছেন আর তাঁর সদাজ্যাত শিল্পীমন বাস্তবতার নবতর মাত্রা প্রকাশে নিত্য নতুন শিল্প আঙ্গিক-উদ্ভাবনে প্রয়াসী হয়েছে। বাইরের আবরণের নিচে যে অন্তঃশীল সত্য লুকিয়ে আছে, সেই গতিশীল বাস্তবের চিত্ররূপায়ণই ছিল আইজেনস্টাইনের প্রধান উদ্দেশ্য। জীবনের এই অন্তর্মুখিনতাকে উপস্থাপনের প্রয়াসেই তাঁর আঙ্গিকে অনেক সময়ে এসেছে জটিলতা যা গভীর অস্থাবন ব্যতীত অনধিগম্য। স্বদেশে তিনি বারবার নিম্নিত হয়েছেন আঙ্গিক সর্বস্বতা আর বাস্তববিরুদ্ধতার জন্ত। কিন্তু কখনও তিনি দেশত্যাগী হন নি, কারণ তিনি জানতেন যে স্বদেশের মাটিতেই তাঁর সৃষ্টিশীলতার শিকড় গাঁথা আর সোভিয়েট সমাজের কাছে সমকালীন বাস্তববোধের শিক্ষার জন্ত তিনি ছিলেন চিরকৃতজ্ঞ। কিন্তু জীবনসত্যের সন্ধানে তাঁর অভিযান কোন সময়েই ফর্মুলায়িক বাঁধা পথে চালিত হয় নি। বিভিন্ন স্তরে এধিত জীবনের বিচিত্র ভঙ্গিমাকে তিনি ধরতে চেয়েছেন তাঁর সৃষ্টিতে, কখনো সমকালীন বাস্তবের চিত্রায়ণে, কখনো অতীত ইতিহাসের নবতর

ব্যাখ্যায়, কখনো বিরাট ব্যক্তিত্বের অন্তর্লীন ঘন্দের জটিল বিশ্লেষণে, কখনো বা মহাকাব্যের বিস্তৃত পটভূমিকায়। তাঁর সাতটি সম্পূর্ণ চলচ্চিত্র, যা তাঁর সৃষ্টি-প্রতিভার ভগ্নাংশমাত্র, এই গভীর জীবনবোধের স্পন্দনে অতুরপিত।

এ-কথা আজ আর নতুন নয় যে আইজেনস্টাইনের “ব্যাটলশিপ পোটেকিন” ( ১৯২৫ ) চলচ্চিত্রের ইতিহাসে এক বৈপ্লবিক পরিবর্তনের সূচনা করেছিল। চলচ্চিত্রের আদিকে এই পরিবর্তন সম্ভব হয়েছিল চিত্রগ্রহণ ও সম্পাদনার সাহায্যে। চিত্রটির নির্মাণের পরে প্রায় পঁয়ত্রিশ বৎসর কেটে গেছে। কিন্তু আজও এ-ছবি আমাদের কাছে পুরনো হয়নি। এ-ছবির আগে নিমিত “স্ট্রাইক” ( ১৯২৪ ) ছবিটি আইজেনস্টাইনের প্রথম চলচ্চিত্র প্রয়াস। “স্ট্রাইক” এদেশে এখনও অ-দৃষ্ট, কিন্তু এ-ছবি প্রসঙ্গে যা শোনা যায় তাতে সন্দেহ থাকে না যে এ-ছবিতেই শিল্পী আইজেনস্টাইনের প্রতিভার ফুরণ লক্ষ্য করা যায়। একটি কারখানার ধর্মঘটকে কেন্দ্র করে নিমিত এ-ছবি চিত্রকল্পের বিজ্ঞাসে ও সম্পাদনার আদিকের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় চলচ্চিত্রের ইতিহাসে অরণীয় হয়ে আছে। “ব্যাটলশিপ পোটেকিন”-ই প্রথম চলচ্চিত্রশিল্পী আইজেনস্টাইনকে বাইরের পৃথিবীতে পরিচিত করল আর চলচ্চিত্র-আদিকের ক্ষেত্রে “মন্টাজের” প্রাধান্য স্বীকৃত হল। আইজেনস্টাইন বিশ্বাস করতেন যে বিচ্ছিন্ন চিত্রকল্পের সূক্ষ্ম শৈল্পিক সমাহারই সিনেমার আদিকগত বৈশিষ্ট্য। “ব্যাটলশিপ পোটেকিন” তাঁর এই ধারণাকে দর্শকমনে দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত করে। প্রথম দৃশ্যের সমুদ্রের উত্তাল তরঙ্গমালা থেকে আরম্ভ করে শেষ দৃশ্যে পর্দা জুড়ে বিজয়ী পোটেকিনের ক্রোজ-আপ অবাধ সমস্ত ছবিটিই বিভিন্ন ইমেজের সূক্ষ্মসংক্ৰমণ সমাবেশ। সম্পাদনার সাহায্যে বিভিন্ন শটের সংযোজনে দৃশ্যে গতি সঞ্চারিত হয় আর বিভিন্ন দৃশ্যের পারস্পরিক সম্পর্কটিও প্রতিষ্ঠিত হয়। আলাদাভাবে একটি দৃশ্য হয়তো মূল্যহীন, কিন্তু আগের বা পরের দৃশ্যের সঙ্গে তার সংযোজন একটি সম্পূর্ণ নতুন অর্থের দ্যোতক যা ঐ দুইটি দৃশ্যের কোনটিতেই পাওয়া যায় না। দুটি বিভিন্ন ধারণার সংঘাতের ফলে এই যে উদ্ভব, এইটাই আইজেনস্টাইনের মন্টাজ-তত্ত্বের মূলসূত্র। এ-প্রসঙ্গে আইজেনস্টাইনের প্রেরণার উৎস জাপানী লিপিচিত্র (hieroglyphic writing) ; এই তত্ত্বকে চলচ্চিত্রজগতে আমদানী করে দর্শকমনে চিত্রনির্মাণের উদ্দেশ্যের উপলক্ষিকে স্বায়িত্ব করা আইজেনস্টাইনের উল্লেখ্য অবদান। ওডেনার সিঁড়ির দৃশ্য যাকে চলচ্চিত্রের ইতিহাসকার নাম দিয়েছেন “সিনেমার ইতিহাসে সবচেয়ে শক্তিশালী ছ-মিনিট” বিশ্লেষণ করলে মন্টাজের সূত্র-সম্ভান সোজা হবে। পোটেকিন জাহাজের বিজোহী নাবিকদের অভিনন্দন জানাতে ওডেনার ঘাটে সমবেত জনতার গুণ্ড কদাক মৈশ্রদলের আক্রমণ এই দৃশ্যের বিষয়বস্তু। অগণ্য শটের সমাবেশে তৈরি এই দৃশ্যে জনতার মনস্তত্ত্বের বিচিত্র রূপায়ণ আমাদের বিস্মিত করে। মাঝবের মুখ এখানে হয়ে

বাড়িয়েছে মুখোশ আর বিভিন্ন ঘটনার সংঘাতের প্রতিক্রিয়ায় সে মুখের ভাব কণে কণে পরিবর্তিত হচ্ছে। কখনো জনতা আনন্দে অধীর, কখনো উবেগে ব্যাকুল, কখনো আশঙ্কার রুদ্ধশ্বাস। দৃশ্যের প্রথমেই শ্রেণীবৈশিষ্ট্যটি পরিষ্কৃত। জঙ্গলশ্রেণীর উচুকপালে বাবুদের মধ্যে দেখি পোট্টেমকিন সম্পর্কে অবজ্ঞা আবার সাধারণ লোক এই বিজ্ঞোহের মধ্যে লক্ষ্য করে নতুন দিনের আশা। আবার কসাক বাহিনীর আক্রমণের সময় সমস্ত শ্রেণীবিভাগ মুছে যায়। যুত্বাধ্বস্তগায় কাতর জনতা এক সামগ্রিক সত্তা লাভ করে। নানা দৃষ্টিকোণ থেকে নেওয়া ষণ্ড ষণ্ড কণস্বায়ী শটের মাধ্যমে সমস্ত দৃশ্যটিতে নাটকীয়তা মূর্ত হয়ে উঠেছে। ক্যামেরার গতি, ক্যামেরান্বিত বস্তুর গতি আর ঘটনার অন্তর্নিহিত গতি, এই তিনের সংমিশ্রণে “ব্যাটলশিপ পোট্টেমকিন” সার্থক চলচ্চিত্রের মর্যাদা লাভ করেছে।

“স্ট্রাইক” “ব্যাটলশিপ পোট্টেমকিন” আর “অক্টোবর” ( ১৯২৭ ) ছবিতে নায়ক ছিলো জনতা। কোনো ব্যক্তিকে কেন্দ্র করে এই ছবিগুলি গড়ে ওঠেনি। কিন্তু ক্রমশ অগ্রসরমান সোভিয়েট সমাজে “সমাজতান্ত্রিক মাহুৎ” ধীরে ধীরে তার ব্যক্তিসত্তা নিয়ে আবির্ভূত হচ্ছিল। আইজেনস্টাইনের “দি জেনারেল লাইন” ( ১৯২৯ ) ছবিতে আমরা প্রথম ব্যক্তিমানসের সাক্ষাৎ পাই। যদিও ছবিটি যৌথ-খামার নীতিকে জনপ্রিয় করবার জ্ঞান নিমিত্ত এবং এখানেও জনতাই নায়ক। কিন্তু এর মধ্যে মার্খা ল্যাপ্‌কিনার জীবনের সুখ-দুঃখের কাহিনীও অপ্রধান নয়। আর ছবির শিল্পভণ্ডে এর প্রচারধর্মী দিকটি একেবারেই ঢাকা পড়ে গেছে। এ-ছবিতে সমকালীন কৃষক-জীবনের প্রতিফলন আইজেনস্টাইনের গভীর শিল্পদৃষ্টির পরিচায়ক। তাছাড়া চরিত্রায়ণ ও দৃশ্যবিজ্ঞাসেও এ-ছবি আইজেনস্টাইনের শিল্পী-মানসের বিবর্তনে নতুন দিগন্তের সন্ধান দেয়। এ-ছবিতেই আমরা পাই বিভিন্ন শিল্প-প্রকরণের সূত্র সমন্বয়, আইজেনস্টাইনের মতে যা চলচ্চিত্র-শিল্পের আকাঙ্ক্ষিত উদ্দেশ্য। এই মতে প্রেরণা আহজেনস্টাইন পেয়েছিলেন রেনেসাঁসের মহান শিল্পসাধক লিওনার্দো। এ ভিক্টর মধ্যে, যার শিল্প চেতনার সঙ্গে তিনি নিজের আত্মিক সায়ুজ্য বোধ করেছিলেন আর সংকল্প করেছিলেন চলচ্চিত্র-শিল্পে তাঁকেই হতে হবে এ-যুগের লিওনার্দো। সঙ্গীতের মূর্ছনা, চিত্রকলার টোন, কবিতার ছন্দ ও নাটকের দৃশ্য, উপস্থাসের চারিত্রবিজ্ঞাস, এদের শৈল্পিক সংমিশ্রণই সিনেমার প্রাণ, আইজেনস্টাইন বার-বার এ-কথা ঘোষণা করেছেন। “দি জেনারেল লাইন” ছবিটিতে অনেক জায়গায়ই— বিশেষত ধানকাটার দৃশ্য, কৃষকের বসন্তকাল, শহরের আপিস বাড়ির দৃশ্য—চিত্রকলার ভঙ্গি লক্ষ্য করা যায়। “কৃষকের বসন্ত” দৃশ্যটিকে বহু বিশেষবস্তুই একটি নিখুঁত সেন্সানচিহ্ন বলে অভিহিত করেছেন। আবার সম্পাদনার গতির ফলে ক্রীম সেপারেটারের দৃশ্য, ধর্মীয় শোভাযাত্রার দৃশ্য ও স্বপ্ন দৃশ্যে কবিতার ছন্দ সঞ্চারিত। আবার দৃশ্য বোঝনার



“ভিড়ের রেস্টোরাঁর মধ্যে হঠাৎ টেবিলে লাফ দিয়ে উঠে পাসোলিনী চিৎকার করে বলবেন, অনর্থক মানুষ, তোমরা অনর্থক সময় নষ্ট করছো। শোনো আমার কবিতা, এই কবিতাই তোমাদের বেঁচে থাকতে শেখাবে। এই রকম স্বভাবের কবি। ইতালির তরুণ কবিদের মধ্যে পাসোলিনীই সবচেয়ে প্রবল এবং দুর্দান্ত এবং সবচেয়ে বিতর্কমূলক। এক দিকে তাঁর প্রবল জনপ্রিয়তা, অপর দিকে একদল তাঁকে কবি বলেই মানতে চান না। পাসোলিনীর জন্ম ১৯২২-এ। কিছুদিন শিক্ষকতা করেছিলেন। পরে বিরক্ত হয়ে ছেড়ে দেন। তাঁর ধারণা লেখকদের লেখা ছাড়া আর কোন জীবিকা থাকা সম্ভব নয়। কিন্তু, বলাই বাহুল্য পৃথিবীর যে কোনো তরুণ লেখক, বিশেষত কবি, শুধুমাত্র সাহিত্য রচনা করেই গ্রাসাচ্ছাদন সংগ্রহ করতে পারে না। ফলে পাসোলিনীকে ফিল্মের স্ক্রিপ্ট লিখতে হয়, কখনো কখনো নিজে অভিনয়ও করেছেন। ইদানীং পাসোলিনী চলচ্চিত্র পরিচালনাতেই মুখ্যত আত্মনিয়োগ করেছেন। ইতালির আধুনিক চলচ্চিত্রকারদের মধ্যে তিনি উল্লেখযোগ্য অল্পতম। তাঁর তোলা যীশুর জীবনী একটি বিতর্কমূলক ছায়াছবি। রবীন্দ্রজন্ম-শতবার্ষিকীতে তিনি ভারতবর্ষে এসেছিলেন।”

এর পরে আরও পাঁচটি লাইন আছে সূত্রের ঐ লেখায়। পাসোলিনী সেখানে ‘নিওরিয়ালিস্ট’ গোষ্ঠীর কবি। হয়তো ঠিকই। কিন্তু পরিচালক হিশেবে তিনি কখনো নিজেকে ঐ গোষ্ঠীর লোক বলে স্বীকার করেননি। একবার এক প্রসঙ্গের উত্তরে বলেছিলেন—

“হ্যাঁ, আমি সব সময়েই ছোট ছোট শট নিয়ে থাকি। আমার সঙ্গে নিওরিয়ালিস্টদের এইখানেই পার্থক্য। নিওরিয়ালিজম-এর প্রধান লক্ষণ, দীর্ঘস্থায়ী দৃশ্য। ক্যামেরা থাকবে একটা জায়গায় স্থির। চরিত্ররা আসবে, যাবে, কথা বলবে, হাসবে, তাকাবে, ঠিক বাস্তব জীবনে যেমনটা ঘটে। আমি ঐরকম দৃশ্য, কখনোই নিইনি। আমি স্ক্রালনেসকে ঘৃণা করি। আমি সব কিছু গড়ে নিই।”

চলচ্চিত্রের আলোচনা থেকে আমরা ফিরে যেতে চাই কবিতায়। না, আসলে কবিতায় নয়। চলচ্চিত্রের সঙ্গে তার কবিসত্তা যতটুকু জড়িয়ে আছে, নিজের চলচ্চিত্র প্রসঙ্গে কথা বলতে গিয়ে তিনি যেভাবে বারে-বারে কবিতার কাছে ফিরে এসেছেন, সেইটুকুই আমাদের আলোচনার পুঁজি। সেইসব হাতডেই একজন কবিকে খোঁজা।

যুদ্ধের সময়ে, যখন থাকতেন ফ্রিউলিতে, তখন থেকেই কৃষক জীবনের সঙ্গে তার আঁতের যোগ। সেই সময়েই ধনী জমিদারদের সঙ্গে কৃষকদের লড়াই। পাসোলিনী জড়িয়ে পড়লেন লড়াইয়ে। মার্কসিজমও সেই প্রথম স্পর্শ করল তাঁর ফুটন্ত আবেগকে। প্রথম কবিতা লিখতে বসে সেই সময়ে তিনি স্বতঃস্ফূর্তভাবেই বেছে নিলেন ‘ফ্রিউলান’। তাঁর নিজের ভাষা নয়। ভাষাটা আঞ্চলিক, স্থানীয় চাষীদের।

“ফ্রিউলান ভাষায় বখন প্রথম কবিতা লিখি, তখন আমার বয়স সত্তেরো। তার কারণটা ছিল অসুস্থ। তখন ইতালীতে ‘হারমেটিসিজমের’ আধিপত্য। এর মূল লক্ষ্য ছিল শিথলিজম। এই আন্দোলনের মূলে প্রবল প্রভাব ছিল মালার্ভের। কিছুটা রিলকেরও। প্রথম প্রভাবিত হয়েছিলেন উনগারেস্তি। সারা ইতালীতে ছড়িয়ে পড়েছিল এই আন্দোলনের প্রভাব। মনতেল-ই একমাত্র কবি যিনি একে ছাড়িয়ে ইউরোপের অস্বাভাবিক কবি, যেমন এলিয়ট এবং পাউণ্ডকে অহুসরণ করে, হারমেটিসিজমকে চেহারা দিয়েছিলেন খানিকটা সহজ সরল। হারমেটিক কবিতার মূল লক্ষ্য ছিল কবিতার ভাষা হবে শুধুমাত্র কবিতারই ভাষা। এবং এটাকে নিয়ে তাঁরা যাত্রা করেছিলেন দুর্বোধ্যতার একেবারে প্রান্তসীমায়। যেখানে সব কিছুই অসুভবের বাইরে। সবটাই যেখানে সাড়াহীন। ‘an absence of communication’. সেই সময়ে ফ্রিউলান-কে আমি মাথায় তুলে নিলাম কবিতার একটা বিশেষ ভাষা হিসেবে। বাস্তবতার প্রতি যত রকম ঘোঁক বা প্রবণতা তার একেবারে বিপরীত দৃষ্টিভঙ্গী হিসেবে, ‘It was the maximum of hermetic obscurity.’

এই আঞ্চলিক ভাষার সান্নিধ্যে পৌঁছেই, যদিও প্রথম দিকে শুধু মাত্র সাহিত্যের ক্ষেত্রেই হাত পেতেছিলাম এর কাছে, ক্রমশ বুঝতে পারলাম, আমি ছুঁয়ে ফেলেছি এমন একটা জিনিশ যা অত্যন্ত জ্যাত্ত এবং ভীষণ বাস্তব। আমি ক্রমশ চিনতে এবং বুঝতে পারলাম, কৃষক জীবনের বাস্তবতাকে। তারপর আমার লেখায় এই ভাষা আর শুধুমাত্র হারমেটিক এক্কেটিক্সের কলা-কৌশল হিসেবে ব্যবহার হওয়ার বদলে হয়ে উঠল বাস্তবকে প্রকাশ করার বস্তুনিষ্ঠ অবলম্বন বা উপকরণ। আমার উপস্থানে সেটা পেল পরিপূর্ণ রূপ। যেখানে আমি রোমান ডায়ালেক্টকে ব্যবহার করেছি এমন ভাবে, যা প্রথম দিকের সম্পূর্ণ বিপরীত।”

বাবা অভিজ্ঞাত সম্প্রদায়ের বংশধর। মা ফ্রিউলানের কৃষক পরিবারের মেয়ে। বাবা ধার্মিক ছিলেন না। বিশ্বাস করতেন না ঈশ্বরে! কিন্তু যেহেতু গ্রাশনালিস্ট এবং ফ্যাগিস্ট, প্রতি রবিবারে চার্চে যাওয়ার অভ্যাসটা ছিল নিয়মিত। সেটা শুধুমাত্র সামাজিক কারণে। মা যেহেতু চাষী পরিবারের মেয়ে, ধর্ম তাঁর শরীরের রক্তমাংসে। কিন্তু চার্চে যেতেন না কোনদিন। ধর্ম ছিল তাঁর ভিতরের জিনিশ। কাব্যময় এবং স্বাভাবিক। শোক-দেখানো চল নহ। এইভাবে ধর্মহীনতার প্রভাব পাসোলিনীরা অস্তিত্বে শৈশব থেকে সংক্রামিত। নিজে বলেছেন এইভাবে, ‘আই থিংক, আই এ্যাম দা লিস্ট ক্যাথলিক অফ অল দা ইটালীয়ানস আই নো।’ এমন কি যে স্কুলে পুরোহিতরা শিক্ষক, সে স্কুলে পড়তে যেতেন না তিনি। শৈশব থেকে আরও একটা জিনিশ ছায়া ফেলেছিল অস্তিত্বে। মায়ের প্রতি ভালবাসা। হৃগভীর টান।

“বাবা এবং মায়ের সঙ্গে আমার কি সম্পর্ক, সেটা সম্বন্ধে কিছু বলা খুব কঠিন। যেহেতু সাইকো-এ্যানালিসিস সম্বন্ধে কিছু আমি জানি। সেই কারণেই আমার পক্ষে সিদ্ধান্ত নেওয়া কঠিন, কি ভাবে কথাগুলো বলবো। কবিতার ইঁদে অর্থাৎ ঘটনাময় স্মৃতিচারণ দিয়ে। না সাইকো-এ্যানালিসিসের ধরনে। সেটাও খুব একটা সহজ কাজ নয়। কারণ, কাউকে সম্পূর্ণ জেনে ওঠা কারুর পক্ষেই সম্ভব নয় কখনো। আমি শুধু বলতে পারি মায়ের প্রতিই ছিল আমার প্রবল ভালবাসা। প্রমাণ পেতে চাইলে ঘাঁটতে পারেন আমার কবিতা, ১৯৪০ থেকে যার শুরু। আর শেষ, কবিতার বইয়ে। অনেক কাল ধরে আমার মনের মধ্যে একটা ধারণা ছিল, আমার জীবনের আবেগময় এবং যৌনপ্রধান গড়নটা বুঝি মায়ের প্রতি অত্যধিক, বলতে গেলে তন্মাবহও, ভালবাসা। কিন্তু সম্প্রতি বুঝেছি, বাবার সঙ্গে সম্পর্কটাও আমার জীবনে ছিল গুরুত্বপূর্ণ। আমি সব সময়ে ভাবতাম বাবাকে বুঝি ঘৃণা করেছি কেবল। না। আমি যুক্ত ছিলাম এক স্বামী সংঘর্ষে, তাঁর সঙ্গে। তার কারণ ছিল অনেক। সবচেয়ে বড় কারণটা হল, তিনি ছিলেন ‘ওভার বীয়ারিং ইগোইস্টিক, ইগোসেন্ট্রিক, টিরানিক্যাল এ্যাণ্ড অথরেটেরিয়ান’। আবার সেই সঙ্গে ‘একস্ট্রাঅর্ডিনারিলা নাইভ’। এ ছাড়া তিনি ছিলেন আমি অফিসার। জাতীয়তাবাদী। এবং ফ্যাসিজিমের সমর্থক। আবার সঙ্গে সংঘর্ষের এগুলোও ছিল কারণ। তার উপরে মায়ের সঙ্গে বাবার সম্পর্কটা ছিল বড় জটিল। সেটা এখন বুঝতে পারি। বাবা সম্ভবত মাকে ভালবাসতেন যথেষ্টই। কিন্তু সম্ভবত মায়ের দিক থেকে বিনিময়ে পেয়েছেন কম। সেই না-পাওয়াই বাবাকে সব সময় তাঁর ক্ষিপ্ত উত্তেজনায় টান টান করে রাখতো। সব শিশুদের মতো, আমিও তখন থাকতাম মায়ের পক্ষেই। আমি সব সময়ে ভাবতাম, বাবাকে বুঝি ঘৃণাই কবেছি কেবল সারা জীবন। তা নয়। সম্প্রতি, আমার শেষ কাব্য-নাটকটি লিখবার সময়, যার বিষয় পিতা বনাম পুত্রের সম্পর্ক, বুঝলাম আমার আবেগময় এবং যৌনপ্রধান মানসিক গড়নটার মূলে বাবার প্রতি ঘৃণা নয়, ভালবাসা বোধটাও অনেকখানি কার্যকরী। এই ভালবাসার জন্ম তখন, যখন আমার বয়স দেড় বছর। অথবা হতে পারে দুই কিংবা তিন। সঠিক জানি না। তবে আমি এই ভাবেই জিনিসটাকে ঝাড়া করেছি। ১৯৫২-এ বাবা মারা গেলেন; কেনিয়া-র বন্দী শিবির থেকে ফিরে। ১৯৪২-এ লেখা কবিতার বইটা উৎসর্গ করেছিলাম তাঁকে। সে কবিতা ফ্রিউলান ভাষায় লেখা। আমার মায়ের ভাষা। বাবা ছিলেন এই ভাষার বিকল্পে। তার অনেক কারণ। প্রথমত মধ্য ইটালীর মাছুষ হিসেবে তিনি ছিলেন জাতিবিদ্বেষী। তাঁদের ধারণা যা কিছু শহরের প্রান্তবর্তী, তা সে ভাষাই হোক আর যাই হোক, নিকৃষ্ট। তার উপরে একজন ফ্যাসিস্ট হিসেবে আঞ্চলিক ভাষার উপর তাঁর ঘৃণা তো ছিলই। স্বতরাং বাবাকে সেই কবিতাগুলো উৎসর্গ করা যথেষ্ট সাহসিকতার লক্ষণ।”

সম্ভবত, 'ইডিপাস রেক্স' গড়ার উৎস রয়ে গেছে এইখানে। ইডিপাস-এর প্রোলোগ-এ। যেখানে দেড় বছরের একটি শিশুর প্রতি তার পিতা ঈর্ষান্বিত। শিশুটিও পিতার মানসিকতার নির্মম অথবা উদাসীন পর্যবেক্ষক।

প্যাসোলিনী, বলতে গেলে জন্ম থেকেই কবি। যখন থেকে লিখতে শিখেছেন, তখন থেকেই কবিতা লেখা। অবশ্য লিখতে এবং পড়তে শেখার আগে এসেছিল ছবি। তখন বয়স ছিল চার। কবিতা লেখা সাত বছর বয়স থেকে। ছোট্ট একটা নোট বইয়ে। শৈশবের যেসব রচনা হারিয়ে গেছে যুদ্ধের সময়। সে কবিতাকে অলঙ্কৃতও করেছিলেন ছবি এঁকে। ছবি আঁকাটাও চলেছিল অনেকদিন। বয়স বেড়েছে। উপস্থাস, প্রবন্ধ, চিত্রনাট্য, চলচ্চিত্র, সংবাদপত্রে বিতর্কমূলক রচনা, এমনি নানা দিকে দীর্ঘ-বিদীর্ণ হয়েছে তাঁর প্রতিভা। কিন্তু কবিতা রয়ে গেছে রক্তশ্রোতে, আন্তঃস্বের্গ মর্ম্মূল।

চলচ্চিত্রের আলোচনা প্রসঙ্গেই জনৈক প্রশ্নকর্তা একবার তুলেছিলেন 'স্বর-রিয়্যালিজম'-এর কথা। প্যাসোলিনীর উত্তর—

“স্বর-রিয়্যালিজম জিনিশটা যে খুব পরিষ্কারভাবে ব্যাখ্যাত হয়েছে, তা আমার মনে হয় না। আমরা যখন ঐ শব্দটা ব্যবহার করি তখন একই সঙ্গে দুটো দিকের কথা বলি। এর এক দিকে রয়েছে, 'স্বর-রিয়্যালিস্ট ম্যানিফেস্টো'। মনে পড়ে যায় ব্রেভৌ আর আরাগঁকে। মনে পড়ে যায় গোটা ফরাসি পরিমণ্ডল। মনে পড়ে যায় দালি-র ছবি। এই শতাব্দীর গোড়ায় যারা যারা স্বর-রিয়্যালিস্ট ছিলেন তাঁদের সবাইকে।

এর পরের ধাপে আসে কাফ্কা। কাফ্কা সম্পূর্ণ ভিন্ন বস্তু। আরাগঁ এবং এলুয়ার-এর মধ্যে যেমন তুলনা হয় না, তেমনি হয় না তাঁদের উত্তরাধিকারী লুয়ের্ম'-র সঙ্গে কাফ্কার। স্বর-রিয়্যালিস্ট পেটিং আর গোড়ার যুগের স্বর-রিয়্যালিস্ট সিনেমার তুলনা চলে না।

আজকের যুগের ষাণ্ডীয়া কবিতা, এমনকি সোস্যালিস্ট বা কমিটেড কবিতাও যা লিখেছেন, সবারই মূল উৎস ঐ স্বর-রিয়্যালিজম।

আমার ফিল্মে যে স্বর-রিয়্যালিজম, তাব অনেকখানি কাফ্কা থেকে নেওয়া। আর খানিকটা নেওয়া স্বর-রিয়্যালিস্ট পেটিং থেকে। অর্থাৎ ঐতিহাসিক স্বর-রিয়্যালিজমের সঙ্গে আমার চলচ্চিত্রের সম্পর্ক কম। এটা হল 'ফেবল্'-এর স্বর-রিয়্যালিজম। যার শিকড় শোক-সাহিত্যের গভীরে। বরং বলা যেতে পারে আমার ছবির মূল নীতিকথাটা ভারতীয় দর্শনের থেকে নেওয়া। 'তু বি ডেড অর গ্র্যাংইভ ইজ দা সেম থিং', এবং এটা কোন আকস্মিক ঘটনা নয়।”

চলচ্চিত্র এবং কবিতা প্যাসোলিনীর কাছে এক। তিনি শুধু কবিতার দৃষ্টিভঙ্গীতে চলচ্চিত্র গড়েন না, মাপেনও। কোনও একটা ছবি দেখার পর তাঁর মনে প্রশ্ন জাগে, এ

ছবিটা কোন্ ভাষার তোলা ? গল্পের ভাষার, না পল্পের ভাষার । তিনি বিশ্বাসী 'সিনেমা অব পোয়েট্রি'তে । কেন ?

“আমার মতে সিনেমা মূলতঃ এবং স্বাভাবিক কারণে কাব্যময় । যেহেতু সিনেমা স্বপ্নের মতো । সে স্বপ্নের সবচেয়ে কাছাকাছি । যেহেতু চলচ্চিত্রের একটি দৃশ্য, অথবা স্মৃতির খানিকটা অংশ অথবা স্বপ্নের, তার সকলেই, গভীর ভাবে কাব্যময় । ছবিতে তোলা একটা গাছও কাব্যময় । একটা মাহুঘের মুখের ছবি তুললে, সেটাও কাব্যিক । যেহেতু ‘ফিজিসিটি’ জিনিসটাই কাব্যিক । যেহেতু এর ভিতরে রয়েছে অলৌকিকত্ব । রয়েছে রহস্য । রয়েছে বহু রকমের অর্থ । যেহেতু স্বার্থকে মোড়া । এমনকি একটা গাছও ভাষাবিচার প্রতীক । কিন্তু গাছের ভিতর দিয়ে কে কথা বলে ? বলেন ঈশ্বর । অথবা বাস্তব জগৎ নিজেই । এইভাবে গাছের মাধ্যমে তার অলৌকিক বক্তার সঙ্গে ভাষার আদান প্রদান চলে আমাদের ।

সিনেমা কবিতা হতে বাধ্য, কারণ এটা কবিতারই মত । আমি আবার বলছি, কবিতারই মত । যে কবিতা প্রাগৈতিহাসিক, নির্দিষ্ট আকারহীন এবং অস্বাভাবিক । কেউ যদি আত্মিকালের একটা শীতসহীন ফাঁপা, ওয়েস্টার্ন ছবি অথবা কোনো প্রাচীন জনপ্রিয় ছবিকে পুঙ্খানুপুঙ্খ বিচার করে, তার ভিতরেও কোথাও না কোথাও চোখে পড়বে, স্বপ্নের গড়ন এবং কবিতার স্বভাব । যদিও সে ছবি ‘সিনেমা অব পোয়েট্রি’ নয় ।

চলচ্চিত্রকার হতে গেলে কবি হতে হবে আগে ।”

২

বার্নার্দো বাতুলুচ্চি, ইতালীর একজন খ্যাতিনামা কবি ; আভিল্লো বাতুলুচ্চির ছেলে । হঠাৎ এক দিন কবিতা ছেড়ে চলে এলেন চলচ্চিত্রে । হঠাৎ মনে হয়েছে, ‘সিনেমা ইজ দ্য ট্রু পোয়েটিক ল্যান্গুয়েজ’ । ২১ বছর বয়সে প্রথম ছবি, ‘দি গ্রীম রীপার’ । গুরু পাসোলিনীর গল্প । শিশু বানিয়েছিলেন নিজের মত সাজিয়ে গুজিয়ে । সেটা ১৯৬২-র ঘটনা । তারপর আরও বদলেছেন । আরো ছবি । বন্ধুত্ব হয়েছে গদারের সঙ্গে । ছবিতে পড়েছে তার ছাপ । লিরিসিজমের সঙ্গে মিশেছে গদারীয়ান পলেমিক । পরে বন্ধুত্ব ভেঙে গেছে । কারণটা রাজনৈতিক মতামতের বৈপরীত্য । তারপরও ছবি করেছেন । এখন বিশ্ব চলচ্চিত্রে এক উজ্জ্বল নাম । কিন্তু এখনো গুরুর প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদনে অকুণ্ঠ । বয়স যখন ফুঁড়ি, তখনই এসেছিল এই দ্বর্গত স্রয়োগ । পাসোলিনীর প্রথম ছবি ‘গ্র্যাকাটোনে’র সহকারী পরিচালকের কাজ । প্রশ্ন করা হয়েছিল, কি ভাবে পেলেন এই কাজ ? উত্তরে, জানিয়েছিলেন—

—আমি তাঁকে জানতাম । আমি ছিলাম তাঁর কবিতার পাঠক । তিনিও পড়েছিলেন

আমার কিছু কবিতা। যখন বারো বছর বয়েস, প্রথম দেখি তাঁকে। আলাপ করিয়ে দিয়েছিলেন বাবা। পাসোলিনীর সঙ্গে কাজ করা সত্যিই এক মূল্যবান অভিজ্ঞতা। যখন প্রথম ছবি করছেন তখন সিনেমার ব্যাপারে তিনি ছিলেন আমারই মত 'ভ্যাজিন' অর্থাৎ অপাপবিদ্ধ। তার ফলে অভিজ্ঞতা দিয়ে যা প্রত্যক্ষ করলাম, সেটা একজন পরিচালকের কাজ নয়। আমি প্রত্যক্ষ করলাম একজন পরিচালকের জন্ম।

—এ্যাকাটোনে করতে করতে কি শিখলেন ?

—টেকনিক-ফেকনিকের কিছুই না। শিখেছিলাম মানবিক সম্পর্কের ব্যাপারটা। স্টাইলের কথা যদি বলতে হয় বলবো অপূর্ব। পাসোলিনী যখন একটা ট্র্যাকিং শট নেন, মনে হতো যেন পৃথিবীতে এই প্রথম ট্র্যাকিং শটের জন্ম হল। তেমনি একটা ক্লোজ-আপ। মনে হতো এর আগে পৃথিবীতে ক্লোজ-আপ ছিল না। যেন এই প্রথম জন্ম হচ্ছে একটা ভাষার। আমার কাছে ব্যাপারটা ছিল যেন হাত লাগিয়েছি সিনেমাকে জন্ম দেওয়ার কাজে। এ্যাকাটোনে-য় কাজ করে আমার চোখ খুলে গেল সিনেমার বিষয়ে। বুঝলাম, এটাই হল আসল কাব্যময় ভাষা। বুঝলাম, সিনেমা থিয়েটারের চেয়ে কবিতার অনেক কাছে।

পাসোলিনীর সব ছবির চিত্রনাট্যই নিজের কলমে লেখা। সাধারণত চিত্রনাট্যকে আমরা জানি এক ধরনের শুকনো গছ। প্যারিভের মাঠের ডাইনে ঘোবো বাঁয়ে তাকাও এবার হাঁটো গোছের নির্দেশনামার নির্ঘোষে কর্শণ। সাহিত্য থেকে সাধারণত সাত মাইল দূরে দাঁড়িয়ে থাকে এর ভাষা। কথা বেশি। কবিতা কম। চরিত্র থাকে। কিন্তু থাকে না তাদের মন, তাদের ভিতর মহল, জটিল অলিগলি, অন্ধকার ঘর, ঘরের ভিতরের করাঘাত। চিত্রনাট্যে নায়কের প্রবেশ এবং প্রস্থানের মাঝখানে কেবল সংলাপ। থাকে না সংলাপের উৎস। ফলে চিত্রনাট্য পড়ে আমরা কখনো ছুঁতে পারি না সেই রকম একটা জায়গা চরিত্রকে যার পাঁচটা ইঞ্জিয়, ছটা রিপু এবং একটুকরো বুক চোদ্দটা ভুবন। তাই চিত্রনাট্যে আমরা পড়ি না।

পাসোলিনীর চিত্রনাট্য সাহিত্য নয়, কবিতা। শুধু ভাষা নয়, ভাষাও। তিনি মানুষকে দেখান শুধু আপাদমস্তক নয়, আয়ুল। শিকড়-বাকড়শুক। প্রকৃতিকেও দেখান মানুষের আদলে।

'ইডিপাস রেক্স' ছবিতে আমরা দেখেছি ক্যামেরা ক্রমাগত ঘুরে চলেছে সবুজ বনের উপর দিয়ে। যেন একটি শিশু চোখভর্তি বিশ্ব নিয়ে ঘুরে ঘুরে দেখছে প্রকৃতিকে। চিত্রনাট্যে সেখানকার বর্ণনা—

Perhaps trees will come spinning into view : ashes, sorghum, and willows—willows above all. Drooping with their long, weeping

leaves over a terrible void, a darkness, something unearthly. And the willows, drenched in that glorious afternoon sun deep in the provinces : a mysterious corner of the world, no north, no south. Just an immense hole where a new life is stirring.

সৈনিকের পোশাক পরা পিতা তাকিয়ে আছে আপন শিশুর দিকে । শিশুটি একটি প্রাম-এর ভিতরে শুয়ে । সেও দেখছে তার পিতাকে । কিভাবে ?

The child looks at him, his limpid little eyes devoid of expression, perhaps he is already pretending indifference. The father looks at him, standing out in his petitbourgeois soldiers uniform against the sky and the song of the swallows. He is listening to his own inner voice. It is loud, and solemn, as in a tragic drama.

কোনও একটি যুবকের বর্ণনায় তাঁর কলম শুধু 'হ্যাংসাম' বলেই থেমে যায় না । তিনি জানান, এ হচ্ছে সেই যৌবন যা দাসত্ব কি এখনো বুঝতে শেখেনি । অথবা তাকে স্পর্শ করেনি দাসত্বের বোধ । অথবা ক্ষেপিয়ে ভোলেনি ।

কোনও একটি বাঁশীর সুরের বর্ণনা দিতে গিয়ে তিনি জানান, এ হল সেই সুর যা চিরকালের, পৃথিবীর যাবতীয় পুরাণের প্রাণের জ্বিনিস ; আবার অল্প জায়গায় এই বাঁশীর সুরকে বলেছেন. নিয়তির চেয়ে বয়সে কিছু ছোট অথবা বড় ।

কোনও একটি পথ প্রদর্শন, এই পথ যার শেষ নেই । চলে গেছে সেই গভীরতার দিকে, যার সবটাই ভ্রমাবহ শূন্যতায় ভরাট ।

আবার এইরকম পথেই যখন ভেসে আসে দুরাগত কোন অস্পষ্ট সন্ধ্যা তিনি সতর্ক করে দেন আমাদের । ঐ গান এগিয়ে আসছে অলৌকিক ভঙ্গীতে, এখুনি দখল করে নেবে এই ডুবনজোড়া দিগন্তকে । ঐ গান প্রাণে প্রথমে জাগায় আনন্দ, পরে আতঙ্ক । এই গান পথকে বাঁকিয়ে নিয়ে যায় মরুভূমির ভিতর দিয়ে এমন দিকে, যেখানে দাঁড়ালে মনে হয় সবটাই সূক্ষ্ম অথচ বিপুল দূর, সবটাই পরিচিত অথচ অমানবিক ।

খেবস যাত্রার পথে ইডিপাস যখন হত্যা করেন নিজের পিতাকে এবং আক্রান্ত হন তাঁর রক্ষীদের হাতে, ইডিপাস একে একে হত্যা করেন তাদেরও । পাসোলিনী একবারও বলেন না যতদেহগুলি শুয়ে রইল ধুলোর উপরে । মৃত্যুর বদলে তিনি ব্যবহার করেন 'সরলতা' । 'দেয়ার ইনোসেন্স লাইস দেয়ার ইন দি ডাস্ট, সোকড ইন ব্লাড ।' আবার কখনো, 'ইনোসেন্স অ্যাণ্ড ইয়থ লাইং স্কোয়ারমিং ইন দি ডাস্ট ।' কবির উপস্থিতি এখানে প্রবলতর । নিজের অজ্ঞাতসারে ইডিপাস নিহত করেছেন তার পিতাকে । তার জীবনে পাপের স্তভারস্ত এই মুহূর্তটি থেকে । ইডিপাসের পাপকে চিনিয়ে দেবার জন্মেই বারবার

প্রতিরোধকারী বোন্ধাদের ক্ষেত্রে পাপহীন সরলতার উচ্চারণ ।

থেবস-এ অভিষিক্ত হওয়ার পর নিজের জননীর সামনে এসে বসেছেন ইডিপাস । এখন জননী নয়, জ্ঞী ।

“দুটি নববিবাহিত এখন তাদের শয্যাগৃহের নিজস্ব শান্তির ভিতরে । জানলার বাইরে থেবস-এর অট্টালিকামালা, শহরাক্ষল এবং চাঁদ । প্রথম দেখা গেল ইয়োকাস্তকে । এখনো উৎসবের পোশাকে । পিছনে ইডিপাস । পরিধানে রাজার পোশাক ! মাথায় মুকুট । তাঁরা কাছাকাছি এসে দাঁড়ালেন । প্রত্যেকের চোখ অপরের চোখে গাঁথা । তাঁদের বিবাহ ঘটেছে জনগণের ইচ্ছানুসারে । কিন্তু এও ঠিক যে তাঁদের নিজস্ব ইচ্ছাটাও ছিল পিছনে, স্বতঃস্ফূর্ত এক লজ্জাহীন আকাজকা ।

সেই আকাজকার নগ্ন প্রতিবিম্ব এখন তাঁদের চোখে । চরিতার্থতাও প্রতিবিম্ব । তাঁদের ভালবাসা এখন মাংসময় । আত্মার উৎকর্ষতা ।

তাঁরা যখন পরস্পর নগ্ন হচ্ছেন, তখন তাঁদের চোখ পরস্পরের চোখে গাঁথা । এই প্রথম, তাঁরা আবিষ্কার করছেন পরস্পরের নগ্নতা । তাঁদের অন্তরঙ্গতার প্রথম মুহূর্ত । বাইরে, বিমম্বেরা গ্রীষ্মের কিছু শখাবলী । বাইরে, জলজল চাঁদ ।

ইডিপাস এখন নগ্ন । একই সঙ্গে রাজা এবং স্বামীর অধিকারবোধে তাঁর ব্যক্তিত্ব এখন উজ্জল । তিনি দেখছেন নিজের জ্ঞীকে । জ্ঞীর মাথা এখন অলঙ্কারহীন । চুল বিশস্ত । পা দুটি নগ্ন । কিন্তু কাঁধ থেকে তখনো বুলছে পোশাক, যা কোমরের কাছে একটি সোনার আংটায় দৃঢ় ঝাঁটা । আংটাটি যেন প্রকাণ্ড এবং ধারালো কাঁটার মতো । এইভাবে তিনি বসে আছেন বিছানার প্রান্তে । সলজ্জ । কিন্তু এই লজ্জা শিহরিভ কুমারীদের মতো নয় । কারণ, কিভাবে শিশুরা জন্ম নেয়, ইতিপূর্বেই তা জানা হয়ে গেছে তাঁর । তিনি তো জননী । তবুও যে লজ্জার নম্র ভঙ্গি, সেটা সম্ভবত কৃত্রিম, প্রণয়ের ছলাকলা । অথবা হতে পারে এই দৃঢ় অথচ কোমল অভিব্যক্তি তাঁর নারীত্বেরই স্বাভাবিক সংযম । ইডিপাসের চোখে যেন খানিকটা ব্যঙ্গ, কিছু ঈর্ষা, ইডিপাস ভালবাসার জন্মে প্রস্তুত । বৈর্যহীন তিনি এগিয়ে গেলেন ইয়োকাস্তর কাছে । খুলে দিলেন কোমর বন্ধনীর সোনার আংটাটি । বুকের বসন লুটিয়ে পড়ল পায়ের নিচে ।

অস্থির ইডিপাস দু'হাতে জড়িয়ে ধরলেন ইয়োকাস্তর শরীর, প্রায় বস্ত্রের ভঙ্গিতে । বিছানায় শুইয়ে দিলেন তাঁকে । আর ঠিক সেই সময়ে তাঁকে নিবৃত্ত করল, পেছনে টেনে আনল একটা কিছু ।

তিনি উঠে বসে খুঁটিয়ে দেখতে লাগলেন তাঁর জ্ঞীকে, মনে পড়তে লাগল জননীকে । রক্তির গভীরে, দুবে কোথাও বেজে উঠল বাঁশী । বেজে মিলিয়ে গেল । এ সেই চাইরেনিয়াসের বাঁশীর রহস্যময় স্বর । এই স্বর যেন নিয়তির আঁকা ছকের মধ্যকার

জিনিশ । নিয়তি—রহস্য—তাকে ছাড়িয়ে— একটি মা ।

ধীরে, অতি সন্তর্পণে, আর সেই প্রভুত্বের বস্তুতায় নয়, যথার্থ প্রেমিকের মত কাঁপা আবেগে, ইডিপাস কাছে টেনে নিলেন তাঁর জননিকে । জননীর শরীরকে তাঁর আচ্ছাদিত করলেন নিজের শরীর ঢেলে ।”

কবিতার গভীর ভাষায় লেখা হয়েছে এমন চিত্রনাট্যের সংখ্যা খুবই কম । ধীরে লিখেছেন তাঁরা কবি । পাসোলিনী তাঁদের মধ্যে একজন । হয়তো তাঁদের মধ্যে সর্বপ্রধান । এবং সম্ভবত সর্বশেষ ।

## মেফিসটো

শমীক বন্দ্যোপাধ্যায়

‘মেফিসটো’ যখন প্রথমবার দেখি, তখন কোনো প্রস্তুতি ছিল না, প্রত্যাশাও ছিল না । নিউ ইয়র্ক আন্তর্জাতিক চলচ্চিত্র উৎসবে বিতরিত অহুষ্ঠানপত্রে উদ্ধৃত বিবৃতিতে ইস্ত্ভান জাবো বলেছিলেন, ‘আমাদের ছবির কাহিনী এমন একজন মানুষকে নিয়ে যার মানিয়ে নেবার ক্ষমতা চমকপ্রদ । এই কাহিনী এমন একজনের কাহিনী যার বিবেচনায় তার জীবনের একমাত্র সম্ভাবনা অশ্রদের কাছে স্বীকৃতি পাওয়ার মধ্যে ।... সে সিনিক না, দুর্জনও নয় । সে বরং সেন্টিমেন্টাল, কর্তৃত্বের কাছে সে মাথা নত করে কারণ তাতে সে তার অহুতবে এক গভীর নিরাপত্তা বোধ লাভ করে । হঠাৎ দ্রুত পরিবর্তন ঘটে গেলে সে অসাড় হয়ে যায়, কিন্তু তাও মুহূর্তের জন্ত । তার সজাগ মন সঙ্গে সঙ্গেই পথ খুঁজে নেয় কেমন করে সে আবার নিজেকে গ্রহণীয় করে তুলবে । সে স্পষ্টই জানে যে সে যা করছে তা বিশ্বাসঘাতকতা । তারপর এই বিশ্বাসঘাতকতাই হয়ে দাঁড়ায় তার নতুন ভূমিকা । তার নিজের জীবন, তার নিয়তি, সবটাই সে অভিনয় করে যায় । নিজের পতনের পরও বেঁচে থাকবার লোভে সে তার পতনকেও অভিনয়ের অভিজ্ঞতায় পরিণত করতে পারে । ফ্যাশিবাদের মতো স্মৃতীত্র ঐতিহাসিক ও রাজনৈতিক পরিস্থিতির মধ্যে এমন চরিত্রের একটি মানুষের কীতিকলাপ লক্ষ করা নিঃসন্দেহেই আমাদের পক্ষে শিক্ষণীয় হবে ।’ ছবি দেখবার প্রাক্‌মুহূর্তে এই কথাগুলিও তেমন অর্থপূর্ণ হয়ে ওঠেনি ।

ছবি শুরু হতেই তার একাধিক পরস্পরসম্পৃক্ত কাঠামোর বিচ্ছিন্ন এক আশ্চর্য বুনট রচনা করে । একটি স্তরে থিয়েটারের ঐতিহাসিক, সমাজতাত্ত্বিক ও মনস্তাত্ত্বিক পরিমণ্ডল । জাবো বড় হিসেব করেই বেছে নেন তাঁর ছবিতে থিয়েটারের চাক্ষুষ দৃষ্টান্ত রূপে ইতালীয়

অপেরা, ব্রেস্ট-এর 'দ ব্রেডশপ', প্যায়টে-র 'কাউন্ট' এবং শেক্সপীয়রের 'হ্যামলেট', মাত্র এই চারটিই, কারণ এই চারটিতেই আঁকা হয়ে যায় তৎকালীন পশ্চিম ইয়োরোপিয় থিয়েটারের পরম্পরার মানচিত্রের বহিরেখচিত্র। পেশাদার থিয়েটারের চর্চার মধোই রয়ে গেছে এক ধরনের আত্মহননের বীজ। নিজেকে মিথ্যা ভানের প্রবল আড়ম্বরে জনসমাদরের মুখে দাঁড় করাবার যে প্রবণতা পেশাদার থিয়েটারের মজাগত, বস্তৃত থিয়েটারের প্রাণধরুণ, তাই হয়ত অভিনেতাকে একটু বেশি সাবধানী, একটু বেশি স্বার্থসন্ধানী, একটু বেশি স্বীকৃতিকাতর করে তোলে। দৃশ্যের স্তরে স্পটলাইটের উচ্চকিত লাহন যা আলোর অতুল্ল রস্তের মধো অভিনেতাকে বেঁধে রাখে বাইরের সব কিছু থেকে বিচ্ছিন্ন করে, সমস্ত দর্শকের দৃষ্টিকেও বেঁধে রাখে তার উপর; আর অস্তদিকে দর্শকদের স্বতঃস্ফূর্ত কিংবা নিতান্তই আত্মস্থানিক করতালির সেই তাৎক্ষণিক মায়াবি সম্মোহন—এই দুয়েই যেন ধরা পড়ে যায় অভিনেতার হুত্রিস তথা হামারতিয়া তথা অনিবার্য নিয়তি। তাই দৃশ্যধ্বনির ঐ সমাহারেই 'মেফিসটোর' প্রথম সীকণ্ডয়েন্স-এ অভিনয়সন্ধ্যাশেষে শেষ যবনিকাপাতের পূর্ব যুহুর্তে জাবোর অভিনেতৃ-অভিজ্ঞতার অস্তিত্ববাদী বিশ্লেষণের পটভূমি প্রতিষ্ঠিত হয়। তারপর পুরো ছবি জুড়েই ঐ একই পরিস্থিতি বারবার ফিরে আসে—অভিনয়ের প্রবল আত্মময় আত্মপ্রকাশের শেষে জনসমাদর, সেই জনসমাদরের আদল বিচিত্র, সামূহিক থেকে ব্যক্তিক, আবেগ, ভক্ততা কিংবা তীক্ষ্ণ সমালোচনার সীমায় গ্রথিত। সমাদরের প্রাপক একই থাকে, পালটে যায় কর্তারা—কখনও মুফা রমণী, কখনও ফ্যাশিস্ট জেনেরাল, কখনও জনমণ্ডলী, কখনও বিচক্ষণ বহুদর্শী নাট্যসমালোচক। 'নাটক' বা 'থিয়েটার'-এর চেয়ে 'পারফরমান্স' কথাটার মধো অভিনয়ের এই অন্তবগত দৈত বা দ্বান্দ্বিকতার ব্যঞ্জনা স্পষ্টতর। অভিনেতার অনেক লড়াইয়ের মধো দুটি লড়াই মুখ্য। এক, নিজের শরীরের সঙ্গে লড়াই যাতে সেই শরীর বিপুল বায়ম্ব হয়ে ওঠে, যাতে তার প্রতিটি তন্ত্রী অর্থবহ হয়, প্রকাশক্ষম হয়। দুই, দর্শকের সঙ্গে প্রাতাহিক লড়াই, তাকে জয় করে নিয়ে অঙ্গ ভক্তে পরিণত করার লড়াই। এই দুই লড়াই বারবারই জড়িয়ে যায়, একমুখী হলে যায়। যেমন দেখা যায় ছবির দ্বিতীয় তাৎপর্যপূর্ণ সীকণ্ডয়েন্স-এ, খেখানে হেনড্রিক হোফগেন-এর শরীরচর্চায় অনিবার্যভাবে জড়িয়ে যায় নিজের শরীরের স্বাদে পরিপূর্ণ পরিভূপ্ত হবার নারসিসিস্টিক সাধ। নিজের শরীর, কেবল নিজের শরীর নিয়ে এই মগ্নতার মধো একটা অবিবেচক বস্ততা আছে যা এই সীকণ্ডয়েন্স-এ জুলিয়েট মারটেন্স-ক্রুপিণী কারিন বয়েড-এর সঙ্গে হোফগেনের প্রণয়দৃশ্যে স্পষ্ট। লক্ষ করলে বোঝা যায়, এই সমগ্র সীকণ্ডয়েন্স-এর চন্দ তৈরি হয়ে যায় হোফগেন ও জুলিয়েটের প্রথম নৃত্যানির্ভর শরীরচর্চার চন্দ থেকেই। এই চন্দের মধোই রয়েছে পরম্পরকে নিয়ে যৌনতার বস্ত একটি খেলা—বিভিন্ন পশ্তুযুগলের

‘যেটিং গেম’-এর আদলেই যেন। জীবোর অসামান্য বাঁধুনির গুণে সমগ্র সীকুওয়েন্স জুড়েই যা বোঝা যায়, হোফ্‌গেন এই খেলার আনন্দে নিজের শরীরের অবাধ মুক্তি ও আরেকটি শরীরের উপর এই শরীরের অধিকারের তৃপ্তির স্বাদই লাভ করে, এর মধ্যে প্রেমের আত্মদান বা আত্মসমর্পণের কোনো মাত্রাই নেই। এই দৃশ্য যে শটটিতে একটি কাইম্যাক্স-এ পৌঁছয়, তাতে কার্নিন বয়েডের চিৎ হয়ে শোয়া শরীরের উপর, সেই শরীরের নরম উষ্ণ হাতের ও নিশ্চিন্ত আরামে শায়িত ব্রানডাউআর-এর চিৎ হয়ে শোয়া শরীর, যৌনতা যেখানে আত্মতৃপ্তির ভীত স্বখে সম্পূর্ণ নিমজ্জিত; হোফ্‌গেন ও জুলিয়েটের এই সম্পর্কের এই প্রথম উদ্‌ঘাটনেই দেখা যায়, জুলিয়েট উপলক্ষ্য, জুলিয়েট হোফ্‌গেন ঘারা ব্যবহৃত। পরে তার প্রতি হোফ্‌গেনের বিশ্বাসঘাতকতার অমোঘ সম্ভাবনা এই দৃশ্যেই নিহিত। অথচ জীবো যখন অভিনেতায় নিয়মিত ও প্রয়োজনীয় শরীরচর্চা থেকেই এই সম্পর্ক ও তার বিশেষ চারিত্র্যের সূত্রপাত ঘটান, এবং ঘটান ঐ দৃশ্যের বিবর্তনের অন্তর্নিহিত যুক্তি ধরেই, তখনই যেন তিনি ধরিয়ে দেন যে এই মানবসম্পর্কের মধ্যে এক-জনের প্রবল স্বার্থপরতার যে ভূমিকা বর্তমান, সে-ভূমিকা পশ্চিম পেশাদার থিয়েটারে প্রতিষ্ঠিত অভিনেতার চরিত্রগত মানসিকতা থেকেই উদ্‌গত, কোনো এক বিশেষ হেন্ড্রিক হোফ্‌গেনের চরিত্রগত ততটা নয়।

২

পেশাদার থিয়েটারের এই প্ৰভাবগত একমাত্রিকতা জীবো সংলাপের মাধ্যমেই ধরিয়ে দেন বারবার। হোফ্‌গেন যখন বিপ্লবী থিয়েটারের কথা বলে, তখনও তার কথা : ‘বিপ্লবের ক্ষণে পেশাদার দরকার!’ (‘Even revolutions need professionals!’) জার্মানিতে যখন প্রতিক্রিয়া চড়াচ্ছে তখন তার কথা : জার্মানিতে যা-ই ঘটুক না কেন, থিয়েটার তো থাকবে।’ (‘No matter what happens in Germany, there will be theatre!’) কিংবা, ‘আমার একমাত্র জবাব : হ্যামলেট!’ (‘This is my only answer : Hamlet!’)। থিয়েটারের প্রতি এই আত্মাত্মিক একাগ্র আকর্ষণ, নেশা, পেশা, বিশ্বাস, আদর্শ একাকার করে একই বিন্দুতে মিলিয়ে দেবার লোভ, কেবলমাত্র ‘ভালো’ বা ‘সৎ’ থিয়েটারের প্রতি দায়বদ্ধ থাকার অঙ্গীকার শেষ পর্যন্ত থিয়েটারকে বস্তুচ্যুত করে, লক্ষ্যচ্যুত করে। যে একদা ব্রেশট-এর নাটকে থিয়েটারের বিপুল বিস্তৃতি খুঁজেছিল (‘the days of the peepshow are over’), সে-ই অচিরেই ভালো থিয়েটারকে বাঁচাবার নামেই বিশ্বাসঘাতক হয়, প্রথমে স্ত্রী ও প্রেমসীর প্রতি, তারপর সহকর্মীদের প্রতি, তারপর নিজের শিল্পেরই প্রতি, যখন নাৎসি প্রভুদের মনোরঞ্জনার্থ ‘হ্যামলেট’-এর ‘জার্মানিক’ ভাষ্য রচনা করে সে ( যদিও তখনও সে সন্ততার

দাবি করতে পারে, কারণ কে অস্বীকার করবে চামলেট ডেনমার্ক-এর রাজকুমার, প্রাচীন জর্ভেনিয়ায় অধিবাসী ? আর কেই বা অস্বীকার করবে শিল্পীর নবব্যাখ্যার অধিকার ? ) থিয়েটারের প্রতি এই ভালোবাসায় থিয়েটারেরই প্রতি বিশ্বাসঘাতকতার আয়রনিকে জাবো ধরেছেন শেষ দৃশ্যের প্রায় ফ্রপদী বিস্তাসে । ছবি শুরু হয়েছিল স্পটলাইটের রস্তুে অবরুদ্ধ আদৃত যে অভিনেতাকে দিয়ে, ছবি শেষ হয় আবার তাকে দিয়েই । আবার স্পটলাইটের আলোয় । শুধু এবার সেই স্পটলাইট যেন শিকারীর মতো হেনড্রিক হোফ্‌গেনকে ভাড়া করে ফেরে, তাকে বিদ্ধ করে বিশ্বস্ত করে । অথচ আয়রনির মজা, থিয়েটারে প্রাপ্তির যে শিখরে হোফ্‌গেন পৌঁছতে চেয়েছিল, সেই শিখরেই সে এলে দাঁড়িয়েছে এই মুহূর্তে । জেনেরাল গোয়েরিং তার হাতে তুলে দিচ্ছেন হুরেনবার্গ-এর বিশাল নতুন থিয়েটার ( যা প্রায় সব পেটিবুর্জোয়া পেশাদার বা পেশাদারমস্ত থিয়েটারকর্মীর স্বপ্ন, সরকারি দ্বায়র বা দাক্ষিণ্যে নিজস্ব একটি থিয়েটারের সেই কামনা, যাতে অনিশ্চয়তা তথা সংগ্রামের ঝামেলার অবশেষে অন্ত) । এই দৃশ্যের আয়রনি দৃশ্যও এতে, কারণ হুউচ্চ হুবিশাল এই অ্যামফিথিয়েটারটি পেতে হোফ্‌গেনকে নামতে হয় সিঁড়ি বেয়ে নিচে, অনেক নিচে, যেখানে স্পটলাইটই যেন তাকে ভাড়া করে নামিয়ে নিয়ে যায় ! যে আলো তাকে এতদিন লালন করেছে, আশ্রয় দিয়েছে, সেই আলোই যেন এবার তাকে আক্রমণ করে নগ্ন করে দেয়, যাতে বেরিয়ে আসে সেই আর্ত উচ্চারণ : 'ওরা কী চায় আমাদের কাছে ? আমি তো একজন অভিনেতা মাত্র' ( 'I'm only an actor' ) । যাকে এক সাক্ষাৎকারে জাবো বলেন, 'আত্মাবিকার । এবং ক্যাথারসিস—মোক্শ ও শুদ্ধি' ( 'An illumination. And a catharsis - a purging and a cleansing', *Film Quarterly*, 35. 4 ) ।

উক্ত সাক্ষাৎকারে জাবো বলেন, বুদ্ধিজীবীদের নিরাপত্তার লোভে আত্মসমর্পণ ও ক্ষমতাবানদের সঙ্গে ব্যক্তিগত সম্পর্কের যোগে কাজ গুছিয়ে নেবার প্রবণতাই তাঁর সমালোচনার লক্ষ্য, যদিও নিরাপত্তা ও সফলতার প্রতি এই ছর্ব্বার আকর্ষণের ব্যাধি অভিনেতাদের মধ্যে বিশেষ তীব্র বলে তাঁর বিশ্বাস ( 'This film is, among other things, about the ability to be reduced...As for the intellectuals, the security problem is greater than it is for those who work with their hands in fields or factories...This treasonous dynamic may be even more powerful among certain strata of the intellectuals, as exemplified by Gruendgens. For such a man, the right connections mean more than anything else. The security-lust, in the Nazi period as well as in our own, is probably most evident among the petit-bourgeoisie...

