



চিত্র চেতনা

CHITRA CHETONA

VIKALP PRITHVI PRESENTS
SENGADAI
- THE DEAD SEA
BY LEONA MANICKALAI
A First Feature on the Silences of Love

MONDAY 29 AUGUST 7 PM

"A CONTROLLED
DRAMATIC EXPLOSION,
TREMENDOUS"
★★★★★
"THIS STUNNING DRAMA
ESTABLISHES FARHADI AS
A MAJOR FIGURE"

Editor : Anjan Bora
Pranjal Bora

সম্পাদনা - অঞ্জন বৰা
প্রাঞ্জল বৰা

চিত্র চেতনা CHITRA CHETONA



EDITOR : ANJAN BORA
PRANJAL BORA

সম্পাদকদ্বয় : অঞ্জন বৰা
প্রাঞ্জল বৰা

CHITRA CHETONA : A multi langual souvenir of Assam Film Society, edited by Anjan Bora & Pranjal Bora, published by Jayanta Madhab Dutta, Secretary, Assam Film Society, Jorhat- 785 001, Assam.

চিত্ৰ চেতনা

Rs. 30/-

অসম আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ- ২০১২
অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ উদ্যোগত
ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ মহাসংঘ,
টীয়ক চন্দ্ৰ কমল বেজবৰুৱা মহাবিদ্যালয়,
জগন্নাথ বৰুৱা মহাবিদ্যালয় আৰু
অসম কৃষি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সহযোগত

Assam International Film festival - 2012

Organized by

Assam Film Society

in collaboration with

Federation of Film Societies of India,

Teok C.K.B. College

J.B College, Jorhat And Assam Agricultural

University, Jorhat

উপদেষ্টা :

ড° সীতানাথ লহকৰ

প্ৰফুল্ল ৰাজগুৰু

সম্পাদক :

অঞ্জন বৰা

প্ৰাঞ্জল বৰা

সদস্য :

শৰৎ কুমাৰ গগৈ

অবিনন্দ বৰা

ড° গৌতম কলিতা

বেটুপাত :

শৰৎ কুমাৰ গগৈ

ছপা :

প্ৰিণ্ট ৱৰ্ল্ড

পুৰণা আৰৱৰ ভৱন পথ

যোৰহাট

শুভেচ্ছামূলক বৰঙণি : ৩০.০০ (বিশ) টকা

উৎসৰ্গা

বিশ্ববৰ্ণ্য সংগীতজ্ঞ,
সুধাকৰ ড° ভূপেন হাজৰিকা আৰু তৃতীয় অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ
'মনোমতী'ৰ নায়িকা নীলিমা দাসৰ সোঁৱৰণত

কৃতজ্ঞতা স্বীকাৰ

কলকতাস্থিত Federation of Film Societies of India ৰ Vice President আৰু বিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰকৰ্মী প্ৰেমেন্দ্ৰ মজুমদাৰ, বিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰ সমালোচক মনোজ বৰপূজাৰী, Assam Film Society ৰ সম্পাদক জয়ন্ত মাধৱ দত্ত, ৰাজেশ্বৰ শইকীয়া, সমূহ লেখক-লেখিকা, বিজ্ঞাপন দাতা, চলচ্চিত্ৰ প্ৰেমী আৰু 'প্ৰিন্ট ৱৰ্ল্ড'ৰ ৰাজ দত্ত আৰু সমূহ কৰ্মচাৰীলৈ।

সূচীপত্ৰ

অসমৰ চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত যোৰহাট জয়ন্ত নাথ	১১
চতুৰ্থ চিনে-আৰ্চা চলচ্চিত্ৰ উৎসৱ আৰু আডামিন্টে মাকান আবু নয়ন প্ৰসাদ	১৫
গান্ধী টু হিটলাৰ মণ্টু শইকীয়া	১৭
লুই বুনেল আৰু মানুহৰ হেঁপাহৰ সাধু জ্যোতি খাটনিয়াৰ	১৯
চলচ্চিত্ৰৰ পৰিৱেশ অৰুণ শৰ্মা	২৫
চলচ্চিত্ৰত নব্য বাস্তৱবাদ পাৰ্থজিৎ বৰুৱা	২৯
আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বোলছবি মহোৎসৱত 'জেতুকা পাতৰ দৰে'... শবৎ কুমাৰ গগৈ	৩৩
RITWIK GHATAK : THE COMMITTED CREATOR By : Premendra Mazumder	35
CHRONICLE OF CONFLICTS AND HARMONY Manoj Barpujari	43
WOMEN IN CONTEMPORARY AWARD WINNING ASSAMESE CINEMA Moyuri Kakoty	50
'JANGFAI JONAK'(FROM THE SHADOW OF SILENCE) Pranjal Borah	55
REVIEW: IN DARKNESS Jordan Hoffman	58
A WESTERN BREAKING THE STEREOTYPE ... Ankan Rajkumar	61

চলচ্চিত্ৰ : কলা আৰু উদ্যোগ

॥ এক ॥

চলচ্চিত্ৰ মূলতঃ এক কলা। প্ৰকৃতপক্ষে ই বিভিন্ন কলাৰ সমাহাৰত সৃষ্টি হোৱা এক কলা। অভিনয়, নৃত্য, গীত, সংগীত আদি কলাৰ উপৰি বিভিন্ন প্ৰযুক্তিৰ সমন্বয়তহে এখন চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টি হয়। ই এনে এক কলা যি সকলো স্তৰৰ লোককে বসাস্বাদনৰ সুযোগ দিয়ে। কেৱল শিক্ষিতজনেহে সাহিত্যৰ মধুৰ বস পাণ কৰিব পাৰে, এখন চিত্ৰৰ বস আহৰণৰ বাবেও বিশেষ অৰ্হতাৰ প্ৰয়োজন। কিন্তু শিক্ষিত, অৰ্ধশিক্ষিত, অশিক্ষিত সকলোৱে এখন চলচ্চিত্ৰ উপভোগ কৰিব পাৰে। ইয়াৰ বসাস্বাদন কৰিব পাৰে অনায়াসে। এই কলাই বসোত্তীৰ্ণভাৱে সমাজক চিত্ৰিত কৰিব পাৰে। কাৰণ, চলচ্চিত্ৰত সমসাময়িক সমাজৰ কৃষ্টি-সংস্কৃতি, জীৱন সংগ্ৰাম, জীৱন চৰ্যা, সমাজৰ আশা-আকাংখ্যা, দৰ্শন, ইতিহাস সকলো প্ৰকাশ পায়। সাহিত্যত যি অন্তৰ্হিত হৈ থাকে, চলচ্চিত্ৰত সি বহিঃপ্ৰকাশ ঘটে। সেয়ে সাহিত্য যদি সমাজৰ দাপোণ, তেন্তে চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ প্ৰতিবিম্ব। দাপোণত প্ৰতিবিম্ব দেখা যায়, কিন্তু নিজে প্ৰতিফলিত নহয়। চলচ্চিত্ৰত সমাজৰ নিজে প্ৰতিফলন হয়। সাহিত্যত শব্দৰে যিটো ধাৰণা সৃষ্টি কৰিব পাৰি, সেইটো চলচ্চিত্ৰত বাস্তৱায়িত কৰিব পাৰি।

কাহিনী, চিত্ৰনাট্যৰ পৰা আৰম্ভ কৰি দৃশ্যগ্ৰহণ, সম্পাদনা সম্পূৰ্ণ কৰি দৰ্শকৰ ওচৰ পোৱালৈ চলচ্চিত্ৰ এখনৰ সৈতে বহু মানুহৰ শ্ৰম, সময় আৰু অৰ্থ জড়িত হৈ থাকে, জৰিত হৈ থাকে বিভিন্ন কলা-কৌশল। সেয়ে চলচ্চিত্ৰ কেৱল কলা হৈ থাকিব নোৱাৰে, ই এক উদ্যোগলৈ পৰিণত হয়। ই এক বৃহৎ উদ্যোগত পৰিণত হৈছে। নিৰ্বাক ছবিৰে আৰম্ভ হোৱা ইতিহাসৰ পৰিক্ৰমাত সৰাক আৰু ৰঙীন ছবিৰে চলচ্চিত্ৰই পূৰ্ণ পৰিগ্ৰহ লাভ কৰাই নহয়, যিকোনো ধৰণৰ জটিল, বিপজ্জনক দৃশ্যও চেলুলয়ডত দেখুৱাব পৰা হ'ল। শব্দ, পোহৰ আদিক এনেদৰে নিয়ন্ত্ৰিত ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা হ'ল যে ইয়াৰ দ্বাৰা এক মায়াজাল ৰচনা কৰি শ্ৰোতা-দৰ্শকক মোহাচ্ছন্ন কৰি ৰাখিব পৰা হ'ল।

সেয়ে এতিয়া এখন চলচ্চিত্ৰ কেৱল কাহিনীৰ আকৰ্ষণ, চিত্ৰনাট্যৰ মাজাল, অভিনয়ৰ সন্মোহন, দৃশ্য আদিৰেই মূল্যায়ণ কৰা নহয়, কলা-কৌশলৰ ওপৰতো ইয়াৰ মান বহু পৰিমাণে নিৰ্ভৰ কৰে।

॥ দুই ॥

বিভিন্ন কলা আৰু কাৰিকৰী কৌশলৰ সমাহাৰেৰে বসপূৰ্ণভাৱে সকলো স্তৰৰ লোকক আকৰ্ষণ কৰিব পৰাটোৱেই এই কলাৰ বৈশিষ্ট্য। সেইবাবেই ই আটাইতকৈ প্ৰভাৱশালী গণমাধ্যম। আৰু ইয়েই চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰো প্ৰধান উপাদান।

সমগ্ৰ বিশ্বতে চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগে ঠন ধৰি উঠাৰ সময়তে অসমৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰ পঁয়ালগা অৱস্থাটো উদ্বেগজনক। ১৯৩৫ চনত ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'জয়মতী'ৰ যোগেদি আৰম্ভ হোৱা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ জগতখনে সত্তৰ আৰু আশীৰ দশকত কিছু সাৰ-পানী লাভ কৰে যদিও নব্বৈৰ দশকত ই কিছু স্তিমিত হৈ পৰে। একবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম দশকৰ মাজভাগতে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতলৈ বিপৰ্যয় নামি আহে। বন্ধ হৈ পৰে ৰাজ্যৰ অধিকাংশ ছবিঘৰ। বিভিন্নজনে ইয়াৰ বিভিন্ন ব্যাখ্যা আগ বঢ়াইছে। আপাতঃদৃষ্টিত দৰ্শকৰ অভাৱত লোকচানৰ সন্মুখীন হৈ ছবিঘৰসমূহ বন্ধ হৈ পৰে। ইয়াৰ ফলত ছবি নিৰ্মাণৰ গতিও স্তব্ধ হৈ পৰে। কিন্তু গভীৰতালৈ গ'লে আমি দেখিম যে, অসমত এতিয়াও দৰ্শক আছে। তিনি কোটিৰ ওচৰ চপা ৰাজ্যৰ জনসংখ্যাৰ প্ৰায় প্ৰত্যেকেই ছবিৰ দৰ্শক। ঘৰে ঘৰে টি ভি-ত অথবা ভি চি ডি-যোগে এতিয়াও অধিকাংশই ছবি উপভোগ কৰে। ইলেক্ট্ৰনিকছৰ বিকাশ আৰু ভি চি ডি যুগৰ আৰম্ভণিক বহুতে ছবিঘৰ বন্ধ হোৱাৰ বাবে জগৰীয়া কৰে। কিন্তু সেয়া কেৱল অসমতে হোৱা নাই, সমগ্ৰ বিশ্বতে হৈছে। আৰু এইখন ভাৰতবৰ্ষতে বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগ এতিয়াও নিয়াৰিকৈ চলি আছে। তেন্তে অসমীয়া ছবি জগতৰ ক্ষেত্ৰত কিয় এনে হ'ল?

এই সম্পৰ্কে গভীৰ ভাৱে চিন্তা কৰাৰ প্ৰয়োজন আছে। চলচ্চিত্ৰৰ সকলো কলা-কুশলী, প্ৰযোজক, বিতৰক, চলচ্চিত্ৰৰ অনুৰাগী-সকলোৱে এই সম্পৰ্কে প্ৰয়োজনীয় মতামত আগবঢ়াই এক সঠিক সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱাৰ প্ৰয়োজন আছে। নিশ্চিত ভাৱেই কেতবোৰ কাৰকৰ বাবে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰ দুৰ্দিন চলিছে। গতিকে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ দুৰ্বলতা সমূহ আঁতৰাই ইয়াক চলচ্চিত্ৰৰ অনুৰাগীৰ মাজলৈ পুনৰ লৈ যোৱাতো প্ৰতিজন কলা-কুশলীৰ দায়িত্ব। এই ক্ষেত্ৰত চলচ্চিত্ৰৰ অনুৰাগীসকলেও নিশ্চয় সহযোগিতা আগবঢ়াব। এই উদ্দেশ্যে আগ ৰাখিয়েই অসমৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰ দুৰ্গোচৰ সময়ছোৱাত অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজে আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ আয়োজনৰ বাবে আগবাঢ়ি আহে। অৱশ্যে ৪ বছৰীয়া এই অনুষ্ঠানটো চালুকীয়া অৱস্থাতে আছে। ৰাইজৰ সহায়-সহযোগত ই আগবাঢ়িব।

অঞ্জল বৰা
প্ৰাঞ্জল বৰা
সম্পাদকদ্বয়

অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ সভাপতিৰ অভিভাষণ

চতুৰ্থ অসম আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ উদ্বোধক ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ মহাসংঘৰ উপসভাপতি তথা বিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰ সমালোচক প্ৰেমেন্দ্ৰ মজুমদাৰ ডাঙৰীয়া, অসমৰ অতি জনপ্ৰিয় তথা যশস্বী অভিনেতা বিজু ফুকন ডাঙৰীয়া, বিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰ সমালোচক মনোজ বৰপূজাৰী ডাঙৰীয়া, প্ৰথম অৰুণাচলী ছবি 'চোনম'ৰ পৰিচালক এহচান মজিদ ডাঙৰীয়া, চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ মুখপত্ৰ 'চিত্ৰ চেতনা'ৰ উন্মোচক ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ প্ৰাধ্যাপক ড° নিৰোদ কুমাৰ বৰুৱা ডাঙৰীয়া, টীয়ক চন্দ্ৰকমল বেজবৰুৱা মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যক্ষ তথা এই মহোৎসৱৰ অন্যতম আয়োজক ড° যজ্ঞেশ্বৰ বৰা ডাঙৰীয়াকে প্ৰমুখ্য কৰি বিশিষ্ট অতিথি সকল, মহোৎসৱৰ উদ্বোধনী অনুষ্ঠানত অংশগ্ৰহণ কৰা মহাবিদ্যালয়ৰ শিক্ষক-শিক্ষয়িত্ৰী, ছাত্ৰ-ছাত্ৰীবৃন্দ, সন্মানীয় সাংবাদিক বন্ধুসকল আৰু চলচ্চিত্ৰপ্ৰেমী ৰাইজ।

অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ উদ্যোগত আয়োজিত এইতো হৈছে চতুৰ্থ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ। এই বছৰ আমাৰ লগত সহযোগী অনুষ্ঠান হিচাপে আছে টীয়ক চন্দ্ৰকমল বেজবৰুৱা মহাবিদ্যালয়, যোৰহাটৰ জগন্নাথ বৰুৱা মহাবিদ্যালয় আৰু যোৰহাটস্থিত অসম কৃষি বিশ্ববিদ্যালয়। এই তিনিওটা অনুষ্ঠানৰ সহযোগত দেশী-বিদেশী বহু ছবি আৰু বিভিন্ন কাৰ্যসূচীৰে আমি মহোৎসৱৰ কাৰ্যক্ৰমটো ঠিক কৰিছো। আমি আপোনালোক সকলোকে অতি আনন্দৰে এটা কথা ক'ব বিচাৰো যে এই বছৰ আমি অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজে অসমৰ তৃতীয়খন ছবি 'মনোমতী'ৰ নায়িকা নীলিমা দাসৰ সোৱঁৰণত 'নীলিমা দাস চলচ্চিত্ৰ বঁটা' প্ৰবৰ্তন কৰিছো, অসমৰ ছবিজগতলৈ আগবঢ়োৱা অনবদ্য বৰঙণিৰ বাবে অসমৰ অতি জনপ্ৰিয় তথা শক্তিশালী অভিনেতা আমাৰ সকলোৰে শ্ৰদ্ধাৰ বিজু ফুকন ডাঙৰীয়াক এই বঁটাৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰিছো, এই বঁটা প্ৰদান কৰিবলৈ আমি আমন্ত্ৰণ জনাইছো ভাৰতবৰ্ষৰ খ্যাতনামা চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক গিৰীশ কাছাৰভালীক। অৱশ্যে এই বঁটাৰ বাবে প্ৰয়াত নীলিমা দাসৰ পৰিয়ালবৰ্গই আমাক সহায়-সহযোগিতা আগবঢ়াইছে।

অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজে জন্ম লগ্নৰ পৰাই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ আয়োজন কৰি অসমত এটা সুস্থ আৰু শক্তিশালী চলচ্চিত্ৰ আন্দোলন গঢ়িবলৈ এক প্ৰচেষ্টা অব্যাহত ৰাখিছে। আমি আশা কৰিছো যে আপোনালোক সকলোৱে বিভিন্ন ধৰণে এই আন্দোলনৰ অংশীদাৰ হৈ সমগ্ৰ ৰাজ্যতে ইয়াক বিয়পাই দিব। মাধ্যম হিচাপে চলচ্চিত্ৰৰ শক্তি আৰু ক্ষমতাৰ বিষয়ে আপোনালোকৰ ওচৰত আমাৰ পুনৰবাৰ দোহৰাৰ ইচ্ছা নাই। আমি অতি বিনম্ৰভাৱে ইয়াকে ক'ব বিচাৰো যে এখন ভাল ছবিয়ে নিজৰ জীৱনটো আৰু সমাজক এক নতুন দৃষ্টিভংগীৰে ছোৱাত সহায় কৰে। হয়তো বহুতৰ জীৱনলৈ ভাবিব নোৱাৰাকৈ শুভ পৰিৱৰ্ত্তন আনে।

সদৌ শেষত সকলোকে শুভেচ্ছা জ্ঞাপন কৰি আমাৰ চমু ভাষণ সামৰিছো।

বাজেশ্বৰ শইকীয়া

সভাপতি, অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজ
২১/০২/২০১২

অসমৰ চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত যোৰহাট

জয়ন্ত নাথ



বিশ্বৰ চলচ্চিত্ৰ ইতিহাস বহু পুৰণি। বিভিন্ন দেশত নানা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আদিৰ শেষত নিৰ্বাক ছবিৰ যুগৰ পৰা আজিৰ পৰ্য্যায় পাইছেহি। বৰ্তমানৰ ডিজিটেল যুগত ইয়াৰ প্ৰযুক্তি বহু আগবাঢ়িছে। ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰও এই ক্ষেত্ৰত পিছ পৰি থকা নাই। ভাৰতবৰ্ষত ই এক বৃহৎ উদ্যোগলৈ পৰিণত হৈছে। ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ দৰে অসমৰ চলচ্চিত্ৰও সমানেই পুৰণি। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই আজি ৭৬ বছৰ পূৰ্ণ

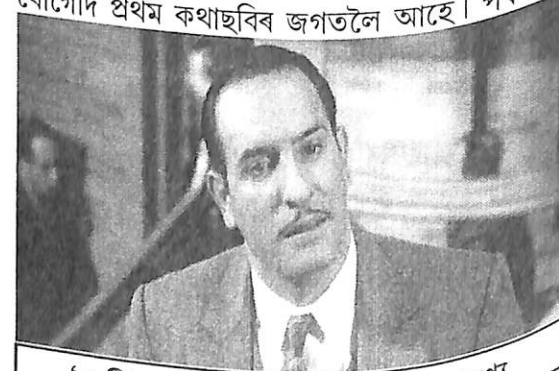
কৰিলে। কিন্তু দুখৰ কথা, ভাৰতীয় তথা বিশ্ব চলচ্চিত্ৰৰ লগত আমাৰ কোনোপধ্যেই তুলনা নহয়। কিয়নো অসমৰ চলচ্চিত্ৰ আজিও এক পঁয়ালগা অৱস্থাতে আছে। বিগত ৭৬ বছৰে অসমত ৩৩০ খনমান চলচ্চিত্ৰহে নিৰ্মাণ হৈছে। ভাৰতীয় আন আন আঞ্চলিক ভাষাৰ ছবিৰ যিধৰণে বিকাশ হৈছে তাৰ তুলনাত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ বহু পিছ পৰি আছে। অৱশ্যে তাৰ মাজতে কিছু মননশীল ছবিয়ে ৰাষ্ট্ৰীয় তথা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্য্যায়ত স্বীকৃতি পাবলৈ সক্ষম হৈছে। সীমিত সা-সুবিধাৰে অসমৰ বহু চিত্ৰ নিৰ্মাতা, পৰিচালক, কলা-কুশলী, শিল্পীয়ে আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্য্যায়ত সুনাম বুটলিবলৈ সক্ষম হোৱাটো মন কৰিবলগীয়া।

অসমৰ সাংস্কৃতিক ৰাজধানী বুলি কোৱা যোৰহাট নগৰৰ চলচ্চিত্ৰৰ লগতো সম্পৰ্ক বহু পুৰণি। শুনামতে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই প্ৰথম অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ 'জয়মতী' (১৯৩৫) যোৰহাট থিয়েটাৰ প্ৰেক্ষাগৃহত বগা কাপোৰৰ পৰ্দা চিলাই ৰাইজক প্ৰদৰ্শন কৰাইছিল। বহু চিত্ৰ নিৰ্মাতা, অভিনয় শিল্পী, সংগীতকাৰ, কলা-কুশলীৰ জন্ম এই যোৰহাটতে। অৱশ্যে ৭০/৮০ দশক মানৰ পাছৰ পৰা যোৰহাটৰ চলচ্চিত্ৰ

জগতখন কিছু থমকি বোৱা যেন লাগে। নব্বৈৰ দশকত বিভিন্ন কাৰণত চলচ্চিত্ৰ গৃহসমূহ বন্ধ হৈ যায়। অৱশ্যে এই অৱস্থা সমগ্ৰ অসমৰে। তথাপি যোৰহাটৰ ছটা চিত্ৰগৃহৰ ভিতৰত আজিৰ তাৰিখত দুটা কাৰ্যক্ষম হৈ চলি আছে। এসময়ত বাছ-গাড়ী আদি ভাড়া কৰি গ্ৰামাঞ্চলৰ দৰ্শকে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ উপভোগ কৰিবলৈ যোৰহাটৰ চিত্ৰগৃহসমূহত ভীৰ কৰিছিল- সেই কথা এতিয়া ভাবিলেই দুখ লাগে। 'শংকৰ টকীজ'ত বা 'প্ৰভাজ'ত যি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ দৰ্শকৰ ভীৰ সেয়া ইতিহাস হৈ গ'ল। এতিয়া 'প্ৰভাজ' চিমেন্টৰ গুদামঘৰ আৰু 'শংকৰ টকীজ' ব্যৱসায়িক ক্ষেত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। অসমত ভিডিঅ' চিডিৰ প্ৰসাৰেই চলচ্চিত্ৰৰ এই দুৰৱস্থাৰ মূল কাৰণ। গ্ৰামাঞ্চলৰ দৰ্শকসকলে দহ টকা ভাড়া দি ভিডিডি ছবি এখন আনি ঘৰতে গোটেই পৰিয়ালে দিনে-ৰাতিয়ে আমনি লগাকৈ চাই ঘূৰাই দিয়ে। অৱশ্যে চিত্ৰগৃহসমূহৰ দুৰ্বল আন্তঃগাঁথনি আৰু প্ৰৱেশ টিকেটৰ অত্যাধিক মূল্যবৃদ্ধিয়েও চিত্ৰগৃহৰ দৰ্শক কমাইছে। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ তালিকাখনত যোৰহাটৰ নাম বুলিলে প্ৰথমেই ল'ব লাগিব অসমত নিৰ্মিত নৱম অসমীয়া কথাছবি 'ৰুণ্মী' (১৯৫৩)। প্ৰয়াত সুৰেশ গোস্বামী প্ৰযোজিত আৰু পৰিচালিত এই ছবিখন যোৰহাটৰে সেই কালৰ কণ্ঠশিল্পী 'আইডি বৰুৱা, শেৱালী দেৱী আদিয়ে অভিনয় কৰে। ইয়াৰ পাছতেই ১৯ তম অসমীয়া কথাছবি 'ৰঙাপুলিচ'। ১৯৫৮ চনত মুক্তি লভা এই কথাছবিখনে ৰাষ্ট্ৰপতিৰ ৰূপৰ পদক লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। নিপ বৰুৱা পৰিচালিত এই কথাছবিৰ প্ৰযোজনা তথা দৃশ্যগ্ৰহণ সকলো যোৰহাটতে হৈছিল। 'মুহিবুদ্দিন আহমেদ (তগৰ)ৰ কণ্ঠত সেই গীত 'নাকান্দিবি আৰু মন....' আজিও এক যুগজয়ী গীত হিচাপে বিবেচিত হৈ আছে। ডাঃ মুনীন বৰুৱা, নুৰুল হক, তিলমিজুৰ ৰহমান, আব্দুল মজিদ আদি যোৰহাটৰ বহু শিল্পীৰ অৱদান আছিল। সেইদৰে তৃতীয়খন কথাছবি 'মনোমতী' (১৯৪০) ৰ মহিলা অভিনয় শিল্পী আছিল 'নিলীমা দাস যোৰহাটৰে। অনিল চৌধুৰী পৰিচালিত 'মাটিৰ স্বৰ্গ' (১৯৬৩) কথাছবিৰ অভিনয় শিল্পী প্ৰসন্ন গোস্বামী এই যোৰহাটৰে

সু-সন্তান, যি পৰৱৰ্তী সময়ত বহুকেইখন অসমীয়া কথাছবিৰ নায়কৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিছিল। যোৰহাটৰ মহিলা অভিনয় শিল্পীৰ ভিতৰত শোভা দত্ত কলিতা, আনোৱাৰ হুছেইন পৰিচালিত 'তেজীমলা' (১৯৬৩) ৰ নায়িকা ইন্দিৰা বৰুৱা, বীণা বৰুৱা আদি অন্যতম। 'তেজীমলা' ছবিখনেও ৰাষ্ট্ৰপতিৰ 'চাৰ্টিফিকেট অৱ মেৰিট' লাভ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী কালত যোৰহাটৰ অভিনেত্ৰী ইলা কাকতিয়ে বহুকেইখন জনপ্ৰিয় অসমীয়া কথাছবিত যি অভিনয় প্ৰতিভা দাঙি ধৰিলে সেয়া অসমৰ দৰ্শকৰ সদায় স্মৰণীয় হৈ ৰ'ব। 'যোগ-বিয়োগ' (১৯৭১) ইলা কাকতিৰ প্ৰথম যদিও 'আজলী নবৌ' (১৯৮০) ৰ সেই বিখ্যাত হাঁহিটোৰে ইলা কাকতি সদায় অসমৰ দৰ্শকৰ বাবে 'আজলী নবৌ'জনী হৈয়ে থাকিব। সেইদৰে অভিনেতাসকলৰ ভিতৰত 'প্ৰশান হাজৰিকায়ো 'চতুৰংগ' পৰিচালিত 'অপৰাজেয়' (১৯৭০) ৰ যোগেদি কথাছবিত ভুমুকি মৰে। উল্লেখযোগ্য যে এই কথাছবিতে পৰৱৰ্তী কালত হিন্দী কথাছবিৰ মোহময়ী নায়িকা ৰাখীয়ে নায়িকাৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিছিল।

কথাছবিৰ সংগীত পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত ইন্দুকল্প হাজৰিকা পৰিচালিত 'মানৱ আৰু দানৱ' (১৯৭১) ত যোৰহাটৰ সংগীত পৰিচালক যুটি জিতু-তপনে প্ৰথম খোজ পেলায়। পৰৱৰ্তী সময়ত এই যুটিয়ে বহু জনপ্ৰিয় অসমীয়া কথাছবিৰ লগতে মুম্বাইৰ কথাছবি জগততো নাম উজ্জ্বলাবলৈ সক্ষম হয়। কথাছবি পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত যোৰহাটৰ অতুল বৰদলৈয়ে 'বনৰীয়া ফুল' (১৯৭৩) ৰ যোগেদি প্ৰথম কথাছবিৰ জগতলৈ আহে। পৰৱৰ্তী

