স্মৃতিগ্ৰন্থ

অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ, ২০০৭
Assam Film Festival, 2007

সম্পাদক - যতীন্দ্ৰ শইকীয়া

BRAND NRL
Touching lives. Moving smiles.

NUMALIGARH REFINERY LIMITED

Souvenir Souvenir Souvenir Souvenir Souvenir Souvenir Souvenir Souvenir

স্মৃতিগ্ৰন্থ

অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ

উদ্যোগত

অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ - ২০০৭

(২০ ডিচেম্বৰ-২৩ ডিচেম্বৰ,০৭)

Assam Film Society

Presents

Assam Film Festival -2007

(20rd Dec. - 23 Dec.'07)

শুভেচ্ছামূলক বৰঙণি ঃ ২০.০০ টকা
মুদ্ৰণ ঃ প্ৰিন্ট ৱৰ্ল্ড,
পুৰণা আৱৰ্ত ভৱন পথ
যোৰহাট - ৭৮৫০০১

উৎসৰ্গা

চলচ্চিত্ৰ
আন্দোলনৰ
লগত
জড়িত
প্ৰতিজন
প্ৰত্যক্ষ
আৰু
পৰোক্ষ
সু-হৃদৰ
হাতত

প্ৰতি,
শ্ৰীযুত / শ্ৰীযুতা ....
....

স্মৃতিগ্ৰন্থ

অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ - ২০০৭

উপদেষ্টা

ড° সীতানাথ লহকৰ
প্ৰফুল্ল ৰাজগুৰু

সম্পাদক

যতীন্দ্ৰ শইকীয়া

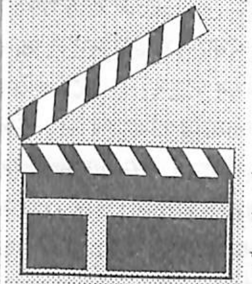
সদস্য

অপূৰ্ব কুমাৰ বৰা
ত্ৰিদীব নীলিম দত্ত
দেৱজিৎ বৰা
পূৰবী পঞ্চমী
প্ৰণবজ্যোতি শইকীয়া
লাচিত বৰা
নিপেন গোহাঁই

জলসাধৰৰ এক মহাকাব্যিক দৃশ্যত বিশ্বম্ভৰ ৰয়

সূচীপত্ৰ

- সম্পাদকীয় /০৩
- অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ অধ্যক্ষৰ মেজৰ পৰা /০৫
- আৱহ সংগীত প্ৰসংগত/০৬
- চিনেমা আৰু সাহিত্য /১২
- ঋত্বিক ঘটক ঃ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ এক বিদ্ৰোহী সত্বা/১
- আধুনিক আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰ দুটিমান অনুভৱ /২২
- Silencing the .../২৪
- ৰূপালী কুঁৱৰী .. /২৭
- অসমত কলাত্মক কথাছবিৰ .. /৩০
- শক্তিশালী শিল্প মাধ্যম .../৩৩
- Cinema ... /৩৬
- কিউবাৰ চলচ্চিত্ৰ /৪২
- Cinema : A Perspective /৪৫
- बाजारवाद और उपभोक्तावादी .../৪৯
- আইদেউ সন্দিকৈ ... /৪২
- Prosopagnosia/৫১
- Mising Sinema.. /৫২
- বোল বলিউদ /৫৩
- সংস্কৃতিৰ সংকট /৫৭
- অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আৰু ... /৬১
- প্ৰশান্তিৰ ৰাগমাল্লিকা /৬২
- Confused Bird/৬২
- বিশ্বায়ন আৰু সাংস্কৃতিক ... /৬৩
- যোৰহাট ঃ এক চলচ্চিত্ৰীয় ... /৬৮



সম্পাদকীয়

অসমীয়া কথাছবি আৰু কিছু মুকলি চিন্তা

চাওঁতে চাওঁতে অসমীয়া কথা ছবিয়ে বাসত্তৰ বছৰ সম্পূৰ্ণ কৰিলে। ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'জয়মতী'ৰ পৰা শিৱ প্ৰসাদ ঠাকুৰৰ শেহতীয়া ছবি 'অহিৰ ভৈৰৱ'লৈকে এইয়া এক সুদীৰ্ঘ যাত্ৰা। বিভিন্ন ঘাত-প্ৰতিঘাত, অভাৱ অনাটনৰ মাজেদি পাৰ হৈ অহা অসমীয়া কথা ছবিৰ এই যাত্ৰাক কিন্তু উত্তৰণৰ যাত্ৰা বুলি ক'ব নোৱাৰি। অৱশ্যে ইয়াৰ বাবে কেৱল কথাছবিৰ লগত জড়িত লোকসকলেই একমাত্ৰ জগৰীয়া নহয়। জগৰীয়া আমি, আমাৰ পৰিৱেশ আৰু আমাৰ সময়। অসমীয়া কথাছবিক দৰ্শকৰ কাষলৈ অধিক চপাই নিয়া, কথাছবিৰ মানদণ্ড উন্নত কৰা, উৎপাদন বিতৰণৰ উপযুক্ত পৰিৱেশ তৈয়াৰ কৰা আদি এশ এবুৰি গুৰুত্বপূৰ্ণ সমস্যাত আজি অসমীয়া কথাছবি ভাৰাক্ৰান্ত। গতিকে এনে এক পৰিৱেশৰ পৰা ইয়াক কেনেদৰে মুক্ত কৰিব পৰা যায় - সেইয়া এক গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হৈ পৰিছে। তাৰোপৰি আধুনিক পৃথিৱীৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ শৈল্পিক মাধ্যমটোৰ স্বকীয়তাক ৰক্ষা কৰি, আমাৰ কথাছবিক এক নিজস্ব পৰম্পৰাৰে গঢ়ি তাক কেনেদৰে সুৰক্ষিত কৰিব পৰা যায় সেই সম্পৰ্কে চিন্তা-চৰ্চা কৰাটো অতি জৰুৰী হৈ পৰিছে।

পঞ্চাশ-ষাঠি দশকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আশী- নব্বৈ দশকলৈকে নিৰ্মাণ হোৱা জনপ্ৰিয় হিন্দী কথাছবিসমূহ মূলতঃ মনোৰঞ্জন ধৰ্মী আছিল যদিও ইয়াৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য বিনোদনেই নাছিল। মনোৰঞ্জনৰ উপৰিও এই ছবিসমূহে কিছুমান উদ্দেশ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিব বিচাৰিছিল আৰু সফলো হৈছিল। যাৰ যোগেদি এই কথাছবিসমূহে কিছু সাৰ্বজনীন চিন্তাক চেলুলয়দৰ বুকুত প্ৰতিষ্ঠা কৰিববলৈ সক্ষম হৈছিল। এই বিশেষ কথাটো অসমীয়া কথাছবিৰ লগত জড়িত প্ৰতিজন কৰ্মীয়ে মনত ৰখাটো প্ৰয়োজন। অসমীয়া কথাছবিয়ে সাৰ্বজনীন চিন্তাক সম্পূৰ্ণ নিজস্ব পৰিৱেশত সকলোৱে গ্ৰহণ কৰিব পৰাকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিব লাগিব। মনত ৰখা ভাল, ব্যৱসায়িক দৃষ্টি ভঙ্গী যি কোনো ব্যৱসায়ৰ বাবে অতি প্ৰয়োজনীয় কথা। কিন্তু শিল্প মাধ্যমৰ লগত জড়িত এটি ব্যৱসায়ৰ বাবে ব্যৱসায়েই একমাত্ৰ আৰু শেষ কথা হ'ব নোৱাৰে। তাৰ বাবে অন্যান্য কিছু কথাৰ প্ৰয়োজন হয়। নহ'লে অসমত নিৰ্মিত প্ৰতিখন ব্যৱসায়ধৰ্মী কথাছবিয়ে ব্যৱসায় কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। মাথো হিন্দী কথাছবিৰ উপাদানবোৰেৰে নিজৰ ছবি চলোৱাটো অসম্ভৱেই নহয়; এয়া এক স্থূল আৰু ভ্ৰান্ত ধাৰণাহে মাথোন। কথাছবি সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ আৰু শুদ্ধ কাৰিকৰী জ্ঞান, সমসাময়িক কথাছবিৰ উত্তৰণৰ ইতিহাস, জনসাধাৰণ মনস্তত্বক উপলব্ধি কৰিব পৰা ক্ষমতা, এক শক্তিশালী গণ মাধ্যম হিচাবে ইয়াৰ গুৰুত্ব আৰু প্ৰভাৱ আদি গুণ সমূহৰ ইয়াৰ লগত জড়িত কৰ্মীসকলৰ বাবে অতি প্ৰয়োজন। তেতিয়াহে সকলো দৰ্শকৰ বাবে গ্ৰহণযোগ্য কথাছবিৰ নিৰ্মাণ হ'ব পাৰে। এয়া ব্যৱসায়িক আৰু কলাত্মক দুয়োবিধ কথাছবিৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। আচলতে, কথাছবি এক অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু শক্তিশালী গণমাধ্যম। গতিকে ইয়াৰ অপব্যৱহাৰে সামগ্ৰিকভাৱে সকলোৱে ক্ষতি কৰিব পাৰে, ক্ষতি কৰিছে।

আনহাতে অসমৰ চিনেমাহল বিলাকো সময়ৰ সতে খাপ খুৱাই অধিক আকৰ্ষণীয় .

হোৱাৰ প্ৰয়োজন। চিনেমা এখন চিনেমাহললৈ চাবলৈ আহোঁতে প্ৰতিজন দৰ্শকেই যাতে সময়খিনি সুন্দৰকৈ উপভোগ কৰিব পাৰে তেনে এক পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰাটো অসমৰ চহৰ অঞ্চলত থকা চিনেমাহল সমূহৰ অতি প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে, যাতে তেওঁলোকে চিনেমাখনক এক সুকীয়া আমেজেৰে, এক Festive Atmosphere ত গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। যি আমেজ চি.ডি. বা কেবোল টি.ভি.ৰ যোগেদি পোৱাটো অসম্ভৱ বুলি তেওঁলোকৰ মনত এটা স্পষ্ট ধাৰণা গঢ় লৈ উঠিব পাৰে। এনেধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আজিৰ তাৰিখত অতীব প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে। তৰোপৰি মিনি চিনেমাহল বিলাকৰ কাৰ্যকাৰিতা সম্পৰ্কে ব্যাখ্যা, বিশ্লেষণৰ আজিৰ তাৰিখত অতি প্ৰয়োজন।

বৰ্তমান অসম আৰু অসমীয়া সমাজ এক যুগ সন্ধিক্ষণত উপস্থিত হৈছেহি। বিভিন্ন কাৰণত অসমীয়া সমাজত এতিয়া পৰিবৰ্তনৰ বা বলিব লাগিছে। গতিকে এনে মুহূৰ্তত শিল্প সাহিত্যৰ লগত জড়িত প্ৰতিজন কৰ্মীয়ে ইয়াৰ নেতিবাচক দিশ সমূহ আলোচনা কৰি ইতিবাচক দিশসমূহ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিব লাগিব। এই ক্ষেত্ৰত অসমীয়া কথাছবিৰ নিৰ্মাণৰ লগত জড়িত শিল্পী কলা-কুশলীসকলে গুৰু দায়িত্ব ল'ব লাগিব। উপৰোক্ত বিশেষ কথাবোৰ মনোৰঞ্জনৰ বিভিন্ন উপাদানৰ সৈতে বিভিন্ন দৃষ্টি কোণৰ পৰা প্ৰতিষ্ঠা কৰিব তেওঁলোকে পাৰিব লাগিব। তেতিয়াহে অসমীয়া কথাছবিৰ পুনৰ উত্থান সম্ভৱ হ'ব। আনহাতে, চলচ্চিত্ৰীয় সাহিত্যৰ যোগেদি দৰ্শকৰ সন্মুখত প্ৰত্যয়জনক ভাৱে এই বিশেষ কথা বিলাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিব লাগিব। তেনে এক পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰচাৰ মাধ্যম সমূহে চলচ্চিত্ৰ সাহিত্যৰ বাবে এক উপযুক্ত পৰিৱেশ গঢ় দিবলৈ সুবিধা দিব লাগিব।

মনত ৰখা প্ৰয়োজন, একবিংশ শতিকাটো Visual Literature ৰ যুগ। এইক্ষেত্ৰত আতাইটকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিব কথাছবি শিল্পই। এই বিশেষ কথাটো আমি সকলোৱে ভালদৰে উপলব্ধি কৰা দৰকাৰ। এনে এক বিশেষ পৰিস্থিতিত এই ধৰণৰ সকলো চিন্তা-চৰ্চা আগত ৰাখি 'অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজ'এ যোৰহাটত 'অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ-২০০৭'ৰ আয়োজন কৰিছে। এই মহোৎসৱৰ সৰ্বপ্ৰথম উদ্দেশ্যটোৱেই হৈছে অসমত এক সুস্থ চলচ্চিত্ৰ আন্দোলনৰ সূচনা কৰা। যাৰ জড়িয়তে কলাত্মক আৰু সুস্থ ব্যৱসায়িক কথাছবি- এই দুয়োধৰণৰ কথাছবিয়ে অসমত বিকাশ আৰু পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিব পাৰে। আমি খুব স্পষ্ট ভাৱে মনত ৰখা প্ৰয়োজন যে আমাক উচ্চস্তৰীয় কলাসন্মত ছবিয়ো লাগে, সুস্থ ব্যৱসায়িক ছবিয়ো লাগে। কিন্তু মূলকথাটো হ'ল অসমীয়া কথাছবিয়ে আমাক সম্পূৰ্ণ শুদ্ধ ৰূপত প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰা হ'ব লাগিব। তেতিয়াহে অসমত এক কথাছবিৰ পৰিৱেশ নিৰ্মাণ হ'ব। আৰু এই ক্ষেত্ৰত চলচ্চিত্ৰ সমালোচক (Film Critic) আৰু চলচ্চিত্ৰ সংঘ (Film Club) সমূহে অভিভাৱকৰ ভূমিকা পালন কৰিব লাগিব। তৰোপৰি আমাক অতি প্ৰয়োজন হৈছে এচাম ৰুচি সম্পন্ন দৰ্শকৰ, যিয়ে চলচ্চিত্ৰক সম্পূৰ্ণৰূপে বুজিব পাৰে, তাৰ মহত্বক ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰে। সেয়হে খুউব ঘনকৈ চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় চিন্তা-চৰ্চাৰ পৰিৱেশ এটা সৃষ্টি কৰাটো অতি প্ৰয়োজন হৈছে। ইয়াৰ বাবে এনেধৰণৰ চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ প্ৰাসঙ্গিকতাই অধিক। তাৰ লগতে চলচ্চিত্ৰ সমালোচক সকল আৰু এই মাধ্যমৰ লগত জড়িত প্ৰতিজন ব্যক্তিয়েই অধিক সক্ৰিয় হোৱাৰ সময় আহি পৰিছে। সেয়েহে এই মহোৎসৱৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি প্ৰকাশ কৰা স্মৰণিকাখনত কথাছবি সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন দিশৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। আশা কৰোঁ, অসম 'চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ উদ্যোগ'ত অচিৰেই অসমত এক সুস্থ চলচ্চিত্ৰ পৰম্পৰাই গঢ় লৈ উঠিব; যাৰ ফলস্বৰূপে অসমত দৰ্শকে কথাছবি চাবলৈ শিকিব, ভাল পাবলৈ শিকিব, অধিক পৰিমাণত অসমীয়া ভাষাত ছবি নিৰ্মাণ হোৱাৰ লগতে আন আন জনগোষ্ঠীয় কথাছবি নিৰ্মাণৰ পৰিৱেশো ৰচনা হ'ব।

শেষত 'অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজ'ৰ অধ্যক্ষ কবিৰ শইকীয়া, সমাজৰ সচিব প্ৰধান জয়ন্ত মাধৱ দত্ত, স্মৰণিকাখনৰ সকলো লেখক-লেখিকা তথা প্ৰিন্ট ৱৰ্ল্ডৰ ৰাজ কুমাৰ দত্ত আৰু দিলীপ দত্তলৈ ধন্যবাদ থাকিল।

অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ অধ্যক্ষৰ মেজৰ পৰা

চলচ্চিত্ৰ এক শক্তিশালী মাধ্যম তথা এক সম্পূৰ্ণ মাধ্যম। সাধাৰণতে আমাৰ সমাজত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে এক ঋণাত্মক ধাৰণা দীৰ্ঘ দিন ধৰি চলি আহিছে। সাধাৰণ দৰ্শকে চলচ্চিত্ৰৰ নায়ক-নায়িকাক ৰূপ কথাৰ নায়ক-নায়িকা বুলি ধৰি লৈ তেওঁলোকে পিন্ধা পোচাক-পৰিচ্ছদ আদিকে চিনেমা বুলি বা চলচ্চিত্ৰ বুলি ভাৱে। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ সমাজ পৰিৱৰ্তনৰ এক শক্তিশালী হাতিয়াৰ হ'ব পাৰে সেই বিষয়ে বহুজনে নাভাৱে। অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজে সমগ্ৰ অসমতে এক সুস্থ চলচ্চিত্ৰ আন্দোলন গঢ়ি তুলিব বিছাৰিছে। ইয়াৰ প্ৰাৰম্ভিক পদক্ষেপ হিচাবেই এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ আয়োজন। অহা বছৰৰ আমি উত্তৰ-পূবৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীয় ছবিৰ এক মহোৎসৱৰ পৰিকল্পনা কৰিছো। লগতে অহা বছৰৰ পৰা নিয়মীয়াকৈ আমি এক চলচ্চিত্ৰৰ ৰসস্বাদনৰ পাঠ্যক্ৰম আৰম্ভ কৰিম। ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য হৈছে - চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় নঞাৰ্থক ধাৰণা সমাজৰ পৰা আঁতৰোৱা লগতে ছবি এখনক বুজি পোৱা এচাম দৰ্শক সৃষ্টি কৰা।

আজিৰ তাৰিখত ছবি বা চলচ্চিত্ৰ শিক্ষাৰ এক প্ৰধান অংশ। সেয়ে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ মাজতো ছবিৰ সম্পৰ্কে এক সুস্থ ধাৰণা গঢ় দিয়াটো আমাৰ এক দায়িত্ব। আমিৰ খান বা অভিষেক বচচনৰ বিজ্ঞাপনৰ ছবি চাই মোহান্ধ হোৱা ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক আমি হয়তো জনোৱাটো দৰকাৰ যে - ছবি মানেই অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ এক আকৰ্ষণীয় মোহময়ী চেহেৰাই নহয়, বৰঞ্চ তাতোকৈ বহুত কিবাকিবি। আমি তেনে এক প্ৰচেষ্টাৰে এই চলচ্চিত্ৰ সমাজ গঠন কৰিছো। চিনেমা যে এক সস্তীয়া বিনোদন নহয়, সেই কথা আমি বাৰম্বাৰ দোহাৰি কওঁ যে- আমি আমাৰ প্ৰজন্মক সেই ছবি চাবলৈ উদ্বুদ্ধ কৰা দৰকাৰ যি ছবিয়ে জীৱন সম্পৰ্কে এক গভীৰ ধাৰণা দিব পাৰে। হলৰ ভিতৰত ছবি চাই চকুপানীৰ ঢল বোৱা Typical Melodrama ই কোনো সুস্থ ৰুচীৰ দৰ্শক গঢ় দিব নোৱাৰে। সেয়ে আমাক তেনে পৰিচালকৰ প্ৰয়োজন যি পৰিচালকে Melodrama ৰ বৃত্তৰ পৰা বাহিৰ হৈ কিছু নতুন চিন্তাৰ খোৰাক দিব পাৰে।

লগত তাল মিলাই ৰাখিবলৈ সক্ষম হয়, তেতিয়া সেই সংগীত অকল সংগীতেই হৈ নুঠে ৰসোত্তীৰ্ণও হৈ উঠে।

প্ৰকৃততে ক'বলৈ গ'লে, ৰাগ-ৰাগিনীৰ শাস্ত্ৰীয় ৰূপ অবিকলভাৱ ছবিত ব্যৱহাৰৰ সুযোগ প্ৰায় নাই বুলিবই পাৰি। ৰাগ-ৰাগিনীৰ এটা নিজস্ব স্বকীয়তা আছে। কোনো এখন ছবিৰ আঁৰত এটা ৰাগ প্ৰচলিত ধাৰাত যদি বিস্তাৰ লাভ কৰে তেতিয়া সেই ৰাগ সংগীতে শ্ৰোতাৰ মনটো ছবিৰ পৰা টানি লৈ মাৰ্গীয় সংগীতলৈ ধাবিত কৰিব বিচাৰে এই ধৰণৰ ঘটনা ঘটিলে আৱহ সংগীতৰ উদ্দেশ্য সাধন যে নহ'ব তাক সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। তথাপি আংশিক ভাবে ৰাগ-ৰাগিনীৰ সম্পৰ্কত সুৰকাৰসকলৰ মাজত স্বাভাবিকতে এটা পক্ষপাতিত্বমূলক আচৰণ দেখা যায়। কিছুমান বিশেষ বিশেষ প্ৰকৃতিৰ অৱস্থা আৰু মানসিকতা ফুটাই তুলিবলৈ কিছুমান অদ্বিতীয় ৰাগ-ৰাগিনী আমাৰ মাজত আছে। উদাহৰণস্বৰূপে কিছুমান উষাৰ ৰাগৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে আজিৰ নাগৰিক জীৱনত উষাৰ বিশিষ্ট ৰূপটো হৃদয়ঙ্গম কৰিবলৈ দুৰ্লভ হৈ পৰিছে। কিন্তু উন্মুক্ত প্ৰকৃতিৰ পৰিবেশত দিনৰ প্ৰথম পুৱাৰ সতেজতা যিসকলে দেখি উপলব্ধি কৰিছে, যিসকলে সমস্ত সত্তাৰে অনুভৱ কৰিছে – ললিত, ভৈৰো, টোৰি, ৰামকেলি প্ৰভৃতি ৰাগৰ অতুলনীয় ভাব ব্যঞ্জনা সম্বন্ধে তেওঁ নিশ্চয় সন্দেহ প্ৰকাশ নকৰিব। সন্ধিয়াৰ ৰাগৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰায় একেখিনি কথাই প্ৰযোজ্যে। গোটেই দিনটোৰ ভিতৰত দুপৰীয়া আৰু ৰাতিৰ সন্ধিক্ষণৰ মুহূৰ্ত দুটাই মানুহৰ মনত সকলোতকৈ অৰ্থপূৰ্ণ। সেয়েহে শ্ৰী, পূৰবী, ধানেশ্ৰী, ইত্যাগি ৰাগত সন্ধিয়াৰ উদাস বিষন্ন ভাবটো বিস্ময়কৰ ভাবে ধৰা দিয়ে। দিনৰ অন্যান্য প্ৰহৰত তেনেকুৱা বিশেষ চৰিত্ৰ নাই সেয়েহে সাৰংগ শুনি অব্যৰ্থভাবে ৰাতিৰ কথা মনলৈ নাহে।

ছয় ঋতুৰ ভিতৰত বসন্ত আৰু বৰ্ষকালেই সকলোতকৈ কাব্যময় আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। ৰাগ-ৰাগিনীত এই দুই ঋতুৰ ৰূপেহে সকলোতকৈ পৰিস্কাৰকৈ ফুটি উঠিছে। কোৱা বাহুল্য, এই দুটা ঋতুৱে মানুহৰ মনত যি বিশেষ ভাবৰ সঞ্চাৰ কৰে, ৰাগ-ৰাগিনীয়ে সেই ভাবক সুন্দৰকৈ প্ৰতিফলিত কৰে। চলচ্চিত্ৰৰ সংগীতকাৰেও এই বিশেষ ভাব বিলাকক ফুটাই তুলিবলৈ এইবোৰ ৰাগৰ সহায় লয়।

এইবাৰ মোৰ ব্যক্তিগত কিছু অভিজ্ঞতাৰ কথাকৈ মোৰ প্ৰবন্ধৰ সামৰণি মাৰিম। আৱহ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত পথেৰ পাচালীৰ পৰা চাৰুলতালৈ মই নানান সমস্যাৰ সন্মুখীন হৈছিলো। পথেৰ পাচালী আছিল এটা গ্ৰাম্য পৰিবেশৰ কাহিনী। সেইবুলি সি লোক সাহিত্য নহয়। ইয়াৰ ভাষাত, মেজাজত এক ধৰণৰ Sophistication আছে। উপন্যাসখনৰ চৰিত্ৰ বৰ্ণনাত আধুনিক মনস্তাত্বিক দৃষ্টিভংগী সুস্পষ্ট। ছবিখনতো অনুৰূপভাবেই Sophistication আনিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল। সেয়েহে ইয়াত অকল গ্ৰাম্য যন্ত্ৰ আৰু সুৰেৰে আৱহ সংগীত প্ৰয়োগত সাৰ্থকতা আছে বুলি নাভাবিলো। বাঁহী, গুপীযন্ত্ৰ (বাউলৰ একতাৰা যন্ত্ৰ), ঢোল আদিৰ উপৰি চেতাৰ, সৰোদ, পাখোৱাজৰ লগত সমন্বয় ঘটোৱাৰ ক্ষেত্ৰত ৰবিশংকৰে কোনো ধৰণৰ দ্বিধাবোধ কৰা নাছিল।

তিনি কন্যাৰ 'পোষ্ট মাষ্টাৰো' গ্ৰাম্য পৰিবেশৰ ছবি আছিল। কিন্তু ইয়াৰ ভাব ভংগী, ইয়াৰ কাহিনীৰ উপাদান, ইয়াৰ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ আচৰণ আৰু কথা-বতৰাৰ ঢং মুঠতে সকলোখিনিয়েই আছিল অত্যন্ত সৰল। সেয়েহে ছবিখনত আৱহ সংগীতত বাঁহী, দোতাঁৰা আৰু সাৰিন্দাৰ বাহিৰে আন বাদ্য যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰয়োজনবোধ নকৰিলো।

জলসাঘৰত প্ৰতিষ্ঠিত জমিদাৰী বৈশিষ্ট্যই

ছবিত যি কোৰা হয়, তাৰ ওপৰত সংগীতৰ প্ৰলেপ দি বক্তব্যক আৰু পৰিস্ফুট বা আৱেগময় কৰাৰ প্ৰয়োজন যদি পৰিচালকে অনুভৱ কৰে, তেতিয়াই তেওঁ আৱহ সংগীতৰ আশ্ৰয় লয়। আৱহ সংগীতৰ অযথা ব্যৱহাৰে ছবিৰ ক্ষতি কৰে। আনহাতে ছবিত আৱহ সংগীতৰ ব্যৱহাৰে ছবিৰ কোনো দোষ ত্ৰুটি ঢাকি ৰাখিব নোৱাৰে। কৰুণ দৃশ্য এটা ফুটাই তুলিবলৈ যাওঁতে যদি পৰিচালকৰ দোষত কাৰুণ্যৰ অভাৱ ঘটে তেতিয়া বেহেলা আৰু চেনাইৰ কৰুণ স্বৰেও সেই অভাৱ পূৰণ কৰিবলৈ অক্ষম হয়।

যিখন ছবিত ছবিৰ ভাষাই বলিষ্ঠ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে, তাত সুৰকাৰৰ দায়িত্বও গধুৰ হয়। কাৰণ ভাল ছবি এখনক নষ্ট কৰাৰ উপায় হ'ল ত্ৰুটিপূৰ্ণ আৱহ সংগীত। আধুনিক মনোভাবাপন্ন ছবিত প্ৰাচীনপন্থী ফৰমূলা সংগীত ব্যৱহাৰেও ছবিখনৰ ক্ষতি কৰিব পাৰে। বিয়োগান্ত দৃশ্যত Sad music, মিলনৰ দৃশ্যত Happy Music, অতৰ্কিত নাটকীয় মুহূৰ্তত Crash, 'কি হ'ব কি হ'ব' জাতীয় উৎকণ্ঠাৰ মুহূৰ্তত Suspense Music, ইবোৰ ফৰমূলা আমাৰ ছবিবোৰত প্ৰচলিত। ছবিত এই জাতীয় ফৰমূলাৰ বাহিৰে হয়তো গত্যান্তৰ নেদেখে, কিন্তু বিষয়বস্তু আৰু নতুন আংগিকেৰে যিসকলে ছবি কৰিছে তেওঁলোকে এই জাতীয় আৱহ সংগীত বৰ্জন কৰিবই লাগিব।