Of course, for an actor success has a special radiance. But the moral is almost painfully universal : you should not strive for success at any cost'.) আপস করতে করতে গ্রুয়েন্ড্‌গেন্‌স্-হোফ্‌গেন-এর ( গ্রুয়েন্ড্‌গেন্‌স্ নামে বিখ্যাত অভিনেতার জীবনী অবলম্বনেই ক্লাউস্ মান লিখেছিলেন 'মেফিসটো' নামে মূল উপজ্ঞাসটি ) অগ্রগমনের বৃত্তান্তে জাবো একটি নাটকীয় পরিষ্কৃতি রচনা করেন, যখন ইহুদি সহকর্মীকে বাঁচাবার ভরসায় পরম প্রত্যয়ী হোফ্‌গেন গোয়েরিং-এর সঙ্গে দেখা করতে গিয়ে রুঢ়ভাবে প্রত্যাখ্যাত হয় । জাবো যেভাবে হোফ্‌গেন-এর এই গোয়েরিং-যাত্রা সাক্ষান, তাতে অনেক অফিসারের অনেক টেবিল, অনেক সিঁড়ি, অনেক বারান্দা ( ইংরেজির পরিচিত রূপকালংকার 'করিডর্জস অফ পাওয়ার' ), অনেক চোখের সতর্ক সজাগ দৃষ্টি বেয়ে হোফ্‌গেনকে গোয়েরিং-এর কাছে পৌঁছতে হয় । তার এই দীর্ঘ হাঁটার অভিনয়ে রয়েছে অভিনেতার স্বভাবোচিত আত্মপ্রক্ষেপণ ও অবিচল আত্মবিশ্বাস—জাবো-সাক্ষাৎকারের পূর্বোক্ত উদ্ধৃতিতে যার আভাস, প্রাতিষ্ঠানিক আস্থায় নিশ্চিত বুদ্ধিজীবীর সেই অদ্ভুত আত্মবিশ্বাস যাতে সে ভাবে, প্রভুরা বুঝি শিল্প-সংস্কৃতির ব্যাপারে তারই কথাই ওঠে বসে, প্রভুদের কাছে তার সম্মান বুঝিবা অলঙ্ঘনীয়, অটল । হোফ্‌গেনের সেই মূঢ় আত্মবিশ্বাস ভাঙে গোয়েরিং-এর চিংক্রুত 'বেরিয়ে যাও, অভিনেতা !' ( 'Get out, Actor !' ) উচ্চারণে । ইংরেজি 'অ্যাকটর' কথাটির জর্মান প্রতিশব্দ প্রায় একই ধ্বনি । রল্‌ফ্‌ হপ্‌-এর উচ্চারণে কথাটি প্রবল অবজ্ঞা ও ঘৃণার প্রতিভাস পায় । তারপর আবার সেই পুরনো পথ বেয়ে, সেই একই চোখের চাহনির সামনে ফিরে আসা—হোফ্‌গেনের হাঁটা, শরীরের আড়ষ্ট কঁকড়ে যাওয়া, এবং অহুসারী দৃষ্টিগুলির মধ্যে কিসের যেন ঝিলিক, এইসব মিলিয়ে জাবো তৈরি করে দেন একটা ইমেজ-এর বিপর্যয় ।

৩

অভিনেতা-বুদ্ধিজীবী-নিরাপত্তামোহ-আত্মসমর্পণ-আত্মবিক্রয়ের এই অত্যন্ত তাৎপর্যগভীর স্তরটির নিচে আরেকটি স্তরে গ্যোয়টের 'ফাউস্ট' নাটক ও ফাউস্ট মিথ্‌-এর অহুসংসর একটি জন্ম আছে 'মেফিসটো' ছবিতে । বস্তুত 'ফাউস্ট' নাটকাত্মনে মেফিসটোর জ্বমিকায় ক্লাউস মারিয়া ব্রানডাউআরের মুখসজ্জার মূর্তিটি ছবিটির সবচেয়ে অরগীয় রূপকল্পগুলির অঙ্গতম । মুখসজ্জাটি মুখোশের, মাইম-এর 'হোয়াইটফেস মাস্ক' । গ্যোয়টের নাটকে মেফিসটোর জ্বমিকা 'সিড্‌উসার'-এর । সে ঠিকরের সঙ্গে বাজি রেখে বুদ্ধিজীবী ফাউস্টকে নারী ও ক্ষমতার লোভ দেখিয়ে তাকে কক্ষচ্যুত করে ; বুদ্ধি তথা মুক্তিই বুদ্ধিজীবীর প্রধান অবলম্বন । অথচ সেই বুদ্ধি সে ব্যবহার করে পশুর মতো, কেবল নিজের নিরাপত্তা ও

স্বার্থের প্রয়োজন। 'তার জীবন হয়তো অতটা ধারাপ হতো না, / যদি না তুমি তাকে  
 দিতে স্বর্গের আলোর একটি দ্ব্যতি ; / যাকে সে নাম দিয়েছে যুক্তি, ব্যবহার করে /  
 কেবল বে-কোনো পশুর চেয়ে পাশবিক হতে।' সেই বুদ্ধিজীবী প্রবণতার রক্তপথেই  
 মেফিসটো ফাউস্টকে নষ্ট করে। হেনড্রিক হোফ্‌গেন-এর মতোই ফাউস্টও গ্রেচেনকে  
 ব্যবহার করে, প্রবঞ্চনা করে; নিজের গা বাঁচিয়ে যায় শেষ পর্যন্ত; নিজের মাহাত্ম্যের  
 মোহে সদা মুগ্ধ থাকে; ভাবে মেফিসটো-কে সে-ই চালাচ্ছে, অথচ চালিত হয় পুতুলের  
 মতো। ঈশ্বরকে চ্যালেঞ্জ জানিয়ে ফাউস্ট সম্পর্কে মেফিসটোর ভয়ঙ্কর ভবিষ্যদ্বাণী : 'দে  
 মাটির ধুলো খাবে—খাবে লোভীর মতো / কাহিনী ও গানে প্রথিত আমার আত্মীয়  
 সর্পের মতো।' লোভ ও শঠতা, নীচতা ও সন্ন্যাসপন্থা, বুদ্ধিজীবীর চারিত্র্যান্বিত্যে এই  
 ব্যঞ্জনাতুলি গোয়টে থেকেই কি জাবো-তে আসে? ফাউস্ট-এর প্রথম আত্মবোষণায়ও  
 উল্লেখযোগ্য : 'কোনো ঘিবা, কোনো সংশয় নেই আমার / শয়তানকে ভয় করি না, ভয়  
 করি না কেউ পোড়াবে আমায়, / আর তাই সব স্বপ্ন ফসকে গেছে আমার হাত থেকে ; /  
 আমি আমার শিক্ষাকে কাজে লাগাতে পারি না, / আমি আমার মন উন্মুক্ত করে দিয়ে/  
 জ্ঞান বিতরণ করে মানবজাতির কল্যাণসাধন করতে পারি না।' পরে ভাগ্নারকে  
 ফাউস্ট বোঝায়, যারাই জনতার অসুস্থতা ও কলনাকে প্রভাবিত করেছে তারাই মরবে  
 বধ্যভূমিতে। তাই ফাউস্ট-এর পথ নান্দনিক শুদ্ধতার পথ, প্রকারান্তরে যা নিজের গা  
 বাঁচিয়ে শিল্পসাধনার পথ, হেনড্রিক হোফ্‌গেনের পথ, অনাবিল 'ভালো' থিয়েটারের পথ।  
 কিন্তু জাবোর মেফিসটো-হোফ্‌গেন কেবল ফাউস্ট নয়, একাধারে ফাউস্ট ও মেফিসটো।  
 হোফ্‌গেন-কে অস্ত্র কেউ প্রলুক করে কক্ষচ্যুত করে না। সে নিজেকেই নিজে প্রলুক করে।  
 সেই ভূমিকায় হোফ্‌গেনই মেফিসটো। ফাউস্ট পুরাণে মেফিসটোর বলরূপী প্রতিভা কি  
 অভিনেতা-অভিনয়েরই মিথ-এর রূপক নয়? আবার সেই মেফিসটো-মুখোশই হোফ্‌গেনের  
 মুখ হয়ে দাঁড়ায়, তাকে ফাউস্ট-এর মতো পতনের পথে টেনে নিয়ে যায়, একে পর এক  
 বিশ্বাসঘাতে লিপ্ত করে; এই ফাউস্ট-মেফিসটো অভেদে শিল্পী-বুদ্ধিজীবীর বুদ্ধিবাদী  
 আত্মহননেরই এক মিথ রচনা করেছেন জাবো। মুখোশ-মুখের প্রবল ইমেজে সেই মিথ  
 বিধৃত হয়।

ফ্যাশিবাদ ও যুদ্ধের পরিধিতে থিয়েটার তথা পারফরমিং আর্টকে টি'কিয়ে রাখার  
 অভিজ্ঞতা নিয়ে তৈরি আরো দুটি সমকালীন ইয়োরোপীয় ছবি, ফাসবিনডার-এর 'লিলি  
 মারলীন' ও ক্রফো-র 'দ লাষ্ট মেটো' ( দুটি ছবিই গত বছর নিউইয়র্কে লিংকন প্লাজার  
 ড্রিকফ প্রেক্ষাগৃহের পাশাপাশি দুটি কক্ষে একই দিনে দুপুরে-রাতে দেখেছিলাম, পরের  
 দিনই রাত্তার অস্ত্র পারে মুখোমুখি লিঙ্কন সেন্টারে নিউইয়র্ক আন্তর্জাতিক চলচ্চিত্রোৎসবে  
 'মেফিসটো' দোষ)-র সঙ্গে তুলনা করলে বোঝা যায়, ফাসবিনডার ও ক্রফো দুজনেই

যেখানে হলিউডের চিরাচরিত আদলে যুদ্ধের বিভীষিকার মধ্যে শিল্পের প্রাণপণ আত্মরক্ষার রোমাণ্টিক বিলাসে মজে যান ( ফাসবিণ্ডার কি এই একবারই লিলির গানের বহুধাব্যাপ্ত জনপ্রিয়তার ছবি আঁকতে গিয়ে এবই গানের ধারায় বহু যুদ্ধক্ষেত্রে বহু সৈনিকের যুদ্ধ রসাবাদনের প্রায় বিজ্ঞাপনী ছবির মনতাজের সহজ ভোলুৎস নেমে যান ), জাবো গেছেন অনেক গভীরে ; এতই গভীরে যে যুদ্ধও হয়ে ওঠে বুর্জোয়া রাষ্ট্রের স্বাভাবিক পরিপ্ৰতিরূপই রূপক, আর তার মধ্যে অভিনেতার নিঃসংশয়ালোভী আত্মরক্ষা বুর্জোয়া সমাজে বুদ্ধিভীষী এবং বিশেষত অভিনেতৃত্বমাজে আত্মবিক্রয়ের রূপক । তা'র মধ্যে যেন আমরা দেখতে পাই অতিপরিচিত সমকালীন সমদেশী একাধিক অভিনেত্রী ও বুদ্ধিজীবীর বাস্তব ইতিহাসের দলিল ।

## উসকি রোটি প্রসঙ্গে

### প্রদীপ্তশঙ্কর সেন

সত্যজিৎ রায় এখনও একদেবাদ্বিতীয়ম । কিন্তু পরিবর্তন শুরু হয়েছে । কলকাতায়, বোম্বাইতে এমনকি দক্ষিণাত্যেও । কয়েকটি ছবিতে দু'একজন প্রবীণ এবং বেশ কিছু নবীন পরিচালকেরা নতুন সম্ভাবনার প্রত্যাশা জাগিয়ে তুলেছেন । এদের অনেকেই আবার বয়সে তরুণ তাই হয়ত প্রচলিত ধারাকে উপেক্ষা করবার সময় হারান নি । ভারতীয় চলচ্চিত্র সম্পর্কে 'নিউ ওয়েভ' এই উক্তি এখন আর অশ্রাব্য নয় । সত্যজিৎ রায়ও নতুন কিছু যে ঘটছে সেকথা স্বীকার করেছেন । তাঁর অল্প মতামতের কথা খণ্ডন ।

পালাবদলের পালা । শুনতে গালভাবি লাগে । এবং সত্যসত্যই চিত্রজগতের পরিচিত পালা বদলে দেওয়া যাবে কিনা তা নিয়ে বিতর্ক হতে পারে । কিন্তু কিছু পরিচালকদের স্বাতন্ত্র্য, দৃষ্টিভঙ্গী, ভিন্ন মেজাজ পরিষ্কার ভাবে চিহ্নিত । এবং এ'ব সঙ্গে যদি পরিণীলিত বুদ্ধি এবং মার্জিত রুচি ছোড়া যায় তাহলে ব্যাপারটা নিরেন্স থাকে না । যে যাই বলুন । আজকে বোম্বাইতে মণি কাউল, বাসু চ্যাটার্জী, সত্যপাল ঘোষ, রাজীন্দর বেদী, কান্তি-লাল রাঠোর ইত্যাদিরা যে নতুনদের সাড়া তুলেছেন তা অস্বীকার করা যায় না । বাসুবাবুর 'সারা আকাশ' কলকাতাতেও প্রদর্শিত । ব্যবসায়িক ভিত্তিতেই । তা সীমাবদ্ধ হলেও উল্লেখ্য । বেদীর 'দস্তক' দিল্লী ও কলকাতা শহরে বক্সঅফিস সাফল্য অর্জন করেছে । ঘোষের 'শান্ততা কোর্ট চালু আছে' আমি দেখিনি । তবে দু'বের স্বল্পদৈর্ঘ্যের ছবি যেটা তাঁর চিত্রপরিচালনায় হাতে ঝড়ি সেই 'অপরিচয় কা বিজ্ঞাচল' দেখার সুযোগ হয়েছে ।

অপরিচ্ছন্ন হলেও এই ছবিটি গতানুগতিক চিত্রপদ্ধতির বিরুদ্ধে ছবির বিদ্রোহ ঘোষণা সূচিত করেছে। 'শান্ততা' এবং রাঠোরের 'কছু' আঞ্চলিক ভাষার ছবি, যথাক্রমে মারাঠী এবং গুজরাটি।

বিদ্রোহের ছাপ মণি কাউলের 'উপকি রোটি'র সবাঞ্চে। একটি পুরুষ এবং একটি নারীর পারস্পরিক সম্পর্কের কথা। প্রেমের লুকনয়। তবু এর মধ্যে নতুনই কোথায় ? এই প্রশ্ন করা যেতে পারে। কিন্তু 'উপকি রোটি' হিন্দি সিনেমার বহুলপরিচিত শব্দ এবং গল্প ছকের জ্যামিতিক প্রাঙ্গণে বাঁধা নয়। আজকাল অবশ্য কিছু ছবি হয় যা প্রেমের ত্রিভুজে আবদ্ধ নয়। কিন্তু 'উপকি রোটি' শুধু সেইটুকু মাত্র তফাৎ থেকে বিচার্য নয়। কাউল তো কাহিনী বিস্তারের ধারাকেই নতুন করে ভেবেছেন।

দৃশ্য হতে দৃশ্য এবং দৃশ্যের সংযোজনে কাউল প্রচলিত ধারাবাহিকতায় বিশ্বাসী নন। সংযোজনের চাইতে বিভাজনের দিকেই তাঁর ঝোঁক বেশী। ফ্রেমগুলো টুকরো টুকরো, ধারাবাহিকতা অল্পপস্থিত। তবে এ কেমন ছবি ? কিন্তু ঐ মেয়েটি ? যে এক টুকরো কাপড়ে বাঁধা রুটি তরকারি নিয়ে বাস রাস্তায় অপেক্ষা করে ? কিসের অপেক্ষা, কার জন্ত ? অপেক্ষা এবং অপেক্ষা এবং অপেক্ষা। ছবির গতি, গল্পের স্রোত নিয়ামক ট্রাফিক পুলিশ ? ছবি এখানেই থামছে, এখানেই মোড় নিচ্ছে। পরিচালকের এই 'তিতিক্ষা' বেচ্ছাকৃত। ধৈর্যের পরীক্ষায় আমরা কেউ পাশ, কেউবা ফেল।

পরিচালকের 'তিতিক্ষা' বলছি কারণ আঙ্গিক তাঁর স্বঅঙ্কিত। এবং প্রথাগত আঙ্গিকের অবমাননা করার এই যে উৎসাহ তা এতই প্রচণ্ড যে 'উপকি রোটি' সহজবোধ্য হতে পারে না। এর মানে অবশ্যই এই নয় যে কাউলের ছবি কোন আপাতবোধ্য সামগ্রিক আকার ধারণ করে না।

মেজাজের দিক থেকেও কাউলের স্বাতন্ত্র্যবোধ পরিষ্কার। বলা যেতে পারে বয়সে তরুণ হওয়ার জন্তই যেন ছবির চরিত্রগুলির প্রতি তাঁর আনুগত্যের অভাব। তাদের মধ্যে কোন গভীরতার ছাপ আমরা পাই না।

'উপকি রোটি' যেন কোন নির্দিষ্ট সময় পর্দাতেও আবদ্ধ নয়। ছবি দেখার পরে অবশ্য অনেকের কাছে শুনেছি এবং একটি ইংরাজী সারাংশেও পড়েছি যে একটি নির্দিষ্ট দিনের মধ্যেই কাউল ছবির ঘটনাচক্রের আবর্তন ঘটিয়েছেন। এহঁ ভাষ্য মানতে আমার আপত্তি নেই। কিন্তু প্রশ্ন থেকে যাচ্ছে যে দিনের নির্ঘণ্ট অল্পযায়ী যে ঘটনাগুলি ঘটতে থাকে তাদের পরস্পরের মধ্যে সংযোজনী কি ? ভাষ্য, দৃশ্য অথবা সঙ্গীত ? রুটি নিয়ে অপেক্ষা করা এবং দিনের শেষে সেই বিশেষ পুরুষটির হাতে তা তুলে দেওয়া নির্দিষ্ট নির্ঘণ্টের মধ্যে বাঁধা যেতে পারে। কিন্তু মধ্যবর্তী সময়টুকু ? ছবি কি তখন অতীতচারী ? ভবিষ্যৎবিলাসী ? নাকি বর্তমানের সময়পুরে সঞ্চারমান ? কিছু বোঝবার অবকাশ নেই।

বোরবার অবকাশ নেই মেয়েটি এবং বাস ড্রাইভারের মধ্যে প্রকৃত সম্পর্ক কি ? একবার মেয়েটি বাসস্টপে অপরিচিত পুরুষের কাছে ড্রাইভারটিকে তার 'ধরওয়াল' বলে অভিহিত করে থাকে । কিন্তু সম্পর্ক নির্দিষ্ট করার পক্ষে তাই কি যথেষ্ট ?

'উসকি রোটি'র প্রায় সর্বত্রই এই রহস্যের হাতছানি । ছবির শুরুতে যে হাতটি থেকে গাছের পাকা ফল ছবির দ্বিতীয় মেয়েটি গ্রহণ করে সম্পাদনা এবং গ্রহণের জন্ত তখন রহস্য উকিরু'কি দিতে শুরু করে । পরেও যে যতদেহটি বন্ধ নালা থেকে উদ্ধার করা হয় সেটি কার ? তার তাৎপর্যই বা কি ?

ছবির আরম্ভ আশ্চর্য স্থলর । কাল পর্দার উপর দিয়ে সাউণ্ডট্রাকে ভেসে আসে ভারী কোন যন্ত্রযানের চলার আওয়াজ আর মাঝে মাঝে নিঃশব্দ দুপুরে যেমন কাকের আওয়াজ সেইরকম বায়সকঠ । তারপর লম্বা শটে কতগুলি সারি সারি গাছ মাঠের প্রান্তে, একটি মেয়ে । ক্লেজে আসে ক্যামেরা । মেয়েটিকে আরো পরিষ্কারভাবে দেখি । গাছের পাশ থেকে একটা হাত বেরিয়ে আসে । একটা ফল মেয়েটির হাতে দেয় ।

ছবির নানান দৃশ্যই যা আমাদের বার বার অবাধ করে তা হল কাউলের 'ফ্রেম' । প্রতিটি শট, প্রতিটি দৃশ্য যেন মেপে মেপে বসান এবং যেন তুলি হাতে করে পর্দায় ঝাঁকা । দূর পাঞ্জাবে একটি গ্রাম জীবন্ত হয়ে উঠেছে পরিচালকের ক্যামেরা-চোখের প্রসাদগুণে । সব কিছুই যেন এ'কে বসিয়ে রেখে দেওয়া হয়েছে । 'উসকি রোটি'র ক্যামেরা পরিচালক কে. কে. মহাজনকে এই প্রসঙ্গে প্রশ্ন করলে তিনি অমৃত্যু শেরগিলের নাম করেন ।

কাউলের ছবি রসোত্তোর্ণ কিনা এই প্রশ্ন ছবির শেষে থেকেই যায় । অবশ্য এই কথা আমি মানি না যে 'উসকি রোটি' ভারতীয় চলচ্চিত্র শিল্পভাবনাকে ক্ষতিগ্রস্ত করেছে । কাউল ভারতীয় চলচ্চিত্রে কাউকেই তাঁর পূর্বসূরী বলে মানতে চান না । তারুণ্যের তেজ এবং অস্থিরতা দুইই তাঁর ছবিতে প্রতিকলিত । গতানুগতিক এবং তথাকথিত হিল্লি তথা ভারতীয় সিনেমার দৃষ্টিকোণ থেকে এবং সত্যজিৎ রায়, মৃগাল সেন ইত্যাদিকে ধরেও তিনি যথার্থই একজন 'রাগী' ছোকরা । তাঁর ছবি ভারতীয় সিনেমাকে আরো আধুনিক, আরো ঝঙ্ক করে তুলবে বলেই মনে হয় ।

আমরা তো একথা জানি যে চলচ্চিত্র এমন এক শিল্প যা শুধু বয়সে নবীন নয়, যার উপাদান, যার কলাকৌশল, যার আঙ্গিক নিত্যপরিবর্তনের মধ্যে দিয়েই চলেছে, যার বিবর্তনের মেয়াদ এখনও পূর্ণ হয়নি । চলচ্চিত্রে অগ্রণী পাশ্চাত্যের এবং প্রাচ্যদেশের জাপানের ছবি ধারা দেখেছেন তাঁরা তো একথা মানবেনই । কাউল যদি ভারতীয় সিনেমার দিগন্তকে আরো একটু প্রসারিত করে থাকেন তাহলে আমাদের আপত্তিই বা কেন হবে ?

## আকিরা কুরোসোয়ার 'ইকিরু'

সুনীত সেনগুপ্ত

ইকিরু সম্ভবত আকিরা কুরোসোয়ার ত্রয়োদশ ছবি। এর নির্মাণকাল উনিশ শ একাদশ-বাহার সাল, অর্থাৎ প্রায় সত্তের আঠার বছর আগেকার ছবি। সময়ের এই দীর্ঘ দূরত্ব সত্ত্বেও আশ্চর্যের বিষয় এই কি বিষয়বস্তুতে কি আঙ্গিক প্রয়োগে ছবিটির আবেদন বিন্দুমাত্র হ্রাস পায় নি। সম্প্রতি ছবিটি কলকাতায় দেখান হয়। ইকিরু সময়ে কলকাতায় এ পর্যন্ত কুরোসোয়ার মোট ছ খানি ছবি দেখান হয়েছে। অল্পগুলি হলো রশোমন, সেভেন সামুরাই, থেঁদান অব ব্রাড, হাই গ্র্যাণ্ড লো ও রেড বিয়ার্ড। এই ছয়খানি ছবি দেখার পর পরিচালক হিসেবে কুরোসোয়ার মানসিকতার একটা মোটামুটি ধারণা দর্শকের কাছে গড়ে ওঠে। তাঁর শেষ ছবি রেড বিয়ার্ড। এরপর তিনি আর ছবি করেন নি। শোনা যায়, তাঁর ছবির প্রধান ব্যক্তি তোসিরো মিফুনের সাথে তার মনোমালিঙ্গত্ব ঘটে গেছে। রেড বিয়ার্ড ছবিতে অভিনয় করার সময় মিফুনকে দীর্ঘকাল দাড়ি রাখতে হয়েছিলো, ফলে অল্প ছবিতে তিনি কাজ করতে পারছিলেন না। ছবিটি তৈরী হতে প্রায় দু আড়াই বছর সময় লেগেছিলো। এই নিয়ে বিবাদের শুরু। যদি এ জনশ্রুতি সত্য হয় তবে নিঃসন্দেহে এটা একটা দুঃখজনক ঘটনা। আকিরা কুরোসোয়ার ছবিতেই তোসিরো মিফুন প্রথম অভিনয় করেন, উনিশ শ সাতচল্লিশ আটচল্লিশ সালে। ছবিটির নাম ড্রাঙ্কেন গ্র্যাঞ্জেল। এরপর একমাত্র ইকিরু ছাড়া অল্পসব ছবিতে, মোট সংখ্যায় ষোলখানি মিফুন প্রধান চরিত্রে রূপদান করে আসছেন। পৃথিবীর অল্প কোন পরিচালকই বোধ হয় কোন একজন অভিনেতাকে নিয়ে এত সংখ্যক ছবি করেন নি। একথা অনস্বীকার্য যে অভিনেতা হিসেবে তোসিরো মিফুন অসীম ক্ষমতার অধিকারী। নানারূপ বিচিত্র চরিত্রে রূপদান করতে তাঁর সমবক্ষ আর কেউ নেই। যে সামুরাই চরিত্রের রূপায়ণ কুরোসোয়ার ছবির প্রধান বৈশিষ্ট্য সে সকল চরিত্রে রূপদান একমাত্র মিফুনের ঘরাই সম্ভব। বস্তুতপক্ষে তোসিরো মিফুন স্বীকার করেছেন আকিরা কুরোসোয়াই আমার নিজের কাছে আমার অভিনেতার স্বরূপটি উদ্ঘাটন করে দিয়েছেন [ ...it was he who first introduced me to myself as an actor—Toshiro Mifune ]

আকিরা কুরোসোয়া জগতের অল্পতম শ্রেষ্ঠ চলচ্চিত্রকার ও শিল্পী। তাঁর ছবির যথার্থ মূল্যায়ন অসম্ভব। তিনি উনিশশ তেতাচল্লিশ সাল থেকে ছবি করছেন। বিভিন্ন বিষয় নিয়ে তিনি ছবি করেছেন। তাঁর প্রতিটি ছবির পটভূমিকা যেমন বিস্তৃত বিষয় চিন্তা তেমনি গভীর। রশোমন ( ১৯৫০ ) এর মতো কাহিনীকে নিয়ে চলচ্চিত্র নির্মাণ

হতে পারে সে যুগে বোব হয় কেউ ভাবতে পারে নি। বা সেভেন সামুরাই এর মতো বিস্তৃত জীবন কাহিনী চলচ্চিত্রে রূপায়ণ সম্ভব এ চিন্তা একমাত্র কুরোসোয়ার দ্বারাই সম্ভব। জাপানীদের তুলনায় দীর্ঘ, শান্ত ও গভীর স্বভাবের মানুষ কুরোসোয়া। তাঁর শক্ত মন্বল হাত দুটি দেখলেই বোঝা যায় যে তিনি অক্লান্ত কর্মী মানুষ। নিজের সম্পর্কে বা তাঁর ছবি সম্পর্কে তিনি মুখ খুলতে নারাজ। আমার ছবি দেখে তোমরা বতটুকু বোঝ শিল্পী হিসেবে ততটুকুই আমার সার্থকতা।

আমি এ পর্যন্ত কোন সমালোচকের লেখায় আকিরা কুরোসোয়ার ছবির নিশ্চয় পড়িনি। হয়ত শিল্প হিসেবে তাঁর সবকটি ছবিই সমান মূল্য পায় নি। তবে খুব সাধারণ ছবি তিনি একখানিও করেন নি। এর প্রধান কারণ পরিচালক হিসেবে আকিরা কুরোসোয়ার বিশেষত্ব এই তিনি কখনও হেলাফেলায় কোন ছবি করেন না। প্রতিটি ছবি করার সময়ই তাঁর শ্রম যত চিন্তা ও অধ্যবসায়ের কোন ত্রুটি থাকে না। বিভিন্ন বিষয় অবলম্বনে ছবি রচনা করলেও আকিরা কুরোসোয়া প্রধানত তাঁর সকল ছবিতেই মতের মূল্য নিরূপণের চেষ্টা করেন, সেই সাথে তাঁর অধীত জ্ঞান ও বাস্তব অভিজ্ঞতা মানুষ সম্পর্কে উৎসাহী করে তুলেছে, মত কি, বাস্তবের সাথে কল্পনার সম্পর্ক বা পার্থক্য কতখানি, মৃত্যুর আলোকে জীবনের মূল্য কি—প্রধানত এই তাঁর ছবির বিষয়বস্তু। জাপানী ছোট গল্প ও রূপকথা থেকে স্ক্র করে আধুনিক উপস্থাপনা বা সেক্সপীয়র, ডস্টয়ভস্কি, গোর্কির উপস্থাপনকে তিনি চলচ্চিত্রে রূপায়িত করেছেন। জাপানের প্রাচীন সংস্কৃতির সাথে তাঁর নিগূঢ় সম্পর্ক সবেও তাঁকে অতি আধুনিক মানুষ বলে অভিহিত করা যায়। জাপান তাঁর ছবির পটভূমিকা। জাপানী মানুষ তাঁর ছবির নায়ক নায়িকা। জাপানী কাহিনী তাঁর ছবির বিষয়বস্তু—মানসিকতায় তিনি পাশ্চাত্যের যে কোন প্রধান পরিচালকদের সমকক্ষ।

জাপানী ছবি সম্পর্কে সাধারণ অভিযোগ এই, ছবিগুলি খুব দীর্ঘ ও মন্বর গতি-সম্পন্ন। ক্যামেরা প্রায় অচল থাকে, ঘটনার বিবর্তনও হয় কম। কুরোসোয়ার ছবি সম্পর্কে একথা একেবারেই বলা চলে না। তাঁর প্রায় সব ছবিই (যে কটি অন্ততঃ আমরা দেখেছি) অসম্ভব গতিসম্পন্ন। সেভেন সামুরাই বা থেঁদন অব ব্লাডের চেয়ে গতিসম্পন্ন ছবি আর কি হতে পারে? আসলে কুরোসোয়ার ক্যামেরা চালনার স্টাইল পাশ্চাত্যের পরিচালকদের মতো [He is the most western amongst the Japanese directors], পাশ্চাত্য দেশে কুরোসোয়ার ছবির প্রচণ্ড কদর। তাঁর ছবানি প্রধান ছবির ইংরেজি সংস্করণ নিমিত্ত হয়েছে।

সেভেন সামুরাই অবলম্বনে 'ঊ ম্যাগনিফিসিয়েন্ট সেভেন' এবং রশোমনের অবলম্বনে 'দ্য আউটরেজ'। দুটি ছবিরই চিত্রনাট্য কুরোসোয়ার তৈরী। সম্প্রতি শোনা গিয়েছিলো

আকিরা কুরোসোয়া রেড বিয়ার্ডের পর হলিউডে একখানি ছবি তৈরী করবেন। কিন্তু কোন কারণে সে পরিকল্পনা ফলপ্রসূ হয় নি। নিজের উপলব্ধিতে যা তিনি গ্রন্থ সভ্য বলে জেনেছেন তার বিরুদ্ধে কোন কিছুই সাথে কুরোসোয়া কোনদিনও আপোষ করেন নি। তাঁর চেহারার মধ্যে বাইরের প্রশান্তি দেখে হয়ত কিছুই বোঝা যায় না তাঁর অগ্নিগর্ভ অন্তরের কথা। এই জেজেই কুরোসোয়া মহৎ ব্যাপক ও গভীর।

ইকিরু ছবিটি নির্মাণের পূর্বে আকিরা কুরোসোয়া ডস্টয়ভস্কির 'দু ইডিয়ট' উপন্যাস অবলম্বনে একটি ছবি নির্মাণ করেন। ডস্টয়ভস্কির উপন্যাসের প্রতি প্রবল আকর্ষণের কথা জানা যায়। তিনি এক সময়ে বিপ্লব পূর্ব রাশিয়ার উপন্যাসের প্রতি আগ্রহী ছিলেন। টলস্টয় তুর্গেনিভ ডস্টয়ভস্কি তাঁর প্রিয় লেখক। ডস্টয়ভস্কির উপন্যাসের মত তাঁর ছবিতেও বিস্তৃত পটভূমি ব্যাপক জীবন গভীর মানবিক বোধের পরিচয় পাওয়া যায়। যে দরদ ও সহানুভূতির সাথে ডস্টয়ভস্কি জীবনকে দেখেছেন, ইকিরু ছবিতে মানব প্রকৃতি বিশ্লেষণে কুরোসোয়াও সমানুভূতিশীল। Ikiru is a film in the Dostoevsky manner—একথা কুরোসোয়া নিজেই স্বীকার করেছেন। মানুষের পাপবোধ তার বিচার হতাশা আন্তি অনিশ্চয়তা দু ইডিয়টের বিষয়বস্তু—এ ছবি করার পর ইকিরু ছবি নির্মাণের মধ্যে বিষয়বস্তু না হলেও দৃষ্টিভঙ্গীর একটা গভীর মিল লক্ষণীয়। এ কথা নিঃসংশয়ে বলা চলে ইকিরু ছবিটি তাঁর কোন আকস্মিক খেয়ালের সৃষ্টি নয়, তার সমগ্র জীবনের অবিষ্ট সত্যাত্মসন্ধানের সাথে গভীর ভাবে সম্পৃক্ত। কোন কোন সময় আমি আমার মৃত্যুর কথা ভাবি, মনে হয় আমি যখন এ পৃথিবীতে থাকব না—এরূপ চিন্তা থেকেই ইকিরু ছবিটির পরিকল্পনা মাথায় আসে—কুরোসোয়া নিজেই এ কথা জানিয়েছেন।

ইকিরুকে কোন মতেই নির্দিষ্টভাবে জাপানী চলচ্চিত্র বলা চলে না। ( যদিও শিল্পের এ জাতীয় জাত-বিচার এক হিসেবে অর্থহীন ) এটা যে কোন দেশের ছবি হতে পারে। ছবির নায়ক ওয়াতানাবে মধ্য কোন জাপানী বিশেষত্ব নেই, সে যে কোন দেশের মানুষের মত। যদিও জাপান এ ছবিতে বিশেষভাবে উপস্থিত তবুও যে জাতীয় সমস্তা খুবই সার্বজনীন। ওয়াতানাবে একজন কর্কট রোগাক্রান্ত মানুষ। জীবনের আয়ুষ্কাল তার প্রায় নির্ধারিত, এই প্রকার মানুষের জীবন সম্পর্কে যে ভয় আশঙ্কা দুঃখবোধ আকৃতি হয় ওয়াতানাবেরও ক্রমান্বয়ে সেগুলি দেখা দেয়।

ইকিরু ছবিটির কাহিনী মোটামুটিভাবে এই—ওয়াতানাবে একজন শ্রৌচ যে পৌর সংস্থার মতো একটি স্থানে জীবনের দেয়া বছরগুলি খুব নিরুশ্বেজ ও গতানুগতিকভাবে কাটিয়েছে। জীবনের প্রান্ত সীমায় পৌঁছে হঠাৎ ডাক্তারি পরীক্ষায় ধরা পড়ে যে সে কর্কট রোগাক্রান্ত। ক্রমশঃ তার মনে জেগে ওঠে ভয় ও সন্দেহ, মৃত্যুভয়ে সে তার জীবন

আত্মীয়বন্ধন পরিচিত পরিবেশকে আকুল আকর্ষণে ধরে রাখার চেষ্টা করে। কিন্তু ক্রমে সে বুঝতে পারে সে সম্পূর্ণ নিঃসঙ্গ ও রিক্ত মাহুষ। তার পুত্র মিংহু বিবাহিত, তাদের মধোকাল সম্পর্কে এক অলঙ্ঘ্য দূরত্ব সৃষ্টি হয়ে গেছে। তোয়া নামক একটি কিশোরী মেয়ের সাথে তার যদিও সাময়িক স্নেহ ও সহানুভূতির সম্পর্ক গড়ে ওঠে তবে তার স্থায়িত্ব বেশীদিনের হয় না। একজন নবীন লেখকের সংস্পর্শে এসে সে মদ উন্নততা নারী ও উল্লাসের চিত্র-ও একে একে দেখে। কিন্তু কিছুতেই সে আকর্ষণ বোধ করে না। হতাশা বোধ যখন তার মনে তীব্র তখন সে স্থির করে ছোটদের জন্ত একটি পার্ক তৈরী করে যাবে এজন্ত সে জীবনের সর্বস্ব পণ করে বসে। ওয়াতানাবে যখন হুহু ছিলো নিয়মিত অফিস করত সেই সময়েই বহুদিন ধরে নাগরিকদের একটি আবেদনপত্র ফাইল চাপা অবস্থায় পড়ে ছিলো—শিশুদের জন্ত খেলার একটি পার্ক তৈরী করার আবেদন। সে সময় সে হাত দেয় নি। এখন কেন সহসা সে এতো ব্যস্ত হয়ে পড়ল ? পার্কটি তৈরী হয়ে যাওয়ার পর, একটি শীতের রাতে, ওয়াতানাবে একাকী গভীর তৃপ্তিতে দোলনায় বসে দোল খাচ্ছিলো, তার কপালে মুখে কোন হতাশার কুঞ্জন ছিলো না, সে গান গাইছিলো, বহুদিনের পুরানো একটি প্রেমের গান ; সেই অবস্থায় সে প্রাণত্যাগ করে।

কুরোসোয়া এই কাহিনীটিকে শুধুমাত্র তাঁর বক্তব্যের কাঠামো হিসেবে রেখেছেন। আসলে চলচ্চিত্রে কাহিনীর যতটুকু প্রয়োজন ততটুকু ছাড়া কুরোসোয়া গল্পের দিকে কোন সময়েই বেশী নজর দেন না। বাই হোক এখানে আমি কয়েকটি প্রাসঙ্গিক মন্তব্য করতে চাই, কুরোসোয়া কোন সময়েই তার ছবিতে কাহিনীর পারস্পর্য় রক্ষা করেন না। দুটি বা ততোধিক দৃষ্টিভঙ্গী মারফৎ একটি ঘটনাকে পর্যবেক্ষণ করার চেষ্টা করেন। আলোচ্য ছবিটি শুরু করেন একটি এঞ্জরে প্রেট থেকে। এই এঞ্জরে প্রেট, ছবির নায়কের। মাহুষটিকে দেখানোর পূর্বে তার রোগ সম্পর্কে দর্শককে সচেতন করে দেওয়া, পরে তার জীবনের সকল কর্ম বা ব্যস্ততা অর্থহীন প্রমাণ করাই, হয়ত পরিচালকের উদ্দেশ্য। এই পারস্পেকটিভ-এর পরিবর্তনের জন্ত ছবির কোথাও একটুও ক্ষতি হয় নি। বরং এর থেকে তৈরী হয়েছে কুরোসোয়ার নিজস্ব স্টাইল, এবং আরও গভীর ও ব্যাপক হয়েছে কুরোসোয়ার বক্তব্য। যেমন, যেখানে ছবিটি সবচেয়ে বেশী জমে ওঠে, ওয়াতানাবে যখন মনস্থির করে যে সে একটি পার্ক তৈরী করবে, তখন এই অর্থহীন বাঁচার থেকে তার কিভাবে মুক্তি হয় সে জন্ত দর্শকের আগ্রহ প্রবল, এই সময় ঘোষকের কণ্ঠে শুনি এর পাঁচ মাস পরে ওয়াতানাবে মারা যান, খুব নিম্পূহ, সাদাসিধে ঘোষণা, এ যেন হাতের তামকে সাফল করার মতো শেষাংশকে প্রথমে টেনে আনা। এ প্রসঙ্গে একটি কথা অর্ন্তব্য, কুরোসোয়া অত্যন্ত সচেতন পরিচালক, তিনি কোন সময়েই নিটোল গল্প বলার পক্ষপাতী নন, বা দর্শকের কাছে মনোগ্রাহী করে তোলার জন্ত যেভাবে কাহিনীকে

ঢেলে সাজালে জনপ্রিয় হয়ে উঠবে সে চিন্তা প্রশ্নর দেন না। তাঁর এই ইচ্ছাকৃতভাবে পরের দৃশ্যকে আগে এনে, ক্রমশঃ তার বিশ্লেষণ করে যাওয়ার ব্যাপারে তিনি যথেষ্ট পরিশ্রম ও চেষ্টা করেছেন, এতে তাঁর একটি প্রতিষ্ঠিত ডিকশন তৈরী হয়েছে। তিনি বোঝাতে চান মানুষ যা নিজের সম্পর্কে ভাবে সে নিজে কিছুতেই তা নয়। একটি প্রত্যক্ষ বাস্তব ঘটনাও লোকমুখে ভিন্ন চেহারা লাভ করে। বাস্তবের সাথে ইলিউশনের এই সম্মত চিরকাল চলে আসছে। ওয়াতানাবে একটি পার্ক তৈরী করে গেছে। সে আজ জীবিত নেই। এখনও তার কথা লোকমুখে বিরাজমান, আকিরা কুরোসোয়া দেখাতে চান, কাহিনীর এই প্রধান অংশ লোকের মুখ থেকে শোনা ভালো। কেননা এ সম্পর্কে এক একজন এক একভাবে বলে। কেউ বলে ওয়াতানাবেই সম্পূর্ণ একক প্রচেষ্টায় পার্কটিকে তৈরী করে গেছে। কেউ বলে তা হতে পারে না। অমন জিনিস তার একার দ্বারা কিছুতেই সম্ভব নয়। হয়ত এই ধুটি বা এমন বহু মন্তব্যের কোনটাই মিথ্যা নয়। কেন না বিভিন্ন লোকের ওয়াতানাবের কর্ম সম্পর্কে এরূপ ভিন্ন ভিন্ন ধারণা—যেহেতু তারা সত্যই এই ধারণা করে আছে এবং সত্য আপেক্ষিক তাই তাদের মতও সত্য। কুরোসোয়া এখানে একটু রহস্যময় অবস্থা তৈরী করেছেন। এই রহস্যকে আমরা ভাববো না। দ্বিতীয় লক্ষণীয় বিষয় এই, কুরোসোয়ার দৃশ্যসংস্থাপন ও স্থায়িত্বে অসম্ভব পরিমিত-বোধ। ছবিতে এমন কোন দৃশ্য নেই যাকে একটুও দীর্ঘ বা ক্লাস্তিকর মনে হয়। দ্বিতীয়ার্ধে, ঘটনার বিশ্লেষণে আমরা মোট সাতবার ফ্লাশব্যাকে চলে যাই। অথচ কোনটাই পরিহার্য নয়। আমি এই বিষয়টির উপর ঈষৎ জোর দিতে চাই এর জন্তে, যে এমন বহু অভিযোগ শোনা গেছে, যখন দর্শকেরা বলেছেন, ইকিরু ছবির দ্বিতীয়ার্ধ কেন এমন ক্লাস্তিকর ও দীর্ঘ করা হলো। বাস্তবের সাথে ইলিউশনের যেখানে প্রভেদটা দেখান হচ্ছে, যেখানে কাহিনীর বিশ্লেষণের অংশ সেখানে এছাড়া আর গতান্তর কি ?

ছবির শেষ দৃশ্যটি ভোলা যায় না। ওয়াতানাবের পদে অধিষ্ঠিত ব্যক্তিটি অফিস থেকে বাড়ী ফেরার পথে দাঁড়িয়ে আছে দূরে—লক্ষ্য করছে শিশুদের কলরবে প্রাণোচ্ছল পার্কটিকে। তার কি মনে পড়ছে ওয়াতানাবের কথা ? বা, নিজের জীবনের অর্থহীনতার কথা ? বা কোন ভবিষ্যৎ প্রতিশ্রুতির কথা—এর যে কোনটাই হতে পারে।

## জ্যামিতিক জাহ্নুসির 'স্ট্রাকচার অফ ক্রিস্টালস'

প্রায় শূন্য

১৯৫৫ থেকে ৫৯ পর্যন্ত ওয়ারশ বিশ্ববিদ্যালয়ে জাহ্নুসি ছিলেন পদার্থবিদ্যার ছাত্র। এই সময়ই তিনি চলচ্চিত্রে শিক্ষালাভ করেছেন, ক্রাকোতে দর্শন পড়েছেন। ৬০ সালে Pwstif এর পরিচালনা বিভাগে যোগ দিয়েছেন। ৬ বছর পরে Death of a Provincial ছবি ক'রে তিনি ডিপ্লোমা পেয়েছেন, ঐ ২৮ মিনিটের ছবিটা ভেনিস মানহাইমে পুরস্কৃত। ইতিমধ্যে বার্ম্যানের ছবি লোড্জ ফিল্ম স্কুলের এই স্নাতককে উদ্দীপিত ক'রে তোলে। ৬৭ সালে টেলিভিশনের জন্ম জাহ্নুসি একটা ২৫ মিনিটের ছবি করলেন Face to Face. ৬৮তে একটা ২৮ মিনিটের ছবি Attestation. ঐ বছরই সরাসরি সংস্কৃতি ও শিল্প মন্ত্রকের নিয়ন্ত্রণে থাকা পোলিশ চলচ্চিত্রে বেশ কিছু সংস্কার সাধন হয়। পোল্যান্ডের তরুণ পরিচালকদের প্রায় সকলেরই শিক্ষানবিশীর মাধ্যম হল দূরদর্শন। ৬৯-এ তাঁর প্রথম পূর্ণ দৈর্ঘ্য ছবি 'Structure of Crystals'. জাহ্নুসির তখন ঠিক ৩০ বছর বয়স। এই ছবিতে তাঁর দুই নায়কের বয়স ৩৬ এবং ৩৭, কাহিনীবিদ্যাসে তাঁকে সাহায্য করেছেন জেরোস্কি।

৭৭ মিনিটের এই ছবি জাহ্নুসিকে পোলিশ চলচ্চিত্রে এক নোতুন শক্তিরূপে প্রতিষ্ঠিত করে, যেমন একদা এক আশ্চর্য ক্ষমতায় উদ্ভাসিত হয়েছিলেন রোমান পোলানস্কি তাঁর নাইফ ইন দ্য ওয়াটার-এ। স্পষ্টভাবে উচ্চারিত তাঁর ছবিতে জাহ্নুসি দুটি দৃষ্টিভঙ্গির সামনে দাঁড় করিয়েছেন তাঁর ক্যামেরা। বিমূর্ত শিল্পী নন তিনি, তাঁর চরিত্রগুলি তাদের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের চেয়ে অনেক বেশি, সেখানে আধুনিক মানবের আন্তর সত্তার পরিচয়, আত্মপরিচয়।

বৈজ্ঞানিক পরিভাষায় চিত্রিত জাহ্নুসির চলচ্চিত্রের দৃশ্যাবলী! এরিক রোমার প্রদ্বের সীমানা যেখানে সাহিত্যিক, সেখানে জাহ্নুসির জ্যামিতিক। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধান্তর সময়ে তাঁর দেশের বৈজ্ঞানিকেরা যেসব সমস্যা সংকটের মুখে দাঁড়িয়েছেন জাহ্নুসি সেগুলোই তুলে ধরেছেন, দৃঢ়মুষ্টিতে ধরেছেন সেই বিরল উপলক্ষি। এক বিশেষ শৃঙ্খলায় গ্রথিত ক'রে প্রতিটি সংলাপকে তিনি ব্যবহার করেছেন সচেতন চিন্তার পর। বৈজ্ঞানিকের অভিজ্ঞতাব সঙ্গ যুগচেতনার প্রতীকী যোগ ছবিটিকে পোলিশ চলচ্চিত্রে এক স্বতন্ত্র মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করে। এমন উজ্জল বিজ্ঞান চেতনা এমন আধুনিক বিজ্ঞানের ভাবনা ও বিজ্ঞানের চিত্রকল্প তখন কোথায়?

চাঁপার কলিতে কবি ধরো অহুসীক্ষণ যন্ত্র

খুলে যাবে কোমল দিগন্তে দিগন্তে

জ্যামিতিক গড়নের অঙ্গন।

আর কোনো ছবি সম্পর্কে এ কবিতা এমন সত্য নয়। কৃত্তিকের '২০০১' ভিন্ন ধরণের ছবি, ঐ সময়ের ছবি, সমালোচকদের ভোটে পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ বাইশটি ছবির অন্ততম। বিজ্ঞান আমাদের প্রজ্ঞা বাড়ায় তবু জাহুসি বিজ্ঞানে সব সমস্তার তল পান না। ব্যক্তি-জীবনে বিজ্ঞানের অভিজ্ঞতার ভিতর দিয়েই জাহুসির সমাজ চেতনার বিকাশ। জাহুসির এই অহুসীকরণের লেঙ্গ-এ বিজ্ঞানের আবিষ্কার কেবল কৌতূহলের বস্তু নয়, পরন্তু বিজ্ঞানের প্রসঙ্গ এখানে রূপের অঙ্গ, এবং এই ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র শক্তিগুলিই আমাদের জীবনকে আকৃতি দিচ্ছে, জাহুসির মাইক্রোস্কোপে যা প্রতিবিম্বিত। কথোপকথনের উপর ছবিটি গড়ে উঠেছে। কিছুদিন আগে আমরা যে যুগোল্লাভিয়ার Rondo ছবিটা দেখেছি তার সঙ্গে এ ছবির একটা আঙ্গিকগত মিল রয়েছে, হয়তো Structure of Crystals বাকু-সংঘমে চেঞ্চকে মনে পড়িয়ে দেয় এবং জুল এণ্ড জিমের ভাষা যেমন তার বিষয়বস্তু থেকেই উঠে এসেছে এখানেও তেমনি লেঙ্গ আলা। দৃষ্টিকোণের বিশেষ বিশেষ ব্যবহারে গোটা ছবিতেই বস্তুব্যা ও প্রকাশভঙ্গীর এক আশ্চর্য সামঞ্জস্য আমরা লক্ষ্য করি।

মারেক এবং ইয়ান দুজনে কলেজে বিজ্ঞানের সহপাঠী ছিল। আজ দুজনেরই বয়স বেড়েছে, বয়সের সঙ্গে বেড়েছে জীবন সম্পর্কিত তাদের আদর্শগত ব্যবধান। সমাজ-গতির ষাণ্ডিক স্বভাবের ফলে আরেক স্তরে চলেছে আলোড়ন।

তুষারারুত এক বিচ্ছিন্ন শহরতলির দূর উচ্চভূমিতে বিবাহিত ইয়ান আবহাওয়া বিশারদের কাজ করে। স্ত্রী এ্যানকে নিয়ে সে সহজ জীবনযাপন করে। তার বন্ধু মারেক এখন পদার্থবিজ্ঞানের প্রতিষ্ঠিত অধ্যাপক, নিজের গাড়ি চালিয়ে উঠে আসে ইয়ানের বাড়ি আজ বহুদিন পর। সে কয়েকদিন থাকবে এবং থাকে। স্বামী স্ত্রী তাদের নির্জন জীবনযাপনে এমন প্রাণবন্ত সঙ্গী পেয়ে দুজনেই খুশি।

ইয়ান ধীর স্থির গম্ভীর কর্তব্যপরায়ণ অতিথিবৎসল বিজ্ঞানের প্রতি নৈতিক দায়িত্বে আবদ্ধ, চরম পেশাদারী সততায় উচ্চাকাঙ্ক্ষী মারেক অর্থনৈতিক প্রাচুর্যে ভরপুর মারেক তার শহরে আভিজাত্য নিয়ে সফলতার সিঁড়িগুলো দ্রুত অতিক্রম ক'রে যায়। এ্যানের কাছে বহির্বিষয়ের গতি ও উদ্বেজন্য নিয়ে আসে মারেক। ছবির প্রথম দৃশ্যে এ্যান আর ইয়ান ঘুরে বেড়াচ্ছিল, তাদের পাশ দিয়ে দুটি শিশু চলে যাবার সময় এ্যান জিজ্ঞেস করে 'জামায় এত নোংরা লাগিয়েছ কোথেকে?' তখনই গাড়ির শব্দ শোনা যায়, মারেকের গাড়ি। তাদের ছোট্ট এবং অগোছালো ঘরে এ্যান অস্বাচ্ছন্দ্য বোধ করে এই অতিথির সামনে, যেন একটু ভীক ও মেয়েলী লজ্জায় সে মারেককে বলে, 'সামনের বছর আমাদের টি. ভি. এসে যাবে।' মাসের হিসেব কষছিল এ্যান। দাঁছ বলে, 'আমার গুয়ুধের কথা ভুলো না' স্বামী জানায় 'আমার বইয়ের কথা মনে রেখো' স্ত্রী বলে, 'আমার ব্লাউজ কিনতে হবে।' এই তাদের সংসার।

লবণ চিনি ভূঁতে দেখতে ফটিকাকার। কোন কোন ফটিক দেখতে পিরামিডের  
 স্তায়, কোনটি গঠনে ত্রি-শিরা আকারের। বিভিন্ন পদার্থের ফটিকের বিভিন্ন আকার  
 দেখা যায়। লবণের ফটিকের ছয়টি সমতল পিঠ, ফটিকিরির আটটি। কঠিন পদার্থের  
 ঘন দ্রবণ বা বিগলিত কঠিন পদার্থ শীতল করে প্রাপ্ত বিভিন্ন সমতল পৃষ্ঠবিশিষ্ট জ্যামিতিক  
 আকারে গঠিত কঠিন দানাকে ফটিক বা ক্রিস্টাল বলা হয়। এতো প্রাথমিক জ্ঞান।  
 জ্ঞানের প্রসার চাই। নোতুন নোতুন গবেষণা চাই। বহু অর্থ ব্যয় ক'রে গবেষণা  
 চালানো আমাদের উচিত নয়, বিজ্ঞানের অগ্রগতির জন্ত ও রাস্তাটা ঠিক নয়। এটা  
 মারেকের সিদ্ধান্ত। কিন্তু সে তার গবেষণার জন্ত নিজের দেশের ওপর নির্ভর করতে  
 পারেনি, তাকে বনতান্ত্রিক দেশে কিংবা সোবিয়েৎ রাশিয়ায় যেতে হয়েছে। ইয়ানের ঘরে  
 ষাটের ওপর ব'সে মারেক তার পেপার পড়ে যায়, হাত নেড়ে নেড়ে ইয়ানকে তার তথ্য  
 বিশ্লেষণ করে, তখন সে আশ্চর্যবিস্ময়ে উচ্ছল। অসামান্য নৈপুণ্যে জাহুসি এই দৃশ্যের  
 গতিময়তায় শব্দ ও আলোকচিত্রকে একই স্তরে নিয়ে আসেন। ইয়ানও একটা যন্ত্র  
 বানিয়েছে—Denaturator. যন্ত্রটা সে মারেককে দেখায়, মারেক এর ঠিক অর্থ খুঁজে  
 পায় না। কারণ ঐ যন্ত্র থেকে জেগে উঠবে একটা অজানা সংগীতের অস্তিত্ব।

এ্যান জানে তার স্বামীও যোগ্য পুরুষ, তবু মাঝে মাঝে অভাবটাও বড় হয়ে দেখা  
 দেয়। মারেক তাকে যেন কিতাবে আকর্ষণ করে। বসে বসে কাগজ পড়ে ইয়ান, এ্যান  
 এবং মারেক নাচের জন্ত পরস্পরের দিকে হাত এবং পা বাড়িয়ে দেয়।

ইউরোপের অশ্রুতম বৃহৎ ফার্টলাইজার ফ্যাকটরির পাশ দিয়ে তারা গাড়ি চালিয়ে  
 শহরের দিকে যায়। সিনেমা ঘাষে। সেখানে নিউজরীলে আবার সেই ছবি ঘাষে,  
 দেশের অর্ধেক উৎপাদন কোথা থেকে হয়। দুই বন্ধু দৌড়ের প্রতিযোগিতা করে, বার  
 ঘরে ঝোলে, তুষারে গড়ায়, পাঞ্জা কষে। কাঠের গন্ধ শোঁকে মারেক। দুই বন্ধুর মধ্যে  
 খুব তর্ক বিতর্ক হয় না বটে কিন্তু এটা বোঝা যায় ধীরে ধীরে তারা পরস্পর থেকে দূরে  
 সরে যাচ্ছে। এখন আর তারা কেউ কাউকে বোঝে না। অঞ্চলের দরিদ্র লোকদের  
 সকলের সঙ্গে ইয়ান কথা বলে। মারেক তাতে অবাক হয়, 'তুমি এদের সঙ্গে কি নিয়ে  
 এত কথা বলা' ইয়ান বলে, 'আবহাওয়া ছাড়া আর সব কিছু নিয়েই বলি।'

এ্যানের মাথার কোণে বাতি জ্বলছে। সে সোফায় ব'সে কিছু একটা ষাচ্ছে।  
 পাশের চেয়ারে ইয়ানের হাতে সিগারেট। টেবিলের ওপর গ্র্যাশটে, বীয়ারের গেলাস।  
 উপটৌদিকের চেয়ারে মারেক। কেউ কোনো কথা বলছে না। এই অদ্ভুত নিস্তরুতা ভঙ্গ  
 করে মারেক বলে, 'কী শান্ত স্তরুতা একেবারে Chekhovian atmosphere.'

'কেন ?'

'কিছুই ঘটছে না।'

এ্যান বলে, 'চেখভে তো উপ্টো, সব সময়েই কিছু ঘটছে।'

ইয়ান বলে, 'তুমি চেখভ পড়েছ ?'

মারেক—'পড়েছি। বড় বিষয়। চেখভের খি, নিস্টারস আমি প্যারিসে দেখেছি।'

ইয়ান চেয়ার ছেড়ে আনালার দিকে এগিয়ে যায়, 'কিভাবে চেখভ মারা গিয়েছিলেন জানো ?'

'না।'

'চেখভের টিবি হয়েছিল। সে আমলে টিবি সারতো না। চেখভ ছিলেন স্বাস্থ্য-নিবাসে। সেখানে মস্কো আর্ট থিয়েটারের অভিনেতারী তাঁর সঙ্গে দেখা করতে এলো। একটা পার্টি দেয়া হোলো। চেখভ ঠাট্টা রসিকতা করছিলেন। শ্যাম্পেনের গ্রাস তুলে নিলেন। এক সিপ্ খেলেন। সোফায় গা এলিয়ে দিলেন। নিঃশব্দে খুব শান্তভাবে ঢলে পড়লেন যুত্মার কোলে।'

একটা দুর্ঘটনায় ইয়ান ছয়াস শয্যাশায়ী ছিলো। মারেক জিন্তেস করে, 'তুমি এখন আর পাহাড়ে ওঠো না ?' ইয়ান বলে, 'না। দুর্ঘটনার জন্তে নয়। আসলে সময় পাই না।' মারেক আর ইয়ান একটা কারখানায় ঢোকে। একটা স্মৃতিথণ্ডে জমে থাকা ধুলো পরিষ্কার ক'রে একটা শুকনো ফুলের ডাল কুড়িয়ে তার ওপরে রাখে ইয়ান, খুসর অক্ষরগুলো স্পষ্ট হয়ে ওঠে, তোমরা এখন যা, আমি একসময় তাই ছিলাম, আমি এখন যা, তোমরা একসময় তাই হবে, আমাকে মনে রেখো, যাতে তোমাকেও অচ্চ লোকে মনে রাখে।

একটা স্থানীয় স্কুলে মারেককে পরিচিত করান হয়। মারেক তার ভাষণে জানায়, আমরা এখন ডায়মণ্ড তৈরী করছি। একটা সময় আসবে যখন আমাদের তৈরী জুয়েলারীই লোকে ব্যবহার করবে, অবশ্যই যা কৃত্রিমভাবে তৈরী। আমাদের তৈরী জুয়েলারী হবে আসলের চেয়েও বঁাটি। মানুষ ছাড়িয়ে যাবে প্রকৃতিকে। বঁাটি ও কৃত্রিম ক্রিস্টালের বৈপরীত্য যেন সমান্তরাল মারেক ও ইয়ানের অবস্থা ও দৃষ্টিভঙ্গি। স্বাধীনতা সম্পর্কে একটা তুল ধারণার ওয় দাঁড়িয়ে আছে মারেক। সে বড় বেশি ব্যস্ত খ্যাতির সংগ্রামে নিজেকে টিকিয়ে রাখতে। অবশ্যই সে জানে না এর পরিণতি কোথায়। সে বুঝতে পারে তুবারের এই নৈঃশব্দ থেকে ইয়ানকে বার ক'রে নিয়ে যাওয়া যাবে না। মহবে একটা ফ্ল্যাট পাওয়ার জচ্চ লোভী নয় ইয়ান। এই শুল্কতায় তার কাজের জগতে সে জীবনের অর্থ খুঁজে বেড়ায়। এই নস্কত্র জগতের বাইরে এমন সব জগৎ আছে যাদের আলো দূরবীণ-দৃষ্টিরও অতীত। সান্ত সসীম ও অনন্ত অদীমের আলোচনায় দুই বচ্ছ বোঝে, মিলছে না দুজনের কোথাও মিলছে না। 'অদীমের মধ্যে একান্ত আদি ও একান্ত অন্তের অবিস্বাস্য তক চুকে যায় যদি মেনে নিই আমাদের শান্ত্রে যা বলে, অর্থাৎ কল্পে

কল্পান্তরে সৃষ্টি হচ্ছে আর বিলীন হচ্ছে, ঘুম আর ঘুম ভাঙার মতো—( বিশ্বপরিচয়, রবীন্দ্রনাথ )। হয়তো ইয়ানেরই প্রশ্ন এটা, অঙ্ক দিয়ে তো সবই পাই, কিন্তু অদীনের মধ্যে আর স্তম্ভটা কোথায় ?

মারেক আর ইয়ানের মাঝখানে ভাসতে থাকে এ্যান। স্বামীক সে ভালোবাসে এবং জানতে চায় সে কবে বোনাস পাবে কারণ ঐ টাকাটা খুব দরকার, এরই পাশে প্রতিষ্ঠিত মারেক তাকে মুগ্ধ করে, নিজের রুচির কথা এ্যান খুব জোরের সঙ্গেই জানাতে পারে, কারণ সে একটা স্কুলে শিক্ষকতা করে। স্বামীর সঙ্গে তার বড় মধুর সম্পর্ক। গাড়ি চালাচ্ছিল মারেক, সে ইয়ানকে বলে, 'চালাবে নাকি ?' পিছনের সীটে বসে ছিল এ্যান। ইয়ান তাকে জিজ্ঞেস করে, 'কি চালাবো ?' এ্যান বেশ খুশি হয়েই বলে, 'চালাও না।' তারা জায়গা বদল করে।

কিন্তু যখন কেউ নেই, রান্নাঘরে সে এবং মারেক, হাতের ওপর চাটি মারার খেলায় তারা এত বেশি মত্ত হোয়ে ওঠে, দুজনের পেছনে যখন দেয়াল ছাড়া আর কিছু নেই, মারেকের বিম্বিত মুখখানা নেমে আসছে বিহ্বল এ্যানের মুখের ওপর, মুহূর্তের মধ্যে দ্বিধা ফিরে পায় এ্যান, সোজা হয়ে দাঁড়ায়, বেরিয়ে আসে মারেকের শরীরের পাশ থেকে, ঘর থেকে বেরোবার সময় এ্যান বলে যায়, 'জল ফুটলে আপনার চা বানিয়ে নেবেন।'।

ছবির শেষে একটি শিশু তার হাতে একটা ভাঙ্গা বোতলের তলার ভারী কাঁচের টুকরোটা নিয়ে মারেককে দেখিয়ে বলে, 'এই ছাখো ফ্রিস্টাল।' লেনিনগ্রাডে বৈজ্ঞানিকরা আসছে। তাদের সঙ্গে দেখা করতে হবে, তাই বন্ধুর কাছ থেকে বিদায় নেয় মারেক। ইয়ানকে সে বলে, 'ওদের সঙ্গে দেখা হবে।' ইয়ান বলে, 'দেখা হবেই।' মারেক বলে, 'একই কথা।'।

তুম্বারে ঢাকা পড়ে গেছে চারপাশটা।

সেই শীতলতম শূণ্যতার ভিতর দিয়ে তার মোটর চালিয়ে ফিরে যাচ্ছে মারেক। প্রথম সকালের রোদ্দুরের ভেজ এসে লাগছে তার চোখে। সকালের সূর্যও যেন সহ করা যায় না।

সে গাড়িতে ওঠার আগে ইয়ান তাকে বলেছে, 'গ্রীষ্মের সময় এসো, মাঝ ঘরা যাবে।' ছবির শেষে দূরবীণে কি অতিদূর অদৃশলোক ফুটে উঠছে ইয়ানের দৃষ্টিপথে, তার বোধের সীমায় ?