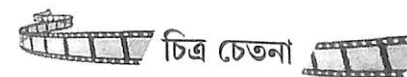


'এ ষ্টিল ফ্ৰম দা আৰ্টিষ্ট' ছবিৰ এক দৃশ্য

কালত ১৯৭৮ চনত তেখেতৰ 'কল্লোল' কথাছবিৰে শ্ৰেষ্ঠ আঞ্চলিক ছবিৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। পৰৱৰ্তী কালত বৰদলৈয়ে 'মেঘ' (১৯৭৯), 'গ্ৰহণ' (১৯৮০), 'চিঞৰ' (১৯৯০), 'দৃষ্টি' (১৯৯১) আদি কথাছবি পৰিচালনা কৰে।

১৯৭৩ চনত যোৰহাটৰে প্ৰফুল্ল বৰুৱাই পৰিচালনা কৰে 'ৰশ্মিৰেখা' নামৰ অসমীয়া কথাছবিখন। পৰৱৰ্তী কালত তেখেতে 'ৰজনীগন্ধা' (১৯৮১) নামৰ ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰে। ১৯৬৮ চনতে নগাঁৱৰ পৰা নিৰ্মিত 'মৰম তৃষণ' ছবিৰে পৰিচালক হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰা যোৰহাটৰ বিশিষ্ট শিল্পী, পৰিচালক আব্দুল মজিদ পৰৱৰ্তী সময়ত 'চামেলি মেমচাব' (১৯৭৫) ৰ বাবে শ্ৰেষ্ঠ আঞ্চলিক ছবিৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়, য'ত ড° ভূপেন হাজৰিকাই শ্ৰেষ্ঠ সংগীত পৰিচালকৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰে। ইয়াৰ পাছত মজিদ ডাঙৰীয়াই 'বনহংস' (১৯৭৭), 'বনজুই' (১৯৭৮), 'পোনাকণ' (১৯৮১), 'উত্তৰকাল' (১৯৯০) আদি ছবি পৰিচালনা কৰে।

এই যোৰহাটৰে বিশিষ্ট চিত্ৰশিল্পী পুলক গগৈয়ে তেখেতৰ 'খোজ' পৰিচালনা কৰে ১৯৭৫ চনত। গগৈয়ে পৰৱৰ্তী সময়ত 'শ্ৰীমতী মহিমাময়ী' (১৯৭৯), 'সাদৰী' (১৯৮২), 'সেন্দূৰ' (১৯৮৪), 'সুৰজ' (১৯৮৫), 'বেলৰ আলিৰ দুৰবিবন' (১৯৯৩), 'মৰম নদীৰ গাভৰু ঘাট' (১৯৯৯), 'পত্নী' (২০০৩) আদি ছবি পৰিচালনা কৰি অসমীয়া কথাছবিৰ জগতলৈ উল্লেখযোগ্য অৱদান আগবঢ়ায়। সেইদৰে ভবেন দাস পৰিচালিত 'ধৰ্মকাই' (১৯৭৭), 'ব্ৰজেন ফুকন প্ৰযোজিত আৰু অভিনীত 'মেঘ' (১৯৭৯) নিৰ্মাণ যোৰহাটৰ পৰাই হৈছিল। ৱাইছকুণী বৰাৰ 'প্ৰিয়জন' (১৯৯৩) ৰ বহু কাম যোৰহাটতে সম্পন্ন হৈছিল। সেইদৰে দীনেশ গগৈৰ পৰিচালিত 'সংঘাত সংঘাত' (১৯৯৯) ৰ প্ৰযোজনা তথা দৃশ্যগ্ৰহণ যোৰহাটতে সমাপ্ত হয়। গোপাল বৰঠাকুৰ পৰিচালিত 'শেষ উপহাৰ' (২০০১) ৰো প্ৰযোজনা তথা চিত্ৰগ্ৰহণ যোৰহাটতে হৈছিল। জীৱৰাজ বৰ্মন পৰিচালিত 'জোনাকী মন' (২০০২)ৰ প্ৰযোজনা যোৰহাটৰ পৰাই হৈছিল।



'তুমিয়ে মোৰ কল্পনাৰ' (২০০২) ৰ পৰিচালক বিপুল কুমাৰ বৰুৱাও এই যোৰহাটৰে সন্তান। তদুপৰি যোৰহাটৰ বলিষ্ঠ অভিনেতা তৌফিক ৰহমানৰ পৰিচালনাত 'এই মৰম তোমাৰ বাবে' (২০০১), 'বন্ধন' (২০০৩) আদি ছবি নিৰ্মাণ হয়। যোৰহাটৰে আন এগৰাকী পৰিচালক কৃষ্ণ ফুকন পৰিচালিত 'অৰ্পণ' ২০০৩ চনত নিৰ্মাণ হয়। ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰপ্ৰাপ্ত ছবি 'বৈভৱ' (১৯৯৯) ৰ পৰিচালিকা মঞ্জু বৰাও যোৰহাটৰ জীয়ৰী। পৰৱৰ্তী সময়ত তেখেতৰ পৰিচালনাত 'অন্য এক যাত্ৰা' (২০০১), 'আকাশী তৰাৰ কথাৰে' (২০০৩), 'লাজ' (২০০৪), 'জয়মতী' (২০০৬) আদি বহুকেইখন ছবিৰে ৰাষ্ট্ৰীয় তথা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় সন্মান বুটলিবলৈ সক্ষম হয়। যোৰহাটৰে আন এজন বলিষ্ঠ অভিনেতা চন্দ্ৰ নাৰায়ণ বৰুৱাই বহুকেইখন ডকুমেণ্টৰী ছবি কৰি ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত সুনাম কঢ়ি যাবলৈ সক্ষম হৈছে। প্ৰযোজকসকলৰ ভিতৰত যোৰহাটৰ আশ্ৰফ শইকীয়া (মতি)ৰ প্ৰযোজনাত 'চামেলি মেমচাব', 'বনহংস'কে ধৰি বহু ডকুমেণ্টৰী ছবিও নিৰ্মাণ হৈছিল। সেইদৰে 'সুৰুষ' আদি ছবিৰ পৰা শেহতীয়া 'শংকৰদেৱ' ছবি প্ৰযোজনা কৰা পৰাণ বৰবৰুৱাও যোৰহাটৰে সন্তান। জুবিন গাৰ্গ পৰিচালিত কথাছবি 'তুমি মোৰ মাথো মোৰ' (২০০০) আৰু ৰাজেশ ভূঞা পৰিচালিত 'মায়া' (২০০৪), 'জানমণি' (২০১১) আদি ছবিৰ প্ৰযোজনা গোষ্ঠী এন কে প্ৰডাকচনো যোৰহাটৰে। যোৰহাটৰ পৰা প্ৰযোজনা কৰা এই লেখকৰ দ্বাৰা পৰিচালিত 'হৃদয় কঁপোৱা গান' (২০০৩) ৰ পাছত যোৰহাটৰ পৰা কোনো পূৰ্ণদৈৰ্ঘ্যৰ কথাছবি নিৰ্মাণ হোৱা নাই। অৱশ্যে ডকুমেণ্টৰী, ছুটিছবি, ধাৰাবাহিক আদি নিৰ্মাণ হৈছে।

গুৱাহাটী দূৰদৰ্শনৰ ধাৰাবাহিকৰ জয়যাত্ৰাৰ সময়তে এই লেখক পৰিচালিত চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ বিভিন্ন শ্ৰেষ্ঠ গল্পৰ আধাৰত নিৰ্মাণ হোৱা 'হাঁহিৰে চকুলো ঢাকি' (১৯৯৯) যোৰহাটৰ পৰা নিৰ্মিত ২৩ টা খণ্ডৰ প্ৰথম মেগা চিৰিয়েল। ইয়াৰ পাছত নুৰুল হক পৰিচালিত ১৮ টা খণ্ডৰ 'এই মাটিৰ বুকুতে' (২০০২) ধাৰাবাহিক যোৰহাটৰ পৰাই নিৰ্মাণ হৈছিল। পৰৱৰ্তী কালত

যোৰহাটৰ পৰা বিভিন্ন ডকুমেণ্টৰী ছবিৰ লগতে দূৰদৰ্শনৰ বাবে 'কমিছনৰ্ড প্ৰগ্ৰেছ'ৰ ধাৰাবাহিক, ছুটিছবি, ভিচিডি ছবি আদি নিৰ্মাণ হৈয়ে আছে।

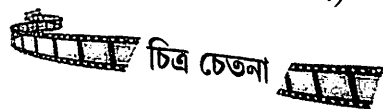
অসমীয়া কথাছবিৰ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ ভিতৰত 'নীলিমা দাস', শোভা দত্ত কলিতা, বীণা বৰুৱা, প্ৰসন্ন গোস্বামী, আব্দুল মজিদ, তিলমিজুৰ ৰহমান, ভৱ বৰুৱা, মাখন খাউণ্ড, গৌৰী বৰুৱা, ৰাণা প্ৰতাপ বৰুৱা, গোলাপ দত্ত, চন্দ্ৰ নাৰায়ণ বৰুৱা, ইন্দিৰা বৰুৱা, বীণা বৰা, পৰাগ বৰুৱা, প্ৰশান্ত হাজৰিকা, ইলা কাকতি, তৌফিক ৰহমান, চীৰন অধ্যাপক, ব্ৰজেন ফুকন, জীৱন ফুকন, ডাঃ মুনীন বৰুৱা, ৰূপক বৰুৱা, শিশুশিল্পী জিতা বৰুৱা, অতুল পাচনী আদিৰ পৰা বৰ্তমান ৰাজীৱ গোস্বামী, বৰ্ণালী পূজাৰী, ভগৱত প্ৰীতম, প্ৰস্তুতি পৰাশৰ, জুবিন গাৰ্গ, পবিত্ৰ বৰুৱা, গীতাৱলী ৰাজকুমাৰী আদি জনপ্ৰিয় অভিনয় শিল্পীসকলো যোৰহাটৰে গৌৰৱ।

সেইদৰে কথাছবিৰ সংগীত পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত জিতু-তপন যুটিৰ পাছত সংগীত পৰিচালক কুমাৰ-ৰঞ্জন যুটিয়ে 'পোণাকণ' (১৯৮১), 'ৰজনীগন্ধা' (১৯৮১) ছবিৰ জৰিয়তে বহু জনপ্ৰিয় গীত উপহাৰ দিয়ে। বৰ্তমান অসমীয়া কথাছবিৰ জনপ্ৰিয় সংগীত পৰিচালক ভূপেন উজীৰ, জুবিন গাৰ্গ এই যোৰহাটৰে সংগীত প্ৰতিভা। এই লেখকেও 'ৰিক্সাৱালা' (১৯৯৩), 'হৃদয় কঁপোৱা গান' (২০০৩) আদি ছবিত সংগীত পৰিচালনা কৰে। গীতিকাৰসকলৰ ভিতৰত যোৰহাটৰ নুৰুল হক, নগেন বৰা, বিজয় বৰদলৈ, জেতবন বৰুৱা, জুবিন গাৰ্গ আদিৰ গীতসমূহে অসমীয়া কথাছবিত বিশেষ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। কলা-কুশলীৰ ভিতৰত ১৯৫৭ চনত নিপ বৰুৱাৰ 'মাক আৰু মৰম' ছবিৰ যোগেদি প্ৰথম

অসমীয়া কথাছবিত খোজ পেলোৱা যোৰহাটৰ নুৰুল হকে ৰূপসজ্জাকৰ, গীতিকাৰ, সহকাৰী পৰিচালক, চিত্ৰনাট্য, সংলাপ ৰচক আৰু শেষত পৰিচালক হিচাপেও সুনাম কঢ়িয়াই আনিবলৈ সক্ষম হয়। বৰ্তমান মুম্বাইত সুনাম অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা শব্দযন্ত্ৰী অৱনী তাঁতী, গৌতম চক্ৰৱৰ্তী, চাউণ্ড ডিজাইনাৰ অমৃত প্ৰীতম আদিও এই যোৰহাটৰে সন্তান। অমৃত প্ৰীতমে ইতিমধ্যে আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়তো সুনাম কঢ়িয়াবলৈ সক্ষম হৈছে। কণ্ঠশিল্পীৰ ভিতৰত জুবিন গাৰ্গে ৰাষ্ট্ৰীয় তথা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত স্বীকৃতি পাইছে। যোৰহাটৰে বাণীবন্ধন ষ্টুডিঅ' অডিঅ' ৱৰ্ল্ড আৰু তাৰ স্বত্বাধিকাৰী তথা সংগীত শিল্পী মানসজ্যোতি (বুৰু) বৰ্তমানে বহুকেইখন অসমীয়া ছবিৰ কাৰিকৰী দিশৰ লগত জড়িত হৈছে। বৰ্তমান যোৰহাটৰ বহু নবীন সংগীত শিল্পী তথা কথাছবিৰ লগত জড়িত কলা-কুশলীয়ে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত নিজকে জড়িত কৰিছে।

যোৰহাটৰ এই বিশাল অৱদান অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত সদায় জিলিকি থাকিব। বৰ্তমান বহু প্ৰতিভা গুৱাহাটীৰ পৰা মুম্বাইলৈ ঢাপলি মেলিছে নিজা নিজা প্ৰতিভা বিকাশৰ উদ্দেশ্যে। বহু তেনে নবীন-প্ৰবীণ শিল্পী তথা কলা-কুশলীৰ নাম এই লেখাৰ পৰা বাদ পৰি যাব পাৰে। মুখে মুখে থকা বা বহু লোকৰ পৰা পোৱা তথা আৰু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ সম্বন্ধীয় বিভিন্ন লেখাৰ পৰা এই তথ্য সংগ্ৰহ কৰা হৈছে। এই লেখক যোৱা একুৰি পাঁচ বছৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ লগত জড়িত থকাৰ অভিজ্ঞতাই এই লেখাৰ মূল সমল। জানি নাজানি বৈ যোৱা ভুলৰ বাবে ক্ষমা বিচাৰিছোঁ। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আৰু আগুৱাই যাওক আৰু বিশ্ব দৰবাৰত অসমৰ নাম উজ্জ্বল।

(লেখক জয়ন্ত নাথ এজন বিশিষ্ট সংগীত শিল্পী, পৰিচালক। ২০ বছৰৰো অধিক কাল সাংস্কৃতিক জগতত সক্ৰিয়ভাৱে অৱদান আগবঢ়োৱা নাথে দূৰদৰ্শনৰ এখন ধাৰাবাহিক পৰিচালনা কৰাৰ উপৰি ১৬ খন ছবিৰ সহকাৰী পৰিচালক, এখন ছবিৰ পৰিচালক, প্ৰায় ২৫ খন ভি চি ডি ছবিৰ পৰিচালক হিচাপে অনবদ্য সেৱা আগবঢ়ায়। তদুপৰি, ১৩ বছৰ কাল তেখেতে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ সংগীত পৰিচালনা কৰে। ফোন : ৯৮৫৪০ ৭৮৩৭৭)



চিত্ৰ চেতনা

চতুৰ্থ চিনে-আচা চলচ্চিত্ৰ উৎসৱ আৰু আডামিণ্টে মাকান আবু

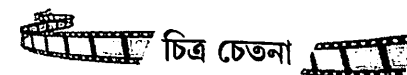
নয়ন প্ৰসাদ

গোৱাৰ চলচ্চিত্ৰ উৎসৱত সাধাৰণতে ছবি নিৰ্বাচন কৰোঁতে বিদেশৰ ছবিবোৰক গুৰুত্ব দিয়া হয়। 'ইণ্ডিয়ান পেন'ৰামা' বিভাগৰ প্ৰদৰ্শিত ছবিবোৰ বছৰটোৰ আন সময়ত চোৱাৰ সুযোগ পোৱা যায়। যোৱা বছৰ নৱেম্বৰত গোৱাৰ উৎসৱত প্ৰতিযোগিতা শাখাত কেইবাখনো উল্লেখযোগ্য ছবিয়ে প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰিছিল। বাৰ্লিন উৎসৱত 'স্বৰ্ণ ভালুক' বঁটাৰ সন্মানিত আচগাৰ ফাৰহাদিৰ 'নাদেৰ এণ্ড চিমিন এ চেপাৰেশ্বন'ৰ লগতে ভাৰতৰ হৈ তৰুণ পৰিচালক চালিম আহমেদৰ মালায়লম ছবিখনে এই প্ৰতিযোগিতাত অংশ লৈছিল। চালিম আহমেদৰ এই ছবিখন ২০১০ বৰ্ষৰ বাবে ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ প্ৰতিযোগিতাত শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ 'স্বৰ্ণ ময়ূৰ' বঁটা লাভ কৰাৰ উপৰি অস্কাৰ বঁটাৰ শ্ৰেষ্ঠ বিদেশী ছবিৰ শিতানত প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰিবৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰা হৈছিল। অৱশ্যে অস্কাৰৰ শেহতীয়া মনোনয়ন তালিকাত ছবিখনে স্থান নাপালে। গোৱাৰ প্ৰতিযোগিতাত পিছে দুয়োখন ছবিয়ে বঁটা লাভ কৰিলে। ইৰাণৰ ছবিখনৰ পৰিচালক আচগাৰ ফাৰহাদিয়ে শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ বঁটা লাভ কৰে। মালায়লম ছবিখনৰ বাবে চালিম আহমেদে লাভ কৰে জুৰিৰ বিশেষ বঁটা।

গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত অনুষ্ঠিত চতুৰ্থ-চিনে আচা চলচ্চিত্ৰ উৎসৱত এই দুয়োখন ছবি প্ৰদৰ্শনৰ বাবে দিহা কৰা হৈছিল। সামগ্ৰিকভাৱে চিনে আচাৰ এইবাৰৰ ছবিৰ নিৰ্বাচন আছিল চকুত লগা- য'ত বিশ্বৰ বিভিন্ন দেশৰ ছবিৰ লগতে বাংলাদেশৰ মুক্তিযুদ্ধৰ বিষয়ে কেইখনমান উল্লেখযোগ্য ছবি প্ৰদৰ্শিত হৈছিল।

'আডামিণ্টে মাকান আবু' ছবিখনৰ শিৰোনামৰ অসমীয়া অৰ্থ হ'ল - 'আদামৰ ল'ৰা আবু', ছবিখনৰ শীৰ্ষকৰ দৰেই একেবাৰে সহজ-সৰল ভংগীত গল্পটোৰ চিত্ৰৰূপ দিছে পৰিচালক আহমেদে। পৰিচালকজনৰ সৰুকালৰ দুটা ঘটনাই ছবিখনৰ কাহিনীৰ ভেটি তৈয়াৰ হৈছিল। স্কুললৈ যাওঁতে লগপোৱা আবুকুটি নামৰ সুগন্ধি আতৰ আৰু মিঠাই বিক্ৰী কৰা মানুহজন আৰু পৰিচালকে পিছত লগ পোৱা এহাল বৃদ্ধ, ধনৰ জোৰ নথকা মুছলিম স্বামী-স্ত্ৰী- যাৰ সপোন হ'ল এবাৰ হজযাত্ৰা সম্পন্ন কৰা।

ছবিখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ আবু আৰু আইচুম্মা কেৰালাৰ একেবাৰে ভিতৰুৱা এখন

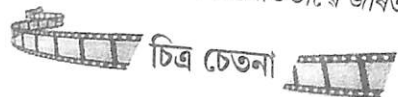


চিত্ৰ চেতনা

গাঁৱত বাস কৰে। একমাত্ৰ ল'ৰা চাট্টাৰ ডুবাইলৈ গৈ বহু
ধন ঘটিছে যদিও পিতৃ-মাতৃক একেবাৰে পাহৰি গৈছে।
আবুৱে আতৰ বিক্ৰী কৰি অলপ অলপকৈ ধন সাঁচিবলৈ
ধৰে। কিন্তু নতুন প্ৰসাধন সামগ্ৰীৰে বজাৰ ভৰি পৰিছে
আৰু এতিয়া আতৰৰ দাম কমি আহিছে। ঘৈণীয়েকে ঘৰে
ঘৰে গাখীৰ বিক্ৰী কৰি দুপইচা উপাৰ্জন কৰে। এদিনাখন
হজযাত্ৰাৰ সপোন দেখি আবুৱে ঠিৰাং কৰিলে যে এইবাৰ
তেওঁলোকে এই পবিত্ৰ স্থানত প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ যাব।
গোট্টেই জীৱন সৎভাৱে কটোৱা আবুৱে প্ৰথমে পাছপোৰ্ট
কৰিলে। বিমান ভাৰাৰ বাবে নিজৰ ঘৰৰ চৌহদত থকা
কঁঠাল গছ এজোপা বিক্ৰী কৰাৰ সিদ্ধান্ত ল'লে। তথাপি
ধন কম হোৱাত ঘৈণীয়েকৰ অলংকাৰ আৰু গৰুহালো
বিক্ৰী কৰি দিলে। এইবাৰ আৰম্ভ হ'ল গাঁৱৰ সকলোৰে
পৰা বিদায় লোৱা পৰ্ব। যাত্ৰাৰ দুদিনমান আগতে কঁঠাল
গছজোপা কাটিবলৈ মানুহ আহি গছজোপা কাটিলে।
কিন্তু দেখা গ'ল যে গছজোপা ভিতৰি ফোঁপোলা। কাঠ
হিচাপে গছজোপাৰ কোনো মূল্য নাই। কিন্তু কাঠৰ
ব্যৱসায়ীজনে বন্দবস্তি কৰা ধনখিনি আবুক দিবলৈ
ওলাল। কিয়নো গাঁওখনৰ সকলোৱে আবুক ভাল পায়
আৰু তেওঁৰ এই অন্তিম ইচ্ছা সকলোৱে পূৰণ হোৱাটো
কামনা কৰে। কিন্তু এগৰাকী সৎ মুছলিম হিচাপে আবুৱে
এই ধন ল'বলৈ অমান্তি হয়। আৰু হজ যাত্ৰাৰ পৰিকল্পনা
সেইবাৰলৈ বাতিল কৰে। তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে মানুহে
যিমনেই চেষ্টা নকৰক কিয় আল্লাৰ ইচ্ছা অবিহনে একো
কাম সম্ভৱ নহয়। কঁঠাল গছজোপা কটা কথাটো আল্লাই
বেয়া পাইছে, কিয়নো গছৰো প্ৰাণ আছে। আবুৱে এই
কথা উপলব্ধি কৰে আৰু কঁঠাল গছজোপাৰ ঠাইতে নতুন
গছপুলি এটা ৰোপণ কৰে।

একেবাৰে সহজ-সৰল নেৰেটিভ শৈলীত

(লেখক নয়ন প্ৰসাদ গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ নাটক বিভাগৰ বিষয়া।
তেখেত একেবাৰে অভিনেতা, নাট্য সমালোচক, চলচ্চিত্ৰ আৰু থিয়েটাৰৰ নিয়মীয়া
সুস্তলেখক। তেখেতে হলধৰ, বাগ-বিৰাগ, গুণ গুণ গানে গানে, মৎস্যগন্ধা, ইমান
মৰম কিয় লাগে ছবিত অভিনয় কৰাৰ উপৰি জননী, নাইট অফ জানুৱাৰী চিন্দ্ৰটিন,
পুতলা ঘৰ আদি নাটকত অভিনয় কৰিছে। তেখেত গুৱাহাটীৰ সূৰ্য গোষ্ঠীৰ সৈতে
ওতঃপ্ৰোতভাৱে জৰিত। ম'বাইল নং ৯৮৬৪০৯১৯৪১)



পৰিচালকে গল্পটো কৈ গৈছে। কেন্দ্ৰীয় দুটা চৰিত্ৰত
চেলিম কুমাৰ আৰু জেৰিণা ৰাহাবে ভাল অভিনয়
কৰিছে। বিশেষকৈ চেলিম কুমাৰ চৰিত্ৰটোৰ সৈতে একাত্ম
হৈছে। ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ প্ৰতিযোগিতাত চেলিম কুমাৰে
অভিনেতা ধনুষৰ সৈতে যুটীয়াভাৱে শ্ৰেষ্ঠ অভিনেতাৰ
বঁটাও লাভ কৰিছে। মণিৰত্নমৰ একালৰ প্ৰিয় কেমেৰামেন
মধু আম্বাটে ARRI-D-21 ডিজিটেল কেমেৰাৰে
ছবিখনত চিত্ৰগ্ৰহণ কৰিছে। ভাৰতৰ ভিতৰৰা গাঁও এখনৰ
নিস্তব্ধ জীৱনশৈলীক চিত্ৰগ্ৰহণকাৰী আম্বাটে
নিপুণতাৰে কেমেৰাত বন্দী কৰিছে। ছবিখনৰ আৱহ
সংগীত আইজাক থমাচ কটুকপল্লীৰ। ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰে
সন্মানিত এইগৰাকী সংগীত পৰিচালকে সুন্দৰ আৱহ
সংগীতেৰে ছবিখনক সহায় কৰিছে। তৰুণ পৰিচালক
চেলিম আহমেদে কোনো ধৰণৰ 'গিমিক'ৰ সহায়
নোলোৱাকৈ বৰ্ণনা কৰা আবুৰ কাহিনীটোৱে দৰ্শকৰ মন
চুই যাবলৈ সক্ষম হৈছে।

সুধাকৰ্ণ ড° ভূপেন হাজৰিকাই কণ্ঠদান কৰা অন্তিমখন ছবি

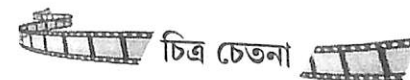
গান্ধী টু হিটলাৰ

মণ্টু শইকীয়া

কিংবদন্তী শিল্পী, বিশ্ববিশ্ৰুত সংগীতকাৰ, অসম সন্তান ড° ভূপেন হাজৰিকাই কণ্ঠদান
কৰা অন্তিমখন তথা বলিউদৰ শেহতীয়া ছবিখন হ'ল 'গান্ধী টু হিটলাৰ'। ২০১১ বৰ্ষৰ
১৫ জানুৱাৰীত অসুস্থ অৱস্থাতেই সুধাকৰ্ণই মুম্বাইস্থিত এটা ষ্টুডিঅ'ত ছবিখনৰ এটি
গীতত (ভজন) কণ্ঠদান কৰিছিল। দিল্লীৰ আগশাৰীৰ প্ৰযোজনা গোষ্ঠী 'অশ্ৰপালি
মিডিয়া ভিজন'ৰ হৈ ড° অনিল কুমাৰ শৰ্মাই প্ৰযোজনা কৰা গান্ধী টু হিটলাৰ পৰিচালনা
কৰিছে ৰাকেশ ৰঞ্জন কুমাৰে। ৰঘুবীৰ যাদৱ, নেহা ধুপিয়া, অভিজিৎ দত্ত, নলীন সিং
আদি অভিনীত ছবিখন সমগ্ৰ বিশ্বজুৰি মুক্তি পাইছিল আৰু চিত্ৰপ্ৰেমীৰ মাজত খলকনিৰ
সৃষ্টি কৰিছিল। লগতে শুচিবায়ুগ্ৰস্ত লোকক ভবাই তুলিছিল ছবিখনে।

মুম্বাইৰ হাস্পাতালত চিকিৎসাধীন হৈ থকা অৱস্থাতেই ভূপেনদাই মহাত্মা গান্ধীৰ
অতিকৈ প্ৰিয় 'বৈষ্ণৱজন টু তেনে কহিয়ে' শীৰ্ষক ভজনটোৰ কণ্ঠদান কৰিছিল। নবীন
গীতিকাৰ ড° পল্লৱী মিশ্ৰই ৰূপান্তৰ কৰা ভজনটি দুটা ট্ৰেকত বাণীবদ্ধন কৰা হৈছিল।
ইয়াৰে এটাত ভূপেন দাই আৰু আনটোত পিনাজ মাছানীয়ে কণ্ঠদান কৰিছে। উল্লেখ্য,
ছবিখনৰ আনকেইটা গীতো ৰচনা কৰিছে ড° পল্লৱী মিশ্ৰই। যদিও পুৰুষ কণ্ঠৰ গীতটি
ছবিখনত ব্যৱহাৰ কৰা নাই তথাপি ছবিখনৰ চিহ্নিত গীতটি সন্নিবিষ্ট কৰি প্ৰকাশৰ দিহা
কৰা হৈছে। ছবিখনৰ গীত গোৱাৰ প্ৰস্তাৱ সাদৰেৰে গ্ৰহণ কৰি ভূপেনদাই সেই বয়সতো
সানন্দে জীৱনৰ অন্তিম বাৰৰ বাবে কণ্ঠদান কৰিছিল। ইফালে, দেশৰ বৰেণ্য গীতি-
কবিগৰাকীয়ে কণ্ঠদান কৰা ছবিখনত সংগীত পৰিচালনাৰ অন্যতম গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা
পালন কৰিছে অসমৰ উদীয়মান সংগীতকাৰ লিটনে।