বংগদেশৰ ছবিত আৱহ সংগীতৰ পেটাৰ্ণ যিধৰণে প্ৰচলিত হৈছিল, সিবোৰত আছিল বিদেশী আৰু যাত্ৰা পাৰ্টীৰ পৰা কিছু কিছু অংশ ধাৰ কৰি লোৱা। মোৰ যিকেইখন যাত্ৰা চোৱাৰ সৌভাগ্য হৈছিল সিবোৰ যাত্ৰাত সংগীতৰ যথেষ্ট উন্নতি হোৱা দেখিছিলো। কেৱল দেশী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰৰ যোগেদিয়েই যে সকলো সময়তে নাটকীয়তা মুহূৰ্তৰ উপযোগী সংগীত সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি এই কথাটো যাত্ৰাৰ সুৰকাৰসকলে বহুত দিন আগতেই বুজিব পাৰিছিল। বেহেলা, ক্লেৰিওনেট, কৰ্ণেট ইত্যাদি খাটি বিদেশী যন্ত্ৰবোৰ বহুদিনৰ পৰাই যাত্ৰাত ব্যৱহাৰ হৈ আহিছে। এইবোৰ যন্ত্ৰত যিবোৰ সুৰ সৃষ্টি কৰিছিল সিবোৰ আছিল সম্পূৰ্ণ ৰাগ সংগীতৰ ধাৰা। সংগীত হিচাপে ই অৱশ্যে কোনোদিনেই সাৰ্থকতা লাভ কৰিব পৰা নাই, কাৰণ বিদেশী যন্ত্ৰক দেশীয় ধাৰাত বজালে তাত শ্ৰুতি মধুৰতা বিবৰ্জিত হয়। কিন্তু ইয়াত হানি বিঘিনি নহয়। আৱহ সংগীতক সংগীত হিচাপে তাৰ স্বকীয়তা বজাই ৰাখিবলৈ কোনো তাগিদা নাই। যাত্ৰাৰ সুৰকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল অভিনেতাৰ উদাত্ত কণ্ঠৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি সংগীত ৰচনা কৰা। সৰোদ আৰু বাঁহীৰ বাহিৰে সকলো ভৰতীয় বাদ্যযন্ত্ৰৰ শব্দ অত্যন্ত মৃদু। সৰোদৰ ব্যৱহাৰ বিপজ্জনক, কাৰণ— ঝংকাৰ আৰু সংলাপৰ ব্যঞ্জণবৰ্ণৰ সংঘৰ্ষৰ ফলত স্বৰ বিকৃতিৰ সম্ভাৱনা থাকে। ইফালে একমাত্ৰ বাঁহীটোকে লৈ নাটকৰ সম্পূৰ্ণ কাম নচলে। সেয়েহে যাত্ৰাৰ সুৰকাৰে বিনাদ্বিধাই বিদেশী যন্ত্ৰৰ আশ্ৰয় গ্ৰহণ কৰিলে। ইয়াৰ ফলত ভৰতীয় সংগীতৰ ঐতিহ্য ক্ষুণ্ন হ'লেও আৱহ সংগীতৰ কাৰ্য সিদ্ধি হ'ল।

আৱহ সংগীতৰ ব্যৱহাৰত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ব্যাকৰণক লৈ আঁকোৱগোজ মনোভাৱ লোৱাটো অৰ্থহীন, কাৰণ অকল সংগীত হিচাপে আৱহ সংগীতৰ মূল্যায়নৰ কোনো প্ৰয়োজনেই নাই। যিকোনো যন্ত্ৰৰ দ্বাৰা ছন্দ বা সুৰ উত্থাপন কৰিব পাৰি, সিবোৰ ব্যৱহাৰ কৰিয়েই আৱহ সংগীতৰ কাম চলিব পাৰে। চেতাৰ, সৰোদ, পাখোৱাজৰ লগত ঘটি-বাটি, পিয়লা বজাই মোৰেই কোনোখন ছবিৰ সুৰ সৃষ্টি কৰিছিল ৰবি ৰবি শংকৰে। এই ধৰণৰ প্ৰয়াস সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত নীতি বিৰুদ্ধ পাগলৰ কাম বুলি ধাৰণা হৈছিল। কিন্তু ইয়াৰ ফলত যি আৱহ সংগীত সৃষ্টি হ'ল সিয়ে যদি ছবিৰ

আৱহ সংগীতৰ চৰিত্ৰ নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিছিল। এই বিশেষ পৰিবেশৰ লগত ৰাগ-সংগীতৰ এটা ঐতিহাসিক যোগসূত্ৰ আছে, এই যোগসূত্ৰ সম্পৰ্কে আমি সকলোৱেই সচেতন। এইখন ছবিত সুৰকাৰ বিলায়েৎ খাই চেতাৰ, (সুৰবাহাৰ) সৰোদ, চাৰেংগী প্ৰভৃতি যন্ত্ৰৰে খানদানি ৰাগ-ৰাগিনীক অত্যন্ত নিপুণভাবে ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

জলসাঘৰৰ সংগীত ৰচনা কালত এটা তথ্য আৱিস্কাৰ কৰিব পাৰিছিলো। সেইটো হ'ল আৱহ সংগীতত ৰাগ মিহলি সুৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলেও তাৰ লগত তবলাৰ সংগত একেবাৰে কৰিব নোৱাৰি। তবলাৰ শব্দই এটা মজলিচ বা বৈঠকী মেজাজৰ ইংগিত দিয়ে ; ফলত ইয়াত সংগীতৰ উদ্দেশ্য ভালেখিনি ব্যৰ্থ হৈ পৰে। আৰু এটা শিক্ষণীয় বিষয় হ'ল ৰাগ-সংগীতত ৰাগ মিহলি সুৰ ব্যৱহাৰত শাস্ত্ৰীয় বাধা-নিষেধ মানি চলিবৰ বাবে বাধ্য-বাধকতা নাই। যদি দেখা যায় ৰাগ অবিকল ভাবে ৰাখিলেই ছবিৰ ভাবটো ভালদৰে ফুটি উঠে তেতিয়া তাক অবিকল ভাবেই ৰখা উচিত। কিন্তু বহু সময়ত দেখা যায় যে ছবিৰ কোনো দৃশ্য ভাবৰ পৰা ভাবান্তৰলৈ গতি কৰাৰ মুহূৰ্তত সংগীতত ৰাগৰ পৰা ৰাগান্তৰলৈ যোৱাৰ প্ৰয়োজন হয়। ৰাগমালাৰ সুদক্ষ পৰিবেশনত যি বিস্ময়কৰ নাট্যৰসৰ সৃষ্টি হয় তাক সংগীত ৰসিকে ভালদৰেই জানে। চলচিত্ৰৰ সুৰকাৰে এই ৰাগ পৰিবৰ্তনৰ নাটকীয়তা চমৎকাৰিত্বভাৱে প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে।

কেতিয়াবা আকৌ কোনো বিশেষ মুহূৰ্তত ৰাগৰ আচম্বিত উন্মুক্ত প্ৰয়োগেই হয়তো সেই মুহূৰ্তটিক ফুটাই তোলাৰ কাৰণে শ্ৰেষ্ঠ উপায়ো হৈ উঠিব পাৰে। ইয়াত সংকোচনৰ কোনো কাৰণ নাই। বৈঠকৰ আসৰত যিবোৰ অৰ্বাচীন আৰু নীতিবিৰুদ্ধ, ছবিত সি গ্ৰহণযোগ্যে আৰু শিল্পসন্মত হোৱাত কোনো বাধা নাই। সুৰকাৰে মনত ৰাখিব লাগিব তেওঁৰ প্ৰধান অনুগত্য চলচিত্ৰ শিল্পৰ প্ৰতিহে, সংগীত শাস্ত্ৰৰ প্ৰতি নহয় – এইটোৱেই হ'ল মূল কথা।

মহানগৰ বা কাঞ্চনজংঘাৰ নিচিনা ছবিত কিছুমান নতুন সমস্যাত পৰিব লগা হৈছিল। কাঞ্চনজংঘাৰ কাহিনীটো আছিল বাংলাদেশৰ শ্ৰেণী বিশেষৰ পটভূমিত। এই শ্ৰেণীৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ,চলন- ফুৰনত বংগৰ উচচ মধ্যবিত্তৰ চিন সুস্পষ্ট। কাহিনীৰ ঘটনাৱলী হ'ল দাৰ্জিলিং চহৰ। এফালে পাহাৰ, আনফালে বংগৰ ভাব— এই দুই মূলসূত্ৰৰ পৰা কাঞ্চনজংঘাৰ আৱহ সংগীতৰ উদ্ভৱ। পাহাৰী লোক-সংগীতৰ সুৰ ইচ্ছামতে ভাঙি দেশী আৰু বিদেশী যন্ত্ৰৰে একক আৰু সমবেত ভাবে বজাই এই ছবিৰ মেজাজ আনিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল।

কাঞ্চনজংঘাত হোৱা সংমিশ্ৰণৰ সমস্যা মহানগৰতো হৈছিল। ইয়াৰ কাহিনীৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ আৰতি আছিল নিম্নমধ্যবিত্তৰ ঘৰৰ বোৱাৰী। চাকৰিয়ে তেওঁক ঘৰৰ পৰা বাহিৰলৈ উলিয়াই নিছে। ইয়াৰ পাছৰ পঠভূমিত পৰিবৰ্তনশীল চহৰৰ ৰাস্তা-ঘাট, ট্ৰাম, বাছ, ৰেষ্টুৰেন্ট, বিদেশী ইউৰোপীয় সহকৰ্মীৰ ঘৰ, আলিপুৰৰ সহজাত পৰিবেশ, আধুনিক শীততাপ নিয়ন্ত্ৰিত মনোমোহা অফিচ -ইবোৰেই ঘূৰি ফুৰি ছবিত আহি পৰিছে। ইয়াৰোপৰি আছে চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ আৰু ঘাত-প্ৰতিঘাত, বৃদ্ধ দেউতাকক লৈ উপ কাহিনী আৰু বহুতো। ঘনে ঘনে পট পৰিবৰ্তনৰ উপৰি আছে একে উপাদানৰ প্ৰাচুৰ্য। ছবিখনৰ কান্ধত অতিৰিক্ত আৱহ সংগীতৰ ভৰ চপাই দি দৰ্শকৰ মনোবৃত্তিক উৎপীড়ন চলোৱা অনুচিত বুলিয়ে ভাবিছিলো। শেষলৈকে যি সামান্য সংগীত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল ইয়াক কিছু পৰিমাণে নাটকৰ খাতিৰত আৰু মুড সৃষ্টিৰ উদ্দেশ্যেহে।

আজিলৈকে যিকেইখন ছবিত মই নিজে সংগীত ৰচনাৰ দায়িত্ব লৈছো ইয়াৰ ভিতৰত চাৰুলতাৰ সংগীত মোৰ মনত তুলনামূলকভাৱে সাৱলীল আৰু উত্তম বুলি ভাবো। অভিজ্ঞতাই অৱশ্যে ইয়াৰ মূল কাৰণ। আৱহ সংগীতৰ কামত অভিজ্ঞতাৰ মূল্য বহুত। ছবিৰ মেজাজৰ ওপৰত স্পষ্ট ধাৰণা থাকিলেও কোনটো দৃশ্যত কেনেকুৱা, বা কি কি যন্ত্ৰত কেনেকুৱা সুৰ কোনটো লয়ৰ কি তালত বজালে মানসিক অৱস্থাৰ লগত মিলি যাব এই জ্ঞান আয়ত্ত কৰা সহজসাধ্য নহয়। সেয়েহে সংগীতৰ কামত এতিয়াও ত্ৰুটি-বিচ্যুতি থাকি যায়। বহুখিনি শিকিবলৈ এতিয়াও বাকী আছে। বাংলাদেশত বিশেষকৈ জাতীয় জীৱনত যি ধৰণৰ পিন্ধন-উৰণ, কথা-বতৰা, ঘৰ-বাৰী, চেহেৰাত কোনো ধৰণৰ স্পষ্ট চৰিত্ৰ নাই। সকলোতেই য'ত নেকি বাবে মিহলি সংস্কৃতি, তেনে অৱস্থাত সেই দেশৰ পটভূমিত আধুনিক ছবি এখনত সংগীত ৰচনা কৰাটো জটিল কাম। অথচ এই প্ৰত্যাহ্বানৰ পৰা আঁতৰি আহিব নোৱাৰি।

ইফালে সংগীতক লৈ বিদেশত যথেষ্ট বৈজ্ঞানিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিছে। বাদ্যযন্ত্ৰ বৰ্জন কৰি শব্দ বিজ্ঞানৰ সহায়ত কৃত্ৰিম উপায়েৰে ইলেকট্ৰনিক সংগীত ৰচিত হৈছে। কোৱা বাহুল্য যে সকলো শ্ৰেণীৰ ছবিত এইবোৰ সংগীত খাপ নাখায়। অৱশ্যে বাদ্যযন্ত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ সম্পৰ্কত চিন্তিত হ'বৰ কোনো কাৰণ নাই। কিন্তু এইবোৰ পৰীক্ষাৰ ফলত চলচিত্ৰ সুৰকাৰসকলে বহুত নতুন পথৰ সন্ধান লাভ কৰিছে। এই দ্ৰুত পৰিৱৰ্তনৰ যুগত চিনেমা শিল্প সম্বন্ধে চুড়ান্ত মন্তব্য অৱশ্যেই কৰিব নোৱাৰি, হ'লেও এটা কথা জোৰ দি ক'ব পাৰি, ভৰতবৰ্ষত আৱহ সংগীতৰ সমস্যা দৈন্যৰ সমস্যা নহয়, সেইটো হ'ল প্ৰাচুৰ্যৰ সমস্যা।❑

মাডাৰ ইণ্ডিয়াৰ এটি বিশেষ মুহূৰ্তত ....

চিনেমা আৰু সাহিত্য

✍ছাঈদুল ইছলাম

দুয়োটা মাধ্যমৰ মাজত বিৰোধ নাই বুলিলেও সঁচা কথা কোৱা নহ'ব। অন্ততঃ দুয়োটাৰে মাজত প্ৰেম আৰু ঘৃণাৰ যুগপৎ সম্পৰ্কৰ চিন মাধ্যম দুটাৰ অনুশীলনকাৰীসকলৰ ব্যৱহাৰতে প্ৰকাশ পায়। বিশেষকৈ চিনেমাৰ ব্যাপক ব্যৱসায়ীকৰণৰ পৰা চিনেমাৰ সৈতে জড়িত ব্যক্তিসকলৰ মুখত নহ'লেও আচৰণত সাহিত্যক হেয় প্ৰতিপন্ন কৰাৰ মানসতা প্ৰায়ে ওলায়। আমাৰ চিনেমাসমূহৰ শতকৰা পচান্নবৈ ভাগেই সাহিত্য কৰ্মৰ আধাৰতে নিৰ্মিত হ'লেও সেই চিনেমাসমূহৰ 'ক্ৰেডিট টাইতল'ত (চিনেমা নিৰ্মাণৰ সৈতে জড়িত ব্যক্তিসকলৰ নাম-তালিকা) সাহিত্যকৰ্মৰ স্ৰষ্টাগৰাকীয়ে উপেক্ষিত স্থান পায়। কোনো কোনো কথাছবি নিৰ্মাণ প্ৰতিষ্ঠানে লেখকৰ নাম দিয়াৰ সলনি প্ৰতিষ্ঠানৰ আখ্যান বিভাগ (ষ্টৰী ডিপাৰ্টমেণ্ট)কহে কৃতিত্ব দিয়ে। এই প্ৰৱণতাক অতি সাম্প্ৰতিক উপভোক্তাবাদৰ ফলশ্ৰুতি বুলিলে সেয়া বিষয়টোৰ সৰলীকৃত ব্যাখ্যা হ'ব। বিশ্বব্যাপি সাহিত্যসৃষ্টিৰ প্ৰতি আধুনিক মানুহৰ নিস্পৃহতা নাইবা আগ্ৰহৰ ক্ৰমবৰ্ধমান অভাৱৰ বাবেও এনে এটা পৰিবেশৰ সৃষ্টি হৈছে। ইয়াৰ লগতে চিনেমা নিৰ্মাণৰ দৰে এটি জটিল শিল্পকৰ্মত অংশ ল'বলৈ প্ৰয়োজনীয় সৃজনীপ্ৰতিভাৰ অভাৱৰ লগতে মাধ্যমটো কেৱল মনোৰঞ্জনৰ আহিলাৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰাৰ মানসতাৰ বাবেও এচাম চিত্ৰ-নিৰ্মাতাৰ দৃষ্টিত সাহিত্য অপাংক্তেয় হৈ পৰিছে।

পথেৰ পাঁচালীৰ দুই শিশু চৰিত্ৰ অপু আৰু দুৰ্গা কহুঁৱানিৰ মাজত

চিনেমাহলৰ দৰ্শকৰ আসন আৰু চিনেমাৰ পৰ্দাৰ মাজৰ সম্পৰ্ক যিমান, মাধ্যমটোৰ সৈতে আমাৰ সম্পৰ্কও সিমানেই। ইফালে লিখা-মেলাৰ সৈতে সামান্য সম্পৰ্ক থকাৰ আপাহতে সাহিত্যৰ প্ৰতি আমাৰ পক্ষপাত বেছি। গতিকে সাহিতাকৰ্মক উলাই কৰাৰ প্ৰয়াস দেখিলে আমি স্বাভাৱিকতে ব্যথিত হওঁ। আজি কেবাদশকজুৰি কথাছবি শিল্পত যি নৈৰাজ্য চলি আছে তাত সাহিত্য কৰ্মই ন্যায্য সন্মান পোৱাৰ কথাই নাই, সি প্ৰায় অপাংক্তেয় হৈ পৰিছে। এনে অৱস্থাত সাহিত্যকৰ্মই সাম্প্ৰতিক কথাছবি শিল্পজগতত সন্মানীয় নালাগে যথাযথ স্থান লাভ কৰাৰ আশা বাস্তৱসন্মত নহয়। সাহিত্যৰ মৰ্যাদাৰ বিষয়ত আমাৰ প্ৰয়োজনতকৈও অধিক স্পৰ্শকাতৰতাৰ কাৰণ এইটো হ'ব পাৰে যে আমি কথাছবি বুলিলেই কাহিনী চিত্ৰৰ কথাকে মনলৈ আনো য'ত কাহিনীৰ ওপৰতে, মানে গল্পৰ ওপৰতে এখন ছবি নিৰ্ভৰ কৰে। কিন্তু এতিয়া কথাছবিয়ে পোখা মেলি কাহিনীচিত্ৰৰ উপৰিও তথ্যচিত্ৰ, বিজ্ঞাপনৰ চুটি ছবি, কাৰ্টুন চিত্ৰ, বৈজ্ঞানিক / উদ্যোগিক চিত্ৰ (এইবোৰো একপ্ৰকাৰৰ তথ্য চিত্ৰই) ইত্যাদি বহুতো শাখাৰে বিস্তাৰ লভিছে। এই আটাইবোৰতে কাহিনী একোটা থাকিবই লাগিব বুলি কথা নাই। অৱশ্যে এই কথাও ঠিক যে

আধুনিক সাংবাদিকতাত এটি অতিশয় নিৰস ৰাজনৈতিক সংবাদৰ পটভূমিকো সাংবাদিকৰ ভাষাত 'ষ্টৰী' অৰ্থাৎ কাহিনী বোলা হয়। গতিকে যি কোনো এখন কথাছবিতে পূৰ্ণাংগ উপাখ্যান নাথাকিলেও তাত এটা ধূসৰিত কাহিনীৰ আভাস থাকে বুলিলেও ভুল নহ'ব। তথ্যচিত্ৰবোৰে বিশেষকৈ শিক্ষামূলক আৰু গৱেষণামূলক তথ্যচিত্ৰবোৰে পূৰ্ণৰূপৰ কাহিনীৰ গতি অনুসৰণ নকৰিলেও সেইবোৰতো কাহিনীৰ উপাদান ৰৈ যায়। অন্ততঃ সংবেদনশীল বয়সৰ দৰ্শকৰ বাবে আকৰ্ষণীয় হোৱাৰ প্ৰয়োজনত এনেবোৰ ছবিৰ নিৰ্মাতাই একধৰণৰ সাহিত্যকৰ্মৰ কাষ চাপে।

জন্মৰ দিনৰে পৰা বহুদিনলৈকে চিনেমাই নিশ্চয় মহৎ আৰু সাধাৰণ সকলোধৰণৰ সাহিত্যকৰ্মৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰি চলি আছিল। বহুতো চিত্ৰ পৰিচালকে প্ৰাচীন আৰু ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ লগতে সাময়িক জনপ্ৰিয় আৰু প্ৰতিষ্ঠিত সাহিত্যিকসকলৰ সৃজনীকৰ্মৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কথাছবি নিৰ্মাণ কৰিছিল। তেতিয়া সাহিত্য আৰু চিনেমাৰ মাজৰ সম্পৰ্ক সহজ আৰু মধুৰ আছিল বুলিলে ভুল নহ'ব। তেতিয়াও কিন্তু সাহিত্যৰ সৈতে সংযুক্ত এচাম ব্যক্তিয়ে চিনেমাৰ ওপৰত অভিযোগ ননাকৈ নাছিল। বহুদিন ধৰি মানুহৰ মাজত জনপ্ৰিয় হৈ থকা উপন্যাস বা এটা গল্পই পাঠকসকলৰ মনত সজীৱ হৈ থকাৰ পিচত সেই উপন্যাস বা গল্পৰ চিত্ৰৰূপত দৰ্শকে তেওঁলোকৰ মন-মগজুত স্থিতি পোৱা কাহিনীৰ হুবহু প্ৰকাশ নেদেখিলে নাইবা কাহিনীৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় বা 'থীম'টোৰ পৰা সামান্য বিচ্যুতিও দেখিলে আপত্তি কৰে। তদুপৰি সেই সেই সাহিত্য কৰ্মৰ চৰিত্ৰৰ বা কোনো বিশেষ ঘটনা বা পৰিস্থিতিৰ ব্যাখ্যা ('ইণ্টাৰপ্ৰিটেশ্যন') পাঠকৰ ধাৰণাৰ সৈতে নিমিলিলেও কোনো কোনো সাহিত্যৰসিকে হৈ চৈ লগায়। ইয়াত আপাতদৃষ্টিত দোষণীয় একো নাথাকিলেও দুয়োটা মাধ্যমৰ পৰা যথোচিত ৰস আচ্ছাদন কৰিব খুজিলে দৃষ্টিভংগীৰ বিশেষ অনুশীলন আৰু পৰিবৰ্তনৰ প্ৰয়োজন হ'ব। অৰ্থাৎ ৰসজ্ঞানৰ পৰিশীলিত ব্যৱস্থাৰ, যাক আধুনিক ভাষাত 'film appreciation' বোলা হয়, তাৰ প্ৰয়োজন হ'ব।

কথাবোৰ তত্বজ্ঞ পণ্ডিতৰ মুখৰ যেন লাগিলে ক্ষমা কৰিব। কোনো ধৰণৰ তাত্বিক জ্ঞানৰ সৈতে সামান্য পৰিচয়ো নথকাৰ ক্ৰুটিস্বীকাৰ কৰিও কৈছো যে সাহিত্য ৰসিক ৰূপে ভাল সাহিত্যকৰ্মৰ ৰস পাবলৈ যিমান পৰিশ্ৰমৰ আৱশ্যক চিনেমাৰসিক হিচাবে এখন ভাল চিনেমাৰ প্ৰকৃত সোৱাদ পাবলৈ কিন্তু তাতোকৈ অধিক পৰিশ্ৰমৰ প্ৰয়োজন হয়। তাৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান কাৰণ - দুয়োটা মাধ্যম সম্পূৰ্ণ পৃথক। যেনেকৈ এটি কবিতা আৰু এখন ছবি (পেইণ্টিং) দুটা পৃথক পৃথক মাধ্যমৰ প্ৰকাশ। যেনেকৈ এটি গীত আৰু এটি নৃত্য দুটা পৃথক মাধ্যমৰ সৃষ্টি। ক'ৰবাত, কেনেবাকৈ আৰু কেতিয়াবা বাৰোৱাৰী সাহিত্যকৰ্মৰ নমুনা ওলালেও সাধাৰণভাৱে সৃষ্টিশীল সাহিত্যকৰ্ম প্ৰায়ে এজন ব্যক্তিৰে পৰিশ্ৰমৰ ফল। আৰু এজনীয়া কৰ্মৰ পৰিণতি হোৱা কাৰণে এজন সাহিত্যিকে তেওঁৰ সৃজন-প্ৰক্ৰিয়াত অবাধ স্বাধীনতা উপভোগ কৰে। জীৱনীভিত্তিক নাইবা ইতিহাসভিত্তিক সাহিত্য সৃষ্টিৰ বাহিৰে আন সাহিত্য সৃষ্টিৰ খনিকৰজনে ইচ্ছামতে কল্পনাৰ পখীটিক তেওঁৰে সৃষ্ট আকাশখনিত উৰাই ফুৰাব পাৰে। কিন্তু এখন চিনেমাৰ পৰিচালকৰ ভাগ্যত তেনে স্বাধীনতা উপভোগ লিখা নাথাকে। তেওঁ বহুতো বান্ধোনৰ মাজত সৃষ্টি কৰ্মত ৰত হ'বলগীয়া হয়। বহুতো সীমাবদ্ধতাৰ গতি-ৰোধকে তেওঁৰ কল্পনাৰ গতি ৰুদ্ধ কৰে। সেই সীমাবদ্ধতাৰ প্ৰতি অন্তৰত সহানুভূতি নথকা চিনেমাৰসিকে কথাছবি পৰিচালক এজনৰ দোষকে দেখিব।