ওয়াজনার উত্তরাধিকার থেকে এক স্থানিদিষ্ট দূরত্বে জাহুসি পোলিশ চলচ্চিত্রে ঋকু, বিষয়বস্তুর পরিধি বাড়িয়ে দিয়েছেন তাঁর এই প্রথম ছবিতেই।

## কাঞ্চন সীতা—একটি আলোচনা

সৈকত ভট্টাচার্য

হিন্দু সভ্যতার পত্তন ও বিবর্তনের লোকশ্রুতিটি বেশ মনোরম। বর্বর অনার্য জাতি বাস করত ভারতে। সুসভ্য আর্যেরা এসে তাদের জয় করলেন, উজ্জ্বল হিন্দু সভ্যতার সূচনা হল। আর্য রাজবংশের ইতিহাস নিয়ে রচিত হল রামায়ণ মহাভারত। রামায়ণের পুণ্য কাহিনী যে কত প্রাচীন তা বলে শেষ করা যাবে না। প্রাচীন ইতিহাসের নিরপেক্ষ গবেষকরা কিন্তু কেউই রামায়ণের কোন ঐতিহাসিকত্ব স্বীকার করেন না। ৩০০০ খ্রী. পূ. তে আর্যেরা যখন নিজেদের দেশে প্রায় আদিম অবস্থায় আছে তখনই জগতের অশ্রুত মিশরীয়, বাবিলোন আর আসিরীয় সভ্যতার মত প্রাচীন সভ্যতা ও গ্রীসের উন্নত সভ্যতার সূচনা হয়ে গিয়েছে। ২০০০ খ্রী. পূ. থেকে আর্যেরা অল্প জাতির দেশে দেখা দিতে শুরু করল। তারা ভারতে যখন এল মোটামুটি সভ্য দুটি বড় অনার্য জাতি তখন এখানে বাস করছে। সেই দ্রাবিড় ও কোলদের নিজস্ব ইতিহাস ছিল। আর্যদের সঙ্গে তাদের সংঘাত ও মিশ্রণে হিন্দু জাতির পূর্ণ রূপগ্রহণে সাহায্য হল। খ্রী. পূ. ১৩০০/ ১৪০০ বছর থেকে এই হিন্দু সভ্যতার আরম্ভ, যে সভ্যতার ইতিহাসে দুটি প্রধান যুগ ধরা যেতে পারে—যজ্ঞের প্রাধিকার যুগ আর পৌরাণিক দেবতাদের গুরুত্বের যুগ। জি. অরবিন্দনের কাঞ্চন সীতা ছবির আলোচনার আগে এই কটি কথা রামায়ণ প্রসঙ্গে দরকারী।

ঠিক রিভিউয়ের পদ্ধতিতে নয়, কাঞ্চন সীতা দেখে যে সমস্ত প্রসঙ্গ ওঠে বা প্রশ্ন জাগে তার সম্ভাব্য বিশ্লেষণ বা উত্তরের মধ্য দিয়ে ছবিটিকে বিচার করা যেতে পারে। প্রথমত আর্যদের নিজস্ব উপাসনা রীতি হল হোম। দেবতার আকাশবিহারী, অগ্নি তাঁদের দূত। বেদী তৈরী করে তাতে কাঠের আগুন জ্বলে সেই আগুনে দেবতাদের উদ্দেশ্যে দুধ, ঘী, রুটি, মাংস, সোমরস আহুতি দিয়ে দেবতাদের খুশী করা হত। আর্যদের মূল রীতিনীতির মধ্যে পূজার প্রচলন ছিল না, প্রতিমা, চাল ফুল সিন্দুরের নৈবেদ্য, পশুবলি ও পশুর মাথা বা রক্তের নিবেদন এই সব আর্য রীতি নয়। পূজা শব্দটি মূল দ্রাবিড় ভাষার শব্দ রূপেই অসুচিত। অরবিন্দনের ছবিতে কিন্তু হোম আর যজ্ঞের পাশাপাশি রয়েছে অশ্ববলি আর কাঞ্চন প্রতিমা। ছবির মূল চরিত্রগুলিতে, যাদের অনেকেই পবিত্রকালে পৌরাণিক দেবতার গুরুত্ব পেয়েছে, অভিনয় করেছেন অল্প প্রদেশের উপজাতীয় অভিনেতারা, যাদের পূর্বপুরুষরা অতি অবশ্যই ছিলেন অনার্য। রাম এখানে বিষ্ণু অবতার, শিব ও উমার মত যে বিষ্ণু অনার্যদেরই বড় দেবতা, আর্য ব্যক্তিকী আর অনার্য বশিষ্ঠের সংঘাত—অজ্ঞ-বংশীয় রাজারা যারা খ্রীষ্টীয় দ্বিতীয় শতকে

দাক্ষিণাত্যে রাজত্ব করেন তাঁদের একটা গোত্র নাম হচ্ছে বাশিষ্ঠীপুত্র ও বংশ নাম সাত-  
বাহন—শব্দটি কোল ভাষার, যার ড্রাবিড় অল্পবাদ এঁদের একজন রাজার নামে—  
বিলিবাথ কুর বা ঘোটকী পুত্র । সব মিলিয়ে আর্থ ও অনার্থের এই মিশ্রণের প্রতি  
পরিচালক মনোযোগী । তিনি অভিনেতা নির্বাচনে পৌরাণিক দেবতাদের ডি-গ্যামা-  
রাইজ করেছেন । উর্মিলা অবশ্য খুবই গ্যামারাইজড, ক্রোজ আপে তার চোখে বলা যায়  
স্বর্বাদয়, স্বর্যাস্ত হয় । তবে উর্মিলা তো সব সময়েই কাব্যে উপেক্ষিতা, স্বতন্ত্র । অভিনয়  
ছাড়া মিশ্রণের অস্ত্রাস্ত্র ক্ষেত্রে বশিষ্ঠ চরিত্রে যথেষ্ট egotism এর ছাপ রয়েছে, তবে খুব  
পারসোস্থাল লেভেলের ছবি বলে কাকন সীতায় এই ঐতিহাসিক তত্ত্ব বিচারের স্ফোয়ণ  
শেষ পর্যন্ত খুব কম ।

দ্বিতীয়ত, অপেক্ষাকৃত চতুর বুদ্ধিবৃত্তির কিছু লোক নিজেদের প্রয়োজনে পুরোহিত  
শ্রেণীর জন্ম দিয়েছিল । আর অধিক শারীরিক ক্ষমতার কিছু লোক তাদের বশত  
স্বীকার করতে না চাওয়ায় তৈরী হল আলাদা গোষ্ঠী—সামন্ততন্ত্রের । তখন পুরোহিত  
শ্রেণী বিশেষ কিছু চুক্তি ও নিয়মবদ্ধ হয়ে রাজতন্ত্রের সৃষ্টি করল । রাজা হচ্ছেন দেবতার  
প্রতিনিধি আর পুরোহিত হচ্ছেন দেবতার অবতার, এই কথা প্রচলন ও স্বীকৃতি পেল ।  
এই সব তন্ত্রের পাশাপাশি রইল সর্বাধিক জন সংখ্যার সাধারণ শ্রেণী—কৃষক ও কৃষি  
শ্রমিকরা । শুরু হল জমি চাষ, ফসল বোনা, ফসল কাটা, ফসল তোলা । রামায়ণ এই  
কৃষি সভ্যতারই কাহিনী । কাকন সীতা ছবিতে কৃষির গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রয়েছে ।  
ভূমিকা রয়েছে নানান ঋতু ও বিভিন্ন প্রাকৃতিক প্রক্রিয়ার । বিশেষ বিশেষ প্রাকৃতিক  
পর্যায়ে পুরোহিততন্ত্র সাধারণ মানুষকে দিয়ে ভিন্ন ভিন্ন আচার অনুষ্ঠান করাত যার  
থেকে বিভিন্ন ব্রতের জন্ম । এই ব্রত ছিল লোকজীবনের অঙ্গ, সাংস্কৃতিক প্রক্রিয়া ছিল  
লোকবৃত্তান্তাকরণম্ । অর্থাৎ সংস্কৃতি শ্রেণীচেতনা থেকে বিচ্ছিন্ন হতে পারে না ।  
অরবিন্দনের ছবিতে সেই শ্রেণীচেতনার পরিচয় বিষয়ে প্রকৃতির ঋতুক্রম ও অলংকরণের  
সঙ্গে সমাজ বিজ্ঞান ও সমাজ বিশ্লেষণের তেমন কোন ইঙ্গিত নেই বলেই মনে হয় ।  
একটি দৃশ্য অবশ্য অযোধ্যার প্রজাদের ফসল বন্দনার চিত্রায়ণ দেখি যদিও সেই নাচ  
গান বাজনা অনেকটাই ornamentation হিসেবে আনীত । রাজতন্ত্র ও পুরোহিত  
তন্ত্রের যুগ উত্তরণের এই অধঃমেঘ বসন্তে সাধারণ মানুষের প্রতিক্রিয়া ও উপস্থিতি  
একান্ত বিরল ।

তৃতীয়ত, কর্মের সঙ্গে ধর্মের যে অবিচ্ছিন্নতা টানা হয় । ধর্মীয় আচার অনুষ্ঠান  
প্রকৃত অর্থে কখনও ধর্মীয় ছিল কি ? কর্মময় জীবন ও মৃত্যুর পরের জীবনের আকাঙ্ক্ষায়  
ধর্মীয় ক্রিয়া, কার্যকারণ কি এই রকম ছিল না ! শাশ্বত পুরুষ ও নারী রূপে যে প্রকৃতি  
ও পুরুষ বা ছাড়া ও পৃথিবীকে ভাবা হয়েছে তার কারণ এই যে তারা অমৃত, অন্তত

স্মরণযোগ্য কালের মধ্যে বিনাশশীল নয়। ছবিতে মহাপ্রস্থানের শেষে পুরুষ রাম সরযু নদীতে নিমজ্জিত হয়ে প্রকৃতি সীতার সঙ্গে একাকী হন। নদী—যা কিনা অবিরত প্রবাহিত, যুগ যুগ ধরে গতিশীল, স্মরণযোগ্য কাল ধরে অ-মৃত। নদী—যা কিনা কুবির আশ্রয়; শাপের মত ঝাঁকা ঝাঁকা সরযু নদী, সর্প—যা কিনা উর্বরাশক্তির প্রতীক, কুবির প্রাচুর্য ও নারীর যৌনতার প্রতীক। ছবিতে সীতা অহুপস্থিত আর সীতা প্রতীম প্রকৃতির যে ফেমিনিন রূপ তার তুলনায় পুরুষালি বলিষ্ঠতা কম। অশ্বমেধ যজ্ঞের চূড়ান্ত পর্যায়ে যজ্ঞের ষোড়শ সঙ্গ চাদর ঢাকা অবস্থায় রাজার প্রধানা মহিষীর প্রতীকী যৌন সংগম হত, ছবিতে যা অহুপস্থিত। এবং রাম সীতা একাকী হলেন এই শেষ দৃশ্যের আগে পর্যন্ত ছবিতে পরোক্ষ যৌন উল্লেখও অহুপস্থিত। এর ফলে ও এ ছাড়াও সাধারণ ভাবে কাঞ্চন সীতা-র ভাইটালিটি এবং কর্ম ও জীবনে ঐক্যবোধের কতকটা অভাব রয়েছে; সবটাই খুব বেশি রোমান্টিকসাইজড বলে ছবিতে বলিষ্ঠতার কোন ব্যাপারই নেই। প্রাণপ্রাচুর্যের অভাব, প্রায় সম্মোহিত চরিত্রায়ণ, বলিষ্ঠতার পক্ষে ক্ষতিকর বড় সাজানো গোছানো সব ব্যাপার কিন্তু তাই বলে ত্রেসৌর ছবির inaction নয়, ত্রেসৌতে আপাত নিষ্ক্রিয় চরিত্রদের অন্তর্মুখীনতা ছবিতে যে মাত্রা যোগ করে যুগযন্ত্রণার অভাবে এই ছবিতে তেমন কোন মাত্রা পাওয়া যায় না।

চতুর্থত, ইলিয়াদ মহাকাব্যে যেমন আকিলেদের ক্রোধ, কাঞ্চন সীতায় তেমনি অনিবার্য বিষাদ। আনুষ্ঠানিক ও প্রথাসিদ্ধ সব কিছুর পাশাপাশি, রিলকের মতই রামের কাতরোক্তি—জীবন ও মহৎ কর্মের মধ্যে এক অনিবার্য শক্ততা রয়ে গিয়েছে। স্মাচারালিজম ও ইমপ্রেশনিজমের সহাবস্থানে এই টানা পোড়েন ফুটিয়ে তুলতে চাওয়া হয়েছে। বাল্মিকী উত্তর রাম চরিত্র রচনা শুরু করলেন, বিষাদ কেন্দ্রীভূত হয়েছে দৃশ্যটিতে। দৃশ্য বিজ্ঞাস ও মূল স্মর প্রসঙ্গে এই বিষাদের কথা তোলা যায়। আবহসংগীত ও কম্পোজিশনে, চরিত্রদের চলাফেরায় ও সংলাপের বিরলতায়, ঘটনা নির্বাচনে ও আদি মধ্য অন্ত পারস্পর্যে বিষাদ ছবিকে আটপুঠে জড়িয়ে রেখেছে, তবে তাকে শৈল্পিক বিষাদ বলা বাড়াবাড়ি হবে যেমন বাড়াবাড়ি হবে এই director's film কে classic film বলা।

সবশেষে, এই ছবির আঙ্গিক। রামায়ণে সাধারণভাবে প্রচলিত ও বর্ণিত কাহিনীটিই অরবিন্দন ভীষণভাবে স্টাইলাইজড করেছেন। খুবই কম সংলাপ, মহুর গতি, ভিসুয়ালস নির্ভরতা ও বিশেষভাবে নির্বাচিত ভিসুয়ালস। ক্যামেরা যখন গতিশীল হয়েছে তখন সেই গতি সাংকেতিক ও অর্থবহ। ক্রোজ আপের বাহুল্য, দৃশ্যগত ও অর্থগত ভাবে যা সফল। স্টাইলাইজেশন প্রসঙ্গে যেমন একটা পাথর, তারপর তিনটে পাথর, ছটা পাথর, লংশটে রাম লক্ষ্মণ হাঁটছে কাট করে গুহা, গুহার অভ্যন্তর, দূরে নদী বইছে। আপাত ভাবে কাটা কাটা নির্বাচিত দৃশ্য ও শট কিন্তু সব মিলিয়ে সামগ্রিক। টানা কোন গল্প

নেই, বরং অ্যাবসট্র্যাকশনের দিকে ঝুঁকে ফ্রেম তৈরী, ফ্রেমিং ও কম্পোজিশনে পেটিংয়ের প্রভাব বিশেষ করে মণি কাউলের ছবিধার ফর্ম মনে করিয়ে দেয়। অলংকরণের ফৌক খুব বেশী, স্থন্দর রঙে প্রকৃতি অলংকৃত। ট্রিটমেন্ট প্রধান এই ছবিতে মাধ্যমের ওপর পরিচালকের দখল স্পষ্ট।

## ‘চীন থেকে বৌদ্ধরা’—একটি আদি সমষ্টিবাহু ধীমান দাশগুপ্ত

৫৮১ থেকে ২৬০ খৃষ্টাব্দ, চীনের ইতিহাসের যে সময়টি সমগ্র মানবসভ্যতার বিবর্তনেরই এক অস্বতম সৃজনশীল পর্ব, ‘চীন থেকে বৌদ্ধরা’ (Buddhist form China) ছবিয় সময়কাল ওই স্বর্ণযুগের এক অংশে। তা হল ত্যাং সাম্রাজ্যের শাসনকালের ( ৬১৮ থেকে ৯০৬ খৃষ্টাব্দ ), আরও নির্দিষ্ট করে বললে Hsuan Tsung-র রাজত্বকালের ( ৭১২ থেকে ৭৫৫ খৃষ্টাব্দ ) কুড়ি বছর। চীনের অসংখ্য ষণ্ড রাজ্য; একত্র হয়ে তখন অখণ্ড সাম্রাজ্য গড়ে উঠছে, দেশের রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক কাঠামো ক্রমগতরূপে পাচ্ছে, শিল্প ও সাহিত্য হয়ে উঠছে পরিশীলিত, বিজ্ঞান লোকবিজ্ঞানের সীমানা ছাড়িয়ে ততদিনে তত্ত্ববিজ্ঞান ও প্রযুক্তির সাফল্যে রীতিমত সমৃদ্ধ। দেশে তখন একাধিক ধর্মের আর দর্শনের বিভিন্ন মতবাদের মোটামুটি শান্তিপ্রিয় সহাবস্থান। অস্থিরতা আছে বৌদ্ধধর্মের। বিশেষত বৌদ্ধ ভিক্ষু ও সন্ন্যাসিনীদের সম্পর্কে শাসক ও আমলাদের নীতি নির্ধারণে। তাই ভিক্ষু ও সন্ন্যাসিনী বিষয়ক ব্যবতীয় প্রসঙ্গে সিদ্ধান্ত নিচ্ছেন কখনো কূটনৈতিক-অভ্যর্থনা-বিভাগ, কখনো টেম্পল অ্যাফেয়ারস্-দপ্তর, কখনো মেঁরটোরিয়ামস অ্যাফেয়ারসের অধিকর্তা। ৭১৪-য় বারো হাজার ভিক্ষু ও সন্ন্যাসিনীকে অনাত্তরিক বোধনা করে সংসার জীবনে ফিরে আসার আদেশ গেল, ৭২২-য় ভিক্ষুদের নাম নথীভুক্ত করা শুরু হল, ৭৪৭ থেকে তাঁরা স্বীকৃতি স্বরূপ পেতে লাগলেন সাদা সিন্ধের কাপড়ে লেখা অভিজ্ঞান পত্র। জাপান থেকে চীন, অথবা চীন থেকে ভারত কি সিংহল, বৌদ্ধ পর্যটকরা তখন এদেশ থেকে ওদেশ যাচ্ছেন, জ্ঞান ও অভিজ্ঞতা আহরণ করে আনছেন চারপাশ থেকে। এমন একটি সময়ে ও পরিবেশে ইতিহাস-সমর্থিত এক ঘটনার অবতারণা ও ( ভার চেয়েও বেশি কথা ) বিশ্লেষণ নিয়ে আলোচ্য ছবিটি। ছবিতে আমরা দেখি ৭৩৩ খৃষ্টাব্দে, অর্থাৎ জাপানে বৌদ্ধধর্মের আগমনের একশো আশি বছর পর, চারজন জাপানি ছাত্রভিক্ষু, যাদের একজন ফুশো, চীনদেশ থেকে কোন মহাপ্রাজ্ঞ শ্রমণকে নিজেদের দেশে নিয়ে যাবার অজ্ঞ ছয়

মাসের সমুদ্রযাত্রায় অনেক শারীরিক কষ্ট ও বিস্তর মানসিক শংকা অভিক্রম করে প্রাচীন চীনের রাজধানী লোয়াংয়ে এসে উপস্থিত হয়। তারপর বছরের পর বছর ধরে চলে প্রান্তর ও জাপানে যেতে ইচ্ছুক শ্রমণের অল্পসঙ্কান। শেষে একদিন ( ৭৪২ খৃষ্টাব্দ ) তাঁর খোঁজ মেলে, মহাজ্ঞানী চিয়েন-চেন ( ৬৮৭-৭৬৩ )-এর। তাঁর ওপর প্রশাসনিক নিষেধ অস্বীকার করে, অস্বীকার করে যেতে গিয়ে ধরা পড়ে, ধরা না পড়লেও নৌযাত্রায় ব্যর্থ হয়ে, শেষ পর্যন্ত চিয়েন-চেনকে নিয়ে শুণুমাত্র ফুশো এসে জাপানে পৌঁছোন ৭৫৪-র, দেশ ছেড়ে যাবার দীর্ঘ কুড়ি বছর পর। এই সময়ের মধ্যে ফুশোর অল্প তিন সতীর্থ সহযাত্রীর একজন মারা গেছেন, একজন সংসারজীবনে ফিরে গিয়ে ত্রীপুত্র নিয়ে চীনদেশে রয়ে গেছেন, আরও একজনকে জীবনের চোরা শ্রোত টেনে নিয়েছে লোভের চোরা-বালিতে। মারা গেছেন ফুশোর মা, বিবাহিত প্রৌঢ় হয়ে পড়েছে ফুশোর এককালীন প্রেমিকা। ফুশো নিজে? আমার বিচারে এই প্রশ্নের উত্তরের মধ্যে রয়েছে এই ছবির আঙ্গা, তা থিম ও বিউটির মিলনে, রূপ ও রসের ঐক্যে অসাধারণ ক্রপদী ও রহস্যময় কিছু একটা।

ক্রিয়া (action) ও অক্রিয়া (inaction)

আত্মা ও ঐক্য, দুটি শব্দই বৌদ্ধ ধর্ম ও দর্শনে বহু আলোচিত। হিন্দু আত্মবাদের মূলে যেখানে রয়েছে জীবনপ্রবাহ সম্বন্ধে একটা অবিচ্ছিন্নতা-বোধ যার সাথে যুক্ত আছে একটি ঐক্যের প্রত্যয় বৌদ্ধবাদে সেখানে জীবনপ্রবাহ ও চেতনপ্রবাহের কোথাওই অবিচ্ছিন্নতা বা একত্বে বিশ্বাস নেই, অসংখ্য পৃথক অস্তিত্বের দ্রুত সন্নিহিতির সত্ত্বিত এক কল্পিত অনবচ্ছিন্নতা ও একত্ব এনে দেয়, বলা হয়েছে, যাকে অবলম্বন করে প্রতীত হয় ব্যক্তি-সত্তা বা আত্মা। অর্থাৎ বৌদ্ধধর্মে আত্মা মানুষ্যের কল্পনাই মাত্র, আর জীবন ঐক্যহীন সত্ত্বিত। প্রত্যেক বস্তুই প্রত্যেক মুহূর্তে পরিবর্তিত হয়ে যাচ্ছে। তথাপি সমস্ত রূপান্তর ও ধর্মান্তর সবেও একটু যোগসূত্র থেকে যাচ্ছে, রহস্যময় এক যোগ।

ছবির শুরুতেই দিগন্তবিস্তৃত উত্তাল সমুদ্রের ওপর দিয়ে চারটি জলযান পাঁচশো আশি জন যাত্রীকে নিয়ে এগিয়ে চলেছে চীনদেশ অভিমুখে। বড় বৃষ্টি, বজ্র বিদ্যুৎ, জ্বর সাত্ত্ব, চঞ্চল টেউ—সব মিলিয়ে আদিম প্রকৃতির আদি রূপের সামনে পড়ে যাত্রীরা যে শুধু বিপদগ্রস্ত আর অসহায় তাই নয়, তারা আতংকিত, মৃত্যুভয়ে ভীত, নিরাপদে যাত্রা শেষ করার প্রার্থনায় কাতর। যাত্রীদের মধ্যে চারজন ছাত্রজিঙ্কুর—দলনেতা ইয়াই, ফুশো, ও আর দুজন—অবস্থাও অল্প যাত্রীর তুলনায় খুব কিছু পৃথক নয়, তারাও ভীত ও কাতর, স্মৃতিদীর্ঘ ও শিথিল : ইয়াই ও ফুশো হয়তো বা কখনো সাহসী হবার প্রত্যাশী কিন্তু সামান্যতা ছাড়িয়ে যাওয়া তখনো তাদের সাধ্যাতীত। আদিম

প্রকৃতি ও কৌম চেতনার যুদ্ধ ও ঘোষ বড়ঘন্টের কাছে সাধারণ মানুষের অসহায়তা বারবার স্পষ্ট হয়ে ওঠে ছবির হৃচনায়। মৃত্যুভয়ের আতংক, তটরেখা দেখে উদ্ভাস, চীনের মাটিতে পা দিয়ে প্রগলভতা—দৃশ্যগুলি সেই অসহায়তার বড় খাভাবিক প্রকাশ। কোন কোন সমালোচক এই দৃশ্যটিকে লাউড বলেছেন কিন্তু এই উচ্চকিত উচ্চারণ এই ছবির প্রয়োজনে ও কাঠামোয় একেবারে অপরিহায। সাধারণভাবে বৌদ্ধধর্মকে কর্মরাহিত্যের ধর্ম বলা হয়। কর্ম যা কোন বাহ্যিক বস্তু নয়, বাহ্যিক পরিবর্তনও নয়। তা রূপাশ্রয়ী ও নামাশ্রয়ী উভয়ই। শূত কর্মকে অবলম্বন করে জীবনপ্রবাহ রূপ পায়। এই কর্ম বিধৃত আমাদের কৌম তৃষ্ণায় অনাদি অবিচ্ছিন্ন যা মানুষকে অসহায়, নিষ্ক্রিয়, সামান্ত করে রাখে। ছবির প্রারম্ভিক দৃশ্যগুলি সেই ইন্‌অ্যাকশান-এর রূপদী উদাহরণ। শারীরিক সক্রিয়তার সঙ্গে মানসিক অক্রিয়তা, শারীরিক ও মানসিক, উভয় স্তরের অক্রিয়তা ওই ইন্‌অ্যাকশানকে চিত্রিত করে। তা থিমের প্রথম স্তর।

ক্রিয়া ও প্রতিক্রিয়া (reaction)

থিমের দ্বিতীয় স্তর প্রতিক্রিয়ায়। চীনে পৌঁছে চার ছাত্রভিক্ষু বৌদ্ধমন্দিরে আশ্রয় পায়, শুরু হয় তাদের অধ্যয়ন ও মহাশ্রমণের অল্পসন্ধান। জ্ঞানের গভীরতা কিন্তু সাধনা মেলে না, প্রকৃতির স্বগম্ভীর সৌন্দর্য তৃপ্তি এনে দেয় না। দেশের কথা মনে পড়ে, আর কি কখনো তারা সেখানে ফিরে যেতে পারবে। সন্ন্যাস জীবনের কঠোর শৃঙ্খলায় আকুল, সংসারজীবনের বিলাসচিন্তা তাদের থেকে থেকে হাতছানি দেয়। ভিক্ষু হতে চেয়ে আর দেশ ছেড়ে এসে তারা কী ভুল করেছে বলাবালি করে। অভিমানে কাঁদে। সন্দেহ দ্বিধা লোভ শংকায় দোলায়ত মন। অশান্ত সমুদ্রের দৃশ্যপ্রতিমা থেকে অশান্ত মানসের ভাব প্রতিমায় এসে উপনীত হই ছবির দর্শকরা। ছাত্রভিক্ষুদের স্বীকারোক্তি-সপ্রতিভ সংলাপ ধর্মীয় কৃচ্ছ্রতায শীর্ণ হয়ে আসে। তাদের বিশ্বাস অবিশ্বাস, নৈতিক বিধান, পুনরুজ্জীবনের ধারণা প্রভৃতি ব্যাপারগুলি ধর্মীয় মাজা পেতে থাকে। তখন তারা শুরু করে পদভ্রমে চীন-পরিভ্রমণ। যেন এই হেঁটে যাওয়া তাদের ভীর্থযাত্রা, যেখানে চারদিকের পাহাড় হ্রদ অরণ্য তাদের মধ্যে মহাবৈর বোধ ও মানুষের রূপদী আর মৌলিক অহুভূতিগুলি মহীয়ানত্বের উদ্ভাস সঞ্চরিত করে দিতে সক্ষম। এ বুঝি তাদের পূর্ব ভ্রমণ ও বিধায়ত্বের স্থালন, সচেতন প্রতিক্রিয়ার ফলে মানসিক প্রায়শ্চিত্ত। একজন ছাত্রভিক্ষু হৈতোমধ্যে দৃশ্য থেকে সরে গেছে, উত্তরণের এক আকাজকা বৃকে নিয়ে বাকি তিন চরিত্র তখন চলমান, এই পথিকবৃত্তি বৌদ্ধবাদের পঞ্চ কুশলধর্মের প্রথম চারটি—শীল শ্রদ্ধা বীর্য স্মৃতি—সমেত। ফুশো এখন অনেক ধীর স্থির প্রত্যয়ী। তার আত্মগঠনের এটি দ্বিতীয় পর্যায়।

প্রতিক্রিয়ার আর একটি স্তর ও জরুরি দৃশ্য সমুদ্র বাড়ে আত্মরক্ষার্থে জাহাজের

জন কমান্ডার জন্ম এক বুদ্ধ ভিক্টর আজীবন পরিশ্রমে রচিত ও প্রতিলিখিত অসংখ্য পুঁথি সমুদ্রে নিক্ষেপের দৃশ্যটি। বুদ্ধ ভিক্টর ব্যর্থ বাধাদান, সক্রিয় আর্তি আর তীব্র শোকপ্রকাশকে যদি কেউ অসহায় আত্মসংযমের অভাব বলেন তবে উত্তরে বলার এই যে এ প্যাশন নিজের জন্ম নয়, জ্ঞান ও সাধনার প্রয়োজনে। বুদ্ধের প্রতিক্রিয়া নিরাসক্ত না হতে পারে কিন্তু যত্নভরে ভীত সাধারণ ব্যক্তির আবেগের উচ্চকিত প্রকাশ থেকে তা মানে ও মাত্রায় অনেক উন্নত, মানসিকভাবে সচেতন বলেই এখানে প্রতিক্রিয়ার কথা উঠছে, নয়তো একে বলা যেত মাহুঘের সহজাত ইনস্টিংট। এই প্রসঙ্গে উল্লেখ্য দ্বিধাধন্য চঞ্চলতা আকুলতার দৃশ্য যখনই আসছে পটভূমি বা পুরোভূমিতে আমরা পাচ্ছি জলের স্পিটিং ইমেজ। পদযাত্রার ধীর অবেষণ ও স্নিগ্ধ আস্থানের শান্ত ও কখনো অশান্ত দৃশ্য-গুলিতে যেমন সবুজ বনানীর প্রাধাণ্য, স্থির অথচ চঞ্চল, উপশমকারী ও পবিত্র মনে হয় যে অরণ্য, গাছ বা আরাম ও তৃপ্তি, নীতে তাপ ও গ্রীষ্মে ছায়াদায়ক।

#### ক্রিয়া ও মিথস্ক্রিয়া (Interaction)

খিমের শেষ স্তর মিথস্ক্রিয়ায়। মহাজ্ঞানী ও জাপানে যেতে আগ্রহী শ্রমণকে ফুশো ততদিনে খুঁজে পেয়েছে। খুঁজে পেয়েছে চিয়েন-চেনকে। কুশলধর্মের পঞ্চমটিও—সমাধি—তীর করায়ত্ত; সমাধি হল প্রমুখলক্ষণ, অল্প যে চার কুশলধর্ম আছে তারা সমাধিকে লক্ষ্য রেখেই অগ্রসর হয়, সমাহিত ব্যক্তি যথাতুত তত্ত্ব জানতে পারে। চিয়েন-চেন সেই সমাহিত ব্যক্তি, পঞ্চ কুশলধর্মের পরিপূর্ণতার ভিতর দিয়ে গিয়ে তিনি প্রজ্ঞাবানও হয়েছেন। সমস্ত ক্লেশ ছেদন করে বলে প্রজ্ঞা ছেদ-লক্ষণ, আবার উৎপত্তমান হয়ে অবিচারূপ অন্ধকার দূর করে বলে প্রজ্ঞা অবভাসন। আগেই বলেছি, বৌদ্ধমতে কর্ম বিধৃত তৃষ্ণায়, তৃষ্ণা বিধৃত অবিচার। ফলত প্রজ্ঞায় তৃষ্ণার যথার্থ পরিচয় লাভ করে তৃষ্ণাজনিত কর্মপ্রবাহকে রুদ্ধ করে ক্লেশের অবসান ঘটে। স্বভাবতই চিয়েন-চেনের চীন থেকে জাপানে আগমনের একাধিক প্রচেষ্টার বিভিন্ন দৃশ্যে পাহাড়ের দৃশ্যপ্রতিমার সন্ধান মেলে, পাহাড় যা ক্লেশের অনড় স্থিতরূপ গভীর। জলের ইমেজ ও বনের ইমেজের পর পাহাড়ের ইমেজের এবংবিধ উপস্থাপনায় এই ছবিতে প্রকৃতি মোটিফের পর্যায়ে উঠে যায়, চলচ্চিত্রে মোটিফের এক জাত উদাহরণ এটি। স্বভাবতই মহাপ্রমণের বিভিন্ন দৃশ্যে আবহে কোন সংগীত থাকে না। নীরবতা যোগ্য মনে হয় সেখানে। শাসক ও প্রকৃতির সমস্ত ভ্রুটি সহ করে জাপানে যাবার প্রচেষ্টায় এক যুগেরও বেশি সময় ধরে কী নিবেদিতপ্রাণ ও ধৈর্যশীল প্রয়াস তাঁর।

অবশেষে ১৯৪৮-য় তিনি জাপানে এসে পৌঁছতে পারলেন, জাপানের সম্রাট সাদর অভ্যর্থনায় গ্রহণ করলেন তাঁকে, ততদিনে তিনি অন্ধ হয়ে পড়েছেন তবু কী ক্ষমাশীল

হৃন্দর তাঁর দুই চোখ। পি-নু-চে-না প্রাসাদে থেকে তিনি বৌদ্ধধর্মে দীক্ষা দিলেন রাজকুমারদের, মন্ত্রীদের, শুরু করলেন শিক্ষাদান, জাপানে বৌদ্ধ লু সম্প্রদায়ের সূচনা হল। আর সবচেয়ে বড় যে কাজ করলেন তিনি তা হল তাঁর সঙ্গে থেকে থেকে ফুশোর নিজেকে গড়ে তুলতে পারা। তাই স্বদেশে প্রত্যাগর্তনের পর ফুশোকে ধীর শান্ত নিবেদিত বীতকাম দেখি আমরা, আর তার কোন অভিমান নেই, অশান্তি নেই, সে তার অস্থিষ্ট খুঁজে পেয়েছে। জাপান থেকে যে ক্লিষ্ট ফুশো গিয়েছিল আর চীন থেকে যে সমাহিত ফুশো ফিরে এলেন তারা এক ব্যক্তি তবু এক নন। এই রূপান্তরের আরেক নাম চিয়েন-চেনের উত্তরাধিকার রেখে যাওয়া।

গঠন কাঠামো

চীন থেকে তাহলে জাপানে এলেন দুই বৌদ্ধ—চিয়েন-চেন ও ফুশো। ‘চীন থেকে বৌদ্ধরা’ ছবিতে দৃশ্যরূপ ও নন্দনরস, নাটকীয় ব্যাপকতা ও মনস্তাত্ত্বিক গভীরতা, সরলতা ও পরিশীলনের যে ঐক্যময় মিলন ঘটেছে তা বিশেষভাবে জাপানি। আদিম সুইডিশ সিনেমার অসুস্থ প্রবণতা থেকে তা আলাদা, আরও বেশি হৃন্দর ও মিস্টিক। এই ছবি অসাধারণ হৃন্দর, গভীরভাবে শিক্ষামূলক, আর স্নিগ্ধ ও তৃপ্তিকর। রূপদী ভাবনা আর লোকায়ত্ত জীবনের এমন মিলন সাম্প্রতিক চলচ্চিত্রে খুব বেশি দেখিনি।

মনে পড়ে, বৌদ্ধশাস্ত্রে বলা হয়েছে ‘চেতনাং ভিকৃষবে কর্মং বদামি,’ চেতনাকেই আমি কর্ম বলে থাকি; ‘চীন থেকে বৌদ্ধরা’ ছবির ক্রিয়া প্রতিক্রিয়া মিথক্রিয়া প্রসঙ্গ এবং এই চেতনাপ্রবাহ একটি আদিম সমঘিবাচর মতো প্রজ্ঞাকে শীর্ষে তুলে ধরে। ধর্মকে এইভাবে গঠন-কাঠামোর অঙ্গীভূত করে ফেলা এ ছবির সবচেয়ে বড় সাফল্য। কোম চেতনায় ছবির সূচনা ঘটেছিল, প্রজ্ঞায় ছবির সমাপ্তি ঘটে। প্রজ্ঞা—জীবন ও চেতনার সঙ্গে প্রত্যক্ষ সম্পর্কযুক্ত কোন সত্ত্বজ, সজীব, প্রাণস্পন্দনের ব্যাপার যা, তা উদ্ভাসনের এক দিব্য বিভা নিয়ে আসে যা সব গহন ও গোপনকে অনাবৃত করতে সক্ষম ও সমর্থ। ছবির শেষ শটে চিয়েন-চেন প্রতিষ্ঠিত মন্দিরে বাতাসে রঙীন পতাকা উড়ছে।

তুলনীয় : বাতাসে উড়ন্ত পতাকা দেখে—

প্রথম ভিক্ষু—যা নড়ছে তা হল পতাকা

দ্বিতীয় ভিক্ষু—যা নড়ছে তা হল বাতাস

মহাশ্রমণ—না পতাকা, না বাতাস, যা নড়ছে তা হল মন ॥

## ✓ অন্তর্গত রাজনীতির ছবি “ডেথ্ বাই হ্যাংগিং”

ইরাবান বসুরায়

এ ছবি শুরু হয় একেবারে ডকুমেন্টারী ছবির ধরনে। যৃত্যদণ্ড তুলে দেওয়ার বিরোধী শতকরা সত্তর জনকে প্রশ্ন করা হয় তারা কখনও কোন যৃত্যদণ্ড কার্যকর করার অহুষ্ঠান প্রত্যক্ষ করেছে কিনা? এবং তারপর কিছু নির্খুঁত বর্ণনা, যৃত্যদণ্ডের চেম্বার, ফাঁসীর আগের নানা অহুষ্ঠান প্রার্থনা, ভোজ—ফাঁসীর মঞ্চ, গলা ঘিরে দড়ির ফাঁস, অপেক্ষা, বোতাম টেপা, পায়ের তলায় পাটাতন সরে যাওয়া, শরীরটার ঝুলে পড়া, ডাক্তারের অপেক্ষা, নির্দিষ্ট সময়ের পর পরীক্ষা করে মৃত্যু ঘোষণা—ছবি এখানে এসেই মোড় ঘুরে যায়, গলার ওপর ফাঁসীর দড়ির গাঁট চেপে বসার দীর্ঘ সময়ের পরেও একটি শরীর ফাঁসীর আসামীর শরীর যার নাম ‘আর’—তার নাড়ীর স্পন্দন শুরু হচ্ছে না। বড় বেশী অনিয়ম এটা। বস্তুতঃ এটাই একধরনের বিদ্রোহ—প্রাতিষ্ঠানিক কর্তা ব্যক্তিদের কাছে যার ভাল নাম বেয়াড়াপনা।

ওশিমা এমন একটি চরিত্রকে নায়ক করেছেন আপাতঃদৃষ্টিতে যার সম্পর্কে কোনরকম সহানুভূতি আশা একেবারেই অসম্ভব। খুব সাধারণ নির্ভরতা জীবন আমাদের, আমরা যারা ঐ শতকরা সত্তরজন বা বাকী তিরিশ জন, সবলেই। আমরা নিয়ম মানি, খেতে দিলে খাই, পরতে দিলে পরি, শোয়ালে শুই, দাঁড় করলে দাঁড়াই সেখানে কে এক কোথাকার ‘আর’ নিয়ম মানে না, কথা শোনে না—ধর্ষণ করে ছুটি মেয়েকে, তাদের হত্যা করে, অবশ্য সে কোরিয়ান, ‘অপরায়’ করাটাই তার পক্ষে স্বাভাবিক—এমন লোককে খুব তাড়াতাড়ি সরিয়ে দেওয়া দরকার—ফাঁসীটাই বেশ উপযুক্ত পদ্ধতি; হতরাং ‘আর’ কে ফাঁসীর দড়ি গলায় পরতে হয়। কিন্তু তারপর……?

ওশিমা বড় ঝামেলায় ফেলেন আমাদেরও। ফাঁসীটা হয়ে যেত, আমরা দর্শকেরা ‘পাপের বেতন মৃত্যু’ আওড়াতে আওড়াতে বাড়ি ফিরতাম, আমাদের ‘ঘরে গ্রামোফোন স্থণী গৃহকোণ’এ, তা নয়, ‘আর’-এর শরীর মরল না, শুধু শবীবই কেননা পুরোহিত-এর মতে ‘আর’-এর আত্মা এখানে নেই—তাও মন্দ নয়, ব্যাপারটা বেশ মজার, মজা এবং মজা—তারপর ‘আর’-এর অ্যামনেশিয়া। তাকে তার কৃতকর্মের কথা মনে করিয়ে দেওয়ার জন্য নানা চেষ্টা—কেননা জাপানী সংবিধান অনুসারে ‘অ-চেতন’ কোন ব্যক্তিকে ফাঁসী দেওয়া যায় না, হতরাং সিকিউরিটি গার্ড, একসিকিউশন অফিসার, এডুকেশন অফিসার, ডাক্তার, পুরোহিত—প্রত্যেকে অভিনয় করে ‘আর’-এর আসল অবস্থানটা তাকে মনে করিয়ে দিতে চায় - মজা, অনেক মজা, সিকিউরিটি গার্ড এর মাথায় ফিতে বেঁধে বোন সাজায় মজা, শট পরে ডাক্তারের ভাই সাজায় মজা, অভিনয়ের মারামারিতে মজা, হাত-

তালি দিয়ে গান করায় মজা—আর তারই মাঝে মনে করিয়ে দেওয়া হয় ব্যাপারটা আর একটু ‘ভালগার’ করা দরকার, মানে আর একটু কোরিয়ানদের মত । মুহূর্তেই ওশিমা এই মজা টেনে বার করেন আমাদের—জাতিবিষয়ের এই ছোট্ট ইঙ্গিতে মনে করিয়ে দেন এই হ’ল জাপানী পুঁজিবাদের বা যে কোন পুঁজিবাদেরই ধরন—উদিত সূর্যের নিপ্লনী পতাকাবাহী ছাড়া আর সবাইকেই যেখানে মনে করা হয় মানবতের কিছু আর আমাদেরও মনে পড়ে এই মজা এই অভিনয়, সবটাই শুধু ‘আর’-এর চেতনা ফিরিয়ে এনে তাকে ফাঁসীতে ঝোলানোর জন্ত কেননা ‘আর’ দুটি মেয়ে ধর্ষণ করেছে, হত্যা করেছে ।

এরই মাঝে ‘আর’-এর ছোট বোন মানে সিকিউরিটি গার্ড বেড়াতে নিয়ে যাওয়ার কথা বলে । ‘আর’ হাত ধরে তাদের বেড়াতে নিয়ে যায়, ফাঁসীর চেয়ারের ছোট্ট চার দেয়ালে ঘেরা এলাকার মধ্যে ‘আর’ ঘুরে বেড়ায় মনে মনে, বহু দূরের ষ্টেশনে, পার্কে, রাস্তায় । ‘আর’ তাহলে স্বপ্ন দেখে, স্বপ্ন দেখত । তার চোখ গভীর হয়ে আসে, গলা জড়ানো—স্বপ্নের মধ্যে তার শিথিল পদচারণা, বাস্তব সম্পর্কে উদাসীন—আসলে ওশিমা আমাদের জানিয়ে দেন যে বাস্তব স্বপ্নের তীব্র দ্বন্দ্বই ‘আর’ হত্যাকারী হয়ে ওঠে ।

আসলে ‘ডেথ বাই হ্যাঙ্গিং’ স্বপ্নভঙ্গের নিষ্ঠুরতাকে ধরতে চেয়েছে ।-গোটা ছবিই একরকম ‘অ্যাবার্ড’ জগৎ তৈরী করেছে—ফাঁসীর পরেও বেঁচে থাকার ‘অ্যাবার্ডিটি’ থেকেই যার শুরু ।-আসলে এই সমাজে ‘আর’দের বেঁচে থাকারটাই কি চরম অ্যাব-সার্ডিটি নয় ।-‘আর’-এরা এখানে বাঁচেনা, কেন না ‘আর’-এরা দরিদ্র, ‘আর’-এরা সাম্রাজ্যবাদ ও পুঁজিবাদের বলি, ‘আর’-এরা কোরিয়ান । জাপানে ‘আর’ কোরিয়ান, মার্কিন যুক্তরাষ্ট্রে ‘আর’ নিগ্রো, হিটলারের জার্মানিতে ‘আর’ ইহুদী, দক্ষিণপূর্ব এশিয়া বা লাতিন আমেরিকায় ‘আর’ লক্ষ লক্ষ সাধারণ মানুষ । এই মানুষগুলোর কাছে বেঁচে থাকার নূনতম উপাদানও স্বপ্নমাত্র । ‘আর’ সেই স্বপ্নকে ধরতে চেয়েছিল, জীবনের স্বাভাবিক কামনাকে মেটাতে চেয়েছিল । কিন্তু সে কোরিয়ান, হুতরাং, স্বপ্ন তার কাছে স্বপ্নই—বাস্তব নয় । মেরুপ্রমাণ এই দূরত্বের ফলেই তার স্বপ্নের আকাজকা বাস্তবে হয়ে ওঠে তির্যক—ওশিমা তার কৃত ধর্ষণ ও হত্যাকে দাঁড় করান বহুবছরের অত্যাচারের প্রতিবাদ হিসাবে—জাপানী সাম্রাজ্যবাদের বিরুদ্ধে ঘণার প্রকাশ হিসেবে ।

‘আর’-এর সামনে তার আসল অবস্থানটা অভিনয় করতে গিয়ে তাকে আর একটু টেনে নিয়ে যাওয়া হয়, বাইরে খোলা জায়গায় । সত্যি কি খোলা জায়গা । অদ্ভুত একটা আলো-সাঁধারিতে এই দৃশ্যগুলি তোলা, মাঝে মাঝেই অস্পষ্ট হয়ে যাওয়া অবশ্যব—এই বহির্নিয়ন্ত্রিত বাস্তবতা সম্পর্কেও সংশয় জাগায় । কল্পনা ও বাস্তবের দ্বন্দ্ব ও সম্পর্কের টানাপোড়েন, সংযোগ ও সংঘাত ছবির দৃশ্য-পরিকল্পনাতেও এসে যায় । এখানেই ‘আর’ কৃত অপরাধকে অভিনয় করে দেখাতে গিয়ে এডুকেশন অফিসার একটি মেয়েকে হত্যা

করে। এই মেয়েটি, যার যতদেহ কফিনে শোয়ানো দেখা যায়, জাতীয় পতাকার ঢাকা, ফাঁসীর চেয়ারে—কেউ তাকে প্রথমে দেখতে পায় না এডুকেশন অফিসার ছাড়া, পরে সে উঠে আসে কফিন থেকে—দৃশ্যমান হয়ে ওঠে—‘আর’ তাকে চিনতে পারে তার বড় বোন বলে। সত্যিই কি সে বড় বোন! আরেকজন কোরিয়ান এই মেয়েটি—‘আর’ তার সম্পর্কিত—দুটি মানুষ, যারা দু’জনেই আসছে একই ধর্মিত সমাজ থেকে—মেয়েটি তাকে বোঝায়, মাঝখানে শুয়ে থাকে ‘আর’ এবং এই মেয়েটি, দু’জন কোরিয়ান—আর তাদের ঘিরে পাবলিক প্রসিকিউটর, এডুকেশন অফিসার, সিকিউরিটি গার্ড, ডাক্তার, পুরোহিত—জাপানী বুর্জোয়া সমাজের সব প্রতিনিধি, তারা মদপান করে, তাদের শিথিল, অসংলগ্ন বক্তৃতার মধ্য দিয়ে বেরিয়ে আসে বুর্জোয়া সমাজের আবর্জনার গলিত স্রোত—বুর্জোয়া পৃথিবীর নানা হত্যা আর ধর্ষণের নানা চেহারা। মাঝখানে শোয়া দুটি মানুষ, ক্যামেরা তাদের চারপাশে ঘোরে—আলোর স্তিমিত ব্যবহারে পারিপার্শ্বিক বিহীন মনে হয় তাদের। প্রকৃতই তারা তাই—তাদের স্বদেশ, স্ব-ভূমি থেকে বিচ্যুত এই দু’টি নরনারী—তারা বলে তাদের কোরিয়ার কথা, দক্ষিণ কোরিয়ার কথা, যেখানে এখনও শোষণের চেহারা সমানই তীব্র, যেখানে সাধারণ মানুষ একইরকম পশুজীবন যাপন করছে, সেই কোরিয়ার কথা—মেয়েটি ‘আর’-কে বোঝায় তার ‘কোরিয়ানস্’ এবং ‘আর’ বোঝাতে যায় তার অসহায়ত্ব—কল্পনা আর বাস্তবের দুর্লভ্য সীমারেখা ভুল করার অসহায়ত্ব, আর মেয়েটি তাকে বোঝায় যে তার অপরাধ আসলে জাপানী অত্যাচারেরই শাস্তি। একটু মনে নিতে অস্ববিধা হয় ব্যাপারটা, সাধারণ নিশ্চিত্ত বুদ্ধিতে—কিন্তু কে না জানে ছায়ানীতি, ধর্মাধর্ম, অজ্ঞায়, অপরাধ সবই আপেক্ষিক—শ্রেণী দৃষ্টিভঙ্গীর ওপর তা নির্ভরশীল। ওশিমা হাত দিয়েছেন বড় শক্ত জায়গায়, তুলেছেন বড় অস্বস্তিকর প্রশ্ন।

এই মেয়েটি, প্রায় শূন্য থেকে যার আবির্ভাব, বাস্তবে তার অস্তিত্ব থাকা না থাকটা খুব জরুরী ছিল না এই ছবির পক্ষে। বরং ওশিমা ছবিতে যে বাস্তব-অবাস্তবের জাল বুনেছেন, তারই সঙ্গে মানানসই এ ব্যাপারটা। মেয়েটি এবং ‘আর’-কে তিনি নিয়ে গেছেন ছায়া-আলোর মাঝে। বাইসিকলের চাকা বস্ত্র পৃথিবীর মাটি প্রায় স্পর্শ করে না, তারা গড়িয়ে যায় ঢালু পাড়ে। গড়িয়ে নামছে তো নামছেই, ধীর গতি, কাবুকীর ভঙ্গি—নামনে জল, জল না শাস্তি, মনে হয় একুশি টের পাওয়া যাবে ঠাণ্ডা বাতাসের হোঁয়া, জলের কলকল—তারপর সেই জলস্রোতের মাঝে স্থির একটু ভূমি—সেখানে মেয়েটি ‘আর’-কে নিয়ে, পেছনে তাঁদের মায়ায় আলোর ঢাকা একটা বাড়ির রেখা—সরু তুলিতে আঁকা জাপানী ছবি। এই রং, রেখা, মায়ায় জগৎ ওশিমা তৈরী করেছেন, কাবুকীতে যেমন ভঙ্গিতে, মুক্তায় উন্মোচিত হয়ে যায় মানবজীবনের গুঢ় সমাচার,

এখানেও তেমনি পরতে পরতে উন্মোচিত হয় একটা নির্ভূর সমাজের নিদারূপ সত্য—  
ওশিমা বস্ত্রঙ্গতের কঠিন কাঠামো থেকে সরে এসে অবান্তবতার কাঠামোতে বসিয়ে  
দেন বস্ত্রঙ্গতের নির্ভূর সত্যকে।

যে ছবি শুরু হয়েছিল মৃত্যুদণ্ডের যৌক্তিকতা নিয়ে, সে ছবি এভাবে পৌঁছে যায়  
আরও গভীর রাজনৈতিক সমস্যা। ফাঁসীর অস্থূঠানকে সম্পূর্ণ করার জন্ত যারা হাজির  
ছিল, তারা প্রত্যেকেই কোন না কোন হত্যার অংশীদার, সেখানে বিচারসিদ্ধ হত্যারও  
কোন যৌক্তিকতা থাকে না। ওশিমা এভাবেই তুলে ধরেন শ্রেণীসমাজের প্রবহমান  
হত্যাধারাকে। ওশিমা পৌঁছে যান শ্রেণীবিভক্ত সমাজের আসল চেহারায়—শেষপর্যন্ত  
এ ছবি একটা রাজনৈতিক ছবিই হয়ে দাঁড়ায়।

এং ‘আর’ তার নিজের অপরাধ ও অপরাধহীনতাকে উপলব্ধি করতে পারে।  
বুঝতে পারে আপানে কোরিয়ান হয়ে থাকাটাই তার একমাত্র অপরাধ। স্ততরাং সে  
মরতে রাজী হয়, আপানী সংবিধানে ‘সচেতন’ না হ’লে ফাঁসী দেওয়া যাবে না, এই  
নিয়মের মর্যাদা রাখার জন্ত নয়, অজ্ঞ ‘আর’-এরা যেন আর এভাবে না মরে, তারই  
জন্ত। তার সেই বোনকে আর দেখা যায় না—তার স্মৃতিকা শেষ হয়ে গেছে। ‘আর’  
ফাঁসীর দড়ির দিকে এগিয়ে যায়, তারপর আমরা দেখি ট্র্যাপডোর খুলে যায়, নেমে  
আসে একটা শূন্ত দড়ির বস্ত্র। কোণাকুনি ভাবে পর্দায় ঝুলতে থাকে দড়িটি—দশকের  
সামনে আমাদের নিশ্চিত নিরুপদ্রব অস্তিত্বের সামনে একটা ফাঁসীর দড়ি ঝুলেই থাকে।  
‘আর’ কাদের জন্ত মরতে রাজী হ’ল—ঐ ফাঁসীর দড়ির সামনে দাঁড়িয়ে দর্শকেরা—  
ওশিমা কি আমাদেরই, এই পচে যাওয়া সমাজটাকেই দাঁড় করিয়ে দেননি ফাঁসীর  
আসামী করে ?

আর তাই কি অবধারিত ভাবেই পাবলিক প্রসিকিউটরের ঘনি আগাগোড়া  
সমস্ত অস্থূঠানের নীরব, নির্বিকার দর্শকমাত্র, তার বস্ত্রবাদ বর্ষিত হয় দর্শকেরও প্রতি ;  
বস্ত্রবাদ, না ওশিমার ভীত, নির্ভূর চড।

যাকে মনে হচ্ছিল মানবিক সমস্যা মাত্র, যার সঙ্গে জড়িয়ে ছিল যৌন বাসনার  
বিকৃতি, তাকে ওশিমা দাঁড় করিয়ে দেন রাজনৈতিক প্রশ্নের হাত ধরে—এমনি করে  
বুঝিয়ে দেন, আমাদের সমগ্র অস্তিত্ব, আমাদের জীবনযাপন, কামনা, প্রাপ্তি—সবই  
তুমুলভাবে রাজনীতি-নির্ভর, রাজনীতি-বহির্ভূত কিছু নয়। ‘ডেথ বাই হ্যাঙ্গিং’ আসলে  
সেই অন্তর্গত রাজনীতিরই ছবি।

## ইয়ানচোর 'ইলেক্ট্রা'

সোমেন ঘোষ

—সুপ্রাচীন গল্প, গাথা, পৌরাণিক উপকথা, ঐতিহাসিক আখ্যান ইত্যাদিকে সমকালীন ভাবনাচিন্তার অঙ্গরূপে শিল্পিত রূপ দেওয়া যেমন দুর্লভ কাজ, তেমনি তাব সার্থক প্রকাশে স্রষ্টার ক্ষমতার পরিচয় পাওয়া যায়। আমরা এর আগে পরিচালক ইয়ানচোর কয়েকটি ছবি দেখেছি। এ ছবিতে ইয়ানচো তাঁর অসাধারণ চলচ্চিত্রবোধ ও গভীর মননশীলতার পরিচয় দিয়েছেন। সোফোক্লেসের সেই সুপ্রাচীন গ্রীক নাটকের নামের ছায়ায় পরিচালক সম্পূর্ণ নোতুন ভঙ্গিতে তাঁর বক্তব্য উপস্থাপন করেছেন। আধুনিক এই ইলেক্ট্রা ছবিটির নাট্যরূপায়ণ করেছেন লাজ্জলো-গিয়োরকো। গিয়োরকোর রচিত আধুনিক নাটকের পাত্র-পাত্রীরা সেই পুরাতন গ্রীক নাটকের নামেই উপস্থিত আছেন। কেবল স্থান-কাল এবং প্রতিপাত্ত বিষয়ে দৃষ্টিভঙ্গির অসাধারণ আধুনিকীকরণ ঘটেছে। আখ্যান অংশে ইলেক্ট্রা এবং তার ভাই অরেস্টেস তাদের মৃত পিতা এ্যাগামেমননের প্রতিশোধ গ্রহণে উন্মুখ। মৃত পিতার হত্যাকারী এজিস্থাস্ তাদের প্রতিশোধের কেন্দ্র-বিন্দু। ইয়ানচোর ব্যাখ্যায় ইলেক্ট্রা চরিত্রটি কোনো নির্দিষ্ট ব্যক্তিসত্তায় উপস্থাপিত নয়, শাখত মূল্যবোধের প্রতীকে সে চিহ্নিত, সে বিশেষভাবে স্বাধীনতার প্রতিভূ, ব্যক্তি স্বাধীনতার ফসল, মানুষের চিৎকালীন মুক্তির ছোতক। পরিচালক অরেস্টেসকে দেখিয়েছেন আবর্তমান বিদ্রোহের মুখ্য প্রতিনিধি হিসেবে, এবং এজিস্থাস্কে আমরা দেখেছি বাহতঃ অশেষ উৎপীড়কের চিরকালীন চরিত্ররূপে যা মানুষের অস্তিত্বের ইতিহাসে পুনরাবৃত্ত হয়েছে একের পর এক, নোতুনরূপে, নোতুন সংজ্ঞায়। ইয়ানচোর মতে এই উৎপীড়নের ধ্বংসের প্রয়োজন। একে নিঃশেষ করতে হবে বারবার। 'অজ্ঞায় যে করে, অজ্ঞায় যে সহে' দুজনেই সমান দোষী। ইলেক্ট্রা তাই প্রত্যেক অত্যাচারীকে অভিশাপ দিয়েছে আর তাদের জন্ত আশীর্বাদসূচক বন্দনা করেছে: যারা উৎপীড়নকে সরল চিন্তে মেনে নেয়নি এবং সদাজাগ্রত চৈতন্যের জন্ত মানুষের মৌলিক বৃত্তির উন্মেষের চেষ্টা করেছে। ছবিতে আমরা তাই এই দুর্বল সংলাপ শুনে পাই "As long as there is one who does not forget, nobody forgets. Electra does not forget." উৎপীড়ক এজিস্থাস্ স্হচতুর বাক্যবাণে ইলেক্ট্রাকে পরাস্ত করতে চায় কিন্তু ইলেক্ট্রার প্রচণ্ড বিদ্রোহী মনোভাবে পশুদন্ত হয়ে পড়ে। এজিস্থাস্ ইলেক্ট্রাকে বোঝাতে চায় যে তার বাবা এ্যাগামেমনন সার্থক শাসক ছিলেন না। তিনি স্বাধীনতার দ্বারা জনতাকে ভারগ্রস্ত করেছিলেন। সাধারণ মানুষ তারা স্বাধীনতাকে কি কাজে লাগাবে জানে না। অতএব জনস্বার্থে আমাকে আসতেই হয়েছে। দৃশ্য থেকে দৃশ্যে চলে

যাচ্ছেন পরিচালক এক অনাবাদিত, অদৃষ্টপূর্ব নির্মিতিতে । সংলাপ চলছে, ক্যামেরা  
 ঘুরছে ব্যালবে ছন্দে, মুখ্য চরিত্ররা ঘটনা সংস্থানকে ঘিরে অনবদ্য কম্পোজিশানে বিচরণ  
 ক'বেছে । তাঁর ক্যামেরা এখন এজিস্থাসুকে ঘিরে গতিশীল, আনুষ্ঠানিক ক্রিয়াকলাপের  
 মধ্যে একাধিক চরিত্ররা ছুঁই অত্যাচারী এজিস্থাসের প্রতি স্তোকবাক্য নিক্ষেপ করছে :  
 কেউ বলে "My wife gave birth to three children this year, thanks  
 Sire" আবার অল্পত্র শোনা যাচ্ছে "This year I dreamed only pleasant  
 dreams" "Sugar has never been so sweet, salt never so salty as now,  
 Sire" গুরু বিদ্রূপের ভঙ্গিতে পরিচালক এই দৃশ্যক্রমে অত্যাচারী শাসকের অভিপ্রায়  
 আর তাঁর বশীভূত সাধারণ মানুষের স্তাবকতার করুণ চেহারাটা তুলে ধরেছেন । একটি  
 অনবদ্য দৃশ্যক্রমের কথা মনে পড়ছে । ইলেক্ট্রা এজিস্থাসের বর্তমান অল্পগত সংঘবদ্ধ  
 মানুষের মধ্যে দিয়ে এগিয়ে চলেছে, উদ্দেশ্য তার নিজের অল্পসৃষ্টি এ্যাগামেমেনন হত্যার  
 মূল উদ্দেশ্য জনতার মনে সঞ্চারিত ক'রে দেওয়া । ইলেক্ট্রাকে ঘিরে রক্তাকারে অনেক  
 মানুষ, ইলেক্ট্রা একের পর এক তথ্য ও সত্য পরিবেশন ক'বে চলেছে । একের পর এক  
 মানুষ সত্য কথা শোনার ক্ষমতা হারিয়েছে, তারা সংকোচে যে যার কান দুহাতে  
 ঢাকছে । এক অপূর্ব প্রাচীন আনুষ্ঠানিক কৃত্যকের কম্পোজিশনে পরিচালক দৃশ্যক্রমটিকে  
 প্রতীকময় ক'রে তুলেছেন । এরপর চূড়ান্ত পরিণতিস্বরূপ ইলেক্ট্রাই জয়ী হয়েছে ।  
 এজিস্থাসের মৃত্যু ঘটেছে । ইলেক্ট্রা এবং অরেস্টস্‌স বিস্তীর্ণ মাঠের মধ্য দিয়ে হেঁটে  
 গেছে । পর্দায় লেখা পড়েছে : "Our story is finished. The tyrant is dead".  
 কিন্তু পরিচালক এই রোমাণ্টিক সংলাপেই থেমে যাননি । ইলেক্ট্রার হাতে পিস্তল,  
 সে অরেস্টস্‌কে মেরেছে, নিজেও মরেছে ; পুনরায় তারা বেঁচে উঠেছে । কেননা ইয়ান-  
 চোর ব্যাখ্যায় তাদের দুজনের স্মিকাই হচ্ছে ক্রমাগত মৃত্যুবরণ করা এবং পুনর্জীবন  
 লাভ করা ; তারা তো বিপ্লবেরই মানস সন্তান । ইয়ানচো সব দেশের সব কালের বিপ্লবের  
 মূল প্রেরণার বন্দনা করেছেন । ছবির শেষে পর্দাছুঁড়ে রক্তবর্ণের হেলিকপ্টার রক্তাকারে  
 আকাশ ভ্রমণ শেষে মাঠে নেমেছে এবং ইলেক্ট্রা ও অরেস্টস্‌কে নিয়ে আবার পাড়ি  
 দিয়েছে । ছবির নেপথ্যে গল্প বলা তখন শুরু হয়েছে কোনো এক 'firebird'-এর যার  
 বাবা হচ্ছে 'স্বাধীনতা' আর মায়ের নাম 'স্বাধ' । এরা সাংবাদিন অনেক উঃতে উড্ডীন  
 থাকে, সন্ধ্যায় ফিবে আসে যখন তাদের ডানা অবসন্ন । এরা পরবর্তী সকালের উজ্জ্বল আবার  
 অপেক্ষা করতে থাকে । বিপ্লবও ঠিক এমনই তরো । সে যেন বহুতা নদীর ধারা । থেমে  
 থাকলে তাকে চলবে না । ইলেক্ট্রা যেন অত্যাচার আর উৎপীড়নের বিরুদ্ধে সক্রিয় এক  
 তীক্ষ্ণ সার্বভৌমত্বের প্রতীক । এজিস্থাসের সঙ্গে কুতর্কেও সে অনমনীয়, ঝঙ্ক ও প্রথর ।  
 এজিস্থাসের কষ্টকল্পনা ইলেক্ট্রা আনুষ্ঠানিক বর্তমান জনতার মধ্যে কৃত্রিম অসন্তোষের