প্ৰেম-ৰোমঞ্চ, দ্বন্দ্ব, সংঘাত, চাচপেন্স, যুদ্ধৰ শিহৰণকাৰী চিকুৰেন্সেৰে ভৰপূৰ
'গান্ধী টু হিটলাৰ'ত মূলত গান্ধী আৰু হিটলাৰৰ আদৰ্শৰ সংঘাত, হিংসা আৰু অহিংসাৰ
যুদ্ধ, বিবেকৰ যুদ্ধ তথা মন-মগজুৰ যুদ্ধই স্থান লাভ কৰিছে। আক্ষৰিক অৰ্থতে ছবিখনৰ
পটভূমি হিচাপে সামৰি লোৱা হৈছে ১৯৩৮-৪৫ ৰ সমছোৱাক। এটি বিদেশী বিষয়-
বস্তুক ভেটি কৰি লৈ বাস্তৱিক অৰ্থত প্ৰথমখন আন্তঃজাতিক হিন্দী কথাছবি হিচাপে
পৰিগণিত হোৱা ছবিখনত উল্লিখিত সময় খণ্ডত পৃথিৱী জুৰি চৰ্চিত হোৱা দুই বিৰল
ব্যক্তিত্ব মহাত্মা গান্ধী আৰু নাৎছী নেতা তথা পৃথিৱীৰ কঁপোৱা আডলফ হিটলাৰৰ
আদৰ্শগত সংঘাতৰ কাহিনীৰ চিত্ৰায়ণ কৰা হৈছে। সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে নেতাজী সুভাষ
চন্দ্ৰ বসুৰ নেতৃত্বত আজাদ হিন্দ ফৌজৰ আন্দোলন আৰু জাৰ্মানীত হিটলাৰৰ সৈতে
মহাযুদ্ধত লোৱা ভূমিকাৰ কাহিনী। ছবিখনত দৰ্শকে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ শেষ পৰ্যায়ত
এটা বাংলাৰত আৱদ্ধ হৈ জীৱন কটোৱা হিটলাৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ বিৰল দৃশ্যাংশ



প্রত্যক্ষ কৰাৰ সুযোগ লাভ কৰিছে। ক্ৰমাৎ কাষ চাপি আহিছিল শত্ৰুসেনা, তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ বিষয়াবৰ্গই বাৰ্লিন এৰি কোনো এক নিৰাপদ স্থানলৈ গমন কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল দুৰ্ধৰ্ষ হিটলাৰক। পিছে সকলোৰে পৰামৰ্শ গ্ৰহণ নকৰি হিটলাৰে নিৰ্দিষ্ট বাংকাৰটোত দিন কটাইছিল তেওঁৰ প্ৰেয়সীৰ সৈতে। ইভা ব্ৰাউন নামৰ সেইগৰাকী প্ৰণয়িনী, যাক তেওঁ বিয়া কৰাইছিল শত্ৰুসেনাৰ আক্ৰমণত মৃত্যুবৰণ কৰাৰ মাত্ৰ এদিন পূৰ্বে। স্মৰ্তব্য যে বাকদত্তা বেনেতাক নোপোৱাৰ ববেই হিটলাৰে ইহুদি জাতি ধ্বংস কৰিছিল। কাৰণ বেনেতা যাৰ সৈতে বিবাহত বহিছিল, তেওঁ আছিল ইহুদি। ছবিখনৰ নাৎছীবাদৰ বিপৰীতে গান্ধীবাদ আৰু অহিংসা নীতিৰ সৰ্বোত্তমতাক প্ৰতিষ্ঠা কৰি আজিৰ প্ৰেক্ষাপটতো বিশ্বশান্তিৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ প্ৰাসংগিকতা দোহৰা হৈছে।

উল্লেখ্য যে এই একেখিনি সময়তে ভাৰতত মহাত্মাই পণ লৈছিল অহিংসা পন্থাৰে ব্ৰিটিছ সিংহক খেদি ইঞ্জিত স্বাধীনতা আজুৰি অনাৰ। যিহেতু হিটলাৰেও সেইখিনি সময়ত ব্ৰিটিছৰ বিৰুদ্ধে স্থিতি গ্ৰহণ কৰিছিল সেয়ে তেওঁৰ সৈতে গান্ধীয়ে একে মঞ্চতে অৱস্থান গ্ৰহণ কৰাটো স্বাভাৱিক আছিল। পিছে গান্ধীয়ে সেয়া কৰা নাছিল। বৰং তেওঁ ব্ৰিটিছৰ লগতে হিটলাৰৰো বিৰোধিতা কৰাৰ সিদ্ধান্ত লৈছিল। বিশ্ব যুদ্ধৰ সময়ত ভাৰতে অকলে থাকি আদৰ্শগত ভাৱে অনন্য স্থিতিত অৱস্থান গ্ৰহণ কৰিছিল।

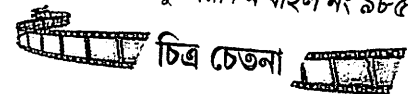
‘গান্ধী টু হিটলাৰ’ৰ প্ৰযোজক ড° অনিল কুমাৰ শৰ্মা পেছাত এজন চিভিল ইঞ্জিনিয়াৰ। ষ্ট্ৰাকছাৰেল ইঞ্জিনিয়াৰিঙত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা ড° শৰ্মা অস্পালী গোষ্ঠীৰ অধ্যক্ষ তথা পৰিচালন সঞ্চালক। প্ৰসংগতে উল্লেখ্য যে ছবিখনৰ চাৰিজন সংগীত পৰিচালকৰ

অন্যতম হৈছে অসম সন্তান লিটন। দেশৰ সংগীত ক্ষেত্ৰত নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা লিটনে ইতিমধ্যে অসমীয়া ছবিতো সংগীত পৰিচালনা কৰি জনমানসত সোমাই পৰিছে। ১৯৭২ চনত জন্ম গ্ৰহণ কৰা সংগীত প্ৰতিভাজনে ‘ধন কুব্জৰ ধন’ত তেওঁৰ পাৰদৰ্শিতা প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। সম্প্ৰতি মুম্বাইত থাকি সংগীত সাধনা কৰা লিটনে সংগীত পৰিচালক প্ৰীতমৰ সৈতে ধুম-২, ভাগম ভাগ, খটে মিথে, তুম মিলে, আক্ৰোশ, এক্সন ৰিপ্ৰে’ৰ দৰে খলকনি তোলা ছবিৰ সংগীত দিছিল। অৰবিন্দ লিটনৰ উপৰি ছবিখনৰ আন সংগীত পৰিচালকসকল হ’ল অমন বেনছন আৰু সঞ্জয় চৌধুৰী। আনহাতে ভূপেনদাৰ উপৰি পিনাজ মাছানী, জগজিৎ সিং, দালেৰ মেহেন্দী, শ্বান, প্ৰিয়া ভট্টাচাৰ্য, ৰাণা মজুমদাৰ, বেনছন বেবী, অমন পন্ত, বসুন্ধৰা ভি আৰু ছৌৰিণে ছবিখনত কণ্ঠদান কৰিছে। ছবিখনৰ সফলতাৰ বাবে প্ৰচাৰৰ দায়িত্বত থকা অসমৰ জীয়ৰী ছালনী সিঙে অহোপুৰুষাৰ্থ কৰাটো প্ৰসংগতে প্ৰণিধানযোগ্য।

‘গান্ধী টু হিটলাৰ’ৰ আডলফ হিটলাৰৰ নাম ভূমিকাত অনবদ্য অভিনয় কৰিছে ব্যতিক্ৰমী অভিনেতা ৰঘুবীৰ যাদৱে। ইভা ব্ৰাউনৰ ভূমিকা ৰূপায়ণ কৰিছে নেহা ধূপিয়াই। ছবিখনত অভিনয় কৰা আন আন শিল্পীসকল হ’ল- গান্ধীৰ ভূমিকাত অভিজিৎ দত্ত, গয়েবলছ নলীন সিং, মেগদা গয়েবলছ নিকিটা আনন্দ, স্পীয়াৰ্ছ নছীৰ আব্দুলা আৰু বলীৰ অমন বাৰ্মা আদি।

আন্তঃগাঁথনি উন্নয়ন, প্ৰকল্প প্ৰবন্ধ, কৌশলগত পৰিকল্পনা আৰু সমল পৰিকল্পনাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ পৰামৰ্শদাতা প্ৰতিষ্ঠান অস্পালী গোষ্ঠীয়ে গান্ধী টু হিটলাৰৰ প্ৰযোজনাৰে ছবিখজগতত প্ৰথম খোজ আগবঢ়োৱাৰ প্ৰয়াস কৰিছে।

(লেখক মণ্টু শইকীয়া ‘আমাৰ অসম’ কাকতৰ জ্যেষ্ঠ সাংবাদিক। একেৰাহে লেখক, সাংবাদিক, নাট্যকাৰ, অভিনেতা শইকীয়াই টি ভি ধাৰাবাহিক, নাটক আদিত অভিনয় কৰাৰ উপৰি কেইবাখনো গ্ৰন্থ প্ৰকাশিত হৈছে। তেখেতৰ প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ হ’ল প্ৰেমৰ ডায়েৰী, নাৰী আৰু প্ৰেম, চিত্ৰ তাৰকাৰ প্ৰেম, মধুগামিনী, মহাজীৱনৰ প্ৰেমকথা, বিহুৱা, সম্পাদিত গ্ৰন্থ জুবিন গাৰ্গ জীৱনৰ পৰা গানলৈ, চতুৰ্থ স্তম্ভ (যন্ত্ৰস্থ), সংস্কৃতিৰ বৰপথাৰত কৃষ্ণমণি চুতীয়া। ম’বাইল নং ৯৮৫৪২২৫০১২)



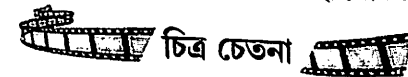
চিত্ৰ চেতনা

লুই বুনেল আৰু মানুহৰ হেঁপাহৰ সাধু

জ্যোতি খাটনিয়াৰ

আমাৰ সময়ক যিসকল চলচ্চিত্ৰ নিৰ্দেশকে সঠিকভাৱে ধৰি ৰাখিছে বুলি কোৱা হয়, তেওঁলোকৰ ভিতৰত পোলেণ্ডৰ বুনেল অন্যতম। মানুহৰ বিভিন্ন কাম্য বস্তুৰ প্ৰতি আগ্ৰহক বুনেলে তেওঁৰ অন্ততঃ দুখন চেনেমাৰ প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। আকাংক্ষা বা হেঁপাহ বাবেই মানুহে কণ্টকজৰ্জৰ পথৰ মাজেৰে খোজ কাঢ়ি নিজৰ জীৱনটোক যে জটিল কৰি তোলে এই কথাটোকে বুনেলে তেওঁৰ নিৰ্দেশনাত প্ৰস্তুত কৰি উলিওৱা চেলুলয়ডৰ সময়বোৰত ধৰি ৰাখিছে। আকাংক্ষা বা হেঁপাহৰ সৈতে জড়িত প্ৰশ্নসমূহ মানুহৰ অস্তিত্বৰ আটাইতকৈ মৌলিক প্ৰশ্ন বুলি ক’ব লাগিব। ভাৰতীয় দৰ্শনে এই প্ৰশ্নসমূহৰ উৎপত্তিৰ লগত বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ সৃষ্টিৰ ধাৰণাটোক সাঙুৰিছে। ভাৰতীয় বৈদিক চিন্তাৰ মতে আদিতে অস্তিত্ব বা অস্তিত্বহীনতা কোনোটোৱেই নাছিল। তেনেদৰে নাছিল মৃত্যু বা অমৰত্বৰ কথাও। সেই সময়তে চৌদিশে বিয়পি আছিল বিশাল অন্ধকাৰেৰে আবৰা সীমাহীন জলৰাশি আৰু সেই জলৰাশিৰ এটাই মাথোঁ নীতি আছিল। কিন্তু উত্তাপৰ প্ৰভাৱত সেই জলৰাশিত এটা অস্তিত্বৰ জন্ম হ’ল আৰু এই অস্তিত্বই কিবা এটা কৰিবলৈ হেঁপাহ কৰিলে। আকাংক্ষাক বুজাবলৈ কাম শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল। বৈদিক ধাৰণা অনুসৰি এই আকাংক্ষাৰ জৰিয়তে অস্তিত্বৰ পৰা অস্তিত্বহীনতালৈ বিৰাট পৰিভ্ৰমণ সেয়া সম্ভৱপৰ হৈ উঠিছে। আমোদজনকভাৱে আমাৰ সময়ৰ এজন পৰিভ্ৰমণ সেয়া সম্ভৱপৰ হৈ উঠিছে। আমোদজনকভাৱে আমাৰ সময়ৰ এজন উল্লেখযোগ্য উত্তৰ সংযুতিবাদী তাত্ত্বিক ডেবিদাই এনেদৰে আকাংক্ষাৰ এটা নিৰ্দিষ্ট মুহূৰ্ত আছে বুলি ক’ব নোৱাৰি, কাৰণ যদি তেনেদৰে কোৱা হয় তেনেহ’লে সৃষ্টিৰ তত্ত্বটো। সময়ৰ কালানুসৰমক ধাৰণাতো আৰোপ কৰিব লাগিব। তেনে কৰিবলৈ গ’লে ধাৰণা দুটাৰ মাজত বিৰোধিতাৰ সৃষ্টি হ’ব। আনহাতে বৈদিক দাৰ্শনিক মতত পোনপটীয়াকৈ আকাংক্ষাৰ দ্বাৰাহে সন্তুষ্ট কৰিব পাৰি। বেদৰ এই ধাৰণাটো উত্তৰ আধুনিক আলোচকসকলে অতি আগ্ৰহৰ বিষয়বস্তু হিচাপে লৈছে। বিশেষকৈ জৰ্জ বেটে নামৰ চিন্তাবিদজনে কৈছে যে আকাংক্ষাৰ লগত যৌন চেতনাৰ সম্পৰ্কই আমাক সামাজিক ৰীতি-নীতিসমূহৰ সীমাবদ্ধতা আৰু একে সময়তে প্ৰয়োজনীয়তা সম্পৰ্কে সচেতন কৰি তোলে। ফৰাচী আলোচক ডেলুজ আৰু গুৱেট্টাৰীৰ মতে হেঁপাহৰ সীমাহীন উপস্থিতিয়ে এখন বিশৃংখলতাৰ পৃথিৱীক তৎমুহূৰ্ততে জন্ম দিব পাৰে। আনহাতে জৰ্জ বেটেৰ মতে হেঁপাহৰ মাজদি যৌনতাৰ উন্মোচন ব্যক্তিক ইয়াৰ সামাজিক স্থিতিৰ দ্বাৰা কৰি ৰখা আবদ্ধকৰণৰ পৰা মুক্ত কৰিব পাৰে। ফলত আকাংক্ষাৰ জৰিয়তে মনলৈ নামি অহা যৌন চেতনাৰ ফলত ব্যক্তি বিশেষ হিংসাত্মক আৰু সপোনৰ দৰে কাল্পনিক পৃথিৱীৰ

ব্যক্তিগত আৰু নৈব্যক্তিক



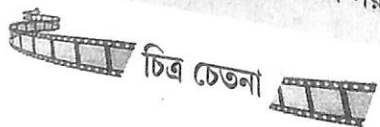
চিত্ৰ চেতনা

অচিৰেই বাসিন্দা হৈ উঠিব পাৰে।

ক'ব পাৰি যে আকাংক্ষাৰ উপস্থিতিয়ে সৃষ্টি কৰা বন্ধনে মনৰ মাজত বহুবোৰ তৰপৰ সৃষ্টি কৰি মানুহক এক চাকনৈয়াত চিৰকাললৈ বাখিব পাৰে। আন কথাত আকাংক্ষাৰ অন্তৰ্হীন অস্তিত্বই সৃষ্টি কৰে কল্পনা, ভয়, লাজ, যন্ত্ৰণা আদিৰ শৃংখলা। আকাংক্ষাৰ এই নঞৰ্থকতালৈ লক্ষ্য ৰাখি উপনিষদত বিশুদ্ধ আৰু অশুদ্ধ দুই ধৰণৰ মনৰ কথা কোৱা হৈছে। মনৰ বিশুদ্ধ অৱস্থাত আকাংক্ষাৰ সৈতে এই মনৰ সম্পৰ্ক নাথাকে। আনহাতে মনৰ অশুদ্ধ অৱস্থাত আকাংক্ষাৰ সৈতে মন প্ৰায় অভিন্ন হৈ ৰ'ব। তেনেদৰে প্ৰকৃত আকাংক্ষাৰ কথাও কোৱা হৈছে। এই প্ৰকৃত আকাংক্ষাৰ সৈতে পদুম ফুলৰ পাহিবোৰ মেল খাই যোৱা প্ৰক্ৰিয়াটোৰ তুলনাত আছে। ফৰাচী চিন্তাবিদ ডেলুজ আৰু গুৱেট্টাৰীয়ে কেৱল অৰ্থপূৰ্ণ পৰিঘটনাকহে আকাংক্ষাৰ সৈতে সংযোগ কৰিছে : প্ৰতিটো বস্তুৱেই আকাংক্ষাৰ সঁজুলিৰ সৈতে জড়িত আৰু আকাংক্ষাৰ উৎপাদনৰ সৈতে তাৰ খেলা। উপনিষদৰ ধাৰণাৰ লগত সমকালীন এই ফৰাচী ধাৰণাৰ মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। উপনিষদৰ ধাৰণাত আত্মাক মানৱীয় অস্তিত্বৰ কেন্দ্ৰবিন্দু আৰু অৰ্থ হিচাপে

আঞ্চলিক ভাষাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটা

ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ গুণগত বিকাশ আৰু প্ৰসাৰৰ উদ্দেশ্যে কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰে ১৯৫৩ চনত সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত ৰাজ্যিক বঁটা প্ৰৱৰ্তন কৰে। শ্ৰেষ্ঠ ছবিত ৰাষ্ট্ৰপতিৰ স্বৰ্ণপদক আৰু বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিক ৰাষ্ট্ৰপতিৰ ৰূপৰ পদক আৰু ৰাষ্ট্ৰপতিৰ 'চাৰ্টিফিকেত অৱ মেৰিট' বঁটা প্ৰদান কৰে। অৱশ্যে ১৯৬৬ চনৰ পৰা ৰাজ্যিক বঁটাক ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটালৈ পৰিৱৰ্তন কৰে। তেতিয়াৰ পৰা আঞ্চলিক ছবিৰ প্ৰযোজকক ৰূপৰ পদক প্ৰদান কৰিবলৈ লয়।



চিত্ৰ চেতনা



চোৱা হৈছে। কিন্তু ডেলুজ আৰু গুৱেট্টাৰীয়ে আত্মাক জীৱনৰ একেবাৰে সীমাৰ বস্তু বুলি ধৰিছে। তেওঁলোকে কৈছে যে আত্মা মানৱীয় অস্তিত্বৰ কেন্দ্ৰবিন্দু হ'ব নোৱাৰে। তাৰ বিপৰীতে মানুহৰ জীৱনৰ মূল কথাটোৱেই হ'ল এই আকাংক্ষা মেচিনৰ দ্বাৰা পৰিচালিত এক বিশেষ যিৰোৰ আত্মাৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট পৰিচয় নাই। ই সদায়ে যিৰোৰ অৱস্থাৰ মাজেৰে মানুহ এজন পাৰ হৈ যাব লগা হয় সেই অৱস্থাসমূহৰ দ্বাৰাহে নিজৰ পৰিচয় লাভ কৰে। অৰ্থাৎ উপনিষদৰ স্থায়ী আৰু সাৰ্বজনীন আত্মকেন্দ্ৰিক পৃথিৱীৰ সৈতে ফৰাচী চিন্তাৰ জগতখন হ'ল বিচ্যুত, কেন্দ্ৰহীন আত্মাৰ পৃথিৱী, য'ত আকাংক্ষাৰ এটা ইঞ্জিনে আমাক ঘূৰাই থাকে। অৰ্থাৎ আকাংক্ষাই আমাৰ মনত যিৰোৰ কথা-বতৰাৰ জন্ম দিয়ে সেইবোৰেই বাস্তৱ। ইয়াৰ বিপৰীতে উপনিষদৰ জগতখনে ক'ব খোজে যে আকাংক্ষাই আমাক যন্ত্ৰণা আৰু কেতবোৰ কাৰণ নোহোৱা লক্ষ্যলৈ পৃথিৱীত ঠেলি লৈ যায়। ক'ব পাৰি যে উপনিষদৰ কথা কোৱা আকাংক্ষাৰ মাজতেই কিবা এটাৰ অভাৱৰ কথা কোৱা হৈছে। ডেলুজ আৰু গুৱেট্টাৰীয়ে উপনিষদৰ আকাংক্ষাৰ

মাজত থকা অভাৱৰ কথাটোক স্বীকৃতি দিব খোজা নাই। তাৰ বিপৰীতে তেওঁলোকৰ ভাষা হ'ল : Desire does not lack anything; it does not lack its object. It is, rather, the subject that is missing in desire, or desire that lacks a fixed subject; there is no fixed subject unless there is repression. Desire and its object are one and the same thing : the machine, as a machine of a machine. Desire is a machine, and the object of desire is



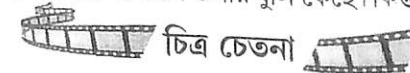
‘সতৰঞ্জ কি খিলাড়ী’ ছবিৰ এক দৃশ্য

another machine connected to it. অৰ্থাৎ ডেলুজ আৰু গুৱেট্টাৰীয়ে আকাংক্ষাক এটা সদৰ্থক কথা বুলি ধৰিছে। কাৰণ আকাংক্ষাক যদি আমি সদৰ্থক কথা বুলি নধৰোঁ তেনেহ'লে এই আকাংক্ষাই যিখন পৃথিৱীৰ জন্ম দিব সেই পৃথিৱীখন সঁচা পৃথিৱী নহ'ব। তেনে ক্ষেত্ৰত আমি আন এখন পৃথিৱীৰ কল্পনা কৰিব লাগিব। অৰ্থাৎ দুখন পৃথিৱীৰ উপস্থিতি আমি একেলগে সাব্যস্ত কৰিব লাগিব। আধুনিক মানুহ হিচাপে আমাৰ বাবে এনে এটা কথা গ্ৰহণযোগ্য হ'ব নোৱাৰে। সেয়েহে ডেলুজ আৰু গুৱেট্টাৰীয়ে আকাংক্ষাৰ কথাটো কোনোধৰণে নঞৰ্থকতাৰ সৈতে সাঙুৰি দিব খোজা নাই। উপনিষদ আৰু ফৰাচী সমকালীন চিন্তাৰ বিপৰীতে আমি বৌদ্ধ দৰ্শনৰ চিন্তাধাৰাক চাব পাৰোঁ।

বৌদ্ধ চিন্তাৰ মতে মানৱ অস্তিত্বৰ সৈতে জড়িত সকলো সমস্যাবে মূল কথাটো হ'ল আকাংক্ষা। বৌদ্ধ দৰ্শনে ইয়াৰ বাবে তনহা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। বৌদ্ধ দৰ্শনে তিনিধৰণৰ তনহাৰ কথা কৈছে : ভাব-তনহা, বিভাৱ-তনহা আৰু কাম তনহা। আকাংক্ষাৰ সৈতে মানুহৰ জীৱনৰ সম্পৰ্কটো অবিচ্ছদ্য বুলি ধৰিলেও ইয়াৰ পৰা মুক্তিৰ উপায় বিচাৰি বৌদ্ধ দৰ্শনে আকাংক্ষাক নিঃশেষ কৰাটোৱে সৰ্বোত্তম উপায় বুলি কৈছে। কিন্তু ডেলুজ আৰু

গুৱেট্টাৰীয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা ফৰাচী চিন্তা বৌদ্ধ দৰ্শনৰ এই কেন্দ্ৰীয় ধাৰণাটো সমৰ্থন কৰা নাই। তাৰ বিপৰীতে তেওঁলোকে ক'ব খুজিছে যে আকাংক্ষাক হেঁচা মাৰি ধৰা বাবেহে জীৱনত সকলো সমস্যাৰ উৎপত্তি হয়। অৰ্থাৎ তেওঁলোকে ইন্দ্রিয়জ বাসনা আৰু তাৰ পৰা উৎপত্তি হোৱা যন্ত্ৰণাৰ কাৰণ আকাংক্ষাক মানুহে হেঁচা মাৰি ধৰিব খোজা কাৰণেহে উৎপত্তি হোৱা বুলি ক'ব খুজিছে। এই ক্ষেত্ৰত ফৰাচী চিন্তাৰ সৈতে ছিগমণ্ড ফ্ৰয়েডৰ চিন্তাৰ সাযুস্য বিচাৰি পাব পাৰি।

আকাংক্ষাৰ বিশ্লেষণত এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ নাম হ'ল জেক লাৰ্কাঁ। লাৰ্কাঁৰ মতে আকাংক্ষা মানুহৰ অচেতন মনৰ সৈতে সম্পৰ্কিত। তেনে ক্ষেত্ৰত আকাংক্ষাবো সংযুতি থকাটো অসম্ভৱ নহয়। কাৰণ লাৰ্কাঁৰ মতে মনৰ অচেতন স্তৰটোৰ এটা গঠন আছে। আৰু এই গঠন ভাষাৰ ব্যাকৰণৰ গঠনৰ নিচিনা। লাৰ্কাঁই অচেতন আৰু আমি ব্যৱহাৰ কৰা শব্দৰ মাজত নিবিড় সম্পৰ্ক বিচাৰি পাইছে। অচেতনৰ এই ভাষাতাত্ত্বিক বিশ্লেষণ আমাৰ সময়ৰ এটা অতি আকৰ্ষণীয় দিশ। আনহাতে ভাৰতীয় দাৰ্শনিক শংকৰে আকাংক্ষাৰ পৰাই সকলো অসৎ বা বেয়া কথাৰ উৎপত্তি বুলি কৈছে। কিন্তু শংকৰৰ দৰ্শনত সৎ আৰু অসতক লৈ কোনোধৰণৰ দ্বন্দ্ব নাই। কাৰণ শংকৰৰ মতে যদিহে আমাৰ মনৰ



চিত্ৰ চেতনা

কেতবোৰ ক্ৰিয়াকলাপৰ দ্বাৰা আকাংক্ষাৰ সৃষ্টি হয় আৰু এই আকাংক্ষাই যদি আমাক কৰ্মত প্ৰবৃত্ত হ'বলৈ বাধ্য কৰায় তেনেহ'লে সকলো বেয়া কাম বা অসতৰ শিপাজৰীডাল যিসকল ব্যক্তি আলোকসন্ধানী হ'ব পৰা নাই তেওঁলোকৰ মাজতহে থাকে। দাৰ্শনিকজনাৰ মতে আকাংক্ষাই আমাক কামত প্ৰবৃত্ত কৰে আৰু এই কামৰ খেলিমেলিৰ মাজেৰে আমি বাৰে বাৰে জনম ল'ব লগা হয়। উল্লেখ্য যে পুনৰ জনমৰ ধাৰণাটো ভাৰতীয় চিন্তাৰ এটা শক্তিশালী ধাৰণা। কেবাজনো বিশ্লেষকে শংকৰৰ আকাংক্ষাৰ ধাৰণাক অজ্ঞতা ধাৰণাৰ সৈতে পোনপটীয়াকৈ জড়িত কৰি দিছে। শংকৰৰ আকাংক্ষাৰ বিশ্লেষণৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ হ'ল — এই আকাংক্ষাই মনৰ মাজত সৃষ্টি কৰিব পৰা বিশৃংখলতা বা উত্তেজনাৰ ধাৰণাটো। সেয়েহে শংকৰৰ চিন্তাত আকাংক্ষা (কাম)ৰ সৈতে খণ্ডৰ (ক্ৰোধ) ধাৰণাটো জড়িত হৈ পৰিছে। ইয়াৰ বিপৰীতে ফৰাচী চিন্তাবিদ লাকাই আকাংক্ষা বা ক্ৰোধৰ মাজত সম্পৰ্ক বা পাৰ্থক্যক বিশ্লেষণ কৰিব খোজা নাই। তেওঁ পোনপটীয়াকৈ আকাংক্ষাৰ সৈতে আমি ব্যৱহাৰ কৰা কথোপকথনৰ বিচ্যুতিক সংযোগ কৰি দিছে। তেওঁ লগতে কৈছে যে আকাংক্ষাৰ বহুসংখ্যক জগতখনক কোনোধৰণে পৰিপূৰ্ণ ৰূপে বুজিব নোৱাৰি। কাৰণ ভাষাৰ বৰষৰখনৰ লাইখুটাই হ'ল এই আকাংক্ষা।