কথাছবি শিল্পক দৃশ্য-শ্ৰাব্য ভিত্তিক কলা শৈলী

('audio-visual art form') বোলা অভিধাটোতে মাধ্যমটোত যে কেবাটাও মাধ্যমৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীলতাৰ উপাদান নিহিত আছে সেই কথা প্ৰকাশ পায়। শব্দ, দৃশ্য, সংগীত, কলা, দৃশ্য আৰু অংগসজ্জা, পৰিস্ফুটন আৰু প্ৰিণ্টিং, সম্পাদনা ইত্যাদিৰ উপৰিও শিল্পীসকলৰ অভিনয় আদি যে কিমানবোৰ ব্যৱস্থাৰ সংমিশ্ৰণৰ ফলশ্ৰুতিত এখন চিনেমাই জন্ম লাভ কৰে সেয়া জনাইহে জানে। দৰ্শকৰ দৃষ্টিত বা মানসপটত এইবোৰ উপাদানৰ গুৰুত্ব নাই সঁচা, তেখেতসকলৰ মানত প্ৰস্তুত সামগ্ৰীহে (finished product) গুৰুত্বপূৰ্ণ সেয়াও সঁচা আৰু শুদ্ধ। কিন্তু প্ৰস্তুত সামগ্ৰীৰ উৎপাদনকালত এইবোৰ প্ৰত্যেকটো উপাদানৰ যথাযথ ব্যৱহাৰ বা প্ৰয়োগৰ সময়ত যে চিত্ৰ পৰিচালকে চাৰ্কাচৰ ৰিং মাষ্টৰৰ ভূমিকা ল'ব লগীয়া হয় সেই সন্দৰ্ভত সহানুভূতি নাথাকিলে আমি সদায় ভুল সিদ্ধান্তকে লৈ থাকিম। সুকুমাৰ কলা, শিল্পকলা (craftsmanship), বিজ্ঞান, প্ৰায়োগিক বিজ্ঞান বা প্ৰযুক্তিবিদ্যা ইত্যাদি বহুতো শাখা এখন কথাছবি নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াৰ সৈতে সক্ৰিয়ভাবে জড়িত হৈ থাকে। এইবোৰৰ যথাযথ ব্যৱহাৰত সফলতাই এজন কথাছবি পৰিচালকক সাফল্যৰ মুকুট পিন্ধাত সহায় কৰে। আৰু সেয়া নহ'লে বিপদ হয়। এটা কেমেৰা সদায়েই এটি নিৰ্জীব প্ৰাণহীন যন্ত্ৰ মাত্ৰ। কিন্তু কলাসুলভ দক্ষতা থকা এগৰাকী কেমেৰামেনৰ হাতৰ স্পৰ্শত এই নিৰ্জীব যন্ত্ৰটোৱেও প্ৰাণ পায়, গীতৰ মূৰ্চনাৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰে। এজন দক্ষ আৰু অৰ্ন্তদৃষ্টিসম্পন্ন সম্পাদকৰ কেচিৰ যাদুস্পৰ্শত এটা এটা দৃশ্যই শব্দ অবিহনেও ভাষা পায়। ছিকুৱেন্স আৰু কাহিনীৰ গতিৰ স্পন্দন বুজি পোৱা সংগীত পৰিচালকে একো একোটা দৃশ্যক নতুন মাত্ৰা দান কৰে। দৃশ্যসজ্জা আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ কষ্টিউম আৰু ৰূপসজ্জাৰ দায়িত্ব লোৱা শিল্পীয়ে সাম্প্ৰতিক কালকো অতীতলৈ লৈ যোৱাত, পঁচিশ বছৰীয়া যুৱকক সত্তৰবছৰীয়া বৃদ্ধলৈ, স্বাভাৱিক জীৱনত চ্যুত পৰিহিত অভিনেতাক পৌৰাণিক যুগৰ নৃপতিলৈ পৰিবৰ্তিত হোৱাত সহায় কৰে। কথাছবি এখনৰ পৰিচালক এজনে এইবোৰ আৰু অনান্য বহুতো দিশ চম্ভালিব লাগে। এনেবোৰ বিচিত্ৰ দিশৰ দক্ষতাৰ কথা গভীৰভাৱে চিন্তা কৰিলে এগৰাকী সফল চিত্ৰ পৰিচালকক এজন 'চুপাৰেমেন' যেনেই লাগিব।

ইমান পৰলৈকে যিখিনি বলকা হ'ল সেইখিনি বাহিৰা কাৰিকৰী দিশৰ কথা বুলি বাদ দিলেও আৰু কেইটামান গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাৰ বিষয়ে কিছু আলোচনা কৰিব লাগিব। মানে চিনেমা আৰু সাহিত্যৰ মিলনাত্মক পৰিণতিৰ বাটত থকা আৰু কেইটামান জেঙাৰ কথা নুলিয়ালে আলোচনাটো আধৰুৱা হ'ব। যেনে ধৰক, যিমানেই সৰ্বজনস্বীকৃত, জনপ্ৰিয় আৰু বিখ্যাত উপন্যাস বা গল্প বা সাহিত্যৰ আন শাখাৰ সৃষ্টিয়েই নহওক কিয় চেলুলয়েডৰ পৰ্দাত তাক হুবহু প্ৰদৰ্শিত কৰিব পৰা নাযায়। সেই সাহিত্যকৰ্ম চিত্ৰায়িত কৰিবৰ বাবে এখন চিত্ৰনাট্যৰ প্ৰয়োজন হয়। কোনো কোনো সময়ত এই চিত্ৰনাট্যৰ প্ৰস্তুতিত মূল সাহিত্যকৰ্মৰ স্ৰষ্টাগৰাকীও জড়িত হয়। তেতিয়া বাৰু যেন-তেন, অন্ততঃ মূল লেখকে আপত্তি কৰাৰ থল নাথাকে। কিন্তু যেতিয়া আন এজন ব্যক্তিয়ে চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰে তেতিয়া কথাবোৰ বেলেগ হৈ যায়। আৰু লেখকে নিজেই কৰক বা আনে কৰক মূল লেখনী আৰু চিত্ৰনাট্য দুয়োটা বেলেগ সৃষ্টি। মূল লেখনীত সন্নিবিষ্ট বহুতো ঘটনা, বহুতো চৰিত্ৰ, বহুতো পৰিস্থিতি চিত্ৰনাট্যত স্থান নাপায়। মূল লেখনীৰ কিছুমান 'বস্তু' কটাছিঙা কৰি, কিছুমান নতুন 'বস্তু' সংযোজন কৰি উঠাৰ অন্তত যিটো উৎপাদিত সামগ্ৰী, চিত্ৰনাট্য, প্ৰস্তুত হয় সি এটা নতুন সৃষ্টি। মূলৰ সংলাপ বাদ দিবলগীয়া হ'ব পাৰে, নতুন সংলাপ অন্তৰ্ভূক্ত কৰিবলগীয়া হ'ব পাৰে। নতুন দৃশ্য, নতুন চৰিত্ৰ, নতুন

দৃষ্টিভংগী ইত্যাদিৰে সজ্জিত চিনেমা এখনৰ চিত্ৰনাট্য প্ৰকৃতাৰ্থতে এটি নতুন সৃষ্টি। সি মূলৰ সদায় বশম্বদ হৈ নাথাকিবও পাৰে। তেনে পৰিস্থিতিত হুৱাদুৱা লগালে কথাবোৰ বেলেগ ফালে ঢাল খায়।

এতিয়ামানে বোধহয় আমি এই কথা উপলব্ধি কৰিব পাৰিছো যে চিত্ৰনাট্যৰ প্ৰস্তুতি- পৰ্বতে মূল সাহিত্যকৰ্মৰ সৈতে চিনেমা এখনৰ বিচ্ছেদৰ পটভূমি সৃষ্টি হয়। কিন্তু চিত্ৰনাট্য প্ৰস্তুতৰ সময়তো বিড়ম্বনা নথকা নহয়। চিত্ৰনাট্য ৰচনাও যিহেতু একপ্ৰকাৰৰ সাহিত্য কৰ্মই, সেয়েহে এই কামত নিয়োজিত ব্যক্তি যদি প্ৰতিভাশীল, কলাসুলভ দৃষ্টিভংগীৰ অধিকাৰী আৰু মূল সাহিত্যকৰ্মৰ স্ৰষ্টা আৰু পৰিচালকৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল নহয় তেন্তে হিতে বিপৰীতো হ'ব পাৰে। এনে বিড়ম্বনাৰ আশংকাতে বহুতো সফল পৰিচালকেই চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ কামত নিজেও জড়িত হৈ পৰে। আমাৰ ভবেন শইকীয়া আৰু বংগৰ সত্যজিৎ ৰায়, ঋত্বিক ঘটক আদিৰ নাম এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। এই কথা সকলোৱে জানে যে সত্যজিৎ ৰায়ে এটি বিজ্ঞাপন সংস্থাত চাকৰি কৰি থাকোতেই তেখেতে বিভূতিবিভূষণ বন্দোপধ্যায়ৰ ধ্ৰুপদী উপন্যাস "পথেৰ পাঁচলি"ৰ চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰি থৈছিল। সেই চিত্ৰনাট্যৰ কিয়দ্বংশ এখন বাংলা আলোচনীত যুবাবস্থাতে পঢ়িবলৈ পাইছিলো। তাত অপুৰ দেউতাকে 'বিদেশ'ৰ পৰা মাকলৈ লিখা চিঠিখন ডাক পিয়নৰ হাতৰ পৰা লৈ অপুৱে মাকক দিয়াৰ সময়খিনিৰ বৰ্ণনা আছিল। চিকুৱেন্সটোৰ লেখন-বৰ্ণনাৰ কাষে কাষে প্ৰখ্যাত চিত্ৰশিল্পী সত্যজিৎ ৰায়ে চৰিত্ৰসমূহৰ গতিশীল চিত্ৰ অংকিত কৰি থৈছিল। মাকৰ হাতত চিঠিখন দিয়াৰ আগতে কিশোৰ অপুৱে "চিঠি,চিঠি" বুলি চোতালত মাকক দৌৰাই বিৰক্ত কৰাৰ ধাৰাবাহিক চিত্ৰ নমস্য পৰিচালকগৰাকীয়ে নিজৰ হাতেৰে অংকিত কৰিছিল। চিত্ৰনাট্য প্ৰস্তুতৰ সময়তে একো একোটা শ্বট-ডিভিজনত ব্যৱহাৰ কৰিবলগীয়া দৃশ্যৰ বিভাজন আৰু তাত থাকিবলগীয়া চৰিত্ৰসমূহৰ কৰ্ম আৰু অভিব্যক্তিৰ ইমান বিস্তৃত চিত্ৰিত বিৱৰণ থাকিলে চিত্ৰায়িত দৃশ্য নিখুঁট নহ'ব কিয় ? দুৰ্ভাগ্যবশতঃ সাধাৰণতে আমাৰ চিনেমাসমূহৰ চিত্ৰনাট্য প্ৰস্তুতৰ সময়ত ইমান পৰিশ্ৰমী সাধনাৰ পৰিচয় পোৱা নাযায়।

তদুপৰি সংগীতেও এখন চিনেমাৰ চিত্ৰৰূপ উন্নীতকৰাত যথেষ্ট বৰঙণী আগবঢ়ায়। "পথেৰ পাঁচালি"ৰ কথা ওলাল যেতিয়া সেই মহৎ ছবিখনৰ উদাহৰণকে লোৱা হওক। এটা দৃশ্যৰ কথা কওঁ। অপুহঁতৰ ঘৰৰ সন্মুখেদি হাতৰ দুগদুগি বজাই বিৰাট বপুৰ মিঠাই ফেৰীৱালাই কান্ধত মিঠাইৰ ভাৰ লৈ গ্ৰাহকক আকৰ্ষণ কৰাৰ ধ্বনি তুলি গৈ আছে। অপু আৰু দূৰ্গাই মিঠাই কিনি দিবলৈ মাক সৰ্বজয়াক খাটনি ধৰি ব্যৰ্থ হৈ ফেৰীৱালাৰ পিচে পিচে গাঁৱৰ পুখুৰীৰ পাৰেদি গৈ থাকোতে ৰবি শংকৰৰ অপূৰ্ব সংগীতৰ মূৰ্চনা আৰু বিশেষকৈ বিশ্ববিশ্ৰুত তবলাবাদক উস্তাদ আল্লাৰাখাৰ তবলাৰ লহৰে দৃশ্যটোক যিটো স্তৰলৈ উন্নীত কৰিলে সিয়ে বিভূতিভূষণৰ সাহিত্য কীৰ্তিকো বিশেষ মৰ্যাদা দান কৰিলে। এনে ক্ষেত্ৰত সংগীত চিত্ৰনাট্যৰ পৰিপূৰক হয়, আজিকালিৰ বোম্বাইৱালা হিন্দী চিনেমা আৰু সেইবোৰৰ অক্ষম আৰু অন্ধ অনুকৰণকাৰী আঞ্চলিক ভাষাৰ ছবিত হোৱাৰ দৰে 'বহিৰাগত দখলকাৰী" নহয়। গুণী আৰু চিত্ৰনাট্যৰ প্ৰতি বিশ্বস্ত সংগীত পৰিচালকৰ প্ৰতিভাৰ পৰশে এনেদৰে এজন সাহিত্যিকৰ সৃষ্টিক এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰি সেই সৃষ্টিক অধিক জনপ্ৰিয় কৰাত সহায় কৰে। হিন্দী 'বৈজু বাৱৰা', 'ঝনক ঝনক পায়ল বাজে', 'মধুমতী', বাংলা 'মণিহাৰ', 'শাপ-মোচন' আদি ছবিৰ দুৰ্বল কাহিনীও সংগীত পৰিচালকৰ কৃতিত্বৰ বাবে সৰ্বকালৰ বাবে জনপ্ৰিয় হৈ ৰ'ল।

কিন্তু যিমনেই যি নহওক কিয় মুখ্য

চাংমাইজনৰ প্ৰতিভা নাথাকিলে ব্যঞ্জন উপাদেয় আৰু মুখৰোচক হোৱাৰ আশা নাথাকে। পৰিচালকৰ প্ৰতিভাৰ অভাব কেমেৰামেন, সংগীত পৰিচালক, অভিনেতা নাইবা সংগীত পৰিচালকৰ হেজাৰ পৰিশ্ৰমেও পূৰণ কৰিব নোৱাৰে। মূল কাহিনীত বৰ্ণিত আৰু চিত্ৰনাট্যত "হাইলাইট" কৰা চৰিত্ৰৰ 'ইন্টাৰপ্ৰিটেশ্যন'ৰ বাবে ছবিৰ অভিনেতাসকলৰ পূৰ্ব-প্ৰস্তুতি, লেখক-চিত্ৰনাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰতি বিশ্বস্বতা ইত্যাদি অভিনেতাৰ পৰা আদায় কৰা সকলো পৰিচালকৰে আয়ত্বৰ অধীন নহয়। মহৎ সাহিত্য সৃষ্টিৰ চিত্ৰৰূপ দিব খোজা পৰিচালকো যে মহৎ হবই লাগিব তেনে কথা নাই। কিন্তু মহৎ সাহিত্যৰ অন্তৰ্নিৰ্হিত গুণৰ কদৰ বুজাৰ প্ৰতিভা পৰিচালকৰ থাকিব লাগিব। তেনে নহ'লেই বিপদ হয়। বাঢ়ৈৰ অকৰ্মনীয়তাৰ বাবে বোলছবি শিল্পটোৱেই সাহিত্যৰ হত্যাকাৰী বুলি বদনামৰ ভাগী হয়। বাঘ আৰু ছাগক একেটা ঘাটতে পানী খুওৱাব পৰা ক্ষমতা সকলোৰে নাথাকে। অৱশ্যে আমি সাহিত্যক বাঘ আৰু চিনেমাক ছাগ বুলি ক'ব খোজা নাই। ক'ব খুজিছো যে দুয়োটা মাধ্যম দেখদেখকৈয়ে পৃথক। বিভূতিভূষণৰ "পথেৰ পাঁচালি" তেখেতৰ অমৰ সাহিত্য কৃৰ্তি। সত্যজিৎ ৰায়ৰ "পথেৰ পাঁচালি" এখন যুগজয়ী চিনেমা। কথা সিমানেই। ❑

With best compliments from :

City Lodge

FOODING & LODGING

K.K. HANDIQUE PATH (O.C.H. ROAD)
JORHAT

:: Please Contact ::
94350 52647 / 98642 54668

ঋত্বিক ঘটক ঃ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ এক বিদ্ৰোহী সত্বা

✍ জয়ন্ত মাধৱ দত্ত

(ঋত্বিক ঘটকৰ বিষয়ে লেখাৰ আগতে এটা সৰু স্পষ্টীকৰণৰ ন্যাযতা আছে বুলি মই ভাবিছোঁ। আচলতে ২০০৬ চনৰ মে' মাহৰ আগলৈকে ঋত্বিক ঘটক সম্পৰ্কে মোৰ নিজৰে বিশেষ কোনো ধাৰণা নাছিল। পুণাৰ ফিল্ম ইনষ্টিটিউটত 'ফিল্ম এপ্ৰিছিয়েশ্যন'ৰ এক পাঠ্যক্ৰমত অংশগ্ৰহণ কৰিবলৈ গৈহে ঋত্বিক ঘটকৰ চিনেমাৰ লগত মোৰ পোনপটীয়া চিনাকী হৈছিল। তেওঁৰ 'মেঘে ঢাকা তাৰা' নোচোৱা পৰ্যন্ত মই তেওঁৰ প্ৰতি বিশেষ কৌতূহল অনুভৱ কৰা নাছিলোঁ যদিওবা চৌহদত ভৰি দিয়েই ঘটক সম্পৰ্কে বহু কিবাকিবি শুনিছিলোঁ। কিন্তু তেওঁৰ এই চিনেমাখন চায়েই মই তেওঁৰ প্ৰতি তীব্ৰ আগ্ৰহবোধ অনুভৱ কৰিছিলোঁ। হয়তো তাৰ পৰিণতিতেই এই লেখা)।

আমাৰ দেশৰ অৰ্থাৎ ভাৰতবৰ্ষৰ বহু অশুভ পৰম্পৰাৰ ভিতৰৰ এক হৈছে প্ৰতিভাক উপযুক্ত সময়ত স্বীকৃতি নিদিয়া অথবা অসামান্য প্ৰতিভাধাৰীক প্ৰশংসাৰ পৰিবৰ্তে তাচ্ছিল্য আৰু ইতিকিং কৰি তেওঁৰ প্ৰতিভাক নস্যাৎ কৰিবলৈ চলোৱা এক অপচেষ্টা। এনে অশুভ পৰম্পৰাৰ বলি হৈছিল এজন অতি প্ৰতিভাধৰ চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক যাৰ নাম ঋত্বিক ঘটক। 'নাগৰিক', 'অযান্ত্ৰিক', 'মেঘে ঢাকা তাৰা', 'কোমল গান্ধাৰ', 'সুবৰ্ণ ৰেখা'ৰ নিচিনা ছবি নিৰ্মাণ কৰিও নিজৰ জীৱন কালত কোনো ধৰণৰ স্বীকৃতি তেওঁ নিজ দেশত নাপালে। বৰঞ্চ কেতবোৰ তাচ্ছিল্যসূচক মন্তব্য আৰু ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হৈ মাত্ৰ ৫১ বছৰ বয়সতে পৃথিৱীৰ পৰা চিৰ বিদায় ল'লে।

সাধাৰণতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতত সবাতোতকৈ চৰ্চিত ব্যক্তিজন হৈছে সত্যজিত ৰায়। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ ছবিকে সমালোচকসকলে অতি উচ্চস্বৰে প্ৰশংসা কৰিছে আৰু ৰায় নিজৰ জীৱনকালতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ এক কিম্বদন্তি পুৰুষ হিচাবে পৰিগণিত হৈছিল। তেওঁৰ যশ-খ্যাতি ভাৰততে সীমাবদ্ধ হৈ থকা নাছিল। পৃথিৱীৰ চুকে-কোণে সকলো ঠাইলৈকে বিয়পি পৰিছিল। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন আগশাৰীৰ চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত ৰায়ৰ ছবি উচ্চ ভাৱে প্ৰশংসিত হৈছে। আনকি ৰায়ে তেওঁৰ জীৱনজোৰা অৱদানৰ বাবে (চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত) অস্কাৰ বঁটাৰেও সন্মানিত হৈছিল। আমি ব্যক্তিগত ভাৱে সত্যজিত ৰায়ৰ প্ৰতিভাক স্বীকাৰ কৰোঁ আৰু তেওঁক দিয়া সন্মান তেওঁৰ প্ৰাপ্য বুলি বিবেচনা কৰোঁ। তেওঁৰ 'পথেৰ পাঁচালি' মুক্তিৰ ৫১ বছৰৰ পিছত চাই ভাৰতবৰ্ষৰ জীয়া বাস্তৱ অনুভৱ কৰিছিলোঁ। দাৰিদ্ৰতাই পিষ্ট কৰা জীৱন আৰু ভাৰতবৰ্ষৰ গাঁওবিলাক, মানুহৰ প্ৰেম, প্ৰকৃতি আৰু শৈশৱৰ আনন্দৰ লগতে হতভগীয়া মৃত্যুৰ দুখৰ আঘাত আৰু এই সকলোবোৰৰ সৈতে সহবাস কৰি জীয়াই থকাৰ প্ৰাত্যহিক সংগ্ৰাম। আমি হৰিহৰক এজন কবি তথা বৌদ্ধিক জগতৰ মানুহ, সৰ্বজয়াক এগৰাকী শক্তিশালী আৰু মৰ্যাদাসম্পন্ন মহিলা হিচাপে, আপুক এক সংবেদনশীল বালক হিচাপে আৰু দুৰ্গাক এক মৰমলগা, নিষ্পাপ অকণমানি ছোৱালী হিচাপে লগ পাওঁ। এই ছবিৰ জৰিয়তে ৰায়ে বিশ্বৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত এক অনন্য পৰিচালক হিচাপে নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল।

কিন্তু আমাৰ এই আলোচনাৰ ব্যক্তিজন সত্যজিত

ৰায় নহয়। তেওঁ হৈছে ঋত্বিক ঘটক। যাৰ বিষয়ে শেহতীয়াকৈ কিছু চৰ্চা হোৱা যেন অনুমান হৈছে। তাকো কিছু কুহুমীয়া ধৰণে। আমি সত্যজিত ৰায়ৰ বিষয়ে এই কাৰণেই উল্লেখ কৰিছোঁ যে আজিৰ তাৰিখত বহু প্ৰখ্যাত চলচ্চিত্ৰ সমালোচকে এই কথা স্বীকাৰ কৰিছে যে ঋত্বিক ঘটক এক অনন্য প্ৰতিভাধাৰী পৰিচালক আছিল। কিন্তু যি সন্মান সত্যজিত ৰায়ে নিজৰ জীৱন কালত স্বদেশত লাভ কৰিছিল সেই সন্মানৰ পৰা ঘটক বঞ্চিত হৈছিল। ঘটকৰ স্বীকৃতি দেশৰ বাহিৰতহে দিয়া হৈছিল আৰু তেওঁৰ জীৱনৰ পৰিসমাপ্তি ঘটাৰ পাছতহে তেনে ধৰণৰ সন্মানৰ বিষয়ে জনা গৈছিল।

ঘটকৰ মৃত্যুৰ পাছত লণ্ডনৰ পৰা প্ৰকাশিত 'Sight & Sound' (Vol. 51 No.3 London 1982)' পত্ৰিকাত 'গাৰ্ডিয়ান' কাগজৰ প্ৰসিদ্ধ চলচ্চিত্ৰ সমালোচক Derek Malcolm য়ে এনেদৰে লিখিছিল, Of all India's many comparatively unsung directors, Ritwik Ghatak (1925-1976) was possibly the most obviously talented... Here, we all felt was a passionate and intensely national film maker who seemed to have found his way without much access to the work of others but was most certainly of international calibre.

'অযান্ত্ৰিক' ঘটকৰ কৃতিত্বৰ এক মাপকাঠি। ছবিৰ নায়ক হৈছে এক যন্ত্ৰ অৰ্থাৎ এখন গাড়ী, নাম 'জগদ্দল'। এই গাড়ীৰে ড্ৰাইভাৰ হৈছে বিমল। বিমল আৰু তাৰ গাড়ীৰ সম্পৰ্কই ছবিখনৰ বিষয়বস্তু। যন্ত্ৰ আৰু মানুহৰ সংঘাত; কিন্তু মানুহৰ স্বভাৱেই এইধৰণৰ যে যন্ত্ৰৰ সৈতে কাম কৰি গৈ থাকোতে যন্ত্ৰৰ সৈতে এক বিশেষ সম্পৰ্ক গঢ় লৈ উঠে। বিমলৰ ক্ষেত্ৰতো একেই কথা। সি তাৰ গাড়ীখনৰ সৈতে এক অযান্ত্ৰিক সম্পৰ্ক গঢ়ি তুলিছে। এফালেদি যন্ত্ৰৰ প্ৰতি তাৰ গভীৰ আস্থা। অন্যহাতেদি যন্ত্ৰৰ সীমাবদ্ধতা। এনে ধৰণৰ সংঘাতেই ছবিখন ব্যঞ্জনাময় কৰি তুলিছে।

'মেঘে ঢাকা তাৰা' ঘটকৰ বাবে এক উল্লেখযোগ্য ছবি যিহেতু এই ছবিৰ জৰিয়তে পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে তেওঁ দৰ্শকৰ মৰম লাভ কৰে। ছবিখন হৈছে এজনী যুৱতীৰ কাহিনীকলৈ। তেওঁৰ প্ৰেমিক সনতে তেওঁক 'মেঘে ঢাকা তাৰা' বুলি কৈছে আৰু প্ৰেমিক সনতক তাই পৰিয়ালৰ দায়িত্বৰ বাবে বিয়া কৰাব নোৱাৰিলে। নীতা অৰ্থাৎ ছবিৰ নায়িকা হৈছে পৰিয়ালৰ ডাঙৰ ছোৱালী। তাই এটা অফিচত কাম কৰে, তাইৰ উপাৰ্জনেৰেই ভনীয়েক নীতা আৰু ভায়েক মন্টুক পঢ়োৱাৰ উপৰিও উচ্চাকাংক্ষী ভায়েক শংকৰক শিল্পী হোৱাত সহায় কৰে। দেউতাক পক্ষাঘাতত আক্ৰান্ত হোৱাৰ পাছত ঘৰ চলোৱাৰ দায়িত্ব ল'ব লগা হোৱাত নীতাই প্ৰেমিক সনতক জনাই দিয়ে যে তাই সনতক বিয়া কৰাব নোৱাৰে। নীতাই সনতক বিয়া কৰায় কিন্তু তাই সনতক সুখী কৰিব নোৱাৰে। ভায়েক শংকৰে নীতাৰ দুখ দেখি ঘৰ এৰি গুচি যায়। নীতাৰ পৰিশ্ৰমৰ মাত্ৰা বাঢ়ি যায় আৰু অৱশেষত যক্ষ্মা ৰোগত আক্ৰান্ত হয়। দেউতাকে নীতাক ঘৰ এৰি গুচি যাবলৈ কয় আৰু ইয়াত শংকৰে নীতাক এখন চেনেটেৰিয়ামলৈ লৈ যায় য'ত নীতাৰ মৃত্যু হয়।

এই ছবিখনৰ বিষয়বস্তু সাৰ্বজনীন আৰু ইয়াত ঋত্বিকে শক্তিশালী মহৎ মাতৃৰ কল্পচিত্ৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। দেশ বিভাজনৰ ফলত সন্মুখীন হোৱা বিভিন্ন সমস্যাৰে ভাৰাক্ৰান্ত মানুহৰ জীৱন আৰু সংগ্ৰাম আৰু ক্ষুদ্ৰ স্বাৰ্থসৰ্বস্ব জীৱনকে ইয়াত দেখুওৱা হৈছে।

ঘটকৰ নিজ কাহিনী আৰু চিত্ৰনাট্যৰে নিৰ্মাণ কৰা 'কোমল গান্ধাৰ' এক বুদ্ধিদীপ্ত ছবি। গণনাট্য সংঘৰ

স্মৃতি অভিজ্ঞতাৰে এই ছবি তেওঁ কৰিছিল। বাংলাদেশৰ শকুন্তলাৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি এই ছবিৰ নায়িকা আৰু নায়ক হৈছে একালৰ যুৱ বিদ্ৰোহী যি সম্পূৰ্ণ সুস্থ নহয় এক অৱদমিত আৰু কিছু পৰিমাণে বিকাৰগ্ৰস্ত। ইয়াত তেওঁ মানুহে যিবিলাক সপোন বাস্তৱত ৰূপদান কৰিবলৈ সংগ্ৰাম কৰে সেই সপোন ভাগি পৰা দেখুৱাইছে। এক অৰ্থত 'কোমল গান্ধাৰ' তেওঁৰ 'যুক্তি তপ্ন আৰ গপ্ন'ৰ দৰে এক আত্মজীৱনীমূলক ছবি।

ইয়াৰ পাছৰ ছবি 'সুবৰ্ণ ৰেখা'। এই ছবিৰ সকলো চৰিত্ৰই দেশ বিভাজনৰ বলি। তেওঁলোকৰ সকলোৱেই জীৱনৰ মূল্যবোধ ঘূৰাই অনা আৰু পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বিশ্বাসী। অৰ্থনৈতিক ভাঙোন আৰু তাৰ সৈতে অহোৰাত্ৰ সংগ্ৰামৰ ডায়েৰীৰ নামেই হৈছে এক অৰ্থত 'সুবৰ্ণৰেখা'। জীৱনৰ প্ৰতি মানুহৰ সীমাহীন ভালপোৱা আৰু মমতাবোধেই ছবিখনৰ ঘাই বিষয়বস্তু। প্ৰকৃততে ই এখন বাস্তৱ সমাজৰ এক প্ৰতিফলিত ৰূপ।