বীজ বপন করতে চায়। তার বিপরীতে ইলেক্ট্রার উত্তর : “A pig in the mud is also contented.” ইয়ানচো নিঃসংশয়ে প্রমাণ করেছেন তিনি কেবল দক্ষ পরিচালকই নন, স্বকাল, স্ব-সমাজের সমকালীন চলিষ্ণু জীবনের গভীরে যে টিকে থাকার গ্লানি, সামান্য তৃপ্তির ছদ্মবেশে আমাদের দহন করছে, তিনি তারও অতি মননশীল রূপকার। আমাদের সভ্যতার উষাকাল থেকে এখন পর্যন্ত ইতিহাসের পাতায় চোখ মেলেলে দেখতে পাবো আমাদের ইতিহাস স্বাধীনতার আনন্দ উপভোগের তুলনায় গোলামির কারুণ্যে ভরা। আলব্যের কামুর কয়েকটা কথা মনে পড়ছে : “Freedom is the concern of the oppressed, and her natural protectors have always come from among the oppressed.” ইলেক্ট্রা এই উৎপীড়িত গোষ্ঠীর প্রতিনিধি। ‘বিপ্লব’ কথাটির প্রাথমিক অবস্থায় সেই সুপ্রাচীনকালে মানুষের বহুমূল ধারণা ছিল কোনো এক রোমাণ্টিক নায়কের আবির্ভাবে তাঁর একক সক্রিয়তায় শোষণের ধারার পরিবর্তন ঘটে। এমনকি মেক্সিকোভেলীর মতো প্রতীচ্য মনীষীও অল্পবয়সে খারাপ সামাজিক অবস্থার পরিবর্তন বলতে পুনরভ্যুত্থান বা নবীকরণ বুঝতেন। তাঁর কল্পিত বিদ্রোহ ও বিপ্লবের চিন্তায় কোনো মুক্তিস্বচক হংগিত ছিল না। কিন্তু কাল পাটেছে, দিন বদল হয়েছে। সেকালের শোষণের হাত থেকে ইতিহাসের পরিক্রমায় একালের জনসাধারণ যে অভ্যুত্থার আর উৎপীড়নের মুখোমুখি দাঁড়িয়েছে সেখানে শোষণের রূপটা আরো বীভৎস, আরো মর্মান্তিক। একালে তাই তাকেই বিপ্লবের সংজ্ঞায় চিহ্নিত করতে হয় যার মধ্যে সামাজিক অবস্থার নবীকরণের বৈচিত্র্য একমাত্র স্বাধীনতার অল্পবয়সে স্বীকৃত হয়েছে। ইলেক্ট্রা সেই চিরকালীন স্বাধীনতার প্রতিষ্ঠা। ‘কমিউনিস্ট ম্যানিফেস্টো’র মার্কস ঘোষণা করেছিলেন “Let the ruling class tremble at a Communist revolution. The proletarians have nothing to lose but their chains. They have a world to win.” বস্তুতঃ মার্কসীয় চিন্তার অল্পবর্তনে এটাই প্রতীয়মান যে তিনি মানুষের সামাজিক রূপান্তর চেয়েছিলেন এবং তিনি যে বিপ্লবের স্বপ্ন দেখেছিলেন তা ছিল একান্তই সামাজিক বিপ্লব, রাজনৈতিক শাসনতন্ত্রের সাংগঠনিক পরিবর্তনটা তাঁর কাছে ততো মুখ্য ছিল না। প্রধানতঃ তাঁর আশুস্ত কৌতূহল নিবদ্ধ ছিল শ্রেণী সংঘর্ষের ঐতিহাসিক পটভূমিকায় যা হেগেলীয় মুক্তিবাদে সূত্রাকারে বিধিবদ্ধ ছিল এবং মার্কসের মতে এই সামাজিক পরিবর্তন অবশ্যস্বাভাবিক। দুরাচারী শাসনের কবলে চিরকাল মানুষের অবমাননা চলতে পারে না। তার নিগ্রহের সমাপ্তি আছেই। কাউকে না কাউকে একদিন সেই মুক্তির পথ দেখাতেই হবে। ইলেক্ট্রা সমস্ত নিপীড়িত, অবদমিত মানুষের মুক্তির দৃষ্টরূপে বিপ্লবের সূচনা করেছে। এজিস্‌থাসকে তার কবলে মুদ্রাবরণ করতে হয়েছে। গভীর লাল হেলিকপ্টার সমস্ত শোষণের শেষে

বিপ্লবের প্রতীকে চিত্রিত হয়েছে। আবার কামুর কথায় কিরতে হচ্ছে : “We shall henceforth be sure, as we shall be sure that freedom is not a gift received from a state of a leader but a possession to be won every-day by the effort of each and the union of all.” এজিস্থাসের শাসনে পীড়িত মৃত জনগণের মধ্যে সত্যিকারের মানসিক স্বাধীনতার মন্ত্রটিকে ইলেক্ট্রো জাগিয়ে দিতে চেয়েছে ; এজিস্থাসের অল্পগত আজকের জনতা নিজেদের প্রকৃত দ্রবস্বাটা পরাধ ক’রে নিজের অধিকারটুকু আদায় ক’রে নিক, এটাই তার কাম্য। ইয়ানচো একবার বলেছিলেন “There is no finer aesthetic pleasure than the discovery of justice.” মাহুয়ের ষারা মাহুয়ের ওপর চরম প্রভুত্ব স্থাপনই হ’লো মানব সভ্যতার চূড়ান্ত অধঃপতন, আর ইয়ানচো তাঁর এই দুর্ভাবনাকেই তাঁর শিল্পে অনবচ্ছ ভঙ্গিতে প্রকাশ করেছেন। অশ্রায়ে বক্রঙ্কে শ্রায়ে প্রতীষ্ঠা চাই-ই।

একালে বিপ্লবের মধ্য দিয়ে মুক্তির স্বপ্ন সার্বজনীন ভাবনায় ছড়িয়ে পড়েছে। আজ পৃথিবীর যে প্রান্তেই যারাই শোষণের অত্যাচারে নিগৃহীত, বিপ্লবের পথে আয়ুল পরিবর্তন তাদেরই একান্ত কাম্য। আর এই মুক্তির স্বপ্নই একালে দেশে দেশে নিপীড়িত জন থেকে জনে সক্রিয় হয়ে উঠছে। এ অর্থে বিপ্লব কেবল কোনো নির্দিষ্ট রাজনৈতিক অবস্থারই পরিবর্তন নয়, চলিষ্ণু সামাজিক অবস্থার মধ্যে, অনাচার আর ক্রুদের পঙ্কিলতায়, মাহুয়ের অস্তিত্ব যখন দুবিষহ হ’য়ে নোতুন মূল্যবোধের প্রবল চিন্তা মাথা চাড়া দিয়ে ওঠে—দরকার পড়ে সমস্ত অবস্থার একটা আয়ুল ওলোট-পালট, ‘বিপ্লব’ সেই পরিবর্তনেরই আর এক বিকল্প নাম। তখন চলমান সমস্তকিছু বাতিল হ’য়ে যায়। তাই বৈপ্লবিক প্রচেষ্টা এক অর্থে মুক্তিকামী মাহুয়ের অবনমিত মানবিকতার বিপরীতে শোষণের প্রবহমান অত্যাচারের অবিরাম বিরোধীতাকেই বোঝায়। ইয়ানচো তাঁর ইলেক্ট্রাকে এইভাবে এজিস্থাসের সর্ববিধ বন্দোবস্তের বিরুদ্ধে অনমনীয়, অটল প্রতিবাদী হাতিয়ার রূপে খাড়া ক’রেছেন। ইলেক্ট্রার জীববাদী মনোভাবই প্রকৃত বিপ্লবের অন্তর্ভাবিত রূপ। মরতেই যদি হয়, তবে শোষণের বিরুদ্ধে লড়েই মরা ভালো, কেননা অত্যাচারী শাসকের রাজত্বে এমন ভাব দেখানো উচিত নয় যার থেকে মনে হতে পারে আমরা সর্বান্তঃকরণে শ্রায়রাজ্যে পরম স্বে স্বাছি। অতএব এসো, বিপ্লবের জল্প প্রস্তুত হই। পরিচালক বিপ্লবকে প্রতীকময় করেছেন Firebird-এর কল্পনায়। তাঁর শিল্পদৃষ্টিতে এই বিপ্লব কোনো বিশেষ কালের কোনো বিশেষ মাহুয়ের স্বাধীনতার মধ্যেই নয়, পরন্তু সর্বকালের সমস্ত মাহুয়ের সেই চিরকালীন নিপীড়নের বিরুদ্ধে মাথা তুলে দাঁড়াবার ছুঁবার সাহস। এর যত্ন নেই, এ নিত্য নবায়মান। জয় বিপ্লবের জয়, জয় বিপ্লবী চেতনার জয়। জয়তু বিপ্লবী উষোধক।

ছবি শুরু হয়েছে ইলেকট্রার পিতা এ্যাগামেম্ননের পঞ্চদশ মৃত্যু বার্ষিকী উদ্‌যাপনের ঘটনা দিয়ে। এ্যাগামেম্ননকে হত্যার পরে অত্যাচারী এঞ্জিসথাসের বর্তমান মৃত অসুগত প্রজাবল্ল প্রাচীন রুপদী কায়দায় ধর্মীয় আচার অনুষ্ঠান পালন করছে। ইয়ানচো তাঁর চিরপ্রিয় সেই মাঠের সংস্থানে সমগ্র ছবিটির দৃশ্যক্রম সাজিয়েছেন। এখানে তাঁর আঙ্গিক দক্ষতা বিস্ময়কর প্রত্যয়ে প্রতিষ্ঠিত। বহুকালের পুরোনো আখ্যান বর্ণনার সেই স্পার্টান স্টাইলটিকে পরিচালক তাঁর ক্যামেরা-সঞ্চালন ভঙ্গি, চরিত্রদের বিচিত্র গতিবিধি, ধর্মীয় অনুষ্ঠান ইত্যাদির মাধ্যমে পর্দায় তুলে ধরেছেন। এর সঙ্গে যুক্ত হয়েছে কথকতার ভঙ্গিতে সিকোয়েন্সের মাঝে মাঝে গান, কখনো প্রয়োজনে চরিত্রেরা প্রাচীন আনুষ্ঠানিক পদ্ধতিতে নেচেছে। সমগ্র ছবিটা শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত এক অপূর্ব ছন্দে প্রবাহিত হয়ে গেছে, যে স্টাইলটা একেবারে তাঁর স্বকীয় পরিকল্পনা। আমরা এর আগে এই ধরনের ছবি দেখিনি। এই অভিনব সিনেমা বর্ণনা-ভঙ্গির জনক হলেন ইয়ানচো। তাঁর প্রায় সব ছবিতেই সেই একই মাঠের শোকেশন, একই গতিতে ব্যালের নৃত্যভঙ্গিমায়ে ক্যামেরার মুগ্ধকর সক্রিয়তা, পূর্বাপর চরিত্রের চলাফেবা, সংলাপ উচ্চারণ, পারস্পরিক হৃদয় সংঘাত, উজ্জল আলোকিত ভূমিতে কাছে ও দূরে কখনো এক, কখনো একাধিক মানুষের ভীড়, পশ্চাদপটে দ্রুত অশ্বপৃষ্ঠে রক্ষীবাহিনীহুলত মানুষের চাঞ্চল্য, সংকীর্ণ দীঘির জলমগ্ন একগুচ্ছ নগ্ন নারীর ধর্মগত প্রাতিষ্ঠানিক ক্রিয়া, রং, প্রতীক এবং চিত্রকল্প—এবংবিধ বিচিত্র ও জটিল বহু বিষয়ের সমন্বয়ে পরিচালক তাঁর ইলেকট্রাকে এক অসাধারণ শিল্পস্তরে প্রতিষ্ঠা দিয়েছেন। ছবিটি নাকি মাত্র তেরটি দৃশ্যগ্রহণে ( 13 takes ) সমাপ্ত হয়েছে। অবলেও বিস্ময় লাগে !

### প্রমথেশ বড়ুয়ার নির্মল প্রহসন ‘রজত জয়ন্তী’

রজত রায়

একেবারে সেই সৃচনার কাল, ১৯১৯ থেকেই বাংলা চলচ্চিত্র শিল্পের মূল লক্ষ্যটি ছিল প্রধানত শহুরে মধ্যবিত্তের বিনোদন। গত পঁয়ষট্টি বছরের ভেতর এই চরিত্রের কোন মৌলিক পরিবর্তন হয়েছে বলে তো মনে হয় না। আজকের পটভূমিতে, হিন্দী বাণিজ্যিক স্ক্রলকটির বাংলা যাত্রার অস্বাভাবিক পরিবেশে ‘বিনোদন’ কথাটি উচ্চারিত হওয়া মাত্রই হয়ত কোন শিল্প-সচেতন মন কিছুটা সংকুচিত হয়ে উঠতে পারে। কিন্তু বিনোদনও তো নানা স্তরের হতে পারে। মূল মানবিক সত্যের কোন বিকৃতি না ঘটায়,

স্ব স্ব ও বাস্তবিক মানব প্রবৃত্তির ও ক্রিয়াকর্মের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে, মানুষের প্রতি সমতা ও ভালবাসা নিয়ে যে বিনোদনের প্রচেষ্টা তা তো অবশ্যই অভিন্নমুখোন্মোহন্য। সমাজ সমালোচনার কোন সচেতন প্রয়াস যদি তাতে না'ও থাকে, সমাজ রূপান্তরের কোন ইঙ্গিত যদি সেই শিল্প না'ও দিতে পারে, তবুও তা সার্থক হতে পারে যদি সেই শিল্প জীবনের প্রতি সত্যনিষ্ঠ থাকে, মানুষের প্রতি সং থাকে।

বাংলা চলচ্চিত্রের ইতিহাসে এই স্ব স্ব প্রমোদ বিতরণের ক্ষেত্রে নিউ থিয়েটার্স একটি ঐতিহ্যের স্রষ্টা। সেই ঐতিহ্য সৃষ্টি হয়েছিল মধ্যবিত্তকে কেন্দ্র করেই, মধ্যবিত্তদের দ্বারা, মধ্যবিত্তের জন্ত। নিউ থিয়েটার্সের 'জীবিতাং জ্যোতিরিতু হায়াম'-এর পতাকাভলে সমবেত হয়েছিলেন সেকালের প্রায় সব গুণী বাঙালী চলচ্চিত্রকারেরা। কাঁক ধরে তাঁরা ছবি তুলেছেন, মানুষকে আনন্দ দিয়েছেন এবং মধ্যবিত্তের সাংস্কৃতিক জগতকে সমৃদ্ধ করেছেন।

নিউ থিয়েটার্স পোষিত সেই এক কাঁক চলচ্চিত্রকারদের মধ্যে প্রমথেশ বড়ুয়াও ( ১৯০৩-১৯৫১ ) ছিলেন একজন। মাত্র আটচল্লিশ বছরের জীবনে বাংলা হিন্দী মিলিয়ে যে মোট একশটি ছবি তিনি পরিচালনা করেছিলেন তার ভেতর এগারোটিই নির্মিত হয়েছিল নিউ থিয়েটার্সের পতাকাভলে। 'রজত জয়ন্তী' ( ১৯৫৯ ) প্রমথেশ বড়ুয়া পরিচালিত দ্বাদশ ছবি, অবশ্য এই ছবির পর থেকেই নিউ থিয়েটার্সের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক ছিন্ন হয়ে যায়।

ছবিটি নির্মিত হবার পঁয়তাল্লিশ বছর বাদে একজন একালের শহুরে বাঙালীর চোখে ছবিটি কেমন লাগল তাই একটু আলোচনা করা যাক।

পরিচ্ছন্ন এবং কৌতুকপ্রদ অ্যানিমেশনের মাধ্যমে ছবিটির ফ্রেডিট টাইটেল শুরু হয়। অল্প সব নাম পাওয়া গেলেও পাওয়া যায় না কেবলমাত্র মূল কাহিনীকারের নাম। রুচিসম্পন্ন ফ্রেডিট টাইটেলটি আমাদের তৃপ্ত করে, যা একালের বেশীর ভাগ বাংলা ছবিতেও বেশ দুর্লভ। লঘু একটি প্রহসনের আবহাওয়া তৈরী হয়ে যায়। তারপরেই আমরা পরিচিত হই ছবির নায়ক, মফঃস্বলের এক ক্ষুদ্রে জমিদারের ভাগ্যে রজত এবং তার মাসতুতো ভাই বিশ্বর সঙ্গে। বোঝা যায় এই আলালের ঘরের দুলাল দুটির জীবিকা অর্জনের কোন গরজ নেই। রজত সৌখিন হোমিওপ্যাথির চর্চায় মশগুল আর বিশ্বর লক্ষ্য কলকাতায় একটি সিনেমা কোর্সার জন্ত মায়ার কাছ থেকে হাজার দশেক টাকার সংস্থান করা। এ'ও জানা যে রজত তাদের প্রতিবেশীর কস্তা জয়ন্তীর প্রেমে মশগুল, যদিও সে প্রেম নিবেদন করবার সাহস তার নেই।

রজত ও বিশ্বর মায়ার জমিদার বগলাচরণ এবং অবসরপ্রাপ্ত ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট হরনাথ প্রায় বিশ বছরের পুরোনো বন্ধু এবং প্রতিবেশী। কিন্তু বাগানের সীমানা নিয়ে

সামান্য একটু তর্কাতর্কির ফলে দুই বন্ধুর মধ্যে মনোমালিন্যের সৃষ্টি হল, ফলে জয়ন্তীর প্রতি রজতের অপ্রকাশিত প্রেম আরো জটিল পরিস্থিতির মধ্যে পড়ল। ইতিমধ্যে সকল্য এক প্রভারকের আবির্ভাব ঘটল বগলাচরণের গৃহে, তাদের অতিথি হিসেবে। প্রভারক নটরাজ সামন্ত নিজের পরিচয় দিল বর্ষা নিবাসী এক লক্ষপতি জমিদার হিসেবে। তার কল্যাণ অতি ধুরন্ধর মেয়ে, বাপের সমস্ত প্রভারণা ও জুয়োরূপির মূল পরিকল্পনাকার সেই। বাপ মেয়ের প্রভারণার ফাঁদে পড়লেন বগলাচরণ। স্থপ্তা জানাল সে বগলাচরণের প্রয়াত জীর সব অলঙ্কারগুলি কিনে নিতে চায়। এদিকে গহনাগুলি ছিল ইন্সিওর করা। স্থপ্তার পরামর্শে বগলাচরণ নিজেই গহনাগুলি চুরির ব্যাপারে উদ্যোগ নেন এবং ‘মাইভঃ হেলথ হোম’-এর পরিচালক প্রফেসর গজানন ওরফে রঘুয়ার সাহায্য চান। প্রফেসর গজানন একদিকে বগলাচরণের ব্যায়াম শিক্ষক, অপরদিকে নটরাজ সামন্তের পুরোনো সাগরেন্দ। জেল খাটার পূর্ব অভিজ্ঞতাও তার আছে।

নানা মজাদার ঘটনার পর গজানন গহনাগুলি বগলাচরণের হয়ে চুরি করল। ইতিমধ্যে বগলাচরণ জানতে পারলেন যে নটরাজ আর তার মেয়ে আসলে প্রভারক। তখন তিনি তথাকথিত চোরাই মাল পার্শেল করে শহরে পাঠিয়ে দিয়ে রসিদটি রাখতে দিলেন ভাগ্নে রজতের কাছে। ইতিমধ্যে রজতের ভীকৃত্য এবং ধূর্ত বুদ্ধিমতী স্থপ্তার জালে রজত জড়িয়ে পড়ায় জয়ন্তী বিপুলকৈই বিবাহ করবে বলে স্থির করে। এইভাবে সে রজতকে কিছুটা শিক্ষা দিতে চায়।

বিশু আর জয়ন্তীর বিবাহের তারিখ স্থির হয়ে যায়। এদিকে গজানন, নটরাজ আর স্থপ্তা কৌশলে রজতকে বন্দী করে গহনা পার্শেলের রসিদটি আদায়ের চেষ্টা করে। রজত তাদের চালাকি ব্যর্থ করে দিয়ে উন্টে তিন প্রভারককেই আটকে ফেলে। স্থপ্তা জানায় যে থানা পুলিশ করে কোন লাভ হবে না, কারণ তাতে বগলাচরণও জড়িয়ে পড়বেন। তখন রজত বগলাচরণকে জানায় যে হরনাথবাবুর সঙ্গে ঝগড়া মিটিয়ে ফেলে তার মেয়ে জয়ন্তীর সঙ্গে তার বিয়ে না দিলে সে মামার সব কীতি ফাঁস করে দেবে। তখন বগলাচরণ ভাগ্নের সব দাবী মেনে মেনে এবং জয়ন্তীর সঙ্গে রজতের শুভবিবাহ সম্পন্ন হয়।

হালকা এই কমেডিটির মধ্যে উপভোগ্য মুহূর্ত আছে অনেকগুলি। নটরাজ আর তার মেয়ের নকল আভিজাত্যের নানা কৌতুককর ঘটনা, প্রফেসর গজাননের ‘মাইভঃ হেলথ হোম’-এর মজাদার পরিবেশ, গজাননের গহনা চুরি, গহনা চুরিতে বগলাচরণের সাহায্য, জয়ন্তীকে প্রেম নিবেদন করতে রজতের উপযুপরি ব্যর্থতা—এগুলো সবই দর্শককে অনাবিল আনন্দ দেয়। জমাটি গল্প, সাবলীল অভিনয় আর পরিচ্ছন্ন কৌতুক এই সব কিছু মিলে ছবিটিকে করে তোলে আনন্দদায়ক আর উপভোগ্য।

কিন্তু চলচ্চিত্রধর্মী অভিনয়ের চাইতেও বেশী জোর দেওয়া হয় ঘটনার নাটকীয়তা আর সংলাপের উপর। প্রতিটি চরিত্রই কথা বলে, বড় বেশী কথা বলে। মাত্র আট বছর আগে নির্বাচ ছবিতে সবাক করবার কায়দাটি রপ্ত করার জন্তই হোক, অথবা চলচ্চিত্রের স্বয়ং সম্বন্ধে তখন পর্যন্ত কোন সঠিক ধারণা গড়ে না ওঠার জন্তই হোক চলচ্চিত্রের নিজস্ব ভাষায় গল্প বলার কোন চেষ্টা না করে সেকালের অল্পসব পরিচালকের মতই প্রমথেশ বড়ুয়াও যা করে গেছেন তাকে থিয়েটারের ফটোগ্রাফ্ড, অহুবাদ ছাড়া আর বেশী কিছু বলতে আমাদের বাধে।

কাহিনীর পরিধিও উচ্চ-মধ্যবিত্ত জগতের চৌহদ্দির গভী ছাড়িয়ে যেতে পারে না। জমিদার, ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট, শিকারী, সৌধিন সিনেমা কোম্পানীর লোক, আর অলস অকর্মণ্য ধনী পরগাছা যুবকদের ক্রিয়াকলাপের মধ্যেই গোটা কাহিনীটি ঘুরপাক খেতে থাকে। উচ্চ-মধ্যবিত্তের যে জগৎ তা পুরোপুরি সামন্ততান্ত্রিক ধ্যানধারণা তার মূল্যবোধের দ্বারা আচ্ছন্ন। অবক্ষয়ী সামন্ততন্ত্র আর ঔপনিবেশিক মূল্যবোধকে সমাজ প্রগতির আলোকে বিচার করবার কোন প্রচেষ্টাই প্রমথেশ বড়ুয়ার কোন ছবিতে নেই, আর সে ক্ষমতাও তাঁর ছিল না। সামাজিক ও রাজনৈতিক আলোড়নের সমস্ত উত্তাপ ও স্পর্শকে বাঁচিয়ে কেবলমাত্র শহুরে মধ্যবিত্তকে নিরাপদ এবং তৃপ্তিদায়ক বিনোদন দেওয়াই ছিল এই জাতীয় সভ্য-ভব্য প্রহসনের একমাত্র উদ্দেশ্য। সে উদ্দেশ্য সাধনে সেকালের দিনে এই ছবি নিশ্চয়ই সফল হয়েছিল। কিন্তু প্রহসনের মধ্য দিয়েও যে হীরকদ্ব্যতির মত কোন গভীরতর জীবনসত্যের প্রতিফলন ঘটানো যায়, সে রকম কোন প্রচেষ্টাই এই ছবিতে নেই। ভীক প্রেমিকের হৃদয়দোর্বলতা, ধনী ব্যক্তির অধিকতর বনলোভ, প্রতারণা ও জালিয়াতি—অবশেষে সত্যের জয় ও অসত্যের পরাজয়, এই সরল রেখা ধরেই কাহিনীটি এগিয়েছে।

‘ম’ঠে: হেলথ হোম’-এর পরিকল্পনাটি কিছুটা অভিনব, আর প্রফেসর গজানন-এর ভূমিকায় পণ্ডিত শোর ও আমাদের আনন্দ দিয়েছেন প্রচুর। সেকালের বেশ কিছু দক্ষ অভিনেতাকে আমরা দেখতে পাই এই ছবিতে। নটরাজ সামন্তর ভূমিকায় ইন্স মুখোপাধ্যায়, বগলাচরণের চরিত্রে শৈলেন চৌধুরি, বিস্তর চরিত্রে পাহাড়ী সান্তাল, হরনাথের ভূমিকায় দীনেশরঞ্জন দাস, আর সৃষ্টা দেবীর ভূমিকায় মলিনা দেবী সুল্লর সাবলীল অভিনয় করে গেছেন। আপত্তি কেবল নায়ক-নায়িকার ভূমিকায় স্বয়ং প্রমথেশ বড়ুয়া আর মেনকা দেবীর অভিনয়ে। রঙ্গত আর জয়ন্তীর চরিত্রে তাঁদের দুজনকেই কেনন বেন জড় আর স্বাপু বলে মনে হয়েছে। নির্জীব প্রাণোচ্ছ্বাস বজ্রিত জড় পদার্থের মত দাঁড়িয়ে দাঁড়িয়ে তাঁরা কেবল কিছু সংলাপ আউড়ে গেছেন, চরিত্রে কোন প্রাণ প্রতিষ্ঠা করতে পারেননি। নাম ভূমিকার চরিত্র দুটির অভিনয়ের জড়তা ও কৃত্রিমতাকে অতিক্রম

করে পার্শ্বচরিত্রগুলির সজীবতা ও উচ্ছলতাই এই কমেডিটিকে বেশ উপভোগ্য করে তুলেছে।

হয়ত যান্ত্রিক উন্নত মানের অভাবেই এই ছবিতে ক্যামেরা বহিদৃশ্যগুলিতে স্থাপু এবং অন্তর্দৃশ্যগুলিতে, বিশেষ করে রাত্রিবেলায় নায়ক নায়িকার নৌকাবিহারের দৃশ্য একেবারেই কৃত্রিম।

মধ্যবিত্ত দর্শককে সপরিবারে যে পরিচ্ছন্ন প্রমোদ বিতরণের প্রচেষ্টা প্রায় পাঁচ দশক আগেকার এই বাংলা ছবিটিতে ছিল, আজকের দিনের সাধারণ বাংলা ছবিতে, এমন কি তথাকথিত প্রহসনগুলিতেও তার অভাব আমাদের কেবল পীড়িতই করে তোলে।

বুদ্ধির দীপ্তি না থাকলেও, অন্ততঃ প্রম্যামের আণ্ডরিকতার জন্ত আজকের দিনেও প্রমথেশ বড়ুয়ার এই ছবিট আমাদের সপ্রশংস দৃষ্টি আকর্ষণ করে।

## সমস্ত বিপ্লবের দলিল 'অ্যালসিনো এণ্ড হু কন্ডোর'

প্রদীপ বিশ্বাস

লাতিন আমেরিকায় চলচ্চিত্র বিপ্লবের হাতিয়ার হিসেবে ব্যবহৃত হয়ে আসছে, এখনও হচ্ছে। ব্রাজিল, চিলি, আর্জেন্টিনা, নিকারাগুয়া, বলিভিয়া, কিউবা প্রভৃতি ছোট ছোট রাজ্যের চিত্র পরিচালকেরা রাজনীতি ও বিপ্লব—দুটো বিষয়কে ভীষণভাবে গুরুত্ব দিয়ে আসছেন তাঁদের সিনেমাতে, সিনেমার বিষয় নির্বাচনে। এই প্রসঙ্গে লাতিন আমেরিকার ছোট দেশ চিলির ভূমিকা খুবই গুরুত্বপূর্ণ। সত্তরের দশকের প্রথম পর্বেই চিলির বিপ্লবী সরকার আলেন্দ্রির পতনের সঙ্গে সঙ্গে আমেরিকার সাম্রাজ্যবাদী দালালেরা দখল করে নেয় জনগণের দুর্গ চিলি। বিপ্লবী চিত্র পরিচালকেরা যেমন প্যাট্রিসিও গুজম্যান, মিশুয়েল লিটিন, রউল রুইজ সকলে আণ্ডরগ্রাউণ্ডে চলে গেলেন, দেশ ছাড়লেন। ছবি তৈরি কিন্তু বন্ধ রইল না। আশপাশের রাজ্যে তাঁরা আশ্রয় নিলেন, ছবি করলেন। বিপ্লবী ছবিই করে চললেন। বিষয় ঐ একই রাখলেন, জনগণের বিপ্লব সাম্রাজ্যবাদের বিরুদ্ধে। চিলি তথা সব লাতিন আমেরিকার মুক্তিযুদ্ধের লড়াইয়ের রক্তাক্ত ইতিহাস বিবৃত হলো ছবির গান্ধীর্ষে, ভাবনায় ছোতনাব এবং বিপ্লবী যুক্তিবাদে।

লাতিন আমেরিকার আলেন্দ্রির দেশ চিলি। মাহুয়ের বিদ্রোহী ভূমিকার লড়াই দেশ চিলি। সেই চিলির বিদ্রোহী পরিচালক হলেন মিশুয়েল লিটিন। লিটিন চিলি ছেড়ে

তঁার বিপ্লবের ছবি করলেন ‘অ্যালসিনো এণ্ড দ্য কনডোর’ বিপ্লবী সরকারের দেশে নিকারাগুয়াতে। সহযোগিতা করল কিউবা। সম্প্রতি লিটিনের সেই বিপ্লবী ছবি ‘অ্যালসিনো এণ্ড দ্য কনডোর’ আমরা দেখলাম কলকাতায় বসে। ছবি প্রদর্শনের ব্যবস্থা করলেন কলকাতা সিনে সেন্ট্রালের কর্তৃপক্ষ।

‘অ্যালসিনো এণ্ড দ্য কনডোর’ লিটিনের বিপ্লবী ডায়ালেকটিকসের ছবি। নিপীড়িত জনগণের অভ্যুত্থানের ছবি। বিপ্লবের ছবি। বিষয়ের শুরুতে আমরা দেখি সাম্রাজ্যবাদী দানবদের নিরন্তর আকাশে ছুটে চলার দৃশ্য। সঙ্গে চোখ ধাঁধিয়ে দেয়া আকাশ থেকে নিক্ষিপ্ত অগ্নিবর্ষণের রক্তিম আফালন। মানুষকে লুটিয়ে দেয় শতশস্ত্রের সবুজ চাদরে। দানা বাঁধে শ্রেণীশত্রুরা নীরবে। খেটে খাওয়া মানুষেরা ধরা পড়ে সাম্রাজ্যবাদী চক্রে। চলে আফালন, নিপীড়ন, অত্যাচার। সব কিছু কাটা কাটা চিত্রের সারিবদ্ধতায় মত্তাঙ্গ হয়ে অত্যাচারের কাহিনী লাল হয়ে ওঠে। উত্তেজনা বাড়ে। ছোট ছেলে অ্যালসিনোর চোখ দিয়ে আমরা এতক্ষণ সব দেখি। বিদেশী সাম্রাজ্যবাদীরা ধীরে ধীরে নেমে আসে শোষকের ভূমিকায়। কুজ পৃষ্ঠ অ্যালসিনো বুঝতে পারে ‘অ্যামষ্টারডাম’ উচ্চারণের অর্থ পরাধীনতা। সেই সঙ্গে আমরা দেখি জনগণের বিপ্লবী ভূমিকার চিত্র। মাটির মানুষেরা সজ্জিত হয় অস্ত্রসজ্জায়। প্রস্তুতি নেয় শ্রেণীশত্রু খতমের। মুক্তিযোদ্ধারা জনগণের বিপুল সহায়তায় সমস্ত বিপ্লবে এনে দেয় কনডোর ভূমিতে জনগণের স্বাধীনতা। রক্তাক্ত সংগ্রামে অ্যালসিনো তুলে ধরে শেষ আগ্নেয়াস্ত্রটি। সে একজন বিপ্লবী ‘ম্যাগুয়েল’ হয়ে যায়। মিগুয়েল লিটিন সাহসের সঙ্গে বলে চলেন তঁার রক্তাক্ত অভিজ্ঞতার কথা অ্যালসিনোর চোখ দিয়ে চেতনা দিয়ে। লিটিন নোতুন বিপ্লবী শব্দ চয়ন করে নেন, বোদ্ধাকে চিহ্নিত করেন ‘ম্যাগুয়েল’ নামের অন্তরালে। আমাদেরকে গুনিয়ে দেন বিপদে আমরা যেন সকলেই ‘ম্যাগুয়েল’ হয়ে উঠতে পারি। ‘ম্যাগুয়েলের’ আর এক নাম বিপ্লবী শপথ। মিগুয়েল লিটিন বিপ্লবকে হাজির করেছেন খুব স্বাভাবিক ভাবে, দেশজ যুক্তিকার মত নরম করে, বহমান শোণিতের চাকল্যের ধারায়। সঙ্গে প্রতিটি ছবির ফ্রেমকে করেছেন সাবলীল কিন্তু কঠিন। ক্যামেরার রঙের বহমানতায় সবুজ, লাল, ফিকে—সব চলন্ত মানুষ মোটিকের সাযুজ্যে অর্থবহ হয়ে ওঠে। বিষয় ও আঙ্গিক হয়ে ওঠে পরস্পরের পরিপূরক। লিটিনের কাটিং আরও সুন্দর। তঁার প্রতিটি কাটিংয়ে বিষয়ের মেজাজ বিপ্লবের চরম অর্থটুকুকে পরম সূক্ষ্মতায় পরিবেশন করতে সক্ষম হয়।

মিগুয়েল লিটিন দিল্লীতে জুরির সদস্য হয়ে এসেছিলেন কবছর আগে। সেখানে জোরের সঙ্গে বলে গিয়েছিলেন : “We regard our people as our only masters. Our cinema should find its roots in our people. I think that our self expression through cinema, must be to fight for our liberty. We

should show the feelings of our people and their attitude towards freedom. The liberation of our people should be the main idea behind the creation of our films. This attitude of our film people, added to the revolutionary spirit of our people, would be our aesthetic.”

লিটিনের ছবি নিপীড়িত মানুষের কাছে বিপ্লবী ইস্তেহার হোক ।

## প্যাসেঞ্জার

অমিয় বসু

“Man, who has no fear of the scientific unknown, is frightened by the moral unknown.”—আন্তনিয়েনি

শূন্যতাবোধ আন্তনিয়েনির নায়ক বা নায়িকাদের চিরকালের নিয়তি । খুব সরল করে দেখলে, তাঁর সব ছবিই আধ্যাত্মিক শূন্যতা ও বিচ্ছিন্নতার বিরুদ্ধে সংগ্রাম । এবং আন্তনিয়েনির সব ছবিতেই এই সংগ্রামের মোটামুটি নির্দিষ্ট একটা চেহারা দেখতে পাওয়া যায় । তাঁর নায়ক বা নায়িকার সমস্তা মূলত প্রেমজনিত, এবং তার সমাধানের ইঙ্গিত ওই প্রেমে—পুনর্মিলনে অথবা সম্পর্কের পুনর্বিচ্যাসে । ‘ব্লো-আপ’ থেকে এই রীতির ব্যতিক্রম শুরু হয়েছিল, ‘দি প্যাসেঞ্জার’ ছবিতে সেই ব্যতিক্রম সম্পূর্ণ হয়েছে ।

‘ব্লো-আপ’ ছবির নায়ক ফটোগ্রাফার টমাসকে আন্তনিয়েনি নানাভাবে বিদ্রোপ করেছেন । টমাস ব্যবহার করে এমন একটি যন্ত্র যার সম্পর্ক কেবল ঘটমান বর্তমান কালের সঙ্গে, একটি বিচ্ছিন্ন মুহূর্তের সঙ্গে । এই যন্ত্রটি আটের স্বাভাবিক শর্ত হিসেবে প্রকৃতি বা স্বাভাবিকতাকে বিকৃত করে দেখায় । ক্যামেরার লেন্স এই দৃষ্টিকারের মাধ্যম । আন্তনিয়েনির নায়ক যেদিন তার যন্ত্রের মাধ্যমে একটি অধিকৃত ‘সত্য’ ঘটনা আবিষ্কার করল, সেদিন সে নিজেই চমকিত হলো । ‘প্যাসেঞ্জার’-এর নায়ক ডেভিড লকও একজন টোলভিন ফটোগ্রাফার । কিন্তু টমাসের চেয়ে সে বহু পরিমাণে আত্মসচেতন, কারণ ছবির শুরু থেকেই সে নিজের ব্যর্থতার কথা জানে ।

‘প্যাসেঞ্জার’ ছবির প্রাথমিক অধ্যায়ে, নিতান্ত অল্প পরিসরে, লকের ব্যর্থ জীবন-ধারার একটি স্চিত্তিত রূপ উপস্থিত করা হয়েছে । আন্তনিয়েনির ছবির প্রথম অধ্যায় ভীকৃত্যর জন্ম সমালোচকদের কাছে আদৃত হয়ে থাকে ; এখানেও নামমাত্র সংলাপ এবং

দৃশ্য রচনার কৌশলে অনায়াসে একটি বিশেষ মেজাজ সৃষ্টি করা হয়েছে। উত্তর আফ্রিকার নামহীন, দরিদ্র, ধূলিখুল্লর এক শহরের রাস্তায় ডেভিড লুক্ গাড়ি চালিয়ে আসে। গাড়ি খামিয়ে সে রাস্তায় নামে এবং পরে পার্শ্ববর্তী একটি দোকানে গিয়ে কয়েকজন স্থানীয় লোকের সঙ্গে কথাবার্তা বলার চেষ্টা করে। কি উদ্দেশ্যে সে এই শহরে এসেছে তা দর্শকদের কাছে অজ্ঞাত থেকে যায়, কারণ লুক্ স্থানীয় ভাষা বোঝে না, বলতেও পারে না; সে কথা বলে খানিকটা ইংরেজীতে, খানিকটা ভাঙা ফরাসীতে, অবশেষে নিরুপায়ের মতো কেবল অঙ্গ-সঞ্চালনের সাহায্যে।

এই পর্যায়ের শেষ হয় একটি নিখুঁত আন্তর্নিয়নি-সুলভ দৃশ্যে। আমরা চলে আসি বিশাল একটি মরুভূমির লং শটে এবং দেখতে পাই ফ্রেমের একপ্রান্ত থেকে লকের হালকা সবুজ ল্যাগুনারে তার খুল্লর উপর কীটের মতো এগিয়ে চলেছে। গাড়ির এঞ্জিনের আর্ভনাদের উপর লুক্ তার পথপ্রদর্শকের সঙ্গে কথা বলে প্রায় ক্ষিপ্ত চিৎকারে। এখানেও প্রায় প্রত্যাশিত একটি ঘটনা ঘটে। লকের আফ্রিকান পথপ্রদর্শক তাকে মাঝ-পথে ফেলে রেখে অদৃশ্য হয়ে যায়। লুক্ ফিরে যাওয়ার চেষ্টা করে, কিন্তু তার গাড়ি মরুভূমির বালিতে অচল হয়ে পড়ে। লুক্ প্রাণপণে বালির বন্ধন থেকে গাড়ির চাকা উদ্ধার করার চেষ্টা করে, যদিও মরুভূমির প্রখর রোদে তার পরিশ্রম ব্যর্থ হয়। তিক্ত-মুখে, ঘর্মাক্ত দেহে লুক্ বালির উপরে বসে পড়ে, ছপাশে হাত বাড়িয়ে দিয়ে চিৎকার করে ওঠে দিক্‌ভ্রষ্টের মতো। তার অনড় যন্ত্রণা তার নিজের রিক্ত জীবনের প্রতীক হয়ে দেখা দেয়।

এর পরে লুক্কে তার হোটেলের ফিরে আসতে দেখি। ক্যামেরা মরুভূমির দীর্ঘ, বিবর্ণ দিগন্ত থেকে হোটেলের দীর্ঘ, বিবর্ণ দেওয়াল ধরে লকের সঙ্গে চলে। পান্থশালার নিরাতরণ ঘরে সামান্য আয়োজনের মধ্যে লুক্ একা বসে থাকে বন্দীর মতো। এই অংশ-টুকু পরবর্তী দৃশ্য-পর্যায়ের জ্ঞান দর্শককে মনে মনে প্রস্তুত করে রাখে। ক্রমে সাউণ্ডট্র্যাকে শোনা যায় দুটি ভিন্ন কণ্ঠস্বর—পূর্বদিনের একটি কথোপকথন—তার থেকে ক্র্যাশব্যাক করে দেখতে পাওয়া যায় দুই বক্তাকে : লুক্ ও তার হোটেলের প্রতিবেশী ডেভিড রবার্টসন। এখানেই আমরা প্রথম জানতে পারি যে, লুক্ আফ্রিকার কোন দেশে গেরিলা যুদ্ধের উপর একটি তথ্য চিত্র তোলার চেষ্টা করছে। কিন্তু দর্শক জানেন যে, লুক্ অত্যন্ত অবসন্ন। এই ছবিটি না তুলতে পারলে বরং সে খুশি হবে। লুক্ টেপ-রেকর্ডার ছেড়ে উঠে দাঁড়ায় এবং পাশে রবার্টসনের ঘরের দিকে যায়। আন্তর্নিয়নির নায়ক আপন শূন্যতার বিরুদ্ধে লড়াই করার জ্ঞান প্রস্তুত হয়।

ভূমিকা বল : কেন ?

পন্নবর্তী দৃশ্যপর্যায়টি ছবির দুটি বিপরীত কেন্দ্রের প্রথম। দৈর্ঘ্যের দিক থেকেও এটি ছবির অন্তিম অংশের সঙ্গে তুলনীয়। দুটি কেন্দ্রেরই ঘটনাস্থল নির্জন পাহাশালার ঘর; দুই দৃশ্যই একটি মৃত্যু; দুই মৃত্যুই একটি ভীষণ শ্লোক (irony) ছুঁয়ে থাকে। প্রথম মৃত্যুতে সুর হ্রস্ব একটি 'জীবন', দ্বিতীয় মৃত্যুর সঙ্গে সেই জীবনের সমাপ্তি। ছবির মূল নৈতিক প্রশ্নটিও এই দুই বিপরীত কেন্দ্রের মধ্যে নিহিত। আমরা এই প্রশ্নটি কী আলোচনা করি।

লক্ যখন প্রথম রবার্টসনকে মৃত অবস্থায় দেখতে পায় ভূমিকা পরিবর্তনের কথাই তার সর্বাগ্রে মনে পড়ে। এই সিদ্ধান্তের মূল ভিত্তি কি একমাত্র উভয়ের শারীরিক মিল? লক্ আগেই জেনেছিল যে রবার্টসনের জীবনে কোথাও একটি গুঢ় স্থব আছে। তার নিজের জীবনের ব্যর্থতার 'পরিসমাপ্তি' ঘটানোর এই সুযোগ সে গ্রহণ করে; ডেভিড লক্ হিসেবে মৃত্যুবরণ করে' জীবন গ্রহণ করে রবার্টসন হিসেবে। এই পরিবর্তন যে খুব অনানুসারে সংঘটিত হয় তা নয়। ছবিতে এই দৃশ্যপর্যায়ের নিখুঁত ডিটেল উপস্থিত করা হয়েছে এবং কিছুক্ষণের জন্ত হলেও চলচ্চিত্রের সময় ঘড়ির কাঁটাকে মাথা করেছে। বেশ পরিবর্তনের পর লক্ নতুন ঘরে চলে আসে এবং তাকে আমরা ইফাতে দেখি। এই শ্রান্তি স্পষ্টত নিছক শারীরিক নয়। গ্যারেট স্টুয়ার্ট (সাইট অ্যাণ্ড সাউণ্ড, শীতকালীন সংখ্যা ১৯৭৫/৭৬) মন্তব্য করেছেন যে, এই অবসাদ লকের তীব্র নৈতিক ও মানসিক ঘৃণের ফল।

লক্ যখন রবার্টসনের পরিচয় গ্রহণ করে তখন লকের সঙ্গে দর্শকেরও স্বাভাবিক বিশ্বাস হয় যে, এই ভূমিকা পরিবর্তন সফল হবে। নাটকীয় কৌশল হিসেবে চলচ্চিত্রে চিরদিনই এই alter ego বা অপর সত্তার সফল; ছদ্মবেশধারী নায়ক কখনোই বিফল হয় না। আন্তনিয়েনি দর্শকের এই সহজ বিশ্বাসের সুযোগ নিয়েছেন। ভূমিকা পরিবর্তন সত্ত্বেও তাঁর নায়ক ব্যর্থ। লক্ চেয়েছিল জীবনের সার্থকতা, কিন্তু রবার্টসনের জীবনের মধ্য দিয়ে সে বুঝতে পারল যে, প্রতিটি মানুষকে তার নিজের সার্থকতা খুঁজে নিতে হয়। যেটা অজ্ঞ কারো কাছ থেকে ধার করা যায় না।

অথচ সার্থকতার সমস্ত উপকরণ গল্পে আপাতদৃষ্টিতে উপস্থিত ছিল। লক্ জীবনে বিশ্বাস হারিয়ে ফেলেছিল, পক্ষান্তরে রবার্টসন জীবন ও পৃথিবী সম্পর্কে আস্থাশীল। লকের কোনো আদর্শ ছিল না, তার নিজের পেশাতেও না ("You've got no real dialogue"—Rachel)। কিন্তু রবার্টসন কয়েকটি দৃঢ় বিশ্বাসের ধারা চালিত। দেশের স্বাধীনতার জন্ত সুর হ্রস্ব হয়েছিল গেরিলা আন্দোলন আফ্রিকার কোনো এক দেশে; লক্ তার পক্ষেও নয় বিপক্ষেও নয়। তার তোলা নিউজরীল থেকে দেখা যায় সে শাসনকর্তা

মহাশয়ের নির্জলা মিথ্যাগুলোও ধরে রেখেছে। রবার্টসন ছিল ওই আন্দোলনে বিশ্বাসী; সে গেরিলাদের অস্ত্র সরবরাহ করতো। একটু সরল করে দেখলে, লক্ একজন outsider—রবার্টসন অস্তিত্ববাদী এবং আদর্শনিষ্ঠ। জীবনসংগ্রামে সার্থক রবার্টসনের স্মিকায় লকের সফল না হওয়ার কোনো স্বাভাবিক কারণ ছিল না।

রবার্টসন বনাম ডেভিড লক্

ডেভিড লক্ রবার্টসন হিসেবে ব্যর্থ হ'লো কেন? রবার্টসনের ডায়েরী থেকে যে-সব ঠিকানা ও ছেঁড়া সাল-তারিখ পাওয়া যায় লক্ সেগুলি পড়ে ঝেং জুকুটির সঙ্গে। ডায়েরির কর্মসূচী অল্পসারে সে যায় একটি বিশাল চার্চে, সেখানে এক অপরিচিত ব্যক্তির সঙ্গে তার দেখা হওয়ার কথা। লকের চার্চে প্রবেশের দৃশ্যটিকে প্রায় প্রতীক হিসেবে ধরা যায়। সে এমন এক মানুষ যে কোনো সহজ বিশ্বাসকে আঁকড়ে ধরতে চায়, অবলম্বন করতে চায় কোনো স্থির সত্যকে। দেবতার সন্ধান পেলেই সে হয় তন্নীত পূজারী। এই দৃশ্যেই কিন্তু সে জানতে পারে যে তার অর্থাৎ রবার্টসনের স্মিকায় ভক্তের নয়, গোপন অস্ত্র সরবরাহকারীর। শ্লেষ হিসেবে ক্যামেরা চার্চের দেওয়ালে বিভিন্ন দেবমূর্তি ও iconগুলির উপর ধীরে ধীরে প্যান ক'রে যায়।

লক্ যে টেলিভিশন কোম্পানীর প্রতিনিধি ছিল তার প্রযোজকের কাছ থেকে আমরা জানতে পারি যে লকের জন্ম ইংল্যান্ডে, শিক্ষা আমেরিকায়। কর্মসূত্রে সে এসেছিল আফ্রিকায়। রবার্টসন হিসেবেও তার ভবধুরে-বৃষ্টির শেষ হয় না। সে প্রথমে যায় নিউইয়র্ক, পরে ম্যানিচ ও বাসিলোনা, এবং সবশেষে স্পেনের এক অধ্যাত শহরে। বস্ত্রত, 'প্যাসেঞ্জার' ছবির প্রায় প্রতিটি দৃশ্যের গম্ভীরতা স্বীকৃতির অভাব সূচিত করে। ঘটনাস্থলগুলি প্রধানত হোটেল, রেস্টোরান্ট, চলন্ত গাড়ি, মরুভূমি অথবা রাস্তা এবং একবার ঝুলন্ত কেবল কার। ছবিতে ক্যামেরা একবারও কোনো গৃহের অভ্যন্তরে উঁকি দিয়ে যায় না। শান্ত গৃহকোণ চিরকালই লকের স্বপ্নের বস্ত্র হয়ে থাকে।

এর বিপরীতে, নায়িকার (তার নাম ছবিতে অপ্রকাশিত) সঙ্গে লকের প্রথম পরিচয় একটি পার্কে। লং শটে আমরা যখন নায়িকারূপী মারিয়ারাইডারকে প্রথম দেখি তখন সে চারিপাশের সতেজ ও সবুজ বৃক্ষপল্লবের দ্বারা পরিবৃত্ত। আন্তনিয়েনি এই চরিত্রটি সম্পর্কে আমাদের ভুল করার অবকাশ দেননি। নায়িকা স্থপতিবিদ্যার ছাত্রী (সে গড়ে)। সমালোচকরা হয়তো বলবেন, সহায়সুভূতিশীল ও বুদ্ধিমতী নায়িকার এই চরিত্রটি তাঁদের অজানা নয়, নায়কের বিবেকের প্রতিনিধি-স্বরূপ এই চরিত্রটিকে (যেমন, রবীন্দ্রনাথের উপস্থাপন ও নাটকে শ্যালিকা-নায়িকার যে type পাওয়া যায়) তাঁরা বহুবার দেখেছেন। কিন্তু, আন্তনিয়েনির ছবিতে এই নায়িকাও নায়ককে কোনো সার্থক-

তার স্বর্গে পৌঁছে দিতে পারে নি। আন্তনিও গডি-কৃত গোটেল মিলার চাদে গৃহীত দৃশ্যটি এই প্রসঙ্গে অরণ করা যায়। লং শটে ফ্রেমের একপাশে নিকলসন, অল্পপাশে শ্রাইডার, মধ্যে উঁচু-নিচু সিঁড়ি ও ষাপ, অসংখ্য চিমনীর অর্গল এবং বিচিত্র বায়ু-সঞ্চালক (ventilator)। প্যাসেঞ্জার-এর নায়ক এগিয়ে যাওয়ার সহজ কোনো রাস্তা খুঁজে পায় নি।

হয়তো এই কারণেই ‘প্যাসেঞ্জার’ আন্তনিয়নির ছবির সাধারণ দুর্বলতা থেকে মুক্ত। এ যাবৎ আন্তনিয়নির প্রায় সমস্ত ছবির শেষ দৃশ্য এক অনিবার্য আশাবাদের দ্বারা আক্রান্ত। লাভেস্তুরা এবং লা নতে-র জটিল চরিত্রগুলিও অন্তিম ভোরের দৃশ্যে এক অক্ষুণ্ণ সার্থকতার ইঙ্গিত পেয়ে যায়; ব্লো-আপ এবং জাত্ৰিক্স পয়েন্টের মতো সাধারণ-ভাবে নৈরাশ্যবাদী ছবিও শেষ পর্যন্ত আশার ইঙ্গিত দিয়ে শেষ হয়। এই আশাবাদ থাকা অসমীচীন, এরকম কোনো দাবি না করেও বলা যায় যে, আন্তনিয়নির ছবির সামগ্রিক মেজাজের সঙ্গে তাঁর অনেক ছবির শেষাংশ বেমানান। ‘প্যাসেঞ্জার’ তাঁর ইদানীংকালের একমাত্র ছবি যেখানে তিনি এই আশাবাদকে বর্জন করেছেন।

ছবির শেষ অধ্যায়ে নায়িকা লক্কে বোঝাবার চেষ্টা করে।

নায়িকা : Robertson believed in something. That's what you wanted, isn't it?

লক্ : But he's dead.

নায়িকা : But you're not.

কিন্তু ইতিমধ্যে লকের মোহভঙ্গ সম্পূর্ণ হয়েছে। সে নায়িকাকে একটি অন্ধ লোকের কাহিনী শোনায়। অন্ধ লোকটি হঠাৎ দৃষ্টিশক্তি ফিরে পেয়েছিল। প্রথমে স্বাভাবিক-ভাবেই তার আনন্দ হয়েছিল, কিন্তু পরে যখন চারিপাশের যন্ত্রণা গ্লানি সে স্বচক্ষে দেখল তখন সে আত্মহত্যার পথ বেছে নিল। লকের পরিচয় বদল করার সঙ্গে এসেছিল ‘প্যাসেঞ্জার’ ছবির প্রথম ক্লাইম্যাক্স; শ্রাইডারের সঙ্গে এই কথোপকথন আমাদের নিয়ে যায় দ্বিতীয় ক্লাইম্যাক্সের দিকে।

সাতটি নীরব মুহূর্ত

‘প্যাসেঞ্জার’ ছবির শেষ সাতটি মিনিট ইতিমধ্যে চলচ্চিত্র জগতে প্রসিদ্ধি অর্জন করেছে। একই সঙ্গে এই দৃশ্য পর্যায় নিয়ে অভিযোগও উঠেছে। রিচার্ড রাউডের মতে, “One can see the whole film, in a sense, setting us up in order to allow him [ আন্তনিয়নি ] to shoot the ultimate sequence.” দীর্ঘ দৃশ্যপর্যায় আন্তনিয়নির ছবিতে বহুবার ব্যবহৃত হয়েছে। উদাহরণত, লাভেস্তুরা রুদিয়ার প্রতীক

করার দৃশ্যটি চলে দশ মিনিটেরও বেশী, কিন্তু সেটি ছবির সামগ্রিক গঠনকে কি দুর্বল করে ? ‘প্যাসেঞ্জার’ ছবিতেও আন্তর্নিয়মি দুটি বিপরীত কেন্দ্র হিসেবে দুটি ক্লাইম্যাক্স গড়ে তুলেছেন। প্রথমটিতে, লক্ রবার্টসনের জীবন নিজের জন্ম গ্রহণ করে ; দ্বিতীয়টিতে, সে গ্রহণ করে রবার্টসনেরই প্রাণ্য মৃত্যু। একটি অপরটির পরিপূরক ; এই জীবন-মৃত্যুর মেলবন্ধন সম্পর্কে গ্যারেট স্টুয়ার্ট বলেছেন, “Pretending to have died as Locke, the protagonist ends up being killed as Robertson.” ঝারা ছবির শেষ দৃশ্য পর্যায়ের সমালোচনা করেন তাঁরা সম্ভবত প্রথম ক্লাইম্যাক্সের কথা তুলে যান ; সেটিও সম্পূর্ণ নির্বাক এবং দৈর্ঘ্যে প্রায় দ্বিতীয়টির সমান। সঙ্গীতের ভাবায় দ্বিতীয়টিকে প্রথমটির কাউন্টার-পয়েন্ট বলা চলে।

হোটেল ছাড়া গ্লোরিয়ার শেষ দৃশ্যে ক্যামেরা একটি নিরবচ্ছিন্ন শটে ট্র্যাক করে জানলার বাইরে চলে যায়, সুবিশুদ্ধ প্রাক্ষণ ঘুরে হোটেলের দরজা দিয়ে প্রবেশ করে এবং বারান্দা দিয়ে প্রায় সম্পূর্ণ বৃত্তের মত ফিরে আসে লকের ঘরে, ক্রোজআপে দেখায় তার শয্যা—যেখানে তার মৃতদেহ পড়ে আছে। ছবির নৈতিক শ্লেষ (moral irony) এখানে সম্পূর্ণ হয়। ছবির প্রথমদিকে মরুভূমির মধ্যে অচল গাড়ির বনেটের উপর লক্কে আমরা দেখেছিলাম ক্রুশবিদ্ধ যীশুর মতো দু-হাত প্রসারিত করে চিংকার করে উঠতে। এখানে আর একবার তার আধ্যাত্মিক মৃত্যু হয়—মৃত্যুশয্যাতেও তার হাত দুটি হৃদিকে প্রসারিত। ‘প্যাসেঞ্জার’-এর অন্তিম শ্লেষ হয়তো কোন গভীর ট্র্যাঞ্জিডির চোতলা বহন করে আনে। লক্ নিজের মুক্তি সাধন করতে অক্ষম, তবু সে যায় অজ্ঞের জীবনের মাধ্যমে ‘মুক্তি’ অর্জন করতে। দুবারই সে ঘটনাচক্রের victim। দুবারই তাকে জীবন থেকে অপসৃত হতে হয়, তাই সে শহীদও বটে।

‘প্যাসেঞ্জার’ ছবিতে আন্তর্নিয়মির পরিচিত গুণগুলি উপস্থিত : ল্যাওস্কেপ এর ব্যবহার যা প্রায়শঃই মহান ইতালিয়ান চিত্রশিল্পীদের অঙ্কিত ছবির কথা অরণ করিয়ে দেয় ; স্বাভাবিক শব্দের অনুসঙ্গ (কলের জল পড়া, এঞ্জিনের কর্কশ আর্ভানাদ) ; ছেদহীন দৃশ্যপর্যায়, ইত্যাদি। কিন্তু এই ছবিতে একটি নতুন মাত্রাও যুক্ত হয়েছে। আন্তর্নিয়মির নাশকরা উপলব্ধি করেছে তারা সবাই একা, জীবনের মানে খুঁজে নেওয়ার দায়িত্ব তার নিজেরই—এবং এর সহজ কোনো সমাধান নেই প্রেমে অথবা বন্ধুত্বে। হয়তো এই পরিবর্তন আন্তর্নিয়মির চলচ্চিত্রে কোনো নতুন মোড় নিয়ে আসবে।

## ইলমাজ গুণের ছবি 'এনিমি'

অমিতাভ চট্টোপাধ্যায়

আমাদের দেশা ইলমাজ গুণের চতুর্থ ছবিটির নাম 'এনিমি' (শত্রু)। বলা যায় যে, লেনিনের একটি কথার ব্যঞ্জনা এই ছবির হুরে যেন বেজে ওঠে। যারা চান এই পচা সমাজব্যবস্থা পান্টাতে তাঁদের কাছে একটি গুরুত্বপূর্ণ প্রশ্ন বারে বারে এসে দাঁড়ায়—'শত্রু কে?' আমাদের লড়াই উদ্দেশ্যহীন হয়ে পড়ে যদি শত্রুকে আমরা চিহ্নিত করতে না পারি। গুণের প্রথম তিনটি ছবি দেখতে দেখতে মনে হয়, ইলমাজ গুণে যেন ক্রমশঃ সত্যের মুখোমুখি হচ্ছেন। প্রথম ছবিতে ছিল হতাশার মর্মচ্ছবি; কিভাবে একটা পচা সমাজ, এমন কি বকিতদের মনেও একটা মিথ্যা আশা জাগিয়ে দিয়ে তাদের বিপথগামী করে। দ্বিতীয় ছবিতে কয়েকটি মাহুষের বিদ্রোহ ও বীরত্বপূর্ণ সংগ্রাম। তৃতীয় ছবিতেই প্রথম ইলমাজ যেন সত্যাকার রাজনৈতিক বিশ্লেষণে তুলে ধরতে চাইলেন তৃতীয় বিশ্বের মর্মচ্ছবি। সেখানেও শ্রেণীশত্রুদের তিনি চিহ্নিত করেছেন। কিন্তু সেই শত্রু খুবই প্রত্যক্ষ শত্রু। শত্রু কে?—এই খীমটি 'ও হার্ড' ছবির মূল খীম নয়। সেটি প্রসঙ্গতঃ এবং অনিবার্যভাবে অবশ্য এসেছে সর্বশেষে।

পরবর্তী ধাপে ইলমাজ 'শত্রু কে?' খীমটি নিয়ে কাজ করেছেন।

এই ছবির পটভূমি আজকের তুরস্কের কোন এক নগরী (তৃতীয় বিশ্বের যে কোন দেশের নগরী হতেও বাধা নেই—পটভূমির মধ্যে সেই 'সর্বজনীনতা' ইলমাজ গুণে সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছেন)। আমরা দেখি শতাধিক বেকার মাহুষ—তরুণ এবং প্রৌঢ়, এমন কি বৃদ্ধ—কাজ পাওয়ার আশায় রাস্তার মোড়ে দাঁড়িয়ে আছে। এক ঠিকাদার তার ট্রাক নিয়ে এসে উপস্থিত হয়ে ঘোষণা করল তার আজ দশজন মজুর দরকার। অমনি মাহুষ-গুলোর মধ্যে যেন ফুর্বার্ত বস্তুজন্তুর রূপ ফুটে উঠল, এ গুকে ফেলে নিজে কোনোমতে ট্রাকে উঠে পড়তে চায়।—কেউ পারে, কেউ পারে না। ট্রাকটি দশজনকে নিয়ে চলে যায়। যারা পড়ে থাকে তাদের সর্বাঙ্গে হতাশা—তখন তারা আবার নিজেদের যেন খুঁজে পায়, একে অঙ্ককে সাযুনা দেয়। কিছুক্ষণ পরে আবার একজন ঠিকাদার এল, তার বারোটি লোক লাগবে। সেই একই মর্মসুন্দ দৃশ্য। একজন প্রৌঢ়, যে একটু আগে ছবির নায়ককে জীবনের অভিজ্ঞতা শোনাচ্ছিল—ট্রাকে উঠতে গিয়ে ব্যর্থ হয়, ছুটন্ত ট্রাক ধরে ছুটতে থাকে...তারপর পতন এবং মৃত্যু। অর্ধেকের বেশি মাহুষের কাজ জুটল না।... রাস্তায় মৃতদেহ পড়ে আছে...বড় বড় গাড়ী পেরিয়ে যাচ্ছে...প্রতিদিনের জীবনযাত্রায় মাহুষ চলেছে...শুধু মাঝে মাঝে কেউ একটু দাঁড়িয়ে দেখছে সেই হতভাগ্যকে।

ছবির নায়ক, ইসমাইল কিন্তু আরগাটি খেকে নড়ে না, সে গভীর ভয়ে এবং শোকে

মৃতদেহটি দেখতে থাকে । এই ধীমতি অস্ত্র চেহারা গুণে আবার ছবিতে নিয়ে এসেছেন ।

ইসমাইলের আর একটি চমকপ্রদ অভিজ্ঞতা হয় । হঠাৎ একটি বাঙালী দোতলার বারান্দায় একটি নগ্ন নারীমূর্তি বেরিয়ে এসে ঝাঁপ দিয়ে আত্মহত্যা করতে যায় । কিন্তু ততক্ষণে কয়েকটি পুরুষ এবং একজন মহিলা এসে তাকে বাধা দেয় । নারীটি আর্টস্ট্রীংকার করে জানায় সে বাঁচতে চায় না, এই লোকগুলি তাকে ভালোবাসার নাম করে নিয়ে এসে বেশা বানিয়ে রোজগার করছে । মেয়েটিকে আর কিছু বলতে না দিয়ে টেনে হিঁচড়ে লোকগুলি ঘরে ঢুকিয়ে নেয়, এবং তাদের সঙ্গী অস্ত্র মহিলাটি ইসমাইল সহ অস্ত্র যারা পথ থেকে এই ভয়ঙ্কর দৃশ্য দেখছে তাদের রুচিবোধের নিন্দা করে গালিগালাজ দেয় — ‘একটা নগ্ন নারীদেহ দেখার জন্তু সব লাইন দিয়ে মজা লুটছে’ । ইসমাইল এতক্ষণে যেন সঙ্কিত ফিরে পায়, সে সরে আসে । তার কাছে ঘটনা বা দৃশ্যটির মধ্যে যৌন আবেদন ছিল না ; সে ওই নারীর তীব্র আর্তনাদের মধ্যে আর্তমানবতার ককণ চেহারা দেখেছিল, যে আর্তনাদ তার মধ্যেও নিঃশেষে ধ্বনিত হচ্ছে । গুণে এও জানান যে, মেয়েটি জার্মান । এর তাৎপর্য পরে উল্লেখিত হবে ।