লুই বুনেলৰ চিনেমাখন, ইংৰাজী অনুবাদত যাৰ নাম Theat obscure Object of Desire - এইখিনি কথা-বতৰাৰ কেতবোৰ পক্ষিপুং ইংগিতৰ মাজেৰে চাব পাৰি। চিনেমাখনৰ কাৰিকৰী দিশত এটা বিশেষ উল্লেখনীয় ঘটনা আছে। ইয়াত একোটা চৰিত্ৰতে দুগৰাকী নায়িকাই অভিনয় কৰিছে। কথাটোৰ টং ধৰিবলৈ টান। ইংৰাজীত ইয়াক change blindness নামে জনা যায়। চিনেমাখনত বুনেলে এজন ফৰাচী আচৰন্ত ব্যৱসায়ী মেথিউৰ কনাচিটা নামৰ আপাততঃ ১৮ বছৰীয়া (চিনেমাখন চাই সেইটো প্ৰকৃত বয়স বুলি ধৰিবলৈ টান) ছোৱালী এগৰাকীৰ লগত প্ৰেম দেখুওৱা হৈছে। 'কনচিটা'ৰ প্ৰতি মেথিউ মোহভংগ হৈ আঁতৰি যাবলৈ ট্ৰেইনত উঠিছে। কিন্তু সেইখন ট্ৰেনতো উঠিবলৈ গৈছে মেথিউক পাবলৈকে। বিৰক্ত হৈ মেথিউৱে

অসমীয়া ছবিলৈ আঞ্চলিক ভাষাৰ পৰ্যায়ত ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটা

- ১) পিয়লি ফুকন (১৯৫৫) : ফনী শৰ্মা
- ২) মাক আৰু মৰম (১৯৫৭) : নিপ বৰুৱা
- ৩) ৰঙা পুলিচ (১৯৫৮) : নিপ বৰুৱা
- ৪) পূবেষণ (১৯৫৯) : প্ৰভাত মুখাৰ্জী
- ৫) শকুন্তলা (১৯৬১) : ড॰ ভূপেন হাজৰিকা
- ৬) তেজিমলা (১৯৬৩) : আনোৱাৰ হুছেইন
- ৭) মণিৰাম দেৱান (১৯৬৩) : সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী
- ৮) প্ৰতিধ্বনি (১৯৬৪) : ড॰ ভূপেন হাজৰিকা
- ৯) লটিঘটি (১৯৬৬) : ড॰ ভূপেন হাজৰিকা

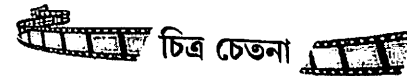
আঞ্চলিক ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া ছবি

- ১০) ডা॰ বেজবৰুৱা (১৯৬৯) : ব্ৰজেন বৰুৱা
- ১১) অৰণ্য (১৯৭১) : সমৰেন্দ্ৰ নাৰায়ণ দেৱ
- ১২) ওপজা সোণৰ মাটি (১৯৭২) : ব্ৰজেন বৰুৱা
- ১৩) মমতা (১৯৭৩) : নলীন দুৱৰা
- ১৪) চামেলি মেমচাব (১৯৭৫) : আব্দুল মজিদ
- ১৫) পুতলা ঘৰ (১৯৭৬) : সমৰেন্দ্ৰ নাৰায়ণ দেৱ
- ১৬) সন্ধ্যাৰাগ (১৯৭৭) : ড॰ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ১৭) কল্লোল (১৯৭৮) : অতুল বৰদলৈ
- ১৮) অনিৰ্বাণ (১৯৮১) : ড॰ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ১৯) অপৰূপা (১৯৮২) : জাহ্নু বৰুৱা
- ২০) আলোকৰ আহ্বান (১৯৮৩) : চাৰু কমল হাজৰিকা
- ২১) সোণমইনা (১৯৮৪) : শিৱ প্ৰসাদ ঠাকুৰ
- ২২) অগ্নিস্নান (১৯৮৫) : ড॰ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ২৩) বান (১৯৮৬) : চাৰু কমল হাজৰিকা
- ২৪) আলয়াৰণ (১৯৮৬) : জীংদাও বডোচা
- ২৫) প্ৰথম ৰাগিনী (১৯৮৭) : ধীৰু ভূঞা

২৪ পৃষ্ঠাত চাওক

কনচিটাৰ মূৰত পানী ঢালি দিছে। পিছত ট্ৰেইনৰ দৰাত বহা ঠাইলৈ মেথিউ ঘূৰি অহাত তেওঁৰ সহযাত্ৰীসকলে মেথিউৰ পৰা ঘটনা সম্পৰ্কত বিতংভাৱে (ফ্ৰেছবেক ষ্টাইলত) জানি লৈছে। মিথেউক ঘটনা সম্পৰ্কত প্ৰশ্নটো সুধিছে ট্ৰেইনখনত মাকৰ সৈতে যাত্ৰা কৰা এগৰাকী কণমানিয়ে। কণমানিৰ উপস্থিতিয়ে 'আকাংক্ষা'ৰ প্ৰাথমিক সৰলতা বা নিৰ্দোষিতা (innocence) ৰ ধাৰণাটোকে পৰিৱেশটোলৈ আমন্ত্ৰণ কৰিছে। আনহাতে ট্ৰেইনখনৰ এপাৰ্টমেন্টত থকা যাত্ৰীসকলো কৌতুহল উদ্ৰেককাৰী। এজন বিচাৰক, মেথিউৰ ভতিজাকৰ চিনাকি। এজন মনোবিজ্ঞানৰ অধ্যাপক, প্ৰতিষ্ঠানৰ সৈতে জড়িত শিক্ষক নহয়। ব্যক্তিগতভাৱে পাঠদান কৰা লোক (I only give private lessons)। এগৰাকী সন্তানৰ সৈতে ভদ্ৰ মহিলা। সামাজিকভাৱে স্বীকৃত তাৰ গ্ৰহণযোগ্য বিচাৰকৰ উপস্থিতিয়ে স্বীকৃতি প্ৰদানৰ আইনগত দিশটোক আমন্ত্ৰণ কৰিছে। বিচাৰকজনে মেথিউ উন্মাদ লোক নহয় বুলি মন্তব্য কৰিছে। ইয়াৰ দ্বাৰা মেথিউৰ আচৰণৰ (কনচিটাৰ মূৰত পানী ঢালি দিয়া কাৰ্য্যটোৰ) অনুমোদন আহিছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা লাকীৰ ধাৰণা ধাৰ কৰি ক'বলৈ গ'লে মেথিউৰ আকাংক্ষা এই ক্ষেত্ৰত ভাষাৰ দৰে (আইনো এটা ভাষা) সংযুক্তিশীল (structured)। ইপিনে আকাংক্ষাৰ লগত সামাজিক প্ৰতিবন্ধকতাৰ (social restriction) ধাৰণাটোৱেও বিচাৰকজনৰ উপস্থিতিকে দৰ্শাইছে। কাৰণ আইন সামাজিক প্ৰতিবন্ধকতাৰেই অনুৰূপ। মনোবিজ্ঞানীগৰাকী চাপৰ, সঠিককৈ ক'বলৈ গ'লে বাওনা; আকৌ লাকীৰ চিন্তাৰ প্ৰয়োগ ৰূপেই তেওঁৰ খৰ্বকায় আকৃতিত চাব পাৰি। কাৰণ আকাংক্ষাৰ জন্ম লাকীৰ মতে অচেতনত। অচেতন যিহেতু সচেতনৰ তলৰ স্তৰ, সেয়েহে মনোবিজ্ঞানীৰ অধ্যাপকজন বাওনা। আৰু তেৱেঁই মেথিউৰ আচৰণৰ অন্ধ সমৰ্থক, তথা ঘটনাটো জানিবলৈ আগ্ৰহীও (I personally find your case interesting) তেওঁৰ উক্তি। মহিলাগৰাকীৰ উপস্থিত desire-ৰ উগ্ৰতাৰ বিপৰীতে সৌম্য-ভাবৰ অৱস্থান দৰ্শাবলৈ। আনহাতে ডেলজে আৰু গুৱেট্টেৰীৰ ভাষা ধাৰ কৰি ক'বলৈ গ'লে চিনেমাখনৰ পৰিৱেশটোৰ আঁৰত ক্ৰিয়াশীল শক্তিটো হ'ল

desire machine -- আকাংক্ষাৰ ইঞ্জিন। সেইবাবেই machine- ধাৰণাটো যাৰ গতি গতি আৰু শক্তি জড়িত হৈ আছে বুজাবলৈ এখন গৈ থকা ট্ৰেইনত কাহিনীটো উপস্থাপন কৰা হৈছে। ট্ৰেইনখনৰ গতিৰ লগে লগে দৰ্শকে ক্ৰিণত আ'কাৰ-পোহৰৰ তন্ময়তা দেখিবলৈ পাইছে। ইয়াক দুটা ধৰণে চাব পাৰি। প্ৰথমতে ই আকাংক্ষাৰ ছাঁ-পোহৰৰ খেলা (আকাংক্ষাৰ জন্ম অন্ধকাৰত — উপষিদৰ ধাৰণা), মনৰ পৰা বাহিৰলৈ ওলাই আহি জন্ম দিয়া সং-অসতৰ দ্বন্দ্ব (শংকৰাচাৰ্যৰ দাৰ্শনিক স্থিতি) স্ক্ৰিণৰ ছাঁ-পোহৰ বাবে ট্ৰেইনখন আগুৱাই যোৱাটোৱে সাব্যস্ত কৰিছে। দ্বিতীয়তে লাকীৰ ধাৰণাৰ পৰা আকাংক্ষা যদি অচেতনৰ ঘৰখনৰ বাহিৰলৈ ওলাই আমাৰ বাস্তৱক গঢ় দিছে, তাক দৰ্শাবলৈ হ'লে স্বাভাৱিক পোহৰৰ উজ্জ্বলতাৰ বাহিৰে বুনেলৰ হাতত লাকীৰ চিন্তাশৈলীৰ দিশৰ পৰা অন্য গতাস্তৰ নাই। ইপিনে বৈদিক ধাৰণাৰ দিশৰ পৰা আকাংক্ষাৰ উৎপত্তিৰ কথা ভাবিলে অস্তিত্ব তথা অস্তিত্বহীনতাৰ এক বিমূৰ্ত তথা জটিল পৰিৱেশৰ কথা আহে। বুনেলৰ হাত চেলুলয়ডৰ মাধ্যমত তেজ-মণ্ডহৰ মানুহৰে special effect-ৰ ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ এই পৰিৱেশৰ সৃষ্টি হৈছে বিশেষ কেনো বুনেলৰ That obscure Object of Desire-অত অস্তিত্ব-অস্তিত্বহীনতাৰ আভাস আছে প্লেটফৰ্মৰ প্ৰত্যটোত। ৰে'ল ষ্টেচন এটা গতি আৰু স্থিতি সমন্বিত ধাৰণা। গতিশীল, সোমাই অহা তথা আঁতৰি যোৱা ট্ৰেইনখন নাথাকিলে তাৰ একো গুৰুত্ব নাই। কিন্তু ষ্টেচনটো নাথাকিলেও ট্ৰেইনখনৰ কৰিবলৈ একো নাই। বুনেলৰ প্ৰাথমিক মুহূৰ্তটোৱেই হ'ল সেয়েহে আকাংক্ষাৰ জন্মৰ পূৰ্বৰ মহাজাগতিক মুহূৰ্তৰ সৈতে সাযুসী থকা এক উপস্থাপন। আকাংক্ষাৰ উৎপত্তিৰ বাবে 'উত্তাপ'ৰ প্ৰয়োজনৰ ধাৰণাটো আহিছে হঠাতে কনচিটাৰ মূৰত পানী ঢালি দিয়া কথাটোৰ পৰা। আকাংক্ষাৰ উৎপত্তি এটা হঠাতে সংঘটিত (sudden phenomenon) ঘটনা। সেয়েহে দৰ্শকক 'হতচকিত' হোৱাৰ অনুভূতি দিবলৈয়ে যেন বুনেলৰ এই সজ্জা। কনচিটাৰ ওপৰত মেথিউৱে পানী ঢালি দিয়া ঘটনাটো দেখাৰ পৰা দৰ্শকৰ মনত পৰিব পাৰে আকাংক্ষাৰ উৎপত্তি মহাজাগতিক জলবায়ুত। আনহাতে



চলচ্চিত্ৰৰ পৰিৱেশ

অৰুণ শৰ্মা

যিকোনো শিল্পসৃষ্টিৰ মূলতে থাকে ব্যক্তিবিশেষৰ মস্তিষ্কৰ একোটি তৰংগ প্ৰবাহ। Brain wave সেই তৰংগ প্ৰবাহত এটি ধাৰণা, আইডিয়া, এটি Concept ভাহি উঠে। সেয়েহে চিন্তাৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেৰে এক বাস্তৱ ৰূপ লয়। এই চিন্তাৰ প্ৰক্ৰিয়াটোক ইংৰাজীত কোৱা হয় Conceptualisation। এই Conceptualisationৰ পৰা বাস্তৱ ৰূপায়ণলৈ এক সুদীৰ্ঘ সময়ৰ অপেক্ষা হ'ব পাৰে, অনেক ত্যাগ স্বীকাৰৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে, সংগ্ৰামৰ, অনেক প্ৰত্যাহানৰ সন্মুখীন হ'ব লগা হ'ব পাৰে, হয়তো তিমানৰ পিছতো কেতিয়াবা বাস্তৱায়ন হৈ নুঠিবগৈ পাৰে, নাইবা হ'লেও প্ৰত্যাশিত লক্ষ্যৰ বহু নিলগতে থমকি ৰ'ব পাৰে, এক সাধাৰণ স্বৰূপতে ৰূপায়িত হ'ব পাৰে। নাইবা এনেও হ'ব পাৰে : অতি সহজতে, অক্ৰেশে, অতি আয়াসতে কৃতকাৰ্যতাৰে এই শিল্প বিস্তাৰায়ন সম্পূৰ্ণ হৈ উঠিব পাৰে।

এইদৰেই এটা ধাৰণা concept বাস্তৱায়িত হৈ এজন ব্যক্তিৰ এক সৃষ্টি নিৰ্মাণ হয়। এখন এখন অনুপম চিত্ৰ হৈ উঠে, এটি ভাস্কৰ্য গঢ় লৈ উঠে, এখন উপন্যাস, এটি গল্প নাইবা এটি কবিতাৰ 'সৃষ্টি' হৈ উঠে।

কিছুমান সৃষ্টি আকৌ দুটা পৰ্যায়ত সম্পূৰ্ণ হৈ উঠে। প্ৰথম পৰ্যায়ত একক ব্যক্তিৰ সৃষ্টি। পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত যৌথ প্ৰকৰণৰ মাজেৰে এক সামূহিক সৃষ্টিৰ ৰূপত পৰিণত হয়। যেনে এখন নাটক, এখন কথাছবি, এটা চিন্ফনী, অৰ্কেষ্ট্ৰা এখন বেলে বা অপেৰা গীত-নৃত্য নাইবা এজন আৰ্কিটেক্টৰ এটি গৃহ বা কোনো এক নিৰ্মাণকাৰ্য। তেতিয়া একক সৃষ্টিয়েই যৌথ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেৰে হৈ উঠে বহুমাত্ৰিক।

যিয়েই নহওক, এনে সৃষ্টিসমূহেই আকৌ একো সময়ত একোটা অঞ্চলত নাইবা একোখন ঠাইত এটা ধাৰা (Trend) গঢ়ি তোলে। শিল্প-সংস্কৃতিৰ সৃষ্টিয়েই যেতিয়া একোটা ধাৰা গঢ়ি তোলে তেতিয়াই ধাৰা প্ৰবাহ হয় প্ৰগতিৰ চালিকা শক্তি। প্ৰগতি যদি এখন নদী হয় সেই ধাৰাটোৱে এটা নতুন তৰংগ হয় আৰু সেই তৰংগ সময়ত নদীৰ সোঁতত মিলি প্ৰগতিৰ নদীখন অধিক খৰস্ৰোতা কৰে।

এই যে এটা নতুন ধাৰা Trend সি সম্ভৱ হ'বলৈ প্ৰয়োজন এটা পৰিৱেশৰ। সত্যজিত ৰায়ৰ 'পথৰ পাঁচালি' নিৰ্মাণ হোৱাৰ পিছত চিত্ৰনিৰ্মাণৰ এক পৰিৱেশে তেওঁৰ সৃষ্টিক এক নতুন ধাৰাৰ উন্মোচক ৰূপে স্বীকৃতি দিলে। অনুকূল পৰিৱেশে সৃষ্টিকৰ্মৰ নব্য ধাৰণা গঢ়ি তোলাত সহায় কৰাৰ বহুতো দৃষ্টান্ত আছে। বিশ্বত আধুনিক কলা-সংস্কৃতিৰ

মেথিউৰ পানীখিনি ৰে'ল ইঞ্জিনটোৰ কাষৰ উত্তাপত থকা পানী। কাৰণ মহাজাগতিক ডিম্বটোৱে তাপৰ দ্বাৰাই আকাংক্ষাৰ জন্ম দিছিল।

আকাংক্ষাৰ সৈতে শংকৰাচাৰ্য বিধৃত ক্ৰোধৰ ধাৰণাটো বুনেলৰ এই চিনেমাখনৰ প্ৰধান বিষয়। লাকাঁই ক্ৰোধ বিশেষভাৱে আকাংক্ষাৰ সৈতে জড়িত কৰিব খোজা নাই। কিন্তু বুনেলে ইয়াক সাৱটি লৈছে। এই ক্ৰোধৰ উৎপত্তি 'কাম'ৰ পৰা। 'কাম'ৰ যৌন চেতনা জড়িত দিশটো বুনেলৰ চিনেমাখনৰ এটা প্ৰধান সুঁতি। কনচিটা নিজৰ ভাষাত 'কুমাৰী'; মেথিউক কোনোধৰৰ যৌন তৃপ্তি দিবলৈ তেওঁ ৰাজী নহয়। আকাংক্ষাৰ গতিশীলতা বৰ্তাই ৰখাত কনচিটাৰ আগ্ৰহহীনতা (আকাংক্ষা নঞৰ্থকতা), মেথিউৰ ইচ্ছা (আকাংক্ষাৰ সদৰ্থকতা, ডেলুজে আৰু গুৱেট্টীৰ ভাষাত), মেথিউৰ ইচ্ছাৰ অপূৰ্ণত (আকাংক্ষাত 'অভাৱ') বুনেলৰ আলোচ্য চিনেমাখনৰ একো একোটা উল্লেখনীয় দিশ।

আকাংক্ষাৰে সৈতে জড়িত আন এটা ধাৰণা হ'ল অসতৰ ধাৰণা। অসতৰ অনুসংগই হ'ল হিংসা। বুনেলৰ That Obscure Object of Desire লৈ ইয়াৰ আমন্ত্ৰণ সম্ভাসবাদীৰ গুলীচালনা, বোমা বিস্ফোৰণৰ দৃশ্যৰ

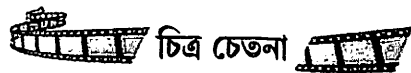
জৰিয়তে। এটা দৃশ্যত কনচিটাৰ সৈতে নিবিড় শাৰীৰিক সান্নিধ্যৰ সময়ত হিংসাত্মক বাতাবৰণৰ সংযোজন। আন এটা দৃশ্যত (চিনেমাখনৰ অন্তিম দৃশ্য) ভয়ংকৰ বিস্ফোৰণ, য'ত সম্ভৱতঃ মেথিউ আৰু কনচিটাৰ মৃত্যু। ইয়াৰ ইংগিত বুনেলে কেইমুহূৰ্তমানৰ আগতেই চিনেমাখনত দিছে। মাদ্ৰিদৰ গলিত কনচিটা আৰু মেথিউ ঘূৰি ফুৰোঁতে দেখিছে এগৰাকী এমব্ৰয়ডাৰী কৰি থকা মহিলাৰ আঙুলিৰ মূৰেৰে বেজীৰ খোঁজ লাগি ওলাই অহা তেজৰ বিৰিঙি উঠা দৃশ্য। তাৰ পিছতেই বোমা বিস্ফোৰণ। আকাংক্ষাৰ যিহেতু উৎপত্তি তেজ-মণ্ডহৰ আমাৰ এই প্ৰিয় শৰীৰত, আকাংক্ষাৰ নিঃশেষ মানেই দেহৰো নিঃশেষ। চেলুলয়ডৰ সেইখন পৃথিৱীৰ পৰা বুনেলে আকাংক্ষাৰ মোখনি পৰা মানেই কনচিটাৰ সুন্দৰ দেহবল্লভী, মেথিউৰ শক্তিশালী দেহজ প্ৰেম দুয়োটাকে বিদায় দিব লাগিব। আকাংক্ষা ঘূৰি যাব লাগিব বৈদিক চিন্তাধাৰাৰ সেই বিশেষ পৰ্যায়লৈ। কনচিটা আৰু মেথিউক বৌদ্ধ চিন্তা অনুসৰি আকাংক্ষাৰ পৰা মুক্ত কৰিবলৈ হ'লে তেওঁলোকৰ অস্তিত্বক নিঃশেষ কৰিব লাগিব। লুই বুনেলে গৌতম বুদ্ধৰ জন্মৰ এক হাজাৰ পাঁচশ বছৰৰ পিছত That Obscure Object of Desire-ত যেন সেই দাৰ্শনিক উপদ্বি দাঙি ধৰি গ'ল।

(লেখক জ্যোতি খাটনিয়াৰ দৈনিক জনসাধাৰণ কাকতৰ সাংবাদিক। গভীৰ অধ্যয়নপুষ্ট মননশীল লেখাবে তেখেতে পাঠকৰ মন জয় কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।)

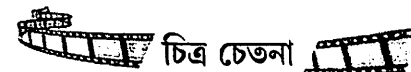
২২ পৃষ্ঠাৰ পৰা

- ২৬) কোলাহল (১৯৮৯) : ড০ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ২৭) যুঁজ (১৯৯০) : হেমেন দাস
- ২৮) সাৰথি (১৯৯২) : ড০ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ২৯) ৰেলৰ আলিৰ দুৱৰি বন (১৯৯৩) : পুলক গগৈ
- ৩০) আবৰ্তন (১৯৯৪) : ড০ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ৩১) সাগৰলৈ বহুদূৰ (১৯৯৫) : জাহ্নু বৰুৱা
- ৩২) ইতিহাস (১৯৯৬) : ড০ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
- ৩৩) অদাহা (১৯৯৭) : ডাঃ সান্তনা বৰদলৈ
- ৩৪) কুশল (১৯৯৮) : জাহ্নু বৰুৱা

- ৩৫) পখী (১৯৯৯) : জাহ্নু বৰুৱা
- ৩৬) কণিকাৰ ৰামধেনু (২০০২) : জাহ্নু বৰুৱা
- ৩৭) আকাশীতৰাৰ কথাৰে... (২০০৩) : মঞ্জু বৰা
- ৩৮) দীনবন্ধু (২০০৪) : মুনিন বৰুৱা
- ৩৯) কদম তলে কৃষ্ণ নাচে (২০০৫) : সুমন হৰিপ্ৰিয়া
- ৪০) আইদেউ (২০০৬) : অৰূপ মান্না
- ৪১) মন যায় (২০০৮) : এম মনিৰাম
- ৪২) বসুন্ধৰা (২০০৯) : হীৰেন বৰা
- ৪৩) জেতুকা পাতৰ দৰে (২০১০) : যদুমণি দত্ত



চিত্ৰ চেতনা



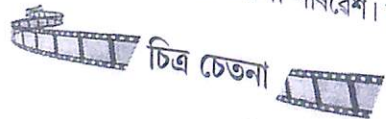
চিত্ৰ চেতনা



সর্বোৎকৃষ্ট আৰু কালজয়ী মহত্তম সৃষ্টিবোৰৰ অগ্ৰণী স্থান হৈছে ফ্ৰান্স আৰু তাৰ পিছতে ইটালী আৰু জাৰ্মানী। সংগীত, চিত্ৰকলা, উপন্যাস, গল্প, কবিতা, নাটক, চলচ্চিত্ৰ এই কলো ক্ষেত্ৰতে এটাৰ পিছত এটাকৈ নতুন নতুন Trend গঢ়ি উঠিছিল। সেই দেশবোৰত এই কাৰণেই যে পৰিৱেশে শিল্প-সংস্কৃতি, সাহিত্যৰ সৃষ্টিকৰ্মৰ ঠন ধৰি উঠিবলৈ সাৰুৱা মাটিৰ দৰে, মৌচুমী বতৰৰ বৰষুণৰ দৰে সহায় কৰিছিল আৰু এতিয়াও সেই দেশবোৰত সেই প্ৰক্ৰিয়া আৰু স্থিতি অবিচ্ছিন্নভাৱে চলি আছে।

সংস্কৃতিৰ অন্য দিশ বাদ দি চলচ্চিত্ৰলৈ আহোঁ। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছোঁ সত্যজিত ৰায়ৰ ‘পথৰ পাঁচালি’ক কেনেকৈ সেই সময়তে বাংলা ছবিজগতত গঢ়ি উঠা এক নতুন পৰিৱেশে আদৰি লৈ বাণ্য ছবিৰ এক নতুন Trend আৰম্ভ কৰিছিল। সেই একে পৰিৱেশেই গঢ়ি উঠাত সহায় কৰিছিল ঋতুক ঘটক, মৃণাল সেন, তপন সিন্ধা প্রমুখ্যে বাংলা চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ সম্পূৰ্ণ নতুন চিন্তা, নতুন ধ্যান-ধাৰণাৰ ছবিসমূহ।

একেদৰেই মুম্বাইৰ বলীউডত যোৱা প্ৰায় আঠ-ন দশক ধৰি নিৰৱচ্ছিন্ন চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ইতিহাসেও বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন ধাৰাৰ স্বৰূপ বহন কৰি আহিছে আৰু ইয়াৰ মূলেতে হৈছে চলচ্চিত্ৰৰ এক শক্তিশালী পৰিৱেশ। মুম্বাইৰ এই

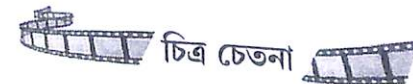


পৰিৱেশকো আকৌ দুটা পৰিমণ্ডলত দেখা পোৱা যায়। এটা পৰিমণ্ডলত নিৰ্মিত হৈছে তথ্যকথিত ব্লকবাস্টাৰ বিগ বাজেট ছবি, আনটোত শ্যাম বেনেগলকে অগ্ৰণী কৰি চিত্ৰনিৰ্মাতা গোষ্ঠীৰ সম্পূৰ্ণ এক নব্য চিন্তাধাৰাৰ ছবি।

এতিয়া মই যিটো কথা ক’ব খুজিছোঁ সি হৈছে অসমত চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ সেই পৰিৱেশ শক্তিশালীৰূপে গঢ় লৈ উঠা নাই। এটা সৃষ্টিশীল পৰিৱেশে যিদৰে যিদৰে জন্ম দিয়ে নতুন নতুন চলচ্চিত্ৰ এক নিৰৱচ্ছিন্ন প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেৰে সেইটো হৈ উঠা নাই। ইঠাৎ এখন ‘সন্ধ্যাৰাগ’ নাইবা ‘সাগৰলৈ বহুদূৰ’, এখন ‘অদাহ’ নাইবা এখন ‘ৰাগ-বিৰাগ’ নাইবা এখন ‘যৌৱনে আমনি কৰে’ নিৰ্মাণ হৈছে। কিন্তু সেয়া এটা পৰিৱেশৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা নাই। সেইবিলাকে একো এটা ধাৰা প্ৰবাহৰ সৃষ্টি কৰিব পৰা নাই। একো একোজন ব্যক্তিৰ নিজস্ব প্ৰতিভা আৰু আশাশুধীয়া প্ৰয়াসৰ অভিব্যক্তি ঘটিছে। ঠিকেই, কিন্তু তেওঁলোকৰ প্ৰতিভাক পৰিৱেশৰ হাৱা-পানীয়ে একো সহায় কৰা নাই। পৰিৱেশে স্বাস্থ্য আৰু শক্তিশালী বুনিয়াদ নাইবা আন্তঃগাঁথনি গঢ়ি তোলা নাই। গতিকে ছবি নিৰ্মাণৰ গতি ছেগাচোৰোকা হৈছে। ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই।