'নাগৰিক' ছবিখন ঋত্বিকৰ বাবে এক সফলতাৰ কীৰ্তিস্তম্ভ তথা স্বীকৃতিৰ এক শক্তিশালী আহিলা হ'লহেঁতেন যদিহে এই ছবি সত্যজিত ৰায়ৰ 'পথেৰ পাঁচালি'তকৈ আগেয়ে মুক্তি পালেহেঁতেন, এই বিষয়ে খোদ সত্যজিত ৰায়ে এনেদৰে কৈছে। "Had Nagarik been released before his Pather Panchali, Nagarik would have been accepted as the first alternative form of Bengali Cinema. (Recollection of Bengal and a Single Vision." Shampa Banarjee")

যদিও 'নাগৰিক' ঘটকে ১৯৫৩ চনতে সম্পূৰ্ণ কৰিছিল তথাপি ইয়াৰ মুক্তি ১৯৭৭ চনত অৰ্থাৎ তেওঁ মৃত্যুৰ পাছতহে হৈছিল। অন্যহাতেদি সত্যজিত ৰায়ৰ 'পথেৰ পাঁচালি'ৰ মুক্তি ১৯৫৫ চনত হৈছিল।

মেঘে ঢাকা তাৰাৰ এটি বিশেষ দৃশ্য

'নাগৰিক'ৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ ৰামুৰ চাকৰিৰ সন্ধানেৰে ছবিখন আৰম্ভ হৈছে। আধুনিক নগৰীয়া মধ্যবিত্তৰ জীৱনৰ সংঘাত, আশা-আকাংক্ষাই ছবিখনৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয়বস্তু, লগতে দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পাছৰ পৰিবৰ্তিত সমাজৰ এক বাস্তৱ ৰূপো ছবিখনত অংকিত হৈছে। ঘটকৰ ছবিৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৰ বিৰোধ আৰু সংঘাতৰ আধাৰ হৈছে মাৰ্ক্সবাদ। অৱশ্যে মাৰ্ক্সবাদ দাৰ্শনিক আৰু মনস্তাত্বিক ৰূপত। তেওঁ নিজেই স্বীকাৰ কৰি গৈছে যে তেওঁ শিল্পী বা চলচ্চিত্ৰ শিল্পী একোৱেই নহয়। চিনেমাক তেওঁ শিল্পৰ ফৰ্ম হিচাপে গ্ৰহণ কৰা নাই। ছবিক তেওঁ প্ৰকাশৰ এক মাধ্যম হিচাপেহে গ্ৰহণ কৰিছে। মানুহৰ দুখ আৰু যন্ত্ৰণাই তেওঁক দিয়া ক্ৰোধৰ

প্ৰকাশৰ মাধ্যম হিচাপে ছবিক তেওঁ গ্ৰহণ কৰিছে।

ঋত্বিক ঘটকৰ জন্ম হৈছিল ঢাকাৰ জিন্দাবাদৰ (আজিকালিৰ বাংলাদেশ) নামে ঠাইত। কিন্তু এম এ পঢ়াৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ ১৯৪৮ চনত কলিকতালৈ গুচি আহে আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁ ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ (IPTA) অক্লান্ত কৰ্মী হৈ পৰে। কিন্তু দেশ বিভাজনে ঘটকৰ মনত এক গভীৰ সাঁচ পেলাইছিল আৰু তাক সেই সময়ত তেওঁৰ ছবিৰ যোগেদি ফুটাই তুলিছিল। তেওঁৰ 'মেঘে ঢাকা তাৰা', 'কোমল গান্ধাৰ' আৰু সুবৰ্ণ ৰেখা' এই তিনিখন ছবিত দেশ বিভাজনৰ এক বাস্তৱ কৰুণ ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। দেশ বিভাজনক এক বৈপ্লৱিক ৰাজনৈতিক প্ৰকাশ হিচাপে তেওঁ ছবিক দাঙি ধৰিছে। ঘটকৰ প্ৰিয় শিষ্য কুমাৰ সাহানীয়ে এই ক্ষেত্ৰত এনেদৰে কৈছে ঃ

"The heroes and heroines of Ritwik's films, while their energies are sapped by society which can sustain no growth, have inner resources that seem to assert themselves. (....) He was extremely disenchanted with those of his colleagues who wanted to maintain a false unity and were not, implicitly, pained enough by the splintering of every form of social and cultural values and movement. It is these factors that make Ritwik's films a vitally generative force for the young. He does not hide behind a medieval or a dead past or a decorative Indianess... Very few of his contemporaries have avoided these pitfalls whether they work in the cinema and the other arts, or in the thoritical and cultural sphere. It is as if they were ashamed of being themselves, today, with their true history.

'Indian Cinema, London, BFI, Ed. Paul Willemen'.

দেশ বিভাজনৰ মানসিক চাপে ক্লিষ্ট কৰা চৰিত্ৰবোৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা ছবি তিনিখনত দেখা পোৱা যায়। দেশ বিভাজনে তেওঁলোকৰ ওপৰত পেলোৱা আৰ্থ-সামাজিক প্ৰভাৱ, নিজৰ জন্মস্থান ত্যাগ কৰি এক আচহুৱা পৰিবেশক আঁকোৱালি ল'বলগীয়া পৰিস্থিতি, নিয়মীয়া উপাৰ্জনৰ উৎসবিলাক হেৰুৱাই আৰ্থিক হাৰাশাস্তি সন্মুখীন হোৱা অৱস্থাই তেওঁলোকৰ মনোজগতত পেলোৱা প্ৰভাৱ ইত্যাদি এই ছবিকেইখনত দেখা গৈছে। 'মেঘে ঢাকা তাৰা'ত নীতাৰ মাকৰ খিংখিঙীয়া স্বভাৱ আৰু দেউতাকৰ আপোচমূলক চৰিত্ৰও তেওঁলোকৰ অনিৰাপত্তাৰ পৰা উৎপত্তি হোৱা এক ছাপৰ প্ৰকাশ।

ঘটকৰ সম্পূৰ্ণ কৰ্মৰাজি ঃ

কাহিনী চিত্ৰসমূহ ঃ

(১) নাগৰিক (১৯৫৩), মুক্তি ২০ চেপ্তেম্বৰ, ১৯৭৭ চন, (২) অযান্ত্ৰিক (১৯৫৮), (৩) বাড়ী থেকে পালিয়ে (১৯৫৯), (৪) মেঘে ঢাকা তাৰা (১৯৬০), (৫) কোমল গান্ধাৰ (১৯৬১), (৬) সুৱৰ্ণৰেখা (১৯৬২), (৭) তিতাস একটি নদীৰ নাম (১৯৭৩), (৮) যুক্তি তক্কো আৰ গপ্পো (১৯৭৪)।

তথ্যচিত্ৰ ঃ

(১) আদিবাসীও কা জীৱন স্ৰোত (১৯৫৫) হিন্দীত, বিহাৰ চৰকাৰৰ সৌজন্যত, (২) বিহাৰ কে দৰ্শনীয় স্থান (১৯৫৫) হিন্দীত, বিহাৰ চৰকাৰৰ সৌজন্যত, (৩) চায়েণ্টিটচ অফ টুমৰু (১৯৬৭), (৪) ইয়ে কিঁউ (১৯৭০), (৫) আমাৰ লেনিন (১৯৭০), (৬) পুৰুলিয়াৰ ছৌ (১৯৭০)।

চুটি ছবি ঃ

(১) ফিয়েৰ(১৯৬৫) হিন্দীত, (২) ৰান্দিভু () ঘটকৰ তত্ত্বাৱধানত নিৰ্মিত, (৩) চিভিল ডিফেন্স (১৯৬৫), (৪) দুৰ্বাৰ গতি পদ্মা (১৯৭১)।

অসমাপ্ত কৰ্মৰাজি ঃ

কাহিনীচিত্ৰ ঃ

(১) অৰূপকথা (১৯৫১) বেদেলী, (২) কওঁ অজানেৰ(১৯৫৯), (৩) বগলাৰ বংগ দৰ্শন, (৪) ৰঙেৰ গুলাম, (৬) আৰণ্যক, (৭) সেই বিষ্ণুপ্ৰিয়া।

তথ্যচিত্ৰ ঃ

(১) ওস্তাদ আল্লাউদ্দিন খান (১৯৬৩), (২) ইন্দিৰা গান্ধী (১৯৭২), (৩) ৰামকিংকৰ, (৪) আসামেৰ গৌৰীপুৰ হাতীধৰাৰ গল্প।

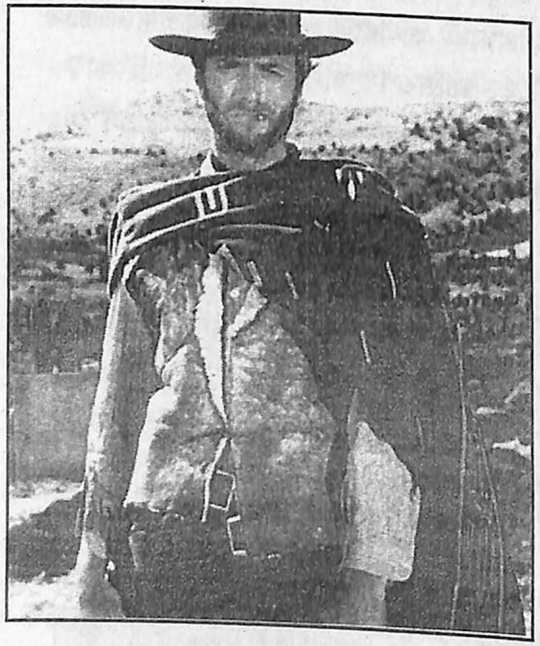
ঘটকে জীৱনকালত স্বীকৃতি আৰু প্ৰশংসা নাপালেও তেওঁৰ যে গুণমুগ্ধৰ অভাৱ আছিল তেনে নহয়। তেওঁৰ অসামান্য প্ৰতিভাৰ উমান বহুতেই পাইছিল। সেইসকলৰ ভিতৰত পুণাৰ ফিল্ম ইনষ্টিটিউটৰ তেওঁ পঢ়ুওৱা ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকল প্ৰধান আছিল। ২০০৬ চনৰ মে' আৰু জুন মাহত অনুষ্ঠিত হোৱা এক চলচিত্ৰ ৰসাস্বাদন পাঠ্যক্ৰমত অংশগ্ৰহণ কৰিবলৈ আমি ব্যক্তিগত ভাৱে যেতিয়া পুণাৰ ফিল্ম ইনষ্টিটিউটত খোজ দিছিলোঁ তেতিয়া ঋত্বিক ঘটকৰ নাম প্ৰথমেই শুনিছিলোঁ। পুণাৰ ফিল্ম ইনষ্টিটিউটৰ চৌহদত আজিও থিজোপা গছৰ তলত বহি ঋত্বিক ঘটকে তেওঁৰ ছাত্ৰসকলৰ লগত আড্ডা দিছিল সেই গছ আজিও আছে। এতিয়াও নিয়মিত ভাৱে এই গছৰ তলত আড্ডা চলি থাকে। গছজোপাক Wisdom Tree বুলি কোৱা হয়। আমি নিজেও এই গছৰ তলত বহি বহুনিশা আড্ডাত অংশগ্ৰহণ কৰিছিলোঁ। অহা ৬ ফেব্ৰুৱাৰীত ঋত্বিকৰ মৃত্যুৰ ৩২ বছৰ সম্পূৰ্ণ হ'ব। আমি আমাৰ এই লেখাৰ জৰিয়তে আমাৰ শ্ৰদ্ধা তেওঁৰ ৩২ তম মৃত্যু দিৱসত জ্ঞাপন কৰিছোঁ।❑

ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'সাৰথি'ত অৰুণ নাথ

সত্যজিৎ ৰায়ৰ 'অপুৰ সংসাৰ'ত শৰ্মিলা ঠাকুৰ

আধুনিক আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰ
দুটিমান অনুভৱ

✍ দেৱাশিষ বৰুৱা



আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰ বুলি ক'লেই সাধাৰণতে আমাৰ মনলৈ আহে এনে কিছু কথাছবিৰ কথা যিবোৰ কেতবোৰ বিশেষ বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ। প্ৰায় বিশ্বব্যাপি এনে এটা ধাৰণা সংপৃক্ত হৈ আছে যে কাহিনীৰ দ্ৰুতবেগী গতি, এজন অতিমানৱীয় শক্তিসম্পন্ন নায়ক, অত্যাধুনিক প্ৰযুক্তিৰ চমক আৰু সবাৰোপৰি অসীম প্ৰাচুৰ্য্যৰ এখন বৰ্ণময় জগত- এনে বৈশিষ্ট্য সমূহেই এখনি সফল আৰু জনপ্ৰিয় আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ পূৰ্বচৰ্ত। সমগ্ৰ পৃথিৱীজুৰি বিশেষকৈ কিশোৰ-কিশোৰীসকলক সন্মোহিত কৰি ৰখা হলিউদৰ "ব্লকবাষ্টাৰ" সমূহ সম্পৰ্কে এনে এটা ধাৰণা খুব ভুলো নাছিল অন্ততঃ আজিৰ পৰা কেইবছৰমানৰ আগলৈকে।

কিন্তু বিগত ডেৰটা দশকত মাৰ্কিন চলচ্চিত্ৰৰ দৃশ্যপটলৈ এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ পৰিবৰ্তন আহিছে। উপৰোক্ত তথাকথিত পৰম্পৰাগত বৈশিষ্ট্যসমূহ সম্পূৰ্ণ পৰিহাৰ কৰি এনে কেতবোৰ কথাছবি সাম্প্ৰতিক আমেৰিকাই বিশ্ববাসীক উপহাৰ দিছে যিবোৰে আমাৰ চেতনাক যেন জোকাৰি থৈ গৈছে। আধুনিক জীৱন, আধুনিক মানুহৰ মনস্তত্ব আদি জটিল বিষয়ৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ আৰু কলাসন্মত উপস্থাপনেৰে তেনে কথাছবিসমূহে কেৱল আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰকে নহয়, সামগ্ৰিক ভাৱে চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমটিকেই এক শক্তিশালী মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। American Beauty, The Hours, Traffic, Shakespeare in Love, Magnolia, About Schmidt আদি কথাছবিসমূহৰ আৱেদন চলচ্চিত্ৰক ভালপোৱা, এই মাধ্যমটোৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল পৃথিৱীৰ সকলো ঠাইৰ, সকলো বয়সৰ, সকলোলোকৰ বাবে অনুভূত হৈছে। এনে কথাছবিসমূহে আধুনিক আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰক এক বৈচিত্ৰ্য প্ৰদান কৰিছে। কলা আৰু মনোৰঞ্জনৰ সমাহাৰেৰে, আধুনিক জীৱনৰ সামাজিক, মনস্তাত্বিক বিশ্লেষণেৰে এনে চলচ্চিত্ৰ সমূহে যেন আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত এক নতুন যুগৰ সূচনা কৰিছে।

প্ৰায় দুই দশকৰ আগৰ পৰাই আমেৰিকাত কথাছবি নিৰ্মাণৰ দুটা প্ৰধান ধাৰা দেখা যায়। এটাত ৬০ আৰু ৭০ ৰ দশকত নিৰ্মিত কথাছবিসমূহৰ তীব্ৰ অনুৰাগ (Passion)ক ভেঁটি কৰি লৈ নতুনকৈ

চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰা হয়। এই ধাৰাই সৃষ্টি কৰা দুখনমান অনবদ্য কথাছবি হ'ল- The Usual Suspects, L.A. Confidential, High Fidelity ইত্যাদি। দ্বিতীয় ধাৰাটোত অতীতৰ কাহিনী প্ৰধান কথাছবিসমূহৰ এক অনুসৰণ লক্ষ্য কৰা যায়। Gone with the wind, Casablanca আদি ধ্ৰুপদী কথাছবিসমূহৰ প্ৰভাৱ এই ধাৰাৰ চলচ্চিত্ৰৰ ওপৰত সুস্পষ্ট। এই ধাৰাৰ কথাছবিৰ এক উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ হৈছে জে'ইমছ্ কেমেৰুণৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত Titanic। চলচ্চিত্ৰ কলা সুনিপুণভাৱে ব্যৱহৃত হোৱা এই কথাছবিসমূহ বাণিজ্যিক ভাৱেও অতি সফল হিচাপে পৰিগণিত হৈছে।

শীতল যুদ্ধৰ অৱসান ঘটাৰ পাছত সামপ্ৰতিক বিশ্বত মাৰ্কিন যুক্তৰাষ্ট্ৰ হৈ পৰিছে একমাত্ৰ 'চুপাৰ পাৱাৰ'। আমেৰিকা যে শক্তিমান, অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী তাক তেওঁলোকে অহৰহ ঘোষণা কৰি আছে কুৱেইট, ইৰাক, আফগানিস্তান বা বিশ্বৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত। ভালে সংখ্যক আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰতো চিত্ৰায়িত হৈছে আমেৰিকাৰ এই অদম্য শক্তি। কিন্তু তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে যিসমূহ আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰই এক বিশ্বজনীন আৱেদনেৰে চলচ্চিত্ৰ ৰসিকসকলৰ চেতনাত স্মৰণীয় স্থান অধিকাৰ কৰি আছে, সেইসমূহ কোনো চিলভেষ্টাৰ্ ষ্টেলন্ অথবা আৰ্ণল্ড স্কোৱাৰজে'নে'গাৰ্ অভিনীত, 'স্পে'ইশ্বেল ইফেক্ট'সমৃদ্ধ কথাছবি নহয়। বৰং চিৰস্মৰণীয় হৈ ৰোৱা সেই সমূহ আমেৰিকান কথাছবি হৈছে The Verdict, Driving Miss Daisy ৰ দৰে আপেক্ষিক ভাৱে বহু কম বাজেটেৰে নিৰ্মিত কোলাহলহীন কথাছবি সমূহহে। এনে কথাছবিসমূহে আমেৰিকাৰ সমৃদ্ধি, প্ৰাচুৰ্য্য আৰু শক্তিক যেন উপলুঙা কৰি একেবাৰে নিঃস্বজনৰ জীৱনৰ জয়গান গাইছে। সাধাৰণ মানুহখিনিৰ জীৱনৰ দ্বন্দ্ব-সংঘাত, পোৱা-নোপোৱাৰ হিচাপ-নিকাচ, স্বপ্ন-আনন্দ-বিষাদ আদি অনুভূতিৰে তেনেবোৰ কথাছবি সংপৃক্ত হৈ আছে।

আমেৰিকান সাহিত্য অথবা চলচ্চিত্ৰ যিয়েই নহওক- ইয়াৰ এক উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হৈছে ব্যক্তি হিচাপে মানুহে নিজক প্ৰতিষ্ঠা কৰা। জীৱন যুদ্ধত হাৰি হাৰিও শেষ মুহূৰ্তত মানুহ জিকি যায়; সকলো প্ৰত্যাহ্বান, সকলো প্ৰতিকূলতাৰ বিপৰীতে মানুহে প্ৰতিষ্ঠা কৰে নিজক। সামগ্ৰিকভাৱে আমেৰিকান চেতনাৰেই ই এক কেন্দ্ৰীয় ধাৰণা। হেমিংৱে'ৰ অমৰ সৃষ্টি The Old Man and The Sea ৰ ছান্তিয়াগ' অথবা হাৰমেন্ মে'লভিলৰ ক্লাচিক উপন্যাস Moby Dick ৰ আহাব আদি চৰিত্ৰসমূহে ব্যক্তিজীৱনৰ এই অদম্য শক্তিৰেই জয়গান গাইছে। আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰও এই ক্ষেত্ৰত কোনো ব্যতিক্ৰম নহয়। এনে বৈশিষ্ট্যই আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰক 'টিপিকেলী' আমেৰিকান কৰি ৰাখিছে আৰু সন্দেহাতীতভাৱে এক বিশ্বজনীন আৱেদনেৰে সমৃদ্ধ হৈছে আমেৰিকান চলচ্চিত্ৰ।❑

সহায়ক গ্ৰন্থ পঞ্জী ঃ
Movies and Modern America- Richard H. Pells

Silencing the Cultural Distancing 'sotto voce' : The Celluloid Adaptation of E.M. Forster's "A Room with a View"

✍Pranjal Borah

Mr Emerson: "………It seems to me you are in a muddle, seems to me that the reason you are going to Greece, the reason you have broken off your engagement , yes Miss Bartlett told me, is that you love George……."

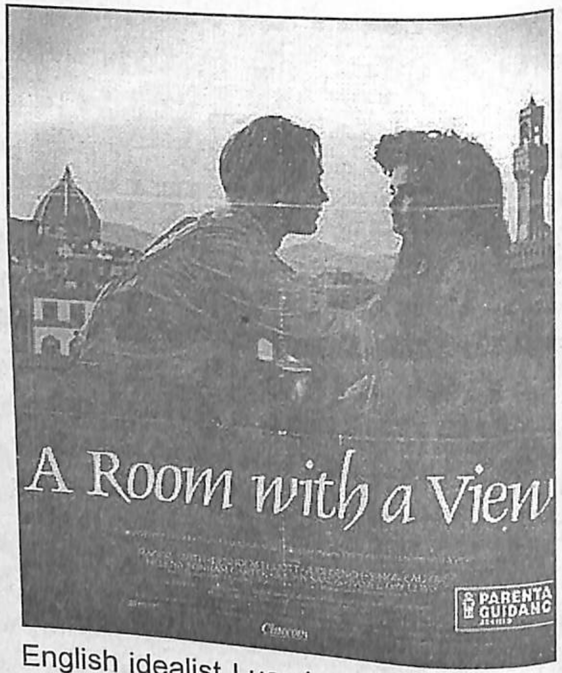
Lucy (sobbing she sits down): "But I got to go to Greece, I mean the tickets bought,and…everything…..its only impossible."

Mr. Emerson: "Tell me one thing impossible next to love and to part……….(catches hold of Lucy's fists) ……You love George, you love the boy body and soul as he loves you…."

Lucy(still sobbing): "But, of course, I do. Who did you all think? (rushing to the door)…….No, I got to go; they trust me."

Mr. Emerson: "Why should they? You deceived everybody including yourself."

————Thus Mr. Emerson , a believer in truth and desire, a staunch upholder of personal values before public ones, coaxes the feisty yet baffled



English idealist Lucy into giving vent to her heart in the climax of "A Room with a View", an engrossing screen adaptation of E.M. Forster's classic novel of the same name. And this compressed scene suggests why E. M. Forster's novels have proved so captivating and alluring on screen.Forster the liberal humanist palpably showed allegiance to the sanctity of personal relationships, democracy, individualism, and an aristocracy of the sensitive, the

considerate ,and the plucky. He sought freedom from prejudices and its skepticism, from restricting and regressive bonds of a political , economic and social doctrine. In order to make life worth living, he advocated a synthesis — a synthesis of the body and the soul, Emotion and Intellect, Nature and Culture. Forster's novels perfectly epitomize his creed and so do the films based on his novels. In them flares up a microcosm of what has immortalised Forster as a veracious delineator of social manners and 'underdeveloped hearts', and a patron of the complete man and the total vision of life.

In the exquisite screen adaptation of E.M. Forster's third novel ' A Room with a View'(1908), the creative triumvirate of director James Ivory, producer Ismail Merchant, and screenwriter Ruth Prawer Jhabvala have fashioned a delightfully entertaining yet spiffy and cerebral comedy of manners quite in concordance with the classic novel. Unlike most period pieces, this movie is charming, witty, and very entertaining, and has none of the stiffness that adaptations of literary classics usually suffer from. The film released in 1986 turned out to be one of the first international hits of the Merchant/ Ivory Production grabbing accolades from both critics and connoisseurs. As expected , the film stole the show in the year's Academy Award Ceremony and clinched three including the Oscar for the Best Picture.

Lucy Honeychurch (Helena Bonham Carter), a young English nubile , arrives in Florence in 1907 with Charlotte Bartlett (Maggie Smith), her prudish middle-aged cousin. They are very disappointed that their rooms do not have views. At dinner in the pension, Mr. Emerson (Denholm Elliott) offers them the rooms he shares with his handsome son George (Julian Sands). Although embarrassed by this proposal and the frank way it is proffered, the women decide to swap rooms.

While touring the city alone one afternoon, Lucy happens to witness the violent stabbing of a man; George is nearby when she collapses in shock. The stage is set for intimacy between the two young people, and later, during an outing in the country, he boldly kisses her in a beautiful field of flowers. Charlotte, her hawk-eyed chaperon, witnesses the event and whisks her charge back to England.

Lucy complacently settles for the tiresomely traditional courtship of nerdish Cecil Vyse (Daniel Day-Lewis). Much to the dismay of her fun-loving brother Freddy (Rupert Graves) and the family clergyman, Reverend Beebe (Simon Callow), Lucy has decided to marry Cecil

Vyse (Daniel Day Lewis), a dilettante who loves art rather than life. Both men intuit that she is too passionate a woman for this supercilious fellow. By chance, the Emersons rent a villa nearby. When the Emersons decide to move into the area, Lucy becomes nervous, restless, anxious. And we know the best-laid plans are about to go terribly and wonderfully awry. For the Emersons are passionate disciples of Thoreau, and they believe that love, not law, should be the operative principle. The worst thing in the world, says Mr. Emerson, "is to love... and to part." When George learns that Lucy is to marry Cecil, he steals another heated kiss and declares his love for her. Bound by convention to wed the man she has chosen, Lucy faces a conflict between propriety and passion. She inexorably finds herself on the horns of a dilemma: Should she opt for a safe, proper marriage to Cecil, or the bohemian unpredictability of the charismatic Emerson? In other words,she is forced to make a choice — to offend and upset the entire community by breaking her engagement to a man who wants her only as an ornament, or to deny her heart the relationship in which she will be valued, appreciated, and free.

True to the novel, screenplay writer Ruth Prawer Jhabvala and director James Ivory revel in Lucy's awakening to the possibility of a new life lived in accordance with nature and the promptings of the heart. The emancipation of her passion proves to be a thunderstorm in a teacup. And on the screen it simply stirs and casts a spell on all. A winner of three Academy Awards, "A Room with a View" is not what one could call fast-moving, but fans of the Merchant-Ivory team enjoy the film basking in its leisurely pace and stimulating cast of characters. Maggie Smith, Judy Dench, Denholm Elliott, Julian Sands, Helena Bonham-Carter and Daniel Day-Lewis are all exceptional in an outstanding cast. The scenery and the soundtrack are spectacularly bold, and it works wonders. At times, viewers feel as though they have visited a museum, and stepped right into paintings of romance and life.