গুণে এরপর আমাদের নিয়ে যান তাঁর নাটকের অন্তর্লোকে । ইসমাইল একজন বিবাহিত ব্যক্তি, তার স্ত্রী সুলতানা এবং জীবনের রস উপভোগে সতৃষ্ণ । প্রথম তিনটি ছবিতে গুণে আমাদের কাছে নারীর মহিমায়িত রূপকে তুলে ধরেছেন । বারে বারে যদি তাই করতেন তাহলে তাঁকে ভাববাদী বলে আখ্যা দেওয়ার সম্ভাবনা ছিল । এই ছবিতে গুণে বুঝিয়ে দিলেন নারী বলতেই ভক্তিগদগদ হবার কোন অর্থ হয় না । নারী যেখানে নিপীড়িতা ( ‘ও হার্ড’ ছবিতে ) বা নারী যেখানে কলাগময়ী ( ‘ও এলিজি’ ) সেখানে নারী সম্পর্কে যে দৃষ্টিভঙ্গী নেওয়া উচিত গুণে তাই নিয়েছেন । কিন্তু নারীমাত্রই অস্ত্র ছবির নারীচরিত্রের মত হবে তা নয় । গুণে ‘এনিমি’ ছবিতে ইসমাইলের স্ত্রীর মধ্যে অস্ত্র ধরনের নারীচরিত্রকে ফুটিয়ে তুলেছেন । কিন্তু একটি মিলও আছে । এখানেও মেয়েটি বঙ্কিতদেরই একজন—কিন্তু এখানে তার ওপর সমাজব্যবস্থার বঞ্চনা ভিন্ন প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে । ভোগ্যপণ্যলোভী খাদকসভ্যতা বা সমাজে অবস্থিত বঙ্কিত দরিদ্র এক নারী কিভাবে নিজের বঞ্চনা ও অভাব দূর করার জন্তু অস্ত্রপথ নেয়—এ তারই রূপ ।

বিষয়টি গভীরভাবে ভাবার প্রয়োজন । বঙ্কিত ও নিপীড়িত শ্রেণীর সব মানুষই সংগ্রামের মধ্যে পীড়নের শেষ করতে চায় না । বরং তৃতীয় বিশ্বের দেশে দেশে এখনো বেশির ভাগ ক্ষেত্রে এটাই করণ ঘটনা যে, নিপীড়িতরা শোষণের এমন এক বাতাকলের মধ্যে পড়ে আছে যেখানে তারা শোষকশ্রেণীর বিরুদ্ধে সমবেত জেহাদ ঘোষণা করার চেয়ে বরং কোন ফাঁক দিয়ে ব্যক্তিবিশেষ হিসেবে এই সমাজের শোষকদের রূপালাত করে নিজেকে শুধু বঞ্চনার হাত থেকে বাঁচিয়ে শোষণেরই ছোট ছোট প্রসাদ পাবে তাই

ভাবে । সংগ্রামের প্রথমদিকে তাই দেখা যায়, প্রায়শঃই শোষিতরা শোষণের বিরুদ্ধে সমবেত সংগ্রামের বদলে, নিজেরা বিচ্ছিন্নভাবে, স্ববিধাবাদী পথে ‘খুদে শোষক’ হতে চলেছে । শোষকশ্রেণীর ‘সুন্দর অবস্থা’, ‘বড়লোক হবার মজা’—এইসব কিছু শোষিতকে একটা ব্যবস্থার মধ্যে এমন মজিয়ে রাখে, কণ্ঠিশনুড় করে রাখে যে, নিজের অজান্তেই শোষক হবার বা শোষকের মত ‘সুখকর অবস্থা’য় পৌঁছবার আশা পোষণ করে । সঠিক-ভাবে নিজেকে সঠিক অবস্থানে রেখে, শোষিত হিসাবে নিপীড়নকারীদের থেকে মানসিকভাবে ‘সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন’ করে—objectify করা সম্ভব হয় না । তার মানে এটা নয় যে, একজন শোষিত জানে না যে, সে শোষিত নয় ; অবশ্যই তা সে জানে । কিন্তু খাদক-সমাজের চলাকলাময় প্রচার, বিজ্ঞাপনের ও ভ্রান্ত শিক্ষার জগতে যে শোষণের বাস্তবতা বিরাজমান তা শোষিতের মনোজগৎকে এমন ডুবিয়ে মজিয়ে রাখে যে, তার মনের মধ্যে সেও শোষকের গোপন মূর্তিকে অন্তঃস্থ করে বসে । এ যে দৈততা, একদিকে সে জানে শোষিত অস্ত্রদিকে তার ভিতরেও শোষক হবার সুপ্ত আশা—তৃতীয় বিশ্বের শোষিত জনগণের একাংশে, বিশেষতঃ মধ্য ও নিম্ন মধ্যশ্রেণীর মানুষের এটাই একটা বৈশিষ্ট্য এবং এর পূর্ণ স্বযোগ নেয় শোষকশ্রেণী ।

ব্রেজিলের সামরিক শাসকদের হাত থেকে পলাতক, তৃতীয় বিশ্বের অল্পতম খ্যাতিমান শিক্ষাবিদ Paulo Freize তার ‘Pedagogy of the Oppressed’ বইতে লিখছেন যে, তিনি নিজে নিপীড়িতশ্রেণীর মানুষ হওয়ায় এবং বহু বৎসর নিপীড়িত-শ্রেণীর মানুষের শিক্ষার প্রশ্নে জড়িত থাকায় তাঁর একটা পরিষ্কার ধারণা হয়েছে যে, শোষকশ্রেণী হিংসা ও লোভের পরিবেশে সমাজকে এমন আচ্ছন্ন করে রাখতে পেরেছে যেখানে নিপীড়িতরা সেই পরিবেশের প্রভাব থেকে নিজেদের সম্পূর্ণ মুক্ত করতে পারে না । শোষকশ্রেণীকে তারাও যেন অসচেতনভাবে আত্মস্থ (internalise) করে ফেলে, অর্থাৎ শোষকশ্রেণীর ভোগের ইচ্ছা, লোভ ও স্বযোগ পেলে নিজেকেও ‘অল্প ধরনের’ খুদে শোষকে পরিণত করারও সুপ্ত বাসনা ইত্যাদি মনের মধ্যে পোষণ করে । তৃতীয় বিশ্বের নিপীড়িতশ্রেণীর মধ্যে এর উদাহরণ অজস্র ।

গুণে তাঁর ‘এনিম’ ছবিতে তুলে ধরেছেন ইসমাইলের স্ত্রীর ( বা নায়িকা ) মধ্যে সেই লোভ ও ভোগ করার বাসনা, যাকে সমাজ কাজে লাগিয়ে তার বিরোধীদের চরিত্র নষ্ট করে ; সেই লোভ একসময় নায়িকার চরিত্রে বাসা বাঁধে । তার রূপ আছে, কিন্তু সংসারের দাবিদ্রোর জগে রূপচর্চা করতে পারে না, উৎকৃষ্ট পোশাক-আসাক-সজ্জাদ্রব্য পায় না । তার ইচ্ছা হয় ঘর সাজাবার, তাও পারে না । তার দুর্মর ইচ্ছা একটি টেপ রেকর্ডার পাওয়ার, কিন্তু দারিদ্র্যের জগে তাও সে পায় না । মনে মনে সে ভাবে যদি কোন রকমে বড়লোকের বৌদের মত তার বাড়ী টেপ রেকর্ডার প্রচুর জামাকাপড় সজ্জা-

দ্রব্য কসমেটিক্স থাকত ! নায়ক বেকার, অল্পদিকে স্ত্রী চাইছে বড়লোকের জীবনের স্বাদ ; অর্থাৎ যন্ত্রণা ঝগড়া অশান্তি অবধারিত ।

ইসমাইল অবশেষে একটা চাকরি পায় । মিউনিসিপ্যালিটি থেকে রাস্তার কুকুর মারার জন্ত সে নিযুক্ত হয় । তার ঝুলিতে থাকে কুকুরের পক্ষে হুয়াহু কিন্তু বিষ মেশান থাকে । তার কাজ পথে কুকুর দেখলে আদর করে ঝাবার দেওয়া, তারপর অপেক্ষা করা কুকুরটা কতক্ষণে ক্রমশঃ বিসক্রিয়ায় যন্ত্রণা পেয়ে কাতরাতে কাতরাতে মরে । সে এক বীভৎস দৃশ্য ! এইভাবে কয়েকটা কুকুর মারার পব তাদের লাশ নিয়ে ঠেলা গাড়ীতে করে শহরের বাইরে ফেলে আসা তার কাজ । এখানে গুণে কয়েকটি তীব্র শোকাবহ দৃশ্য রচনা করেছেন । ইসমাইল মনেপ্রাণে চায় না এই ঘাতকের কাজ । কিন্তু নিজেকে বাঁচাতে গেলে কুকুর তাকে মারতে হবেই । এক সময় মরণোন্মুখ কুকুরের কাছে সে বসে পড়ে গভীর হতাশায়, সে একটা জীবকে বিষ দিয়ে তিলে তিলে মারছে । তার দেওয়া বিষে মরা কুকুরের মৃতদেহ পথে পড়ে থাকে, পথচারীরা কেউ কেউ থমকে দেখে । তখন প্রথম দিকোয়েলের সেই বেকার প্রোট স্রমিকের রাস্তায় পড়ে থাকা মৃতদেহটির কথা গুণে আমাদের স্মরণ করিয়ে দেন । তৃতীয় বিশ্বের গরীব দেশগুলিতে কুকুরের মরা ও মাহুঘের মরাতে প্রভেদ কত কম !

বড়রা যেভাবেই নিক, ছোট ছেলেরা কিন্তু এ রকম নির্মমভাবে কুকুর মরছে—এ দৃশ্য দেখতে পারে না । তাদের শিশু চোখে ইসমাইল হয়ে দাঁড়ায় একটা জ্বলন্ত খুন্সী, ঘাতক । বালকের দল খেপে যায় তার ওপর, ঢিল ছোঁড় তাকে লক্ষ্য করে । অপমানিত, আহত ইসমাইল ঘরে ফেরে ও দুঃখে যন্ত্রণায় ভেঙে পড়ে । একদিন পাড়ার যেসব ছোট ছোট ছেলে তাকে ঘিরে গল্প করত—এখন তারা তাকে দেখে পালায়, তাকে লক্ষ্য করে ঢিল ছোঁড়ে । সে একটা ঘাতক । নিকটবর্তী ঘাতক ! খাণ্ড পেয়ে যে কুকুরটা কত কৃতজ্ঞতার সঙ্গে তার দিকে তাকায়, তীব্র বিষের যন্ত্রণায় সেই কুকুরটাই অসহায় করণ চোখে তার দিকে তাকিয়ে তাকিয়ে মৃত্যুর দিকে চলে পড়ে, বুঝতে পারে না কেন সে মরছে, কে তাকে মারছে । তার শত্রু কে ? নায়ক বুঝতে পারে সে নিজের মানবতাকে বিকৃত করে তুলছে, এই সমাজ তাকে de-humanise করে তুলছে । তাই বালক ও কিশোর, যাদের এই সমাজ এখনো পচিয়ে দিতে পারেনি, তারা তাকে ঘৃণা করে, শাস্তি দেয় ।

চাকরিটা ইসমাইল ছেড়ে দেয় । নিজের সন্তানের কাছে সে 'মাহুঘ' থাকতে চায় । বনিয়ে ওঠে তীব্র অভাব । স্বল্পোভী হুন্দরী স্ত্রীর অভিযোগ ক্রমশঃ জমতে থাকে । ইসমাইল তার যেসব প্রতিবেশীর চালচলন ঝারাপ বলে দূরে দূরে থাকত, তাদের কাছে যায়, যদি তারা কোন রোজগারের পথ বলে দেয় । তারা তাকে নিয়ে যায় মদের আড্ডায় । গল্প শোনার একজন পচা ধনীলোকের দ্রুত ধনলাভের গল্প । কত অল্প সময়

সেই 'শেষ' কিতাবে কোটিপতি হয়েছে। এখন তার বাড়ী, গাড়ী, কারখানা, অল্প ঠিকাদারী এবং তৎসহ ঝাগলিং-এর কারবার, যেটা তার মূল কারবার। ছোট ছোট দৃশ্য, ঘটনা ও সংলাপের মধ্যে গুণে বর্তমান তুরস্ক তথা তাবৎ তৃতীয় বিশ্বের সেই দালাল শ্রেণীর মানুষগুলির ছবি উপহার দেন, যাদের ইংরেজিতে বলে 'the middle man'। এরা বড়লোকের ষিদ্‌মং করে, যত পাপ কাজ করে দেয়, দরকার মত ভোগ্যদ্রব্য তথা মেয়েমানুষ জুগিয়ে দেয়—প্রয়োজনে খুনখারাপিও করে। এরা নিপীড়িতশ্রেণীর মানুষ বলে নিজেদের ভাবেও না। মালিককে এরা নকল করে।

ইসমাইল এদের ঘৃণা করে—কিছুতেই এই জীবন সে গ্রহণ করে না। ঘরে অশান্তি। একদিন এইসব লোকদের একজন গুণের কাছে একটা 'ভাল কাজের' প্রস্তাব দেয়। তাদের কোটিপতি মালিকের কাছে জার্মান থেকে আর একজন কোটিপতি ধনী অতিথি আসছে তুরস্কে বেড়াতে। তার সঙ্গে থাকতে হবে, তাকে তুরস্কের এই অঞ্চলের দর্শনীয় ঐতিহাসিক জায়গাগুলি দেখাতে হবে, তার ও তার সঙ্গীদের দেখাশোনা করতে হবে—এজ্ঞ একজন শিক্ষিত ব্যক্তি দরকার। ইসমাইল সেই কাজটা পেতে পারে। এতে নোংরামি নেই। ইসমাইল সেই কাজ গ্রহণ করে। খুবই কম দিনের কাজ, কিন্তু ভাল পয়সা পাবে, যদি জার্মান মহাশয় খুশি হন। কেননা তুর্কী-ধনীর উদ্দেশ্যে জার্মান ধনীকে খুশি করে তার কাছ থেকে একটি বৃহৎ ঠিকাদারি আদায় করা। ইসমাইলের ইচ্ছা এতে করে সে যে পয়সা পাবে, তাতে তার স্ত্রীর অনেক দিনের একটি শখ মেটাতে—একটি টেপ রেকর্ডার কিনে দেবে।

সে কাজ শুরু করে। প্রতিদিনই ভাল পয়সা পায়। একদিন অসময়ে তাকে ডাকতে আসে মালিক স্বয়ং—বাইরে বিকট গাড়ীতে তিনি ও সেই জার্মান অতিথি বসে। সেদিন ইসমাইল বাড়ীতে ছিল না। তার স্বন্দরী স্ত্রী বড় গাড়ী দেখার ও বড়লোক দেখার লোভ সামলাতে না পেরে যতটা সম্ভব সেজে বাইরে আসে। যুবতীটির ওপর চোখ পড়ে মালিকের। সেদিনই তার অপকর্মের সঙ্গী মিডল্‌ম্যানদের সঙ্গে সে পরামর্শ করে এই মেয়েটিকে জার্মান সাহেবের কাছে লাগান যায় কিনা। মিডল্‌ম্যানরা জানে কাজটা কঠিন, কেননা মেয়েটির স্বামী খুব সাচ্চা লোক। কিন্তু মেয়েটি ? সেও খুব সতী, কিন্তু তার লোভ বড় বেশি ! তার মেয়েটিরই আত্মীয় একজন বর্ষীয়সী মহিলাকে লাগায় মেয়েটিকে একটি কাজ দেবার নাম করে সাহেবের কাছে লাগাতে। নার্সিক টোপ গেলে। স্বামীর উপাঞ্জিত পয়সায় তো অল্পবজ্র জোটা ভার, শখ সাধ তো মিটেবে না—নিজে রোজগার যদি করা যায় ক্ষতি কি ? নানা সময় স্বামীর অনুপস্থিতিতে, আত্মীয় বাড়ী, বন্ধুদের বাড়ী যাবার নাম করে সে বাইরে যায়। রাত করে ফেরে। স্বামীর সঙ্গে ঝগড়া হয়। কিন্তু মাঝে মাঝে সে আত্মীয়ের বাড়ী যাবেই ; যাবে সেজেগুজে এবং ফিরবে দেরী করে।

একদিন সে ফিরল খুবই দেবী করে। সেদিন খুব সাজসজ্জা করেছে। এদিকে ঘরে কারোর খাওয়া হয়নি। ইসমাইল সেদিন খেপে উঠল। রাগে বোকে ব্যভিচারিণী বলে উঠল, ঘর থেকে বার করে দিতে চাইল। কিন্তু পারল না। কারণ সে ভদ্রলোক। পরে বোকে আগেও যা বারবার বলেছে আবার তা বলল। এখানেই ছবির মূল খীম গুণে রেখেচেন। ইসমাইল বলল, তারা নিপীড়িতশ্রেণীর মানুষ, উচ্চবিশ্বশ্রেণী তাদের শত্রু। কিন্তু শুধুমাত্র বড়লোকরাই শত্রু নয়, আরো শত্রু আছে আমাদের নিজেদের মধ্যে, এইসব মিডলম্যান। তাছাড়াও শত্রু আছে আমাদের ভিতরে, মনের ভিতরে। এইসব উপভোগ্য বস্ত্রসামগ্রীর প্রতি বড়লোকমুলত লোভ। যে লোভ গোপনে আমাদের ক্ষয় করে দিচ্ছে, ক্রমশঃ আমরাও আমাদের শ্রেণীশত্রুর সাগরেদ হয়ে পড়ছি। তার জ্বী যে আত্মীয় বন্ধুর বাড়ী যায়, যে তাকে রঙীন জীবনের স্বপ্ন দেখায়—সেও শত্রু। ওই রঙীন জীবনের স্বপ্ন একটা আফিম, সেটাও একটা শত্রু। এর থেকে যদি সাবধান না হয়, তবে একদিন সেও সেই জার্মান মেয়েটির মত বেশ্যায় পরিণত হবে, যে জার্মান মেয়েটিকে সে একদিন নগ্নদেহে দোতলার বারান্দা থেকে আত্মহত্যায় উদ্বৃত্ত হতে দেখেছিল! বোকে তার ঘটনা সে বলেছিল। বোটি সব শোনে এবং কীদন্তে থাকে। অবশেষে সে বলে সে আর ঘরের বাইরে যাবে না।

গুণে এই ছবিতে দুটি জার্মান চরিত্রকে এনেছেন। একটি নিপীড়িত চরিত্র, সেই আত্মহত্যায় উদ্বৃত্ত রমণী ও অল্পটি শোষক চরিত্র, এই জার্মান ধনী। জার্মানরা একদা তুরস্ক অধিকার করে সাম্রাজ্য বিস্তার করেছিল। কিন্তু গুণের কাছে সেজ্ঞ জার্মান রাজাই খারাপ নয়। সত্যকার শ্রমজীবী আন্তর্জাতিক দৃষ্টিভঙ্গী থাকায় গুণে বলেন, নীতি হিসেবে নয়, শ্রেণী হিসেবে মানুষের বিচার করা দরকার। এই ছবিতে প্রথমদিকে দেখি কয়েকজন তুরস্কের শোষকশ্রেণীর লোক একটি নিপীড়িত জার্মান গুরুণীকে বেশ্যায় রূপান্তরিত করেছে, এখানে এই তুর্কীরা বা স্বদেশবাসীরাই ‘শত্রু’। অল্পদে দেখি একজন জার্মান ধনী তুর্কী ধনীর শোষণের হাত শক্ত করতে এসেছে—এখানে জার্মান ধনীটিই ‘শত্রু’। এখন বোঝা যায় সেই আত্মহত্যায় উদ্বৃত্ত মেয়েটিকে জার্মান দেখিয়ে গুণে মানুষের জাতিগত বাস্তবতার ওপর শ্রেণীগত বাস্তবতার সত্যকে উদ্ঘাটিত করেছেন।

যাই হোক, পরের দিন ইসমাইল তার কাজে যায়। সেদিন জার্মান লোকগুলিকে আরো কয়েকটি ঐতিহাসিক স্থান দেখানোর আয়োজন হয়েছে। ইসমাইল তাদের সঙ্গে যোরে। এবং জানতে পারে জার্মানরা কালই অল্প দূরের শহরে চলে যাচ্ছে। ইসমাইলের চাকরি শেষ। ইতিমধ্যে অল্প একটি ধবর সে গুনল—যে মিডলম্যানদের একজন তাকে এই কাজটি দিয়েছিল, যার জ্বী তার জ্বীর আত্মীয়—তারাও জার্মান সাহেবদের সঙ্গে অল্প শহর দেখার জন্য ও জার্মানদের দেখাশোনা করার জন্য যাচ্ছে আজকের বাসে। তার

এটা ভাল লাগল না, কোথায় যেন কি একটা অশুভ ইঙ্গিত পেল !...তার কাজ শেষ হয়ে গেল। পুরো টাকা দিয়ে তাকে বিদায় দিল তুর্কী ঠিকাদারটি। ইসমাইল ছুটি পেয়ে প্রথমে ছুটল একটি বড় দোকানে। সেখানে সে কিনল একটি টেপ রেকর্ডার, তার বোয়ের অনেক দিনের শব্দ সে মেটাবে। কাল রাতে তাকে অনেক গালিগালাজ করেছে !

বাড়ীর পথে যেতে যেতে সে দেখল একটি লাঞ্চারি বাস ছাড়ছে, তাতে চেপে আছে তার স্ত্রীর আত্মীয় মহিলা ও তাদের পরিবারের লোক। জার্মান সাহেবের সঙ্গী হবে তারা। শুণে আমাদের নিয়ে গেলেন বাসের মধ্যে, আমরা স্তম্ভিত হয়ে দেখলাম বাসের মধ্যে ইসমাইলের স্ত্রীও রয়েছে। তাকে নুকিয়ে রাখা হয়েছে, যাতে ইসমাইল পথ থেকে তাকে দেখতে না পায়। তার স্ত্রীর সঙ্গে একটি টেপ রেকর্ডার।

ইসমাইল বাড়ীতে এল, এসে শুনল তার স্ত্রী বাপের বাড়ী যাবার নাম করে গৃহ-ত্যাগী হয়েছে। সে স্তব্ধ হয়ে গেল। স্ত্রী তার সন্তানকেও ফেলে গেছে। উদ্বেগ হযত বেশ কিছু টাকা উপার্জন করে ফিরে আসবে। ইসমাইল এবার ব্রবতে পারল সেই বাসেই তার স্ত্রীও ছিল। সে এরকম যে একেবারে ভাবেনি তা নয়। কিন্তু সে ছোট্টাছুটি করল না। সে তার সন্তানকে নিয়ে ভাবতে লাগল। তার মনে কোন ক্ষোভ নেই, শুধু স্ত্রীর জঘ্ন তার বেদনা বাজছে বুকে। মেয়েটাও 'শত্রু'র দলে নাম লেখাল ! উপভোগ্য বস্ত্র-সামগ্রীর লোভে, ভাল জামা কাপড় সাজসজ্জা রেডিও ও টেপ রেকর্ডার বাড়ী টাকা—এসবের লোভে নিপীড়িতশ্রেণীর আর একটা মানুষ বিকিয়ে গেল ! ইসমাইল প্রতিজ্ঞায় স্থির করল, নিজের সন্তানকে আর এভাবে বিকিয়ে দিতে দেবে না। তাকে শেখাবে শত্রু কারা, শত্রু কোন্ কোন্ লোভের চোরা পথে আমাদের অন্তরটা দুর্বল করে দেয়, বিভ্রান্ত করে। শোষণ যেখানে স্পষ্ট অত্যাচারের চেহারা নিয়ে আসে তখন তাকে চেনা যায়, তখন তার সঙ্গে যুদ্ধ করা সহজ হয়। কিন্তু শোষণ যখন আফিম হয়ে আসে ও আমাদের নেশাগ্রস্ত করে চরিত্র নষ্ট করে দেয়, তখন তার সঙ্গে লড়াই অনেক বেশি কঠিন। তৃতীয় বিশ্বের দেশে দেশে নিপীড়িতশ্রেণীর, বিশেষত মধ্যবিত্ত ও নিম্নমধ্যবিত্ত শ্রেণীর একটি অংশ যে দুর্বলতা ও লোভের ভয়ঙ্কর পরিবেশের মধ্যে বাস করছে, সেই ভয়ঙ্কর বাস্তবতাকে শুণে আমাদের সামনে তুলে ধরেছেন তাঁর 'এনিমি' ছবির মধ্যে। আমরা এ ছবি দেখার পরে, কম বা বেশি, নিজেরা নিজেদের অপরাধী মনে করি—কেন না আমরাই কি দোষযুক্ত ?

এ ছবির নারীচরিত্র গুণের প্রথম তিনটি ছবির, বিশেষত 'এনিমি' ও 'দু হার্ড' ছবির নারী-চরিত্রের মত নয়। তাহলে শুণে কি নারীর প্রতি সেই শ্রদ্ধা মনোভাব পরিত্যাগ করেছেন ? অবশ্যই তা নয়। ইলমাজ শুণে ভাববাদী চলচ্চিত্রকার নন। তিনি বস্তুবাদী, বাস্তবতাবাদী। শুধু একটি অভাবী মেয়ের, দুর্মর লোভের কাছে আত্মবিক্রয়ের

ছবি শুধু এঁকেছেন বলেই সমগ্র নারীজাতির প্রতি শ্রদ্ধা হারিয়েছেন, একথা বলা মূর্থ্যামি। বরং শুধু এটাই দেখিয়েছেন যে, গরীব তৃতীয় বিশ্বের মধ্যশ্রেণীর নারীরা উচ্চবিত্ত সমাজের লোভের হাতে বেশি vulnerable অর্থাৎ স্বল্প ভোগের লোভে নিজের শ্রেণী-চরিত্রে হারানোর সম্ভাবনা খুব বেশি। এরও কারণ এহঁ যে, সমাজে নারীরা এতকাল ধরে বঞ্চিত; পুরুষের মত বৃহত্তর জগতের অভিজ্ঞতা তাদের থাকে না, চিন্তার প্রসার, ভাল মন্দ বোধ তাদের তত জাগ্রত হয় না; ফলে উপভোগ্য বস্ত্রসামগ্রী বাড়ী গাড়ী সাজপোশাকের লোভ গৃহবন্দী অসহায় তাদের বড় বেশী লুক করে। বৃহত্তর সমাজের শক্তিগুলির সম্পর্কে অভিজ্ঞতার অভাবে তাদের শ্রেণী সচেতনতার মান পুরুষদের তুলনায় দীন হওয়ায়, দুর্বল লোভ তাদের আগে আক্রমণ করে—এটা ঘটনা। অবশ্য এর উজ্জ্বল ব্যতিক্রমও আছে। কিন্তু বেশির ভাগ ক্ষেত্রে আমরা দেখি, স্বামীর চেয়ে স্ত্রীরাই বাড়ী গাড়ীর লোভে বেশি কাতর। অর্থভিত্তিক সামাজিকতার মিথ্যা গর্ববোধ গৃহবন্দী, শিক্ষার হযোগ-না-পাওয়া, বৃহত্তর জগতের অভিজ্ঞতায় দীন মধ্যশ্রেণীর মহিলাদের বেশি আক্রমণ করে তাদের সহজ শিকারে পরিণত করে। এদেশেও এটা ব্যতিক্রম নয়। এর জন্ম নারী মোটেই দায়ী নয়; দায়ী তাদের গৃহবন্দী করণ অবস্থা, দায়ী এই সমাজব্যবস্থা; দায়ী বরং সেই পুরুষ যে তার স্ত্রীকে বৃহত্তর সমাজ সচেতনতায় (যা মূলতঃ রাজনৈতিক সচেতনতা) শিক্ষিত করতে পারে না। 'পথের পাঁচালী'তে ইন্দিরের প্রতি সর্বজন্মার অবিচার, যেমন সর্বজন্মা যে সমাজব্যবস্থা ও অশিক্ষার শিকার—তার ফল, এখানেও 'এনিমি' ছবির নায়িকা যা করে, তাও তাই চারিদিকের অবস্থারই পরিণাম। এবং কিছুটা নায়কেরও ব্যর্থতা। ছবির শেষে যে জন্ম নায়ক বেদনাহত হয়, এবং প্রতিজ্ঞা করে সন্তানের ক্ষেত্রে এ জিনিষ সে ঘটতে দেবে না। প্রসঙ্গত বলা বাহুল্য, এ ব জন্ম আমাদের প্রচলিত শিক্ষাব্যবস্থাও যথেষ্ট দায়ী, যে ব্যবস্থার ফলে ছড়ার মতো দিয়ে আমাদের শিশুদের শিক্ষা দেওয়া হয় "লেখাপড়া করে যে, গাড়ী ঘোড়া চড়ে সে।" অর্থাৎ গাড়ী ঘোড়া চাপার জন্তাই যেন লেখাপড়া শেখার দরকার। শিশুকাল থেকে বড়লোক হওয়ার লোভ, এবং সেজন্মই লেখাপড়া—এটাই শেখান হয়। শিক্ষার মূল স্কুলমিকাকে ছোট করে শুধু তাকে অর্থ উপার্জনের উপায়মাত্র করে তুলে প্রথম সর্বনাশ ঘটান হয়। এবং এটাই হয় পুঁজিবাদী ব্যবস্থার সবচেয়ে বড় অস্ত্র। আজ থেকে প্রায় দুশ' বছর আগে, ধনতত্ত্বীয়গণের প্রথম দিকেই মহাকবি গ্যোটে এ ব্যাপারে আমাদের সচেতন করতে চেয়েছিলেন এহঁ বলে যে, "এখন থেকে আমি 'কি' তার পরিচয় বহন করবে আমার কি কি আছে তাই দিয়ে; কত টাকা, কটা বাড়ী, গাড়ী, পোশাক, আমার 'খেতাব' এসব দিয়ে। বড় হওয়া নয়, বড়লোক হওয়া—Being নয়, Having হবে এই ভয়ঙ্কর যুগের মন্ত্র।"

ধনবাদী যুগের এই সর্বনাশা মন্ত্র আমাদের শত্রুরা নিপীড়িত শ্রেণীর ওপর প্রয়োগ করে চলেছে আজও। গুণে চমৎকারভাবে, খুব সহজ ভঙ্গীতে সেই কথা ফুটিয়ে তুলেছেন।

প্রসঙ্গত আগেই বলা হয়েছে, এর মূল আছে আমাদের শিক্ষাব্যবস্থার মধ্যে; প্রথম সর্বনাশটা ঘটান হচ্ছে সেখানেই। ভারতবর্ষে একমাত্র পশ্চিম বাংলায় বর্তমান বামফ্রন্ট সরকার সেই ভ্রান্ত শিক্ষাব্যবস্থার কিছু সংস্কার করেছেন এবং সেই জন্তেই শত্রুদের সবচেয়ে বেশি আক্রমণ এই বামফ্রন্ট পরিচালিত শিক্ষাব্যবস্থা সংস্কারের ওপর গুণের 'এনিমি' একথাও আমাদের মনে করিয়ে দেয়।

আরো দুটি কথা গুণে আমাদের অরণ করিয়ে দেন—(১) নারীমুক্তি ও নারীর রাজনৈতিক সচেতনতা বৃদ্ধি ছাড়া সমাজের মুক্তি নেই। মাও-সে-তুঙ বলেছিলেন : 'নারী তুমি অর্ধেক আকাশ।' মাও-এর এই প্লোগান যে কতবড় সত্য 'এনিমি' ছবি দেখে তা মনে পড়ে। নায়ক ছিল রাজনৈতিক সচেতনতায় দৃষ্ট, কিন্তু তার অর্ধাঙ্গিনীর সামাজিক-রাজনৈতিক সচেতনতা ছিল দীন—এই অন্তবিরোধের চোরাপথে নায়কের সংসার নষ্ট করে দিল শ্রেণীশত্রুরা। (২) দ্বিতীয় কথাটা হল, আমাদের মূল্যবোধ আমাদের চিন্তা-বোধের জগতে, আমাদের বাসনা কামনার জগতে ধনবাদী সমাজের ভাবধারা, লোভ কামনা বাসনার শিকড় বহুদিন ধরে প্রোথিত হয়ে আছে, যাকে বলা হয়েছে 'শোষকের ভাবমূর্তিকে অন্তরায়িত—internalise করা'—একে দূর করা শুধুমাত্র আর্থ-সামাজিক বিপ্লবেই সম্ভব নয়। মাও-সে-তুঙ যাকে বলেছেন 'সাংস্কৃতিক বিপ্লব', তার আত্যন্তিক প্রয়োজন। তা না হলে পোল্যাণ্ডে যা ঘটছে তার পুনরাবৃত্তি এমনকি সমাজতান্ত্রিক দেশ-গুলিতেও হতে পারে। সেই দিক থেকে গুণের 'এনিমি' ছবির নায়িকা শুধু আমাদের মত তৃতীয় বিশ্বের দেশে বিরাজমান একটি অশুভ প্রতিক্রিয়ারই প্রতীক নয়, বিশ্বের প্রত্যেক দেশেই এর প্রতিক্রম পাওয়া যাবে। সাংস্কৃতিক বিপ্লব তাই এত প্রয়োজনীয়। তার মানেই এই নয় যে, চীনের সাংস্কৃতিক বিপ্লব—যা ব্যর্থ হয়েছিল নানা কারণে—তার মতই হতে হবে। তবে একথা নিশ্চিত যে, সাংস্কৃতিক বিপ্লব ছাড়া কোন আর্থ-সামাজিক বিপ্লব দীর্ঘকালের জঘ্ন সফল হতে পারে না। ইলমাজ তার 'এনিমি' ছবির নায়িকার যে চিত্রকল্প রচনা করেছেন—যে 'ইমেজ'—তা বিশ্বের কাছে এক ভয়ঙ্কর সাবধানবাণী উচ্চারণ করেছে! রাজনৈতিক ছবি হিসেবে গুণের 'এনিমি' ছবি তাই এত গুরুত্বপূর্ণ।

## সদৃশতা

### নিত্যপ্রিয় ঘোষ

দূরদর্শনের টাকায় সত্যজিৎ রায় সদৃশতা ছবি তৈরি করেছিলেন। প্রেমচন্দ্রের গল্প নিয়ে পঞ্চাশ মিনিটের রঙিন ছবি।

ছবিটি তোলায় পর অনেকদিন গেলেও দূরদর্শন ছবিটি দেখায় নি। কী কারণ হতে পারে? সন্দেহ প্রকাশ করা হতে লাগল, ভারত সরকার ভয় পেয়েছেন, ছবিটি দেখান হবে না। ছবিটি তোলায় সময়েই শোনা গিয়েছিল, উত্তর ভারতের কয়েকটি গ্রামের ব্রাহ্মণেরা ঘোর আপত্তি তুলেছিলেন ছবির বিরুদ্ধে, কেননা, ছবিটিতে দেখান হচ্ছে, বর্ণহিন্দুরা কীভাবে চামারদের জীবন ছবিষহ করে তুলত। 'তুলত', কেননা সেই আপত্তিকারীরা জানালেন, প্রেমচন্দ্রের কাহিনী একসময়ে সত্যি হলেও এখন আর নয়, অতএব ছবিটি তোলায় প্রয়োজন নেই, অথবা বর্ণহিন্দু তপশীলী জাতিদের মধ্যে অপ্রীতি খুঁচিয়ে তোলায় নতুন কোন কারণ ঘটে নি।

সত্যজিৎের ছবিটি চেপে দেওয়া হচ্ছে, এই আশঙ্কার কারণটি কী? দূরদর্শনের কর্তৃপক্ষ জেনেগুনেই প্রেমচন্দ্রের কাহিনীটি পছন্দ করেছিলেন। তাংলে তাঁরা জানতেনই গল্পের কাহিনীটি কী? অতএব, ছবি চেপে দেওয়া হচ্ছে বলে ধারা সন্দেহ করছিলেন, তাঁরা নিশ্চয়ই ভেবেছিলেন প্রেমচন্দ্রের কাহিনী পড়া এক, আর চাক্ষুষ দেখা অল্প। সত্যজিৎের হাতে পড়ে নিশ্চয় প্রেমচন্দ্রের লেখা গল্প চামারদের বা অত্যাচারিতের মনে আঙুন ধরিয়ে দেবে। স্মরণ্য ছবিটি চেপে দেওয়া যাক। সাহিত্য থেকে কিম্ব শক্তিমান, এই জাতীয় একটা ধারণা চালু আছে কোনো কোনো মহলে। সেই ধারণাটিও নিশ্চয় ছিল চেপে দেওয়া হচ্ছে সন্দেহের পিছনে।

পশ্চিমবঙ্গের এক মন্ত্রী যখন প্রকাশ্যে বিবৃতি দিলেন যে তিনি জানেন, সত্যজিৎের সদৃশতা চেপে দেওয়া হচ্ছে, তখন দূরদর্শনের কর্তাব্যক্তি একগাল হেসে জানিয়েছিলেন, সেরকম কোনো অভিপ্রায় তাঁদের নেই। দেরি হচ্ছে, তার কারণ, দূরদর্শনের সবকটি কেন্দ্র থেকে এক দিনে ছবিটি দেখানোর বন্দোবস্ত তাঁরা করছেন। তাঁরা একথাও বলতে পারতেন, সদৃশতা যখন একবারই দেখানো হবে, রোজ রোজ নয়, তখন অত হুড়োহুড়ি করার কী আছে। তাঁরা জানালেন, আত্মগোষ্ঠানিক আড়ম্বর করেই তাঁরা ছবিটি দেখাবেন। তাই দেরি হচ্ছে। তবে আর দেরি নেই।

আর দেরি হয় নি। সমস্ত কেন্দ্র থেকে প্রচারিত হলো সদৃশতা। তার আগে, দেখানো হলো সত্যজিৎের সঙ্গে একটি সাক্ষাৎকার। পশ্চিমবঙ্গের লোকেরা খুব খুশি হলেন, রাজ্যের চাপে পড়ে কেন্দ্র জন্ম হলো।

দূরদর্শনে দেখানোর আগেই অবশ্য এখানে ওখানে, সদৃগতি দেখান হয়েছিল। তবে, তাঁরা তো মুষ্টিমেয় ফিল্মবোদ্ধা, তাঁদের দ্বিগ্নে তো বিপ্লব হবে না, দরকার লক্ষ লক্ষ টেলিভিশন দর্শকদের দেখানো, যাতে বিপ্লব স্ফূর্তিত হতে পারে। গরীব চামারদের, হরিজনদের অবশ্য টেলিভিশন নেই, তপশীলী জাতি উপজাতিরা টেলিভিশন দেখে না, তবুও যারা উন্মুক্ত হয়েছিলেন সদৃগতি চেপে দেওয়া হচ্ছে ভেবে, তাঁরা নিশ্চিত হলেন, বিপ্লবের একটি ধাপ পেরনো গেল।

কলকাতা শহরের খবরের কাগজে প্রকাশ, যেদিন সদৃগতি দেখান হলো দূরদর্শনে, সেদিন বিকেলে এবং সন্ধ্যায় রাস্তাঘাট ফাঁকা হয়ে গিয়েছিল, সবাই টেলিভিশনের সামনে জড়ো হয়েছিলেন। উত্তর ভারতের এক চামারের দুঃখে কলকাতার লোকেরা সেদিন নাকি স্তব্ধ হয়ে গিয়েছিলেন।

যাঁরা বড়ো পর্দায় রঙিন ছবিটি দেখেছিলেন তাঁরা কিন্তু টেলিভিশনের দর্শকদের জ্ঞান আফশোষ করলেন, টিভিতে ছবিটি তেমন জমল না, রঙ মার খেয়ে গেল, ডিটেলস হারিয়ে গেল। ছবিটি তোলা হয়েছিল টিভির পর্দায় জন্ম, এবং তখন যখন ভারতীয় দূরদর্শনের রঙিন ছবি দেখানোর কোন পরিকল্পনা ছিল না। কয়েকজন লোক টিটকিরি দিলেন, সত্যজিৎ নতুন মিডিয়াটি আয়ত্ত করতে পারেন নি। ভক্তরা জানালেন, রঙিন ছবির দরকার ছিল, বিদেশে তো রঙিন টিভি, সেখানে তো রঙেই দেখানোর দরকার। দূরদর্শনেরও টাকার দরকার, হয় তো সেজন্মেই তাঁরা রঙে রাজি হয়েছিলেন। অবশ্য বিদেশের টিভির জন্ম ছবিটির স্বত্ব কার, খোঁজখবরে প্রয়োজন।

সদৃগতি দেখানো হলে, হালের যা রীতি, সত্যজিৎের পক্ষে বিপক্ষে দুদলের লড়াই শুরু হোলো। একদল লোক খ্যাতিমান পরিচালকের শক্তিমত্তার নতুন প্রকাশ দেখে যেমন মুগ্ধস্তর, আর এক দল লোক খ্যাতিমানের খ্যাতি খসিয়ে দিতে তেমনই বন্ধপরিকর। হিন্দীবিহারদেরা জানালেন, সংলাপের হিন্দী হাস্যকর, গ্রামবিহারদেরা জানালেন, গ্রামের চেহারা আদৌ ফোটে নি, বাচ্চা মেয়েটি নিশ্চয় কোনো ইংলিশ-মিডিয়ম স্কুল থেকে ধার করে আনা। বিপ্লব-বিহারদেরা জানালেন, গ্রামের হরিজনেরা বামুনের বদমাইশি সহ করে নিল, এই চেহারা দেখানো অত্যন্ত প্রতিক্রিয়াশীলতা। ইতিহাসবিহারদেরা জানালেন, হরিজনরা কখনোই চূপ করে বামুনের বামনাইগিরি আর সহ করে না, অতএব আজকের এই সংগ্রামশীল সমাজের পরিপ্রেক্ষিতে পুরনো কাহন্দি র্বেটে সত্যজিৎ গ্রামবাসীর সংগ্রামকে ব্যঙ্গ করছেন। মনস্তত্ত্ববিহারদেরা জানালেন, চামারটির লাশ সারারাত বৃষ্টিতে পচল, গ্রামের লোক নির্বিবাদে বাড়িতে শুয়ে থাকল লাশ সরাবে না এই দৃঢ়সংকল্প নিয়ে আর ভোরবেলা বামুন সেটা বিনা প্রতিরোধে পাচার করে দিল, এরকম একটা অবান্তর ব্যাপার কী করে যে পরিচালকদের মাধ্যম আসে!

অঙ্কদিকে ভক্তরা মনোযোগ দিয়ে দেখলেন কখন নো অ্যাক্লে ক্যামেরা ধরে ছুথীকে, কখন বামুনের পা চোকে ফ্রেমের বাঁ দিক থেকে, কখন দুখীর তামাক চাওয়ার পর কাট করে ক্যামেরা চলে যায় বাসিরামের খাওয়ার দৃশ্যে, কখন “চামারপল্লিতে গোঁড় আসে, ঘর থেকে ঝুরিয়া বেরিয়ে আসে—তারপর আসে বাসি। মাউণ্টটাকে তখন মেঘগর্জন। মিডশট থেকে ক্লোজে ঝুরিয়া, গোকুর গলার ঘণ্টার শব্দ—শব্দ বাড়তে থাকে। বাসির কথা শোনা যায়। মিডশটে ঝুরিয়া, পিছনে গরুর পাল, ঘণ্টা, পায়েল শব্দ, ঝুরিয়া পড়ে যায় জলকাদার মধ্যে। গোকুর পাল পিছন থেকে তাকে পেরিয়ে যায়। কামায় ভেঙে পড়ে ঝুরিয়া। অসামান্য সিনেমাটিক এই সিকোয়েন্স তীব্র ব্যক্তন্য সৃষ্টি করে”, কখন ক্যামেরা স্থির হয়ে থাকে প্রায় সাত সেকেন্ড কাঁধে বিঁধে থাকা কুড়ুলের উপর।

সত্যজিৎ রায়ের দুঃখ এদেশের লোকেরা চলচ্চিত্র বোঝে না, তাঁর উপযুক্ত সমালোচনা করতে পারে সাহেবরা। মনে পড়ে, শেষ জীবনে রবীন্দ্রনাথেরও এমন একটা অবস্থা হয়েছিল, তাঁর শিল্পের কদর এদেশে না হলো তো না হলো, সাগরপারের লোকেরা প্রশংসা তো করছে; আরো মনে পড়ে স্ততি-নিন্দা ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথের মনোভাব সম্পর্কে সুরেশচন্দ্র সমাজপতির মন্তব্য, পুরোটাই তুলে দেওয়ার লোভ সামলানো যাচ্ছে না :

“কিন্তু কবি বলিয়াছেন—

যত লিখছি কাব্য

ততই নোংরা সমালোচন হতেছে অশ্রাব্য।

ইহার উপরে আর কথা চলে না। বাংলাদেশে কবির ভাগ্যে নোংরা সমালোচন একেবারেই ফলে নাই, এমন কথা আমি বলিতে না পারি। কিন্তু ইহাও স্থির যে, এত অ-নোংরা। শুচি সমালোচন এদেশের কোনও কবির ভাগ্যে ঘটে নাই। এত স্ততি, এত স্তব, এত ভক্তি, এত শ্রদ্ধা, এত অল্প সমালোচনা, এত স্তাবকের হতুৎকরণ, স্ততি ও সমালোচকের বিশ্লেষণ রবীন্দ্রনাথ ভিন্ন আর কোন কবি লাভ করিয়াছেন? তবু স্মরিল না চিন্তা? বাঙ্গালী যে ‘রাজা ও রানী’র মত ক্রমাগত বলিতেছে, একান্ত ভোমারই আমি, কিন্তু রবীন্দ্রনাথ দেশের ভালোবাসার অত্যন্ত অধিষ্ঠানী।”

সদৃশতার চুলচেরা বিশ্লেষণ হবেই। গবেষক দেখেছেন, গোকুর পালের অর্থ ছবির প্রথমে একরকম, পরে অঙ্করকম; এই ছবির বৃষ্টির তাৎপর্য পথের পাঁচালীর বৃষ্টি, অপূর সংসারের বৃষ্টি অথবা মহানগরের বৃষ্টির তাৎপর্য থেকে ভিন্ন, হরিহর থেকে গঙ্গাচরণ থেকে বাসিরামে উত্তরণের মধ্যে দেখা যায় সত্যজিৎয়ের পুরোহিত সংক্রান্ত মানসিকতার সামন্ততন্ত্র-ধনতন্ত্র-সমাজতন্ত্রে উত্তরণের বিশ্বাস; অরণ্যের দিনরাত্রি-তে শোষিত আদি-

বাসীর বিরূত রূপ করেছিলেন সত্যজিৎ, হীরকরাজার দেশে-তে শ্রমিক-কৃষক পেয়েছিল ইতিবাচক ভূমিকা, সঙ্গতির গোঁড় চরিত্রে সাধারণ মানুষের প্রতিবাদী চরিত্র ফুটে উঠল, প্রতীকী ব্যঞ্জনা নিয়ে। গবেষকের লক্ষ্য আরো বেড়ে যায় যখন তিনি লক্ষ্য করেন ছবিটির গড়ন এবং তার ব্যঞ্জনা। ঘাসিরাম এবং দুখীদের জীবন তাঁর প্রথমে মনে হয় সমান্তরাল পরে মনে হয় মুখোমুখি। দুখীর হাত থেকে ছুটে যাওয়া কুড়ুল পড়ে বায়ুনের পায়ে। সেটা গবেষকের মনে হয়, প্রতীকী তাৎপর্ষের বাহন : দুখীর জমাট স্ফোভ, শক্ত কাঠের মতো গ্রামীণ সংস্কারকে বিদ্ধ করতে পারছে না বলেই, কুড়ুলের রূপ নিয়ে ছিটকে পড়ে বায়ুনের দিকে। এটা সচেতন প্রতিবাদ না, স্ফোভের প্রকাশ। দুখী প্রতিবাদী চরিত্র না, কাঠকে সে বিদ্ধ করেছে নিজেকে চূড়ান্ত ভেবে মেরে, কিন্তু এটা আত্মহনন নয়, নিজেকে শেষ করেছে, তবে কাঠকেও সে হার মানিয়েছে, লক্ষ্যভেদ করা কুড়ুলের উপর ক্যামেরার স্থির থাকা মানে প্রতিবাদের মর্ম গাঁথা ইত্যাদি।

সঙ্গতি দেখে কারো কারো মনে হয়েছে, এটা কিছু হয় নি। কেউ কেউ গদগদ হয়েছেন, এবং আতিশয্যে অনেক কিছু, মধ্যে মধ্যে পরস্পর বিরোধী হলেও, আবিষ্কার করেছেন। এই দুয়ের মাঝেও একটি পথ আছে। ছবিটিতে ত্রুটিবিচ্যুতি আছেই, সমা-লোচকেরা যেসব ত্রুটি লক্ষ্য করেছেন, সেসব ছবিতে আছেই। তা সবেও ছবিটি বরবাদ হয়ে যায় না। আবার যেসব অসাধারণ ব্যঞ্জনা ভক্তরা খুঁজে পাচ্ছেন সেসব না থাকলেও ছবিটির গুরুত্ব আদৌ কমে না।

ছবিটির কেন্দ্রীয় চরিত্রটি অচ্ছৃত হলেও ঘটনাপ্রবাহের চালিকা শক্তি অস্পৃশ্যতা বা অশ্চিঁতাবোধ নয়। গল্পটি মনে করা যাক। একটি চামার সবে রোগ থেকে উঠেছে; তার মেয়ের বিয়ের দিন ধার্য করার জন্তু তার বাড়িতে পুরোহিতের আসা দরকার। পুরোহিত আনতে হলে কিছু উপঢৌকন দরকার। রুগ্ন শরীরেও চামারটি ঘাস কাটছে। পাছে যেতে দেয়ি হয় তাই অডুক্ত অবস্থায় সে চলেছে পুরোহিতের বাড়িতে, কাজ সেরে তাড়াতাড়ি বাড়ি ফিরবে বলে। তার স্ত্রী চিন্তিত, রোগা মানুষটা না খেয়ে চলল। পুরোহিতের বাড়িতে গিয়ে দেখা গেল, পুরোহিতের মনেই নেই সে কথা দিয়েছিল চামারের বাড়িতে যাবে। স্তত্রাং সঙ্গে সঙ্গেই সে বেরুল না, খেয়েদেয়ে সে বেরুবে। এতক্ষণ বসে বসে চামারটি কী করবে, তাই তাকে বলা হোল নানারকম ফাইফরমাস খাটতে এবং শেষে কাঠ কাটতে। বায়ুনকে খুশি রাখা দরকার তার নিজেরই গরজে, অতএব বিনা বাক্যব্যয়ে চামারটি কাঠ কাটতে গেল। কাঠ কাটার অভ্যাস নেই, পুরনো শক্ত গুঁড়ি, অভুক্ত শরীর, সবে রোগ থেকে উঠেছে, কাঠ কাটতে না পারলে বায়ুন যাবে না, সর্বশক্তি দিয়ে কাঠ কাটতে কাটতে চামারটি মারা গেল।

গল্পের এই প্রথম ভাগ। আমরা যারা প্রেমচন্দ্রের গল্পটি পড়ি নি, কলকাতার মানুষ,

গ্রাম চামার পুরুত ইত্যাদির সঙ্গে যাদের পরিচয় সাহিত্য ইতিহাসে পড়ে বা ফিল্ম দেখে, তাদের কাছে সদ্গতি ছবিটির শুরু হয় আর পাঁচটি ছবির মতোই। সম্প্রতি ফিল্ম জগতে ক্রাশন হয়েছে, গ্রামের দুঃখদর্শনা নিয়ে ছবি করা, সদ্গতিও সেইভাবে শুরু। সদ্গতি নাম দিয়ে ছবির শুরু, স্তবরাং মনে একটা চিন্তা খচ, খচ, করতেই থাকে, কিছু একটা অবশন ঘটতে যাচ্ছে। তবে সেটা কী জাতীয়, আন্দাজ করা যাচ্ছে না।

এখানে বলে রাখা উচিত, এই আলোচনা মূলত: সত্যজিতের ইংরেজি স্ক্রিপ্ট অবলম্বনে লেখা। টেলিভিশনের ছোটো পর্দায়, সাদায়-কালোয়, সত্যজিতের অনেক উদ্দেশ্যই ব্যাহত হয়েছে, অনেক কিছুই ফোটে নি, সকাল দুপুর রাত্রির আবহ রঙে যেভাবে হয়ত ফুটেছিল অনুমান করা যায়, তা কিছুই বোঝা যায় নি। স্তবরাং, সত্যজিৎ কী দেখিয়েছেন তার আলোচনা না করে বলা ভালো কী দেখাতে চেয়েছিলেন তার আলোচনা এটা।

চামারের কাহিনী, অতএব ঘরের চালে ছাগলের চামড়া শুকোচ্ছে, বাচ্চা ছাগলের সঙ্গে খেলছে। চামারের বউ চামারকে সকালবেলায় ঘাস কাটতে দেখে অর্থাৎ হচ্ছে, ঘাস যে পুরুতের জন্তু ঘুসখরুপ সেটা চামারকে বলতে হচ্ছে। পুরুত আসবে, অতএব বউকে পাতার আসন তৈরি করতে হবে পুরুতের বসার জন্তু, কেননা চামারের খাটে সে বসবে না, বর্গহিন্দুদের কেউ চামারকে খাট ধারণ দেবে না। অশ্লীলতার ব্যাপারটি সত্যজিৎ এইভাবে প্রতিষ্ঠিত করে নিলেন। এগুলো অবশ্য প্রায় অঙ্কের স্তব ধরে করা, ছবিটির বৈশিষ্ট্য এখনও ফোটে নি। সেই অঙ্কের নিয়মেই, চামার এবং তার বউ জিনিস-পত্র কেনার স্ত্রে কিছু কথাবার্তা বলে, উদ্দেশ্য কিছু মজা পরিবেশন করা, আবহাওয়াটা তরল করে রাখা ভবিষ্যতের শোচনীয়তা আরো তীব্র হয়ে ওঠে যাতে, হয়ত দুঃখ চামারদের জীবনেও হাসিঠাট্টা আছে সেটাও বলে রাখা।

চামারটি ভাড়াহুড়ো করে বামুনের বাড়ি যখন পৌঁছল, বামুন তখন ধীরে স্ত্রে অঙ্গ-সজ্জা করছে, পূজার প্রস্তুতিতে। চামারের আগমনের কারণ জানতে পেয়ে বামুন তাকে দিয়ে কাজ করিয়ে নেয়। এটাই ছবিটির কেন্দ্রবিন্দু। চামারের সংস্কার, তার মেয়ের বিয়ের দিন ধার্য করার জন্তু বামুনকে দরকার, বামুনও বাগে পেয়ে তাকে দিয়ে কাজ করিয়ে নেয়। বামুনকে দোষ দেওয়া যায় না, চামারকে দেখে পে অর্থাৎ হয়, চামারের কথা শুনেও বোঝা যায় না, বামুন কথা দিয়েছিল, সে আজই যাবে। যদি কথা দিয়েও থাকে, চামারের বাড়িতে প্রস্তুতির ঘটনা দেখে মনে হয় কথা আগে তারা পেয়েছিল, তবু চামারটি হয়ত প্রতিক্রিয়া মনে করিয়ে দিতে ভরসা পায় নি। কিন্তু যে করেই হোক বামুনকে আনতে হবেই এই ধর্মসংস্কারই চামারের কাল হলো। ঘর খাঁট দেওয়া, খড় এখান থেকে ওখানে নিয়ে যাওয়া এবং কাহিল শরীরে কাঠ কাটতে কাটতে তার হাঁক

ধরা—এই পর্যন্ত গল্পটি ধীরে এগিয়েছে। চামার কাজ করছে, বামুন আত্মার কথা বলছে গায়ের লোকদের, ভোঁতা কুড়ুলে শান দিচ্ছে চামার, বামুন মধ্যাহ্ন ভোজনে, দম নেওয়ার জন্তু চামার ছিলিম টানছে, বামুন ঐপ্রাহরিক নিদ্রায়, চামারের গায়ে ঘাস, বিরাত ঙ্ড়িতে কুড়ুল পিছলে পিছলে যাচ্ছে, চামারের যত আক্রোশ এসে পড়ছে কাঠের উপর, কুড়ুল ছুঁড়ে ফেলছে, কুড়ুল এসে পড়ে এক পদচারী বামুনের পায়ে, চামার ঐতকে ওঠে, রাগে ফোভে হতাশায় তার চোখে জল এসে যায়, ক্লান্ত হয়ে ঘুমিয়ে পড়ে, বামুনের বকুনি খেয়ে উঠে পড়ে মরিয়া হয়ে কাঠ কোপাতে কোপাতে মরে পড়ে যায়। এই অংশটিতে, কুড়ুলের ঘন ঘন কোপে গল্পের গতি তীব্র হয়ে ওঠে, শোচনীয় ঘটনা ঘটিয়ে দর্শককে বিমুগ্ধ করে দেয়।

গল্পের এখানেই শেষ। পরবর্তী অংশে আর তাৎপর্যময় কিছু ঘটে না, যদিও সঙ্গতি নামকরণ বোঝানোর জন্তু গল্পটিকে টেনে নিয়ে যাওয়া দরকার। চামারবস্তির লোকেরা লাশ সরাবে না, বামুনেরা লাশ পড়ে থাকায় আপত্তি জানায়, সারা রাত বৃষ্টি পড়ে, চামারের বউ একা একা লাশ আগলায়, কিন্তু তারপর তোর রাতে কী কারণে লাশ ফেলে সে চলে যায়, পুরুত সেই স্মরণে লাশ টেনে ভাগাড়ে ফেলে দিয়ে আসে, গদা-জল ছিটিয়ে লাশ পড়ে থাকা জায়গাটি পবিত্র করে তোলে।

আমরা যারা এই গল্পের সঙ্গে যুক্ত নই, চামার নই, বামুনও নই, ছাষটি দেখে অবস্থিতে পড়ি, কেননা বাগে পেলো কাজ করিয়ে নিতে ছাড়ি না, আমাদের এই অভ্যাসটির গায়ে ঐচড় পড়ে। কাঠের ঙ্ড়ির গায়ে চামারটি কুড়ুল মেরে মেরে হযরান হয়, তখনই মনে হয়, যুগ যুগ ধরে ধর্মের সংস্কার জগদ্ধল পাথরের মতো আমাদের উপর চেপে আছে। তার চাপেই আমরা মারা যাচ্ছি, কুড়ুল তাতে বসে না, বসার কথাও নয়, হঠাৎ রাগে সেই সংস্কার দূর করা যায় না। এই ছটো সাদা কথা সাদাভাবেই তুলে ধরা হয়েছে এই ছবিতে আর সেই সরল সত্যের জন্তুই ছবিটি অরগীয়া।

✓ঋদ্ধিক ঘটক : যুক্তিতে, তর্কে এবং গল্পেও

পার্থপ্রতিম বন্দ্যোপাধ্যায়

ঋদ্ধিককুমার ঘটকের কাজের আলোচনা করতে গেলে মনে পড়ে বালজাক প্রসঙ্গে লুকাচের বিশ্লেষণ : বালজাকীয় চরিত্রাবলী তাদের অতিনাটক, রোমান্টিক অতিরঞ্জন, অবাস্তববাদী অভুতত্ব নিয়েই ফলশ্রোতের মত যে সমাজবাস্তব বহে যায়, তাকে প্রকাশ

করে, সামাজিক শক্তিসমূহের অবস্থানকে দেখায়। অবশ্যই বালজ্যাক ও ঋদ্ধিককুয়ার তুল্য-মূল্য নন, তবু। আবার তাঁর ছবির যে অভিঘাত দর্শকদের ওপর তীব্র হয়ে পড়ে, তা ঠিক ভেবেচিন্তে যুক্তির কাঠামোয় সৃষ্টি করা নয়। মনে পড়ে মার্গ-পন্টির ভাবনা : শিল্প একটি প্রাথমিক—প্রাকৃতিক, অবাবহিত ও স্বজ্ঞাত উপায়ে জীবনকে বোঝবার ক্রিয়া। আমাদের মৌল অভিজ্ঞতাগুলির সাড়া হিসাবে শরীর-কল্পনার সংগঠন করে শিল্প একটি বাহ্যিক ইশারা। আমাদের ব্যক্তিগত পরিপ্রেক্ষিত থেকে প্রকৃতি ও মানুষের সঙ্কটগুলিই আমরা ব্যাখ্যা করি ফিল্ম দেখবার প্রক্রিয়ায়। প্রথমাবধিই ঋদ্ধিক ঘটক ব্যক্তির সঙ্কটকেই সামনে নিয়ে আসেন—একটি বিশেষ ব্যক্তির মূর্ত প্রতিমায় তিনি ধরেন চতুর্পার্শ্বের বাস্তবকে, তাই সমূহের বিপ্লবী “জেস্চার” তাঁর ফিল্মে থাকে না। আসে ব্যক্তির দর্পণে ভয়ংকর ভাঙ্গনের ছবি। এই ব্যক্তিনির্ভর দৃষ্টিভঙ্গীই চূড়ান্ত রূপ নেয় তাঁর শেষ কাজ “যুক্তি তক্কো আর গল্পো”য়।

এই কাজটির তাৎপর্য এইখানে যে, ছবিটি একদিক থেকে তাঁর পূর্ববর্তী কাজগুলির বিপরীতধর্মী। যুক্তি ও ভর্ক, তাঁর ছবির মূল উপাদান কখনই ছিল না। প্রাথমিক তীব্র অভিঘাতে এ ছবিগুলি আমাদের বিচলিত করেছে তাদের আবেগের প্রত্যক্ষ সংস্পর্শে। Christian Metz-রা ফিল্মকে স্মারেশন হিসাবেই দেখেন।<sup>১</sup> ঋদ্ধিকের ছবিতে তাঁরা যে সিসট্যাগমেটিক সংগঠনের [ অর্থাৎ কার পরে কি এল ] কথা বলেন তা ছর্বলই। জীবনের প্রাথমিক আবেগে ঋদ্ধিক গল্পনির্ভর স্মারেশনকে হেলায় তুচ্ছ করেন প্রথমাবধিই, অথচ আবার এটাও তিনি জানেন, চতুর্পার্শ্বস্থ ভাঙ্গনে গল্প সংযোগের একটি মূল্যবান মাধ্যম, ঋদ্ধিকটা ত্রেখটের নাটকের মতই নানা এপিসোড তিনি ফিল্মে অন্বিত করেন।<sup>২</sup> অর্থাৎ গল্প ঋদ্ধিক ব্যবহার করেন নিজ প্রয়োজন অনুযায়ী। এ দিক থেকে যুক্তি তক্কো তাঁর আগেকার কাজের ঐতিহ্য বহন করে : Story element being incidental. আবার Metz বাকে প্যারাডিগমাটিক সংগঠন বলেন, তা ঋদ্ধিকের ফিল্মে যথেষ্ট বর্তমান : এ সংগঠন স্মারেশনের ওপর নির্ভরশীলও নয় : অল্পপুঙ্খের নির্বাচনে, বিশেষ অর্থপ্রয়োগে এই সংগঠন তাৎপর্য পায়, কখন, কার পর আসছে বড় কথা নয়। ঋদ্ধিকের ছবিতে সঙ্গীতের ব্যবহার এই ধরনের সংগঠন, বা তাঁর ছবিতে পাহাড়ের অল্পবৃক্ষ ( যেমন মেঘে ঢাকা ভারার শেষে ), কোমলগাছাঝরে রেললাইনের সেই দ্রুত অকস্মাৎ শেষ হয়ে যাওয়া।

বাকে সেন্সিগটিক আলোচকরা কোড বলেন, ঋষিকের ছবিতে তার ব্যবহার প্রচুর : আর মেখে ঢাকা তারা থেকে যুক্তি তক্কো অবধি একই বিষয়ের বিস্তারে, পুনরাবৃত্তিতে এই কোডগুলি আমাদের চেনা হয়ে যায় । শুধু বহির্ভাষায় কেমন চরিত্রের পরিবর্তন দেখান, তা বাবা। যায় মেখে ঢাকা তারায় স্থপ্রিয়া চৌধুরীর নিরঞ্জন রায়ের স্ক্যাটে দেখা করতে যাওয়ায়—দরজাটা ফাঁক হয় ; তারপর পা থেকে, জোঁরাকাটা পাজামা ধরে আমাদের দৃষ্টি ওপরে ওঠে । পৌঁশাকের কোডে চরিত্রটির স্থবিধাবাদী বাস্তবতা ধরা পড়ে । যেমন যুক্তি তক্কোয় নাম-কোড ব্যবহার করেন, নীলকণ্ঠ, হুগাঁ, বঙ্গবালা. নচিকেতা । যুক্তি তক্কোয়, কোড ব্যবহার আরও আছে । তবে আগের ছবিগুলি সম্পর্কে ঋষিক কখনই যুক্তি তর্কের কথা বলেন নি : As the film suggests, this is a film of arguments... I won't call it didactic, but it suspiciously veers round that genre. Those of us who are interested in Visual Cinema will find this one frightfully boring. This film is conversational and I have tried to disallow romanticism as the only point in the art of creator. It is attack against me and also against others who are also a part of this life . . . .I try to steer clear of all beautification ( in the so called usage of the term..... ) This is a statement by a profoundly frustrated person...I want to convey my personal, individual reaction about things in or around me. I am trying to convey that. For a mass media, this is a very dismal picture.