এতিয়া ভাবি চাওঁ, চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ এই পৰিৱেশ কেনেকৈ গঢ়িব পাৰি। মই মোৰ তেনেই সাধাৰণ জ্ঞানেৰে আৰু

পৰ্যবেক্ষণেৰে দুটামান কথালৈ আঙুলিয়াব খুজিছোঁ। প্ৰথম আৰু সৰ্বাধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হৈছে, অসমৰ চিত্ৰনিৰ্মাতা, পৰিচালক, চিত্ৰশিল্পী, কাৰিকৰী ব্যক্তিসকলকে সামৰি যিসকল পোনপটীয়াকৈ উদ্যোগটোৰ সৈতে জড়িত তেওঁলোক আৰু তেওঁলোকৰ লগতে সুৰুচিপূৰ্ণ বুদ্ধিদীপ্ত আৰু বিষয়কৈ অধ্যয়নপুষ্ট চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰতি সততে আগ্ৰহী এচাম লোকে নিয়মীয়াকৈ দেশ-বিদেশৰ বহু বহু সকলো ধৰণৰ ছবি (কেৱল আৰ্ট ছবিয়েই নহয়) চাবলৈ পাব লাগিব। অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ে এই দিশটোত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিয়া উচিত। তাৰ বাবে বিত্তীয় ব্যৱস্থা কৰা উচিত। ইয়াৰ উপৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত চিনে ক্লাব/ছ’ছাইটি গঠন কৰাত আৰু গঠন হোৱাত চৰকাৰে সাহায্য কৰিব লাগে। চিনে ছ’ছাইটিৰ সাংগঠনিক দিশত চৰকাৰ তথা চিত্ৰানুৰাগীসকলে অধিক মনোযোগ দিয়া উচিত। Sponsorship সংগ্ৰহ কৰি গোটেই বছৰটো নিয়মীয়াকৈ ভাল ছবি প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা হ’ব লাগে। আমি জনাত কলকাতাৰ নন্দনত আৰু মুম্বাই, দিল্লী আদিত উচ্চমানৰ ছবিৰ নিয়মীয়া প্ৰদৰ্শনৰ ভালেমান ব্যৱস্থা আছে। তেনে ধৰণে ছবি চাই সীমিতসংখ্যক হ’লেও দৰ্শকৰ মাজত ছবি সম্পৰ্কে নিয়মীয়া আলোচনা আৰু ভাব বিনিময় (interaction) হ’ব লাগে। এনে আলোচনা বা ভাব বিনিময় বিভিন্ন প্ৰকাৰে হ’ব পাৰে – আলোচনাচক্ৰ পাতি, বিভিন্ন কাকতে-পত্ৰই প্ৰবন্ধ-পাতি প্ৰকাশৰ মাজেৰে নিয়মীয়া Film কাৰ্যসূচীৰ দৰে কিছুমান নিয়মীয়া অনুষ্ঠানিক ব্যৱস্থা কৰি চলচ্চিত্ৰৰ আলোচনাবোৰ হ’ব পাৰে। উচ্চমানৰ চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় দুই-এখন আলোচনী প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলে চলচ্চিত্ৰৰ সুস্থ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ যথেষ্ট সহায় হ’ব পাৰে। আমাৰ সংবাদ-পত্ৰৰ পৃষ্ঠাত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় যিবোৰ মাত্ৰ সংবাদধৰ্মী লেখা বা স্তম্ভ দেখা যায় সেইবোৰে সম্পূৰ্ণ গ্লেমাৰসৰ্বস্ব তথ্যহে দিয়ে, কোনো চিন্তাৰ উদ্ৰেক নকৰে। চিত্ৰ তাৰকাসকলৰ বিয়া-বাৰু, প্ৰেম সংক্ৰান্ত, তেওঁলোকৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ গোপন কৰ্মকাণ্ড আদি পাতলীয়া মনোৰঞ্জক খবৰ মাত্ৰ থাকে। সেইবোৰে স্বাস্থ্য কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ পৰিৱেশ আৰু ৰুচি গঢ়ি উঠাত সহায় নকৰে, বৰং ৰুচিবোধক ৰুগ্ন কৰাৰহে বিপদ থাকে।



অন্য এটা অনা-আনুষ্ঠানিক ব্যৱস্থা হ’ব পাৰে, সেইটো হৈছে, আড্ডা; য’ত থাকিব এচাম চিনেমাৰ নিচাত আসক্ত (edit) এচাম ব্যক্তি-চিত্ৰনিৰ্মাতা, পৰিচালক, অভিনয় শিল্পী আৰু নিয়মীয়া দৰ্শক আৰু চিত্ৰ সমালোচক, যিসকলৰ বেছিভাগেই চিনেমা সম্পৰ্কীয় যথেষ্ট কিতাপ-পত্ৰ পঢ়িছে, ভাল ছবি ছাইছে, ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত উপস্থিত আছে আৰু তাৰ আলোচনা সভাবোৰত যোগদান কৰিছে, দেশ-বিদেশৰ চলচ্চিত্ৰৰ শেহতীয়া সকলো খবৰ ৰাখিছে, তেনে কিছু ব্যক্তি এনে আড্ডালৈ নতুন প্ৰজন্মৰ মেধাৱী যুৱক-যুৱতীকো আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিলে ভাল হয়। এনে আড্ডা একাধিক ঠাইত একাধিক গোটক লৈ হ’ব লাগে।

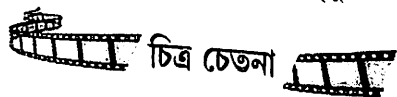
ফ্ৰান্সৰ পেৰিছৰ ৰেস্তোৰাবোৰত বিশ্বৰ মুখাফুটা চিত্ৰকাৰ, সংগীতজ্ঞ, ঔপন্যাসিক, নাট্যকাৰ আৰু কথাছবি নিৰ্মাতাৰ আড্ডাৰ কথা সৰ্বজনবিদিত। সেয়েই প্ৰভুতভাৱে ফ্ৰান্সত সদায় সজীৱ কৰি ৰাখিছে কলা-সংস্কৃতিৰ সৃষ্টিশীল পৰিৱেশ। কলকাতাৰ কফি হাউছ আৰু চোটা ব্ৰিষ্টলৰ কথা কোনে নাজানে। এসময়ত ‘কৃতিবাসী’ৰ কবিসকলৰ আড্ডা কলকাতাৰ সাহিত্য ইতিহাসৰ এটা অধ্যায়। সেইবোৰ আড্ডাই কলা-সংস্কৃতিৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি আৰু সংৰক্ষিত কৰে। স্বাত্ত্বিক ঘটকৰ দৰে চিনেমাৰ আড্ডাবাজী লোক বিৰল।

মুঠতে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কত একোখন ঠাইত নানা চৰ্চা-অধ্যয়ন আলোচনা-বিলোচনা নিয়মীয়াভাৱে হৈ থাকিব লাগে, মেধাৱী আৰু প্ৰতিভাসম্পন্ন যুৱক-যুৱতীসকলক চলচ্চিত্ৰ জগতলৈ আকৰ্ষিত কৰি চিন্তা-চৰ্চাৰ সুবিধা দিব লাগে। শ্যাম বেনেগল আৰু গিৰীশ কানাৰ্ডৰ নেতৃত্বত সেই শিল্পীচামৰ কথা চিন্তা কৰক। নাছিৰুদ্দিন শ্বাহ, ওমপুৰী, এম এছ সধু, গোবিন্দ নিহালানী, পংকজ কাপুৰ, ৰজত কাপুৰ, শ্বাবনা আজমী আদি চলচ্চিত্ৰ শিল্পীসকল - চিনেমা সম্পৰ্কত এইসকলৰ মাজত সঘন চিন্তা-চৰ্চা, আলোচনা, যোগাযোগ হয়। আনহাতে মুম্বাইৰ বলীউড জগতৰ সম্প্ৰতি এচাম যুৱপ্ৰজন্ম ওলাই আহিছে চিত্ৰ-নিৰ্মাতা, পৰিচালক, কাহিনী-চিত্ৰনাট্য লেখক, অভিনয় শিল্পী হিচাপে যিকলে গভীৰ বুদ্ধিমত্তাৰ অধিকাৰী আৰু

আবরণহীন সত্যক উপস্থাপন কৰা এক শিল্প, যি সাম্প্ৰতিক সময়ৰ বাস্তব আৰু প্ৰত্যাশাসমূহ প্ৰতিফলিত কৰে। মধ্যবিত্ত আৰু আঢ্যবৃন্দসকলৰ সংস্কৃতিৰ পৰা সম্পূৰ্ণৰূপে বিচ্যুত নব্য বাস্তববাদী চলচ্চিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ হ'ল — পেছাদাৰী

অভিনেতা বা অভিনেত্ৰীৰ পৰিৱৰ্তে অপেছাদাৰী শিল্পীৰ দ্বাৰা অভিনয় কৰোৱা, ষ্টুডিঅ'ৰ পৰিৱৰ্তে বাস্তব ল'কেশ্যনত দৃশ্যগ্ৰহণ কৰা, অসংহত শব্দ-বিন্যাস প্ৰয়োগ কৰা, হৃৎস্পন্দী চিত্ৰগ্ৰহণৰ পৰিৱৰ্তে দীঘলীয়া চিত্ৰগ্ৰহণ কৰা, অপৰম্পৰাগত সম্পাদনা শৈলীৰ ব্যৱহাৰ কৰা, এক ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰাৰ পৰিৱৰ্তে সমূহৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা, পৰিশীলিত সংলাপৰ পৰিৱৰ্তে দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহৃত শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰা, বিমূৰ্ত ধাৰণাৰ পৰিৱৰ্তে মানৱীয় আবেগ আৰু সংবেদনশীলতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা, সামাজিক বিষয়বস্তু, যেনে- যুদ্ধ, দৰিদ্ৰতা, নিবনুৱা সমস্যা ইত্যাদিক বিষয়বস্তু হিচাপে লোৱা আৰু সবাবোৰ ওপৰত জীৱনৰ বাস্তব চিত্ৰ অংকন কৰা। ইটালীৰ চলচ্চিত্ৰ জগতৰ এই নতুন ধাৰাটো ফৰাছী কাব্যিক বাস্তববাদৰ দ্বাৰাও প্ৰভাৱিত হৈছিল। কিন্তু বাস্তবৰ শক্তিশালী প্ৰেক্ষপটত জন্ম হোৱা এই নব্য বাস্তববাদী চলচ্চিত্ৰৰ জনপ্ৰিয়তা ১৯৫০ৰ দশকৰ শেষৰ ফালে ক্ৰমাৎ হ্ৰাস পাবলৈ ধৰে, কাৰণ ইটালীৰ সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকে বাস্তবৰ কঠোৰ ৰূপ দৰ্শন কৰাতকৈ বিনোদনধৰ্মী চিনেমাৰে গ্ৰহণ কৰিবলৈ ধৰে।

ইটালীত আৰম্ভ হোৱা নব্য বাস্তববাদৰ প্ৰথমখন ছবি আছিল ৰবাৰ্ট ৰোছেলিনীৰ 'ৰোম, অপেন চিটি'। ১৯৪৫ চনত নিৰ্মাণ কৰি উলিওৱা ছবিখনে জাৰ্মান নাজি বাহিনীয়ে ৰোম চহৰখন হস্তগত কৰি কিদৰে জনসাধাৰণক হাৰাশাস্তি কৰিছিল, তাৰ এক কৰুণ চিত্ৰ অংকন কৰিছে। তেওঁলোকৰ উপস্থিতিত নগৰখনত সান্ধ্য আইন, দাৰিদ্ৰ, খাদ্য অনাটন আৰু সামাজিক অস্থিৰতা বিৰাজ কৰিছিল। 'ৰোম, অপেন চিটি'ক ইটালীৰ এক আৰু প্ৰতিৰোধ ক্ষমতাৰ প্ৰতীক বুলি গণ্য কৰা হয়। ছবিখনৰ শেষ দৃশ্যাংশত ৰ'ম'লেট্ট'ক দলপতি হিচাপে লৈ এদল যুৱকে শিৱ নত কৰি ৰোম নগৰলৈ গৈ থকা, ডন পিকট্ৰ'ক মৃত্যুদণ্ড দিয়া দৃশ্যই



চলচ্চিত্ৰ সমালোচকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এই ছবিখনত ৰোছেলিনীয়ে অপেছাদাৰী অভিনেতা বাস্তব আৰু প্ৰকৃত লোকেশ্যন ব্যৱহাৰ কৰি অতিৰঞ্জিত দৃশ্যাৱলী পৰিহাৰ কৰিছে। ৰোছেলিনীয়ে আনকি নাৎসি বাহিনীয়ে ৰোম নগৰ এৰি যোৱাৰ প্ৰকৃত দৃশ্যটোৰ চিত্ৰগ্ৰহণ কৰি ছবিখনত উপস্থাপন কৰিছিল। দৰ্শকৰ সন্মুখত ছবিখন উপস্থাপন কৰাৰ পাছত ৰোছেলিনীয়ে কৈছিল - "This is the way things are."

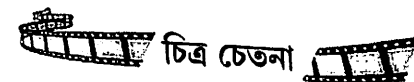
ইটালীৰ সেইসময়ৰ আন এখন জনপ্ৰিয় পৰিচালক আছিল ভিত্তৰিঅ'ডি'ছিকা। তেওঁৰ নব্য বাস্তববাদী ছবি 'বাইচাইকেল থীভ্‌চ' ১৯৪৮ চনত নিৰ্মাণ হয়। এই ছবিখনৰ কাহিনীটো এনেধৰণৰ — দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পিছৰ সময়ছোৱাত ইটালীত দাৰিদ্ৰ, নিবনুৱা সমস্যা, চৌৰ্যবৃত্তি আদি সামাজিক ব্যাধিসমূহ ক্ৰমাৎ বৃদ্ধি পায়। এনে এক পৰিৱেশতে ৰোমত এটি সৰু পৰিয়াল এণ্টনিঅ' ৰিচি, পত্নী মাৰিয়া আৰু পুত্ৰ ব্ৰন' বাস কৰে। কেইবছৰমান নিবনুৱা হৈ থকাৰ পিছত এণ্টনিঅ'ই চিনেমাৰ প'ষ্টাৰ লগোৱা কাম এটা পায়। এই চাকৰিটোৰ কৰাণে এখন চাইকেল অতিকৈ প্ৰয়োজন হোৱা হেতুকে এণ্টনিঅ'ৰ পত্নী মাৰিয়াই যৌতুকত অনা কাপোৰ অলপ এখন পুৰণা বস্ত্ৰ কিনা দোকানত বিক্ৰী কৰি সেইটোকাৰে এখন চাইকেল কিনাৰ ব্যৱস্থা কৰে। এদিন এণ্টনিঅ'ই প'ষ্টাৰ লগোৱা কামত ব্যস্ত থাকোঁতে এটা চোৰে তেওঁৰ চাইকেলখন লৈ পলাই যায়। এণ্টনিঅ'ই চাইকেল চোৰক বহু দূৰ খেদি গ'লেও চাইকেলখন বিচৰাত অসমৰ্থ হয়। ছবিখনৰ ইয়াৰ পিছৰ দৃশ্যাৱলী এণ্টনিঅ' আৰু পুত্ৰ ব্ৰন'ই কেনেদৰে চাইকেলখন বিচাৰি হাবাথুৰি খাই ফুৰিছিল, তাৰেই কৰুণ ৰসেৰে সিক্ত উপস্থাপনা। এই ছবিখনত ছিকাই সমস্যাৰ কোনো সমাধান আগবঢ়োৱা নাই। ইয়াৰ পৰিণতি সংবেদনশীল দৰ্শকৰ মুক্ত ব্যাখ্যাৰ বাবে, যাক কোৱা হয় 'মুক্ত মোখনি';

যিহেতু ছবিখনত সমাজ পৰিৱৰ্তনৰ আশাবাদী বাৰ্তা পোৱা নাযায়, ছবিখনে বহুতো ক্ষুৰধাৰ সমালোচনাৰ মুখামুখি হৈছিল। জিলিঅ'ড এন্ট্ৰিউটি, যি পিছলৈ ইটালীৰ

এজন ক্ষমতাসালী প্ৰধানমন্ত্ৰী হৈছিল, তেওঁ 'বাইচাইকেল থীভ্‌চ' ছবিখনৰ সম্পৰ্কে 'It is washing dirty laundry in public' বুলি উল্লেখ কৰিছিল। কিন্তু ছিকাৰ উদ্দেশ্য আছিল সমাজৰ বাস্তব আৰু কৰুণ ছবি বিশ্বৰ আগত অকপটভাৱে দাঙি ধৰা। তেওঁ কৈছিল — "মোৰ ছবিসমূহ হ'ল মানুহৰ একান্তবোধহীনতা, পীড়িতসকলৰ প্ৰতি সমাজৰ উপেক্ষাৰ বিৰুদ্ধে এক সংগ্ৰাম। সেইবিলাক দৰিদ্ৰ আৰু অসুখী সকলৰ পক্ষে এটি শব্দ।"

ইটালীৰ নব্য বাস্তববাদৰ ওপৰত যিসকল চিত্ৰনিৰ্মাতাই কালজয়ী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিছিল, তেওঁলোক হ'ল — ৰবাৰ্ট ৰোছেলিনী : 'পাইচা' (১৯৪৬), 'জাৰ্মানী জিৰ' আৱাৰ' (১৯৪৮); ভিত্তৰিঅ'ডি'ছিকা : 'শ্চুচাইন' (১৯৪৬), 'মিৰাকল ইন মিলান' (১৯৫১); এলবাৰ্ট লেটুভাডা : 'দ্য বেণ্ডিট' (১৯৪৬); লুছিন' ভিচ্‌কাণ্ট : 'দ্য আৰ্থ ট্ৰেন্সল'চ' (১৯৪৮) আদি।

নব্য বাস্তববাদী চলচ্চিত্ৰৰ এই ধাৰা ইটালীৰ শিল্প পৰিমণ্ডলতে আবদ্ধ থকাৰ পৰিৱৰ্তে বিশ্বৰ প্ৰান্তত ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। আনকি ১৯৩১ চনত 'আলম আৰা' নামৰ ছবিখনৰ দ্বাৰা চলচ্চিত্ৰ জগতত ভৰি দিয়া ভাৰতবৰ্ষৰ চলচ্চিত্ৰতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ নপৰাকৈ নাথাকিল। যাদবপুৰ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ফিল্ম ষ্টাডিচ বিভাগৰ মুৰব্বী অধ্যাপক তথা সমালোচক মৈনাক বিশ্বাসে তেওঁৰ 'ইন দ্য মিৰ'ৰ অৱ এন অলটাৰনেটিভ গ্লবেলাইজেশ্যন : দ্য নিঅ'ৰিয়েলিষ্ট এনকাউণ্টাৰ অৱ ইণ্ডিয়া' নামৰ প্ৰবন্ধত উল্লেখ কৰিছে যে ১৯৫২ চনত প্ৰথমতে ব'ম্বেত, পিছত কলিকতা আদিত অনুষ্ঠিত হোৱা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ পৰিচালকসকলক পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে নব্য বাস্তববাদৰ লগত চিনাকি কৰাই দিয়ে। এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শিত হোৱা নব্য বাস্তববাদী ছবিসমূহৰ প্ৰভাৱতো বহুতো ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ পৰিচালকে পৰম্পৰাগত শৈলীৰ পৰিসীমা অতিক্ৰম কৰি আধুনিক আৰু বাস্তববাদী চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ কাম আৰম্ভ কৰিছিল। মৈনাক বিশ্বাসৰ দৰে সমালোচকসকলৰ মতে সত্যজিৎ ৰায়ৰ বিশ্ববিশ্ৰুত ছবি 'পথেৰ পাঁচালী' এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰে ফলশ্ৰুতি।



কিন্তু সত্যজিৎ ৰায়ে এখন অপৰম্পৰাগত ছবিৰ সপোন পুহি ৰাখিছিল ১৯৫২ চনৰ এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ বহু আগতেই। ১৯৪৯-৫০ ৰ সময়ছোৱাত ফ্ৰান্সৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা জাঁ ৰেনোৱাৰ 'দ্যা ৰিভাৰ' নামৰ ছবিখনৰ চিত্ৰগ্ৰহণৰ সূত্ৰে কলিকতালৈ আহোঁতে সত্যজিৎ ৰায়ে তেওঁক ছবিখনৰ ল'কেশ্যন বিচৰাত সহায় কৰি দিছিল। ১৯৫০ চনতে বাণিজ্যিক শিল্পী হিচাপে কাম কৰা সত্যজিৎ ৰায়ক 'ডি.জে. কেমাৰ এণ্ড কোঃ' নামৰ বিজ্ঞাপন কোম্পানীটোৱে অতিৰিক্ত প্ৰশিক্ষণৰ বাবে লণ্ডনলৈ পঠিয়াইছিল। লণ্ডনত থকা প্ৰায় চাৰে চাৰি মাহ কালত তেওঁৰ প্ৰখ্যাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা লিণ্ডছে এণ্ডাৰছন আৰু গেভিন লেম্বাৰ্টৰ লগত সু-সম্পৰ্ক গঢ়ি উঠে। লণ্ডনত থাকোঁতেই যিখন ছবিয়ে সত্যজিৎ ৰায়ক চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰতি উদ্বুদ্ধ কৰিলে, সেই ছবিখন আছিল ভিত্তৰিঅ'ডি'ছিকাৰ 'বাইচাইকেল থীভ্‌চ'। এই সম্পৰ্কে সত্যজিৎ ৰায়ৰ পত্নী বিজয়া ৰায়ে তেওঁৰ আত্মজীৱনী 'আমাদেৰ কথা'ত এই বুলি উল্লেখ কৰে — 'বাইসিকেল থিভ্‌স দেখতে দেখতে কখন দুজনে দুজনে হাত ধৰেছি মনে নেই। ছবি শেষ হলে সেই হাত ধৰা আৱস্থাতেই বেরিয়ে এলাম। মুখ দিয়ে কোনো কথা বেরল না। যেন একটা ঘোৱেৰ মধ্যে ছিলাম আমরা দুজনেই। এত ভাল ছবি আগে কখনও দেখছি বলে মনে পড়ল না। একেবাৰে অন্য, নতুন ধৰণেৰ ছবি। কীভাবে এত বাস্তবসন্মত ছবি করার সাহস পেয়েছিলেন ডি'সিকা, সেটাই ভেবে অবাক হয়েছিলাম। সেই দিন থেকেই মাণিকৈৰ (সত্যজিৎ ৰায়) ছবি করার বাসনা মনে জেগে উঠেছিল, সে বিষয়ে আমার আর কোনও সন্দেহ নেই। বাড়ি ফিৰে এসে উনি যেন কিছুতেই ছবিটার ভুলতে পারছিলেন না। চোখ দুটো জ্বলজ্বল করছিল, বললেন, ভাবতে পাৰো, কত শক্তায় ওই ধৰণেৰ ছবি কৰা যায়? পুৱোটাি প্ৰায় লোকেশ্যন, ষ্টুডিও ভাড়া কৰাৰ হাস্যামা নেই বললেই চলে। আৰু সব থেকে বড় কথা হল নন অ্যাক্টৰ্স নিয়ে কাজ কৰা। তাতেও তো খৰচা কত কমে যায়।"

বেঙ্গলী সাহিত্যৰ জনপ্ৰিয় ঔপন্যাসিক বিভূতিভূষণ

বন্দোপাধ্যায়ৰ উপন্যাস ‘পথেৰ পাঁচালী’ৰ আধাৰত সত্যজিৎ বায়ে তেওঁৰ প্ৰথমখন ছবি নিৰ্মাণৰ কাম আৰম্ভ কৰে। কুৰি শতিকাৰ বিশৰ দশকৰ গ্ৰাম্য বাঙালী পটভূমিক লৈ ‘পথেৰ পাঁচালী’ ছবিখন গঢ় লৈ উঠিছে।

এখন ভিতৰৰা গাঁৱত বাস কৰা হৰিহৰ বয়, পত্নী সৰ্বজয়া, কন্যা দুৰ্গা, পুত্ৰ অপু, পেহীয়েক ইন্দি ঠাকৰুণক লৈ ছবিৰ কাহিনীভাগে গতি কৰিছে। দাৰিদ্ৰ ছবিখনৰ মূল উপজীব্য। ছবিখনৰ শেষত দুৰ্গাৰ মৃত্যু আৰু পৰিয়ালটোৱে গাঁও এৰি যোৱা দৃশ্যই সংবেদনশীল দৰ্শকৰ মন চুই যায়। এই ছবিখন নিৰ্মাণৰ বাবে সত্যজিৎ বায়ে অপেছাদাৰী শিল্পী নিয়োগ কৰিছিল আৰু ষ্টুডিঅ’ৰ পৰিৱৰ্তে ল’কেশ্যনত গৈ চিত্ৰগ্ৰহণ কৰিছিল। অপুৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা সুবীৰ বেনাৰ্জীক বিজয়া বায়ে তেওঁৰ প্ৰতিবেশীৰ ঘৰৰ চোতালত খেলি থকা অৱস্থাত আৱিষ্কাৰ কৰিছিল।

১৯৫৫ চনৰ ২৬ আগষ্টত পথেৰ পাঁচালী মুক্তি পোৱাৰ পিছত চলচ্চিত্ৰ সমালোচকসকলে ভাৰতৰ দাৰিদ্ৰ নগ্ন ৰূপ উদঙাই দেখুৱাই দিয়াৰ বাবে সত্যজিৎ বায়ক কটু সমালোচনা কৰিছিল। এগৰাকী ভাৰতীয় সমালোচকে আনকি এই বুলি কৈছিল যে পথেৰ পাঁচালী হ’ল – “ভাৰতৰ দাৰিদ্ৰৰ ব্যৱসায় আৰু শিল্পৰ নামত বিদেশত বিক্ৰয়।” কিন্তু ক’ম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত পথেৰ পাঁচালীক ‘শ্ৰেষ্ঠ মানৱীয় দলিল’ বুলি ঘোষণা কৰে আৰু বিভিন্ন আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়।

ভাৰতৰ বস্তু অঞ্চলৰ পটভূমিত নিৰ্মিত ডেনী বয়লৰ

বহুচৰ্চিত ছবি ‘শ্লামড’গ মিলিয়নাৰ’ নৱ্য বাস্তৱবাদী ধাৰাৰে ছবি। বিশ্বৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত ছবিখনে ভূয়সী প্ৰশংসা লাভ কৰিছে, কেইবাটাও অস্কাৰেৰে সন্মানিত হৈছে, গল্ডেন গ্ল’ব’, বাফটা আদি বঁটাৰে সন্মানিত হৈছে, কিন্তু ভাৰতবৰ্ষত ছবিখনৰ প্ৰতি সমালোচকৰ প্ৰতিক্ৰিয়া মিশ্ৰিত। কোনো সমালোচকৰ মতে ছবিখনত ডেনী বয়লে ভাৰতৰ দাৰিদ্ৰ কদৰ্য ৰূপ পশ্চিমৰ আগত দাঙি ধৰি ভাৰতীয়ক অপমান কৰিছে। এই ছবিখনত অভিনয় কৰা শিশু অভিনেতা আজাহাৰ উদ্দিন ইছমাইল আৰু ৰুবিনা মুন্সাইৰ বস্তু অঞ্চলৰ বাসিন্দা। ছবিখনৰ কেইবাটাও চিত্ৰগ্ৰহণ বস্তু অঞ্চলৰ বাস্তৱ পৰিবেশত কৰা হৈছে। অন্ন-বস্ত্ৰৰ সংগ্ৰামত জীৱনৰ ৰং হেৰুওৱা কেইটামান শিশুৰ বাস্তৱ ছবি দেখুৱাই ডেনী বয়লে ইতিহাস ৰচিলে।

অসমতো ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ ‘সন্ধ্যাৰাগ’ আৰু ‘কোলাহল’ত নৱ্য বাস্তৱবাদী ধাৰাৰ অনুৰণন ঘটিছে। দুয়োখন ছবিতে দাৰিদ্ৰ, সমাজৰ উচ্চবৰ্গীয়সকলৰ শোষণৰ মনোভাব আৰু সূক্ষ্ম মানৱীয় আৱেগৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে, লগতে অপেছাদাৰী শিশু অভিনেতা নিয়োগ আৰু বস্তু অঞ্চলৰ আভাস আদিয়ে এই কথা প্ৰমাণ কৰে যে ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া নিশ্চয় নৱ্য বাস্তৱবাদী ধাৰাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈছিল।

শেষত ইয়াকে ক’ব পাৰি যে ইটালীৰ নৱ্য বাস্তৱবাদী কুৰি শতিকাৰ পঞ্চাছৰ দশকৰ শেষৰ ফালে অন্তৰ্গত হ’লেও ইয়াৰ প্ৰভাৱ সুদূৰপ্ৰসাৰী হৈ ৰ’ব। কাৰণ জীৱনৰ বাস্তৱ ৰূপৰ আৱেদন শাস্বত।

(লেখক পাথজিৎ বৰুৱাৰ বিভিন্ন লেখা আলোচনী, সংবাদ পত্ৰত প্ৰকাশিত হৈছে। নগাঁৱৰ বেনেছা কনিষ্ঠ মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যক্ষ বৰুৱাই ‘ফিল্ম এডাপটেশ্যন : চেক্সপীয়েৰ ইন চেলুলয়ড’ক গৱেষণা হিচাপে লৈ এম. ফিল ডিগ্ৰী লাভ কৰে। তেখেতে পুণেৰ ফিল্ম এণ্ড টেলিভিচন ইনষ্টিটিউট অৱ ইণ্ডিয়াৰ পৰা ফিল্ম এণ্ডিটিয়েশ্যন পাঠ্যক্ৰমো সম্পূৰ্ণ কৰে। এই প্ৰবন্ধটো তেখেতৰ ‘চলচ্চিত্ৰৰ তৰংগ’ নামৰ গ্ৰন্থখনৰ পৰা লোৱা হৈছে।)

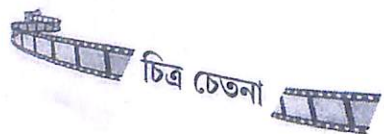
আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বোলছবি মহোৎসৱত ‘জেতুকা পাতৰ দৰে’...