Early in her acquaintance with the author, Virginia Woolf wrote, "I saw Forster, who is timid as a mouse, but when he creeps out of his hole very charming." Even on the page, Forster's writing voice has a quiet composure that would seemingly subvert any claim to being a cynosure in the cinematic world. But when his stories creep out of their books and onto the screen, they always loom large as charming and cinematic. And "A Room with a View' obviously bears testimony to it. ❑

'ৰূপালী কুঁৱৰী' আইদেউ সন্দিকৈৰ জীৱন চৰ্যা

✍মহেন শইকীয়া

ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতি প্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'জয়মতী' হ'ল অসমীয়া বোলছবি ইতিহাসৰ সোণালী সৌধ। জয়মতীৰে অসমীয়া বোলছবিৰ ইতিহাস ৰচি জ্যোতি প্ৰসাদি লভিলে খ্যাতি আৰু জয়মতীৰ নাম ভূমিকাত অভিনয় কৰি আইদেউ সন্দিকৈয়ে পালে সামাজিক গ্লানি।

অসমৰ এখন অখ্যাত পিছপৰা গাঁও পানীদিহিঙীয়া। এই গাঁৱতে ১৯২০ চনৰ চ'ত মাহৰ কোনো শুভক্ষণত জন্ম হৈছিল আইদেউ সন্দিকৈ। নীলাম্বৰ সন্দিকৈৰ একমাত্ৰ কন্যা আছিল আইদেউ। আইদেউৰ তিনি ভাতৃ কেশৰ, জয়চন্দ্ৰ আৰু মইনা। পানীদিহিঙীয়াত নাছিল পঢ়াশালি। বিদ্যায়লৰ শিক্ষাৰ পৰা বঞ্চিতহৈ কিশোৰী কাল অতিবাহিত কৰে। আইদেউৰে যৌৱনত ভৰি দিয়া সময়ত সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষত স্বাধীনতা আন্দোলনৰ উত্তাল বতাহ বলিছিল। গান্ধীৰ আইন অমান্য আন্দোলনে তীব্ৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিছিল। এনে সময়ত গাঁৱৰ সমাজৰ কটকটীয়া বান্ধোন চিঙি আইদেউৰে সমাজৰ বাবে প্ৰায় ১৫ বছৰ বয়সত ১৯৩৫ চনত অভিনয় কৰিব লগা হৈছিল জ্যোতি প্ৰসাদৰ 'জয়মতী'ত।

জ্যোতি প্ৰসাদে 'জয়মতী'ত অভিনয়ৰ উদ্দেশ্যে এজনী ছোৱালী বিচাৰি পোৱা নাছিল। অৱশেষত বাতৰি কাকত যোগে বিজ্ঞাপন দিয়া হ'ল অভিনেত্ৰী বিচাৰি। তথাপিও অভিনেত্ৰী বিচাৰি নাপালে জ্যোতি প্ৰসাদে। অৱশেষত আইদেউৰ সম্বন্ধীয় ককায়েক ডিম্ব বৰগোহাঁইয়ে নিৰ্বাচন কৰিলে আইদেউক 'জয়মতী'ত অভিনয়ৰ বাবে। ডিম্ব বৰগোহাঁয়ে অতি কৌশলেৰে বোকাখাতৰ ধনশিৰি মুখত পানীত উটি অহা ঘৰ (পাম্প) চাবলৈ মাতি নিলে আইদেউৰ লগতে ভায়েক নিলাম্বৰক। ডিম্বই জাহাজত দুয়োকে নি গহপুৰৰ ওচৰৰ ভোলগুৰি চাহ বাগিচালৈ নিয়ে। তেতিয়ালৈকে আইদেউৰে ডিম্বৰ ভিতৰৰ কথা গমেই পোৱা নাছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওচৰলৈ নিলে আইদেউক। আইদেউৰে কান্দোনত ভাগি পৰে প্ৰকৃত কথা গম পায়। জ্যোতি প্ৰসাদে আইদেউৰ মনৰ ভাৱ গম পোৱাত জ্যোতি প্ৰসাদৰ খুৰীয়েকক আইদেউক গতাই দিয়ে। এই দৰেই আৰম্ভ হ'ল বোলছবিত অভিনয়ৰ নাটকখন। জ্যোতি প্ৰসাদে বুজাই বঢ়াই আইদেউক 'জয়মতী'ত নায়িকাৰূপে নিৰ্বাচিত কৰে। একেদৰে পানীদিহিঙীয়াৰ সমীপৰ মহুৱামুখৰ মোহিনী ৰাজকুমাৰীক ৰাজমাও, ভনীয়েক ব্ৰতেশ্বৰীক ল'ৰাৰজাৰ ৰাজসত্তাৰ গৰখীয়া ল'ৰা, ভনীটি বুঢ়া গোহাঁইক জয়মতীৰ লিগিৰী তৰবৰী, কেশৰ সন্দিকৈক দোলাকাষৰীয়া জাপিধৰা আৰু ডিম্ব গোহাঁইক চকু ফুটা ৰজাৰ ভাওৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰে।

আইদেউক 'জয়মতী'ৰ ৰূপ দিয়া হ'ল। 'জয়মতী'ৰূপী আইদেউক জেৰেঙা পথাৰত ল'ৰা ৰজাৰ চাওদাং ৰূপী গাঠী হাজৰিকাই (ফনী শৰ্মা) শাস্তি দিয়া কাৰ্যই আইদেউক চিৰ জীৱনৰ বাবে পংগু কৰিলে। অৱশেষত জ্যোতি প্ৰসাদে চিকিৎসা প্ৰদান কৰি আইদেউক পানীদিহিঙীয়াৰ ঘৰলৈ পুনৰ পঠাই দিলে।

আইদেউৱে অসমীয়া জাতিৰ খ্যাতি ৰচিলে যদিও গাঁৱৰ ঘৰলৈ আহি গ্লানিৰ সন্মুখীন হ'ল। ঘৰপাই আইদেৱে সকলোৰেপৰা অনাদাৰ, অৱহেলা, ঘৃণাত একেবাৰে অসহায় হৈ পৰিল। সমাজৰ লেই লেই, চেই চেই। পুখুৰীৰ দলঙত উঠিলেও চুৱা হয়। অৱশেষত আইদেউৰ পৰিয়ালে সমাজ গোটাই উদ্ধাৰণী দিব লগা হ'ল। ১৯৩৫ চনত মুক্তি পোৱা 'জয়মতী' আইদেউৱে ৫২ বছৰৰ পিছতহে প্ৰথম চাবলৈ পালে। পৰৱৰ্তী কালত আইদেউ একেবাৰে নিৰাশ্ৰয়া হ'ল। আজি অ'ত কালি ত'ত এইদৰে দিন কটোৱা কালছোৱাত তাঁতবৈ, জেওৰা দি, পাচি খৰাহী সাজি আনৰ উপাৰ্জনৰ নাখায় স্বাৱলম্বীভাৱে নিজৰ জীৱিকা উলিয়াই দিন পাৰ কৰি জীৱনৰ অন্তিম স্তৰত উপনীত হ'লহি। ১৯৮০ চনলৈকে দুই এটা সংগঠনে আইদেউক সম্বৰ্ধনা জনাইছিল। ১৯৮৪ চনৰ পৰা আইদেউৱে লাভ কৰে শিল্পী পেঞ্চন। প্ৰথম অৱস্থাত মাহে ছশ টকা আছিল যদিও পাছলৈ ১৫০০ টকাকৈ পায়। ১৯৮৫ চনৰ ১০ মাৰ্চত অসম চৰকাৰে এখন ফলক আৰু এটা এটা ৰূপৰ মূৰ্তি প্ৰদান কৰে। ১৯৯৩ চনত ১৮ খন গাঁৱৰ ৰাইজ একত্ৰিত হৈ বহাগ বিহুৰ দিনা ৰাজহুৱা ভাৱে সম্বৰ্ধনা জ্ঞাপন কৰে। আইদেউৰ স্মৃতি যুগমীয়া কৰাৰ উদ্দেশ্যে ১৯৯১ চনত আইদেউ সন্দিকৈ মধ্য ইংৰাজী বিদ্যালয়ত স্থাপন কৰে। বিদ্যালয়খন আজিও চৰকাৰী কৰণ নহ'ল। ১৯৯৮ চনৰ মাৰ্চ মাহত গোলাঘাট নগৰত অনুষ্ঠিত চাওলুং চুকাফাৰ ৭৭০ বছৰীয়া স্মৃতিচাৰণ সভাত আইদেউ সন্দিকৈক "ৰূপালী কুঁৱৰী" উপাধি প্ৰদান কৰে। ২০০১ চনৰ ৯ এপ্ৰিলত আইদেউ সন্দিকৈৰ বাসগৃহত অৰূপ মান্নাই 'আইদেউ'ৰ শুভমহুৰত অনুষ্ঠিত কৰে। এই ছবি বৰ্তমান বিশ্ব দৰবাৰত অভিলেখ গঢ়িছে। আইদেউ সন্দিকৈৰ স্মৃতি যুগমীয়া কৰাৰ উদ্দেশ্যে তেতিয়াৰ ককাক আৰু বৰ্তমানৰ মুখ্যমন্ত্ৰী তৰুণ গগৈ দেৱে ১৯৯৮-৯৯ বৰ্ষৰ সমষ্টি উন্নয়ন পুঁজিৰ পৰা পাঁচ লাখ টকাৰ অনুদান আগবঢ়ায়। এই অনুদানৰে ২০০১ চনৰ ১০ নৱেম্বৰত তৰুণ গগৈদেৱে আইদেউ সন্দিকৈ সাংস্কৃতিক সংগ্ৰহালয়ৰ আধাৰ শিলা স্থাপন কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত সংগ্ৰহালয়টো উদ্বোধন কৰি গোলাঘাট জিলা সাহিত্য সভাক অৰ্পণ কৰে যদিও সংগ্ৰহালয়ৰ মূল লক্ষ্যত উপনীত নহ'ল। বৰ্তমান ১৭ ডিচেম্বৰৰ আইদেউ সন্দিকৈ স্মৃতি দিৱসৰ দিনাহে সংগ্ৰহালয়টোৰ তলা খোল খায়। সমাজৰ অনেক গ্লানিৰ মাজতে বহুতো আশা নিৰাশাৰ মাজতে আইদেউৱে ২০০২ চনৰ ১৭ ডিচেম্বৰত মৃত্যুক আঁকোৱালি লয়।

আইদেউৰ আশা ঃ

আইদেউ সন্দিকৈয়ে জীৱন্ত কালতে শিল্পী আইদেউ সন্দিকৈ মধ্য ইংৰাজী বিদ্যালয় চৰকাৰী কৰণ কৰা, পানীদিহিঙীয়া খোৱাপানী যোগান আঁচনি কাৰ্যক্ষম কৰা, পানীদিহিঙীয়াত এখন তোৰণ নিৰ্মাণ কৰাৰ আশা কৰে যদিও তোৰণখন নিৰ্মাণ হ'ল যদিও বিদ্যালয়খন চৰকাৰী কৰণ নহ'ল আৰু খোৱাপানী যোগান আঁচনিখনো সফল নহ'ল।

অৱহেলিত আইদেউ ঃ

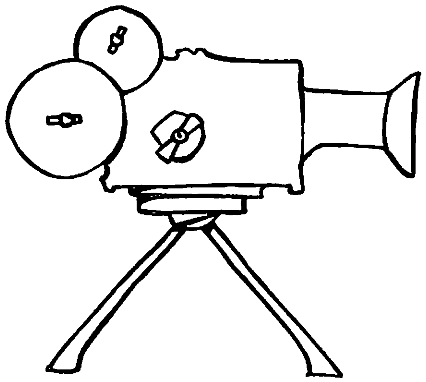
আইদেউ সন্দিকৈৰ মৃত্যুৰ পাচত ২০০২ চনৰ ২৯ ডিচেম্বৰত অনুষ্ঠিত ৰাজহুৱা আদ্যশ্ৰাদ্ধত গৃহীত প্ৰস্তাৱমৰ্মে আইদেউ সন্দিকৈৰ স্মৃতি ৰক্ষাৰ বাবে আইদেউ বঁটা ঘোষণা, পানীদিহিঙীয়াক আদৰ্শ গাঁও

হিচাপে গঢ়া, আইদেউ বিদ্যালয় চৰকাৰী কৰণ কৰাৰ লগতে কেবাটাও প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰা হৈছিল যদিও এটাও কাৰ্যকৰী নহ'ল।

জীৱনৰ বাটত ধূলিত ধূলিসাৎ হৈ গ'ল আইদেউ নামৰ ছোৱালীজনীৰ কেঁচা যৌৱনৰ সকলো সপোন। ৰামধেনুৰ ৰং হেৰুৱাই বৰ্ণহীন হ'ল আইদেউৰ জীৱন। চৰম ত্যাগৰ বিনিময়ত কি পালে শিল্পী গৰাকীয়ে। পিছ বয়সত পালে কোনো কোনো অনুষ্ঠান আৰু চৰকাৰৰ পৰা কেতিয়াবা এথোপা ফুল। এখন গামোছা, কেইটামান টকা, এখন হুইল চেয়াৰ আৰু এডাল লাখুটি। আইদেউৰ স্মৃতি যুগমীয়া কৰাৰ আঁচনি সফল ৰূপায়ণ হ'ল জানো? বৰ্তমান আইদেউৰ সমাধি ক্ষেত্ৰও ৰাজনীতিৰ মেৰপাকত সোমাল। চৰকাৰৰ অনুমোদিত আঁচনিও সফল নহ'ল। তথাপিও পানীদিহিঙীয়া বাসীয়ে আগবাঢ়ি আহিছে আইদেউৰ সমাধি নিৰ্মাণৰ বাবে।

আইদেউৰ হৈ এতিয়াও কৰণীয় বহুতো আছে। আইদেউৰ নামত দুখনমানহে গ্ৰন্থ অদ্যাপি প্ৰকাশ হৈছে। আইদেউৰ চিতাভস্ম ধনশিৰি মুখত লুইতৰ বুকুৰেদি উটুৱাই দিয়া হ'ল যেন আইদেউৰ কীৰ্তি বৈ যাব। জ্যোতি প্ৰসাদৰ সেই গীতটিয়ে বাস্তৱ ৰূপ দিছে-

"লুইতৰে পানী যাবি অ' বৈ
সন্ধিয়া লুইতৰ পানী সোণোৱালী
চহৰে নগৰে যাবি অ' বৈ
জয়াৰে কীৰিতি দেশে বিদেশে
সাগৰে নগৰে ঘুৰিবি গৈ
মাটিৰে দেহাটি এৰি জয়মতী
জ্যোতিৰে দেহাটি লৈ
যাউতিযুগীয়া কীৰিতি ৰাখিলা
চানেকি জগতলৈ
এটুপি-দুটুপি তেজে তিনি টুপি
দেশৰ হকে জয়াই গ'লে বিলাই
অসমৰ জীয়াৰী অসমৰ বোৱাৰী
এটুপি চকুলো মোৰা পেলাই ।।"□



অসমত কলাত্মক কথাছবিৰ নমস্য ব্যক্তি ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া

✍প্ৰফুল্ল ৰাজগুৰু

যি কেইজন মুষ্টিমেয় অসমীয়া কথাছবি পৰিচালকে গতানুগতিক ব্যৱসায়িক কথাছবিৰ বিপৰীতে কলাত্মক ছবি নিৰ্মাণত মনোযোগ দিছিল সেই কেইজনৰ ভিতৰত ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া অন্যতম। এজন শ্ৰেষ্ঠ কথাশিল্পী হিচাপে ইতিমধ্যে সু-প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই সত্তৰৰ দশকৰ মাজভাগৰ পৰা কথাছবি নিৰ্মাণৰ পথত আগ বাঢ়ে। অসমৰ চলচ্চিত্ৰৰ জগতত তেতিয়ালৈকে, জ্যোতি প্ৰসাদৰ 'জয়মতী'ক বাদ দি, নিৰ্মিত কথাছবি সমূহৰ সুক্ষ্ম কলাগত গুণ বা নান্দনিক ৰসবোধৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। উক্ত দিশ কেইটাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি ড° শইকীয়াই অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত এক নতুন দিগন্তৰ সূচনা কৰিলে। বহুতে অভিযোগ কৰে যে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ কথাছবি সমূহত 'সাহিত্য'ৰ প্ৰাধান্য হে অধিক- কথাছবিৰ মৌলিক চৰিত্ৰ তেওঁৰ আয়ত্তৰ বাহিৰত ৰ'ল। এই কথা অনস্বীকাৰ্য্য যে সাহিত্যৰ এটা কেন্দ্ৰীয়তা তেওঁৰ কথাছবিৰ ক্ষেত্ৰত আছিল। এই সন্দৰ্ভত তেওঁৰ বক্তব্য এনে ধৰণৰ ঃ মই সাহিত্য, নাট্যভিনয়, চলচ্চিত্ৰ, এই আটাইবোৰকে একেটা পৰিয়ালৰ সদস্য বুলি ভাবো, আৰু গোটেই পৰিয়ালটোক ভালপাওঁ। পৰিয়ালটোৰ ভিতৰত সাহিত্যৰ প্ৰতি মোৰ অনুৰাগ বেছি; আৰু সেই কাৰণে মোৰ নাট্যাভিনয়, চলচ্চিত্ৰ আদিতো সাহিত্যৰ ৰঙটো চকুত পৰা ধৰণৰ।"

অৱশ্যে ড° শইকীয়াই এই কথাও উপলব্ধি কৰিছিল যে- এখন কথাছবি সাহিত্য হৈ থাকিলেই নহ'ব, কথা ছবিও হ'ব লাগিব। এখন উপন্যাসক বা এটা গল্পক যেতিয়া কথাছবিলৈ ৰূপান্তৰ কৰা হয়, তেতিয়া সাহিত্যৰ দিশটোৰেই তাত শেষ কথা হৈ নাথাকে। অন্য বহুত দিশৰ প্ৰতিও চকু দিব লগা হয়। যি কোনো সাহিত্যিক সৃষ্টিকে মানুহে নিভৃতত পঢ়ে। হৃদয়ৰ উপলব্ধিৰ যোগেদি যি অভিজ্ঞতা হয়, তাৰ ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়া সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিগত। কিন্তু চিনেমা বা নাট্যাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত সেইটো নহয়। ইয়াৰ অভিজ্ঞতা হৈ পৰে সামূহিক। কোনো এখন উপন্যাস পঢ়ি একোটা বিশেষ চৰিত্ৰই যি চাপ বহুৱাই তাক বিশ্লেষণ কৰি চোৱাৰ অৱকাশ থাকে। কিন্তু চিনেমাৰ ক্ষেত্ৰত আৱেগিক দিশটোৰেই প্ৰাধান্য লাভ কৰে। সকলো দিশ বিবেচনা কৰি বিশ্লেষণ কৰা তাৎক্ষণিক ভাৱে নহয়- এই কাম পিচৰ পৰ্য্যায়তহে হয়। উদাহৰণ হিচাপে ড°

ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'অন্তৰীপ' উপন্যাসখনৰ কথাই ক'ব পাৰি। এই উপন্যাসৰ কাহিনীৰ আধাৰতে ড° শইকীয়াৰ ৰসোতীৰ্ণ আৰু কলাত্মক কথাছবি 'অগ্নিস্নান' চিনেমাখন নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল। এই উপন্যাসখন পঢ়োতে মেনকাৰ চৰিত্ৰটোৱে পাঠকৰ মনত সৃষ্টি কৰা প্ৰতিক্ৰিয়াৰ কথাই ক'ব পাৰি। এগৰাকী গৃহলক্ষ্মী ৰূপে দেখা দিয়া মেনকা যৌন ব্যভিচাৰত লিপ্ত হোৱা কথাটো মনস্তাত্বিক দিশৰ পৰা বিবেচনা কৰিলেহে তেওঁৰ কাৰ্য্যৰ যুক্তিযুক্ততা বিচাৰি পোৱা যাব। চিনেমাত দেখা মেনকা আৰু কিতাপখনত লগ পোৱা মেনকাই একে ধৰণৰ প্ৰতিক্ৰিয়া নকৰিবও পাৰে।

প্ৰথম দৃষ্টিত আৰু চিনেমাখনৰ বহুতো দৰ্শকৰ বাবে, মেনকা এগৰাকী নাৰীবাদী মহিলা ৰূপে দেখা দিব পাৰে। অন্তিম বিচাৰত মেনকাৰ চৰিত্ৰত অনুভূত হয় দুখ-বেদনা, বিদ্ৰোহ আৰু এক মানৱিক দ্বায়িত্ববোধ। কাহিনীটোৰ লেখক আৰু চিনেমাখনৰ পৰিচালক যিহেতু একেজন মানুহেই, সেইহেতু তেওঁ হয়তো উপলব্ধি কৰিছিল যে- উপন্যাসখনৰ পাঠক আৰু চিনেমাৰ দৰ্শকৰ মেনকা চৰিত্ৰৰ দৃষ্টিভংগী একে নহ'ব পাৰে। সেইবাবে চিনেমাখনৰ নামটোৰ যোগে এক অনুৰণন আনিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে ড° শইকীয়াৰ প্ৰায় কেইখন চিনেমাৰে নাম দিছিল বিশিষ্ট কবি, সমালোচক ভবেন বৰুৱাই। 'অগ্নিস্নান' নামটোৰ সৰ্ন্দভত তেওঁ লিখিছে ঃ 'অন্তৰীপ' উপন্যাসখন প্ৰান্তিকৰ পাটত ছপা হৈ থাকোতে বা তাৰ পিছতো কিতাপ হিচাপে ওলোৱাৰ পিছত কোনো মানুহে নায়িকা চৰিত্ৰটোৰ এবিধ কৰ্মৰ বিষয়ে প্ৰশ্ন তোলা নাছিল। কিন্তু সেই চৰিত্ৰটো আৰু এটা সংশ্লিষ্ট প্ৰধান ঘটনা মানুহে চিনেমা হিচাপে পৰ্দাত দেখিলে এবিধ প্ৰশ্ন তুলিব পাৰে...। গৃহলক্ষ্মী এজনীয়ে যেন 'বেশ্যা' হৈ দেখা দিলে! এই অনুষঙ্গটোৰ প্ৰতিমুখে যেন ক্ৰিয়া কৰি ৰবলৈ ৰামায়ণৰ ভাৰতীয় গৃহলক্ষ্মীৰ প্ৰতীক সীতাক স্মৰণ কৰাই দিয়া এটা inner তথা Counter movement হিচাপেও অগ্নিস্নান নামটো শইকীয়াক দিছিলোঁ।" সন্দেহ নাই নামটোৰ ইঙ্গিতময় ব্যঞ্জনাই কবিতাৰ দৰেই ক্ৰিয়া কৰে। সকলো উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ কথাছবিয়েই একোটা ইঙ্গিতময় ব্যঞ্জনা থকা কবিতা হৈ পৰে। একোটা কবিতা যেনেকৈ বহুত বাৰ পঢ়াৰ পাছত হে অৰ্থ উদ্ধাৰ হয়, তেনেকৈ কলাত্মক চিনেমাও একাধিক বাৰ চোৱাৰ পাছত হে তাৰ ইঙ্গিতবোৰে ধৰা দিয়ে। 'অগ্নিস্নান'ৰ উপৰিও ড° শইকীয়াৰ আন কেইখন কথাছবিৰ 'সাৰথি', 'আৱৰ্তন' 'ইতিহাস', 'কালসন্ধ্যা', 'কোলাহল' নামবোৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আৰু অৰ্থবহ। চিনেমাখন চোৱাৰ পাছত হে উপলব্ধিৰ যোগে নামটোৰ তাৎপৰ্য্য বুজিব পাৰি।

এইকথা মই ক'ব খোজা নাই যে ড° শইকীয়াৰ সকলো কথাছবিয়েই উৎকৃষ্টতাৰ মাপকাঠিত উত্তীৰ্ণ হৈছে। অসমত চিনেমা নিৰ্মাণ কৰাৰ যি সীমাবদ্ধতা আছে, সেই সীমাবদ্ধতাৰ মাজতে ড. শইকীয়াই অসমীয়া চিনেমাক ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু আৰ্ন্তজাতিক মঞ্চলৈ নি এক মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিলে। কথাছবিৰ বিখ্যাত সমালোচক অমিতা মালিক, চিদানন্দ দাসগুপ্ত আদিয়ে 'অগ্নিস্নান'ৰ প্ৰশংসাত মুখৰ হৈছিল। 'অগ্নিস্নান'ৰ দৰেই ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্য্যায়ত প্ৰশংসা লাভ কৰিছিল 'সন্ধ্যাৰাগ' কথাছবিখনে। অসমৰ আন এজন কৃতী কথাছবি পৰিচালক 'সাগৰলৈ বহু দূৰ'ৰ স্ৰষ্টা জাহ্নু বৰুৱাই ড° শইকীয়াৰ কথাছবিৰ প্ৰসঙ্গত কৈছিল ঃ

"I first watched Saikia's first film 'Sandhyarag' at a festival in Pune. I can still recall my heart swelling with Pride at the echoes of appreciation that reverperated at the hall around me. An

Assamese film made under such constraints with depth and sensitivity had found its balance in the sun."

জাহ্নু বৰুৱাই আৰু এষাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা কৈছিল ঃ Each of Saikia's film is a masterpiece, near perfect in its cinematic qualities.