আগেও অবশ্য ঋষিক বলেছেন, ফিল্ম মূলতঃ ব্যক্তিগত স্টেটমেন্ট । শেষ বিচারে সব শিল্পই তাই । কিন্তু যুক্তি তক্কো গভীরভাবে এক বার্থ ব্যক্তির স্টেটমেন্ট । এর সঙ্গে যুক্তি-তর্ক সমন্বিত এই ছবি প্রায় ভিডাকটিক, নীতিশিক্ষামূলক । এই আলাপমূলক ছবিটি থেকে তিনি রোমান্টিকতাকে বাদ দিতে চেয়েছেন, প্রচলিত অর্থে সৌন্দর্য্যসৃষ্টি থেকে দূরে থেকেছেন । এ ছবি তাঁর নিজের বিরুদ্ধে, তাঁর জীবনের যারা অংশ তাদের বিরুদ্ধেও । নিজের ও চারিদিকের জীবন সম্পর্কে তাঁর ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়াই ঋষিক জানাতে চান । এর ফলে ভিত্তিমূলক সিনেমায় যাদের উৎসাহ, তাদের কাছে যুক্তি তক্কো ভয়ঙ্করভাবে এক্ষেত্রে হবে আবার এই ব্যক্তিগত ছবি ফিল্মের ম্যাসমিডিয়ায় পক্ষে অস্বীকারময় বিবরণ চিত্রই বহন করে । বস্তুতঃপক্ষে এই বিবৃতিটাই প্রচ্ছন্নভাবে ফিল্মতত্ত্বের একটি ঘোষণা : আগে যে বিজড়িত হওয়া সমাজের অংশীদার হওয়া, সংগ্রামের অংশীদার হওয়ার কথা বলতেন, এখানে ঠিক সেভাবে আর বলছেন না । বার্থ হতাশ ব্যক্তির এক প্রতিক্রিয়া তাঁর মূল বিষয় : অবশ্যই এই ব্যক্তি ভীষণভাবে আত্মসচেতন, সে অর্থে আধুনিক । আসলে

ঋত্বিকের নন্দনদৃষ্টি, জীবনদৃষ্টিতেই একটা দৃশ্য বরাবর আছে : শিল্প যে ব্যক্তিগত স্টেটমেন্ট এটাও যেমন তাঁর কাছে সত্য, তেমনি এই স্টেটমেন্টটি সংগ্রামে-সংযোগে-মাহুত্বকে সচেতন করার কাজে নিয়োগ করতে হবে, এ বিশ্বাসও তাঁর আন্তরিক। এই দ্বিতীয় বিশ্বাসই তাঁকে করে তুলত রোমান্টিক, কারণ যে কোন বিদ্রোহ-প্রতিবাদের অন্তর্গত থাকে এই রোমান্টিক যুটোপিয়া, এই রোমান্টিকতা মার্কসের ঋনিক বিশ্ববীক্ষায় গৃহীত। যুক্তি তক্কোতে যে আত্মহননের আলাপ তিনি করলেন, সেখানে এই যুটোপিয়া নেই বা ছিল মেঘে ঢাকা তারা / কোমলগান্ধার / স্বর্ণরেখার শেষে। সমস্ত ব্রহ্মাণ্ড জলার এক শুদ্ধ বস্ত্রণায় সব শেষ হয়ে যায় : দৃষ্টিনন্দনও হতে দেন না ছবিটিকে, মাঝে মাঝে মনে হয় কাঁচা, বারবার আটকে গেছে শ্রোতটি। কিন্তু সেটি ইচ্ছাকৃত—কেবল তর্ক জমে কেবল কথা বলা।

অথচ এ ছবিকে ঋত্বিকের ঋনিক বস্ত্রবাদী ছবির ধারা থেকে, বিচ্ছিন্ন বলা যায় না। ঋনিক ব্যক্তির দর্পণেই শ্রেণীকে প্রতিবিম্বিত করেন : শ্রেণী সম্পর্কে কোন ঋনিক অভিজ্ঞতাপূর্ব ধারণার দ্বারা তিনি চালিত হন না। হন না বলেই বারবার তাঁর ফিল্মে অ্যালিগরি নির্ভর চিন্তাপদ্ধতি দেখি। শ্রেণীচেতনাও অনেকটাই এই চিন্তাজাত, কারণ এতে টাইপ ও সমাজ-দলের বিভ্রাসেই ব্যক্তিকে দেখা যায়। যুক্তি তক্কোতে মূল চরিত্র নীলকণ্ঠ আউটসাইডার, তার জীবনের প্রক্রিয়ায় সে সংসার ও সমাজ সীমান্তের মাহুত্ব : এই বাইরের মাহুত্ব বলেই তার ঘুরে ঘুরে একটা অভিজ্ঞতার সিমফনী গঠন করা বাস্তবসম্মত মনে হয়, নচেৎ তাত্তো অবাস্তব। কিন্তু শেষে দে ফেরে আবার জী-পুত্রের কাছে, অবশ্য তার ফেরাটা চূড়ান্ত হয় সেই অরণ্যচ্ছায়ায়, যেখানে এই সমাজকে সম্পূর্ণরূপে পরিত্যাগ করেছে এমন কিছু যুবকের পুলিশের সঙ্গে সংঘর্ষের পর ; সেটাই তো ঐঙ্গিত সংসার, ঐ সংগ্রামে, এই পচা সমাজ-সংসারকে চরম প্রত্যাহ্যানে। বাইরের মাহুত্বটি সংসারে ঘর ফেরে, এভাবে : প্রায়বীরত্বপূর্ণ যুড়ার মধ্য দিয়ে সিনেমার পর্দা জুড়ে তার সর্বযন্ত্রণার বোতলটি ঢেলে দিয়ে। এ এক যাত্রা : বিচ্ছিন্নতা থেকে সংযোগে, যুড়ার মধ্য দিয়ে সমবেত হওয়ার। এ পটভূমিতে নচিকেতা ও বঙ্গবালার পারস্পরিক আকর্ষণ বৃক্ষের মূলে অনিবার্য হয়ে ওঠে। জীবনের প্রাথমিক আবেগ উন্মত্ত, বৃক্ষের মতই শিকড়-ডালপালা সমেত ধরা দেয়। এ যাত্রাটাই যুক্তিতে তর্কে, বিচ্ছিন্ন গল্প ফিল্ম হয় : যাত্রার দীর্ঘ কিন্তু আপাতবিচ্ছিন্ন অভিজ্ঞতাগুলি সামাজিক শক্তিশক্তিকে, সভ্যতার টানা পোড়েনকে দেখায়। জ্যোতদারের গুলিতে পণ্ডিতের মারা যাওয়া, কিংবা ছৌমুখোশের ঘরে সংস্কৃত-প্রাকৃতর প্রায় হানাহানি—এক একটি স্তর। কারুর কারুর কাছে মনে হয়েছে, নীলকণ্ঠর কোন সমাজ আশ্রয় নেই, তিনি নিজ চৈতন্য নির্ভর—কিন্তু এই স্বসমুখ ব্যক্তির ধারণা ঋত্বিকের কোনদিনই ছিল না। আসলে

ঋত্বিক দেখান কোথায় গেলে আত্মসচেতনতার, চৈতন্তের যে বিচ্ছিন্ন বস্তুণা, তা দুঃ হব : যে আপসহীন জীবনবোধে তিনি তাঁর ছন্দছাড়া জীবনেও ভাবের ছিলেন, তার অন্তর্নিহিত তাৎপর্যই যেন ঋত্বিক দেখিয়ে গেলেন তাঁর এই টেক্সট-এ ।

গোড়া থেকেই ছবিটিতে একটি অ্যালিগোরিক্যাল ব্যাখ্যা দেওয়ার প্রচেষ্টা আছে : চরিত্রের নামগুলিই তার প্রমাণ । আর একটি “পার্সোনাল”র ক্ষেত্রে চরিত্রের এই ব্যাখ্যা আরও বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠে : যুক্তি তাকে তাই নীলকণ্ঠর প্রেক্ষবিন্দু, ব্যাখ্যাই ব্যবহার করা হয়েছে । এরমধ্যেই অস্তিত্বের অন্তর্গত থেকে ইতিহাসের বহির্ভাগে যাবার নির্মম পথটির ধাক্কা ছবিটিতে বার বার খেতে হয় । আপাতমহৎতা উবে যায় এই ধাক্কার, দৃষ্টিনন্দন থাকে না কিছুই । আর ঋত্বিক যে অ্যালিগরির দ্বারস্থ হন, তার কারণ, গভীরতর : চতুর্দিকের শিকড়হীন অন্ধকারকেই তিনি আক্রমণ করেন অ্যালিগরিতে । স্বাংশটের বেঞ্জামিনের ব্যাখ্যা অনুসরণ করে বলতে পারি, বস্তু নিজে যখন তার অর্থ আর প্রক্ষেপণ করতে পারে না, তখন অ্যালিগরিষ্ট-এর ঊপ্তিত অর্থই সে নেয় । অ্যালিগরিষ্ট তার অর্থে বস্তুকে অর্থবান করে । তার হাতে বস্তু রূপান্তরিত হয় । লুকনো অর্থের অগতির চাবিকাঠি হয়ে ওঠে । এই শক্তিতেই ঋত্বিক তাঁর বাস্তবকে পরিবর্তিত করেন, অর্থবান করেন : নিজের জীবনকেই বুঝি অর্থময় করেন শিল্পের অ্যালিগরিতে—যুত বস্তুকে জীবনদান করেন অ্যালিগরির প্রণোদনায় । আধুনিকের চিন্তায় অ্যালিগরিকে বিসর্জন দিয়ে প্রতীকীবাদকে আনা হয় : যুক্তি তাকে প্রতীক থাকে না, প্রতিমা থাকে না, থাকে বিচ্ছিন্ন, সংযোগহীন বিচ্ছিন্নমুখী মুহূর্তগুলির মধ্যে ধারাবাহিকতা আনার অ্যালিগরির প্রেরণা । আজকের ভারতীয় বাস্তবে, প্রতীকের গীতিময়, তাৎক্ষণিক, সময়ের মুহূর্ত নির্ভরতা অবান্তর । প্রকাশের প্রতীকী স্বাধীনতা এখানে কোথায় ? আত্মজীবনীমূলক যুক্তি তাকে অ্যালিগরি আরও প্রাসঙ্গিক এ কারণে যে, অ্যালিগরিতে সাধারণভাবে মানবজীবন কেবল প্রকাশ পায় তাই নয়, ব্যক্তির জীবনীমূলক ঐতিহাসিকতা আসে সব থেকে প্রাকৃতিক আবার অগ্যানিকভাবে, বিকৃত ভাবে । বস্তুণা ও ক্ষয়ের পটভূমিতেই অ্যালিগরি অর্থময় হয়ে ওঠে । যেবে ঢাকা তারা ও সুবর্ণরেখায় ব্যবহৃত অ্যালিগরি, যুক্তি তাকে আর উপাদান থাকে না ; সামগ্রিক ভাবেই হয়ে ওঠে । যুক্তি তকের সমগ্র কাঠামোটি দাঁড়িয়ে আছে অ্যালিগরির দৃষ্টিভঙ্গীর ওপর : যেমে থাকে বিচ্ছিন্ন মুহূর্তগুলি গতি পায়, ধারাবাহিকতা পায় শিব-ছর্গা-নচিকেকতার অহুসকে, অন্তস্তরে বঙ্গবালার ছর্গা হয়ে ওঠাব মুহূর্তে ।<sup>৩</sup>

৩ এখানে কিন্তু অবশ্যই ঋত্বিক সচেতনভাবে মৌল প্রতীক চান, অ্যালিগরি বা রূপক নয় । তাঁর ‘চলচ্চিত্র-চিন্তা’ নিবন্ধটি হ্রষ্টব্য । কিন্তু ফিল্মের বাস্তব প্রয়োগে, অন্ততঃ যুক্তি তাকে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী অ্যালিগোরিক্যাল ।

এই অ্যালিগরির মধ্যেই ঋত্বিকের মহামাতার ধারণা তাৎপর্য পায়। ঋত্বিক তাঁর এই মহীয়সী মাতার ধারণা পান ইয়েটস-এর কাছ থেকে। প্রবন্ধ লিখে ঋত্বিক ঘটক এই মহীয়সী মাতার প্রত্নপ্রতিমার যে ব্যাখ্যা করেন, তাতে মনে হয়, সমগ্র ব্যাপারটা তাঁর কাছে স্বাহু ও অবচেতনের অহুচ্চার প্রচ্ছন্নতায় আচ্ছন্ন। মহীয়সী মাতার মৌল প্রতীকটিকে তিনি হুভাবে দেখেছেন : বরাভয় ও ভয়ঙ্করী। কিন্তু বাস্তব কাজে ঋত্বিক মহীয়সী মাতাকে স্বাহু দৃষ্টিতে দেখেন না : যুক্তি তত্ত্বে বরাভয়, ভয়ঙ্করী রূপের সঙ্গেই আসে পুনর্জন্মের চেতনাটি। পুরাণ ও পুরাণপ্রতিমা আধুনিক জগতে সর্বত্রই লভ্য : প্রচ্ছন্নভাবে, মূলরূপ হারিয়ে, ধর্মীয় খোলস খুলে তারা আছে আমাদের চারপাশে। সময় সম্পর্কে আধুনিক মাহুয়ের দৃষ্টিভঙ্গীতেই তার পুরাণমনস্ক ব্যবহার পাওয়া যায়। মহীয়সী মাতার প্রত্নপ্রতিমার অন্বেষণে, পুরাণের অহুসঙ্গে নিজের ও যুগের যন্ত্রণাকে বাঁধবার প্রচেষ্টায় ঋত্বিক আধুনিক : ব্যাখ্যা করার সময় যতই সামুহিক অবচেতনা বা চেতনার কথা বলুন, কার্যত, ছবিতে, খুঁই আত্মসচেতন ও ইতিহাস সচেতনভাবেই তিনি এদের ব্যবহার করেন। মির্চা ইলিয়াদের ভাষায়, পুরাণ অসটোজেনেটিকের সঙ্গে ফিলোজেনেটিককে যুক্ত করে।<sup>৪</sup> সমাজে যখন সংগ্রামের সব আলো প্রায় নির্বাণিত : ( যুক্তি তত্ত্বের নীলকণ্ঠের চোখে বর্তমান যেমন ভাবে ধরা দেয় ) তখনই পৃথিবী-মাতা, মহীয়সী মাতার পুরাণ আসে—ফিরে যেতে চায় তারই কাছে। পৃথিবীমাতার যত্নর দেবী হওয়া, বরাভয় থেকে ভয়ঙ্করী হওয়া কিন্তু কোন বিরোধ নয়, এখানে যত্নর দেবীও সৃষ্টির অহুরাণ-উৎস। ঋত্বিকের ছবিতে তাই সেই মায়ের যত্ন শেষ নয়, নতুন জন্মের সঙ্গে যুক্ত। একটি জীবনের উৎসর্গ থেকেই জীবন তার জন্ম নতুন করে নেয়। ঋত্বিক এই মহীয়সী মাতার পুরাণের সঙ্গে ভারতীয় উমা-পার্বতী, নীলকণ্ঠ-হর্গার পুরাণকে মেলান। আবার এর সঙ্গে মিলিয়ে দেন দেশকে, লোকজীবনের মাতৃমূর্তিকে। পুনর্জন্ম আসে তাঁর এই প্রক্রিয়াতেই—বঙ্গবালা মাতৃমূর্তিতে অভিব্যক্ত হয় চৌনাচের মুখোশের মধ্য দিয়ে। এই রিক্তা, সর্বস্বান্ত মেয়েটিই পেয়ে যায় তার নতুন পার্শোনা, এটা ঠিক বাস্তব নয়, ঋত্বিকেরই, নীলকণ্ঠেরই কল্পনায় এই পুনর্জন্ম আসে। আর কল্পনার বাস্তব বলেই ঋত্বিকের গলায় গানও স্বাভাবিক হয়ে ওঠে : কেন চেয়ে আছ গো মা। ঐ পুনর্জন্মের মাতৃদেবী, শক্তিমাতার দিকে তাকিয়েই ভৎসনা করে যেন সে : ঐ শক্তির আধার যারা তাদের প্রতিই এই ভৎসনা, তার আগে আমরা যুবক নীলকণ্ঠ ও হর্গার

৪ ইলিয়াদ চরৎকার বলেন : Every Primordial image is the bearer of a message of direct relevance to the condition of humanity, for the image unveils aspects of ultimate reality that are otherwise inaccessible.

প্রেমের আবেগ ও আবেশে দেশকে একান্ত হয়ে যেতে দেখেছি : অঙ্কে অঙ্কে বাঁপী বাজাবার ধ্বনিতে ।

প্রশ্ন উঠতে পারে, আলিগরি-মিথ ইত্যাদিতে ঋদ্ধিক কি প্রত্যক্ষ বাস্তবকে এড়াতে চান নি ? যান্ত্রিক মার্কসবাদে মনে হতেই পারে যুক্তি তাকে তিনি পলাতক, অবক্ষয়ী চিন্তার দ্বারা আক্রান্ত । কিন্তু মার্কসের স্বজনশীল আকাশে এ ধরনের যান্ত্রিক সমীকরণ বাতিল । শিল্পের জটিল প্রক্রিয়ার জীবন আসে নানা স্তরে, নানা ভাবে । আজকের ভয়ঙ্কর চরিত্রহীন পরিবেশে একটি মাহুঘের, মদন তাঁতীর মত আপসহীনতা দেখানো তো প্রগতির চূড়ান্ত : আপসহীন যুত্ম মধ্য দিয়ে যে জীবনের গুরুতার জয়ই ঘোষণা করে । আর তার যুত্ম হচ্ছে কখন ও কোথায়—বিশুদ্ধ আপসহীন বিশ্বাসের এক সংগ্রামের পর্বে, যেখানে মাহুঘটি মরে গেলেও বিশ্বাসের অগ্নিগর্ভ বন্দুকটি চলতে থাকে—এই যুদ্ধটির আশ্রয়দান তো আমাদের ভ্রান্ত সাম্যবাদী আন্দোলনের অর্ধশতাব্দী-ব্যাপী পাপের প্রায়শ্চিত্ত । নীলকণ্ঠর যুত্মও কি তাই নয়—কিংবা ধরুন, সেই বিখ্যাত সাহিত্যিকের কথা যিনি বাণিজ্যিক সাহিত্যপত্রে আর এক যুত্ম বরণ করেন, কিন্তু সচেতনভাবে জানান, এই যুত্মবরণের দায়িত্ব কি তাঁর একার ? কেন তাঁকে এ পরিণতি মেনে নিতে হয় ? তাছাড়া, যুক্তি তাকে শ্রেণী অবস্থান তো চমৎকার আলে দুটি যুত্মতে । জ্বাভদারের হাতে নিহত হয় পণ্ডিতমশায়, আর পুলিশের গুলিতে নীলকণ্ঠ : শোষণের অত্যাচারের দুটি স্তম্ভকে স্পষ্টভাবে চিহ্নিত করেন তিনি । সকালবেলার আলোয় নীলকণ্ঠ সত্যের মুখ দেখতে চেয়েছিল : এ শুধু পুত্রের মুখ দেখা নয়, এ সত্যকে দেখা । ঐ গুলিবদ্ধ হওয়াই তো সত্যকে দেখা : সব জলছে, তার ব্রহ্মাণ্ড জলছে । ঈপ্সিত জগতে, স্বর্গে প্রবেশের আগে আঙনের শুদ্ধিকরণ চাই : সত্যের মুখ দেখার সময় এই অগ্নির জালাই নীলকণ্ঠর সর্বাঙ্গে : মহীয়সী মাতার পুনর্জন্মে কি তাঁর কোমলগাছার দেশ কি স্বর্গ ফিরে পাবে । নীলকণ্ঠর আঙনের বৃত্ত সমগ্র দেশকে ঘিরে : এই জালাই নির্মাণ করতে পারে যুক্তির মহায়িলনের পটভূমি ।

মৃগাল সেনের 'কিউবিক' ছবি

রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়

ছবির নাম 'তমবির আপনি আপনি' । পরিচালক মৃগাল সেন । সবোমাত্র প্রথম প্রিন্টটি কলকাতায় এসেছে । ২০ আগষ্টের দুপুরবেলা ছবিটি দেখান হল কলকাতার তথ্য-

কেঙ্গে। সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের ছোটগল্প ‘ভিনজন’ থেকে এই রঙীন হিন্দি ছবিটি বিশেষভাবে দূরদর্শনের ক্ষেত্রেই যুগল তৈরী করেছেন। ‘তসবির’ যুগলের প্রথম টিভি-ফিল্ম। প্রথমে গল্পটা নিয়ে দু-চার কথা বলা যাক। ‘ভিনজন’ একেবারে আক্ষরিক অর্থে ছোটগল্প। দেখেছি গল্প যত ছোট হয়, তাতে ডিটেলের কাজ যত কম থাকে, চরিত্র আর সংলাপের ব্যবহারে যত ছিমছাম হয় কাহিনী, যুগল সেন তত সহজ, অনাড়ম্বর বোধ করেন সেই কাহিনী থেকে ছবি করতে। আসলে তাঁর প্রয়োজন, গল্পের কাঠামোটুকু। কিংবা তাও নয়, কাহিনীর কেন্দ্রীয় ভাবনার আভাস বা কোনও ঘটনা বা সংলাপ থেকে বিচ্ছিন্নিত এক ঝলক ইঙ্গিত—এটুকু থেকেই তিনি শুধে নিতে পারেন চলচ্চিত্রের উপাদান।

সুনীলের ‘ভিনজন’ এমনই একটি গল্প।

সুনীলের লেখা, বিশেষ করে তাঁর ছোটগল্প কিংবা মাঝারি-কানভাসের উপন্যাস, আধুনিক চলচ্চিত্রের খুব কাছাকাছি। মেজাজে, চরিত্রায়নে, সংলাপের শৈলী ও বিজ্ঞাসে এবং নাটকীয়তার সমস্ত বর্জনে সুনীলের গল্প প্রায় মাতৃভ্রমরের মতই ধারণ করে আধুনিক চলচ্চিত্রের রূপ—এতটাই বলতে আমার লোভ হচ্ছে। ঐ ‘আধুনিক’ বিশেষণটি এখানে খুবই তাৎপর্যপূর্ণ। সুনীলের অবিকাংশ ছোটগল্প এমনভাবে হয়ে ওঠে যেখানে ও হেনরি, মোপাসাঁ বা মম-এর ধরনে কোন ঝঙ্কা, চমক বা অপ্ৰত্যাশিত পরিণতির বিষয় নেই। যেন আমাদের আটপোরে জীবনের যে কোনও সাধারণ অভিজ্ঞতার মতোই নুর্কিয়ে আছে একটি তৃতীয় মাত্রা। সুনীল তাঁর গল্পে সেইটুকুর আভাস দিয়ে যান মাত্র। ‘আধুনিক’ চলচ্চিত্রও ঠিক তাই করে। সুনীল যেমন তাঁর গল্পে গল্প বলেন না, অন্তত সনাতনী ভঙ্গিতে, ঠিক তেমনি আধুনিক চলচ্চিত্রও মুড়ো-পেটি-লেজা নিয়ে অ্যারিস্টটলের আজ্ঞাসারে কাহিনী বিস্তারে নিয়োজিত হয় না। সেই গুরুভার থাকে বাণিজ্যিক চলচ্চিত্রের ওপর। আধুনিক চলচ্চিত্র, সুনীলের গল্পের মতই, একটি অতি সামূলি ঘটনা, অতি পরিচিত অভিজ্ঞতা, কিংবা ছাপোষা জীবনের একটি বিশেষ মুহূর্তের ভঙ্গি থেকেই জন্ম নিতে পারে। সুনীলের ছোটগল্পে ঘটনার সীমিত পরিধিকে যেমন ছাপিয়ে ওঠে অন্তর্লীন ব্যঙ্গনা, তেমনি আধুনিক চলচ্চিত্রের চিত্রনাট্যেও থাকে এক ধরনের ফ্লেঞ্জিবিগিটি বা তারল্যা, যা ছুঁচের মুখে গঁথে তোলা অসম্ভব। এই কারণেই, আধুনিক চলচ্চিত্রের এমন অব্যর্থ শিকারউত্থান হতে পারে সুনীলের গল্প। বিশেষ করে টি-ভি ফিল্মের। বিশেষভাবে সুনীলের প্রেমের গল্প। মজা লাগে ভাবতে মনোহার দুই প্রেমিক, বা আগামীকাল-এর মত মুকুরচিকন গল্প নিয়ে কি ইন্টারেস্টিং টিভি ফিল্মই না হতে পারে।

‘ভিনজন’ অবিশি প্রেমের গল্প নয়। কিন্তু প্রেম একেবারে নেই, তাও নয়। তবে

আপাতভাবে এ-গল্প প্রেম, যৌনতা ও রাজনীতি বর্জিত। কিন্তু একান্তই আপাতিক এই বর্জন। সমস্ত গল্পটিকেই আমি বলব voyeurism বা নপুংসকতার এক তির্যক, ব্যঞ্জনাময় বিশ্লেষণ। প্রেমের ব্যর্থতায় যে ভয়েরিঞ্জম-এর জন্ম, তারই চূড়ান্ত, সর্বগ্রাসী রূপ আমরা দেখতে পাই নায়কের মানসিক অনিশ্চয়তা, প্যারানয়িয়ার মধ্যে। গল্পের মূল উপাদান হিসেবে কাজ করছে রোম্যান্টিক অহঙ্কার, পলায়নী প্রবণতা, বিবাদ, আতঙ্ক, হতাশা, আত্মধিকার এবং অবচেতন মনের ব্যর্থ আক্ষালন। এক যুবককে বিয়ে এই গল্প। কিংবা বলা যায়, এই গল্প গড়ে উঠেছে অফিস-বস-এর ঘরে এই যুবকের তিনবার যাওয়া-আসা নিয়ে। দু-বার মনে মনে যাওয়া। আর একবার সে সত্যিই যাচ্ছে। তিনবারই সে যাচ্ছে শোষণ আর অস্থায়ের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করতে। এই তিনবার যাওয়া-আসা যেন প্রিজম-এর তিনটি তল, যেখান থেকে ছিটকে পড়ে একই ঘটনার বর্ণনাময় ব্যঞ্জন। যুগল সেন প্রায় বাজপাখির মতই চৌঁ। মেরে তুলে নিয়েছেন তাঁর 'তসবির আপনি আপনি'র বীজ এই ব্যঞ্জন থেকেই। বাস্তব এবং অবাস্তব, কল্পনা এবং ঘটমান বর্তমান এমনভাবে ছবির মধ্যে বিভিন্ন পরতে মিশিয়ে দিয়েছেন যুগল সেন যাতে ছবির জমি বা টেক্সচারে আসে অনশ্চতা, অথচ কোনও রকম গিমিকের ধাক্কা ছবিটির স্বতঃস্ফূর্তি যেন না নষ্ট হয়। রিয়েলিটি এবং আনরিয়েলিটির এই ঘন্বকে আরও শরীরী করে তুলতে যুগল তাঁর ছবিতে নিয়ে এসেছেন এক লেখককে যিনি মূল গল্পে অহুপস্থিত। চমৎকার এই উদ্ভাবনা। এর ফলে বাস্তব-অবাস্তবের ঘন্বই শুধু গড়ে ওঠে নি, স্মাটায়ার বা প্লেথের একটি তৃতীয় মাত্রা যুক্ত হয়েছে ছবিটির কেন্দ্রীয় বক্তব্যে। এই প্লেথের স্বত্র ধরেই ক্রমশ তৈরী হয় 'তসবির আপনি আপনি'র অন্তিম অ্যাধিভুইটি বা স্বার্থবোধ। বাস্তব-অবাস্তব, রিয়েল-আনরিয়েলের টেনশন যুগলের ছবিতে গড়ে ওঠে নি কোনও ইয়েটসীয় অর্থে। তাঁর ছবির নায়ক বাস্তব পৃথিবী থেকে পালিয়ে শিল্পের নির্বেদের মধ্যে আশ্রয় খোঁজে না। বরং তাঁর ছবির লেখক (যিনি শিল্পের প্রতিনিধি) বাস্তব সমস্যা, প্রাত্যহিক জীবনের চ্যালেঞ্জের কাছে শেষ পর্যন্ত নিজেই দিশেহারা হয়ে পড়েন। যে মুহূর্তে শিল্পী নিজেকে প্রায় অলৌকিক শক্তির অধিকারী, ঘটনা-প্রবাহের স্রষ্টা ঈশ্বরের মত মনে করেন, সেই মুহূর্তেই কিন্তু যুগল তার পায়ের তলা থেকে কার্পেট টেনে নেন। কেউ কেউ ভাবতে পারেন, লেখকই এ-ছবির কেন্দ্রীয় চরিত্রের অণ্টার-ইগো বা বিরোধী স্বা। আমি কিন্তু সেভাবে দেখতে চাইছি না। মনে হয় না যুগলের ছবি অত মোটা দাগের ব্যাখ্যায় পুরোপুরি সাড়া দেবে।

ছবির একটা পর্যায়ে লেখক যুবকটির জীবন যেন নিজের হাতেই তুলে নিচ্ছে। ছেলেটির অনিশ্চয়তা, অসহায়তা, দুর্বলতা এবং সিদ্ধান্ত নেওয়ার অক্ষমতার স্বযোগ নিয়ে লেখক তাকে প্রায় পুতুলের মত ব্যবহার করতে চাইছে। ধীরে ধীরে তার ঘাড়ে

‘রিয়েলিটির’ নাম করে চাপিয়ে দিচ্ছে নিজের মনের মত ঘটনাবলী—যা ঘটেনি, কিন্তু লেখকের মতে যা ঘটা উচিত। সুতরাং ‘তসবির আপনি আপনি’র টেক্সচার—এ তিনটি তল গড়ে উঠেছে—এক : সত্যি সত্যিই বাস্তবে যা ঘটছে, দুই : কেন্দ্রীয় চরিত্রটি যেভাবে বাস্তবকে নিজের মত করে সৃষ্টি করে নিতে চাইছে, তিন : লেখক যেভাবে তার কল্পিত একটি আদর্শ ‘ভূমিকাকে’ কেন্দ্রীয় চরিত্রটির ঘাড়ে চাপিয়ে দিতে চাইছে। এই যে ত্রিমুখী দৃশ্য, তাও আবার সোজাসুজি গড়ে উঠেছে না। বলা যায়, এই ত্রিবেণী সঙ্গমের ফলে জন্ম নিচ্ছে প্লেব্রাশ্রয়ী এক ছোটনা, যা ছবিটির যে কোনও চরম ব্যাখ্যাকে বিপর্যস্ত করে দিতে পারে। কিভাবে যুগাল তাঁর সমস্ত ছবিটির মধ্যে বুনে দিয়েছেন প্লেব্রের ব্যঞ্জনা, তা একটু খুঁটিয়ে দেখা যেতে পারে, কারণ এই বুনের মধ্যেই রয়েছে ছবিটির ‘টেক্সচারাল’ অনন্ততা। ছবির নায়ক ব্যর্থ প্রেমিক। তার বন্ধু বাজি ফেলে জিতে নেয় তার প্রেমিকাকে। ছেলেটি তার এই ব্যর্থ ভালবাসার কাহিনী চাপে পড়ে শোনাতে বাধ্য হয় লেখককে। কিন্তু ছেলেটি কাহিনীর শেষটুকু বলে না। আমরা দেখি ছেলেটির বন্ধু মেয়েটিকে নিয়ে সিনেমায় যায়। তারপর পরী জুড়ে মেয়েটির বধুবেনী একটি ষ্টিল ছবি। তারপর রাতের অন্ধকার বুলেটের মত আলোয় আর প্রলয়ের মত শব্দে দীর্ঘ করে উড়ে যায় প্লেন। পরক্ষণে চলে আসি লেখকের বুকফাটা হাসিতে (প্লেনের শব্দ হাসির মধ্যে ডিসলভ্ করে যায়)। লেখক হাসতে হাসতে বলে, তোমার মত নপুংসক ছেলের ভাগ্য ত এমনিই হবে। তোমার বন্ধু তোমার প্রেমিকাকে নিয়ে পালাবে—এ ত জানা কথা। ছেলেটি জানায়, মেয়েটির বিষয়ে হয়েছে, সুদূর ছুঁয়াইয়ে। অল্প একজনের সঙ্গে, যাকে তারা কেউ চেনে না। অর্থাৎ, লেখকও তার কল্পিত ঘটনাকে ছেলেটির জীবনের সঙ্গে জুড়ে দিতে চাইছে। এইভাবেই যেন, শিল্পীর বাস্তব-বোধেও অবাস্তবের ভাইরাস ছড়িয়ে পড়ে অস্বপ্নের মত। প্লেব্র আরও ঘন হয়ে ওঠে যখন দেখি ছেলেটির বিছানা থেকে কিরোর ভাগ্যগণনার বই উঠে যায় স্বয়ং লেখকের হাতে। শিল্পী যেন নিজেই চালিয়ে নিয়ে যায় ঘটনাপ্রবাহ, তৈরি করে চরিত্র, ভাগ্য, মূল্যবোধ। অথচ, তার নিজের জীবন-বিষয়ে অনিশ্চয়তা, এক ধরনের ভীতিই তাকে ঠেলে নিয়ে যায় কিরো নির্ভরতায়। এই প্লেব্রাসিক ব্যঞ্জনা অব্যর্থ। কখনও কখনও যুগাল আরও সুন্দর। যেমন, যে দৃশ্যে ছেলেটির প্রেমিকাকে নিয়ে তার বন্ধু সিনেমায় যায়, আমরা ঐ যুবক ও মেয়েটিকে দেখি লো অ্যাঙ্গেল শটের সামনে সিঁড়ির মাথায় দাঁড়িয়ে। যুবক যেন তখন নিজের শরীরী ও মানসিক মাপের চেয়ে অনেক বড় হয়ে ওঠে। সে যেন সত্যিই বাস্তব পৃথিবীর অধীশ্বর, হাতের মুঠোয় তার জীবন ও ভাগ্য। কিন্তু বাস্তবের মত পাতলা প্লেব্র মুহূর্তে ছড়িয়ে দেন যুগাল, যখন দেখি যুবক মেয়েটিকে নিয়ে চলে যায় একটি ‘হিন্দি’ সিনেমার অন্দরমহলে। এ কি বাস্তবের হাত ধরে আবার

অবাঞ্ছিতের মধ্যে পালান নয় ? ছবির শেষের দিকে লেখককে যখন বাস্তব সমস্যার সামনে দাঁড় করিয়ে জিজ্ঞেস করা হয়, তুমি হলে কি করত, লেখক তখন বলে, একটা 'স্ট্যাণ্ড' নেওয়া উচিত। শেষ পর্যন্ত 'স্ট্যাণ্ড' না নিলে জীবনের ওপর নিয়ন্ত্রণ হারিয়ে ফেলি আমরা। আশ্চর্য সাহসের সঙ্গে ঐ 'স্ট্যাণ্ড' শব্দটি ব্যবহার করেছেন যুগল। মধ্যবিত্ত জীবনবোধ এবং অসহায়তার শেষ আলস্য 'স্ট্যাণ্ড' নেওয়ার এই ভঙ্গুর ক্লিশের মধ্যেই যেন নিহিত রয়েছে। আমরা প্রত্যেকেই কতবার, কত না ভিন্ন প্রেক্ষিতে 'স্ট্যাণ্ড' নেওয়ার কথা ভেবেছি, অথচ যে মূল্যবোধ, জীবনচেতনা থেকে গড়ে উঠতে পারে কোনও ব্যাপারে স্পষ্ট, সোচ্চার 'স্ট্যাণ্ড' নেবার মনোবল এবং পরিচ্ছন্ন চিন্তা, তা কি আমাদের মধ্যে সবসময় আমরা পাই ? লেখক ও কেন্দ্রীয় চরিত্রের মধ্যে প্রায় সব-সময়েই দেখা হচ্ছে এক সুররিয়্যালিষ্টিক বা পরাবাস্তব পরিবেশে। ছাদের মত এক বিপুল বাতায়ন যেন। ওপর থেকে বোলান আলোর একটা কিউবিক প্যাটার্ন গড়ে ওঠে এই অন্ধকার সংলাপ-বাতায়নে। আলোর এই কিউবিক প্যাটার্নের পরিপূরক যেন এই বিশাল সংলাপ-কক্ষের প্রতিটি আসবাব। প্রতিটি আসবাবের মৌলিক উপাদান হল ঘনক বা কিউব। যুগলের এই কিউবিজম বা ঘনবাদের দ্বিমাত্রিক তাৎপর্য হল, এক : ঘনককে লেখক ও যুবকের মধ্যে গড়ে ওঠা টেনশনের প্রতীক হিসেবে এমনভাবে ব্যবহার করা, যাতে এই ছন্দের মৌলিক চরিত্রটা আভাসিত হয় কিউবের মত 'বেসিক ফর্ম'-এর মাধ্যমে। দুই : ঘনক এখানে যুগলের ছবির বহুমাত্রিক তাৎপর্যেরও প্রতীক। এই ঘনবাদের মূল উপাদান শুধু 'কিউবিক স্ট্রাকচারই' নয়, আলোর ব্যবহারও এই 'কিউবিক ট্রিটমেন্টকে' নানাভাবে সাহায্য করেছে। কিউবের মত মৌলিক গঠনের মধ্যে যেমন পাই এক ধরনের কঠোর নিয়মনিয়ন্ত্রিত, প্রায় যান্ত্রিক সরলীকরণ, তেমনি যুগলও তাঁর ছবিটিকে শেষ পর্যন্ত নিয়ে আসেন আপাত সরল, অতি-নিয়ন্ত্রিত একটি স্ট্রাকচারের মধ্যে। অথচ, কিউবের সংক্ষেপে যেমন গড়ে ওঠে মাতিস বা পিকাসোর ছবি, ঘনকের সীমিত, কঠোর পরিধি যেভাবে মুহূর্তে গলে যায় ছবির বিস্তৃত ব্যঞ্জনায়, তেমনি যুগলের ছবিতে লেখক ও কেন্দ্রীয় চরিত্রের সংলাপ-দৃশ্যগুলির দূরপ্রসারী ব্যঞ্জন ছাপিয়ে ওঠে ঘনকের জ্যামিতিক নিয়ন্ত্রণ। কিউবিজম-এর ব্যবহার ভারতীয় চলচ্চিত্রে সচেতনভাবে হয়ত এই প্রথম। ইয়েটস্-এর অন্তিম অধ্যায়ের কবিতায় যেমন 'জায়ার'-এর ব্যবহার তাৎপর্যে গভীর বিস্তারী, তেমনি যুগলের 'তসবির আপনি আপনি' ছবিতে ঘনকের প্রতীকী ব্যঞ্জন দূরস্পর্শী।

## শতরঞ্জ কে খিলাড়ি : সত্যজিভের দাবা খেলা ?

দীপেন্দু চক্রবর্তী

সত্যজিৎ রায়ের 'শতরঞ্জ কে খিলাড়ি' দেখে দর্শকেরা বেশ গভীর মুখে প্রেক্ষাগৃহ ত্যাগ করছে, এ কথা শুনেছিলাম, এবং পরে ছবিটা দেখার পর নিজেই চারণাশে তাকিয়ে তা প্রত্যক্ষ কবেছি। নীরব গভীর মুখের অর্থ বেশ জটিল হয় সাধারণত। হতে পারে দর্শকেরা বিমূঢ়, কিংবা বিরক্ত, কিংবা হতাশ, কিংবা এমনই অভিভূত যে ভাষার উচ্চাস অবাস্তর। আবার এমনও অসুস্থমান করা হচ্ছে যে পরিচালকের আন্তর্জাতিক খ্যাতি ( বিশেষ করে অক্সফোর্ডের ডিগ্রি ), তাঁর অগাধ পাণ্ডিত্য, ছবিটির রূপাবস্থা থেকে দেশব্যাপী একটানা প্রচার ( যে কাজে একজন প্রখ্যাত কবিও নেমে পড়েছিলেন , এবং তার চেয়েও বড় কথা, ছবিটির অপরিচিত জটিল আঙ্গিক, সব মিলিয়ে শতরঞ্জ দর্শকদের ( সংখ্যাগরিষ্ঠ অবিশেষজ্ঞ যারা ) বুদ্ধিমানের কৌশল অর্থাৎ মৌনব্রত অবলম্বন করতে প্রলুব্ধ করেছে। অবশ্য এ কৌশলের সীমারেখা প্রেক্ষাগৃহেব দোরগোড়া পর্যন্তই ছিল। ঘরে বাইরে এবং চিত্র-বিশারদদের যথাস্থানে এখন শতরঞ্জ সম্বন্ধে সবাই শতমুখে যুক্ত-তকে-গঞ্জে শ্রায় মীর আর মৌর্জার মতই মশগুল : একটি শিল্পকর্মের প্রভাব যদি এরকম হয় তবে একটি বিশেষ স্তরে তার অসাধারণ সাফল্য স্বীকার না করার উপায় নেই।

শতরঞ্জ নিয়ে শত কথা হচ্ছে, কিন্তু জনৈক দশ আনার ( পুরনো হিসেবে ) দর্শককে এমন একটি মন্তব্য করতে শুনেছি যা অসুধাবনযোগ্য—মাইরি, সত্যজিৎ সে সারাক্ষণ দাবা খেলাই দেখিয়ে গেল। ছবিটি যে তাঁর ভালো লাগেনি, তাতে সন্দেহ নেই, কিন্তু মনে হয় শতরঞ্জের মূল কথাটা তিনি নিজের অজান্তেই ধরে ফেলেছেন।

শতরঞ্জের প্রথম সাফল্য এখানেই।

শতরঞ্জের বিষয় দাবা খেলা, যেমন আক্ষরিক অর্থে তেমনি সামাজিক ও রাজনৈতিক অর্থে, আর দাবা যেহেতু সূক্ষ্ম মস্তিষ্কের খেলা তাই ছবিটিও ভাবে ও ভঙ্গীতে সত্যজিভের দাবা খেলা। উচ্চমানের খেলা। হয়তো অনেকের নাগালের বাইরে সেই হেতু।

এ ছবিতে একটানা কোনো কাহিনী নেই। দুই জায়গীরদারের দাবা খেলায় বৃন্দ হয়ে থাকার মত এক বিন্দু ঘটনা এ ছবির কেন্দ্রবিন্দু, যার চার পাশে আবর্তিত হয় এক এক রকমের দাবা খেলা—এক ধরই নারীর স্বামীকে শতরঞ্জ থেকে নিজের কাছে টেনে আনার মর্মান্তিক অসফল খেলা, আর এক নারীর সেই স্বযোগে স্বামীকে প্রতারিত করার সফল খেলা, একদিকে অযোধ্যার নবাব ওয়াজেদ আলির আত্মবিশ্বাস্ত শিল্পসন্তোগের খেলা, অল্পদিকে ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানির নির্দেশে উটামের কূটনৈতিক খেলা। এমন কি, অযোধ্যার সাধারণ মানুষও খেলায় আত্মহারা—তাদের আকাশে ঘুড়ি, মাটিতে ভেড়া ও

মুগ্ধগীর লড়াই। খেলা, খেলা, খেলা—খেলাই ঘটনা এখানে, খেলাই প্রতীক। স্লামুয়েল বেকেটের 'ওয়েটিং ফর গডো' কে কেউ কেউ যেমন একটি expanded metaphor বলে বর্ণনা করে থাকেন, সত্যজিজ্ঞেয় শতরঞ্জও যেন তাই।

এ ছবিতে সত্যজিজ্ঞেয় নিজের ঐতিহ্যকে ভেঙ্গে নতুন পথ খনন করেছেন। তাঁর আগের ছবিতে পূর্ণাঙ্গ মানুষের অবয়ব ছিল অপরিহার্য, এ ছবিতে কুশীলব শুধু ইতিহাসের একটি বিশেষ মুহূর্তের উপকরণ, সেই উপকরণকে এক হুজ্রে গাঁথে ফেলেন একজন অদৃশ্য সূত্রধার যিনি আমাদেরই ইতিহাস চেতনা। ফলত ঘটনার immediacy কামা হয়ে ওঠে নি পরিচালকের কাছে। যা ঘটেছে তা আগেই ঘটে গেছে, এবং যা এখনও ঘটেনি অথচ ঘটবেই তাও ঘটে গেছে শতাধিক বছর আগে—এই ঐতিহাসিক সর্বজ্ঞান সূত্রধারের, এবং সেটাই ছবির গোট। অন্ধকার ছাড়াছাড়া উপাখ্যানের সমষ্টি, শতরঞ্জ এইভাবে তার কাম্য ঐকান্ত্য পেয়ে যায় একদিকে ইতিহাসের কোরাসে, অল্পদিকে দাবাখেলার ক্রমবর্ধমান ব্যঞ্জনা। শুধু ভারতীয় ছবিই নয়, সত্যজিজ্ঞেয় অল্প কোনো ছবিও গঠন-প্রক্রিয়ায় এমন দ্বিমুখী হয়ে ওঠেনি। inner structure আর outer structure-এর এমন অতি-সচেতন সমন্বয় ছবিটির সবচেয়ে বড় বৈশিষ্ট্য এবং সাফল্যও।

ছবিটির আরো কয়েকটি বৈশিষ্ট্যের অল্পতম এর আগাগোড়া মন্বরগতি। বোধহয় পরিচালকের উদ্দেশ্য ছিল, দাবা খেলার মত প্রায় নিশ্চল খেলার মাধ্যমে একটি গোট। সমাজের শাসকশ্রেণীর আন্তর্জাতিক গতিহীনতা ফুটিয়ে তোলা, তাই ক্যামেরা প্রায়ই অনড়। এমন কি শেষ দিকে ব্রিটিশ সৈন্যের আগমনকে ক্যামেরা শুধু কাল্পনিক স্থিরদৃষ্টি দিয়ে দেখে—সৈন্য সামন্ত ভাগে ভাগে কাল্পনিক দৃষ্টিপথ ছাড়িয়ে চলে যায় আর ক্যামেরা এক জায়গায় স্থির থাকে, যেমন থাকে দাবা খেলায় আত্মমগ্ন দুই জায়গীরদার। লক্ষণীয়, সত্যজিজ্ঞেয় ক্যামেরা অধিকাংশ সময় ওয়াজেদ আলি, মীর-মীর্জা, ও উট্টামের ঘরে আবদ্ধ থাকে, বাইরের দৃশ্যের ফ্রেমিংও এমন যে তাতে কোনো প্যানরামিক ব্যাপ্তি ধরা পড়ে না। পার্সপেক্টিভের এই সংকীর্ণতা অনিচ্ছাকৃত নয়, উদ্দেশ্য বোধহয় এই যে ইতিহাসের একটি বিশেষ সমন্বকে পরিচালক দূরবীক্ষণের বদলে অণুবীক্ষণে ধরতে চান। শটগুলির মেজাজ অনেকটা তাই স্লাইডের মত।

সত্যজিজ্ঞেয় আর কোনো ছবি বোধহয় সংলাপে এতটা সমৃদ্ধ ও সূক্ষ্ম নয়। হুজ্রে-ধারের গ্রন্থনা তো আছেই, প্রতিটি চরিত্রের প্রতিটি কথাই অপরিহার্য, এবং কথাগুলো এমন বহুমুখী ব্যঞ্জনা ভরপুর যে অসংখ্য শটের কাজ একটি কথাতেই সম্পূর্ণ হয়। তবে মাঝে মাঝে সংলাপের সূক্ষ্মতা দাবার সূক্ষ্ম চালের মতই 'কেবলমাত্র বিশেষজ্ঞদের জ্ঞান' বলে মনে হয়। সাধারণ দর্শক যদি শতরঞ্জের গতি-প্রকৃতি অস্বাভাবন করতে কষ্ট পায়

তবে তার অল্প শুধু এম জটিল আঙ্গিকই দায়ী নয়, সংলাপের মাত্রাতিরিক্ত পরিমিতি ও সূক্ষ্মতাও দায়ী। তবে এই সাধারণ দর্শকের দাবীকে পুরোপুরি অগ্রাহ্য করলে শতরঞ্জের সংলাপ সভ্যজিতের অসাধারণ কীর্তি বলে অভিনন্দিত হওয়া উচিত। উদ্ভূতায়ীরা কি বলবেন জানি না, তবে 'একশে' প্রকাশিত হিংরিজি চিত্রনাট্য পড়ে মনে হয়েছে সভ্যজিৎ যদি নাটক রচনায় হাত দেন তবে বাংলা নাটকের একটা দীর্ঘদিনের অভাব দূর হতে পারে। একটি উদাহরণ : একটি সাধারণ আলাপে দাবা খেলার বিদেশী আইনকাছনের প্রশ্ন থেকে রেল ও টেলিগ্রাফের প্রশ্ন চল আসে, আব মীর ও মীরজার প্রতিক্রিয়ায় ফুটে ওঠে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সভ্যতার বিরোধ এবং একই সঙ্গে ভারতীয় সামন্ত প্রভুদের আত্মঘাতী উদাসীনতা।

সভ্যজিতের কৃতিত্ব, তিনি এমন একটি ঐতিহাসিক ছবি করার সময় আমাদের প্রথাগত ধারণা ও প্রত্যাশাকে প্রশ্ন দেননি। তিনি মীর ও মীরজার বিবিদের সুল্লরী করে তোলেননি। 'মুঘল-এ-আজম' গোছের রোম্যান্টিক পরিবেশ রচনা করে দর্শকদের অভিভূত করতে চান নি, এমনকি 'জলসাগরের' রোম্যান্টিক অতীত কাতরতার পুনরাবৃত্তি ঘটাননি। অস্বাভাবিক ভারতীয় চিত্রপরিচালকদের সঙ্গে সভ্যজিতের পার্থক্য এখানেই। এতগুলো ছবি করেও তিনি নিজের সফল কলাকৌশলের পুনরাবৃত্তি ঘটতে দেন না। শতবর্ষ আবার তা প্রমাণ করলো।

শতরঞ্জকে কেউ কেউ এপিকধর্মী বা ক্ল্যাসিক্যাল রীতির ছবি বলে বর্ণনা করেছেন। কিন্তু এ ছবিতে এপিকের বিশালতার চেয়ে অণুবীক্ষণের প্রবণতাই বেশী, তাই এত ডিটেলের প্রাধান্য, তাই মাত্র কয়েকটি মাহুসকে আমরা বিচ্ছিন্নভাবে দেখি, একটা গোটা জাত, গোটা সমাজের মাঝখানে তাদের পাই না। শতরঞ্জের ভাবে, ভঙ্গীতে, এবং রঙের ব্যবহারে যে পরিচ্ছন্নতা তা ক্ল্যাসিক্যাল হলে অ্যানিমেশনের ব্যবহারকে বলতে হয় চন্দপতন, বোধহয় এই অংশটুকুতে সভ্যজিৎ নিজেরই অজান্তে একটা সুল্লতাকে প্রশ্ন দিয়ে ফেলেছেন। ছবির কোরাস গ্রীক কাব্যদায় টীকা-টিপ্পনী দিলেও পরিশেষে তার বক্তব্যে বা কণ্ঠে কোনো ব্যাধা-বেদনা-প্রার্থনা-ভৎসনা বা দর্শকদের উদ্দেশ্যে কোনো হুঁশিয়ারী শোনা যায় না, গ্রীক কোরাসে যা নাকি অবশ্যকর্তব্য। আসলে 'শতরঞ্জ' পূর্বপরিচিত কোনো রীতিই পুরোপুরি অমূল্য করেনি, শতরঞ্জ বিভিন্ন রীতির মিশ্রণ—ডকুমেন্টারি রীতি, গ্রীকনাটক, প্রতীকবাদ, সব কিছুর। এই মিশ্রণের সাফল্য সম্বন্ধে দ্বিমতের অবকাশ অপ্রতুল নয়। প্রথমেই প্রশ্ন ওঠে স্বতন্ত্রের তুমিকা সম্বন্ধে। তিনি প্রথম দিকে যতটা মুখ খোলেন পরে ততটা নয়, তিনি ঐশ্বর্যজন্মের পূর্বপুরুষদের কাহিনী বেশ রসিয়ে বলেন, গোটা অযোধ্যাই যে নানান খেলায় মগ্ন তাও বলেন পর্যাপ্ত পরিমাণে irony বোঝা করে, কিন্তু এই সব খেলার বাইরে তখনকার মাহুসেরা আর

কিভাবে জীবনযাপন করত সে ব্যাপারে নির্বাক থাকেন। এদিকে ডালহৌসীর একটি চিঠিও আমাদের নাকের ডগায় তুলে ধরা হয়, তাই আশা জাগে আরো অনেক কিছু তুলে ধরা হবে, যেমন ঐ খেলায় মগ্ন ভারতীয় রাজা উজীরের অধীনে এবং ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীর এলাকায় সাধারণ মানুষের স্বখ-দুঃখের তথ্য। কিন্তু সত্যজিৎ তাঁর বিরুদ্ধে যে অভিযোগ প্রায়ই করা হয় তা প্রমাণ করে ছেড়েছেন—তাঁর ইতিহাস রচনায় সাধারণ মানুষের কোনো স্মৃতিকা নেই; ইতিহাস তাঁর কাছে রাজাদের কাহিনী, উলুবাগড়ার নয়। ১৮বির শেষের দিকে কালুকে যদি এই উলুবাগড়াদের প্রতিনিধি হিসেবে ধরতে হয় তবে তাকে মনে হয় একটা ফাউ। সূত্রধর বলবেন কদিনের মধ্যেই অযোধ্যা বৃটিশদের হাতে তুলে দেওয়া হচ্ছে, আর আমরা দেখি তখনও দুই জায়গীরদার দাবা খেলায় মগ্ন। শুধু তাই নয়, এবারে দাবা খেলাটা বিদেশী নিয়মে শুরু হয়েছে। সত্যজিৎ বোঝাতে চাইছেন যে ভারতীয় শাসকবর্গ বিনা প্রতিরোধে কেমন বৃটিশ শাসন মেনে নিয়েছেন। ১৮৫৬ সালে অযোধ্যায় মেটাই ছিল প্রধান দিক। কিন্তু ১৮৫৭ সালে ভারত জুড়ে যে-বিদ্রোহটি হয়েছিল তার মানসিক প্রস্তুতির কোনো চিহ্নই কি আজকের ঐতিহাসিকেরা দেখেন পান না ১৮৫৬ সালে? আমি ঐতিহাসিক নই, তাই একটি বিদ্রোহের জন্ম যে বেশ কিছুটা আগে থেকে তার মানসিক (subjective) আয়োজন চলে এমন একটা ঐতিহাসিক সত্যকে উপেক্ষা করার সাহস রাখি না। সত্যজিতের সূত্রধর অযোধ্যার অতীতকে টেনে আনেন বর্তমানকে সহজবোধ্য করার জন্ম, অযোধ্যার ভবিষ্যতের কথাও উল্লেখ করেন ১৮৫৬ পর্যন্ত, কিন্তু অযোধ্যার সঙ্গে যুক্ত ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীর ইতিহাসে যেটা সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা—সিপাহী বিদ্রোহ—তা ১৮৫৭ সালে ঘটলেও সূত্রধর তার ধার কাছ দিয়ে যান না।

এর কারণ, সত্যজিতের মতে,—The Mutiny was not sparked off by the Annexation, but by the Enfield rifle rubbing both Hindus and Moslems the wrong Way. The stored up discontent resulting from the Annexation provided fuel at a later stage.