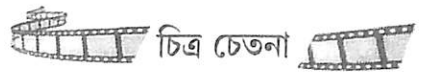
শৰৎ কুমাৰ গগৈ

... ‘মই এই সভা-
সমিতিবোৰ বিশ্বাস
নকৰোঁ’ ... ‘সভা
পতাতকৈ কাজিয়া
কৰাই ভাল... প্ৰস্তাৱ
পাচ কৰাতকৈ তৰ্ক
কৰাই ভাল...’ ‘এই
যে গণতন্ত্ৰ, ৰাজত্ব
অভিমত –এইবোৰ,
বাজে কথাবোৰ
বাদেই দিয়া উচিত।’



‘সৰ্বসন্মতিক্ৰমে লোৱা গণতান্ত্ৰিক সিদ্ধান্তবোৰ আচলতে এটা টেঙৰ মানুহে লোৱা নিজৰ সিদ্ধান্ত’ ‘এজন বৈজ্ঞানিক সঁচা’ ‘এজন কবি সঁচা’ ‘এজন শিল্পী সঁচা’ ... ‘কিন্তু ৰাইজবোৰ অথহীন।’ ‘ৰাইজ বুলি এটা ধাৰণা থাকিব পাৰে। কিন্তু সঁচাসচিকৈ ৰাইজ বুলি কোনো বস্তুৱেই নাই। এজন টেঙৰ মানুহে নিজে ওপৰলৈ যাবলৈ সহায় লোৱা জখলা দালেই হ’ল ৰাইজ।’ ‘মাজে মাজে যে শুনা যায়- আমুকৰ জয়েই ৰাইজৰ জয়, সেই আমুকজন পুখুৰীৰ পৰা গৈ সাগৰ পাইগৈ- কিন্তু ৰাইজে সেই পুখুৰীৰ গেলাপানী আৰু বোকাৰ পৰা উদ্ধাৰ পাই জানো?...’ ৫৮তম ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটাৰ আঞ্চলিক ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ ‘ৰজত কমল বঁটা’ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা ‘জেতুকা পাতৰ দৰে’ৰ সংলাপ এইয়া। কথাশিল্পী আব্দুল মালিকে সন্তৰ দশকতে ৰচনা কৰা জীয়া কাহিনীৰ বহুল সমাদৃত উপন্যাস ‘জেতুকা পাতৰ দৰে’ ছবিখনৰ চিত্ৰনাট্য আৰু সংলাপ মুনিৰ বৰুৱাৰ। প্ৰযোজক-পৰিচালক-অভিনেতা যদুমণি দত্তই পৰিচালনা কৰা এই ছবিখন উপভোগ কৰাৰ সৌভাগ্য হৈছিল যোৰহাটৰ ‘স্মৃতিগোপাল’ত প্ৰদৰ্শন কৰা প্ৰিমিয়াৰ স্বত। ৰাজ্যৰ প্ৰায় ১৯ টা চিত্ৰগৃহত ১৯ আগষ্টত মুক্তিলাভ কৰি ইতিমধ্যে গোৱাত অনুষ্ঠিত হোৱা ‘ছাউথ এছিয়ান বোলছবি মহোৎসৱ, আহমেদাবাদ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বোলছবি মহোৎসৱ, কলকটাত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বোলছবি মহোৎসৱ, ঢাকা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বোলছবি মহোৎসৱ আদিত ‘জেতুকা পাতৰ দৰে’ প্ৰদৰ্শন হোৱাটো অসমৰ চলচ্চিত্ৰ জগতৰ বাবে এক গৌৰৱৰ বিষয়।





জীৱনৰ কঠিন বাস্তৱৰ সৈতে যুঁজ দি জীৱন নিৰ্বাহ কৰা এচাম নৈপৰীয়া জনজীৱনৰ জীৱননৌকা, জীৱন তৃষ্ণা, জীৱন সংগ্ৰাম, সংগ্ৰামী চেতনা, আবেগ-অনুভূতি নিখুঁতভাৱে প্ৰতিফলিত হৈছে 'জৈতুকা পাতৰ দৰে'ত। বানসাহাৰ্য্য দিবলৈ যোৱা ছাত্ৰ-ছাত্ৰী, শিক্ষকে কিৰিলি পাৰি বান বিধস্ত অঞ্চলত পিকনিকৰ দৰে দৃশ্য উপভোগ কৰাৰ চিকুয়েন্স, ৰাজনৈতিক নেতা, চৰকাৰী কাৰ্যালয় আদিৰ কিছু দৃশ্যই আমাৰ সমাজৰ এচাম ব্যক্তিৰ বাস্তৱ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰিছে। বহুদিনৰ বিৰতিৰ পাচত এখন কলাত্মক বাস্তৱ ছবি উপহাৰ দিয়া পৰিচালক যদুমণি দত্তৰ লগতে সংস্কৃতিৰান ব্যক্তি প্ৰযোজক নুৰুল চুলতান ধন্যবাদৰ পাত্ৰ। 'মাইনা ইণ্ডাষ্ট্ৰিয়েল কোঃ অপাৰেটিভ লিমিটেড'ৰ বেনাৰত নিৰ্মিত এই ছবিখন মূলতঃ কলাত্মক যদিও ইয়াত দৰ্শকে বিচাৰি পাইছে বিনোদনৰ অন্যান্য সমল। ছুপাৰ ছিক্সটিন কেমেৰাৰে সিদ্ধাৰ্থ বৰুৱাই দৃশ্যগ্ৰহণ কৰা এই ছবিখন ৩৫ মিঃমিঃ পদ্ধতিত নিৰ্মাণ কৰা হৈছে ৰূপম কলিতাৰ সম্পাদনাত। ছবিখনৰ প্ৰযোজনা নিয়ন্ত্ৰক অসীম শইকীয়া, সংগীত পলাশ গগৈৰ, কৰিঅ'গ্ৰা ফী উদয় শংকৰ আৰু শৰৎ বাপ্পী শইকীয়াৰ, কণ্ঠিউম জি. দ্বীপ্ত সেউজৰ। ছবিখনৰ মুখ্য ভূমিকাত অভিনয় কৰা আইমী বৰুৱাই পূৰ্বতে কৰা অভিনয়ৰ পৰা আঁতৰি 'ৰাধা'ৰূপী ব্যতিক্ৰম চৰিত্ৰত অভিনয় কৰি নতুনকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে নিজস্ব প্ৰতিভাক। ঠিক সেইদৰে ৰাগ ঐনিতমেও 'ৰজত'ৰ চৰিত্ৰত নিজকে একাত্ম কৰিব পাৰিছে। অন্যান্য চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা শিল্পীসকল হ'ল- বিষ্ণু খাৰঘৰীয়া, অৰুণ হাজৰিকা, কপিল বৰা, বিকি, ৰাজকুমাৰ, গুণ মহন্ত, জয়ন্ত ভাগৱতী, পবিত্ৰ বৰুৱা, দিলীপ ৰঞ্জন দত্ত, ৰাজীৱ গোস্বামী, ভাস্কি মেধি, মিনাক্ষী নেওগ, পদ্মৰাগ গোস্বামী, পৰাগ বৰুৱা, অৰুণ বৰা, ৰবীন ভূঞা, শ্ৰীমন্ত মাধৱ দত্ত, যতীনজিৎ বৰা, গৌৰৱ বৰা, দুৰ্লুমণি ডেকা, অসীম শইকীয়া, আলোক বৰুৱা, অৰুণ শৰ্মা, গৌৰী শংকৰ ভূঞা, নীলাক্ষি দেৱী, টুটুমণি দাস, ৰীণা বৰা, পূৰ্ণদা হাজৰিকা, পুষ্পিকা বৰা, মেঘালী হাজৰিকা, পপী বৰা, নিজু দেৱী, দেৱাত্ৰী ঠাকুৰ, গায়ত্ৰী পৰিনাক্ষি জিমা চুলতানা, পলদীপ গোস্বামী ময়ূৰ সুমন আৰু ঋষিকেশ অসমৰ প্ৰযোজক-পৰিচালকে অধিক ছবি নিৰ্মাণ কৰক। চৰকাৰেও ৰাজসাহাৰ্য্যৰে আত্মদিত কৰক।

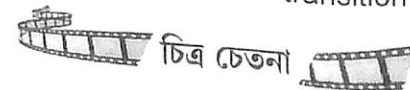
(লেখক। ম'বাইল নং ৯)

RITWIK GHATAK : THE COMMITTED CREATOR

By : Premendra Mazumder

The traumatic effect of the partition of Bengal as a result of the independence of India in August 1947 left serious wounds in millions of hearts forever. Ritwik's was one of those. Perhaps the most sensitive and reactive one. Most of Ghatak's creations are the reminiscences of those unforgettable bleeding injuries causing permanent damage to Bengal's economy and culture.

Ritwik Ghatak was born on 4th November 1925 at Jindabazar, Dhaka, the second most important city of undivided Bengal. He had to leave his homeland with millions of other refugees crossing the border just created to divide a nation living together from time immemorial. Initially they settled at Baharampur, a small sub-urban town about hundred kilometers away from Calcutta. In early fifties Ritwik moved to Calcutta. The war, the independence, the partition, the depression, the refugees, the famine, the humiliation of humanity and the emerging leftist movement touched young Ritwik very much. He became a strong sympathizer of the Communist Party of India and joined its cultural mass organisation Indian People's Theatre Association (IPTA). As a playwright, actor and director he wrote, produced, directed and acted in many plays at stage and street for IPTA. In IPTA's national conference in Bombay in 1953, Ritwik's play "Dalil" (The Document) was voted as the "Best Production". Following some ideological differences with IPTA, he formed his own forum "Group Theatre" and staged the play "Sei Meye" (That Girl) in 1969. The content dealt with the patients of a mental asylum where he had to stay for sometime. Ritwik's experience in theatre had a deep impact on his films on later days. His most famous film "Komal Gandhar" (The Gandhar Sublime / E-Flat, 1961) was a tribute to his days with IPTA. His transition from the theatre to cinema was explained in his own



words: "I just want to convey whatever I feel about the reality around me I want to shout. Cinema still seems to be the ideal medium for this because I can reach umpteen billions once the work is done. That is why I produce films – not for their own sake but for the sake of my people."

In 1953, he completed his first film "Nagarik" (*The Citizen*). But it took two more decades to be released. It was about the struggle of a young man searching for his livelihood and erosion of his idealistic optimism. Being unsuccessful to release the film he had to accept a job for his own livelihood in the Bombay-based film studio "Filmistan" where he wrote some brilliant scripts for the well-known directors like Hrishikesh Mukherjee and Bimal Roy. For Mukherjee he wrote the script of the film "Musafir" (*The Traveler*, 1957) and for Roy "Madhumati" in 1958. Both the films were commercially very successful, particularly the second one was an all time super hit in the history of mainstream Bollywood cinema, which still has got its evergreen popular appeal amongst mass.

But a genius like Ghatak was not born to be complacent with such popular success, which could bring earthly material comfort for him throughout his future life very easily. So he left "Filmistan" in particular and the Bombay film-world in general and came back to Calcutta to struggle for his next venture "Ajantrik" (*The Un-mechanical*, 1958). It was about Bimal, a taxi driver, played by the veteran IPTA actor Kali Banerjee and his battered vehicle placed in a small town in Bihar, a backward province of India. Ritwik said:

"You can call my protagonist, Bimal, a lunatic, a child, or a tribal. At one level they are all the same. They reach to lifeless things almost passionately...." The attributes, one may found very similar to Ritwik's own.

When he switched over to cinema from theatre Ritwik wanted to portray life through the lifeless mechanical medium: the camera and the celluloid. The song of life, which he tried to compose through sight and sound was very similar to the content of his films. He himself said: "The tribal song and dance in 'Ajantrik' describe the whole circle of life – birth, hunting, marriage, death, ancestor worship and rebirth. This is the main theme of 'Ajantrik', this law of life."

This 'law of life' was the main theme of Ritwik's films too, which he saw through the eyes of a machine, the camera. He used to watch very frequently Lumières' "L'Arrivée d'un train à la Ciotat" (*Arrival of a Train at Ciotat Station*, 1896) and it made him always laughing, as 'one machine is looking the other'. May be this was the genesis of his idea to depict life by one machine – a taxi through the other – the camera. His investigation of the taxi driver's relationship with the car could be well compared with his own interpretation of life through the lifeless machine the 'camera'. Bimal's dedication to his 1920 Chevrolet jalopy called "Jagaddal" (meaning something which never moves) depicted Ghatak's explanation of a filmmaker's attachment to the equipment he used to make the film. The companionship Bimal felt towards his car "Jagaddal" in fact announced a deep

attachment, which Ritwik always denounced verbally to possess as a filmmaker. He always rejected the emotion of Bimal as a self-portrait and also he refused to accept any emotional attachment to the film as a medium. He declared: "They say that television may soon take its (cinema's) place. It may reach out to millions more. Then I will kick the cinema over and turn to T.V."

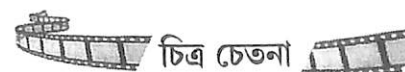
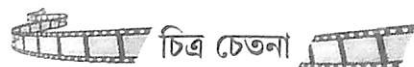
But it is very easy to find out so many parallels between the creator Ritwik and his creation Bimal in terms of the dependence on machine for life and livelihood. Ghatak, like Bimal, resisted all the contemporary fashions while dealing with their machines. Both refugees uprooted from their own homeland vision the world surrounding them completely from a different angle of view.

Before "Ajantrik" Ritwik's debut directorial attempt was "Bedeni" (*The Gypsy Girl*) was an unfinished venture, which he took over from another director Nirmal Dey. After "Ajantrik", Ritwik made "Bari Theke Paliye" (*Run Away Home*, 1959). It was about a little boy who ran away from home in search of adventure. In the backdrop of post partition Calcutta, it was a chronicle of Ramu and his family struggling to survive in a marginalized, frustrated, poverty-stricken, uprooted ambience contributing to the havoc erosion of human values and culture. Violent effect of uprooting due to partition of Bengal, which orphaned, crippled and humiliated an entire population was metaphorically represented in the pastoral images of trees with the clashing dissonance of a heavy machinery



excavator, blindness of father, unrequited love et al.

Ghatak's deepest personal account of partition, poverty and disillusionment was portrayed in a most provocative expression in "Meghe Dhaka Tara" (*The Cloud-Capped Star*, 1960). He composed a unique narration of emotion, disenchantment, demoralization through a refugee family up-rooted due to partition through magnificently interwoven light and shadow and interplaying aggressive sound. Repeated imagery of a passing train bisecting the horizon haunted us to remind the division of the homeland. The protagonist Neeta's (brilliantly played by Supriya Chowdhury) cry for agony, her self-denial, exploitation was reverberating voice of millions of souls uprooted from their land and life due to partition. "Meghe Dhaka Tara" narrated the story of Neeta, who sacrificed her life to reconstruct her



family splintered by partition and subsequent hegira. In its deliberate but artistic use of melodrama, the film was the pioneer in the Indian Cinema. Ritwik was always inclined on epic Indian approach. He developed the story simultaneously on various levels, depending heavily on melodrama and co-occurrences. Melodrama was a purposeful refinement to him on the dramatic theatrical traditions. It was very much effective to Ritwik for contemporary interpretation of the intense emotion. In his own words: "We are an epic people. We like to sprawl, we are not much involved in story-intrigues, we like to be re-told the same myths and legends again and again. We, as a people, are not much sold on the 'what' of the thing, but the 'why' and 'how' of it. This is the epic attitude."

"Subarnarekha" (The Golden Line, 1962), one of the most complex films of Ritwik, moved outside the immediate problems of the partition. The story of Ishwar and Sita, a brother and a sister of a floating population of refugees provided a prophetic glimpse of the future where post-independence optimism clashed with the abrasive realities and decaying moral values. The film ended up with Sita, compelled to accept prostitution for her survival, by cutting her own throat to escape the shame when drunken Iswar entered to her room for sexual pleasure.

In fact, "Meghe Dhaka Tara" (The Cloud-Clapped Star, 1960), "Komal Gandhar" (The Gandhar Sublime / E-Flat, 1961) and "Subarnarekha" (The Golden Line, 1962) is a magnificent trilogy on the partition of Bengal and its effect. Ritwik

said: "The partition of Bengal had caused many upheavals in our economic and political life. If you talk to anyone who remembers those times, you'll understand that the basic factor behind the economic collapse was the partition. I have never been able to accept the partition, not even today. And in three of my films I have tried to say just that. Quite unintentionally, they formed a trilogy, *Meghe Dhaka Tara*, *Komal Gandhar*, and *Subarnarekha*. When I started with *Meghe Dhaka Tara*, I did not talk of political unity.... I don't think of it even today. Because it is not easy to alter something that is already a historical fact. And it is not my job. What hurt me most was that cultural unity too was impossible to achieve, and there were political and economic factors involved in the problem. *Komal Gandhar* clearly speaks of this cultural unity. *Meghe Dhaka Tara*, too, expresses the same feelings at a deeper level. So does *Subarnarekha*. Of course, today the economic problems have become much more complicated. But even then, if you think over it deeply, you'll find that at the root of many of our problems lies the partition."

The nostalgic effect of river, the main life source of East Bengal always obsessed Ritwik to use it as an accolade of life in most of his films. Two of his very famous films "Subarnarekha" (The Golden Line, 1962) and "Titash Ekti Nadir Nam" (A River Called Titash, 1973) were structured on two famous rivers: 'Subarnarekha' in West Bengal and 'Titash' in East Bengal. In the title sequence of "Meghe Dhaka Tara" the transformation between the river and the

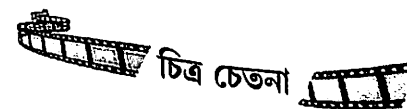
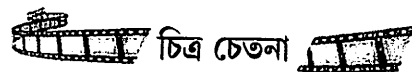
heroine was presented in a unique manner. Running water of the river was sparkling like delicately formed twinkling stars. Soft light of the moon reflecting off the river strained across Neeta's face in the duskiness of her bedroom suggesting the passing clouds over the night sky. Brilliant reflection of the twinkling stars from the very initial source, the riverbed, not the sky, was surrounding Neeta on her most critical moments when her face was clouded in distress. In another shot later, a train passed across the background overpowering the soundtrack totally with the heavy noise of the running wheels and shrilling whistle when Neeta was sitting with Sanat by the river.

Ritwik remembered the lost magic of his earlier days with intense nostalgia on river: "My days were spent on the banks of the Padma, the days of an unruly and wild child. The people on the passenger boats looked like dwellers of some distant planet. The large merchant ships coming from Patna, Bankipore, Monghyr, carried sailors speaking a strange tongue, with a mixture of dialect in it. I saw the fishermen. In the drizzling rain a joyful tune would float in the village air, pulling at one's heartstrings with the sudden gusts of wind. I have rocked in the steamer on the turbulent river after dark, and listened to the rhythmic sound of the engines, the bell of the sareng, the cry of the boatman measuring the depths."

Ritwik offered his tribute to the 'river' and to his homeland in "Titash Ekti Nadir Nam" (A River Called Titash, 1973) where he portrayed life through a fishing community living on the bank of the river

'Titash'. After independence of Bangladesh in 1971, Mr. Habibur Rahaman Khan, a young man of his early twenties, a hard-core admirer of Ghatak, invited him to make the film for him at the newly born Nation 'Bangladesh'. Ritwik instantly accepted the invitation and for near about two years he was there to complete this 'Odyssey to River'. Based on the epic novel of the same title by the famous Bengali novelist Advaita Mallabarmar, this film reflected the seal of Ghatak's whole approach of filmmaking. It's huge landscape, complicated range of characters, parallel building of events, folk culture helped him to re-search his lost root in East Bengal. But he was a little bit disillusioned, rather shocked by the contemporary scenario of this newly reconstructed Nation. He remarked: "I did not realise whatever ideas I had about Bengal, the two Bengals together were thirty years out of date". He added: "My childhood and my early youth were spent in East Bengal. The memories of those days, the nostalgia maddened me and drew me towards Titash, to make a film on it. The period covered in the novel, Titash, is forty years old, a time I was familiar with Consequently Titash has become a kind of commemoration of the past that I felt behind long ago ... When I was making the film, it occurred to me that nothing of the past survives today, nothing can survive. History is ruthless. No it is all lost. Nothing remains."

Even the Ritwik's beloved rivers were also lost. They were virtually raped by the contemporary politics, the man-made catastrophe. His favorite rivers, the



Ganga, the Padma, the Titash, the Subarnarekha were lost in ruthless history. He said: "The waters of the Ganga and Padma were red with the blood of brothers. These are our own experiences. Our dreams faded. We stumbled and fell, desperately clutching at a wretched, impoverished Bengal. Which Bengal is this, where poverty and immorality are our constant companions, where the blackmarketeers and dishonest politicians rule, where terrible fear and sorrow are the inevitable fate of every man!....In the films I have made in recent years, I have not been able to free myself from this theme. What has seemed to me a most urgent need, is to present to the Bengali people this miserable, impoverished face of divided Bengal, to make them conscious of their own existence, their past, and their future."

A ravaging tragedy aggravated by petty self-interest and destroyed relationship conduced the unavoidable disintegration of the village ostensibly inevitable cultural extermination as a result of partition. Same emotional desertion was reflected in "*Meghe Dhaka Tara*" as a passionate and stalking requiem for dying culture. "*Jukti Takko Gappo*" (Reason, Debate and a Story, 1974) also revealed the repeating over-intoning themes: disruption, deportation, factionalism, segmentation, cultural disintegration; the man made famine in 1943 which eradicated communities and ushered a wave of refugees; division of Bengal in 1947 causing a further influx of millions of refugees; struggle for independence of the people of East

Bengal and the creation of a new Nation Bangladesh in 1971; contemporary political agitation in West Bengal - the Naxalite movement. This film was so autobiographical and allegorical that Ritwik himself played the main role of Nilkantha, an alcoholic intellectual introducing the idea of self inflicted destruction. Nilkantha's encounter with the former intellectual turned pornographic underground novelist Shatrugit played by another genius actor of India Utpal Dutta was a satirical metaphor of the deserted ideology and reconciled complacency. This acceptance of individual human infirmity was reflected in the protagonist Nilkantha's comments "Somewhere, at some new day we shall learn that slipping is not death".

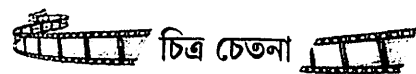
The multicolored pattern of Ritwik Ghatak's life depicted a unique coherence of determination, a kind of necessary insubordination. In spite of all his rebellious activities, all his intemperance, he had an exclusive commitment, a single determination, a complete vision. The twists and turns of life never led him away from his true destination. Cinema for Ghatak was an instrument to reach the masses. His films reflected the frantic urge to communicate, to transform apathy into rebellion, to assert that truth, beauty and the human spirit will survive after all. He said: "I have done many things in my life. I ran away from home a few times. I took a job in the Kanpur. I hadn't thought of films then. They dragged me back home from Kanpur. That was in 1942. Meanwhile, I

had missed two years of my studies. I was fourteen when I ran away from home.I had a creative urge, and began my artistic career with a few useless pieces of verse. I realized later that I wasn't made for that sort of thing. I couldn't get within a thousand miles of true poetry. It was after this that I got involved with politics. This was 1943 to 1945. Those who remember these years will know of the quick transitions in the political scene of the day.... The anti-fascist movement, the Japanese attack, the British retreat, a great deal happened in quick succession. Life was placid in 1940 and '41. Suddenly, during '44 and '45, a series of events took place the price of foodstuffs soared, then came famine things changed so fast that it gave a great jolt to people's attitudes and thinking....By that time I was an active Marxist; not a cardholder, but a close sympathizer, a fellow traveler. I started writing short stories then. This was not like my earlier nebulous and false attempts to be a poet. The urge to write stories arose out of a desire to protest against the oppression and exploitation I saw around me..... But later, I came to feel that short stories are inadequate. They take a long time to reach the people, and then few are deeply stirred by them. I was a hot-blooded youngster then, impatient for immediate reaction.....I started taking an interest in drama, became a member of the IPTA. When, at the end of 1947, a revised version of *Nabanna* was produced, I acted in it. After that I was completely involved with the IPTA.....I was also leader of the Central Squad. I wrote plays myself. Drama

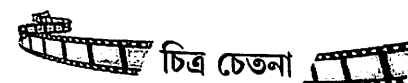
elicited an immediate response, which I found very exciting. But after a while even drama seemed inadequate, limited..... But, when I thought of the cinema, I thought of the million minds that I could reach at the same time. This is how I came into films, not because I wanted to make films. Tomorrow, if I find a better medium, I'll abandon films.....I have wanted to use the cinema as a weapon, as a medium to express my views...."

As the Vice Principal of the Film & Television Institute of India (FTII) Pune during 1966-67, Ritwik had an intense impact upon the trajectory of Indian cinema. He was a powerful teacher there and had motivated Adoor Gopalakrishnan, Mani Kaul, Kumar Shahani and so many other future directors having their own signatures in independent Indian cinema. He was very happy with his students there in Pune. He said: "The time I spent working at the Film Institute in Pune was one of the happiest periods of my life. The young students come there with a great deal of hope, and a large dose of mischief by which I mean, 'There's a new teacher, let's give him a bad time!' I found myself right in their midst. I cannot describe the pleasure I experienced winning over these young people and telling them that films can be different. Another thing that pleased me a lot was that I helped to mold many of them. My students are spread all over India. Some have made a name for themselves, some haven't. Some have stood on their own feet, some have been swept away."

Ghatak passed away on 6th February 1976, at the age of only fifty-one years



চিত্র চেতনা



চিত্র চেতনা

leaving many incomplete projects behind him. Always non-compromising and anti establishment, from IPTA to FTII, his influence is so far-reaching which his contemporary time failed to hold but the future honored with respect. Now Ghatak is being reassessed by the world from a new dimension.