নিজেই এজন কলাত্মক চিনেমাৰ পুৰুধা ব্যক্তি জাহ্নু বৰুৱাৰ উক্ত কথা কেইটাই ড° শইকীয়াৰ কথাছবি সাহিত্যৰ উৰ্দ্ধত গৈ 'প্ৰকৃত কথাছবি' হ'ব নোৱাৰিলে বুলি যি অভিযোগ বহুতে উত্থাপন কৰে, সেই অভিযোগ ভিত্তিহীন বুলি প্ৰমাণ কৰে। এই কথাও আমি জানিব পাৰিছিলো যে কথাছবি পাৰিচালক হিচাপে অৱতীৰ্ণ হোৱাৰ আগতে কেবাজনো কতৃত্বশীল লেখকৰ চিনেমা সম্পৰ্কীয় কিতাপ পত্ৰ তেওঁ অধ্যয়ন কৰিছিল। এই কথাও কোৱা উচিত হ'ব যে সম্পূৰ্ণ সাহিত্যগুণ বৰ্জিত কথাছবি ব্যৱসায়িক কথাছবি হ'ব পাৰে-ৰুচিসন্মত কলাত্মক ছবি হ'ব নোৱাৰে। ইতিমধ্যে বিশ্ববন্দিত কথাছবি পৰিচালক সত্যজিৎ ৰায়ে তাৰা শংকৰ বন্দোপাধ্যায়, ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ আদিৰ কাহিনীক চিত্ৰৰূপ দি সাহিত্য আৰু চিনেমাৰ ওচৰ সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি গৈছে।❑

চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ-২০০৭ লৈ শুভেচ্ছাৰে -

যোৰহাট জিলা নিয়ন্ত্ৰিত বজাৰ সমিতি

ন-আলি, বঙাল পুখুৰী, যোৰহাট-৭৮৫ ০০১

"শোষণ মুক্ত বিপণনৰ পৰিবেশ সু-নিয়ন্ত্ৰিত
পৰিবেশ সু-নিয়ন্ত্ৰিত বজাৰৰ প্ৰতিশ্ৰুতি"
কৃষক-ব্যৱসায়ী উপকৃত হওক নিয়ন্ত্ৰিত বজাৰত

শৰৎ শইকীয়া
সভাপতি

মহেন্দ্ৰ দত্ত
সচিব

যোৰহাট জিলা নিয়ন্ত্ৰিত বজাৰ সমিতি, যোৰহাট

শক্তিশালী শিল্প মাধ্যম ঃ চলচ্চিত্ৰ

✍ পদ্মলোচন নাথ

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দুটা দশকত চিত্ৰ গ্ৰহণৰ প্ৰযুক্তি কৌশলৰ বিকাশৰ এটা নতুন পৰ্য্যায় আৰম্ভ হয়। ১৮৭৬ চনত ডব্লিউ ডানিছ থৰ্প মুভি কেমেৰাৰ ধাৰণাতো জনপ্ৰিয় কৰি তোলে। ১৮৮০ ত ফৰাছী বিজ্ঞানী ই. জে. মেৰেয়ে প্ৰতি ছেকেণ্ডত নিৰৱচ্ছিন্ন ভাবে ১২ টাকৈ ফটো ল'ব পৰা প্ৰক্ৰিয়া উদ্ভাৱন কৰি পকোৱা ফিল্মত ছবি ল'ব পৰাতো সম্ভৱ কৰি তোলে। ১৮৮৯ ত জৰ্জ ইষ্টমেনে চেলুলয়েড ফিল্ম আবিস্কাৰ কৰি চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ বিকাশৰ পথ সুগম কৰে। চলচ্চিত্ৰৰ বিভিন্ন দিশ সমৃদ্ধ হৈ পৰাৰ ক্ষেত্ৰখনত কেবাখনো দেশৰ কেবাগৰাকীও বিজ্ঞানীৰ একানপতীয়া সাধনা জড়িত হৈ আছে। চূড়ান্ত ভাৱে ১৮৯৫ চনৰ ২৮ ডিচেম্বৰত ফ্ৰান্সৰ লুমিয়েৰ ভ্ৰাতৃদ্বয়ে একেলগে বহি চাব পৰা আজিৰ চলচ্চিত্ৰৰ সূচনা কৰে। লুমিয়েৰ ভ্ৰাতৃদ্বয় আগাস্তি আৰু লুই এ প্ৰথমে কেমেৰা, প্ৰজেক্টৰ, প্ৰিণ্টাৰ একেলগে সংযুক্ত কৰি এই শিল্পৰ বৰ্তমান ৰূপটোৰ বাটকটীয়া হোৱাৰ গৌৰৱ অৰ্জন কৰে। এই নিৰ্বাক চলচ্চিত্ৰৰ বিষয় আছিল ৰেলৰে ষ্টেচনৰ ব্যস্ততা, ঘোঁৰাৰ দৌৰ ইত্যাদি।

ঘোঁৰা দৌৰ, ৰেলৰে ষ্টেচনৰ ব্যস্ততা আদিৰ প্ৰদৰ্শনৰে জন্মতেই ইউৰোপীয় চলচ্চিত্ৰই এক বাস্তববাদী প্ৰৱণতাৰ প্ৰকাশ কৰিছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জন্মতেই হৈ পৰিছিল ঐতিহ্যমুখী আৰু বিনোদনধৰ্মী। দাদা চাহেব ফাল্কেৰ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ'ৰে (১৯১৩) ইয়াৰ সূচনা হয়। নানা সংস্কাৰৰে আচ্ছন্ন ভাৰতীয় লোকৰ মনস্বত্বই ধৰ্মীয় আৰু পৌৰাণিক কাহিনীৰ চিত্ৰায়নৰ প্ৰতি বিশেষ আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰিছিল। কালক্ৰমত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত গীত আৰু নৃত্য এটা এৰাব নোৱাৰা অংশ হৈ পৰিছিল। এনে হৈ পৰিব লগা হোৱা বাবে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই এফালে যেনেকৈ এটা সুকীয়া বৈশিষ্ট্য লাভ কৰিলে আনফালে চলচ্চিত্ৰ নন্দনতত্বৰ প্ৰাথমিক চৰ্ত 'চলচ্চিত্ৰ চিত্ৰধৰ্মী'ৰ পৰা কিছুদূৰ আঁতৰি যাব লগা হ'ল। গীত নৃত্যৰ মায়াজালে চলচ্চিত্ৰৰ মূল চৰিত্ৰকে বহু দূৰ ঢাকি পেলালে। ভাৰতীয় দৰ্শকে আধুনিক শিল্পমাধ্যম চলচ্চিত্ৰত পুৰাণ-মহাপুৰাণৰ কাহিনী, বীৰ-বীৰঙ্গনা, ৰজা-মহাৰজাৰ কল্প কাহিনী দৰ্শন কৰাত অভ্যস্ত হৈ উঠিল। এনেদৰেই আৰম্ভ হ'ল ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ এক চিন্তাধাৰা (trend) যাক আমি মনোৰঞ্জন বা বিনোদনধৰ্মীতা (entertainment trend) বুলি অভিহিত কৰোঁ। পৰৱৰ্তী পৰ্য্যায়ত চলচ্চিত্ৰক তাৰ প্ৰকৃত ৰূপত উপস্থাপন কৰিবলৈ বিমল ৰায় প্ৰভৃতি প্ৰথম প্ৰজন্মৰ বাস্তৱবাদী চলচ্চিত্ৰকাৰ সকলে বহু কষ্ট কৰিব লগা হৈছিল। ইয়াত নিহিত থকা ব্যৱসায়িক সম্ভাৱনা সমূহৰ বাবেই চলচ্চিত্ৰ দেশে-বিদেশে এক ব্যৱসায়িক শিল্প (industry) হৈ উঠিল। ধন বিনিয়োগ আৰু মুনাফা লাভৰ সু-ব্যৱস্থাই এই ব্যৱসায়ক অতি সোনকালেই আৰ্ন্তজাতিক মানৰ এক ব্যৱসায় হিচাবে গঢ়ি তুলিলে। ব্যৱসায়ীক সম্ভাৱনা দিনকদিনে উজ্বল হৈ পৰাৰ বাবেই কাৰিকৰী দিশত ন-ন উদ্ভাৱনেৰে চলচ্চিত্ৰ সু-সমৃদ্ধ হৈ উঠিল। চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ বিভিন্ন দিশত জড়িত শিল্পী-কলাকুশলীসকল পেশাদাৰী হৈ উঠি বিত্তৱান হৈ পৰিল। সৰ্বসাধাৰণলোকৰ মনোজগতত চলচ্চিত্ৰৰ নায়ক-নায়িকাসকলৰ স্থান

সৰগৰ দেব-দেৱীৰ দৰে হৈ উঠিল।

বৃহৎ ব্যৱসায়ী তথা পুজিবাদী গোষ্ঠীৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সমগ্ৰ বিশ্বতে চলচ্চিত্ৰৰ শিল্প মাধ্যম হিচাবে থকা সম্ভাৱনা সমূহক অপ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল বা হৈ আছে। 'হলিউদ'ৰ 'জেমছ বন্ড' চিৰিজৰ জনপ্ৰিয় ছবি সমূহত মাৰ্কিন যুক্তৰাষ্ট্ৰই নিজৰ সাম্ৰাজ্যবাদী স্বাৰ্থ চৰিতাৰ্থ কৰাৰ অভিলাষ প্ৰকট হৈ থকা দেখা যায়। এই চলচ্চিত্ৰ সমূহ আছিল কমিউনিজিম বিৰোধী। মাৰ্কিন যুক্তাষ্ট্ৰৰ স্বাৰ্থক বিৰোধীতা কৰা দেশ আৰু জাতি সমূহক এই চলচ্চিত্ৰ সমূহত বিশ্ব জনতাৰ শত্ৰু হিচাবে দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰা হয়। হত্যা-হিংসা আৰু যৌনতাৰ মুকলি পয়োভৰ ঘটা সাম্প্ৰতিককালৰ হলিউদী চলচ্চিত্ৰ সমূহেও যুবমনস্তত্বত বিৰূপ প্ৰভাব পেলোৱা দেখা যায়। অৱশ্যে এই সকলোবোৰৰ বিপৰীতে হলিউদৰ কেতবোৰ ছবি চলচ্চিত্ৰ নন্দন তত্বৰ উৎকৃষ্টতা আৰু বিষয়বস্তুৰ অভিনৱত্বৰ বাবে ঐতিহাসিক হৈ উঠা দেখা যায়।

সংবেদনশীল পাঠক মাত্ৰেই যিদৰে বিশ্বসাহিত্যৰ শ্ৰেষ্ঠ সৃষ্টিসমূহ পঢ়িবৰ বাবে ব্যগ্ৰ হৈ উঠে ঠিক তেনেদৰে প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰ ৰসিকসকলেও আশাকৰে দেশ-বিদেশৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবি সমূহৰ ৰসাস্বাদনৰ। চিনে ক্লাব সমূহৰ যোগেদি গঢ়ি উঠা চলচ্চিত্ৰ আন্দোলনে চিত্ৰ ৰসিকৰ এই সমস্যা দূৰ কৰাত কিঞ্চিত হ'লেও অৰিহণা যোগায়। কিন্তু দূৰ্ভাগ্যৰ বিষয় যে যোৱা কিছুবছৰ ধৰি চিনে ক্লাৱ আন্দোলন, বিশেষকৈ অসমত দূৰ্বল হৈ আহিছে। সেয়েহে সচেতন শিল্পৰসিকৰ দ্বায়িত্ব বৃদ্ধি পাইছে সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে এনে আন্দোলনৰ অংশীদাৰ হৈ পৰা।

আমাৰ বলিউদৰ চিনেমাসমূহৰ হিংসা আৰু যৌনতাৰ প্ৰদৰ্শনে এক নতুন মাত্ৰা লাভ কৰিছে। শেহতীয়াকৈ এবিধ নতুন দেশপ্ৰেম মূলক ছবিৰ সৃষ্টি হৈছে যি চুবুৰীয়া দেশৰ লগত থকা আমাৰ দেশৰ ৰাহিজৰ ভ্ৰাতৃত্বমূলক সম্পৰ্কৰ অৱনতি ঘটাব পাৰে। এনে আশংকা অলপতে প্ৰকাশ কৰিছে চিত্ৰ পৰিচালক মহলে। আন্ধাৰ জগতৰ খলনায়কসকলৰ লগত মধুৰ সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰা, ডুবাইলৈ গৈ এনে খলনায়কৰ ৰঙ্গ উৎসৱত নৃত্যগীত কৰা বহু শিল্পীয়ে চলচ্চিত্ৰৰ পৰ্দাত দেশপ্ৰেমিকৰ ভাও লোৱাতো সঁচাকৈয়ে হাস্যকৰ। বলিউদৰ চলচ্চিত্ৰই সমস্যাজৰ্জৰ দেশৰ অগনিত জনতাক বাস্তৱৰ পৰা বিনোদনৰ নামত পলায়নৰ সুবিধা দি আহিছে।

শেহতীয়াকৈ, বিজ্ঞান-প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ অভূতপূৰ্ব বিকাশৰ পৰিণতি স্বৰূপে সৃষ্টি হোৱা চিডি-ডিভিডি ব্যৱস্থাই চিনেমা হ'লত চলচ্চিত্ৰৰ আমোদ লোৱাত বাধাৰ সৃষ্টি কৰিছে। বহু ঠাইত চিনেমা হ'লবোৰ এৰাবাৰীত পৰিণত হৈছে। ইয়াৰ অন্য কাৰণ বহু আছে। কিন্তু সেয়া হ'লেও টিভি চেনেলৰ যোগেদি সঘনে চলচ্চিত্ৰ চিৰিয়েল আদিৰ প্ৰচাৰ আৰু চিডিৰ যোগেদি ঘৰে ঘৰে ছবি চাব পৰা নতুন যি ব্যৱস্থাৰ অভ্যুদয় ঘটিল দৰ্শকক চিনেমাহ'ল বিমুখ কৰাত তাৰ অৰিহণা আটাইতকৈ বেচি। আগতে সামূহিক ভাবে (collectively) বহুলোক হলত একেলগে বহি চিনেমা চাইছিল। এতিয়া আত্মকেন্দ্ৰীক হৈ পৰা আমাৰ সমাজৰলোকে নিজস্ব ৰুচি-অভিৰুচি অনুসৰি ঘৰতে চলচ্চিত্ৰ উপভোগ কৰে। এনে ব্যৱস্থাই আমাক সমাজৰ শ্ৰোতাৰ পৰা (desocialise) কৰি তোলা নাইনে? আন এটা অধিক বিপদজনক সমস্যা হ'ল চলচ্চিত্ৰৰ মূল বৈশিষ্ট্য সমূহৰ নাম গোন্ধো নথকা এচাম চিডি বা ভিচিডি ছবিৰ বজাৰত চলি থকা ৰমৰমীয়া ব্যৱসায়। এনেবোৰ চিডি-ভিচিডি ছবিয়ে আমাৰ নতুন প্ৰজন্মৰ মানাসিকতাত অতি বিৰূপ প্ৰভাৱ পেলাইছে। প্ৰচাৰ

আৰু গ্লেমাৰৰ চমকত এনেবোৰ অদ্ভুদ সৃষ্টিয়ে কাৰোবাৰ ধনৰ মোনা নিঃসন্দেহে শকত কৰিছে। সেয়ে হলেও আমি এই কথা নদি ক'ব লাগিব এই বিধ বস্তু চলচ্চিত্ৰৰ বিকল্প হ'ব নোৱাৰে। এই নেতিবাচক প্ৰবণতাৰ বিৰুদ্ধে এক আন্দোলনৰ আজি প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে। নতুন প্ৰজন্মৰ সমুখত সাৰ্থক আৰু কলাসুলভ ছবি সমূহ তুলি ধৰি ভাল আৰু বেয়াৰ মাজত পাৰ্থক্য নিৰূপণ কৰাৰ এক প্ৰচেষ্টা আমি হাতত ল'ব লাগিব।

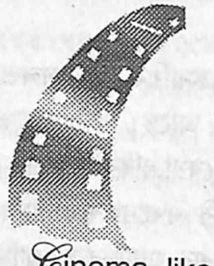
আমাৰ চলচ্চিত্ৰৰ ব্যৱসায়িক, কলাসূলভ, সমান্তৰাল আদি নানা বিভাগ আছে। কিন্তু প্ৰকৃত বিভাজন হ'ব লাগে ভাল আৰু বেয়া ছবিৰ মাজতহে। নান্দনিক-শিল্পগুনেৰে সমৃদ্ধ ছবি এখনো ব্যৱসায়িক ভাবে সফল হ'ব পাৰে। তেনে এক মানসিকতা আমি গঢ়ি তুলিব পাৰিব লাগিব।□

With Best Compliments from :

KUNAL SWEETS & SNACKS

(A House of Quality Sweets)

GROUND FLOOR : VEG
FIRST FLOOR - NON-VEG
Old Circuit House Road (K.K. Handique Path)
Jorhat, Assam - 785 001



Cinema: The Art of the Matter

✍ Surajit Sharma

Cinema, like most other art forms, lends itself to a variety of uses. It may be designed to entertain, inform, inspire, instruct, motivate, stimulate; or to ventilate ideas, opinions or grievances. In doing all these things, cinema, if it is to be successful, must provide a modicum of aesthetic pleasure.

Cinema becomes memorable in its ability to engage our affections through the senses; to fuse sight and sound in such a manner as to best captivate the sensibility of the audience. This is how certain films manage to leave a permanent imprint upon our minds— whether it is through the hauntingly beautiful images thrown at us (between periods of sleep-inducing tedium) in Tarkovsky's **Stalker** (1979), the mystic experience of Keir Dullea as he gets his first look at the black monolith to the strains of Richard Strauss's ***Also Sprach Zarathustra*** in Stanley Kubrick's **2001: A Space Odyssey** (1968), or the poignant moment in Ray's **Aparajito** (1956) when Harihar (Kanu Banerji) gives up his soul and the camera cuts to capture its flight, symbolized as a flock of birds winging heavenwards. This is not to suggest that only 'art' films manage to affect us in this way. Who would forget the low-lit sequence in Ramesh Sippy's **Sholay** (1973) when the Thakur's widowed daughter-in-law (Jaya Bhaduri) ritually lights the lamps in her blighted house at dusk while the taciturn but sympathetic Jai (Amitabh Bachchan) watches her, playing a haunting melody on his mouth organ? Without the ability to combine memorable images with complementary sounds which can move us to think and feel, no commercial film could ever be successful.

It goes without saying that one of the primary functions performed by cinema today is to entertain. The reason for this is also fairly simple. People demand to be entertained and are prepared to pay for their entertainment. As long as this market for mass entertainment exists, there will also be, inevitably, those who are willing to cater to this market and profit by it. The major chunk of cinema produced around the world today is entertainment oriented and impelled by the commercial motive. This is what film theorists like to refer to as 'movies'; a lightweight commodity for mass consumption. 'Cinema' is a term that connotes the form when it is regarded as high art.

The commercial motive of course does not set cinema apart from the other forms of art like painting, sculpture, or even writing; a M.F. Hussain painting or a book by Salman Rushdie, apart from being cultural artifacts, are also marketable commodities commanding hefty prices. Indeed, Shakespeare's plays and the novels of Charles Dickens have been *shaped* by the very fact that they were intended to be commercial products aimed at a fairly large group of available consumers. It helps to remember that the production, transmission, reception and appreciation of all art forms – especially films —are made possible only through a series of commercial transactions.

It would be naïve to condemn either the commercial motive in cinema alone, or even cinema as an art form that responds too easily to the lure of lucre. No one can deny the economic aspect of filmmaking. Cinema, of all the art forms, requires the maximum financial investment to produce. This is so because although frequently referred to as 'art', cinema is an essentially collaborative enterprise, involving scriptwriters, camerapersons, specialist technicians for sound and lighting. Moreover, it employs the tools and techniques of science. To demand that cinema should remain an 'art' form committed to altruistic ends and untouched by economic concerns would, in fact, be unreal. The misery of failing to recover an investment — of time, toil and money —would have been as acutely felt by Van Gogh as by Guru Dutt or Ritwik Ghatak.

There are too many stories of filmmakers who killed themselves over this anguish. Fortunately, Satyajit Ray, who had to pawn his insurance policy and his wife's ornaments while making **Pather Panchali** (1955) did not face such disappointment, despite there being many who failed to appreciate the "endless pad, pad, pad through paddy fields".

Ray, of course, was not motivated by commercial interests alone. He was a trained commercial artist who had grown to love the medium of cinema by watching films made by master filmmakers— Sergei Eisenstein, V.I. Pudovkin, Billy Wilder, Marcel Carne and Jean Renoir, among others. Inspired by the neo-realistic cinema of post-World War II Italy, Ray set out to do several things at once— to transform Bibhutibhushan Bandyopadhyay's two-volume novel into a cogent and cohesive cinematic narrative; to capture on

celluloid the unique spiritual/cultural quality that allows the most ordinary people in India to face poverty and death and joy with extraordinary grace and equanimity; and to create in the process a distinct identity for Indian cinema. He managed to do all these things and thereby inspired a whole new wave of filmmakers like Mrinal Sen, Adoor Gopalakrishnan, Shyam Benegal and Govind Nihalani, who sought to portray the reality of Indian society and culture in all its nuances, but shorn of the glamour and fantasy dished out by the mainstream production houses in Bombay (now Mumbai).

It is a historical fact that apart from Ray, most of the major *auteurs* of realistic cinema both in India and abroad were influenced by left-wing politics, and therefore consciously distanced themselves from the crassly commercial filmmaking of the Hollywood-'Bollywood' type. It must be admitted that there have always been mavericks like Orson Welles, Woody Allen, Bimal Roy and Guru Dutt whose films successfully straddle this gulf between 'commercial' and 'art' cinema. But for the most part, 'art' cinema has been not only socially engaged, but also politically committed to transmission of the filmmaker's ideology. This has resulted in some truly outstanding films: Eisenstein's **The Battleship Potemkin** (1925), for example. No matter how much critics focus on his use of dialectic collisional montage in the famous Odessa steps sequence, the heart of the film lies in the suspenseful climax, where the mutinous sailors on the *Potemkin* wait anxiously as a Czarist warship bears down on them, only to raise her guns in a sympathetic salute at the last moment. This climactic reversal not only effects an instantaneous release of tension, but also signals the triumph of the Soviet revolution. It proved to be a classic rallying point for leftist intellectuals for decades, afterwards.

This process of using cinema as the vehicle for political ideology can be seen in such films as D.W. Griffith's **The Birth of a Nation** (1915), Fellini's **Rome, Open City** (1945), Vittorio De Sica's **The Bicycle Thief** (1948) and Constantin Costa-Gavras's **Z** (1969) and **Missing** (1982). Griffith's film clearly portrayed his belief in the supremacy of the white race in America. **Rome, Open City**, and **The Bicycle Thief**, on the other hand, were born out the same reaction against Fascism that led Antonio Gramsci to pen his ***Letere del Carcere***. Closer home, the 'art' film, from Ritwik Ghatak's **Meghe Dhaka Tara** (1960), Benegal's **Ankur** (1974) through Mrinal Sen's **Oka Uri Katha** (1977), Jahnu Barua's **Halodhiya Choraye Baodhan Khaay** (1987) to

Adoor Gopalakrishnan's **Vidheyan** (1993), is marked by a common sympathy for the marginalized and the weak, in other words, the exploited and suffering subaltern.

However, cinema has not always carried the same ideology. Elia Kazan's **On the Waterfront** (1954) and David Lean's **Doctor Zhivago** (1965) were critical of the Bolshevik revolution and trade unionism respectively, as these were seen to be inimical to the interests of the individual in society. King Vidor's **The Fountainhead** (1949) stands as the ultimate celebration of the individual genius, and by extension, of the capitalistic system under which its hero Howard Roark (Gary Cooper) could best express his creative genius. Yet all these films, their diverse ideologies notwithstanding, have been acknowledged as being classics of their kind; cinema with high aesthetic value, although some have emerged out of big Hollywood studios and others have been independent productions.

This perception of certain types of cinema as high art is often the result of a link that exists between films and 'classic' literary texts. Some of the best known films are adaptations of novels or stage plays. This is as much true of **Pather Panchali** as it is of **All Quiet on the Western Front** (1930; novel by Erich Maria Remarque), **The Bicycle Thief** (novel by Luigi Bartolini), Kurasowa's **Ran** (1985; Shakespeare's play *King Lear*), Gautam Ghose's **Padma Nadir Majhi** (1993; novel by Manik Bandyopadhyay), Padum Barua's **Ganga Chilonir Paakhi** (1976; novel by Dr. Lakhsminandan Bora) and Jahnu Barua's **Halodhiya Choraye Baodhan Khaay** (1987; novel by Homen Borgohain).

Such adaptations have not always resulted in great films, but in the hands of the greatest filmmakers, they have become masterpieces in their own right; alternate texts which manage to extract from us emotional, intellectual and spiritual responses quite distinct from their literary originals. Laurence Olivier's **Henry V** (1944), Kurasowa's **Throne of Blood** (1957) and **Ran** and Orson Welles's **Chimes at Midnight** (1966) all managed to turn Shakespearean plays into brilliant films, aiming at and achieving quite different ends. Olivier's film, made at the height of the Battle of Britain, used this heroic tale of military conquest by a medieval British king to inspire his nation in a time of war. Welles, on the other hand, used his own adaptation to question the very idea of patriotism and military glory and dwelt more on the grim, dirty reality of the battlefield. As for Kurasowa, his retelling of 'King Lear' and 'Macbeth' transposed Elizabethan-Jacobean

themes into a traditional Japanese cultural setting, complete with Samurai warriors and Kabuki rituals, and the films themselves became deeply philosophical meditations on the nature of ambition, corruption, loyalty, cruelty and violence.

There have also been brilliant films which either through their unique vision or original narrative strategies managed to be regarded as the highest art and have influenced the course of subsequent cinema. Orson Welles's **Citizen Kane** (1941), Ingmar Bergman's **The Seventh Seal** (1957) and Jean-Luc Godard's **A Bout De Souffle** (1959; badly remade as **Breathless** by Jim McBride in 1983) are cases in point.

Time and again, in urban centres around the world where 'film festivals' are held, these are the sort of films held up by the cognoscenti as desirable viewing experiences. Implicit in the selection of films in such 'festivals' is the capacity of cinema to educate, motivate, and consequently elevate viewers on a moral-spiritual plane. Sometimes it is possible to detect specific ideological orientations in these selections too. But the best festivals generally are those which expose the viewers to the widest possible range of thematic, stylistic, linguistic, regional, cultural and ideological experiences.

These film festivals have some significant benefits for society at large. For one, they offer the average filmgoer a rare opportunity of watching and appreciating a ready-made selection of the finest type of cinema produced around the world. The reception and appreciation of films, of course, have their attendant problems. Cinema transmits not only narratives and viewpoints, but also cultural mores. And what is accepted as 'normal' in one culture may be perceived as being shocking or even offensive in another. This again is a problem faced by all artists, not filmmakers alone. Michaelangelo Antonioni's **L'Avventura** (1960) was greeted with loud booing at Cannes, and later, upon its release in America, received a condemned rating from the National League of Decency. Yet, today it ranks amongst his finest achievements. Clearly, it takes time for people to acquire the maturity and tolerance to accommodate voices, views and perspectives opposed to their own. Sadly, even 'educated' people in most societies do not automatically exhibit this tolerance.

This brings us to the second point about festivals. Through the inherently ***representative*** nature of the film selections, which allows the viewers to receive a variety of contending attitudes, fosters the spirit of tolerance and enables them to form ***informed but***

independent opinions, these festivals constitute a critique and a vital resistance to the fascist forces that seek to silence all forms of dissent. This is significant particularly in the context of North-east India where all the stakeholders in cinema, creative filmmakers and hall owners alike, have long been hamstrung by too many bans and diktats.

The last, related point is appropriately economic. The livelihood of thousands employed in the film industry is in crisis today. The traditional culture of cinema i.e. films enjoyed in a theatre is under threat due to the booming video culture. Even the mildly affluent can now enjoy films at home without ever having to step inside a public auditorium. But nothing can duplicate the excitement of watching David O. Selznick's **Gone With the Wind** (1939), William Wyler's **Ben Hur** (1959) or Lean's **Lawrence of Arabia** (1962) on the big screen of the 'cinema hall'.