যদি মনে নিই সত্যজিতের উপজীব্য অযোধ্যার শাসকবর্গের নিজস্বতা ও আন্তরিকতা যা কিনা ফিউডাল অবক্ষয়ের লক্ষণ তবে হয়তো সিপাহী বিদ্রোহের প্রশ্নটা প্রাসঙ্গিক নাও হতে পারে তাঁর দৃষ্টি থেকে, কিন্তু annexation এর ফল ঐ যে stored up discontent সেটা কেন তিনি একবারও দেখালেন না? (একটি শটে জর্নেক সৈনিকের অসন্তুষ্ট মুখই কি শিল্পের খাতিরে যথেষ্ট?) আরো গভীরে সেনাদলের

অন্যভাবে দেখানো কি অনৈতিহাসিক ঘটনা হত, না কি অ-নান্দনিক ? সত্যজিতের স্বত্বধরও তো অন্তত তাঁর নেপথ্য ভাষণে এর উল্লেখ করতে পারতেন ।

‘Shatranj Ke Khilari is not about Wajid, nor is it aimed to build up a case for the Mutiny’—সত্যজিতের এই মত অনুসারেই সিপাহী বিদ্রোহের ( এবং তা কিন্তু শুধু সিপাহীদের নয়, রাজাদেরও ) কিঞ্চিৎ সংকেত থাকা উচিত ছিল, কারণ শতরঞ্জ ওয়াজেদের কাহিনী না হয়েও ওয়াজেদকে অনেকখানি দেখিয়েছে, সূত্ররূপে সিপাহী বিদ্রোহের পক্ষে কোনো ‘case’ না সাজিয়েও ঘটনা হিসেবে তার সঙ্গে annexation এর যোগসূত্রটি তথ্যের দিক থেকে জানানো যেতে পারতো এবং তাতে ছবিটির মৌল্য ক্ষুণ্ণ হত বলে মনে হয় না । কিন্তু সত্যজিৎ নিজের প্রতীকধর্মী আঙ্গিকে নিজের আটকে গেছেন । যে ছবির বক্তব্য এই যে ভারতীয় শাসকবর্গ হয় নাচ-গান, নয় দাবায় দ্রবীভূত, যার ফলে অস্ত্রে মরচে ধরছে, সেখানে অস্ত্র ধরার ঘটনা দেখালে ( এবং ইতিহাসে তা ঘটে থাকলেও ) ছবির বক্তব্যই বদলে যাবে, দাবা খেলার মত স্বাস্থ্য মানসিকতার প্রতীকটাই ভেঙে যাবে, অতএব ছবি শেষ হোক ১৮৫৬ সালে । বিদেশী চিত্র বিশেষজ্ঞরা, বিশেষ করে সাধারণ দর্শকরা, এইটুকুই জাহুক অর্থাৎ যা তাঁরা এতদিন পর্যন্ত জেনে এসেছেন—ভাবভীরো বৃটিশ শাসনকে মেনে নিয়েছে মুড়ি গুড়াতে গুড়াতে, ভেড়ার লড়াই দেখতে দেখতে, এবং অবশ্যই দাবা খেলতে খেলতে । সত্যজিতের স্বত্বধরকে তাই মনে হয় উটামের দেশ থেকে ধার করে আনা । এরকম একটা আক্ষেপ থেকেই যায়, যেহেতু এ ছবিতে সত্যজিৎ তথাকথিত ঐতিহাসিক উপস্থাপনার কল্পনা-প্রবণতার অঙ্কুহাত তো বাধেনই নি, বরং ডকুমেন্টারি ভঙ্গী গ্রহণ করায় তথ্যনির্ভরতার আশ্রয় ক্রমেই বাড়ে, ফলে আশ্রয়ভঙ্গের অভিযোগটির সুযোগ তিনিই করে দেন । যারা বলেছেন, এ ছবির নান্দনিক দিকটাই বিবেচ্য, ঐতিহাসিক সত্যতা অত বড় ব্যাপার নয়, তাঁরা জুলে যাচ্ছেন যে সত্যজিতের আঙ্গিকই তাঁদের যুক্তিকে ষণ্ডন করছে । যে-ছবিতে একটি ঐতিহাসিক দালিলের ক্রোড়মাণ থাকে সেখানে তথ্যের দিকটা আপনা থেকেই বড় হয়ে দাঁড়ায় । সত্যজিতের ব্যর্থতা তিনি তথ্যের গুরুত্ব বাড়িয়ে দিয়ে তাকেই পাশ কাটিয়ে পালাতে চেয়েছেন । এতে অবশ্য তাঁর শিল্পবোধ বেঁচেছে এমন তৃপ্তি যাদের তাঁদের আইজেনষ্টাইনের আইভ্যান ছ টেরিব্লের কথা স্মরণ করতে বলি । তুলনা করলেই সত্যজিতের শিল্পগত ফাঁকটা কোথায় তা ধরা পড়বে । ফাঁকটা আঙ্গিকের মধ্যেই যেহেতু বিষয়টা ঐতিহাসিক এবং যেহেতু তা একজন ব্যক্তির কাহিনী নয়, একটা গোটা দেশের কাহিনী । সত্যজিতের স্লাইড-মাফিক শট, চারদেওয়ালে-আটকে-থাকা-চিত্রনাট্য, একটি স্তরে একটা মস্ত ফাঁকি বলে মনে হয়—সেটা হল বাস্তবতার স্তর । তাঁর এ ছবিতে মক্‌বুলরা কোথায় কিভাবে থাকে দেখা যায় না । এমন কি মক্‌বুল একটা

ছায়াপথ থেকে হঠাৎ উদ্ভিত হয় (‘অপরাজিত’তে সর্বজয়া রাঁধুনীর কাজ নিয়ে জনৈক ধনীর প্রাসাদের সিঁড়ি বেয়ে নিজের ঘরটিতে যখন প্রথম ঢোকে তখন সামাজিক বৈষম্যের চেহারাটা আমাদের সঠিক জায়গায় আঘাত করেছিল)। শতরঞ্জ লখনৌ-এর বাজারে কাজি যায় কিন্তু বাজার দেখা যায় না, কালুর বাড়িতে মীর-মীর্জারা তামাকের জন্তু দুকলেও ক্যামেরা বাইরেই দাঁড়িয়ে থাকে (স্মরণীয়, সত্যজিৎ ‘পথের পাঁচালী’তে অপুদের পারিত্যক্ত বাড়িটা পর্যন্ত দেখিয়েছেন, বাস্তবতার প্রতি তাঁর অহুরাগ তখন ছিল আন্তরিক), জায়গীরদারদের অন্দরমহল বলতে আমরা একটা করে ঘর দেখি, দেখি তাঁদের একটি করে জ্মী, তাঁদের সংসারের আর কাউকে দেখা যায় না, লখনৌ-এর গলির ছবি তোলা হয় ওপর থেকে এমনভাবে যাতে পাশের দৃশ্য মাত্র একফালি দেখা যায় (‘চারুলতা’য় চারুর দূরবীণ দিয়ে পুরনো কলকাতার রাস্তা এভাবেই ধরা হয়েছিল। কিন্তু যেহেতু দৃষ্টিপথের সীমারেখা এখানে দূরবীণের লেন্সের তাই রাস্তার ষণ্ডিত দৃশ্যে ওপর থেকে পাল্কির ছবি নতুন ব্যঞ্জনায় সমৃদ্ধ হতে পেরেছিল, শতরঞ্জে তা হয়ে থাকলো ফাঁকি দেবার সরল কৌশল), ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানির কোনো পরিবেশ তৈরি হয় নি, শুধু দৃশ্য জুড়ে আছে উটাম, একজন ব্যক্তি, যিনি আবার বিবেক দংশনে বিদে হারিয়েছেন; কোম্পানীর সৈন্য ফাঁকা মাঠ দিয়ে আসে, কিন্তু লখনৌ-এ ঢোকায় আগেই ছবির যবনিকাপতন হয় কারণ ওই দৃশ্যটা দেখানো একটু কষ্টসাধ্য ব্যাপার।

হয়তো সত্যজিতের আত্মপক্ষ সমর্থনে এটুকু বলা যেতে পারে যে তিনি গোটা ছবিতে জানলা দিয়ে দেখার মত একটা আঙ্গিক গ্রহণ করেছেন, তাই আমরা সবকিছুই এক ঝলকে যতটুকু জানলায় ধরে ততটুকুই দেখতে পাই, তার বেশী দাবী করার নির্দেশ এখানে নেই। তা যদি হয় তবে প্রশ্ন ওঠে, এহ কাটা কাটা প্রায় স্লাইড মাসিক ঘরোয়া দৃশ্যমালায় প্রয়োজন হল কেন একটা ঐতিহাসিক ছবিতে, যেখানে দিল্লী ও বিদেশী শাসকগোষ্ঠী ও আপামর জনসাধারণের ভূমিকা অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত? কেন একটা প্যানোরামিক দৃষ্টিভঙ্গী গ্রহণ করা হল না? ঝুঁড়িও ও অজ্ঞাত বাস্তব অস্থিবিধে এড়ানোর জন্তু? অর্থের অভাব? ছবির নির্মাণপর্বে যেরকম প্রচার হয়েছিল তাতে মনে হয় না সত্যজিৎ এরকম বাস্তব সমস্যাগুলোর মোকাবিলা করতে পারতেন না, বিশেষ করে যখন এতটা অর্থব্যয় তাঁর অজ্ঞ কোন ছবিতে হয় নি, বিশেষ করে যেখানে একজন বিদেশী খ্যাতিনামা অভিনেতার জন্তু এতটা খরচ হয়? দিল্লী অভিনেতাদের খ্যাতিও সত্যজিতের অজ্ঞাত ব্যয়সংকোচনের একটা কারণ হতে পারে অথচ শতরঞ্জে তাঁদের যে-ভূমিকা ও অভিনয়ের সুযোগ তা কম নামী অভিনেতাদের দিয়ে করালে বোধহয় ছবির পটভূমিকা রচনায় আরো অর্থব্যয় করা যেত। আমজাদ খানের অভিনয় দেখে মনে হয় নি যে তিনি অপরিহার্য ছিলেন, একমাত্র তাঁর গব্বর সিং ইমেজের বাণিজ্যিক দিকটি ছাড়া।

আরো একটি মজার কাঁকি, গল্পাঙ্কদের বহুখ্যাত শিল্পসভোগ দেখানোর জন্ত যেভাবে গান ও নাচ আনা হয়েছে তাতে সত্যজিৎ নিজেই তাঁর 'জলসাঘরের' পাশে এখানে হেরে গেছেন। গান ও নাচ কোনো কিছুরই অঙ্গুরণ বেনীক্ষণ থাকে না। এর কারণ অবশ্য এই যে সত্যজিৎ এখানে আবেগ অহুভূতির কাছে কোনো আবেদন রাখতে চাননি, একেবারে অনাসক্ত নৈব্যক্তিকতা দিয়ে তিনি একটি দেশকে চলে বলে দখল করার ঘটনাকে টুকরো টুকরো করে দেখিয়েছেন। আবেদন রেখেছেন দর্শকের মস্তকের কাছে। বিষয় যখন দাবাখেলা তখন দর্শকদেরও তিনি যেন দাবাড়ুর মতই মস্তিষ্কচর্চায় দক্ষ বলে ধরে নিয়েছেন, তাই শতরঞ্জ দেখে দর্শকের মস্তিষ্ক যতটা ব্যতিব্যস্ত হয়ে ওঠে, অহুভূতি ঠিক ততটাই ঠাণ্ডা থাকে। দেশটার পরাধীনতার কথা সত্যজিৎ এতটা নিঃশিথতা নিয়ে বলতে পারেন তাতে মনে হয় তিনি হয় বর্তমানে শিল্পচর্চাকে দাবাখেলার মতই মস্তিষ্কের ব্যায়াম বলে মনে করছেন, কিংবা হয়তো এই রীতিটি বিদেশীরা এই মুহূর্তে সবচেয়ে সার্থক বলে মনে করছেন, তাই। আশংকা হয় সত্যজিৎ কি একেবারে 'বিদেশী' হয়ে যাচ্ছেন শুধু শিল্পচেতনায় নয় স্বদেশচেতনাতেও? তাই স্বদেশের পরাধীনতার তিনি শুধু ঠোঁটের কোণে ঝাঁক হাসি ফোটাতে পারেন, ক্রুদ্ধ বা ব্যথিত হবার ক্ষমতা রাখেন না। ঐ সব অহুভূতি আজকের পাশ্চাত্যে শিল্পবিচারে একেবারে বাতিল হয়ে গেছে কিনা জানি না, তবে স্বদেশের অপমানে খ্যাতনামা বিদেশীরাও শিল্প-সাহিত্য-চলচ্চিত্রে একটু ভাবপ্রবণতার প্রস্রয় না দিয়ে পারেন না এমন প্রমাণ প্রায়শই মেলে। এই স্টি-মেন্টটুকু যদিও বা কোনো দৃষ্টিকোণ থেকে অগ্রাহ্য করা হয়, মহৎ শিল্পীর চেতনায় তার গুরুত্ব অপরিসীম, কারণ শিল্পকর্মে মস্তিষ্ক ও হৃদয়ের ঐক্যসঙ্গীত না হলে তা বৈজ্ঞানিক দলিলের সামিল হয়ে উঠতে পারে।

সত্যজিৎ মহৎ শিল্পী, তাই বাঙালী ভাবালুতাকে পশ্চিমী মননশীলতার সাহায্যে নিয়ন্ত্রিত করে শিল্পের প্রয়োজনীয় ভারসাম্য রচনা করতে পেরেছেন অধিকাংশ ছবিতে। 'জলসাঘর' যদি তাঁর সবচেয়ে ভাবপ্রবণ ছবি হয় তবে শতরঞ্জ' সেই ছবি যেখানে সত্যজিৎ আবেগকে বশে আনতে গিয়ে পুরোপুরি বাদ দিয়ে ফেলেছেন, মস্তিষ্কের ভূমিকা মুখ্য হয়ে উঠেছে। স্বভ্রমরের দূরত্ব এখানে কখনো দূর হয় না তাই, সঙ্গে সঙ্গে আমাদেরও। রঙীন স্বদৃশ্য শতরঞ্জের মত সত্যজিতের ছবি চোখের খিদে মেটায়. শতরঞ্জের খেলার মতই এ ছবি মস্তিষ্কের ঝড় তোলে, কিন্তু মন ভরে না—একেবারে আটপোরে ভাষায় বলছি, কারণ মহৎ শিল্পের মূল কথা সেটাই, মন ভরে তোলা।

তাই সেই অশিষ্ট যুবকের উক্তিটিতেই ফিরে যেতে হচ্ছে—সত্যজিৎ শতরঞ্জে আগা-গোড়া একটা দাবা খেলাই খেলিয়েছেন ; ( শুধু এইটুকু বোঝ করতে চাই ) এবং সত্যজিৎ নিজেই এখানে একজন দক্ষ দাবাড়ু ( এই অর্থে ছবিটি অসাধারণ একটি এক্স-

পেরিমেন্ট ) ।

বিশ্বচলচ্চিত্রের দক্ষ দাবাড়ুরা এ ছবির ‘চাল’কে অবশ্যই স্বাগত জানাবে, আশা করা যায় ।

কলকাতা ’৭১

ক্রম গুপ্ত

‘কলকাতা একদিন কল্লোলিনী তিলোত্তমা হবে’

‘City of Procession’, ‘Nightmarish’, ‘Squalid’

“আকাশকুসুম” থেকে শুরু করেই যুগল সেন অস্থির ভাবে এমন একটা কিছু করছেন যাকে “toying with technique” বলা যেতে পারে—এর মধ্যে গল্পের আদি মধ্য অন্ত’র classical structure-টাকে ভাঙ্গার চেষ্টা, দ্রুত দৃষ্টি কোণের পরিবর্তন, flash forward, ত্রেখটির কায়দায় illusion ভাঙ্গা, ছবির স্পুলছেঁড়া, audienceকে সম্বোধন, freeze ইত্যাদি নানারকম ব্যাপার আছে । এখন এগুলোর তত্ত্বগত সমর্থনে যদি বলা হয় যে আধুনিকত্বের এইগুলিই একমাত্র অপরিহার্য লক্ষণ এবং আদি মধ্য অন্ত formula বজায় রেখেও আধুনিক ভাল ছবি করা যায় না বা করলে তা literary film হয় তবে তা তর্ক সাপেক্ষ হয়ে দাঁড়ায় । আমাব কাছে সে তর্কের চেয়েও অনেক মূল্যবান প্রশ্ন হল এই যে যুগল সেন তাঁর কাজের মধ্যে এই জাতীয় পরীক্ষায় সফলতা অর্জন করছেন কিনা, তাঁর সৃষ্ট ছবি তাঁর অস্থিরতাকে কার্যত সমর্থন করেছে কিনা ।

“প্রতিনিধি” করবার সময় যুগল সেন আন্তনিয়েনির দ্বারা প্রভাবিত ছিলেন—শারীরিক violence-এর চেয়ে অন্তর্লীন violence-কে চিত্রিত করাকে তিনি অধিকতর অভিপ্রেত মনে করতেন । বহুদিন পর তাঁর ছবি “কলকাতা ৭১” দেখে মনে হয়—তিনি সেদিক থেকে বদলেছেন—যুঁকেছেন গদারের দিকে । এতে দোষের কিছু নেই—চলচ্চিত্রের মত শিল্পের ক্ষেত্রে cross fertilization সবসময়েই স্বাগত—কিন্তু আবার বলছি কাজে সেটা কতটা ফল দিয়েছে সেটাই বড় কথা ।

“কলকাতা-৭১” দেখে মনে হয়—ক্রুটিহীন না হওয়া সত্ত্বেও এছবিতে সফল ফলেছে ।

হাওড়া ব্রিজের লং শট দিয়ে শুরু করে যুগলবারু কলকাতার বিভিন্ন দৃশ্যাবলীর একটা কোলাজ মত তৈরী করেই রঙিন দৃশ্যে ভিক্টোরিয়া মেমোরিয়ালে সুহাসিনী মূলকে দেখান, সঙ্গে সঙ্গে উঁচু জায়গা থেকে কলকাতার skyline-এর একটা slow

track শট intercut করে দেখানো হয়—এখানে আনন্দশংকর স্থলর ছন্দোবদ্ধ সঙ্গীত রচনা করেন—এই দৃশ্যটি conceptual দৃশ্য হিসাবে হৃদয়গ্রাহী—‘কলকাতা একদিন কল্লোলিনী তিলোস্তমা হবে’ এই লাইনের স্মারক। মেয়েটি ময়দানে এসে থমকে দাঁড়ায়—একটি মৃতদেহ দেখে (মৃতদেহটি frame-এর বাইরে), নেপথ্যে আকাশবাণীর ঘোষক—এর কণ্ঠে একটি অজ্ঞাত পরিচয় যুবকের ময়দানে মৃতদেহ পাওয়ার ঘোষণা।

এই হল ছবির মুখবন্ধ। এরপর টাইটেল—তারপর কাল্পনিক বিচারালয়—এর সাহায্যে মৃগাল সেই এই ছবিকে তার পূর্ববর্তী ছবি “ইন্টারভিউ”র সঙ্গে সংযুক্ত করেন। Statue ভাঙ্গার অপরাধে রঞ্জিতের বিচার হচ্ছে। এই অংশটিকে ভীষণ প্রক্লিপ মনে হয়। পূর্ববর্তী ছবির কৈফিয়ৎ দেওয়ার—rationalization করবার কোন প্রয়োজন এ ছবিতে ছিল বলে মনে হয় না—আর দৃশ্যটি অনাবশ্যক রকমের দীর্ঘ। আলাদাভাবে sequence-টিতে বেশ কিছু গুণ রয়েছে। ডামিটিকে দোহলায়মান অবস্থায় ভাল ব্যবহার করা হয়েছে—Employees’ Union-এর শোভাযাত্রার ব্যাপারটিও বেশ মজার—কিন্তু মনে হয় না মূল ছবির শরীরের পক্ষে এর কোন প্রয়োজন ছিল—এবং যতই না সনাতনী গল্পের চেহারা ভাঙ্গা হোক, একটা ছবি যখন তৈরী হয়েছে তখন সেই বিশেষ ছবির ধর্ম অস্থায়ীও, তার logic অস্থায়ীও একটা নির্দিষ্ট চেহারা প্রত্যাশিত।

এর পর থেকেই ছবিটি সেই নির্দিষ্ট চেহারা পেতে থাকে। Central Theme হিসাবে “দারিদ্র্য, হতাশা ও বঞ্চনা”কে বেছে নেওয়া হয় এবং ১৯৩৩, ১৯৪৩, ১৯৫৩ এবং ১৯৭১-এর দুটি গল্পের মাধ্যমে সেই theme’ক চিত্রায়িত করা হয়। ১৯৩৩ ও ১৯৪৩ এবং ১৯৫৩-র চিত্রণ হিসাবে মৃগাল সেন সনাতনী গল্পের থেকে উপাদান আহরণ করে সার্থকভাবে চিত্রায়িত করেন। প্রথমটি মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের “আত্মহত্যার আধিকার”। Visually এখানে দারিদ্র্য বেশ ভালভাবে প্রতিষ্ঠিত—বিশেষ করে মায়ের মুখটি, কোলে শিশু এবং ছাতা ধরে থাকা মেয়ে—এই অংশে অভিনয়ের সংলাপ অংশটি কিঞ্চিৎ দুর্বল—একটু chaotic লাগে। লাইন করে আশ্রয় নিতে যাওয়ার দৃশ্যে music একটু arty লাগে এ ছবির ধর্ম, কিন্তু শেষটি খুবই গভীরতার সঙ্গে চিত্রিত এবং সেখানে সত্য বন্দ্যোপাধ্যায়ের মুখটি স্তব্ধবহুত। মারি সিটন সত্যজিৎ রায় প্রসঙ্গে তাঁর বইতে বলেছেন যে inner psychologyকে বাহ্যিকরূপ দেবার মত উপযুক্ত physical type বাছায় সত্যজিৎ Eisenstein ও বিশেষ অর্থে Leonardo de Vinciর সঙ্গে তুলনীয়। এই physical type বাছা অতি দুর্লভ কাজ—সত্যজিৎ সেটা অধিকাংশ ক্ষেত্রে চূড়ান্ত সফলতার সঙ্গে করেছেন। এই ছবির আগে মৃগাল সেনকে এ ব্যাপারে এতখানি সফল হতে আমি দেখিনি, বরঞ্চ অনেকক্ষেত্রেই অল্পপযুক্ত physical type ব্যবহার করতে দেখা গেছে। কিন্তু এখানে ১৯৪৩ সালে (প্রবোধ সান্যালের “অজার”)র চিত্রণে মাধবী চক্রবর্তী

ও বিনতা রায়ের মুখকে যুগলবাবু অসামান্য সফলতার সঙ্গে ব্যবহার করেছেন। এখানে গল্পের depiction এ প্রচলিত পদ্ধতিই অবলম্বন করেও তার মধ্যে নেপথ্য বিবরণী এবং যে চরিত্র সম্পর্কে কিছু বলা হচ্ছে তখন তাকে দেখানো অথচ sound track এ সেই কথাগুলিকেই রেখে দেওয়া ইত্যাদিও রাখা হয়েছে—কিন্তু সেটা এখানে বড় কথা নয়, এই অংশে সমস্তক্ষেপ একটা ভয়ঙ্কর কি ঘটবে বা ঘটেছে সেই আবহাওয়া একটা চাপা violence চমৎকার ভারসাম্য রক্ষা করে রাখা হয়েছে। শেষে একটা প্রচণ্ড denouement—যেখানে মা মেয়েকে charge করে এই অংশে মাধবী ও বিনতার অভিনয় অবিস্মরণীয়। এদের দুজনের চূড়ান্ত সফল filmic অভিনয়ের পাশে অল্পভার দাঁত খোটা মাথা নাড়ানোর ভঙ্গিগত আভিষ্য একটু বেমানান এবং অশোক মুখার্জীর প্রতিটি ব্যঞ্জনধ্বনি জোর করে স্পষ্ট করে শোনানো ও 'শ' কে 'shsh' উচ্চারণের থিয়েটারী রীতি বেহুঁরো লাগে।

পরবর্তী অংশটি সমরেশ বসুর “আগলার” গল্প অবলম্বনে প্রস্তুত। এ অংশটিতেও সনাতনী narrativeকে মোটামুটি রক্ষা করেও তার মধ্যে ব্যতিক্রম রাখা হয়—যেমন গৌরান্দকে পুলিশ ধরার ঘটনাটি অকস্মাৎ যুগলবাবু গল্পের মাঝখানেই দেখিয়েছেন, এছাড়া ছেলেটির মুখে close up এর সঙ্গে তার ছেলেবেলার “কিং কিং” খেলার দৃশ্যের সংযোজন ইত্যাদিতে সে জাতীয় narrative ভাঙ্গার কোন নিদর্শন নেই। টেন থেকে নেওয়া বাইরের কিছু দৃশ্য বাদ দিলে এবং টেনের যাত্রীদের ব্যবহারজনিত কিছু দৃশ্য সামান্য edit করলে বলা যায় এটিও একটি অনবচ্-রচনা। ছেলেটির মার চরিত্রে অবতীর্ণ হন গীতা সেন—তার মুখখানিও অসামান্য filmic quality সম্পন্ন, তার কর্ণের “গৌরান্দরে” ডাকটিও বাহ্যিক atmosphere সৃষ্টি করে। বিশেষ করে শেষ দৃশ্য—ঘুমন্ত ছেলেকে থাপড়াতে থাপড়াতে আধশোয়া অবস্থায় ওর একটি শট রয়েছে mid close, সেখানে ওর মুখের বেধায়, চাখের ইন্দ্রিতে দারিদ্র্যক্লিষ্ট অস্তিত্বের সংগামে পর্যুদস্ত সকল মায়ের একটি universal চেহারা ফুটেছে—আরো ব্যাপকভাবে যা একমাত্র অপু চিত্রে সর্বজন্মের মধ্যে লভ্য।

ঠিক এরপরই যুগল সেন এ আসেন—ছবির styleও হঠাৎ বদলে যায়। দুটি episode (ঠিক কাহিনী বলা যায় না এদের) এর সাহায্যে যুগলবাবু ১৯৭১-কে করেন। প্রথমটি একটি ধনী ব্যবসায়ীর পার্টির দৃশ্য—এতে তাপসবাবুর তৈরী psyc-hedelic আলো এবং খানন্দাশঙ্করের pop music চমৎকার আবহাওয়া সৃষ্টি করেছে। একটি বৃদ্ধার মুখ পার্টির চরিত্রটি বেশ ভাল establish করে, কিন্তু তারপরই অজিতেশ বন্দ্যোপাধ্যায়ের সঙ্গে পার্টির অগ্রান্ত চরিত্রগুলির কথোপকথনে কিছুটা কৃত্রিমতা এসে যায়। জয়হুল আবেদিনের দুর্ভিক্ষের ছবি দেখিয়ে সেটা অজিতেশ কেন dining room এ

রাখেন অল্প বয়ে না রেখে তাই নিয়ে একটা উপভোগ্য ব্যঙ্গ এখানে সন্নিবিষ্ট—কিন্তু অস্ত্রাঙ্ক dialogueগুলি কিঞ্চিৎ trite। ব্যাপারটা visually ষানিকটা interesting হতে পারে quick cutting এর দায় ভাগে, কিন্তু পাটিতে এমন সব মুখ দেখানো হয় যেগুলি পাটির চরিত্র রক্ষা করে না—physical type বাছতে যুগল সেন এখানে সফল হননি—বিশেষ করে আগেকার অধ্যায়গুলিতে উনি যে স্তরের সফলতা অর্জন করেছেন এ ব্যাপারে তার তুলনায় এই ব্যর্থতা পীড়াদায়ক। কেবল একটি মেয়ের মুখে box collection করতে গিয়ে ক্লাস্ত হয়ে মেয়েদের ice cream খেতে চাওয়ার কথার সঙ্গেই কাট করে refugeeদের অমানুষিক দুর্দশার দৃশ্যের দ্রুত ট্র্যাংকিং বেশ কার্যকরী হয়। সঙ্গীতের তালে তালে আশা-হতাশা ইত্যাদি কথার সংযোজনও বেশ কার্যকরী হয়—হঠাৎ spool ছিঁড়ে যুগলবাবু দর্শকদের shock দিতে অবিষ্ট হন এবং তার পরেই আসে সেই ছেলেটি—অঙ্ককারে তার কণ্ঠস্বর “ভয় পাবেন না”। সে নিজের ভয় পেয়ে দৌড়ায়—প্রাণ রক্ষার জন্ত দৌড়ায়—এখানে যুগলবাবু আবার conceptual level ব্যবহার করেন, কারণ ছেলেটি দৌড়ায় শহরে, বনে সমুদ্রের ধারে, মাঠে ময়দানে। তাকে তাড়া করছে পুলিশ। সরাসরি পুলিশ না দেখিয়ে এখানে যুগলবাবুকে stylization-এর আশ্রয় নিতে হয়—model, negative-এ ballet ইত্যাদি। যেহেতু এখানে episodeটি naturalistic নয়, তাই style-এর মধ্যে সেটা মোটাটামুটি মানিয়ে যায়। শেষ পর্যন্ত ছেলেটি যাকে গুলী করা হয় ময়দানে, এখানে round up করার ব্যাপারটা রয়েছে। কিন্তু সে যে ত্রেখটিয় বা গদারিয় কায়দায় দর্শকদের সোজা উদ্দেশ্য করে “এত নিলিপ্ত কেন” ইত্যাদি বলে দর্শকদের sensibilityর ওপর আঘাত দিতে চায়, মনে হয় না এটার প্রয়োজন ছিল—ছবির termsএই সেটা উনি দিতে পেরেছিলেন—এই over-statement-এর কোন প্রয়োজন ছিল না। অঙ্ককারে ছেলেটির মুখ-গাল বেয়ে রক্ত, অক্ষুট আর্তনাদ—এ সবই যথেষ্ট ছিল—দেবরাজ রায়ের মুখটি এখানে আবার অসামান্য সার্থকতার সঙ্গে ব্যবহৃত। সেই সঙ্গে পূর্ববর্তী কাহিনীগুলিকে একসঙ্গে গাঁথাও বেশ কার্যকরী হয় এবং সবশেষে ময়দানে দেবরাজের উপুড় হয়ে পড়ে থাকা মৃতদেহের শটের সঙ্গে sound trackএ radioর অস্থগ্ঠান আরম্ভের time signal চমৎকার ব্যঞ্জনর সৃষ্টি করে। এইভাবে বেশ-বেশে যাওয়ার কাজ যুগল সেনের আর কোন ছবিতে এতখানি সাফল্যের সঙ্গে করা হয়নি।

দেবরাজের মৃত্যুতে কি বোঝালো যে বিপ্লব ‘মৃত’? আজকাল একটা particular ছবির শেষ দৃশ্য দিয়ে এ জাতীয় আক্ষরিক অর্থ বার করার প্রবণতা লক্ষ্য করা গেছে, অর্থাৎ ছবি যে open ended হতে পারে এই চিন্তা এখনও আমাদের মাথায় আসেনি—“কাকনজজ্বা”র মত ছবি তৈরী হবার পরও নয়। “ইন্টারভিউ” ছবিতে ডামি ভাঙ্গার

মধ্যে যে violence depicted তাতে একটি চরিত্রের anger—একটা personal level এ protest এর রূপ নেয়, তাতে বিপ্লবের জয় স্চিত হয় না, তেমনি “কলকাতা ৭১” এর এই ছেলেটি যে “হাজার বছর ধরে দারিদ্র্য বা লাঞ্ছনার” ইতিহাস প্রত্যক্ষ করেছে—সে প্রকৃতপক্ষে একটি চরিত্র নয়, একটি concept—একটা দৃষ্টিভঙ্গি। সেই ছেলের মৃত্যু দেখিয়ে ছবি শেষ করা মানেনই একথা বলা হয় না যে “বিপ্লব” মৃত হল। যারা “ইন্টারভিউ”র শেষ দৃশ্য দেখে উদ্বাহ হয়ে বিপ্লবের জয় হয়েছে বলে আনন্দ প্রকাশ করেছিলেন তাঁরা হয়তো এবার মাথায় হাত দিয়ে বলবেন যুগল সেন একি করলেন? কেননা একটি ছবির scope এ সেই ছবির চরিত্র ও তার open-end-এর ব্যঞ্জনা কে গ্রহণ করতে আমাদের সরল রৈখিক চিন্তাপদ্ধতি এখনও প্রস্তুত হয়নি।

## হ্যামলেট

### নবাকরণ ভট্টাচার্য

কোজিনৎসেভের হ্যামলেট অসাধারণ। কারণ শেক্সপীয়রের সাহিত্যকে এত দক্ষতার সঙ্গে ‘Visual content’-এর জগতে অনুবাদ করা হয়েছে যে কখনও হ্যামলেট কাব্যরসের অনুভব কমে গেছে বা থমকে যেতে হয়েছে, এরকম ঘটিনি। অথচ এরকমও মনে হয়নি যে দূর কোনো ক্লাসিক পৃথিবীর চিত্ররূপ আমাদের শুধুমাত্র অজানা আগ্রহের টানে বাসিয়ে রেখেছে। হ্যামলেট অসম্ভব সমসাময়িক, অত্যন্ত মানবিক। কারণ, মানবিকতার শর্তই হল কারাগার চূর্ণ করা, পৃথিবীটাকে পার্টানো—হ্যামলেট সেই চেষ্টায় কোনো ক্রটি রাখে নি। টাইটেলের পাথর আর মশালের আগুন—কারাগার আর মুক্ত চেতনার এক নিঃশর্ত ডায়ালেকটিক। হ্যামলেট বনাম অশ্রায় আর ত্রাসের রাষ্ট্রশক্তি। উইটেনবার্গের ছাত্র হ্যামলেট, মার্টিন লুথার, ড. ফসটাস। হ্যামলেটের মধ্যে রেনেসাঁস ও প্রোটেষ্ট্যান্ট বিশ্বচেতনা মিশে যায়। হিউম্যানিটিাস বনাম ফেরিটাসের লড়াই। আঙ্কের সঙ্গে এর তফাৎ কোথায়?

ছবির শুরুতে প্যারালেল ট্র্যাকিং শটে হ্যামলেট যখন ঘোড়া ছুটিয়ে আসে তখন আকাশের অবস্থা চর্যোগপূর্ণ, অন্তত সম্ভাবনার এই পরিবেশ আকাশ, মেঘ, পাথুরে জমির নিজস্ব রঙে নির্মমভাবে ছবির মুড় তৈরি করে দেয়। ডিপ ফোকাস লেন্সের ব্যবহারে বহুদূর অবধি স্পষ্ট দেখা যায়। এ ছবির নির্মাণ একেবারেই কায়দা-বর্জিত কিন্তু এমন কিছু বিশেষত্ব আছে যা আমার কাছে আইজেনস্টাইন-পদ্ধতির ক্রমবিকাশ বলে মনে

হয়েছে। এই ছবির মনতাজ-পদ্ধতি নতুনতর—শটের কাটিং পয়েন্টে না কাটার ফলে সম্পূর্ণ নতুন এক rhythm তৈরি হয়েছে। এবং হ্যামলেটের অনেক সংলাপ দৃশ্যের সঙ্গে এক counterpoint ও tension সৃষ্টি করেছে যার ফলে হ্যামলেটের চিন্তার জগতে পৌঁছতে দর্শকদের অনেক সুবিধা হয়েছে। একই ফ্রেমের মধ্যে দ্বন্দ্বিক উপাদানগুলি সাজানোর একটি সার্থকতম উদাহরণ এই ছবি। অভিনেতাদের সঙ্গে হ্যামলেটের দৃশ্যগুলি যার প্রমাণ—সেখানে মুকুট, হ্যামলেট, অভিনেতারী সকলেই দ্বন্দ্বিক সম্পর্কে যুক্ত। আরও বিস্ময়কর যে প্রতিটি অংশের ও অংশগত দৃশ্যের মধ্যে পরিচালকের কি পরিমাণ চিন্তা কাজ করেছে! যেমন প্রেতাঙ্গার দৃশ্যের আগে ঘোড়াদের ভয় পাওয়ার দৃশ্যটির কোনো তুলনা নেই। ম্যাকবেথের সেই ঘোড়া। লাগাম ছিঁড়ে ঘোড়ার ছুটে যাওয়ার ছবিটি দেলাকোয়ান ছবির কথা মনে করিয়ে দেয়। এবং তারপরে স্নো-মোশনে হ্যামলেটের পিতার প্রেত আসে। বস্তুগায় করুণ এক মুখবর্মের নিচে আমরা যেন কোনো মাহুয়ের মুখ দেখতে পাই। এই অংশে আমার কাছে যেটা অসাধারণ লেগেছে সেটা হল—“বিষ”—এই ভয়াবহ কথাটি উচ্চারণের সময় অঙ্ককার সমুদ্রের ওপর ক্যামেরা থেমে যায়, যেন সমুদ্র বিষ হয়ে গেছে। এই দৃশ্য আমার কাছে এপিক। গাট্টুডেব ঘরে পোলোলানিয়াসকে হত্যা করার দৃশ্যে ভারি পর্দা ছিঁড়ে পড়বার সঙ্গে সঙ্গে ওপারে মাথা-বিহীন কয়েকটি ম্যানেকিন দেখা যায়—রাগীর পোশাক ঠিক ঠিক মাপে রাখবার জন্ত ঐ ম্যানেকিন। হ্যামলেটের এই অনিচ্ছাকৃত হত্যার সাক্ষী ওরা কারা? কবন্ধ রাষ্ট্রশক্তি? মানে খোঁজবার বাস্তবিক বলে প্রমাণিত হবার পূর্ণ সুযোগ যদিও এখানে রয়েছে, তবুও ঐ দৃশ্য বিস্ময়কর।

সমস্ত ছবিতে পাথর আর কঠিন পাথুরে মাটি, সমুদ্র, এলসিনব দুর্গের দাঁতওয়ালা গেট—গুপ্ত নিমজ্জিত ওফেলিয়ার দৃশ্যে একটা গাছ দেখা যায়, শ্যাওলা, ছোট ছোট মাছ। এর পরেই কবরের দৃশ্য—যোরিকের খুলি হাতে নিয়ে হ্যামলেটের চূড়ান্ত প্রশ্ন—কঙ্কাল-মস্তকের চোখের কোটার দিকে ঝুর ঝুর করে বালি পড়ে, ক্লাউনের কান্না নিয়ে ভাষাশা করার মতো। কফিনের ওপর পেরেক ঠোকর শব্দ বুকের মধ্যে গিঁথে যায়... সমস্ত ডেনমার্ক কারাগার, কিন্তু কারাগারের আকাশে একটা পাখী সমস্ত আকাশ বেড় দিয়ে উড়ে যায়...হ্যামলেটের শেষ জবাব সে তরবারিতেই দেয়—ক্রুদিয়াসের ধূম্য চক্রান্তে জীবন দিতে হলেও হ্যামলেট প্রমাণ করে যে বুদ্ধিজীবীরাও প্রয়োজন হলে অস্ত্র ধরতে জানে।

কোজিনৎসেন্ড ডেনমার্কের জনগণকে দেখিয়েছেন—প্রথম যখন ক্রুদিয়াসের নতুন বিবাহের কথা ঘোষণা করা হয় এবং শেষ যখন হ্যামলেটের মৃতদেহ দুর্গের বাইরে নিয়ে আসা হয়। যদিও হ্যামলেট এদের অনেক কাছের লোক তবুও দুর্গের ভেতরের জগৎ

এদের কাছে অপরিচিত। তারাই ডেনমার্ক। হ্যামলেটকে তারা চূপ করে দেখে, একটা ছোট ছেলে শুধু নড়াচড়া করে। জনগণের সঙ্গে হ্যামলেটের এই ব্যবধান কোজিনৎসেভ স্পষ্টভাবে নির্দেশ করেছেন। দুর্গের ভারি দরজা খোলবার যাতাকালে শ্রমিকদের রোমান ক্রীতদাসদের মতো দেখায়। রুদিয়াসের বিরুদ্ধে অসি ধারণ করে হ্যামলেট এদের পক্ষ নেয়, তা সে জেনেই হোক, অজ্ঞানই হোক। সম্ভবত হ্যামলেট জানত, কারণ সেই তো বলেছিল যে ডেনমার্ক কারাগার। হ্যামলেটকে তার দেশ ও সময়ের মধ্যে চিনে নিতে অস্ববিধা হয় না। এমন কি বিবে শরীর খিতিয়ে আসার সময়ে হ্যামলেট যখন আড়ষ্ট পায়ে মৃত্যুর দিকে এগিয়ে যায়, সেখানেও কথা অনেক কম, “the rest is silence” ভীষণ নগ্ন ও স্বাভাবিকভাবে উচ্চারিত হয়। হ্যামলেট যেন হাত তুলে কোনো এক দিক নির্দেশ করতে গিয়ে থেমে যায়। এই মুহূর্ত অসীম শুধু ট্রাজেডির মধ্যে সীমাবদ্ধ নয়, এবং গভীর অর্থবহ।

হ্যামলেটের ভূমিকায় ইলোথেনতি শোকতুনোভস্কির অভিনয় এক আশ্চর্য বিষয়। স্মরকার সোস্টাকোভিচের সঙ্গে কোজিনৎসেভের যোগাযোগ নির্বাক চলচ্চিত্রের যুগ থেকে চলে আসছে। সোস্টাকোভিচের সঙ্গীত এই চলচ্চিত্রের এক অসাধারণ সম্পদ। ওফেলিয়ার নাচ শেখার সময় তারযন্ত্রের মিষ্টি বাজনা হৃদয় স্পর্শ করে। আবার পিতার প্রেতাঙ্গা দেখবার সময় ও হ্যামলেটের শেষ যাত্রার সঙ্গীত একেবারে অগুরকম।—রাজকীয়, গম্ভীর ও অতলস্পর্শী। এক্সপ্রেশনিষ্ট পর্যায়ের ‘দা নোস’ এবং মহান ‘লেনিনগ্রাদ সিম্ফনি’-র স্রষ্টার হ্যামলেট সঙ্গীত শুনতে শুনতে রাজকীয় স্ট্যাভিনস্কির কোনো কোনো সঙ্গীতাংশ মনে পড়ে। অলিভিয়ার সংস্করণে হ্যামলেট ফাঁকা সিংহাসনের দিকে উঠে যায়। অতএব, হাতে থাকে শূন্য বা অস্তিত্ববাদের ফাঁকা আন্তিন। কোজিনৎসেভের হ্যামলেট শুধু বুর্জোয়ার ঐতিহাসিক সৃষ্টিশীল ভূমিকাটুকুই পালন করে না—পৃথিবীর পান্টানোর চেতায় সে মার্কসের ভাষায় মানবিক মুহূর্তগুলির চিরায়ত অভিজ্ঞতার সৃষ্টি করে, মানুষের activity, essence ও action-কে সমার্থক বলে প্রমাণ করে। মানুষ যেখানে যুক্তিতে মহান, সৃষ্টি ক্ষমতায় অপরিণীম...

## ক্রম হ্যামলেট

### বীতশোক ভট্টাচার্য

হ্যামলেট, ক্রম হ্যামলেট দেখলাম আবার, স্মৃতির স্মরণ্য হলে! ট্রাজিক সংবিৎ মানুষকে পরিশুদ্ধ করে, কোনো সাহিত্যাত্মিক বিতর্কের মধ্যে না গিয়েও অন্তত এটুকু বলা যায়।

এই হ্যামলেট আমার বিশেষভাবে প্রাচ্যবৃত্তাবের কথা মনে করিয়ে দেয় ।

বঙ্কিমচন্দ্ররা যেভাবে দেশদ্রোহী, শকুন্তলা ও মিরান্দার সরল সমীকরণ করতেন তেমন স্থূলভ সমাধানের স্পষ্টতা নেই এখানে । ভুবু একটা এপিক কবিতার ব্যাপার আছে, রুশিয়া উপন্যাস দিয়ে তার কিছুটা মেপেছেন, তাঁদের শেক্সপিয়ার চর্চা আরেকটা পরি-  
মাণ । জার্মানরা এবং রুশরা যেভাবে তাঁকে নিয়েছেন, নিতে পেরেছেন, বলতেই হয়, তেমন আর কেউ না । আর আকস্মিকও বলা চলে না যোগাযোগটাকে । প্রাণের বিশাল প্রাচুর্যের সঙ্গে শেক্সপিয়ার মেলেন, মহাভারত মেলে । হ্যামলেট হোরেশিও কবর খুঁড়িয়ে মামুষটি বারবার একটি টানটান বৌদ্ধ বেদনার ভারে ঘা দেন । এটাকে প্রাচ্য কেন বলছি, জিগেস করলে অবশ্য এখনই বলতে পারবো না । ইতিহাসের বিড়ম্বনা এই হ্যামলেটের রুশ অনুবাদেদের জন্ত এঁদের নির্ভর করতে হয়েছে পাস্তেরনাকের উপর । তরুণ হ্যামলেটের মুখ এখানে পাস্তেরনাকের আদলে তৈরি মনে হয় । পাস্তেরনাকদের সময়টা এরকমই একটা মূর্ত ক্ষয়িষ্ণু মুহূর্ত । তাঁর সঙ্গীরা একে একে ধসে গেলেন । পাস্তেরনাক একা রাত জেগে বসে রইলেন । জিভাগো হ্যামলেটের এক আধুনিক রুশ সংস্করণ বোধ হয় । পাস্তের-  
নাকের জীবনের বিনিময়ে জিভাগোর জীবন ও কবিতা পাওয়া গেলো । জীবন ও শিল্পের এই বিনিময় আছে খুব কম লেখকের রচনায় । রিলকে মান পাস্তেরনাকের মতো জার্মান রুশ মানস ছাড়া তার বিশেষ খোঁজ পাই না । হ্যামলেটে জীবন এবং শিল্পের অবিরল স্থান-  
বিনিময় আছে, এবং এই তৃতীয় মাত্রাই হ্যামলেটকে রসোত্তীর্ণ করে তুলেছে মনে হয় ।

## ওকা উরি কথা

### ঈশ্বর চক্রবর্তী

ভোর হচ্ছে ।

ভোর হচ্ছে ? ভোর হবে কেন । ওদের জীবনের অন্ধকার কি কেটে গেল যে ভোর হবে । অসমতল ভূমি আর চতুর্দিকে অসংখ্য বাধা-বিপত্তির মতো ছড়িয়ে আছে বড় বড় সব পাথর, মাঝে ছোট্ট কুঁড়েটি ; সেখানে ভোর হয়—এক মনোরম প্রত্যুষ । প্রকৃতি মুক্ত-স্বাভাব, তার আলোটুকু বাবুদের তাঁড়ারে বন্দী হয়নি ; তেঁকায়ার অতি দুঃস্থ আন্তনাটির মধ্যে ভোরের আলো পৌঁছে যায় । ঘুম ভাঙে তেঁকায়ার, শুরু হয় আরেকটি অন্ধকার দিন । প্রকৃতিতে ভোর হওয়ার কারণ বুঝতে পারি তেঁকায়ার ঘুম থেকে উঠেই যখন বিরক্ত হয় । এক বিকট চপেটাঘাতে গায়ে-বসায় কোন মশা বা

মাছিকে সে পিষ্ট করে দেয়। ঘুম থেকে উঠেই বিরক্ত কেন ভেঙ্কায় ? আরেকটা দিন—  
 রাতের চেয়েও অন্ধকার যা, সমাজের সাথে আরেকটা দিনের লড়াই, নিয়ম শাসন ও  
 বন্ধনার সমাজে আরও একটা দিনের বাঁচার চেষ্টা। ঘেন্না ধরে গেছে ভেঙ্কায়ার। এই  
 সমাজের মুখে ( ক্যামেরার দিকে সরাসরি তাকিয়ে ) দে পেছাব করে।

“নে, শুয়ে পড়, শুয়ে পড়।” কিংবা “ঘুম ভাঙলো তো আবার ঘুমো।” ছেলেকে  
 বলে ভেঙ্কায়ার। জেগে থাকলেই যে “কামের কলে” ধরা দিতে হবে।

কামের “কল” কেন ? কাম—কর্ম, সে তো যজ্ঞ। সে যজ্ঞে নিজেকে নিষ্কাম—  
 অর্থাৎ ফল কামনা না করে, সঁপে দিতে হবে : এ-ই তো ভারতীয় সমাজ ও ধর্মের  
 বাণী। অশিক্ষিত গ্রাম্য ভেঙ্কায়ার সমাজের প্রচার ও ধর্মের অমুশাসন দ্বারা প্রভাবিত  
 হবে এবং বুদ্ধিহীন ও অপারগ বিচারে আজীবন কাজ করে যাবে ও ঠকে যাবে—এ-ই  
 তো হওয়া উচিত। কিন্তু ভেঙ্কায়ার হঠাৎ অল্প কথা বলে কেন ?

বলে ; কারণ ছবির পরিচালক যুগাল সেন।

১৯৬৯ সালে যুগাল সেন গ্রামে গিয়ে তুলেছিলেন ‘ভুবন সোম’। তার আগে  
 ১৯৫৯-এ যিনি ‘বাইশে শ্রাবণ’ করেছেন—যে ছবিকে একটা রাজনৈতিক চরিত্র দিতে  
 পেরেছেন, তিনি হঠাৎ তুললেন ‘ভুবন সোম’। সমসাময়িক কলকাতায় তখন চলেছে  
 রাজনৈতিক উত্তেজনা। এবং একই সময়ে ‘ভুবন সোম’ গেল ভূয়সী প্রশংসা। বিশেষ  
 মহল থেকে যখন যুগাল সেনের তৈরি একটি অরাজনৈতিক ছবি প্রশংসিত হয়, তখন তাঁর  
 দুশ্চিন্তার কারণ হয়ে দাঁড়ায়। যুগাল সেনও চিন্তিত হলেন, একজন সংগ্রামী পরিচালক  
 নিজের সাময়িক অসতর্কতায় আহত হলেন, কারণ তাঁর কলকাতায় যখন রাজনৈতিক  
 এক চরম উত্তেজনা চলেছে তখন তিনি কোন ‘রসঘন মিষ্টি ছবি’ তৈরি করে রসে  
 কারবারীদের কাছ থেকে বাহবা পাবার জগু ছবি করতে আসেন নি। তাই তিনি  
 ঘোষণা করলেন, আর ‘ভুবন সোম নয়, আহুক অল্প কিছু’। অর্থাৎ রাজনৈতিক  
 চলচ্চিত্রকার হিসেবে তিনি তাঁর দায়িত্ববোধ প্রতিষ্ঠা করলেন।

সুতরাং তৈরি হল ‘ইন্টারভিউ’, ‘কলকাতা ৭১’, ‘পদাতিক’, ‘কোয়াস’। শহর-  
 জীবনের রাজনৈতিক ছবি করতে গিয়ে তাঁকে সমস্যার নাভিমূলে—অর্থাৎ গ্রামে, যেতে  
 হয়েছে বারবার। শহর-জীবনের ফাঁকে ফাঁকে ছবিতে এসেছে গ্রাম—শোষণের মূল বীজ  
 যেখানে প্রোথিত। গ্রাম আর শহর মিশেছে সঙ্গত ভাবেই ; গ্রামে শহরে শোষণের  
 অভিন্ন রূপ ধরে ফেলেছেন তিনি। কৃষিভিত্তিক দেশে শোষণ ইণ্ডাস্ট্রিয়ালাইজেশনের পথ  
 ধরে শহরে এসে পৌঁছয়, মূলতঃ এক হলেও বাহুতঃ স্থানভেদে শোষণ ভিন্ন রূপ ধারণ করে  
 শহরে। রাজনৈতিক আন্দোলনে শহরের ভূমিকা থাকে অগ্রণী, সুতরাং আন্দোলন শহরে

দানা বাঁধলে একজন রাজনৈতিক চলচ্চিত্রকার সে আন্দোলনের ব্যাখ্যা দিতে বসে গ্রামের দিকে চোখ রাখবেনই, কারণ সমস্তার স্থানিক আলোচনা সেরে তিনি ক্ষান্ত হতে পারেন না, বরং একটি বৃহত্তর পর্যালোচনা কিংবা তার ইঙ্গিত তিনি রাখবেন। সমস্তার গভীরে নাড়া দেবার পথটি তাঁকে জানতে হয়ই। সমস্তার গভীরতা—যা ভাববাদী শিল্পীদের কাছে অব্যক্ত মায়ায় অজাগতিক, বস্তুবাদী শিল্পীর কাছে সমস্তার মূল কারণ। রাজনৈতিক শিল্পী যদি মার্কসবাদী হন, তবে সমস্তার মূলে পৌঁছতে তার সামাজিক বিচার করেন, রাজনীতিকে অর্থনীতি দিয়ে বিচার করেন। সে ক্ষেত্রে গ্রামই হয়ে ওঠে তাঁর ছাবর জন্মভূমি, শহর শুধু প্রয়োজনবোধে সে ছবির বাসস্থান।... 'ইন্টারভিউ থেকে পদাতিক এই তিনটি ছবিতে পটভূমি হিসেবে কাজ করেছে কলকাতা। কলকাতা এই তিনটি ছবিতে শারীরিক ভাবে উপস্থিত আগাগোড়া। কিন্তু তিনটি ছবিতেই, অন্তত আমি এই ভাবেই দেখেছি, কলকাতার শারীরিক উপস্থিতি এসেছে নেহাৎই একটা excuse হিসাবে। চেষ্টা করেছে কলকাতার এই শারীরিক উপস্থিতির মধ্য দিয়ে গোটা দেশের সামাজিক অর্থনৈতিক রাজনৈতিক চেহারা আন্দাজ পাওয়ার, বিশ্লেষণ করার এবং ব্যাখ্যা করার এবং ব্যাখ্যার মধ্য দিয়ে দেশের এই realityকে এক সঠিক perspective-এ এনে দাঁড় করানোর (—মৃগাল সেন)।' অর্থাৎ রাজনৈতিক পরিচালক হিসেবে এবার তিনি তাঁর কর্তব্যের কথা ঘোষণা করলেন। বারেকবারে গ্রামে ফিরে যাওয়ার প্রবণতায় বোঝা যায়, রাজনৈতিক চেহারাটার একটা সামাজিক চরিত্র ( যা থেকে গোটা দেশের সামাজিক চরিত্র বোঝা যাবে, কেননা ভারতবর্ষ গ্রামপ্রধান ও কৃষিভিত্তিক দেশ ) তুলে ধরতে চান। সামাজিক চরিত্র প্রতিষ্ঠিত হলে, তার বিচার হবে অর্থনৈতিক। এই ছবি—'ওকা উরি কথা'র বিচার করেছেন পরিচালক অর্থনীতি দিয়ে।

রাজনীতি সচেতন এক পরিচালকের ছবি যখন অর্থনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গিতে বিশ্লেষিত এবং পরিচালক যখন কর্তব্যপরায়ণ, তখন তার ছবির একটি প্রধান চরিত্র তো ও কথা বলতেই পারে। ভেঙ্কায়ী 'কাম'কে বলতে পারে 'কল'।

আমরা এবার দেখব, ভেঙ্কায়ী এ কথা বলতে পারল কেন।

এই ছবির পটভূমি গ্রাম। কাহিনী শোষণের। স্তরায় ব্যাখ্যা সাধারণভাবেই অর্থনৈতিক। শোষণের যন্ত্র শ্রম এবং লক্ষ শ্রমিক। ভেঙ্কায়ী একজন শ্রমিক—কৃষিশ্রমিক। সে শোষিত, ভয়ঙ্কর শোষণে বিপন্ন। যে সমাজে সে বাস করে তা আধাসামন্ততান্ত্রিক এবং সে কারণেই কুৎসিৎ সংস্কারপ্রস্তু। সামন্ততান্ত্রিক ও বুর্জোয়া সমাজে ভাববাদী দর্শন ও ধর্মের আফিম সাধারণ মানুষকে তার শোষিতাবস্থার কারণ নির্ণয়ে অপারগ করে রাখে। বুর্জোয়া সমাজে শ্রমিকরা সংঘবদ্ধ হতে শেখে, সেক্ষেত্রে তারা রাজনৈতিক শিক্ষা পায়; ফলে সে তার শোষিতাবস্থার কারণ বোঝে এবং তার বিরুদ্ধে লড়াই করার জন্ম

সম্পূর্ণ মানসিক প্রস্তুত হতে পারে। কিন্তু ভেক্সার, সে যে সামাজিক অবস্থায় বাস করে সেখানে বসে সে কী করে অর্থনৈতিক বিচার বা রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী লাভ করতে পারে? হয়ত পারে না সে, যদি সে একজন শ্রমিক মাত্র হয়। এখানে, ভেক্সার একজন শ্রমিক হলেও, তার এক অতিরিক্ত বিশেষণ আছে, সে সর্বহার। স্তত্রাং সামাজিক সংযোগ থেকে সে বিচ্ছিন্ন। শ্রম-ব্যবসা তার জীবিকা। শ্রমিক হিসেবে সে দাস-শ্রমিক নয়, স্বাধীন শ্রমিক। শৈশব থেকে বার্ষিক্য পর্যন্ত সে শ্রম দিয়েছে, 'শ্রম—যা জৈব দেহের—মস্তিষ্ক, স্বাস্থ্য, পেশী প্রভৃতির কার্যকলাপ।' বঞ্চিত হয়েছে সে একইসাথে চিরকাল। একজন মুক্ত শ্রমিক, যে সমাজের যাবতীয় আচার থেকে বিচ্ছিন্ন অথচ যুক্ত সেক্ষেত্রেই যেক্ষেত্রে সে সমাজের কাছে প্রয়োজনীয়। তার জৈবদেহ যখন শোষণে নিষ্পেষিত, তার মস্তিষ্ক কোন উন্নত ভাবনাসে তথা ভাগ্যের পরিহাসের রহস্যে শান্তি খোঁজে না। তা যদি হত, তবে একজন রাজনৈতিক পরিচালকের উদ্দেশ্য ব্যর্থ হত; পরিচালকের partisan হবার সুযোগ ও মার্কসীয় শিক্ষা ব্যর্থ হত। বরং ভেক্সার কিংবা তার মত একজন লক্ষ করবে বঞ্চনার ইতিহাস, সে বুঝতে পারবে তারই শ্রমে দুর্ভাগ্য লুপ্ত হলে মালিক। কেননা মালিকের সম্পদের 'উৎস মূল্য শ্রমিকের শ্রম-সময়ের জমাট রূপমাত্র।' '...যেখানেই সমাজের একটি অংশ উৎপাদনের উপকরণগুলির একচেটিয়া মালিক হয়, সেখানে শ্রমিক স্বাধীন কিংবা গোলাম যা-ই হোক না কেন, তাকে নিজের ভরণপোষণের জন্ত আবশ্যিক শ্রম-সময়ের সঙ্গে উৎপাদনের উপকরণের মালিকদের প্রয়োজন পূরণের জন্ত কিছু বাড়তি শ্রম-সময় দিতে হয়।' শ্রমিকের শ্রম থেকেই সৃষ্টি হচ্ছে 'পুঁজি'। কেননা 'প্রাকৃতিক সম্পদের কোন নিষ্কাশন নেই। অর্থাৎ...স্থির মূলধন শূন্য। ১০০ উৎপন্ন মূল্য = শ্রমমূল্য + উৎস।' অর্থাৎ শোষণের এই কুৎসিত রূপ সে ধরে ফেলবে। কাম—শ্রম তার কাছে হবে এক ভয়ংকর কল, যে কলে সে তথা একজন শ্রমিক নিদারুণভাবে নিষ্পেষিত। এই কলে ধরা দিতে ধুগা হবে ভেক্সার; তাই তার ছেলে কিষ্টাকে সে অভিজ্ঞতার সাবধান করে দেবে, 'কামের কল পাতা আছে সংসারে, এমন কল—চুকলি কি মরলি।'

যাকে দিয়ে পরিচালক সমাজজীবনের শোষণের এক গুট রহস্য উদ্ঘাটন করিয়েছেন, তাকে দিয়ে পরিচালক তার প্রতিবাদও করতে পারেন। না-ও করতে পারেন। না-করালে পরিচালকের চরিত্র কিছু কলুষিত হয় না। কিন্তু এক্ষেত্রে করিয়েছেন। করাতোই হয়েছে, কারণ এখানে প্রতিবাদই গল্পের প্রাণ; শোষণের যে-রহস্যের কথা ভেক্সার মুখে শুনি তা এই গল্পের শরীর—সেটা আগে থেকেই ছিল। তাই ছবির গুরুত্বই সে-কথা শুনি। পরে যেটা আসছে, সেটাই আসল। অর্থাৎ প্রতিবাদ।

বঞ্চনার এই জঘন্য চক্রান্তের বিরুদ্ধে ভেক্সার প্রতিবাদ জানায় কাজে যোগদান না-করে। পারতপক্ষে কাজ করতে চায় না সে। তার এই প্রতিবাদে সামিল হয় তার ছেলে

—যে তার মন্ত্রশিষ্য, কিষ্টা। কাজ না করে প্রতিবাদ জানানো যায়, কিন্তু খাত জোটে না। ক্ষিধে পাবে, জৈবিক নিয়ম এটা। আর তাহলেই আবার ছুটতে হবে খাতের সন্ধানে অর্থাৎ যোগ দিতে হবে কাজে। কাজে যোগ দিতে চরম ঘৃণা তার। অতএব, যতক্ষণ পারো ঘুমিয়ে থাকো, কিংবা 'জ্ঞোয়ান-মরদ কিষ্টাকে ক্ষিধে জয় করা শিখতে হবে।' কিন্তু তবু কাজে যোগ দিতে হয়, দিতে হয় বাঁচার তাগিদে। বস্তুত মরুভূমির মতো এক মাঠ, শেষ হয় না মাঠ—যা এদের বঞ্চনার জীবনের মতো, এদের অসহায়তা আর রিক্ততার মতো; তার মধ্য দিয়ে হেঁটে চলে বাপ-বেটা কাজের খোঁজে। অর্থাৎ শোষণের ফাঁদে পা বাঁড়ায় বাধ্য হয়েছে। শোষণ এবং প্রতিবাদ পাশাপাশি চলে। এ-নিয়েই তো গল্প, এখন থেকেই তো কাহিনীর শুরু। এই দুশ্চেই পরিচয় লিপির ব্যবহার, স্তত্রাং, অনিবার্য।

২

খালি গা পরণে নেংটি বাপ-বেটা দু'জনেরই। সর্ব্ব-খোয়া প্রতীকী চেহারা। ভেক্কায়ার মাথায় শাদা কালো লম্বা চুল দীর্ঘ অভিজ্ঞতার মতো গুলে রয়েছে মুখের চারপাশে। মুখে তার চরম ব্যঙ্গ আর বিদ্রূপের ছাপ। এই দুটো—ব্যঙ্গ ও বিদ্রূপ তার লড়াইয়ের অস্ত্র। এই দিয়ে সে মাঝে মধ্যে সমাজের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে লড়াই শুরু করে দেয়। সে লড়াই চলে কোন নির্জন প্রান্তে, অতি গোপনে, কখনোবা শুধু মনে মনেই। কখনো হঠাৎইবা সে আরও কোন ধারালো অস্ত্র আবিষ্কার করে ফেলে : 'জানোয়ার তাড়াতে (মাহুষের) জানোয়ার হওয়া লাগে।' কিন্তু এই অস্ত্র সে বড়ো একটা ব্যবহার করে না। কেবল ভাবে সে। কেননা যতক্ষণ সে গোপনে প্রতিবাদ জানায় ততক্ষণ সে মোটামুটি নিরাপদ। এই প্রতিবাদ কারো স্বার্থে আঘাত করলেই সে মাঘাত ফিরে আসবে তার গায়ে—এ-কথা ভেক্কায়া ভালোই জানে। স্তত্রাং ব্যঙ্গ কর, বিদ্রূপ কর সমাজটাকে। এবং তাও যথাসম্ভব গোপনে। কিষ্টার চুরি-করা আম খুব রসিয়ে যায় ভেক্কায়া, কারণ এ-তো তারই পরামর্শ—জানোয়ার তাড়াতে জানোয়ার হওয়া লাগে, অর্থাৎ তোমারটা যে চুরি করেছে তুমি তারটা চুরি কর। কেড়ে খাবার সাধা বা সাহস তার নেই, স্তত্রাং চুরি করার মধ্যেই এক চরম বিজয়ের পুলক বোধ করে ভেক্কায়া। আবার পঞ্চায়ত যখন কিষ্টার চুরির বিচার করতে বসে; নিবিকার শুনে যায় ভেক্কায়া বিচারের সিদ্ধান্ত। অদ্ভুত এই লোকটা। সমাজের অবিচারগুলি যতই সে ধরে ফেলে, কেমন একটা মজা পেয়ে যায় সাথে সাথে। কখনো মনে হয় যেন এক ত্রিকালজ্ঞ সম্মাদী সে; সমাজটার, সমাজের মাহুষগুলোর স্তত্র বর্তমান ভবিষ্যত যেন সব জেনে গেছে। মাহুষগুলোকে অসার এই সমাজটার শিকার হতে দেখে যেন এক অদ্ভুত রস পেয়ে যায়। পঞ্চায়তের বিচারের প্রহসন আর নতুন রস দেয় না। বিচারের অসারতার মধ্যে কোন

নব উপলব্ধির মজা পেল না ভেঙ্কায়া ; সে জানে পরক্ষণেই যখন কোন গরীব গৃহস্থের বাড়ি থেকে জমিদারের লোক জোর করে কোন 'বকরী' নিয়ে যাবে ভেট হিসেবে, তখন এই বিচাংকেরা দরিদ্র গৃহ-বধুটিকে 'বিষাতার নিষ্ঠুর লালা' কিংবা 'অদৃষ্টের ফের' ইত্যাদি বাণীতে এক আবেগবহুল মাতৃনা দেবার চেষ্টা করবে। এ-সবের মধ্যে ভেঙ্কায়ার মতো এক অভিজ্ঞ সর্বহারার আর কোন মজা পায় না নতুন করে। নিবিকার দাঁড়িয়ে দেখে। কিন্তু বকরীর শোকে পাগলের মতো যখন চিৎকার করে অসহায় মেয়েটি, সেই অকৃত্রিম কাহার বহু-পরিচিত আবেগে তার মধ্যে ভাবান্তর সৃষ্টি করে। প্রতিবাদী হয়ে ওঠে ভেঙ্কায়া। অর্থাৎ সেই শাগিত বিদ্রোহে সে জনমহুযুহীন এক প্রান্তরে দাঁড়িয়ে এক ভীত লড়াই বাধিয়ে দেয়। নিজের পরণের নেংটিটাকে অদৃশ্য শত্রুর দিকে বাড়িয়ে ধরে চিৎকার করে তাকে জিহ্বাস করে যে সে তার এই নেংটিটাকেও নিয়ে নেবে কিনা।

এইভাবে যেমন চলে শোষণ, তেমনি প্রতিবাদের নতুন নতুন পরিকল্পনা ঝাঁটে ভেঙ্কায়া, প্রতিশোধোৎসাহ—গোপন প্রতিশোধের, চুরির। এমনিতে লোকটা দার্শনিক ; মদ খেলে মুখ থেকে তার যেন 'তৎকথা' বেরোয়। নেশার ঘোরে তার উপলব্ধি ও সিদ্ধান্তের কথা সশব্দেই ঘোষণা করে বসে সে ; বলে ফেলে, 'যে কাজ (এমন কাজ) করে, সে আত্মনিক।' বাপের সিদ্ধান্তের সপক্ষে জনমত তৈরি করতে লেগে যায় কিষ্টা ; কারণ সে জানে তার বাপ যা বলেছে তা অকাটা বাপের সাথে ছেলের মতের কোন পার্থক্য নেই। ছেলে যেন বাপের চরিত্র প্রকাশের সহায়ক। সমাজ ও সমাজবিরাণী বাপের মাঝখানে যেন দাঁড়িয়ে আছে ছেলেটা। বাপের শিষ্ণু গ্রহণ করে সে যেন ধীরে ধীরে সমাজের দিক থেকে সরে এসে বাপের দিকে ঝুঁকছে। অসহায় মানুষগুলোর প্রতি দরদ আছে ভেঙ্কায়ার। ফলে সে বুঝতে পারে, এখন নেশার ঘোরে সবাই তার কথা মানলেও কাল সকাল হলেই যখন পেটে টান ধরবে, 'সব বাটা আত্মনিক বনে যাবে।' কিন্তু তা বলে সে তার এই নতুন উপলব্ধির কথাটা প্রচার করা থেকে বিরত হবে না, অপ্রত্যাশিত তার নেশা আছে। এ এক মস্ত আবিষ্কার, মাওবরদের চালাকি ধরে ফেলে তাদের খুব ঠাকয়ে দেওয়া গেছে। স্তত্রাং মহাজনের দরজার সামনে দাঁড়িয়ে চিৎকার করে সে যে আসল কথাটা বুঝে ফেলেছে তা জানিয়ে দেবার লোভ হল তার। কিন্তু অন্ধকারে নেশার ঘোরে দরজা খুঁজে পেল না। অর্থাৎ দরজা খুঁজে পাওয়া যায় না। প্রতিবাদ জানাবার পথ আসলে বন্ধ। সুস্থ মস্তিষ্কে থাকলে ভেঙ্কায়া বুঝত সে কথা। সেক্ষেত্রে সরবে প্রতিবাদ জানাবার লোক সে নয় ; ততটা আত্মনিক সে নয়। বরং প্রতিবাদ গুমরে মরত তার বুকের মধ্যেই, তাতেই তো যথেষ্ট তৃপ্তি পায় সে। যে প্রতিবাদ নিফল, তার মধ্যে এক নিজস্ব তৃপ্তি নিয়ে মশগুল থাকবে সে। তার বেশি সে কী করতে পারে। তার দার্শনিক জীবনের এক মহান উপলব্ধি 'আত্মনিক খেটে মরে, মাওবরে

খায়’—এটা সে আবিষ্কার করা মাত্র আনন্দে মশগুল। কিন্তু ওইটুকুই তো ; এ-কে প্রচার করে জনগণকে সচেতন করার দায়িত্ব তার নয়। সমাজ সংস্কারক বা বিপ্লবী পে নয়। এক বিচারপ্রবণ মানুষ সে, প্রতিবাদী, হয়ত বা প্রতিশোধী। কিন্তু কোন ক্ষেত্রেই সে লড়াইয়ের ময়দানে নয় ; যুদ্ধ চলে শুধু তার মস্তিষ্কে, বিবেকে। প্রকাশ্য প্রতিবাদ বা প্রতিশোধের ক্ষমতা বা সাহস তার নেই, স্বস্থ মস্তিষ্কের ভেঙ্কায়। ভীক, সতর্ক। মচপ মাতাল যখন, গানও গেয়ে ফেলতে পারে সে তার প্রতিবাদের ভাষায়। এটা বিবেকের কথা, নেশার ঘোরে অসতর্ক মুহূর্তে স্বতস্কৃত বেরিয়ে আসতে পারে। আবার গান গাইতে গাইতে যখন জমিদারের মুখোমুখি পড়ে যায়, ভীক ও চতুর ভেঙ্কায় মুহূর্তে নতজানু হয়ে তার দাসত্ব স্বীকার করে। এটা তার বিবেকহীনতা নয়, লড়াইয়ের কৌশল। নিতান্ত একাকী যোদ্ধা অস্তিত্বের সাথে সাময়িক সমঝোতা করে।

শুধু ব্যঙ্গ-বিত্রপ করেই সবটুকু মজা মেলে না তার। স্বেযোগ মতো তীক্ষ্ণ শ্লেষ ছুঁড়ে মারে বাণের মতো। ছেলের বিয়ে করার শখ হলে এবং ভাঙা চালা ঘরটিকে নতুন করে সাজাতে চাইলে আতঙ্কিত হয় ভেঙ্কায়, কারণ পাণ্ডিৎ আকর্ষণ ছিন্ন সামাজিক আপোয়হীন জীবন তার, নিরাপত্ত তার কালাতিপাত—যেখানে বেপবোয়া সে, মুক্ত। নিজেকে প্রত্যক্ষ শোষণ থেকে যেন সে এভাবেই বাঁচিয়েছে। এমন জীবনে আবার শৃঙ্খলা ফিরিয়ে আনতে ভয় পায় সে। এমন জীবনে শৃঙ্খলা তার কাছে সামাজিক শৃঙ্খল যেন, যেন দাসত্বের বন্ধন। অমোঘ অসচায়তায় ক্রমশঃ সমাজের প্যাঁচে জড়িয়ে যেতে চায় ছেলে—এ দোষে আশঙ্কিত হয় ভেঙ্কায়। তার ভাঙা ঘরে ঈষৎ নতুনত্বদেখে মোড়ল খুশি হয়। সে এই মর্মে পরামর্শ দেয় যে বাঁচতে হলে মানুষের মতো বাঁচা চাই। অর্থাৎ ঘবটা ঠিক করার মধ্য দিয়ে তাদের বাঁচার যে আগ্রহ প্রকাশিত হয়েছে তাতে খুশি হয় মোড়ল। এবা বেঁচে না থাকলে শোষণ করবে কাকে ? মোড়লের খুশি হবার কারণ বোঝে ভেঙ্কায় আর সাথে সাথেই এক তীক্ষ্ণ শ্লেষ বাণ ছুঁড়ে মারে যার আপাত লক্ষ্য কিষ্টা, কিন্তু মূল লক্ষ্য মোড়ল। সে ছেলেকে বলে, ‘যা মানুষের মতো বাঁচগে যা।’ আবার যখন ছেলের বউ নীলম্মার মুখে তার এই হতশ্রী সংসারটার মধ্যে এক স্ত্রী আনন্দের প্রতিচ্ছা শোনে, অন্ধকারে—অর্থাৎ তার নিরাপদ ও নিদিষ্ট জায়গায় বসে সে তখন টেঁচিয়ে ওঠে, ‘ছক্কা’। অর্থাৎ বেশ জমেছে খেলা। নিয়ম ও শৃঙ্খলা ভেঙে যতই সে মুক্ত হতে চায়, আশ্চর্য প্যাঁচে শৃঙ্খলার অস্তোপাশ যেন জড়িয়ে ধরতে চায় তাকে। নিজেকে নিজের মুখোমুখি বসিয়ে যেন এক রহস্যময় বাঘবন্দী খেলায় যেতে ওঠে সে। বলে, ‘ছক্কা।’ অর্থাৎ শৃঙ্খলা তোমায় ছক্কা দিয়ে গিলে নিল। এবার তুমি বেরোও দেখি। নিজের এই পরাজয়ে হঠাৎ এক ভয়ংকর মজা পেয়ে যায়। একা একা খেলে যায় সে, বাঘবন্দী খেলা।

সাংঘাতিক প্রয়োজনে না পড়লে কাজ করে না ভেক্সায়া। মূলত নিকর্মা সে। ফলে অটেল সময় তার হাতে। সময় কাটে না তার। শুয়ে বসে ঘুমোয় আর ক্ষিধে জয় করবার অতুশীলন করে। কখনো বা সমাজবন্ধ, কামের কলে ধরা পড়া মানুষগুলোকে দেখে; তার প্রাচীন বটবৃক্ষের মতো অভিজ্ঞ মাথায় শাদা কালো পল্লবেরা বাতাসে এলো-পাখাড়ি ওড়ে; সমাজ ও জীবনে বৈষম্যের সহজ অঙ্কটা নিয়ে বসে যায় বাপ-বেটা; কিংবা একাই সে মুনাফা ও বঞ্চনার শপরের কৃত্রিম ভাবাবরণটা ছিঁড়ে ফেলে মানুষের অসহায়তার রহস্যটাকে বের করে আনে, আর গুহুনি মেতে ওঠে অভ্যস্ত খেলায়। দৌড় প্রতিযোগিতায় জমিদারের বলদের গাড়িই যখন জেতে, বাজনা বাজিয়ে তার শোভা যাত্রা হয়। বাপ-বেটার তখন অন্ধ মিলে গেছে। উল্লাসে উল্লাস্ত হয়ে এক ভাণ্ডব বাঁধিয়ে দেয় যেন। এক মর্মস্পন্দ প্রশ্নোত্তরের খেলা শুরু হয়ে যায়। উঁচু টিলার এক প্রান্ত থেকে বাপ প্রশ্ন ছোঁড়ে, অপর প্রান্ত থেকে উত্তর দেয় ছেলে।

বাপ : বাচ্চি-বাজনা কার ?