Satyajit Ray evaluated him quite correctly. In the foreword to a collection of Ritwik's articles on cinema titled 'Cinema and I' Satyajit wrote: "... Ritwik was one of the few truly original talents in the cinema this country has produced. Nearly all his films are marked by an intensity of feeling coupled with an imaginative grasp of the technique of filmmaking. As a creator of powerful images in an epic style he was virtually unsurpassed in Indian cinema. He also had full command over the all-important

aspect of editing: long passages abound in his films, which are strikingly original in the way they are put together. This all the more remarkable when one doesn't notice any influence of other schools of film making on his work. For him Hollywood might not have existed at all."

Ritwik always claimed himself to be an artist first and a filmmaker second. Certainly he ignored any value of "entertainment" in filmmaking. He told: "I do not believe in 'entertainment' as they say it or slogan mongering. Rather, I believe in thinking deeply of the universe, the world at large, the international situation, my country and finally my own people. I make films for them. I may be a failure. That is for the people to judge." His cinema compels us to contemplate "deeply of the universe" not to be "entertained".

[Courtesy: Jeonju International Film Festival, South Korea, 2006]



CHRONICLE OF CONFLICTS AND HARMONY

Manoj Barpujari



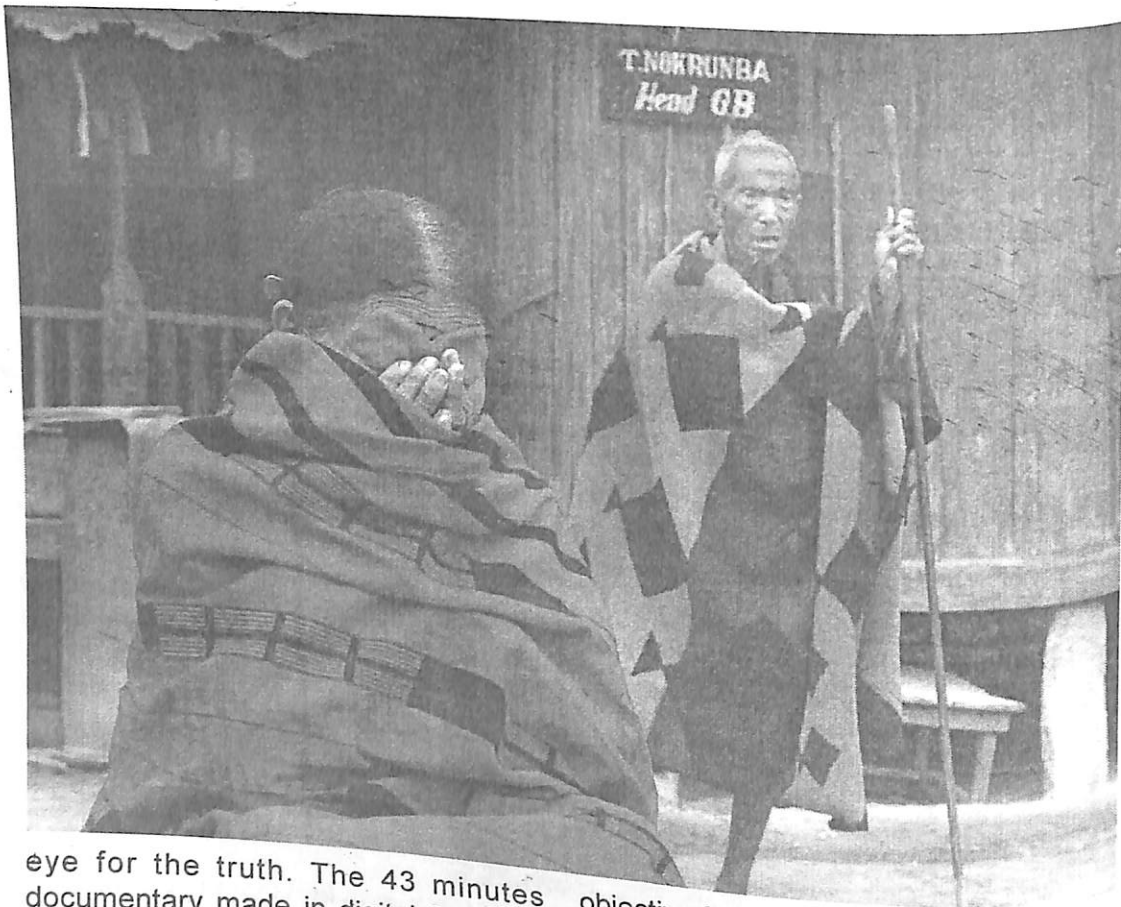
'The function of the documentary is to clarify choices, interpret history and promote human understanding. They (documentary filmmakers) believe film should provide a revelation of human dignity.'

— Alan Rosenthal, *The Documentary Conscience : A Casebook in Film Making*

The documentary film scene in Assam is blessed with some of the vibrant and creative minds that film genres produced over the years. Their works direct the viewers mind to certain choices which often interpret contemporary history, but not without going to the root. Moreover their subliminal themes are orchestrated to promote human understanding against the backdrop of the contradictions the society is undergoing. Judging these creations while keeping in mind what Alan Rosenthal, the American professor-writer told us, I am tempted to write eloquently about a few documentaries.

1

The theme of unrest is recurring one in the short version of films when it comes to the North-east India. Mauleenath Senapati's documentary *A Measure of Impunity* is a journey back through an unspeakably terrible time of great moral and human consequence. This film walked that road with a keen



eye for the truth. The 43 minutes documentary made in digital format is produced and scripted by well known author-journalist Sanjoy Hazarika who is considered an authority on what matters the North-east. A veteran of 10 documentary films, mostly made on the North-east, Hazarika also collaborated with the Director in the making of *Children of the River*, the *Xihus of Assam*, a critically acclaimed documentary on the endangered Gangetic river dolphins. Their newest venture tries to portray women victims of armed conflict in the neighbouring states of Assam and Nagaland and I am happy to note down that a sincere and unbiased depiction of

objective facts was keenly followed. The filmmaker, an alumnus of FTII Pune, is sincere to the point of making it clear that *A Measure of Impunity* is not about the history of armed conflict between the secessionist forces and the Indian State in the North-eastern region. Rather it selected a few cases of accesses made by the Indian military and terrorist attacks on innocent civilians as well. The victims and those who analyzed the situation on camera blamed these violence which resulted in irreparable losses and trauma; and they were equally aggrieved that no one brought to book for all these misdeeds. Here lies the tragedy of the situation: the hapless

victims had to live with the trauma all their remaining lifetime while the violators of human rights go with impunity. However the way these true stories are narrated in the film, the visual construction with a very carefully handled camerawork by the Director himself, not only made this whole work one of the most significant among similar films, but some sensible camera angles, depth in field and control over use of lights have also resulted in a powerful essay of human document.

The beginning shot had an old woman, perhaps an octogenarian, weeping over losing her husband long back, fuming and crying in her subdued voice. Her family even failed to find her hubby's body; her sorrow echoed all the other peoples' grief who could not give proper burial to the lost ones. The natural light in the native kitchen with close up of her age-worn hand keeping her face covered from intrusive listener makes the scene real. The closing sequence of the film had a younger lady shedding tears for loosing three of her family members at the hands of armed intruders. Both women represent sparks of angst from the 60 years long history of conflict in Nagaland – only difference is their age gap. But the film also dealt with effects on the lives of people due to ethnic clashes (Gosaigaon Adivasi shelter camp), fratricidal killings (Kokrajhar village), secret killings at the behest of the government (related by litterateur-academician Arupa Patangia Kalita), sabotages by militant outfit (Dhemaji blast by ULFA), atrocities committed by the security forces (Sibsagar village) and

other cases, thereby presenting thematic exploits on a big canvas. The outline makes it a point to expose abuse and misuse of the AFSPA 1958 relying mainly on comments by an ex-director general of police in Nagaland and file shots of protests against the Act in Manipur.

The most important observation made in the film is that the stories related were largely remained unnoticed or undocumented. Visually it goes to the basics of life and a palpable resilience of common people. The opening shot had elements of water, fire, food, light and darkness; it was followed by a shot of an old man carrying a thick bundle of paddy straws on his back climbing a hilly road, gasping heavily, which had elements of air, earth, greenery and sound. A family of Ahom community was shown performing a traditional ceremony to protect their surviving son, after their loss of another son in clashes between the army and the guerrillas – the scene became aesthetically haunting. Two elderly women reminiscing their experience of running from advancing army-men when their kith and kin were shot and wounded was visually gripping; the viewers could feel the tension, within a closed chamber of a kitchen and with low, natural light setting the perfect mood. Here the local ambiance is transformed to an universal one.

However there is something left desired in this otherwise beautifully made documentary. A few short sequences of enactment regarding stories confessed by victims were not up to the mark; they left little for imagination, except one of a

young lady running through a paddy field screaming for help which was inserted in sepia tone. From objective point of view the film is apolitical, it refuses to take sides. But subjectively it's bid to be politically correct is futile, as some analytical remarks made by the individuals in the film were very selective; and in spite of some original comments by social activist Niketu Iralu, they showed only one side of the coin. Neo-colonialism, migration, birth of ULFA etc. were such issues which needed better examination even in a documentary like this one. The film is a part of a research project termed 'Bearing Witness' consisting of study report, photography and documentary film. Kudos to the organizations behind it, namely C-NES supported by the Heinrich Foundation

2

Sometimes we hear testimony never before heard, we see shocking testimony never before seen. This is exactly what we experienced when Dr. Rita Chowdhury came up with a new novel *Makam*. It was written on the plight of those Chinese origin people residing in upper Assam who were forcefully deported at the time of Indo-China war of 1962. The Sahitya Akademi Award winner novelist this time has thrown her gauntlet at film making and produced *The Divided Soul* on the same subject where she has already done extensive research. Eventually it becomes first in depth expository look at an unexplored episode in Indian political history. To a certain extent it is a brave and profoundly important work, as it exposes the ill treatment meted out to the

Assamese-Chinese people who settled down in Makum area quite long back in the 1830s.

In fact, Makum is India's easternmost railway station, which had become a commercial hub since the British came and hired indentured labourers from China for tea industry. The word Makum is of Chinese origin which literally means 'meeting point'. But from the last day of the war on 19 November, 1962, they were put to undue harassment. Many of them were deported and hardly they were given a minimum time to pack up. Some even had to board a lorry without their kith and kins including children. Those who were assimilated into the greater Assamese society by inter-community marriage and other means were not spared either. In the documentary man like C. K. Wong told how his elder brother who passed B. Sc. From Cotton College and was studying in Assam Agricultural University was deported – first to a jail in Assam, then to a detention camp in Rajasthan and therefrom to China. Woman like Promila Das Linchee spoke of her parents who used to write letters to her in flawless



Assamese from their present residence in China. These innocent Indian citizens with a Chinese tag speak Assamese, lost contact with the mainland China long before, forgot the language spoken by their forefathers. Their tales of grief and agony were told in first person by the interviewees on locations in Makum. Their story develops the first part of the documentary while the visually different second part dwells on the deportees on location in Hong Kong. As far as planning goes, the documentary and its director Deep Bhuyan, deserve kudos.

Whether they are in India or China, they speak in pure Assamese or in broken Hindi. However, the deportees' mental suffering is yet to subside down, as they are considered as Indian origin, although they lived best of their time in cities like Hong Kong. As if they are caught between two identities, their soul divided. 'Assam is our birthplace, motherland', said one of them, loud and clear. Another said: 'When India prospers, we feel good.' Yet another man confessed: 'We are neither this side, nor that side.' It is a familiar dilemma migrants elsewhere have to negotiate with. Shots taken from Chinapatty in Makum town, after those forgettable events of fifty years back, show deserted, abandoned houses in dilapidated condition, many of which are somehow standing, their structure resembling Chinese architecture. Some among those houses were occupied, others auctioned out. A school with Chinese character was converted to a Hindi school. The last sequence of the film shows many of the Assamese-

Chinese community being given warm reception and felicitated in a public function. The novel *Makam* was also released by one of them who became part of the greater Assamese milieu.

There is no doubt, this non-fiction film deserves attention. The voice-over by Jitendra Ramprakash is superb. Nevertheless, there are some drawbacks too as far as the structure of the documentary is concerned. It relied heavily on a static camera, devoid of imagination, while depending on jump cuts towards the later part did not help much. The vital part which is believed to be shot in Hong Kong is all but wobbly and novice in outlook. Yet the 55-minute long film, shown in just-concluded Mumbai International Film (Short & Documentary) Festival, had recently won a certificate of merit in non-fiction editing at the Indian Documentary producers Association (IDPA) Awards. It is noteworthy that Bhuyan's previous film *Sesh Asha* also won two IDPA certificates of merit as best environment and best TV film, besides being shown in the Indian Panorama of IFFI, Goa last year.

3

To find analysis of any modern society one has to go through its ancient and original cultural heritage. Modern man's tragedy arises out of his alienation from nature and nativity. This belief is voiced by Rongbong Terang, one of the apostle of modern Assamese literature, when he was interviewed in a documentary film titled *The Horizon of Rongmilir Hahi*. The 26 minutes video documentary is made on the works of the renowned writer, his

mind-set and his rôle as the President of Axom Sahitya Sabha, the highest literary body of the state. As the film is loosely based on the life and struggle of the indigenous people of the state's Karbi Anglong district, the lifestyle of the people becomes an underlying motif. On the other hand, while the Director of the film Sher Chowdhury dwells various traits of the acclaimed writer, portraying him as a catalyst for peace, the focus shifts to the writer's concern about the 'identity crisis' of the people around. This crisis is a new disease, according to the writer. There is a fear that all will get lost, be it individual or social; but Terang asserts that the indigenous tribes will not vanish till the Brahmaputra continues to flow, till Kopilli, Kolong and other rivers do not disappear.

The poignant tale of the writer influenced by his surroundings has a unifying visual of water and rivers, the very basic ingredient of life in the enchanting Karbi hills. We find him disclosing the meaning of the Longhit river. 'Long' means stone, 'lit' means slippery in Karbi language, hence it directs to the slippery stones of the river, the name Longhit arising out of 'long-lit'. Terang's grandpa used to narrate stories associated with the river and a nearby big stoney hill called Arthema Abi (the God's abode) whereupon the fairies danced. His childhood was rooted in this surrounding, where he started going to school made of thatched house, devoid of any desk-bench for the pupil, who used to write on banana leaves, the roads around were muddy. His world view is sustained on similar simplicity, as Rongbong Terang is

a firm believer in the ideals of Buddha and Gandhi, in non-violence. It is not surprising that he read Jataka tales and Gandhiji's autobiography in his childhood and the beliefs against killing of man got nurtured over time. 'If you ever use a bullet, let me get the first bullet', he exclaimed against the backdrop of mass killings in Karbi Anglong. His outstanding novel *Jak Heruwa Pokhi* reflects his anguish over the ethnic clashes. An enactment of burning house enlivened the heat of enmity; but a pair of young lovers crossing over ethnic divides between Karbis and Kukis eloquently signifies the writer's outlook here.

Terang is critical of the ill effects of the Assam Movement, when Jawaharlal Nehru's statue was blown away in a blast and those times were dealt with in his novel *Krantikalar Asru*. His most famous novel *Rongmilir Hahi* deals with religious conflict due to clashes over land. Though the novel has the setting in some places of the hill district, it reflects prime concern over a major contradiction crippling the whole of Assam. The significance of *The Horizon of Rongmilir Hahi* would have further enhanced had it examined Terang's literary contribution in the light of comparative literature. The voice-over told us that his writings worn a stamp of genuineness and authenticity; however it remained unexplored through the lenses as the interviewees appeared to be random selections.

The director of the documentary, known for his unparalleled rendering of music based on Karbi life in the film *Wosobipo* in 1989 which fetched him the

national award for the best music director, has done justice to the background score; while his expertise in this genre (a few award-winning documentaries in his coffer including *The Sound of the Dying Colours* shot in the locations in Dima Hasao, another hill district) has justified its simple narrative stretched along a straight line. This style has made the film outwardly one of the most simple documentary ever made; and needless to say, the power of the film's expression lies in its simplicity. The film is produced by the Films Division, Government of India and is a part of its series made on contemporary Indian litterateurs. It soothes the wounded

feelings of many filmmakers of yore who lament that the government wing fails to live up to expectations. Once a celebrated documentary filmmaker like B. D. Garga complained that wrong policies of the FD were responsible why they could not produce a Satyajit Ray of Indian documentaries while observing that the filmmaker was made to work under dictation, a deterrent for the creative people. However the series made recently has allayed this kind of lament to a certain extent and Sher Chowdhury's creation can be cited as an evidence in this light.



WOMEN IN CONTEMPORARY AWARD WINNING ASSAMESE CINEMA

A CRITIQUE OF DR SANTWANA BARDOLOI'S
'ADJYA' AND MANJU BORAH'S 'AKASHI TORAR
KOTHARE'

Moyuri Kakoty

Few will deny that many of the award winning films of contemporary Assamese filmmakers are a veracious portrayal and cerebral critique of the psyche and predicament of the archetypical Indian women in a predominantly patriarchal society although certain other crucial, socially relevant and cerebral themes are also juxtaposed in these films. Almost all of the women protagonists in these films teeter on the edges of an 'inessentialist identity' which they are forced to embrace by the traditional male hegemony of the society. Paradoxically enough, most of these talented filmmakers, irrespective of gender, explore both the inner and outer worlds of their women with an extraordinary insight into the female psyche. Their attitude is one of compassion and understanding. True to their real life, they always struggle to reconcile to their fate, sometimes suffering meekly, at other times compromising with their deliberating circumstances, and at yet other times rebelling against the system in their reel life. Consequently there looms large a series of women protagonists in these films who at once catch our attention and make us introspect. They provoke us to probe into the lacunae of the socio-cultural system in which they operate or are forced to operate.

Dr Santwana Bardoloi's 'Adjya' (Incombustible) and Manju Borah's 'Akashi Torar Kothare' (A Tale Told a Thousand Times) are two of these recent award winning Assamese films which provide an authentic microcosm of the destiny of Indian Woman in a traditionally patriarchal set up. The original narrative of *Datal*

Hatir Uwne Khowa Howdah (*The Moth-Eaten Howdah of the Tusker*), which novel 'Adjya' is based on, embodies not a singular thematic perspective but a thematic complex; it is a story of widows, a saga of the tenant-landowner conflict, a spectacle of the relationship between man and woman with all the attendant complications of caste and social hierarchies. Dr. Mamoni Raysom Goswami, the author of this Jnanpith Award winning novel, powerfully exposes the hypocrisy of Brahmins, their greed and their lop-sided values, and the many ambivalences of their attitudes towards the rich and the poor, the powerful and the weak. But it is, above all, a moving tale of the plight and untold sufferings of young widows in a male-dominated society that stifles the spirit of the woman in the name of customs and traditions. And Dr. Santwana Bardoloi skillfully and veraciously recreates the world of these oppressed women in her film.

There are three widows in the novel and in the film as well. Durga, the elderly widowed sister of the *adhikar* is an unhappy woman harassed and rejected by her husband's family as an inauspicious woman. She has sought shelter in her brother's house where she is treated as a poor relation. Her life is quite empty: she scrupulously observes the restrictions imposed on widows, quarrels with her sister-in-law, the senior Gossainee and mistress of the *sattr*, over trivial matters and broods over her misfortunes. The news of the growing prosperity of her in-laws and the sale of their lands raises her hope that she would

be given her share of the proceeds or called back to their establishment in Chikarhati. When these expectations are not fulfilled, she wants to escape from her moribund existence in *sattr* by going on a pilgrimage to Puri and Prayag and immersing the ashes of her dead husband in the holy waters. The contrast between her poverty and helplessness, and her desire to be acknowledged as a woman of substance and virtue makes her situation pathetic. When she is refused the expenses of the pilgrimage, Durga pulls out her box containing her meagre possessions including a few gold trinkets and has it removed to the house of her younger sister-in-law Saru Gossainee across the road. Once again the *pandas* from Puri arrive to collect the *brāhmin* widows going on the pilgrimage and Durga, in a state of high excitement, rushes out to offer them her gold ornaments for her travel expense. She discovers to her horror that her precious trinkets have been stolen and she is condemned to remain a prisoner in the *sattr* forever. Her spirits and her health begin to deteriorate rapidly and she waits for death to release her from her misery. When she realizes that her end is near, she requests her nephew Indranath to send her to Chikarhati so that she may die at her husband's place, in keeping with the dignity of a high caste Brahmin widow.

Saru Gossainee is the young and beautiful widow of Indranath's uncle who was banished from the *sattr* by his father for daring to object to his dissolute ways. When her husband was alive they used to get enough revenue from their lands

and offerings from the disciples but with the communists inciting the peasants in the countryside, she has fallen on bad days. Yet she carries on bravely, relying on the support of Mahidhar Bapu, a brahmin from Haramdo who has become her trusted agent and estate manager. Though she scrupulously maintains a proper distance from him and he is indifferent towards her, he gradually becomes a part of her dreams and fantasies. While she struggles with her desires, her feeling of guilt and vague dread of an impending disaster, she is unaware that Mahidhar, whom she has loved and trusted has been swindling her, pocketing her revenue, making illegal deals to sell her lands secretly and has even removed Durga's gold trinkets from her bedroom, bringing down her good name in the community. When Mahidhar's nefarious activities are brought to light and his corpse brought to Saru Gossainee's house after an encounter with the police, she collapses, for, along with Mahidhar, her love, her dreams and her hopes for the future are shattered for ever.

Indranath's sister Giribala is the third widow. A beautiful and headstrong young woman, she protests strongly, albeit ineffectively, against the social conventions which oppress her and ossify her life. On reaching puberty she is married off against her wishes, to the worthless son of the *adhiyar* of Bangara who neglects and humiliates her, spending his time with a theatrical group and his mistress, a low caste woman. Following his death she is tortured by her mother-in-law and sent back to her

parents after her miscarriage. She is furious with the women who have gathered in her mother's courtyard, ostensibly to commiserate with her misfortune and locks herself up in a room. Knowing that she cannot be expected to bury herself alive in the *sattr* like her aunt Durga, Indranath introduces her to the American missionary Mark who is researching on the history of the region and writing the biography of other missionaries in Assam. Giribala plunges into his work with great enthusiasm, collecting manuscripts from the attics and storehouses of all the brahmin households and reading them out to him in his cabin. Besides a bond of sympathy and friendship based on a shared interest, there is a compelling physical attraction between them. Mark, popularly known as *sanyasi sahib* is committed to a life of celibacy and poverty and knows that Giribala's family would never tolerate any but the most formal relationship between them.

Once Giribala meets Mark on the road while returning in a bullock cart from a trip to collect some rare manuscripts for him. They travel together side by side, engaged in a friendly conversation. On the way she points out an old mansion and offers to show it to him, much to the consternation of cartman, for a storm is approaching, the rogue elephant is roaming and the Gossain's daughter is not supposed to be in the company of a foreigner, an outcast. Their adventure is cut short by the sudden arrival of the frenzied elephant who smashes up the bullock cart. Giribala is brought back to

sattr, safely but the scandal caused by her escapade reaches her in-laws who send a party of men to call her back to their place immediately. In the middle of that night there is a knocking on Mark's door and raindrenched Giribala enters his room, seeking his protection from the men who would take her to her in-laws in the morning. She appeals to him to take her away from her community which is oppressing her on account of her widowhood and give her a new lease of life. Mark is deeply moved by her beauty, her courage and her vulnerability but he is unable to take a decision which would jeopardise his life as a quiet scholar and a missionary. He tries to persuade her to go back. But she refuses and cries out in agony,

"I will not go back to that graveyard! I don't want be buried alive. I'd rather die!"

Anguished and agonized, she breaks down sobbing. Half-naked, burning with passion, she utters,

"I couldn't bind him to me with either my body or my mind. But the flesh of that woman! Was it so powerful that before it, virtue, decency, all else worthwhile in life, became futile and fruitless, like mere dust on the road? All the treasures of mind become as meaningless as dust, only because of that flesh! Sahib, all the Gossainees on the river bank used to tell 'Giribala is robust, as bright as the 'Gulechi' flower!..... Oh, my beloved sahib, touch me and feel just for once..... just once. —Isn't there any substance in my body?"

Inevitably, Giribala is discovered in Mark's cabin. It causes an uproar in the

community and a ritual expiation is prescribed for her for the sin of getting involved with a *mlechchha*. A straw hut is built in the open field in which sacrificial goat is going to be burnt alive. Giribala is asked to enter the hut for a symbolic sacrifice and come out after the ritual incantations. Giribala, who has been watching proceedings with a stony expression, enters the hut but refuses to leave it before it is touched by fire. When the hut starts burning she remains inside, and immolates herself, choosing death instead of a life of bondage and humiliation. Her suicide is her final act of defiance against a system which grants no freedom to the widows. Thus true to Dr. Goswami's novel, the film has poignantly revealed at close quarters the systematic, institutionalized and cruel oppression of women who have lost their husbands and consequently their appointed place in their family and community.

Manju Borah's most acclaimed, multi award winning film, *Akashi Torar Kothare* (A Tale Told Thousand Times, 2003) is centred around the atrocious gender bias that refuses to go in a traditionally patriarchal society even today. The film subtly depicts the age-old suppression of woman despite her vital role in the upbringing of the family and well-being of the society at large. It is about the pains and voiceless suffering of the archetypal woman in a traditional society defined by a male hegemony. The story is about Akashitora, a vibrant and young scholar doing research on the status of woman through the folklores of

Assam. Thus she comes to know how the womenfolk down the ages have been subjected to a multitude of tyrannical experiences. The traditions reveal to her that the young girls were forced to become Devadasis to entertain the rich and the powerful. Even old women were made to dance nude to propitiate the gods to shower benevolence on human beings. Visibly disturbed Akashitora finds an apparently liberal and compassionate friend in Raghava who wishes to help her every possible way in her research. But once they get married, the stubborn male chauvinist in Raghava manifests itself shattering Akashitora's world. She has to abandon not only her passion, her own

self but is forbidden to meet her old acquaintances. Devastated at heart, she virtually surrenders to her fate with little of visible resistance. But her passive protest gains some semblance of a voice in her ultimate refusal to succumb to the archetypal house wife's happy-go-lucky kind of conformism. Akashitora finally emerges as a new voice of Indian woman who still has the gusts, though frail and meek, to assert her own will in a refuse-to-change patriarchal socio-cultural set up. She may not be a Menoka or a Jayanti to topple her archetypal identity, but still retains a diehard passion to cast off the agony and trauma of an 'inessentialist' identity after a series of ordeals.

'JANGFAI JONAK'(FROM THE SHADOW OF SILENCE):

A TALE OF TECHNICAL AND THEMATIC TRIUMPH IN A TROUBLED TERRAIN

Pranjal Borah

Faith is part and parcel of a belief-system. Faith at its best inspires, fortifies, makes life worth living.....! Faith is a glimmer of hope in the teeth of the worst of odds.....! But human history also bears testimony to the grim reality that all that faith epitomises is not rosy.....! Faith, which almost always preys on the credulity of common masses, may culminate in catastrophes.....! Faith, which has a borderline with superstition as flimsy as air, is always vulnerable to the unscrupulous designs of the Machiavellian as well as the malicious motives of the green-eyed monsters.....! Sanjib Sabhapandit's 'Jangfai Jonak'(From the Shadow of Silence) is a critique of this ugly face of faith which has an uncanny potential to spell doom for innocent and innocuous individuals.....! Two highly contemporary and veracious stories are juxtaposed in the plot to drive home to the audience the perspective of the film. Both the stories the film works around are well-knit both thematically and structurally. One features an innocent adolescent who is made a 'Baba'(A God Incarnate) despite his reluctance by the gullibility of common masses. In the other, a malicious suitor and an avaricious fortune-teller join hands to conspire against an innocuous young girl. Capitalising on the credulity of naive rural masses, they make her a 'Daini'(Witch) and brutally kill her.