ছেলে : বাবুর।

পাইক-পেয়াদা কার ? বাবুর। ভূমি-জমি কার ? বাবুর। ফসল-গোয়ালী কার ? বাবুর। বলদ জেতে কার ? বাবুর।

প্রচণ্ড চিৎকার করতে থাকে ছ'জন 'বাবুর বাবুর' বলে। টিলার ওপর থেকে চিৎকার করে, যেন তাদের এই নতুন আবিষ্কারটা সমস্ত সমাজটাকে গুনিয়ে দিতে চায়। যেন মানুষগুলোকে সমাজটার কাঁকি, বাবুর কাছে তাদের দাসত্বের কথা স্মরণ করিয়ে দিয়ে এক সাবধান বাণী ছড়িয়ে দিতে থাকে। কিংবা পড়ন্ত বেলায় বটগাছের ছায়ায় বসে-থাকা ভেক্সায়া কোন অসহায় চাষীকে যখন দেখে মাথায় করে ভেট নিয়ে চলেছে জমিদার বাড়ি, তার দার্শনিক মন নড়ে ওঠে, যেন জানে, এ তো অনিবার্য। নিজে প্রশ্ন করে নিজেই উত্তর দেয় সে : কী যায় ? চাল ? কোথায় যায় ? বাবুর বাড়ি ?

গর্ভবতী নীলম্বা অক্লান্ত পরিশ্রম করে সংসার চালায়। ভেক্সায়ার মতো সমাজবিদ নয় সে; অধিকার ও অবিচারের বিচার তার ক্ষমতার বাইরে। সমাজে তার নির্দিষ্ট কাজ করে যায় সে : শৃঙ্খলাবদ্ধ এই চরিত্রটি তার সংসারের লোক হয়েছে তার মতবাদের শরীক নয়; বরং সমাজের দূরত্বকে তার কাছে সন্ধির চুক্তি নিয়ে আসে। জমিদারের লোক ভেক্সায়াকে লাঠিপেটা করলে দাণ্ডায় বসে-থাকা ধ্যানস্থ ভেক্সায়াকে নীলম্বা উপদেশ দেয় সমাজের আর পাঁচজনের মতো চলতে; তাহলেই আর লাঠিপেটা হতে হয় না। দিব্যি বঁচে থাকা যায়। সন্ধির এই প্রস্তাবে ক্ষিপ্ত হয়ে ওঠে ভেক্সায়া। এখানে প্রতিবাদ শব্দ ও প্রকাশ হতে বাধা নেই, বিপত্তি নেই। দুর্বল এই মেয়েটার প্রতি মারমুখী হয়ে ওঠে ভেক্সায়া।

কিন্তু নীলম্বার প্রতি মমতাপূর্ণ নয় সে । প্রসব বেদনার বখন মারা গেল নীলম্বা, ভেক্কায়ার তখন মনে পড়ে যায় একই ভাবে মারা যাওয়া তার নিজের স্ত্রীর কথা । অর্থাৎ মাহুষের অভিন্ন যন্ত্রণার প্রতি কী অসীম মমত্ববোধ রয়েছে তার ।

শোষণের প্রচণ্ডতা যত বাড়ে, ক্রমশঃ তার শ্রেণী-বৈশিষ্ট্য হারাতে থাকে ভেক্কায়া । সমাজের বিধিনিষেধ ততই ভাঙে সে । সমস্ত নীতিবোধ সংস্কার এক এক করে ঝেড়ে ফেলে সে চরিত্র থেকে । সমাজের আদর্শের অসারতা, স্ত্রীর শূন্যতা, ও জীবনের অনিত্যতা বুঝে ফেলে সে । বিচ্ছিন্ন জীবনে প্রস্ফোর, উপলব্ধির ও বিবেকের মূল্য তার কাছে শূন্য হয়ে যায় । কাঙালীদের ভোজের আসরে উৎসাহভরে খেয়ে যায় সে । জমিদারের জয়ধ্বনি দিতে বাধে না তার । বরং সকলের চেয়ে বেশি উৎসাহে তারস্বরে জয়ধ্বনি দিয়ে ওঠে সে । তারস্বরে জয়ধ্বনি—যেন এখনও, সে খানিকটা ব্যাক করে নিতে চাড়ে না । মহাজনের ক্ষেতের ফসল পাকলে 'সারা রাত বরে চুরি' করার ফন্দি আঁটে ছ'জন । এবং করেও । ফসলের ক্ষেতে রাতের নিরাপদ অঙ্ককারে প্রতিশোধের ভয়ংকর আকাজক্ষা ফুটে ওঠে । ক্ষেতটাকে যেন ধ্বংস করে দিতে চায় । নীলম্বা মারা গেলে, বাপ-বেটায় এবার সমাজটার ওপর চরম প্রতিশোধ নেবার চক্রান্ত করে । অর্থাৎ ভিক্ষে করে তারা । সমাজটাকে যেন একটা চরম শিক্ষা দেবার জন্ত দেখিয়ে দিতে চায় যে এই সমাজেরই এক দণ্ডান, দেখ, ক্রমশঃ ভিষিরিও হয়ে যায় । এখানেও দারুণ উৎসাহ ভেক্কায়ার, এই ভিক্ষে করায় । এক আশ্চর্য বিদ্রূপের হাসি তার মুখে, যেন আচ্ছা জ্বব করে দিচ্ছে এবার শক্রটাকে ।

আরও নিচে নামে কি তারা ? সমাজের বুনিয়াদের গোড়াই শেষ আঘাতটা হানে ? সংস্কারের জন্ত ভিক্ষে-করা পয়সায় মদ খায় কি তারা ?

গ্রামের স্থপ্রাচীন বট গাছটাব নিচে বসে ছ'জন । ভেক্কায়ার মুঠো ভর্তি পয়সা । পৃথিবীতে বহু সমাজ বিবর্তনের সাক্ষী এই গাছ, তাই এটার নিচেই বসে তারা । এখানে বসেই ভেক্কায়া তার দার্শনিক জীবনের চরম উপলব্ধির কথা শোনাতে চায় ছেলেকে । এখন আর বিদ্রোহী—প্রতিবাদী নয় সে ; বরং ক্রান্ত, পরাজিত । হাতের মুঠোয় পয়সা—মুদ্রা—'যা পণ্যের প্রতীক', যার ভেলুকিতে জমে উঠেছে পুঁজি, এসেছে বৈষম্য । অর্থ-নীতির ক্রীড়নক এই মুদ্রাকে হাতের মুঠোয় পেয়ে পরাজিত ভেক্কায়া তার অভিযোগগুলি জানিয়ে দেয় । মাত্র তিনটি আঁর্ত দাবী রাখে সে : অন্ন, বস্ত্র, বাসস্থান । এই তিনের সূস্থ সমাজ প্রতিষ্ঠিত হলে সে আরও কিছু চায়, সামান্য কিছু কিন্তু মহং, চায় ভালোবাসা, চায় প্রিয়জনের পরমায়ু ।

মাও সে তুচ্ছ একবার আক্ষেপ করে বলেছিলেন, বিপ্লবের কথা বলতে গেলেই (নাটকের) চরিত্রগুলো কেমন খড়ের পুতুল হয়ে পড়ে। অর্থাৎ তারা ভালমন্দ মেশানো, পার্থিব স্বার্থ ছাড়া শরীর ও দ্বন্দ্বময় খাঁটি মাহুষ হতে পারে না। হয় তারা হয়ে ওঠে এক বিশুদ্ধ বিপ্লবী, নয় তো প্রতিক্রিয়াশীল। চরিত্রগুলো হয় নেহাৎ শাদা কিংবা কালো। তাকে মাহুষ অভিজ্ঞতার নিরীখে বিচার করে বিশ্বাসযোগ্যরূপে গ্রহণ করতে পারে না। সমস্ত সৃষ্টি তখন অসার্থক হয়ে যায়।

বিশ্বাসযোগ্য করে তোলা শিল্পের প্রথম দায়িত্ব। 'ওকা উরি কথা'র সার্থকতা প্রথমত এখানেই। যে-চরিত্রগুলোকে অবলম্বন করে কাহিনী গড়ে উঠেছে, তারা সমস্ত আচরণের বাইরে যাননি। ভেঙ্কায়াকে কখনোই একজন খাঁটি বিপ্লবী করে দেওয়া যায় না। তাকে কখনোই প্রকাশ্য সংগ্রামে অবতীর্ণ দেবা সম্ভব নয়। একটা নিষ্ফল ভালা মাহুষ সে হতে পারে না। ভাববাদের ছয় রিপু তার মধ্যে থাকবেই। যতটা সে জয় করতে পারে তা কেবল অসুশীলনেব মাধ্যমে। দ্বন্দ্বময় সে হবেই। যতটা সে শিক্ষা লাভ করতে পারে, তা কেবল তাই অভিজ্ঞতার ফল। যে সমাজে সে বাস করে সে সমাজের শিকড়ে আগে বাঁধতে হবে তাকে। এক ভিন্ন জগৎ বা সত্যতা থেকে হঠাৎ এসে সে বিপ্লবের বা সমাজ-দ্রোহের ধ্বজা তুলে ধরতে পারে না। বিচারে যেমন সে জিততে পারে লড়াইয়ে তেমনি সে হারতে পারে। লড়াইয়ে যেমন জিতবে, বিচারে তেমন ভুল করবে। সে সব মিলিয়ে ততটাই করবে, যতটা সে তার অবস্থায় মানসিকতায় বুদ্ধিতে স্বেযোগে করতে পারে। প্রতিবাদ করবে, আপোষও করবে ভেঙ্কায়া। কারণ সে বাধ্য। সমাজ যুদ্ধে দৈনিক না সে, ব্যাখ্যাতা মাত্র। তাও আবার অশিক্ষিত গ্রাম্য ক্ষেতমজুর। জীবন্ত এই ভেঙ্কায়া। মাটির মাহুষ, বিশ্বাসযোগ্য মাহুষ।

বিশেষ সমাজের পটভূমিতে নির্দিষ্ট চরিত্রটি যখন বিশ্বাসযোগ্য হয়ে ওঠে, তাকে সমাজ সংকটের মুখে ফেলে শিল্পী তাকে দিয়েই সংকটের বীজটাকে বের করে আনেন। এটা শিল্পীর বাড়'ত পাণ্ডনা। এখানে তার দ্বিতীয় সার্থকতা; ভেঙ্কায়ার উপলব্ধিসকল পরিচালকের পরিশ্রমের পুরস্কার। ভেঙ্কায়া কা উপলব্ধি করবে—এ-টা পরিচালকের হাতে অর্থাৎ কী ফল তিনি চান ওহ জমি চাষ করে। 'ওকা উরি কথা'র সার্থকতা এই যে, ভেঙ্কায়াকে দিয়ে সমাজের যে বিচার করানো হয়েছে তা বিপ্লবাস্রব। 'একটি গ্রামের কাহিনীর' পর্যায়ে না থেকে, এই কাহিনী শোষিত সমাজেব নয় চেহারা দেখিয়ে সমগ্র শোষিত সমাজের প্রতীক হয়ে ওঠে। অর্থাৎ বৃহত্তর অর্থে গ্রামটা সমাজ হয়ে ওঠে। ভেঙ্কায়া সেই সমাজটার বিরুদ্ধে এক জীবন্ত প্রতিবাদ। এই প্রতিবাদী চরিত্রটিকে অবলম্বন করে সমাজ-সমস্যার যে গভীরতায় পরিচালক পৌঁছেছেন, তা শোষিত সমাজের প্রাচীন সমস্যা।

সমস্ত প্রাচীন হলেও তা নির্ণয়ে ও ব্যাখ্যায় যে সফলতা পরিচালক অর্জন করেছেন তা ভারতীয় চলচ্চিত্রের ইতিহাসে ইতোপূর্বে অভাবনীয় ছিল। তার আবেদন আন্তর্জাতিক।

ছবিটি দেখে যখন হল থেকে বেরোলাম, মনে আছে, প্রচণ্ড উত্তেজনায় আমি বাক-শক্তি-রহিত হয়ে গিয়েছিলাম। অনেক পরে আমার এক বন্ধুর কাছে মন্তব্য করেছিলাম, এই ছবিটি ভারতবর্ষের গর্ব। বলেছিলাম ভেক্কায়া চরিত্রে বাসুদেবরায় এক যুগন্ধর শিল্পী। চলচ্চিত্র মাধ্যমটির ওপর পরিচালকের দখল আমাকে বিস্মিত করেছিল, একটা ছবিতে এমনসব কাণ্ড করা যায় তা অবিস্মায় ছিল। ছবিতে একটি মন্তাজকে মনে হয়েছিল, চলচ্চিত্র মাধ্যমটির জন্ম একটি নতুন অলংকার। এ-টি এমন একটি ছবি যার এক একটি অংশকে নিয়েই বিস্তারিত আলোচনা সম্ভব। বড় কষ্ট হয় ভেবে যে এহঁ ছবিটি কলকাতার বহু দশক এখনো দেখতে পেলেন না।

## অশনি সঙ্কেত / রোমাণ্টিক মন্বন্তরের কবিতা

সঞ্জয় মুখোপাধ্যায়

অভিযোগ শুধু তোমারই জন্মে, আজন্ম পেলে মালা

—সহযোগী/বিষুদে

সূচনায় বক্তব্য এই যে শিল্পেও আছে নানা স্তর এবং সংশ্লিষ্ট শিল্পীকে আমি মহা-মহিমাম্বিত বলেই জানি। আমার নিম্নলিখিত বক্তব্যসমূহ, অতএব, সেরকম পরি-প্রেক্ষিতেই।

সাধারণত সত্যজিৎ রায়ের ছবি প্রথম সপ্তাহে দেখতেও আমি অভ্যস্ত। কিছু এক্ষেত্রে ব্যতিক্রম ঘটে। ইতিমধ্যে একদিন সহসা দেখা হয় প্রাচীন প্রেমিকার সঙ্গে “অশনি সঙ্কেত” দেখেছ? বাংলাদেশ যে এ্যাত সুন্দর আমি জানতাম না।” অশনি সঙ্কেত : একটি মন্বন্তরের সূচনা—আমার দেৱী হয়ে যায়। দেখবার পরেও আমি বোরিয়ে আসি নিকুদেগ। সঙ্গে সঙ্গেই উচ্চারণ করতে পারি প্রশংসাসূচক বাকা; বিশেষণ; তাও আসে সিলেবল ভাগ করা—বিউটিফুল। অথচ পথের পাঁচালি বা অপরাঙ্কিত বা চাকলতার পর তো এরকম হয় নি। সেখানে বিনয় ছিল স্তম্ভ হওয়ার মতো অবসর ছিল প্রচুর, সমুদ্রসমীপে সরল শিশু যেমন।

আলপনার মতো, পটেব ছবির মতো স্নহাস্ত। এহঁ বাংলার মুখ ঢেকে দেবে একদিন মুক্তকেশী অঙ্ককার। সত্যজিৎ রায় সেই সমস্ত্যাকে একটি নরম লিরিকে রূপদান করলেন।

কবিতাতে আমাদের আপত্তি নেই, সৌন্দর্যতেও না। ভদ্রাবহতম সামাজিক বিপর্যয়ও কবিতার জন্ম দিতে পারে। ওয়েস্টল্যাণ্ড বা সাতটি তারার তিমির না হলে লেখা হল কি করে? এমনকি বোদলেয়ারের শব্দদর্শনও হৃন্দর। স্বন্দর, কেননা সেখানে—রিশকের ঝেং সাহায্য নিয়ে বলব “দি বিউটিফুল ইজ নাথিং বাট দি বিগিনিং অফ দি টেরিবেল, হুইচ উই আর ষ্টিল স্টাষ্ট এবেল টু এনডিওর।” আমাদের ইতিহাসের এক হ্যাজ মুহূর্তে সত্যজিৎ সৌন্দর্যের স্থানাক্ক নিক্রপণে ব্যাণ্ হয়েছেন। অশনি সঙ্কেত কোন সময়ই মর্মান্তিক নয়, মারাত্মক বা বিপজ্জনক নয় যে লোকালয়গুলি বিল্লিষ্ট হওয়ার পর আমি একাকী।

সে কারণেই এই ছবি বহিমুখী। শিল্প জীবনকে গভীর ভাবে পুনর্গঠিত করে কিন্তু এই কি সত্যজিৎবাবুর লোকপ্রসিদ্ধ ইনওয়ার্ড টারনিং? ঋষিকবাবু দেশবিভাগের সমস্যাকে আর্কিটাইপীয় রীতির মাধ্যমে এথিকসে প্রসারিত করলেন : ঝেংর পতিতালয়ে খুঁজে পায় সীতাকে—সেখানে গভীরতম রক্তবিন্দুর হাহাকার। আর এখানে? একটি ব্রাহ্মণ বধু টেকির পাড় দিচ্ছে বা একটি গ্রাম্য প্রাণী শরীর বেচে দিল। নিভান্তই ঘটনা। যেন স্রষ্টা যুক্ত হচ্ছন না। দূরাবলোকন। আর চ্যাপলিন বলেছিলেন সামীপ্যের জীবনই হল ট্রাজেডী। সরাসরি বলা যাক এই ছবি আবার কালচেতনার ( মাত্র তিরিশ বছর আগের বাস্তব ) অপপ্রয়োগ ; দেশ-কাল নিরপেক্ষ মানুষের মৌল অস্থিগুলির পুনর্বিষ্ঠাসে কোন মহাকাব্যিক সল্পম দাবী করতে পারে না। এমন কি সত্যজিৎবাবু, আপনিও কি বিশ্বস্ত হয়েছেন পথের পাঁচালি ও অপরাাজিতর সেই সব মহৎ মৃত্যু? মতির মৃত্যু দেখে জীবনানন্দের বিভিন্ন কোরাসেব মত আমরা “আতঙ্কে হিম—হয়তো দ্বিতীয় কোন মরণের কাছে” হই নি। কারণ এখন আপনি একসটোভাট : জীবনের প্রতিক্রম মাত্র। হায় প্রত্যাশা।

ধারণা ছিল সাঙ্কেতিকতাই তাঁর প্রাণ। নিঃশব্দতাই তাঁর ভাষা। জানতাম মালার্নের মত তিনিও বিশ্বাস করেন—টু সাজেট ইজ টু ক্রিয়েট, টু নেম ইজ টু ডেফ্রয়। অশনি সঙ্কেতের সমাপ্তিতে ১৯৪৩ সালের এই ছতিক্স মানুষের সৃষ্টি জানান কেন তাহলে? ( প্রসঙ্গত মনে আসছে শ্রী যুগল সেনের কলকাতা-৭১ ঘোষণার জঙ্ঘ বর্জোয়া শিল্পাঞ্চলে প্রচুর জ্বাসের সঞ্চার করে )। সত্যজিৎ রায় কি কনফিডেন্ট নন যে দর্শকের সঙ্গে তাঁর যোগাযোগ স্থাপিত হয়েছে। জ্যোতদারের সামনে আলোচনায় চালের দুপ্রাপ্যতা নিয়ে ভাবা হয়েছে; তাঁর নায়ক পর্যন্ত জীর কাছে ভারতীয় কৃষিসমস্যার কেন্দ্রীয় প্রশ্নটিতে আলোকপাত করতে চেয়েছে নিজস্ব গ্রাম্য ধরণে। তারপরেও যদি সত্যজিৎ রায় ঘোষকের ভূমিকায় নামেন ( এই ছবিতে তাঁকে স্বভাববিরুদ্ধ লিপিচিত্রের আশ্রয় নিতে হয়েছে প্রায়শঃই )—তবে তো ব্যর্থতা স্বতঃ প্রমাণিত।

কথাটা অল্পভাবেও ভাবা উচিত আমাদের যেহেতু পলিটিক্যাল। প্রথমত ১৯৪৩

কেন ? পরিচালক কি আশ্বাস দিচ্ছেন যে দ্রব্যমূল্যবৃদ্ধি বিষয়ক নানাবিধ ক্ষোভ ও শহরের পথে হঠাৎ শতচ্ছিন্ন আগলুক দেখে আমার ভয়ের কোন কারণ নেই ; পঞ্চাশের মন্বন্তর অনেকদিন আগে ঘটেছিলো—এটা তো ১৯৪৩। দ্বিতীয়ত দুর্ভিক্ষ মাহুয়ের সৃষ্টি। (যেন অল্প অল্প সালের অল্প অল্প দুর্ভিক্ষ ভগবানের দান)। সত্যজিৎ রায়কে কি আমি গান্ধীজীর সঙ্গে তুলনা করব যিনি বলেছিলেন বিহারের ভূমিকম্প মাহুয়ের পাপের ফলাফল ? অশনি সঙ্কেতের স্রষ্টা আমার থেকে অনেক ভালো করে জানেন মাহুয় শব্দের এমন সর্বব্যাপক প্রয়োগ তাঁকে বড়োজোর পুরোন বূর্জোয়া মানবতাবাদীদের দলভুক্ত করবে। বিশেষগহীন মাহুয় সম্ভব নয়। বসন্ত সারা ফিল্ম জুড়ে কোন সময় কোন শ্রেণী বা ব্রিটিশ সরকার তো দূরের কথা, একটি মুখও দেখা গেল না যার সম্বন্ধে রিরংসাপ্রবণ হওয়া যায়। যাও বা একটি নির্বাকব জ্যোতিদার চোখে এল সেও মন্বন্তরের সূচনাতেই শাস্তিপ্রাপ্ত। প্রকৃতি ও জীবনের অব্যাহত প্রবাহ, প্রজাপতি উড়েছে, স্ত্রী-চিহ্ন সদৃশ মাছের টুকরো ইন্ধিতময়, উডোজাহাজ ও টেকিচালনা অর্থাৎ বর্ষার্ডমেন্ট, বিবিধ রঙিন দৃশ্য, স্বেশা তরুণী শত বসন্ত তাদের শরীরে অক্ষয় হয়ে আছে—আর কি সমাজ সচেতন সত্যজিৎ রায় 'সত্যযুগ' নামক বামপন্থী দৈনিকের শিরোনামে থাকেন 'যুগোপযোগী' চিত্রের নির্মাতা রূপে। নিঃসন্দেহে এই ছবি তাঁকে হলদে আন্তর্জাতিকের প্রকৃত সদস্য হওয়ার যোগ্যতা দিয়েছে।

আমার সিদ্ধান্ত—

(ক) গদ্যর যেকোন আন্তোনিওনির সম্প্রতি প্রদর্শিত ছবিটিকে রিঅ্যাকসনারী বলেন তার থেকে অনেক বেশী উদারতার মধ্যে থেকেও সত্যজিৎ উদ্দেশ্যমূলক প্রতিক্রিয়াশীল-তায় লিপ্ত। কারণ তাঁর পক্ষে শ্রেণীনির্দেশ হয়ত সম্ভব ছিল, অন্ততঃ বর্তমান শাসকদল ১৯৪৩ এ রাজনৈতিক ক্ষমতা পায় নি।

(খ) যেহেতু অশনি সঙ্কেত বীভৎসতা ও পাপ বিষয়ে আমাদের সচেতনতার সারবস্তু নয়। স্তরায় অস্থলর।

(গ) অস্তিত্ব বিষয়ক অহুসঙ্কান আবার নতুন করে শুরু করা উচিত—এরকম কোন সিদ্ধান্ত নিতে বাধ্য করে না। স্তরায় অগভীর। উপরিতলের কাব্য কেননা প্রকৃতির সঙ্গে সংঘর্ষে জাত নিয়ামক শক্তিসমূহ যা অন্তর্গত, তার রূপান্তরকে জড়িয়ে রাখেনি।

(ঘ) জায়মান সর্বনাশ কি কখনো এত নিপুণ হয়—পল সেজানের ল্যাণ্ডস্কেপের মত এমন শান্ত ? রং এ ছবিকে মায়াময় করেছে, সাদা-কালোতে হয়ত বিদীর্ণ হতে পারত পর্দা। নৈপুণ্য ও শাস্তি 'অশনি সঙ্কেতকে আমার কাছ থেকে অনেক দূরে সরিয়ে রাখে।

আসলে সত্যজিৎ রায় ঝুঁকি নিতে আর সাহসী নন। আসলে অপরাধিত ছাড়া আর কোথাও সত্যজিৎ রায় আধুনিক নন। এবং একদা হয়ত বলবে আমাদের সন্তান-

সম্ভাতিরা যে মর্মে প্রোধিত কালস্কানের ইসারায় ঋত্বিক কুমার ঘটক, অসম্ভতি সবেও, অসংলগ্নতা সবেও, উৎকেন্দ্রিকতা সবেও, শিল্পের যে মহান প্রদেশে প্রবেশ করেছেন, অপরাঞ্জিত ছাড়া অস্ত্র, সত্যজিৎ রায়, সমসাময়িকতার চিত্রণে তাঁর সাক্ষাৎ পান নি ।

পুতুল নাচের ঠিককথা যে নোবেল পুরস্কার পায়নি তা সুইডিস রাজতন্ত্রেরই দুর্ভাগ্য, মানিকবাবুর নয় । পৃথিবী নামের এই গ্রহ যে সত্যজিৎবাবুকে সম্মানিত করতে পেরেছে, এজন্য আমি কৃতজ্ঞ । তবু অশনি সঙ্কেত দেখে কেন যে মনে হয় ভিক্টোমাইজড হওয়ার প্রয়োজন বোধ হয় আছে । গোল্ডেন বিষ্ময়ের প্রতি আমাং অভিযোগ নয় ; অভিযোগ যে স্বদেশে অন্ধ স্তব ও বিদেশে পুরস্কার তাঁকে নিজস্ব অস্ত্রপরীক্ষা থেকে দূরে সরিয়ে দিচ্ছে । হল থেকে বেরিয়ে এসে আমি আড্ডা মারি ; খুব স্বাভাবিক হয় রাতের খাওয়া ও এখন নুই বুকুএলের একটি বিবৃতি আমায় বিচানায় টেনে আনে—অবশ্য এ মুহূর্তে আমরা শান্তিতে ঘুমোতে পারি, কেননা চলচ্চিত্রের দৃষ্টিকে বেশ করে গুম্বু খাওয়ানো আর বেডি পরিয়ে দেওয়া হয়েছে ।

পুনশ্চ :—ওয়ার্ডসওয়ার্থের থেকে অনেক বড় একজন কবি আমাদের শতাব্দীকে যিনি শাসন করতে পেরেছেন—তাঁর ট্রাডিসান এণ্ড ইনভিভিডুয়াল টেলেন্ট লেখাটি পড়বার পর ইমোসন রিকলেস্ট্রএন্ড ইন ট্রানক্‌ইলিটিতে আমার আস্থা নেই এবং এই প্রথম সত্যজিৎবাবুর নাস্বিক্য নির্বাচন প্রশ্নাতীত হল না—কবিতা বেশ সফিসটিকেটেড ।

## বার্থ অব এ নেশন সোমেশ্বর ভৌমিক

সিনেমা-কলার ইতিহাসে প্রথম ক্লাসিক হিসাবে চিহ্নিত হয়ে আছে ১৯১৪ সালে তৈরি ছবি—ডেভিড ওয়ার্ক গ্রিফিথের ‘বার্থ অব এ নেশন’ ।

লোকজনের ধারণায় সিনেমা তখন এক মজার খেলা । কিছু অতি-উৎসাহী যন্ত্রবিদের খামখেয়ালী পরীক্ষা-নিরীক্ষার মাধ্যমে কয়েক মুহূর্তের ক্ষণস্থায়ী আনন্দ উপভোগ করতে সিনেমা দেখতে মানুখ । সেগুলিয়েডের বুকে একই সঙ্গে চিন্তার উপাদান এবং শৈলীর সৌষ্ঠব ভবনও অস্ত্রাত । এবই মধ্যে ফ্রান্সে ডর্জে মেলিয়ে বিচিত্র কারিগরি কৌশলে গড়ে তুলেছিলেন চমকপ্রদ এক রূপের জগৎ, যেখানে মুহূর্তে বিশ্বায়ের ছটা । আমেরিকা যুক্তরাষ্ট্রে ছিলেন এডউইন পোটার । নানা বাস্তব উপাখ্যানকে নাটকীয় ভঙ্গীতে রূপায়িত করতেন তিনি । চলচ্চিত্র-ব্যাকরণের প্রথম স্মরণীয় রূপটি পোটারই দিয়েছিলেন । একটি

দৃশ্যের বিভিন্ন অংশের গুরুত্ব অনুযায়ী 'ক্রোজ শট', 'মিড শট' বা 'লং শট'-এর ব্যবহার অথবা 'প্যানিং' নামক ক্যামেরা ঘোরানোর কৌশল তাঁরই উদ্ভাবন। আবার সম্পাদনার সাহায্যে বিভিন্ন ঋণদৃশ্য বা শটকে একটি হৃদয়হত বক্তব্যে গ্রথিত করার কাজেও পথিকৃত পোর্টার। তবে এহু ছাত্রনের উদ্ভাবনীক্ষমতা ও দক্ষতা যতই থাক, কল্পনার বিস্তার এঁদের ছিল না। সিনেমায় দৃশ্যগত আবেদনের বাইরে এমন কোন সূক্ষ্ম সংবেদন তৈরিতে সফল হন নি তাঁরা, যাতে দর্শকের বোধ, অনুভূতি ও কল্পনার রাজ্যে ওঠে তীব্র আলোড়ন।

অনাস্বাদিত সেই গভীরতা সিনেমায় প্রথম নিয়ে এলেন গ্রিফিথ, তাঁর 'বাথ অব এ নেশন' ছবিতে। এখানে পরিচালকের উদ্ভাবনীক্ষমতার সঙ্গে পাল্লা দিয়েছে তাঁর মনন। পোর্টারকে খাদ বালি সিনেমার প্রথম বৈজ্ঞানিকরণ, গ্রিফিথ তাহলে সিনেমার জগতে প্রথম সাহিত্যিক। মেলিয়ে-পোর্টার উদ্ভাবক, গ্রিফিথ স্রষ্টা।

'বাথ অব এ নেশন' গ্রিফিথের প্রথম ছবি নয়। ১৯০৮ সাল থেকে ১৯১২ সাল পর্যন্ত পাঁচ বছরে প্রায় সাড়ে চারশ ছবি করেছিলেন তিনি। সেইসব ছবিতে আঙ্গিক নিয়ে কত যে পরীক্ষা-নিরীক্ষা চালিয়েছিলেন, ইয়ত্তা নেই তার। এটা তাঁর 'শিক্ষানবিশ' সময়। এবং তখন এক কোম্পানী মালিকের কর্মচারী হিসেবে কাজ করতে হয়েছে তাঁকে।

দাসত্ব থেকে মুক্ত নিয়ে স্বাধীন প্রযোজনায় গ্রিফিথ আত্মনিয়োগ করলেন এই 'বাথ অব এ নেশন' ছবিতেই। নিজের আবেগ ও মননের সবটুকু দিলেন উজাড় করে। ৮বির নির্মাণ ও সংগঠনের সমস্ত দিক নিয়ন্ত্রণ করেছেন গ্রিফিথ স্বয়ং। এমনকি ৮বির জঙ্গ প্রয়োজনীয় সেট তৈরির কাজটিও তিনি ব্যক্তিগত তত্ত্বাবধানে সম্পন্ন করেছিলেন। শুটং চলেছিল চার মাস। এব মধো প্রথম ছ-সপ্তাহ অভিনেতাদের মহলা দিইয়েছিলেন গ্রিফিথ। ছবিতে অসংখ্য চরিত্র। একই অভিনেতাকে দিয়ে অনেকগুলি চরিত্র অভিনয় করিয়ে গ্রিফিথ লোকসমস্যার সমাধান করেছিলেন। লিঙ্কন চরিত্রের অভিনেতা জোসেফ হেনাবেরির স্মৃতিচারণে জানা যায়, এষ্ট ছবিতে তিনি আরও তেরটি ছোট ছুঁমকায় অভিনয় করেছিলেন।

ছবির পটভূমি ১৮৬১-৬৫ সালব্যাপী আমেরিকা যুক্তরাষ্ট্রের গৃহযুদ্ধ। রাষ্ট্রপতি আব্রাহাম লিঙ্কনের নেতৃত্বে ঐক্যপন্থী উত্তরাঞ্চল ও ডেকারসন ডেভিসের নেতৃত্বে বিচ্ছিন্নতাকামী দক্ষিণাঞ্চলের এই সংঘর্ষে দক্ষিণাঞ্চল পরাজিত হয়েছিল। বিজিত পক্ষের এক শ্রেণিকায় জমিদার পরিবার এবং সেই পরিবার-সংশ্লিষ্ট ছুঁ জোড়া প্রেমিকের জীবনে এই রক্তক্ষয়ী সংঘর্ষের প্রতিক্রিয়া নিয়েই গড়ে উঠেছে চরিত্র আখ্যানভাগ। এরই পাশাপাশি গ্রিফিথ অকপটে প্রকাশ করেছেন মার্কিন জাতীয়তাবাদের স্বরূপ বিষয়ে তাঁর নিজস্ব ধ্যানধারণা। প্রাসঙ্গিক বোধেই তাই ছবিতে এসেছে লিঙ্কন-হত্যা, দক্ষিণের

তুলো-কেন্দ্রিক সামন্ত-অর্থনীতি, উত্তরের পুঁজিবাদী বিকাশ, দাস-মজুর ও 'স্বাধীন'-মজুরদের তুলনা, গণতান্ত্রিক রাজনীতির প্রক্রিয়া, চরমপন্থী 'কু ক্লুক্স ক্ল্যান'-এর অভ্যুত্থান প্রভৃতি বিষয়। বিষয়ের এই বিস্তার একমাত্র কথাসাহিত্যের সঙ্গেই তুলনীয় আর সেই তুলনায়ও উপস্থাপনের কথাই মনে আসে উপমান হিসেবে।

মূল অবলম্বনও ছিল একটি উপস্থাপন—টমাস ডিক্‌সনের 'দ্য ক্ল্যান্সমেন'। ছবির নামও প্রথমে ছিল 'দ্য ক্ল্যান্সমেন'। পরে গ্রিফিথ সে-নাম বদলে দিয়েছিলেন।

সাহস ছিল বলতে হবে গ্রিফিথের। সমসাময়িক রীতি যেখানে পাঁচ বা ছয় রীলের ছবি তোলা, 'বার্থ অব এ নেশন'-কে গ্রিফিথ করলেন বারো রীলের ছবি। ছবির সময় গিয়ে দাঁড়াল প্রায় পোনে তিন ঘণ্টায়। ছবি তৈরি করতে লেগেছিল এক লক্ষ ডলারের বেশি অর্থ—সে যুগে এক অভাবনীয় অঙ্ক। কিন্তু এই বিরাট খুঁকির সার্থকতা বিষয়ে সমস্ত সন্দেহকে অমূলক প্রমাণ করে কয়েক মাসের মধ্যেই এ ছবি থেকে আয় হয়েছিল এক কোটি আশি লক্ষ ডলার।

কোন লিখিত চিত্রনাট্য বা স্থপরিকল্পিত স্ক্রিট-স্ক্রিপ্ট ছাড়াই এ-ছবির কাজ হয়েছিল। অবশ্য এটাই ছিল হলিউডের সমসাময়িক রীতি। তাত্ক্ষণিক বক্তব্য প্রকাশের তাগিদটাই যেখানে মুখ্য সেখানে বিস্তারিত পূর্ব-পরিকল্পনার দরকারই বা কী? কিন্তু 'বার্থ অব এ নেশন'-এর ক্ষেত্রে ব্যাপারটা ত তা নয়। এখানে আছে একটা নির্দিষ্ট বক্তব্য, ব্যাপক পটভূমি এবং অসংখ্য খুঁটিনাটি। তবু কোন পূর্ব-প্রস্ততির প্রয়োজন বোধ করেন নি গ্রিফিথ।

পরিচালকের ব্যক্তিগত তত্ত্বাবধানে সম্পাদনার কাজ শেষ হওয়ার পর দেখা গেল, ছবিতে মোট এক হাজার তিনশ পাঁচাত্তরটি শট ব্যবহার করা হয়েছে।<sup>২</sup> মনে হয়, অনূন দুহাজার শট নিয়েছিলেন গ্রিফিথ তাঁর সমগ্র স্ক্রিট পর্বে; তদানীন্তন হলিউড প্রথার পরিপ্রেক্ষিতে এ এক বিপ্লব। চলচ্চিত্র-ক্যামেরার গতিশীলতাকে কীভাবে তিনি কাজে লাগিয়েছিলেন, এর থেকেই তা স্পষ্ট হয়ে ওঠে। মনে রাখতে হবে, সেই প্রথম যুগের ক্যামেরা এবং আলুসঙ্গিক স্বল্পপাতি শুধু যে ভারিই ছিল তা নয়, তাদের স্বযোগস্ববিধেও ছিল সীমাবদ্ধ। গ্রিফিথের সমসাময়িক পরিচালকদের প্রায় সকলেই তাঁদের ছবির প্রতিটি শটকে যথাসম্ভব দীর্ঘস্থায়ী করার চেষ্টা করতেন, যাতে একটি শটের মধ্যেই কোন ঘটনার পুরোটা ধরে রাখা যায়। ফলে পাঁচ, ছয়, এমন কি দশ মিনিটের শটও সে-যুগের ছবিতে খুব সাধারণ ঘটনা। কিন্তু 'বার্থ অব এ নেশন'-এ প্রতিটি শটের স্থায়িত্ব গড়ে সাত সেকেন্ড। এটা অবশ্য নিছক পাটিগণিতের হিসেব। পোনে তিন ঘণ্টার ছবি মানে ন হাজার নশো সেকেন্ডের ব্যাপার [ ১৬৫ × ৬০ = ৯৯,০০ ]। সেকেন্ডের সংখ্যাকে ব্যবহৃত শটের সংখ্যা দিয়ে ভাগ করলেই আমরা পাব প্রতিটি শটের গড় স্থায়িত্ব

[ ২২,০০ ÷ ১,৩৭৫ = ১৬. ] । কিন্তু ছবির প্রতিটি শটই সাত সেকেন্ডের মতো স্থায়ী হয়েছিল, এরকম ভাষা ভুল হবে । এদেরই মধ্যে কোন-কোনটা নিশ্চয়ই ছিল আরো অনেক কম সময়ের শট, আবার কোনটা একটু বেশি সময়ের । তবে সাধারণভাবে যে ছোট ছোট শট নিয়েই গ্রিফিথ কাজ করেছিলেন, অঙ্কের হিসেব থেকে তা পরিষ্কার ;

ঘটনার ক্রিয়াকে বিশেষ একটি ভাবের বাহক করার ওপরেই গ্রিফিথ গুরুত্ব আরোপ করেছিলেন । একটি ঘটনার সবটুকু দেখানোর কোন তাগিদই তাঁর ছিল না । অনাবশ্যক বাহুল্য বর্জন করে ঘটনার অপরিহার্য ও ইঙ্গিতবাহী কয়েকটি টুকরো তিনি বেছে নিয়েছিলেন । প্রতিটি দৃশ্যের অলংকরণ ও বিজ্ঞাসে ছিলেন অসাধারণ মনোযোগী । ফলে কোন ক্রিয়ার অংশবিশেষ রূপায়িত হলেও প্রতিটি দৃশ্যই এলো কোন-না-কোন ব্যঞ্জনা । অল্প কথায় বলা হলো অনেক কিছু । শটের মধ্যে এই সংহতি (compression) চলচ্চিত্রভাষায় এনে দিলো অভূতপূর্ব স্বচ্ছতা ।

ছোট ছোট শটের সংহতিকে গ্রিফিথ লাগালেন ভাবাবস্তারের কাজে । ছবিতে দৃশ্য পরম্পরায় একটা সাংগীতিক বিজ্ঞাস, একটা সুরের ছন্দ তিনি তৈরি করলেন । এ-কাজে মার্গ-সংগীতের সংগঠন-রীতিকেই অনুসরণ করলেন গ্রিফিথ । এই সংগীতে যেমন তাল, ফাঁক, লয় এবং হ্রস্ব-দীর্ঘ সুরের ব্যবহার হয় ভাববৈচিত্র্যের মাধ্যম হিসেবে, 'বার্থ অব এ নেশন'-এও বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের বিভিন্ন ভাবসম্বলিত দৃশ্য পর পর সাজিয়ে গ্রিফিথ তাঁর বর্ণনায় শুধু গতির সঞ্চারণই করলেন না, তাতে যোগ করলেন ছন্দ, বিষয়বস্তুর নাটকীয় উপাদানকে যা আরও অপূর্ণ করে তুললো ।

এই সম্পাদনরীতি গ্রিফিথ ব্যবহার করেছিলেন বিষয়বস্তুরই বিশেষ প্রয়োজনে । দৃশ্যগুলো যাতে নিছক সাংবাদিকের বর্ণনা না হয়ে যায় সেদিকেও লক্ষ্য ছিল তাঁর । দৃশ্য-বিজ্ঞাসের এই ভদ্রীতি বিপ্লবোত্তর রাশিয়ার বিশিষ্ট চলচ্চিত্রকারদের অনুপ্রেরণা জুগিয়েছিল । কুলশেভ, আর্জেন্টিনস্টাইন, পুদোভিনের হাতে যে মস্তাজপদ্ধতির পূর্ণবিকাশ, 'বার্থ অব এ নেশন' সম্পাদনার সময়েই তাঁর বীজ রোপণ করেছিলেন গ্রিফিথ ।

দৃশ্য পরম্পরায় সাংগীতিক ছন্দ তৈরি করেই তিনি ক্ষান্ত হন নি । সুরকার জোসেফ কার্ল ব্রাইলের সহযোগিতায় ছবির সঙ্গে অক্টোবর বাজানোর জন্ত আবহসংগীতের একটি খসড়া তৈরি করে বিভিন্ন সিনেমা হলে তিনি পাঠিয়ে দিয়েছিলেন । সার্থক চলচ্চিত্র-সংগীতের বিকাশে এটি একটি উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত হয়ে আছে । এই খসড়ায় বেঠোপেন, স্বাগনার, লিংস্ট, রোজিনি, ভের্দি, চাইকভস্কি প্রভৃতি দিকপাল স্রষ্টার প্রপনী কীর্তির পাশাপাশি ঠাই পেয়েছে সুপরিচিত মার্কিন লোকসংগীতের বিভিন্ন অংশ, তাছাড়াও গ্রিফিথ ও ব্রাইলের কিছু নিজস্ব সৃষ্টি ।

কিন্তু সংগীত (এবং সংলাপ) তখনও সিনেমার অত্যাশঙ্কক উপাদান হয়ে ওঠে নি ।

আরোপিত এই শব্দ সংযোজনা বাদ দিলে, 'বার্থ অব এ নেশন'-এ দৃশ্যের ভূমিকা মুখ্য। সেই ভূমিকা যোগ্যতার সঙ্গে পালন করেছিল বিলি বিটজারের ক্যামেরা, অবশ্যই গ্রিফিথের সতর্ক তত্ত্বাবধানে। পেটিং-এর আলোছায়ায় ব্যঞ্জন আর ফটোগ্রাফির রিয়ালিজম্ মিলিয়ে তৈরি হলো রূচ বাস্তবের অনির্বচনীয় রূপ। তাকে আরও জোরালো করলো ক্যামেরার কোণ এবং অবস্থানের কিছু অসাধারণ ব্যবহার। বস্তুর আরও নাটকীয়তা দৃশ্যে ফুটিয়ে তুলতে ক্যামেরার ব্যবহারও হলো নাটকীয়। একটা উদাহরণ নেওয়া যাক।

আটলাণ্টায় চূড়ান্ত সংঘর্ষের দৃশ্য শুরু হচ্ছে শান্ত এক গ্রাম্য পরিবেশে। তরুণী মায়েরা তাদের সন্তানদেব নিয়ে বনভোজন করছে গাঁয়ের ধারে পাহাড়ের কোলে। হঠাৎ চোখেগুখে তাদের উদ্বেগ! তাদের দৃষ্টি অহুসরণ করে ক্যামেরা প্যানিং শুরু করলো। একটু নীচে মালভূমিতে সশস্ত্র সেনাবাহিনীর গুপরে এসে তা স্থির হলো। আপাতদৃষ্টিতে খুবই সাধারণ কাজ। কিন্তু সমাহত গ্রাম্য পরিবেশ এবং উত্তেজনা মুখের যুদ্ধপ্রস্তুতির বিষয়গত বৈপরীত্যে যে নাট্যবসের উদ্ভব, ক্যামেরার এই নিরুদ্ভিন্ন ভঙ্গী তাকেই আরও ঘন করে তুললো।

এই ছবিতে ক্যামেরার কাজে বা সম্পাদনায় গ্রিফিথ কিন্তু আনকোরা নতুন কোন প্রয়োগরীতি নিয়ে পরীক্ষা চালান নি। এখানে ব্যবহৃত সমস্ত কৌশলই তাঁর হাতেখড়ির বছরগুলোয় তৈরি বিভিন্ন ছবিতে পরীক্ষিত। লং শটে পরিবেশ প্রতিষ্ঠার পরই ক্লোজ শটে সেই দৃশ্যের বিভিন্ন গুরুত্বপূর্ণ খুঁটিনাটি দেখানো। চলন্ত গ্যাডতে ক্যামেরা বসিয়ে দ্রুত-সংঘটনের ছবি তোলা, ঘটনার সমাপ্তরাল বিকাশের স্বার্থে ক্রস-কাটিং, র্যাপিড-কাটিং—প্রযুক্তিগত স্তরে এদের প্রত্যেকটির সাংখ্যিকতা সন্দেহাতীতভাবে প্রমাণিত হয়েছিল বলেই শিল্পগঠনের উপাদান হিসেবে এদের ব্যবহার করেছিলেন গ্রিফিথ। যা ছিল ানচক কারিগরি কৌশল, এ ছবিতে তা-ই হয়ে উঠলো গভীর ভাব প্রকাশের মাধ্যম। ব্যঞ্জনাসমূহ উপস্থাপনারীতি—চলচ্চিত্রভাষার অপরিহার্য সম্পদ। কোন দৃশ্যের রসত্বটির ক্ষেত্রে এদের ভূমিকা হয়ে উঠলো বিশিষ্ট। এবং সেইসব নির্দিষ্ট ভূমিকায় আজও এরা সমান সফল।

প্রথম থেকে শেষ অবধি এ-ছবির অনন্ত শৈলী দর্শকের অহুভূতিতে তাঁর আলোড়ন তুলতে সক্ষম। কিন্তু গ্রহীতার আবেগকে জাগ্রত করানো ত শিল্পের একমাত্র উদ্দেশ্য নয়; গ্রহীতাকে স্বস্থ জীবনাবধি উদ্বুদ্ধ করাও শিল্পের অমুণ্ডম লক্ষ্য। এক্ষেত্রে 'বার্থ অব এ নেশন' এক নোতবাচক উদাহরণ স্থাপন করেছে। অত্যন্ত উন্নতমানের আঙ্গিকে সমৃদ্ধ হয়েও এ-ছবি এমন এক চিন্তাধারার বাহক হয়ে রইলো, যাকে চরম প্রতিক্রিয়াশীল ছাড়া অজ্ঞ কোন অভিধাত্তেই চিহ্নিত করা যায় না।

আপাতদৃষ্টিতে হয়তো যুদ্ধবিরোধী কথাবার্তাই বলেছেন গ্রিফিথ। এইসব রক্তক্ষয়ী

সংঘর্ষের সঙ্গে পারিবারিক স্বার্থ, শান্তি-শৃঙ্খলা, স্বপ্ন-আকাঙ্ক্ষার সংঘাত ছবির অনেক-খানি জুড়ে আছে। কিন্তু এসবের মধ্যেই প্রকাশ পেয়েছে এক চূড়ান্ত জাত্যভিমান। চামড়ার রঙ দেখে মানুষে মানুষে ব্যবধান তৈরির এক উদগ্র দস্ত। আমেরিকায় নিগ্রো জনসাধারণের উপস্থিতিকে গ্রিফিথ চিহ্নিত করলেন মার্কিন জাতীয়তাবাদের পক্ষে প্রধান বিপদ হিসেবে। ছবির শুরুতেই তাঁর ঘোষণা, 'bringing of the African to America sowed the first seed of disunion'!

এরপর ছবির মধ্যেও নানা জায়গায় নিধিধায় গ্রিফিথ প্রকাশ করেছেন তাঁর নিগ্রো-বিরোধী মনোভাব। দাসজীবন থেকে মুক্তি পাওয়া 'স্বাধীন' নিগ্রোদের মধ্যে ভালো কিছুই দেখতে পাননি তিনি। এ ছবিতে 'স্বাধীন' নিগ্রোরা সকলেই বদমাশ—খুন-স্বপ্নম, হস্তা-মারামারি, মদ-মেয়েমাছুষ আদি বেলেলাপনাই তাদের একমাত্র কাজ! কেবল খেতাক প্রভুদের অহুগত নিগ্রোদাসেরাই যা একটু ভালো। স্তত্রাং একটি দৃশ্যে মিড-শটে যখন আঙ্গহারা খেতকায় প্রেমিক-প্রেমিকার প্রেমনিবেদন এবং জানালায় বাইরে দূরে তুলোর ক্ষেতে কর্মব্যস্ত নিগ্রোদের দেখি, তখন গ্রিফিথের চোখে এই বৈপরীত্যের কী তাৎপর্য, তা পরিষ্কার ধরা পড়ে: মার্কিতন্ত্র ও শিষ্টাচারের আধার, খেতকায়দের এই সভ্যতাই তাঁর কাম্য, হোক তা নিগ্রোদের রক্ত-ঘাম-অশ্রুর বিনাময়ে তৈরি। এই বর্ণবিদ্বেষী মতাদর্শ ও এক অনিবার্য ও অলঙ্ঘনীয় শ্রেণীবৈষম্যনীতিকেই পুঁছ করে!

এ ছবিরই একটি চরিত্র উদারনৈতিক খেতকায় সেনেটর অস্টিন স্টোনম্যান। ভক্ত-লোকের কাজকর্ম ও মতাদর্শকে ভীত আক্রমণের লক্ষ্য করে তুলেছেন গ্রিফিথ। স্টোনম্যান তাঁর চোখে নৈতিক অধঃপতনের শিকার এবং সেই অধঃপতনের একমাত্র কারণ এক মূল্যটো ( বর্ণসংকর ) মহিলার সঙ্গে তাঁর প্রণয় ও পরিণয়। গ্রিফিথ বোঝাতে চেয়েছেন, স্টোনম্যানের উদারনীতি মূলত সেই মহিলারই উদ্ধানপ্রসূত। অন্ধমোহে এবং উদ্ধানির চাপে সরলবিশ্বাসী লোকটি শেষ পর্যন্ত পাগল হয়ে গেলেন—ছবিতে এই হলো গ্রিফিথের সিদ্ধান্ত।

এহেন পরিচালক যে শেষ দৃশ্যে নিগ্রোদের হাতে বন্দী এক খেতকায় পরিবারের রক্ষার্থে বর্ণবিদ্বেষী কু-ক্লু ক্লুস ক্ল্যান-বাহিনীর উদ্ভূত অভিযানকে সমর্থনের ভঙ্গীতেই তুলে ধরবেন তাতে আর আশ্চর্য কী? চলচ্চিত্র ভাষায় গ্রিফিথের মুসীম্যানায় অভিজ্ঞত হয়ে তাঁর নেতিবাচক বক্তব্যেও প্রভাবিত হতেন অনেক দর্শক। ১৯১৫ সালে প্রায়-অজ্ঞাত কু-ক্লু ক্লুস ক্ল্যান-এর কার্যকলাপ পরবর্তী দশ বছরে যে প্রচণ্ড জনপ্রিয়তা অর্জনে সফল হয়েছিল, তার পেছনে আছে গ্রিফিথের 'বার্থ অব এ নেশন'-এর বিরাট অবদান। অবশ্য গণমাধ্যম হিসেবে সিনেমার ক্ষমতা বিষয়েও আর সন্দেহের অবকাশ রইলো না এর পর।

পরিবেশের চাপে এবং ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার আচ্ছন্ন হয়ে গ্রিফিথ সামাজিক-অর্থনৈতিক পরিপ্রেক্ষিতকে পুরোপুরি অগ্রাহ্য করেছেন। নিজে তিনি দক্ষিণের শ্বেতকায় সম্প্রদায়ের সদস্য। শৈশব থেকেই উগ্র জাতিদ্বন্দ্বের (racial chauvinism) আবহাওয়ার লালিত। এছাড়া মুক্তি পাওয়া নিগ্রো ক্রীতদাসদের উচ্ছ্বল আচরণের পর্যাপ্ত উদাহরণ তাঁর হাতেই ছিল। এসবের ভিত্তিতেই তিনি পৌঁছেছিলেন মার্কিন জাতীয়তাবাদ বিষয়ে তাঁর সরলীকৃত সিদ্ধান্তে। কিন্তু তিনি ভুলে গিয়েছিলেন, এইসব ক্রীতদাস কয়েক শতক ধরে মার্কিন (শ্বেতকায়) সভ্যতা ও অর্থনীতিকে সমৃদ্ধই করেছে শুধু, এসবের নূনতম স্বযোগ-সুবিধেও তারা পায় নি কখনও। আর তাদের সঙ্গে শ্বেতকায় প্রভুদের যে-আচরণ, তাতে মার্কিনীকৃত চিহ্নও খুঁজে পাওয়া যাবে না। তাদের মনুষ্যত্বের অস্তিত্ব জালা, যন্ত্রণা, হতাশা, বঞ্চনার এক দীর্ঘ ইতিহাস। সমস্ত শ্রমিকের প্রবৃত্তির অবদমিত ও ধ্বংস হওয়ার ইতিহাস। কিন্তু এই মানুষগুলোও স্বাধীনতার মূল্য বোঝে। দাসজীবনের অবসানে তাই নিগ্রোদের আবেগ-অনুভূতির অবাধ প্রকাশ তারা ঘটিয়েছে। সে সবে বিকৃত, কদর্য রূপ কিন্তু গ্রিফিথের বহু-আকারিক ও 'শ্বেত-সভ্যতা'-রই 'দান'। চামড়ার রঙের ভিত্তিতে বিভেদ-বিচ্ছেদের বীজ বনেছিল শ্বেতান্ধরাই। কুপ্রচারিতও 'জনক' তারা! এগুলো শুধু নুমেরাং হয়ে ফিরে এসেছে তাদেরই ওপর। এতেই গ্রিফিথ ক্রোধে আত্মহারা!

অবশ্য শুভবুদ্ধির মানুষ গ্রিফিথের এই মনোভাবকে স্বাগত জানান নি। তীব্র প্রতিবাদের ঝড় উঠেছিল ছবির বক্তব্য নিয়ে। এমন কি নিউইয়র্কের লিবার্টি থিয়েটার, যেখানে এ-ছবি প্রথম দেখানো হয়েছিল, তার সামনে বিরাট এক দাঙ্গাও হয়ে গিয়েছিল। বার ফলে নিগ্রোবিরোধী একশ সত্তরটি শট পরে গ্রিফিথকে বাদ দিতে হয়।

এ-ছবিকে ঘিরে এরকম দাঙ্গা হয়তো আজও হবে। তবু এর কথা ভুললে আমাদের চলবে না। গ্রিফিথের সংকীর্ণতা আর গৌড়ামির তীব্র সমালোচনা করেও বারবার দেখতে হবে এই ছবি, বুঝতে হবে চিরায়ত এই শিল্পকৃতির মাহাত্ম্য, যেখানে আঙ্গিকের গুণ বিষয়ের সমস্ত দুর্বলতাকে ছাপিয়ে বড়ো হয়ে উঠেছে। এই সেই ছবি যা সিনেমা সম্পর্কে বিজ্ঞজনের সমস্ত সন্দেহের নিরসন করেছিল; শিল্পের জগতে স্থায়ী করেছিল সিনেমার আসন। যেমন বলেছিলেন পল রোথ : "if it achieved nothing else, it certainly placed the cinema as an entertainment and as a provocator of argument on the same level as the theater and the novel. The importance of the film lay in its achievement of attracting the notice of serious-minded people to the expressive power of the cinema."

তারপরেও অবশ্য মাঝে-মাঝেই বিবোধগারের সম্মুখীন হয়েছে এই শিল্পমাধ্যম । এদেশের পণ্ডিতস্বস্তদের কথা ছেড়েই দিলাম, ১৯৪৭ সালে মার্কিন পত্রিকা Observer-এর সমালোচকই বলেছিলেন সিনেমা 'bits of celluloid wire' ছাড়া আর কিছুই নয় । সুতরাং, তাঁর ইচ্ছে, 'to declare categorically that films are not an art' । এই আক্রমণ প্রতিহত করার মতো যথেষ্ট যুক্তি, তথ্য এবং আত্মবিশ্বাস আঙ্গকের চলচ্চিত্র-প্রেমীদের আছে । সেই আত্মবিশ্বাসেরই প্রথম সূত্র—'বার্থ অব এ নে 'ন' ।

১. একশো বারো মিনিটের ছবি সত্যজিৎ রায়ের 'অরণ্যের দিনরাত্রি'তে শটের সংখ্যা আটশ আটাল ।
২. ক্রীতদাসদের সুকুমার প্রবৃত্তিকে ধ্বংস করতে গিয়ে যেতান্দরা অনিবার্যভাবেই নিজেদের সংবেদন-শীলতাকেও বিকৃত করে তুলেছিল । তাই ক্রীতদাসদের দুঃখের বারোমাস্তাকে উপলীলা করে গড়ে ওঠা নিগ্রো লোকসংগীত জাজ (jazz) হয়ে উঠলো যেতান্দদের অবসর বিনোদনের 'নিতাসর্দ', উত্তেজনার খোরাক ! আধুনিক জাজ চরিত্রেরই এক শিল্পরীতি ।