Sanjib Sabhapandit is a serious filmmaker who has an uncompromising knack of dealing with themes of intense human appeal and profound social relevance in his films. Both of his first two films "Juye Pora Son" and "Jatinga Ityadi" were highly

দাদা চাহেব ফাল্কে বঁটা প্ৰাপক, সুধাকৰ্ণ ড° ভূপেন হাজৰিকাই সংগীত পৰিচালনা কৰা ছবি

অসমীয়া ছবি : সতী বেউলা, পিয়লি ফুকন, এৰা বাটৰ সুৰ, ধুমুহা, কেঁচা সোণ, পুৰতি নিশাৰ সপোন, শকুন্তলা, মণিৰাম দেৱান, প্ৰতিধ্বনি, লটিঘটি, চিক্ মিক বিজুলী, খোজ, চামেলি মেমচাব', পলাশৰ বং, বনহংস, বনজুই, মন প্ৰজাপতি, অকণ, অপকণা, অংগীকাৰ, যুগে যুগে সংগ্ৰাম, মা, সংকল্প, প্ৰতিশোধ, চিৰাজ, প্ৰিয়জন, অশান্ত প্ৰহৰ, পানী, সতী ৰাধিকা।

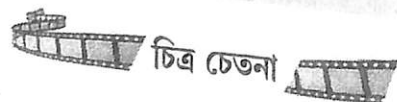
বড়ো ছবি : জীউনি চিমাং

দূৰদৰ্শনৰ অসমীয়া ছবি : মিৰি জিয়ৰী

বাংলা ছবি : অসমাপ্ত, জীৱন তুষ্ণ, কড়ি ও কোমল, জোনাকিৰ আলো, মাহুত বন্ধুৰে, দুই বেচাৰা, এখানে পিঞ্জৰ, দম্পতি, সীমানা পেড়িয়ে, চামেলি মেমচাব', গজমুক্তা, সোপান।

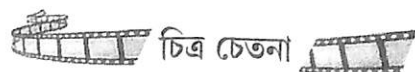
হিন্দী ছবি : আৰোপ, মেৰা ধৰম মেৰি মা, চামেলি মেমচাব', এক পল, ৰদালি, পাপিহা, সাজ, দৰমিয়া, মিল গয়ী মঞ্জিল মুৰো, গজ গামিনী, দমন, কিউ।

ভোজপুৰী ছবি : চঠ মইয়া কী মহিমা।





extolled by critics and connoisseurs alike for their cerebral themes. 'Jangfai Jonak' is no exception. But what has fascinated me most about 'Jangfai Jonak' is its amazing technical finesse hitherto unknown to Assamese Cinema. While Sanjib Sabhapanjit's first two films were marred by technical blemishes glaring enough to vitiate cinematic beauty, 'Jangfai Jonak' has certainly broken that jinx and loomed large as a cinematic triumph. The film, in fact, is a fitting reply to the much hyped skepticism of certain film pundits about the adequacy of HD cameras for shooting quality feature film. The cinematography of the film is simply impeccable except in a few moving shots. Parashar Boruah wielded his lenses superbly to capture the hues and mood so evocatively... The film can boast of some of the best shot night/low-lit



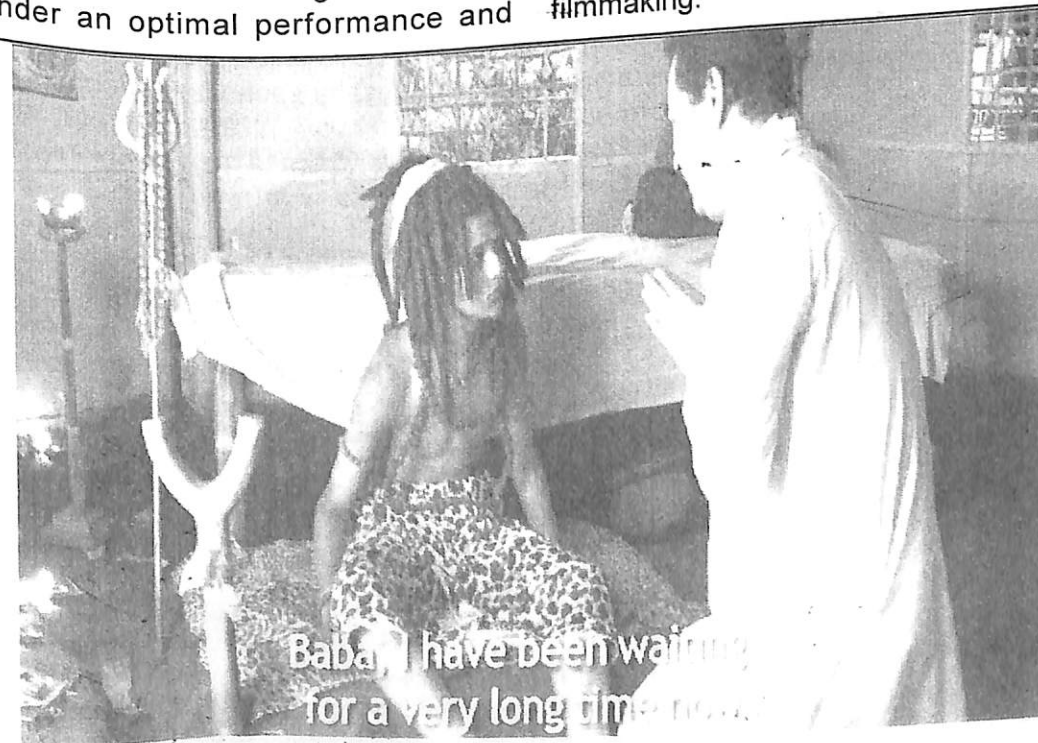
sequences in Assamese cinema. Top notch editing is another cynosure of the film. The editor duo (Saurabh Dutta and Ratul Deka) have adroitly resorted to 'tight cut', split edits, L-cuts/J-cuts, camera zooms, blow-ups, matching action and other digital intermediaries to give rise to a delightful visual treat that mimics real life experiences so well and makes acting so real that it does not feel like acting.

While all true blue movie buffs appreciate how crucial an element lighting is for filmmaking, one of the most underrated elements in Assamese Cinema is ironically the light designs. In recent times, no Assamese feature film barring 'Adajjya' could live up to my expectations in lighting design. I am thrilled to find a second one in 'Jangfai Jonak'. Skillful employment of both hard

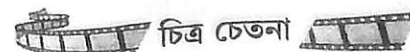
light and soft light to create a sense of verisimilitude all throughout the film, astoundingly natural looking night sequences and indoor scenes are what impress me most in 'Jangfai Jonak'. Although the lighting effect falters a bit in the final night sequence, I have not an iota of hesitation to concede it is still a beautifully shot, highly natural looking night sequence rare in Assamese Cinema. Annirudha Boruah's background score is highly spiffy and quite in tune with the mood and spirit of the film. Equally admirable is the job of the Make up Artist as well as the Art Director. Sanjib Sabhapandit, who has also done a near perfect script for his film, has, indeed, struck a perfect equilibrium with his technical crew motivating everyone to render an optimal performance and

thereby ensuring a highly accomplished final cut. The director's deftness is not circumscribed to the film's technical finesse alone. He has motivated his cast to deliver a convincing performance collectively. Sanjib Sabhapandit's predilection for minute details in 'Jangfai Jonak' is instantly reminiscent of that of Jahnu Barua and Dr. Bhabendranath Saikia in their critically acclaimed films.

'Jangfai Jonak'—a good movie indeed virtually from every cinematic perspective. Here is finally an Assamese feature film which has redefined for Assamese filmmakers how a technically sound and thematically appealing film may be made on a shoestring budget creatively and judiciously falling back on latest sophisticated technology of digital filmmaking.



Baba, I have been waiting
for a very long time now.



REVIEW: IN DARKNESS

(Nominated for Best Foreign Film, Agnieszka Holland's *In Darkness* tells the story of a group of Jews who survived the Holocaust by spending 14 months living in sewers beneath the city of Lvov.)

Jordan Hoffman



In a statement included in the press notes to Agnieszka Holland's newest film *In Darkness*, the noted director of *Europa, Europa*, *Washington Square* and some key episodes of *The Wire* muses "one may ask if everything has now been said on this subject." In the word of Omar Little, "indeed."

Based on a 2009 memoir (as well as a researched historical text published in 1991,) *In Darkness* tells the story of a group of Jews who survived the Holocaust by spending 14 months living in sewers beneath the city of Lvov. It is heartbreaking and harrowing, to be certain, but falls victim to the very thing Holland seems most worried about: it is a retread. Not one of the emotional beats (and there are many) in *In Darkness* isn't something you've seen before, and probably done a little better.

It isn't for lack of trying. Holland's lead character - the "righteous gentile" to use preferred nomenclature - is somewhat of a low-rent Oskar Schindler. His initial interest in helping "his Jews" initiates strictly from a profit motive. By the end of the picture, he's practically wearing a halo.

His name is Socha and he's a sewer inspector and a petty thief. His knowledge of the dark, byzantine city beneath the city is an essential element to his successful burglary career. In time it will be his key to becoming a humanitarian. This moral gray area is one of Holland's major themes and she dares to mirror it a bit by portraying some of the Jews as more than just pitiable victims, but actual human beings. As such, sometimes they lash out - even against their paid savior, Socha. When they argue about being fleeced, Socha has an excuse to label them money-

grubbing Jews. Chancy material? Maybe, if it all weren't so (and please, God, forgive me for saying so) dull.

Perhaps if I were young and the horrors of the Holocaust were new to me I'd be more moved by *In Darkness*' drama. Instead I felt like I was "filmspotting." Where's the scene where the young woman confesses to be pregnant? Ah, here's the scene where the young woman confesses to be pregnant. Where's the scene where the town police chief/drinking buddy almost catches our hero red handed? Ah, here's the scene where... well, you get the drift.

So now that I've crapped all over this noble film effort, let me at least pay some lip service to the things the movie does right. *In Darkness* does a bang-up job establishing the geography of the sewer system. The handful of safe rooms, replete with fetid, ploinking water and

ubiquitous rats create a definite sense of place. (It's gross, to be sure, but love, of course, finds a way. During the handful of dirty, stinking lovemaking scenes I had the following argument on loop in my head: "Ew! Who could do that? Well, I guess passions run high in such situations.")

Some of the most striking images come at the point where the sewer meets the river, a snowbound gate with the promise of fresh air and the threat of being seen.

Only hardest of hearts could ever watch a movie like *In Darkness* and not be moved, particularly for a person of Jewish heritage such as myself. But as someone whose job it is to see a lot of movies - and to champion the ones that advance the form - I can't deny that it is difficult to work up too much enthusiasm about this one.

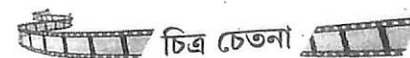
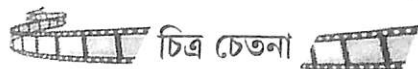
(Courtesy: <http://worldfilm.about.com>)

চলচ্চিত্র পরিচালক হিচাপে ড° ভূপেন হাজৰিকা

১৯৫৬ চনৰ এৰা বাটৰ সুৰৰ পৰা ড° ভূপেন হাজৰিকাই ১৯৮৮ চনৰ চিৰাজলৈকে আঠখন অসমীয়া ছবি পৰিচালনা কৰে- এৰা বাটৰ সুৰ, শকুন্তলা, প্ৰতিধ্বনি, লটিঘটি, চিক্‌মিক্‌ বিজুলী, মন প্ৰজাপতি, চিৰাজ, মিৰি-জিয়ৰী।

পৰিচালনা কৰা হিন্দী ছবি : মেৰা ধৰম মেৰি মা

পৰিচালনা কৰা বাংলা ছবি : মাহুত বন্ধুৰে





Our Joint Secretary, Pranjal Borah has made us proud by getting an invitation as a Member of Jury for a Prestigious International Film Festival



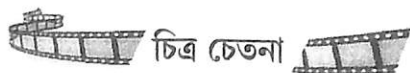
'Moghai Ojah', A Documentary Directed by Our General Secretary, Dr. Jayanta Madhab Dutta grabbed an Award in 2nd Siliguri International Short & Documentary Film Festival



A Still from Award Winning Documentary 'Moghai Ojah'



Bhuvan Bhuyan
Producer of the Documentary
'Moghai Ojah'

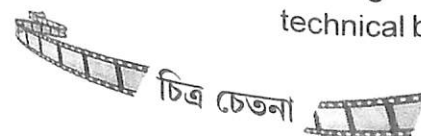


A WESTERN BREAKING THE STEREOTYPE: ONCE UPON A TIME IN THE WEST

Ankan Rajkumar
Asst. Professor, Centre for Journalism
and Mass Communications
Dibrugarh University

Cinema is the only art form where there is a culmination of the arts of painting, sculpture, music, the word and the dance. And this definitely makes it an engaging, unique and layered medium or art form capable of representing and immortalizing human aspirations and tribulations like the time-tested art forms of verse or drama. No wonder then, cinema has been and still continues to be the most popular art form of the modern times. In making cinema the powerful audio-visual medium that it is today, the contribution of the 'western' genre has been extraordinary and indeed very interesting. We owe to the western some of cinema's most archetypal and enduring moments both in terms of its visual and thematic motifs. The 'western' films of American directors like John Ford and Howard Hawks had established a form of film grammar which attained cult status and considerably influenced the filmmakers of other countries thanks to a ever-growing and dominant Hollywood in the world film market scene.

The Italian westerns or Spaghetti westerns made during the 1960s and 1970s bear testimony to this fact. Amidst the numerous Spaghetti westerns made during this period the films of Sergio Leone stand out because of their style, attitude and technical brilliance. This is not to say that thematically they were



inferior films. In fact, they are a sharp critique of the American wild west and its associated myths. The legendary Dollars trilogy consisting of *The Fistful of Dollars*, *For A few Dollars More* and *The Good, The Bad, and The Ugly*, for instance is a satire on the American greed for money (dollars). But in the oeuvre of Sergio Leone *Once Upon A Time in the West* will always occupy a special position for different reasons. Budget wise this film was grander and bigger than the dollars trilogy (produced by Paramount Pictures) which were shot on lower budgets with the then relatively unknown Clint Eastwood in the lead. Thematically the film is a meditative discourse on the wild west of the past and is a sincere and solid tribute to the western genre itself. But more importantly this film was going to cement Leon's position as an auteur par excellence in world cinema.

OUTIW is a heady and intoxicating ride and takes the viewer beyond the usual expectations of the western genre. The film is a perfect blend of style and substance. *Once Upon a Time in the West* is the story of two conflicts that take place around Flagstone, a fictional town in the American old west: a land battle related to construction of a railroad, and a mission of vengeance against a cold-blooded killer. In a complete reversal to most western storylines, the film revolves around a lady character (Claudia Cardinale) and her battle for survival in

the face of unforeseen calamities. Sergio Leone's world is difficult, amoral and a dark one where intentions are not at all what they seem to be. Every character has vengeance, greed, lust, or deceit at the back of their minds. This is very much evident in the dollars trilogy. But in OUTIW these very same emotions acquire a epic dimension and tells the story of the emergence of modern industrial America. Corrupt railroad officials, bounty hunters, professional guns men, prostitutes, farmers, labourers, Red Indians—all have played their bit part in the formation of the civilization that is America.

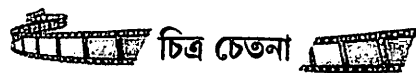
The film is also noted for its unusual casting. Iconic 'western' star Henry Fonda cast as the ruthless killer Frank is a revelation. This was the first time that he had played a negative character and the impact is thundering. His piercing gaze through his blue eyes is just terrifying and sends a chill down one's throat. Similarly another iconic actor Charles Bronson's casting as the loner Harmonica is just pitch-perfect. The bandit Cheyenne played by Jason Robards is brilliant as he takes care of nuances associated with the character and makes the character immensely likeable. Claudia Cardinale as Jill the prostitute is restrained in her performance and brings the right amount of pathos and dignity when needed.

Special mention must be made of Ennio Morricone's marvelous background score. No doubt it enhances the appeal

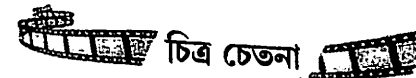
of the movie tenfold. If the direction and cinematography is the backbone of the film, its music is its heart and soul. At the climax of the film we finally understand the intriguing tune of the harmonica, and its implications as it reaches its crescendo.

At times OUTIW has been criticized

for its languid and slow narrative. But in defence of the film it must be pointed out that Sergio Leone achieves here what French *Cahiers du Cinema* critics call "Pure Cinema". In OUTIW Leone has created an unique ambience by judicious use of lighting, camera angles, costumes, settings, editing, mixing and so forth. ■



চিত্র চেতনা



চিত্র চেতনা



অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজ ASSAM FILM SOCIETY

(AFFILIATED TO FEDERATION OF FILM SOCIETIES IN INDIA)

মুখ্য কাৰ্যালয়ঃ পূৰ্বশ্ৰী ভৱন, তৰাজান, যোৰহাট-১
H.O.: PURBASHREE BUILDING, TARAJAN, JHT-1

REG. NO. : RS/NG/254/H/12 OF 2008

Ref. No.

প্ৰতি

Date.

মহোদয় / মহোদয়া,

নমস্কাৰ গ্ৰহণ কৰিব। অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ মহাসংঘ, টীয়ক চন্দ্ৰকমল বেজবৰুৱা মহাবিদ্যালয় আৰু যোৰহাটৰ জগন্নাথ বৰুৱা মহাবিদ্যালয়ৰ সহযোগত অহা ২১ ফেব্ৰুৱাৰীৰ পৰা ২৩ ফেব্ৰুৱাৰী, ২০১২ চলচ্চিত্ৰ মহাসংঘৰ উপাধ্যক্ষ তথা বিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰ সমালোচক প্ৰেমেন্দ্ৰ মজুমদাৰে। এই মহোৎসৱ উদ্বোধন কৰিব ভাৰতীয় অংশ গ্ৰহণ কৰিব ভাৰতবৰ্ষৰ বিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক গিৰিশ কাচাৰভালীয়ে। বিশ্বৰ বিভিন্ন দেশৰ আন্তৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰে সন্মানিত বহু ছবিৰ লগতে ভাৰতবৰ্ষ তথা অসমৰো বহুকেইখন বহু প্ৰশংসিত ছবিও এই মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শন কৰা হ'ব। মহোৎসৱৰ উদ্বোধনী অনুষ্ঠান আৰু অন্যান্য কাৰ্যসূচীলৈ আপোনাক সাদৰে নিমন্ত্ৰণ জনালোঁ। আশাকৰোঁ আমাৰ নিমন্ত্ৰণ বক্ষা কৰি বাধিত কৰিব।

পুনৰ ধন্যবাদেৰে

ইতি

ৰাজেশ্বৰ শইকীয়া

কাঃ সভাপতি

ৰমেশ চান্দ জৈন, আই.এ.এচ

সভাপতি

জয়ন্ত মাধৱ দত্ত

সাধাৰণ সম্পাদক

উদ্বাপন সমিতি, চতুৰ্থ অসম আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ, ২০১২

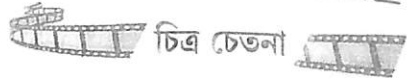
উদ্বোধনী অনুষ্ঠান :

সময় : বিয়লি ৩ বজাত

স্থান : টীয়ক চন্দ্ৰকমল বেজবৰুৱা মহাবিদ্যালয়ৰ প্ৰেক্ষাগৃহ।

ছবি সমূহ টীয়ক চন্দ্ৰকমল বেজবৰুৱা আৰু জগন্নাথ বৰুৱা মহাবিদ্যালয়ত প্ৰদৰ্শন কৰা হ'ব।

সন্মানিত অনুষ্ঠান : ড° মাধৱ চন্দ্ৰ দাস সোঁৱৰণী প্ৰেক্ষাগৃহ, অসম কৃষি বিশ্ববিদ্যালয়, যোৰহাট



চিত্ৰ চেতনা

With Best Compliments from :



LUIT VALLEY ACADEMY

A Junior Science, Arts and Commerce College

T. R. Phukan Road, Nehrupark, Jorhat

Estd. 2003

Recognised by AHSEC with Examination Centre of its own
Excellent performance in all streams since its inception and
under the umbrella of LVA. Integrated Entrance Coaching
Cell is functioning since 2008 with glorious result.

With Best Compliments from :

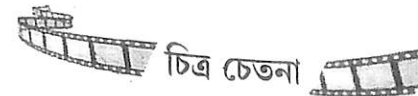
KAZIRANGA AGRO SERVICE

Sales, Service & Spares



Kuladhar Chaliha Path, Atila Gaon, Jorhat-1

Ph.: 94350-51914, 94356-30840

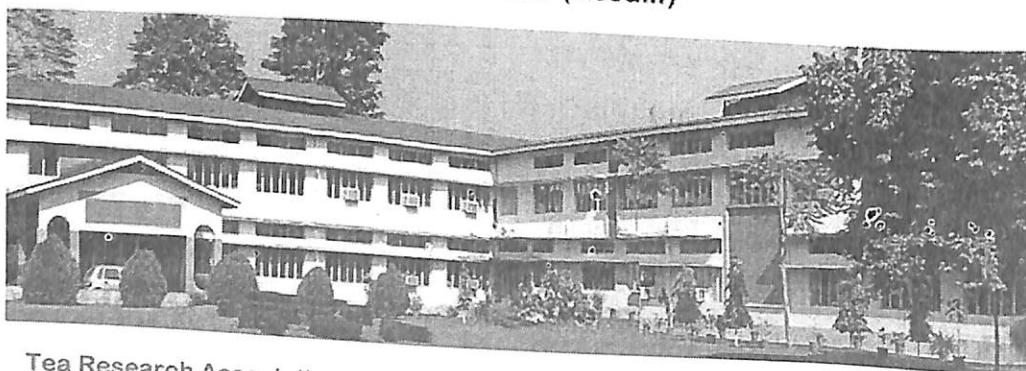


চিত্ৰ চেতনা

With Best Compliments from ::



Tocklai Experimental Station
Tea Research Association
Jorhat - 785 008 (Assam)



Tea Research Association is engaged in multi-disciplinary R&D activities and transfer of technology for growth and development of tea industry

MAJOR R&D ACTIVITIES ARE

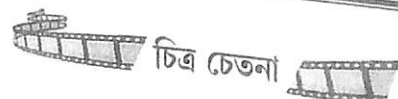
Plant Improvement
Biotechnology
Plant Nutrition
Soil & Water Management
Plant Protection
Agro practices
Chemistry & Biochemistry
Machinery Development
Economics & Statistics
Technology Transfer

IMPORTANT PUBLICATIONS AVAILABLE

Tea Encyclopedia
Memoranda
Scientific Bulletins
Annual Scientific Reports
Two & A Bud
Advisory Leaflets
Quarterly Advisory Bulletins
Conference Proceedings
Field Management in Tea
Plant Protection in Tea

Projects funded by DBT, DST, Ministry of Chemical & Fertilizers, NTRF constitute a large part of research activity.

For more details, please visit our website : www.tocklai.net



Bioreactor



Banana fibre products



Mushroom Cultivation



Citronella Oil Distillation Still



Citronella Cultivation



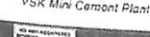
VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant



VSK Mini Cement Plant

CSIR-NORTH EAST INSTITUTE OF SCIENCE & TECHNOLOGY JORHAT : ASSAM

FACILITIES AVAILABLE

- 300 MHz NMR, GC-MS, LCMS, FTIR, CHN & Sulphur Analyser.
- Interfacial Tensiometer for liq-liq and Solid-liq interfacial tension and contact angle.
- Atomic Absorption Spectrophotometer.
- XRD.
- Universal Testing Machine for determining engineering parameters of materials.
- Erich Mixer ROST suitable for micro-pelletization and mixing.
- High temperature electrical furnace, 1600°C, 50 lt cap.
- Laser diffraction particle size analyzer 0.04-2500 micron.
- Zeta Potential Analyser with autotitration.
- Thermal analyser for DTA, TGA & DSC.
- Atomic Emission Spectrophotometer (ICP-AES).
- Petro Mineralogical Microscope.
- Pilot Plant facility.

CONSULTANCY & TECHNICAL SERVICES

- Cultivation of medicinal and aromatic plants.
- Survey of medicinal, aromatic and economic plants.
- Designing of distillation units and specialised fabrication work.
- Geotechnical study & Foundation Design.
- Seismic survey.
- Hazard & safety analysis.
- Environmental impact assessment & Environmental management.
- Preparation of TEFR, etc.

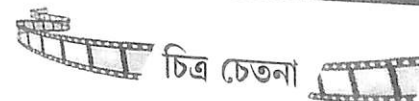
HUMAN RESOURCE DEVELOPMENT

- Ph D Programmes in Biological, Chemical, Geo & Material sciences, Engineering sciences and Environmental sciences.
- Training programme in R&D areas.
- High skilled welding & fitter.
- Apprenticeship in Workshop, Electrical and Electronics.
- Entrepreneurship development.
- Programmes for Science Motivation and CSIR Youth Leadership in Science for High School students management.

For Details Contact

Director
CSIR-North East Institute of Science & Technology
Jorhat - 785006, Assam, India
Phone : (0376) 2370012 Fax : (0376)2370011
Email : director@nri.jorhat & www.nri.jorhat
Website : www.nelst.res.in/www.nri.jorhat.res.in

Connecting Science & Technology for A Brighter Tomorrow



ইং ২১-০২-২০১২ তাৰিখৰ পৰা ২৩-০২-২০১২ তাৰিখলৈ
যোৰহাট আৰু শিৱসাগৰত অনুষ্ঠিত হ'ব লগা আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয়
চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ সৰ্বাঙ্গীন সফলতা কামনাৰে ...

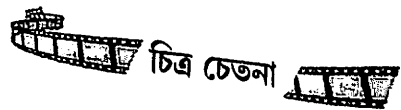


ঠেঙ্গাল কছাৰী স্বায়ত্ত শাসিত পৰিষদ

পৰিষদৰ এনেবলগীন ঠেঙ্গাল জনগোষ্ঠীৰ উপৰিও
অন্যান্যলোকৰ মৰলৰ বাবেও বিভিন্ন জনহিতবৰ
আঁচনি লৈ মন্তম বছৰ সম্পূৰ্ণ বৰ্ষি অষ্টম বছৰত
আগবাঢ়ি যাবলৈ পৰিষদ প্ৰতিশ্ৰুতিবদ্ধ ...

ঠেঙ্গাল কছাৰী স্বায়ত্ত শাসিত পৰিষদ

মুখ্য কাৰ্যালয় : ন-আলি, ধলি
অসম, তিতাবৰ



With Best Compliments from :



SANJIVANI HOSPITAL

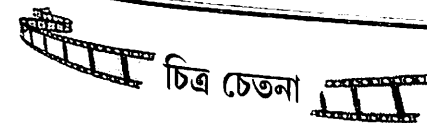
A Hospital where U Will find 24 Hours Services

<u>Department</u>	<u>Service Available</u>
Obst & Gynae	
Surgery (General Surgery & Laparoscopy)	Pharmacy
Medicine	Ambulance
Pediatrics & Pediatrics Surgery	Blood Bank
	ICU
ENT	NICU Unit
Orthopedic	PICU Unit
Radiology (USG, X-RAY, C.T. Scab, Echo Cardiography)	
Pathology	
Fertility Clinic	

A. T. Road, Tarajan, Jorhat,

Pin- 785 001, Assam

Phone No. : 0276-2301490



With Best Compliments from :

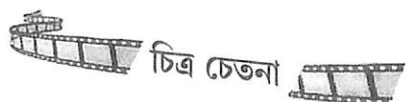


ALLAHABAD BANK

Har Kadam Aap Ke Saath

**Wishes Assam Film Society
A Grand Success**

**In this Glorious
Initiative in Organising
International Film Festival
at Jorhat, Assam**





আমাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য

দেশৰ শক্তি সম্ভাৰত স্বনিৰ্ভৰতা

আমাৰ ৫৬তম প্ৰতিষ্ঠা দিৱসত আমি দৃঢ়তাৰে দোহাৰিছো যে আমাৰ দেশ গৰ্বেৰে সৈতে উচ্চতাৰ শিখৰ আৰোহণ কৰিব। আমাৰ যাত্ৰাৰ পথত আমি লাভ কৰিছো কিছু চমকপ্ৰদ সফলতা। “প্লেট্‌ছ টপ ২৫০ ৰেংকিং ২০১০” অনুসৰি অ’এনজিচি বিশ্বৰ ১নং অন্বেষণ আৰু উৎপাদন কোম্পানী হিচাবে স্বীকৃত। ৰাজহুৱা খণ্ডৰ মহাবত্ন এই কোম্পানীয়ে প্ৰতিদিনে ১.২৪ মিলিয়ন বেৰেল খাৰুৱা তেল আৰু সমতুল্য উৎপাদন কৰে। সময়ৰ সৈতে খোজ মিলাই কোম্পানীয়ে বিকল্প শক্তিৰ আহৰণতো সফল হৈছে। দেশৰ শক্তি সম্ভাৰ সমৃদ্ধ কৰাৰ লক্ষ্যত অ’এনজিচি অঙ্গীকাৰবদ্ধ।