This is where the festivals can make a real difference. They can motivate audiences to return to the excitement of the big screen and soak up the original experience of life, served up in its myriad colours. For in celebrating cinema, we celebrate life itself. ❑

নেহেৰুৰ অৰ্থনৈতিক নীতিক প্ৰতিফলন কৰা এখন বিখ্যাত হিন্দী কথাছবিৰ 'নয়া দৌৰ'ৰ এটি বিশেষ দৃশ্য।

কিউবাৰ চলচ্চিত্ৰ

মূলঃ পাৰ্থ ৰাহা
অনুবাদ ঃ শৈলেন গোহাঁই

লেটিন আমেৰিকাৰ দেশসমূহৰ শোষণৰ চেহেৰাটো অনেকখিনি প্ৰায় একেই। আৰ্জেণ্টিনা, বলিভিয়া, পেৰুৰ সামৰিক জুণ্টা বা ছিয়া-ডিনাৰ দ্বাৰা নিয়োজিত মাৰ্কিন মদতপুষ্ট চৰকাৰৰ শাসন-শোষণৰ কথা সৰ্বজনবিদিত। সেয়ে এইবোৰ ৰাষ্ট্ৰত, চৰকাৰৰ গণতান্ত্ৰিক চৰিত্ৰ বা মূল্যবোধৰ ভেটি তেনেই শিথিল। এক প্ৰকাৰ ফেচীবাদী ঢঙতে ইয়াৰ শাসনযন্ত্ৰই নাগৰিকৰ নূন্যতম অধিকাৰকো হত্যা কৰি চৰকাৰ চলায়। ফলত নাগৰিকৰ লগত মুখামুখি যুদ্ধও অনিবাৰ্য হৈ পৰে। চলচ্চিত্ৰকাৰৰ কেমেৰা এইবোৰ দেশত ৰাইফললৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে ঐতিহাসিক প্ৰয়োজনত।

আৰ্জেণ্টিনাৰ পৰিচালক জুলিও ষ্টোকম্যোন, উৰুগুয়েৰ পৰিচালক কাৰ্লোছ আলভাৰেজ বলিভিয়াৰ পৰিচালক মাৰিও আৰিওতো কলম্বিয়াৰ জুনিয়াৰ জুলিয়া আমভাৰেজ সামৰিক জুণ্টাৰ হাতত নিহত হৈছে। 'কৰ্লি'-ৰ শ্ৰেষ্ঠা অভিনেত্ৰীৰ বটাঁ বিজয়ী কাৰমেন বুয়নোক বলিভিয়াৰ সেনা শিবিৰত গণধৰ্ষণ কৰি হত্যা কৰা হয়। ইফালে ১৯৭৩ চনৰ চিলিৰ সামৰিক অভ্যুত্থান আছিল আধুনিক ইতিহাসৰ আন এক কলঙ্কিত অধ্যায়। এনে সময়ত দহ হাজাৰ শ্ৰমিক-কৃষক, সাধাৰণ মানুহ বিশেষকৈ বুদ্ধিজীৱীসকলক অতি নিৰ্মমভাৱে গণহত্যা কৰা হয়। অভিনেত্ৰী মাৰিয়া কাষ্ট্ৰ' ৰামিৰেজ লুজ নেৰনোক সোনা কেম্পত ধৰ্ষণৰ পিছত খুন কৰা হয়। শ্বহীদ হ'ল পৃথিৱীৰ খ্যাত পৰিচালক হুগো জিৰো মিনো, আনকি মাৰ্কিন চলচ্চিত্ৰকাৰ -সাংবাদিক চাৰ্লছ বেন্নানকো হত্যা কৰা হয়।

সংস্কৃতিৰ ওপৰত মাৰ্কিন সাম্ৰাজ্যবাদৰ আক্ৰমণৰ আন এক চেহেৰাৰ বিদ্যমান। সমগ্ৰ ভাৰততে এটি বছৰৰ ভিতৰত নিৰ্মিত সৰ্বমুঠ চিনেমাৰ সংখ্যা প্ৰায় চাৰি-পাঁচশ মান হ'ব। আৰ্জেণ্টিনা, ব্ৰজিল, পেৰু, চিলি, বলিভিয়া, মেক্সিকো আদি ইমানবোৰ দেশৰ সমস্ত চিনেমা যোগ কৰিলেও সি হয়তো যোল্ল সংখ্যাই অতিক্ৰম কৰাৰ সম্ভাৱনা ক্ষীণ। অথচ গোটেই লেটিন আমেৰিকা ভৰি আছে অসংখ্য চিনেমা গৃহই। আছে নামী-দামী প্ৰদৰ্শক আৰু আছে দৰ্শকৰ মেটমৰা ভিৰ। কিন্তু সকলো হলতে দেখুওৱা হয় হলিউডৰ ছবিকে। নিজৰ দেশৰ ছবি দেখুওৱাৰ কোনো সুযোগেই কৰি দিয়া নাই হলিউডৰ দালালৰূপী এই প্ৰদৰ্শকসকলে।

১৯৬৯ চনৰ আগতে কিউবাৰ অৱস্থাও আছিল ব্ৰাজিল, আৰ্জেণ্টিনা বা পেৰুৰ দৰেই। নিজৰ কোনো ফিল্ম ঘৰানা নাছিল। ষ্টুডিঅ'ৰ অৱস্থাও আছিল নিতান্তই অকিঞ্চিৎকৰ। চিনেমা বুলি ক'লে বুজা গৈছিল টেকছাছ মাৰ্কা। ৱেষ্টাৰ্ন 'চি' ছাপ মৰা মাৰ্কিন ছবিৰ আছিল ৰমৰমীয়া ব্যবসায়। সেয়ে কিউবাৰ বিপ্লৱৰ পিছত ১৯১৭ চনৰ নবীন ছোভিয়েটৰ দৰেই তেওঁলোকেও নিজৰ চলচ্চিত্ৰ সংস্কৃতি নকৈ প্ৰস্তুত কৰিবলগীয়া হয়। সন্মুখত আছিল মাথোঁ এক ঐতিহ্যহীন কদৰ্য্যতা আৰু কোলাহল পৰিপূৰ্ণ পশ্চিমীয়া ভোগবাদী সংস্কৃতিৰ পৰিকাঠামো। এনে পৰিবেশত এক নব্য সাংস্কৃতিকসৌধ ঢালাই দিয়াতো নিশ্চিতভাৱে এক দুষ্কৰ বেপাৰ। এনে সন্ধিক্ষণতে

১৯৫৯ চনৰ ১ জানুৱাৰী তাৰিখে বাতিস্তা চৰকাৰৰ উচ্ছেদৰ পিছত কিউবাৰ বিপ্লৱী চৰকাৰলৈ যায় দেশখনৰ শাসন ক্ষমতা। বিপ্লৱী চৰকাৰে শাসনৰ দায়িত্ব লোৱা তিনি মাহৰ ভিতৰতে গঠিত হয় কিউবাৰ ইনষ্টিটিউট অব চিনেমাটোগ্ৰাফিক আৰ্ট এণ্ড ইণ্ডাষ্ট্ৰি। যাক চমুকৈ ICAIC 'ইকায়ে' বুলিও জনা গৈছিল। পৃথিৱীৰ নানান দেশৰ বিখ্যাত বামপন্থী চলচ্চিত্ৰকাৰৰ উপদেশ লোৱা হ'ল। ভাৰতৰ মৃণাল সেন আছিল ইয়াৰ এজন অন্যতম উপদেষ্টা। বহুযুগ আগেয়ে ১৯১৯ চনৰ ২৭ আগষ্টত, পুৰণি জাৰ আমোলৰ ষ্টুডিঅ'বোৰক জাতীয়কৰণৰ সময়ত মহান নেতা লেনিনে কৈছিল- "আমাৰ বাবে চলচ্চিত্ৰ হৈছে সকলোতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ শিল্প-মাধ্যম।" ইয়াৰ পিছত বহু যুগ পাৰ হ'ল; বহু দেশে সমাজতান্ত্ৰিক পতাকাৰ লগত আস্থা স্থাপন কৰিলে। কিন্তু লেনিনৰ মন্তব্যৰ গুৰুত্ব সাৰ্থকভাৱে উপলব্ধি কৰাত ফিডেল কাষ্ট্ৰ'ৰ বাহিৰে হয়তো আন কোনো নেতাই তৎপৰতা প্ৰদৰ্শন কৰা নাছিল। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এই ক্ষেত্ৰত ফিডেল কাষ্ট্ৰোৰ ব্যক্তিগত উদ্যোগ আছিল আদৰ্শস্থানীয়।

বিপ্লৱপূৰ্ণ কিউবাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ বা প্ৰদৰ্শনৰ কোনো উল্লেখযোগ্য পৰিকাঠামো নাছিল। 'ইকায়ে'ই প্ৰথম ভ্ৰাম্যমাণ প্ৰজেক্টৰ ব্যৱহাৰ কৰি গাঁৱে গাঁৱে ছবি দেখুওৱা সংস্কৃতি আৰম্ভ কৰে। এইবিলাক অৰণ্যে আমাৰ দেশৰ দৰে চৰকাৰী গুণ-গানৰ তালিকা সম্বলিত বিজ্ঞাপন চিত্ৰ নাছিল। উৎকৃষ্ট আৰু বিখ্যাত ছবিসমূহ এই ইউনিটসমূহে প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। কিউবাৰ দৰে এটি সৰু দ্বীপত প্ৰায় পাঁচশমান এনে ভ্ৰাম্যমাণ ইউনিট আছিল। পৰৱৰ্তী সময়ত স্কুল বা কলেজৰ ডাঙৰ গৃহত ৩৫ মিঃমিঃ পৰ্দাত ছবি প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। এইদৰে প্ৰায় ডেৰ হাজাৰ ছবি সাধাৰণ দৰ্শকৰ মাজত প্ৰদৰ্শিত হয়। প্ৰথম অৱস্থাত ছবি উপভোগ কৰাৰ বাবে কোনো মূল্য দিব নালাগিছিল। পিছত চিনেমা হলবোৰৰ আটাইতকৈ দামী টিকটৰ মূল্য আছিল এক পেছো মাথোঁ।

আজি প্ৰায় সমগ্ৰ পৃথিৱীত দূৰদৰ্শনৰ অতপালিত চিনেমা হলত দৰ্শকৰ সমাগম দ্ৰুতভাৱে হ্ৰাস পাব লাগিছে। কিন্তু কিউবা একমাত্ৰ ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম। ১৯৫৯ চনত হলত চলচ্চিত্ৰ উপভোগ কৰা দৰ্শকৰ সংখ্যা আছিল আঢ়ৈ কোটি। ২০০০ চনত এই সংখ্যা বৃদ্ধি পায় বাইশ কোটি হৈছে। অথচ কিউবাৰ দুৰদৰ্শনৰ নিজস্ব চেনেল তিনিটা আৰু গোটেই দিনটোত উনৈশ ঘণ্টা ধৰি চিনেমা দেখুওৱাৰ ব্যৱস্থা আছে। ১৯৬৯ চনত নিৰক্ষৰতা দূৰীকৰণৰ সমস্যাৰ ওপৰত এখন তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মিত হয়। নাম 'দি থাৰ্ড বিগ্ৰেড'। তথ্যচিত্ৰখন মুক্তি পোৱা দুমাহৰ ভিতৰতে প্ৰায় ৭,০০০,০০০ দৰ্শকে ছবিখন প্ৰত্যক্ষ কৰে। ছবিখন হাভানাৰ মাথোঁ আঠটি চিনেমা হলত দেখুওৱা হৈছিল। আজি পৰ্যন্ত যিকোনো চিনেমাৰ পক্ষেই ই এটা ৰেকৰ্ড। স্মৰ্তব্য যে ছবিখনত কোনো প্ৰকাৰৰ বাণিজ্যিক মছলা প্ৰয়োগ কৰা হোৱা নাছিল।

'ইকায়ে'ক সংস্থাৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা, কলাকুশলী, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ বাহিৰে আন কোনো লোক পৰিচালক মণ্ডলীত থাকিব নোৱাৰে। প্ৰবীণ পৰিচালক আলফ্ৰেডো গেভাৰা কিউবাৰ গ্ৰিফিথ নামে জনাজাত আছিল। অন্যান্য সমাজতান্ত্ৰিক দেশসমূহৰ পৰিচালকসকলে যি আমোলাতান্ত্ৰিক অভিযোগৰ কথা কয় ইয়াত কিন্তু সেই অভিযোগৰ সম্ভাৱনা নাই। আনকি ছবিৰ চেন্সৰ ব'ৰ্ডখনো কেৱল 'ইকায়ে'ৰ সদস্যকলৈহে গঠিত। গতিকে ৰাষ্ট্ৰৰ খবৰদাৰী কৰাৰ অভিযোগ উঠাৰ

সম্ভাৱনাও ক্ষীণ। কিউবাৰ যিখন ছবিয়ে আমাক প্ৰথমে বাৰুকৈয়ে চমকৃৎ কৰিছিল সেইখন হ'ল 'মেমোৰিজ অব আণ্ডাৰ ডেভেল'পমেণ্ট'। ছবিখনৰ স্ৰষ্টা, আধুনিক লেটি আমেৰিকাৰ চিনেমা নিৰ্মাণতত্বৰ অন্যতম সৈনিক গুটৰেজ আলিয়া। এজন বুদ্ধিজীৱীৰ মানসিক সংঘাতৰ সময়ত তেওঁৰ স্ত্ৰীয়ে আকৌ মাৰ্কিনী বৈভৱৰ মোহত কিউবা এৰি মাৰ্কিন মুলুকৰ এজন ধনী আত্মীয়ৰ কাষ চাপিছে। সমাজতন্ত্ৰৰ প্ৰতি থকা নায়কৰ তাত্বিক সমৰ্থনে নিজ দেশক ত্যাগ কৰিবলৈ তেওঁক সন্মত কৰিব পৰা নাই। আনহাতে শত প্ৰলোভন সত্বেও তেওঁ কিন্তু কিউবাৰ বৈপ্লৱিক কৰ্ম-কাণ্ডক সমৰ্থন কৰিব পৰা নাই। তেওঁ ব্যক্তিগত চিন্তা-ভাৱনাৰ লগত নতুন ব্যৱস্থাৰ সংঘাত, আনফালে মাৰ্কিনী আক্ৰমণৰ হুমকি। সমগ্ৰ দেশৰ মানুহে 'হয় স্বাধীনতা, নহয় মৃত্যু'- ধ্বনিয়ে প্ৰতিৰোধ বাহিনী গঢ়ি তুলিছে; নায়কে আঁতৰৰ তেওঁৰ এপাৰ্টমেণ্টৰ পৰা সেই দৃশ্য প্ৰত্যক্ষ কৰিছে; তথাপিও তেওঁ একাত্ম হ'ব পৰা নাই তেওঁলোকৰ লগত। এক অসহায়, নিঃসংগতাৰ চিকাৰ হৈছে তেওঁ। উৎকৃষ্ট নিৰ্মাণ, অভিনয়ে 'মেমোৰিজ' হৈ উঠিল লেটিন আমেৰিকাৰ চলচ্চিত্ৰৰ দিগদৰ্শী আৰু ইয়েই বান্ধি দিলে কিউবাৰ ছবিৰ মূল সুৰটি। কিউবাই হয়তো সেই বিৰলতম দেশসমূহৰ এখন য'ত তথাকথিত 'আৰ্ট' ফিল্ম আৰু বাণিজ্যিক বা 'মেইনষ্ট্ৰিম' ছবিৰ মাজত কোনো দুৰ্লভ দেৱাল অনুপস্থিত। আনকি ডকুমেণ্টৰী আৰু কাহিনী চিত্ৰৰ সীমাৰেখাও মাজে সময়ে উচ্ছেদ কৰাৰ সম্পৰীক্ষাও বেছ চকুত পৰা। উনবিংশ শতাব্দীৰ উপনগৰ 'ফ্ৰান্‌ছিস্কো'ক অৱলম্বন কৰি প্ৰায় তিনি ঘণ্টা দৈৰ্ঘ্যৰ ছবি নিৰ্মাণ কৰে কিউবাৰ তথ্যচিত্ৰৰ প্ৰধান পৰিচালক ছানতিয়াগো আলভাৰেজে। ছবিৰ বিষয়, কিউবাৰ যোৱা শতকৰ দাস ব্যৱস্থা। আলভাৰেজে কেতিয়াবা তথ্যচিত্ৰৰ ভংগীমাক ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু কেতিয়াবা কাহিনীৰ। তেওঁৰ এই সম্পৰীক্ষাকলৈ মণ্ট্ৰিলল চলচ্চিত্ৰ উৎসৱত প্ৰশ্ন কৰাত তেওঁ উদ্দীপ্ত ভংগীৰে জনালে- "আমাৰ ভংগীমা হ'লে একেটাই- সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে ঘৃণা।"

পুনৰ তেওঁ 'ব্লেক ৰিডাৰ' ছবিখনত কাহিনী বৰ্ণনা আৰু প্ৰতীক বা ৰূপক ব্যৱস্থাপনা বিষয় কিন্তু অত্যন্ত আধুনিক। বিপ্লৱৰ আভ্যন্তৰীণ সামঞ্জস্য। খেতি চপোৱাৰ সময়ত সমবায় কৃষকসকলৰ লগত নাগৰিক নেতৃত্বৰ মানসিক সংঘাত। দুটি চেতনাৰ দূৰত্বই কিভাৱে সংকোচিত হৈ এটা স্থানত গৈ মিলিত হ'ব সেইটোৱেই হ'ল ছবিখনৰ মূল উপজীব্য বিষয়। আন এখন স্মৰণীয় যেন লগা ছবি হ'ল "নাও ইটছ আপটু ইউ"। এখন কৃষি সমবায়ত ইচ্ছাকৃতভাৱেই কিছুমান নীতিবৰ্হিভূত কাম কৰা হৈছে। বিপ্লৱী বিচাৰত দোষীৰ কি শাস্তি হ'ব, ছবিখনত তাৰেই মুক্ত বিতৰ্কৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। এনে ভংগীমাৰ ছবি ইয়াৰ আগতে আমাৰ চকুত পৰা নাছিল।

আজি মাৰ্কিনী অৱৰোধক নস্যাৎ কৰিছে কিউবাই। মাৰ্কিন চৰকাৰক মাৰ্কনী চেটনেলেই ৰাতিৰ নিদ্ৰা হৰণ নকৰাকৈ এৰা নাই। কিউবাৰ নিজস্ব চেনেলসমূহক যিকোনো প্ৰকাৰে বিকল কৰাত সদাব্যস্ত মাৰ্কিন মহল। তথাপিও এনে বিষম প্ৰতিকূলতাৰ বিৰুদ্ধে থিয় হৈ কিউবাই ইয়াৰ ছবিসমূহ সাধাৰণ মানুহৰ কাষলৈ লৈ গৈছে- য়েংকি কালচাৰৰ বিৰুদ্ধে নিজৰ আপোচহীন সংগ্ৰামৰ বিষয়ে ৰাইজক অৱগত কৰিছে। শিল্পক সমাজৰ অগ্ৰগতিৰ বাহন কৰিছে।☐

Cinema — A Perspective

✍Dr. Neeta Lagachu

An avid movie buff, I have always been attracted towards the subtle nuances of cinema and its varied hues- be it a comedy, a historical or an issue-based film. Though my knowledge of the technicalities of cinematic production is next to nil, I, like many others, agree to the entertainment, informative and educative value of cinema and its aspects.

The Assam Film Society is taking a step in the right direction to rejuvenate and revive the enthusiasm of cine-goers and to bringing back their faith in watching movies on celluloid. It is not many long ago when hard-working villagers flocked to the nearest towns (which boasted of a cinema house or two) in packed buses to live out their fantasy for a couple of hours forgetting the grime and sweat.

The positive temperament of our country is mainly bound by the two unifying forces of cricket and films, both of which are easily understandable to the common man. Those who have experienced watching films on the big screen will acknowledge the truth that a collective sigh of relief is usually heard from the audience when good triumphs over evil in the course of the movie. Though every individual has his or her preferences of movie-type, and the language used, it cannot be gainsaid that the average Indian is fed on Hindi cinema or 'Bollywood'. This is probably born out of the fact that 400 million of the country's 1.2 billion populace are at home in Hindi. Meanwhile, cinemas in various regions of the country are also seen to be joining this 'Bollywood' bandwagon.

Indian film directors even when making a formulaic, run of the mill entertainer routinely tackle questions head on through their films- themes about unconditional and unrequited love, the conflict between fathers and sons, revenge, redemption, survival against the odds, the importance of honour and self-respect, upholding of religion and moral values, epics - themes that even Hollywood leaves, and it is this particular

kind of storytelling that has offered Indian people their most beloved form of popularentertainment.

Films portray the real as well as the phantasmagoric. It is the best vehicle through which we can be transported to other-worldly atmospheres, sometimes taking us beyond the realms of human exploration and at other times directing us to discover undiscovered thoughts and feelings embedded in the psyche of man, made possible basically by 'special effects' and computer-generated imagery. Films like *Superman* and *Krissh* can be cited as examples. Again, there are movies like *Lagaan* and *Gandhi, My Father* that show us the interplay of myth and history. This is the power of cinema, and this kind of cinema requires an intelligent audience who are able to understand this paradox and reconcile reality with fantasy.

In the Indian context during the times of 1950s through to 60s, cinema had its golden age. Even the minor films of this period had some special quality about them. The era produced immensely popular stars and fine directors but the ones who had the greatest impact on the aesthetic of Indian cinema are Mehboob Khan, Bimal Roy, Raj Kapoor and Guru Dutt. These extraordinary filmmakers worked within the conventions of Indian cinema while making deeply personal and authored classics. They set the standard not only in their choice of theme and subject, but also in

their approach to black and white photography, set design and editing. The layered psychology and sophistication of their heroes and heroines has given Indian cinema its most enduring characters. These directors also mastered the use of film music and film choreography. Examples of their songs sequences rival the best in world cinema and in many cases excel the Hollywood musical in the subtle linking of dialogue and lyric. These directors transformed the film song into an art form.

Be it because of a song or the movie star every Indian in one way or the other feel connected to the movies. The Indian cinema also acts as a link to homeland culture for those who have made Europe, the US or Canada their home. When a movie is released, people of Indian origin living abroad are seen heading to the cinema at virtually the same time as their brethren in India.

In nearly every Indian city street,

there are signs of cinema's extraordinary influence. On pavement stalls, postcards of the current movie heart-throbs are given pride of place and displayed for sale next to images of the most revered gods and national icons. At nearly every major crossroads, anywhere where there is space for a massive billboard, gigantic hand-painted images of stars stare down at the passing traffic but this practice is slowly dying out. Nowadays, especially in India, we see the lead actors and actresses being invited on reality shows on television, where they are presented the opportunity of advertising their movies directly to the viewers.

Coming back to our own Assamese cinema, fortunately for us, there is no dearth of individual talents in Assam. Our state boast of such legendary directors and artists like Jyoti Prasad Agarwalla who's *Joymoti* (1935) was the first independently produced film in India. Dismantling the usual custom of showcasing mythologies and musicals in early forms of Indian cinema, Agarwalla was amongst the first to follow the principle of realism by incorporating the true story of the seventeenth-century Ahom princess, Joymoti. Other luminaries who have carved out a name for themselves in the annals of film-making, to name a few, are Bhupen Hazarika, Bishnu Rabha, Brojen Barua, Abdul Majid, and the brightest jewel in the crown, Jahnu Barua who has in his kitty remarkable films like *Hagoroloi Bohut Dur*(1994), *Halodia Sorai Baodhan Khai*(1987), and the very recent *Maine Gandhi Ko Nahi Mara* all for which he received national and international recognition. *Halodia Sorai Baodhan Khai* won the Grand Prix for best film and best actor at Locarno. Indra Bania's sterling performance in the movie left every viewer spellbound.

Aideu Handique, the first actress of Assam has achieved perennial glory in enacting out the trials and tribulations in the life of the Ahom princess, Joymoti, wife of crown prince, Gadadhar Singha. *Aideu*, an Assamese feature film by Arup Manna, encapsulates the tragic saga of this pioneering woman, who had to live in a cowshed most of her life, ostracized by family and society for having dared to act in a film in the company of men. The spirits of such undaunted souls serve as inspiration to film-makers and artists. Last heard, the film is earning rave reviews in national and international

film festivals.

Though ethnic films of the state is still in the fledgling state, its popularity is gaining momentum and the day is not far off when they will also be a name to reckon with.

The Assam Film Society's decision to screen some of the classics of the two great directors Bergman and Antonioni, besides other films from the region, is commendable. The venue for the screening will be the forthcoming Assam Film Festival, 2007 in Jorhat, the cultural capital of Assam. Ingmar Bergman is known for his deeply philosophical and sensitive films. Metaphysical questions of guilt and the existence of God, the inability of men and women to communicate with each other, the loneliness and isolation of man as in *Wild Strawberries*, and the resultant feeling of emptiness are themes which he often reiterates.

On the other hand, Michelangelo Antonioni is famous for portraying characters leading a meaningless and purposeless existence wasting out their lives simply in sensual gratification or the pursuit of material wealth. *Blowup* (1966) is one of the English films that he directed. Coincidentaliy, both these directors breathed their last on the same date, i.e., 30th July 2007, the former, aged 89 and the latter, aged 94.

Cinema can bring order to a chaotic society. Thus, through this medium, dissemination and free-flow of ideas are generated especially if the subject-matter is a socially-relevant topic like "***Gandhigiri***". ❑

যুঁজ দিয়াৰ মানসিকতাৰে 'লগান' বোলছবিৰ ক্রিকেট দলটো ...

बाजारवाद और उपभोक्तावादी संस्कृति ने डुबोई सिनेमा की नैया

✍पी.के. सिंह

हेमिंग्वे का एक उपन्यास पढ़ा था 'ओल्ड मैन एण्ड दी सी'। चौरासी दिनों की भूख के बाद वह मछेरा कहता है के क्या मैं आज पचासवीं दिन थोड़ी सी किस्मत नहीं खरीद नहीं सकता? ऐसा ख्याल है कि किस्मत को खरीद लेना अब मेरा हक बनता है, क्योंकि 84 दिनों की भूख और तलाश से मैं ने उसकी कीमत चुका दी है। इसके पहले कि मेरी कलम कागज के कुछ फासले तय कर पाती, उपन्यास का वह मछेरा जेहन में आ गया तो सिर्फ इसलिए कि असम का सिनेमा उद्योग कुछ-कुछ उसी मछेरे की तरह अपने भविष्य की दिशा और दशा तय नहीं कर पा रहा है। असम में कई उद्योग थे, जो अपने जमाने में फल-फूल रहे थे। धीरे-धीरे इनकी सेहत बिगड़ती गई। अब वे मृत्यु शैय्या पर हैं। सिनेमा उद्योग के साथ भी यही हुआ। लेकिन अन्य उद्योग जहां आधार गत ढांचे, उग्रवाद या बुनियादी समस्याओं के चलते बीमार हुए तो सिनेमा उद्योग तकनिकी विकास का शिकार हुआ। टेलीविजन, वीसीडी तथा केबल चेनल क्या आए कि सिनेमा उद्योग के सारे विकेट चंद ओवरों में ही चटक गए। सिनेमा घरों पर लटकने वाले ताले इसी सच की चुगली कर रहे हैं। लेकिन सच्चाई का आधा सच है यह और आधा सच पूरी झूठ से अधिक खतरनाक होता। सच का दूसरा चेहरा यह है कि वह चाहे हिंदी सिनेमा हो या असमिया, दर्शकों का दोहन करने में किसी को भी हिचकी नहीं आई। यह सच है कि विकसित देश बनने की होड़ में लगे देश में चीजें तेजी से बदलीं। बढ़ता पूंजीवाद, बाजारवाद को जन्म देकर मानवीय सांस्कृतिक मूल्यों को पीछे छोड़ते हुए एक नए साम्राज्य की स्थापना की कवायद से सक्रिय हो गया, लेकिन यह सक्रियता जितनी सिनेमा उद्योग में दिखी, कहीं और नहीं। सत्तर के दशक में आनेवाली राज कपुर की फिल्म बॉबी, मनोज कुमार की रोटी, कपड़ा, और मकान तथा यश चोपड़ा के सिलसिला ने असम में हिंदी सिनेमा का जो डंका बजाया, उसकी गूंज हाल तक सुनाई दे रही थी। लेकिन सलीब पर टंगे इसा की तरह एक सच यह भी है किहिंदी फिल्मों ने सामाजिक मूल्यों पर जिस बेरहमी से प्रहार किया, उसका खामियाजा भी उसे

उठाना पड़ा। हिंदी फिल्मों ने असम जैसे अहिंदी भाषी प्रदेश में राष्ट्रभाषा के प्रचार-प्रसार का जितना काम किया, उतना राष्ट्रभाषा प्रचार समिति ने भी नहीं किया। इसके बावजूद सिनेमा उद्योग चरमराया तो उसका एक कारण फिल्मों की सामग्री का बाजारीकरण भी है। वर्षों से समाज में अपनी पैठ बना चुके सिनेमा को भी बाजारवादी संस्कृति ने नहीं बख्सा। संस्कृति पर अपसंस्कृति हाबी होती गई। ऐसे में बाजारवाद के झंझावत में फंसे सिनेमा उद्योग की कसमसाहट भी दिखाई देने लगी। लेकिन फिल्मों के निर्माण से जुड़े लोगों को दीवार पर लिखी यह इबारत समझ में नहीं आई। अब इस उद्योग की हालत हेमिंग्वे के उपन्यास के उसी मछेरे की तरह है, जिसे अपनी यातनाओं की कीमत पर अपना हक वसूलना होगा। ❑

আইদেউ সন্দিকৈ আৰু চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ-২০০৭

✍প্ৰণৱজ্যোতি শইকীয়া

১৯৩৫ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ৰোপণ কৰা গছপুলিটি বাঢ়ি বাঢ়ি বৰ্তমান তাৰ ফল খাওঁতে হঠাৎ অসমৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগটোৰ দিশেও অমানিশা নামি আহিল। অসমত চলচ্চিত্ৰ গৃহবোৰ লাহে লাহে গুদামঘৰলৈ পৰ্যবসিত হ'ল। অৱশ্যে ঠেৰো-গেৰোকৈ দুই এটা চলচ্চিত্ৰ গৃহ এতিয়াও চলি আছে যদিও এই উদ্যোগটোৰ বাবে এয়া পৰ্যাপ্ত নহয়। আগতে গাঁৱৰ পৰা গাড়ী ভাড়া কৰি 'অসমীয়া চিনেমা' চাবলৈ যোৱা দিনবোৰ এতিয়া সাধু যেন লগা হ'ল। তথাপিও সেই বাধা-বিঘিনি, ঘাত-প্ৰতিঘাট সহ্য কৰিও এচাম সংস্কৃতি অনুৰাগী ব্যক্তিয়ে নিৰ্মাণ কৰি আছে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ। অৱশ্যে তুলনামূলক ভাৱে এয়া যথেষ্ঠ কম। আমাৰ ওচৰৰে পশ্চিমবঙ্গ আদি ৰাজ্যত যিটো উদ্যোগ দিনে দিনে আগবাঢ়ি গৈছে তাৰ তুলনাত অসমৰ পুতৌলগা অৱস্থা দেখি সাংস্কৃতিক কৰ্মী সমূহ হতাশ হৈ পৰিছে। এই বিলাক কথা চিন্তা কৰিয়েই হয়তো যোৰহাটত গঠন হ'ল 'অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজ'। ৰুচিপূৰ্ণ, কলাসন্মত বোলছবি প্ৰদৰ্শন, চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ আদি অনুষ্ঠিত কৰা, যোৰহাটত পূৰ্ণাঙ্গ পৰ্যায়ৰ চিত্ৰবন গঢ়ি তোলা আৰু বিশেষকৈ নৱপ্ৰজন্মক এই দিশটোৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে আকৰ্ষিত কৰাৰ লক্ষ্যৰে চলচ্চিত্ৰ সমাজে চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ, আলোচনা চক্ৰ আদি আয়োজন কৰি ইতিবাচক ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে।

এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ প্ৰাক্‌ক্ষণত আমাৰ শ্ৰদ্ধা নিবেদিছোঁ প্ৰয়াত আইদেউ সন্দিকৈলৈ, যি গৰাকীয়ে অসমৰ প্ৰথমখন কথাছবি 'জয়মতী'ৰ নাম ভূমিকাত অভিনয় কৰিছিল। আমি কৰ্মসূত্ৰে গোলাঘাট জিলাৰ হোৱা হেতুকে এইগৰাকী মহিয়সী নাৰীৰ সান্নিধ্য লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিলোঁ। অসমৰ কলা-সংস্কৃতিৰ পথাৰখনত আইদেউ সন্দিকৈ এটা চিনাকী নাম। জীৱিত কালতে ৰূপকথাৰ নায়িকা হৈ পৰা মহিলা গৰাকীৰ জন্ম হৈছিল গোলাঘাট জিলাৰ কমাৰগাঁৱৰ সমীপৰ পানীদিহিঙিয়া গাঁৱত ১৯২০ চনৰ চ'ত মাহত।

জীৱিত কালত গ্লানিৰে ভৰা জীৱনটোলৈ জীৱনৰ শেষ সময়তহে কিছু স্বীকৃতি পালে। ওৰেটো জীৱন কুমাৰী হিচাপে দিন অতিবাহিত কৰা শিল্পীগৰাকী আজি আমাৰ মাজত নাই যদিও তেওঁ কৰি যোৱা ত্যাগ, উদাৰতা আদিৰ বাবে সদায় আমাৰ মাজত জিলিকি থাকিব। জীৱিত কালতে তেওঁ আশা কৰিছিল তেওঁৰ ঘৰৰ কাষতে থকা 'শিল্পী আইদেউ সন্দিকৈ মধ্য ইংৰাজী বিদ্যালয়খন চৰকাৰী কৰণ হওক (১৯৯১ প্ৰতিষ্ঠা), কিন্তু হৈ নুঠিল। সেই আশা মনত পুঁহিয়েই তেওঁ বিদায় মাগিলে। অৱশ্যে তেওঁৰ ইচ্ছাক সন্মান জনাই বোকাখাতৰ আগৰৱালা সমাজে গাঁৱৰ নামঘৰৰ তোৰণখন নিৰ্মাণ কৰি দিলে। সমাজৰ নিন্দা, ঘৃণা আৰু চৰম অৱহেলাৰ লগতে চিৰকুমাৰী আইদেউ সন্দিকৈক অৱশ্যে পিছলৈ ৰাইজে আকোৱালি লয়। সেয়ে ১৯৯৩ চনত ওঠৰখন গাঁৱৰ ৰাইজে একত্ৰিতভাৱে শিল্পীগৰাকীক জনাইছিল উষ্ণ সম্বৰ্ধনা।

অসমীয়াই গুণীৰ মোল কিছু পলমকৈহে বুজে বুলি এটি অপবাদ আছে। টকী কৰি অহাৰ বাবে ঘৰত সোমাবলৈ নিদিয়া, গোহালি ঘৰৰ কাষত এটি জুপুৰীত থাকি বলৈ দিয়া, বাট পথলৈ ওলালে সমনীয়া ছোৱালীৰে ভেঙুচালি কৰ্কথনা শিৰ পাতি লৈ অপবাদকে ভগৱানৰ আশীৰ্বাদ হিচাপে লৈ অশেষ গ্লানি সহ্য কৰিও আইদেউ জীয়াই থাকিল।

আইদেউ আমাৰ মাজত সদায় থাকিব। তেওঁৰ স্মৃতিৰক্ষাৰ্থে গঢ়ি উঠিছে সংগ্ৰাহলয়। তদানিন্তন সাংসদ আৰু বৰ্তমানৰ মুখ্যমন্ত্ৰী তৰুণ গগৈ ডাঙৰীয়াই সংগ্ৰহালয় নিৰ্মাণৰ বাবে পুঁজি আগবঢ়াইছিল। বৰ্তমান অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ বাসগৃহৰ কাষতে গঢ়ি তোলা সংগ্ৰাহলয়টো পূৰ্ণাংগ ৰূপ পাওক তাৰ কামনা কৰিলোঁ। ইতিমধ্যে তেওঁৰ নামত এটি বঁটাও প্ৰবৰ্তন কৰা হৈছে। অতি আনন্দৰ কথা এয়ে যে আইদেউ এতিয়া অকল অসমতে আৱদ্ধ হৈ থকা নাই। 'আইদেউ' নামৰ চলচ্চিত্ৰখনে ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত পৰিচিত হৈ বিদেশতো চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শনৰ সুবিধা লাভ কৰিছে। এয়া ৰাজ্যখনৰ বাবে সু-খবৰ। অসমৰ প্ৰথমগৰাকী নায়িকা আইদেউ সন্দিকৈক জীয়াই ৰাখিব লাগিব আমাৰ কৰ্মৰ জড়িয়তে।

আহক এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ শুভক্ষণত আমি সকলোৱে পণ লওক অসমৰ প্ৰথম বোলছবি অভিনেত্ৰী গৰাকীক আমি জীয়াই ৰাখিম।□

Feelings ..

Prosopagnosia

✍Tapan Das

I looked into the mirror,
In the dawn of a day
But the face that I saw
Was unfamiliar to me.!
He had a smile and
Some wrinkles on.
I asked out of mystery!
"Who are you, Stranger?
Why are you Here ?"
Surprisingly, He too
Asked me the same .!
"I command You to answer"
But He commanded Me back,
Anxious was I and restless,
I gave Him a frown ,and He too!
Scared was I,and panic.
I smiled at Him and........
He smiled me back again!
Shouting aloud in utter dismay,
I broke the mirror and......
The Face vanished in the air,
Called for the Stranger again,
But none responded to me,
And I shouted again and again....
But certainly in vain □

Mising Sinema : Agom Pirnyouko

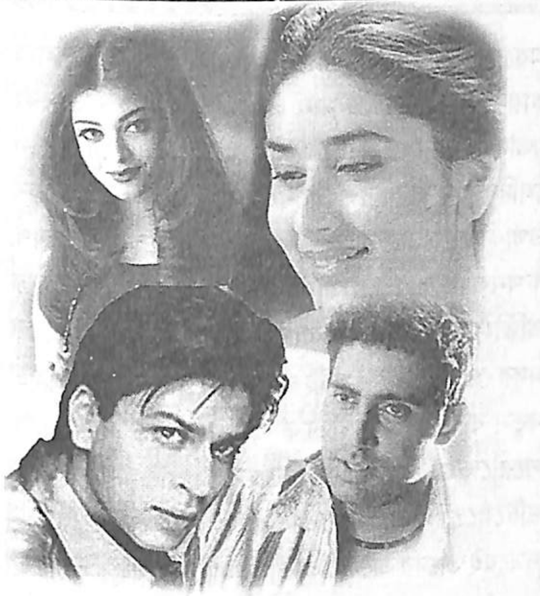
✍Dipok Kr. Dole:

'Mising Sinema' émnamsé Misingképé anu agomé émna ludaggom lumurmang. Abí:né Mising opeyé sinemangém tokiyé émna lubodungai. Toki: kangkolo émnam agomdé Misingképé bottaru:né agomai émna su:sin luné asagé ludag. Mising agomlok sinemangko la:lenna longéko réngam ara:lo léngkannam agomdé ngoluk ameyoudo:pégom ma:nyí:lok agomémpin agomai. Aso: aso:pé édé ma:nyingémpin agomdé aro agompé batpakkang.

Mising agomlok sinema la:lennam agerdém dagrobbopo:né ope:dok aminém minmíloDisangmukhlokMo:pun BikromsingYéínké aminém mé:pa:po:dag. BikromsingYéínbíRojoni Kanto Bordoloiké **'Miri Jiyori'** émnam do:yardém Misi:lok sinema:pé la:lenpé émna dagropka. Bíkké édéma:nyí:déma:nyíngí:péila du:pakkang.

BikromsingYéínké lédípé Mising sinemang légangé ardapé dagrobné Misingkídí:dok ako Dr. Bhupen Komanbí. **Miro-Migol** émnam sinema:dém Misingpé la:lennam légangé sutingémsin langgo:to. Émdogom édé sinema:dé:sin lenlettomang. Lédípé Dilip Dole:ké Abotani Picturelok mogurki monam Miri Jiyori:dé **PANOI-JONGKI** Mising sinema:pé lenpongkang. Édé sinema:dé amanémsin pa:to. Odok lédípé big pordalok Mising sinemangé lenkuma:da.

Silo-mélo Mising sinemang émyém íideo sinemang agomém Misingé mé:ya:dung. Mising agomlok Video sinemangé língkoko ngatpéi lenka:bong. Mising video sinemang molenné ope:dok ara:lo Dilip Morang, Jona Pe:gu, Torulota Kutum, Aswini Kr. Dole:, Pritimala Pa:yeng, Sonaton Dole:, Anil Dang, Meghonath Pa:yeng buluk aminém minna:dag. Buluk ope:dé Mising video sinemangém asutkopé la:lentobong. Édé sinemangkídí:dé Mising ara:lo mé:po:pé dírbímé:bonréngamém mé:yumsumola:dung émna ngolu kinla:dung. Édé íideo sinemangkídí:dok ba:nyouko- **Pa:me Appun, Tani Ao, Ka:yum, Opan Miksi, Nok Aya:dé Ngoggongké, Ayangé, Tupta Gillad, Ayang Miksi** édébulu. Mé:popénamé, a:péné Januari po:lo ara:so Lokhimpurlo Mising Dírbí Kébang gergurlok 'Mising Film Mohotsai'ém ba:yé. Édé mohotsavdé Mising sinema:lok ainé lambéko lédu-lamku légangé léngkanbiyépé émna ngolu mé:lígdung. ❑



বোল বলিউদ

(বলিউদ নিয়ে ডকুমেন্টারি ফিল্মমেকার সুমিত চোধুরী-র কাছে কয়েকটি প্রশ্ন রেখেছিলেন আমেরিকায় ভারতীয় ফিল্ম নিয়ে গবেষণারত তিমা কার্লেকর।)

তিমা ঃ তুমি কি ধরনের ছবি কর? কি ধরনের ছবি করতে চাও? দর্শকের কী চোখে দেখো?

সুমিত ঃ আমাকে 'তথ্যচিত্র' নির্মাতা বা 'ডকুমেন্টারি' ফিল্মমেকার বলা হয় কিন্তু আমি চাই আমাকে 'স্বাধীন' বা 'ইন্ডিপেনডেন্ট' ফিল্মমেকার বলা হোক। কোনও ফিল্মকে এভাবে 'তথ্যচিত্র' বা 'কাহিনী চিত্র' তকমা এঁটে দেওয়াটাই উদ্ভট ব্যাপার। এরকম ভাগ করাটাই আমার চাপিয়ে দেওয়া মনে হয়। আমি অসংখ্য উদাহরণ দিতে পারি যেখানে একটার থেকে আরেকটার কোনও তফাৎ খুঁজে পাবে না- মাইকেল মুর-এর ফারেনহাইট ইদানিংকালেপর একটি দৃষ্টান্ত। যেমন ওর প্রথম ফিল্ম রজার এ্যান্ড মি। শ্রেষ্ঠ ফিল্মগুলি থেকে নির্দশন চাও তো- বাটলশিপ পটেম কিন আর নানুক অফ দ্য নর্থ। আর হলিউডে জে এফ কে. অল দ্য প্রেসিডেন্টস মেন, ইত্যাদি।

এখনও পর্যন্ত আমি যা ফিল্ম করেছি, ভেবে চিন্তেই বাস্তব (বস্তুগত)- কে কল্পকাহিনী (চিন্তাগত)-র রূপ দেওয়ার চেষ্টা করেছি। বাসব অভিনয় করছে ক্যামেরার সামনে, বা তুমি চাইলে, পেছনে, পাশে, উপরে, নীচে। 'সিনেমা ভেরিতে' (...), আমার মতে, হয় না। আমার গুরু জ্যরুশ, ফরাসী নৃতত্ত্ববিদ যিনি নাইজেরিয়ায় ফিল্ড ষ্টাডি করতে গিয়ে বেশ কয়েকটি 'ডকুমেন্টারি কাহিনীচিত্র' বানিয়েছিলেন। ডকুমেন্টারির জনক, জনগ্রীয়ারসন-ও, বর্ণচ্ছাটার অন্য প্রান্ত থেকে দেখে, তথ্য- চিত্রকে 'বাস্তবের কাহিনীচিত্র' বলে বর্ণনা করেছেন।

স্বভাবতেই আমার ধরনের 'কাহিনীর বাস্তব' মূলস্রোতে ঠাঁই পায় নি। যেদুনিয়ায় বেচার দেবতা 'কাহিনী', সেখানে আমার বাস্তব জীবনের 'কাহিনী'র কোনও মূল্য নেই। আমিও এর জবাব দিই-সিনেমার হাইওয়েতে, 'আর্ট' বা 'ব্যবসায়িক' যাই হোক না কেন, আমার মাল বিজ্ঞাপনের হোর্ডিং হিসাবে ঝুলিয়ে দিতে আমি নারাজ। বরং আমি দর্শক খুঁজি অলিগলিতে, কিছুটা চোরাগোপ্তা কায়দায়। একে বলি গেরিলা স্টাইল।

এই রকম জবাবটা আমার ফিল্ম করিয়ে হিসাবে হয়ে ওঠার মধ্যেই অন্তর্নিহিত। আমার অভিজ্ঞতা বলে যে মূলস্রোতে টাকা আর সুবিধাবাদী আচরণ বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই মনুষ্যত্ব কেড়ে নেয়, শেষ পর্যন্ত সৃজন শক্তি ও নিঃশেষ হয়ে যায়। এ কাফকা-র গল্পগুলির মতো অবস্থায় পড়ার একটা নির্ভুল উপায়। বুদ্ধিমান লোকেদের এই চোরাবালির ফাঁদে না পড়াই ভাল। আমি আমার

স্বাধীনতাকে, ইচ্ছে মতো চলার স্টাইলকে বড্ড ভালবাসি। আমি 'স্বাধীন' ফিল্মমেকার।

তিমা ঃ বলিউদ গত দশ বছরে কিভাবে পাল্টেছে? পাল্টেছে কী?

সুমিত ঃ বলিউদ সম্পর্কে বলার যোগ্যতা আমা

এই রকম জবাবটা আমার ফিল্ম-করিয়ে হিসাবে হয়ে ওঠার মধ্যেই অন্তর্নিহিত। আমাব অভিজ্ঞতা বলে যে মূলস্রোতে টাকা আর সুবিধাবাদী আচরণ বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই মনুষ্যত্ব কেড়ে নেয়, শেষ পর্যন্ত সৃজন শক্তিও নিঃশেষ হয়ে যায়। এ কাফকার গল্পগুলির মতে অবস্থায় পড়ার একটা নির্ভুল উপায়। বুদ্ধিমান লোকদের এই চোরাবালির ফাঁদে না পড়াই ভাল। আমি আমার স্বাধীনতাকে, ইচ্ছে মতো চলার স্টাইলকে বড্ড ভালবাসি। আমি 'স্বাধীন' ফিল্মমেকার।

তিমা ঃ বলিউদ গত বছরে কিভাবে পাল্টেচে? পাল্টেছে কি?

সুমিত ঃ বলিউদ সম্পর্কে বলার যোগ্যতা আমার সবচেয়ে কম। সিনেমার মূলধারার গণ্ডির বাইরে কাড করাটা বেছেনিয়েছিবলে হলি-বলি-টলিউদ এ কি হচ্ছে তার কোনও হদিশ রাখি না। The woods, surely, are 'lovely dark and deep, but I have promises to keep.'

ভারতীয় সিনেমার মূলধারা সম্পর্কে আমার যা কিছু ধারণা তা এসেছে কচিৎ কখনও সিনেমা হলে যাওয়া, শনিবারের অলস বিকেলে বাক্সটার দিকে তাকিয়ে থাকা আর আমার মতো নাক-উঁচু নয় এমন ফিল্ম-পাগল বুন্ধুদের সঙ্গে হঠাৎ আড্ডা থেকে। সন্দেহ হয়, এরকম একটা গাছাড়া মনোভাব বলিউদ এর মতো বিশাল ও জটিল ব্যাপার সম্পর্কে কোনও এটা সামগ্রিক চিত্র দিতে পারে কিনা। তা স্বত্বেও আমি চেষ্টা করি দেখছি। বলিউদ বিগত দশকগুলিতে যা ছিল তার থেকে অব্বশ্যেই পরিবর্তিত হয়েছে। শুধুমাত্র গল্প, গল্প বলার কায়দা বা শৈলিগত মান এর দিক থেকে নয়, বরং মতাদর্শগত বিষয় এবং যে আব্বেগ তারা জাগিয়ে তোলে সেদিক থেকে আরও বিশেষ করে। ৫০-এর দশকের তথাকথিত সমাজ বাস্তবতা, ৬০-এর দশকের ভাবপ্রবণ, কখনও উন্মত্ত রোমান্টিকতা, ৭০- এর দশকের প্রতিহিংসাপরায়ণী ভাবাবেগ আর ৮০- এর দশকের মধুর প্রেমকাহিনী —সবই গত দশ-পনেরো বছরে একটা নতুন বলিউদি অনুভূতিকে জায়গা ছেড়ে দিয়েছে, যা পরোক্ষে জাতীয়তাবাদের সঙ্গে নস্ট্যালজিয়ার সংমিশ্রণ ঘটিয়েছে। এ এক মরাত্মক মিশ্রণ যা ফ্যাসিস্তরা সব সময়েই তাদের অনৈতিক কার্যকলাপে ব্যবহার করেছে।

এ পথেই যাবার ছিল বলিউদ- এর। বাজার সার্বভৌমত্বর এই সময়ে, শ্যামল চারণভূমির ভোঁজ বলিউদকে নিয়ে গিয়েছে সাত সমুদ্রের ওপারে। পয়সা দিতে না পারা আভ্যন্তরীণ দর্শকের সীমাবদ্ধতা পেরিয়ে পয়সাওয়ালা দূরদ্বীপবাসিনী অভিবাসীদের কাছে। নস্ট্যালজিয়া — ফেলে আছা পরিচিত পরিবেশের জন্য আকুলতা, হারিয়ে যাওয়া ঐতিহ্যর সঙ্গে পুনঃসম্পর্ক স্থাপনের গভীর ইচ্ছা, কৌমগোষ্ঠীর গর্ব, পবিত্রতার আরাধনা -এ সবেতে সাগরপারের দর্শকেরা, বিশেষত প্রথম প্রজন্ম, ভারাক্রান্ত। বলিউডে ব্যাপারটা চট্পট্ বুজে নিয়েছে আর সেই অনুযায়ী তার সুর পাল্টেছে। বক্স অফিস হিট্ যেমন দিলওয়ালে দুলহানিয়া লে যায়েঙ্গে বা লগান, এ ধারার শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। এই ফিল্মগুলি যে ভাববেগ বহন করেছে তা ঠিক ৩০-এর দশকে নাৎসীরা জাগিয়ে তুলতে সচেষ্ট ছিল। লেনি রাইফেনষ্ঠল-এর অবিস্মরণীয় চমৎকার ফিল্ম গুলি দেখলে এটা বোধগম্য হবে। নস্ট্যালজিয়া থেকে একটা সংকীর্ণ জাতীয়তাবাদে উত্তরণের পথটা খুবই সহজ।

এই সময়ের মধ্যে আভ্যন্তরীণ বাজারে

দর্শকের একটা গুণগত পরিবর্তন ঘটিছে। বলিউডের আসল দর্শক আজ অটো-চালক, বা বস্তিবাসী বা সময়ের অভাব নেই এমন বেকারের দল আর নয় — ঝা চকচকে মাল্টিপ্লেক্সের টিকিটের হার তাদের নাগালের বাইরে। বলিউডের দর্শক এখন হোল বাড়ন্ত মধ্যবিত্ত, উচ্চাকাঙ্খী পেশাদারেরা। এই নতুন দর্শকের নিজস্ব ইচ্ছা, চাহিদা রয়েছে যা পূর্ববতী দর্শকের থেকে যথেষ্ট আলাদা। এই নতুন প্রজন্ম একটা সত্ত্বা খুঁজে বেড়াচ্ছে। যা তাদেরকে এই অস্থির সময়ে কোনও একটা কিছুর অঙ্গীভূত হওয়ার নিরাপত্তা দেবে। ধর্মীয় বা জাতিগত সমরূপের ভিত্তিতে গঠিত জাতিসত্ত্বা তাদের এই আশ্রয়স্থলের যোগান দিচ্ছে। এই ভাবধারাকে বলিউড বোঝে এবং বুদ্ধিমান ব্যবহারে বিশাল মুনাফা লুটে নিচ্ছে। গদর — এক প্রেমকথা-র মতো ফিল্মের সাফল্য ভারতীয় ফিল্ম শিল্পে এই পরিবর্তেনের এক বিভিষিকাময় ইঙ্গিত। 'মেরা ভারত মহান' থেকে 'জয় শ্রীরাম' — এ নাতিদীর্ঘ পথ আমরা অতিক্রম করে এসেছি।

তিমা ঃ ভারতের অর্থনীতিতে উদারনৈতিক কর্মসূচী কিভাবে মিডিয়াকে পাল্টিয়াছে? এই পরিবর্তন গুলি মূলত ইতিবাচক না নেতিবাচক?

সুমিত ঃ ভারতীয় অর্থনীতির উদারীকরণ — যা সরকারী-াবে চালু করা হয় ১৯৯১ সালে, কিন্তু শুরু হয় রাজীব গান্ধীর সময়ে থেকেই — বিদেশী ধন সম্রাট ও দেশী ছুটকোছাটকাদের মালিকানায় টেলিভিশন চ্যানেল খোলার জোব্বার এনে দেয়। এই দুই ধরণর চ্যানেলর মধ্যে বৈশিষ্ট্যগত বিশেষ কোনও ফারাক নেই, তাদের প্রভাবেও প্রায় একই রকম। বিশ্ব চ্যানেলগুলি ঐতিহ্য বাহী মূলাবোধের ধ্বংসসাধন করছে আর স্থানীয় চ্যানেলগুলি দেশীয় সংস্কৃতির বিশিষ্টতাকে বিদায় দিয়েছে, আধুনিকতার নামে যা খুশি তাই রং চাপিয়ে।

এর পরিণাম হোল যৌথ মননের বিচ্যুতি আর বাজারী মূল্যবোধের কাছে আত্মসমর্পণ। একদিকে আমরা দেখতে পাচ্ছি ভোগের দেবতার পূজা, প্রযুক্তি নিয়ে একধরণের মাতামাতি আর জীবনযাত্রা সম্পর্কে একটা উগ্র আধুনিক ধ্যান-ধারণা। ওপরদিকে আমরা দেখছি, দেশজ আদর্শ অতি সহজেই একেবারে অত্যাধুনিক আকার গ্রহণ করছে, সমসাময়িক কালের চাল-চলনের স্বীকৃতি অর্জন করছে। বে অয়াচ দর্শকের মন থেকে পথের পাঁচালী- কে মুছে দিচ্ছে ; সাস ভী কভি বহু থী ডালাস- এর পোষাকে আর্বিভূত হচ্ছে। এই পরিবর্তনগুলিকে আমি কোনও অর্থেই ইতিবাচক মনে করি না।

তিমা ঃ বহু সমালোচকের মতে সাংস্কৃতিক সম্রাজ্যবাদের তত্ত্ব সেকেলে হয়ে গেছে এবং ভারতের প্রসঙ্গে ব্যবহার্য নয় কেননা ভারতীয় সংস্কৃতি 'শক্তিশালী' সংস্কৃতি। তোমার মত কি?

সুমিত ঃ সাংস্কৃতিক সাম্রাজ্যবাদ আছে যতদিন অর্থনৈতিক ও রাজনৈতিক সাম্রাজ্যবাদ আছে। আর কি উপায় আছে শাসিত দেশকে শাসনে রাখার, যদি সে দেশের জনগণ সাম্রাজ্যবাদের চোখ দিয়েই সব কিছু না দেখে, যদি শাসিত মানুষের 'হৃদয়-মন-জয়' না করা যায়? মননের উপনিবেশীকরণ অর্থনৈতিক-রাজনৈতিক সাম্রাজ্যবাদেরই অন্তর্গত। বিশেষত, দ্বিতীয় মহাযুদ্ধর পরবর্তী সময়ে যখন থেকে সাম্রাজ্যবাদ একটা ছদ্মবেশ ধারণ করেছে।

একথা ঠিক যে সব অতি-পুরাতন সমাজের মতো ভারতেরও একটা সভ্যতামূলক ভিত্তি রয়েছে যার দ্বারা সে একপেশে, একমাত্রিক সাংস্কৃতিক অন্ত-প্রবাহে ধাক্কাকে কিছুটা হ'লেও সামাল দিতে পারে। কিন্তু 'মুক্ত' দুনিয়ার বাজারের সঙ্গে পুরোপুরি একাত্মীকরণের ফলে তার প্রতিরোধের প্রাতীরগুলি দ্রুতহারে ধ্বসে পড়ছে।

সত্যিই সাংস্কৃতিক সম্রাজ্যবাদের বিরুদ্ধে লড়াইটা আরও কঠিন হয়ে পড়েছে, অর্থনৈতিক-রাজনৈতিক সাম্রাজ্যবাদ আড়ালে চলে যাওয়াতে। যদিও শোষণের স্তর ব্রিটিশ রাজের জামানার তুলনায় আরও বেশিই থেকে গেছে।

তিমা ঃ তোমার কি মতে হয়, বলিউড শে, পর্যন্ত বিশ্ব মিডিয়া শিল্পের সাথে মিশে যাবে? মানে, দুনিয়ার বড় বড় মিডিয়া প্রতিষ্টানগুলির অংগ হয়ে যাবে? না কি এখনই সেরকম কিছু বলা ঠিক হবে না?

সুমিত ঃ বলিউড তো এখনেই বিশ্বজোড়া চলচ্চিত্র ও মিডিয়া শিল্পের অবিচ্ছিন্ন অংশ। হলিউড- এর সঙ্গে রেষারেষি করে নয়, তারেই অঙ্গ প্রত্যঙ্গ হিসাবে। সংস্কৃতি-নির্দিষ্ট দর্শকদের জন্য একটা উপজাতীয় বিভাগ হিসাবে। উপজাতীয় বড় বড় ফিল্ম, যেমন দ্য ব্যানডিট কুইন এখন হলিউডে তৈরি হচ্ছে, আর এর পরিবর্তে হলিউড তার প্রকল্পগুলিতে আরও বেশি করে তৃতীয় বিশ্বে বেচার উপাদান খুঁজছে। যাতে দুনিয়ার বিনোদনী দৃশ্যপটের দখলদারি নেওয়া যায়। বাজারের নিয়ম অনুসারেই একধরণের 'দেওয়া-নেওয়া' চলছে। আসলে 'মুক্ত বাজার'ই যেখানে রাজা, যেখানে 'বিশ্বায়ন' দুনিয়ার মতাদর্শের দিসারী, সেখানে প্রতিটি শিল্পকেই বিশ্বশক্তি-নির্ধারিত কোন না কোনও বৃহৎ প্রতিষ্ঠানের অঙ্গীভূত হতে হয়। বলিউড কেন এর ব্যতিক্রম হবে?❑

উদ্‌যাপন সমিতিৰ বিষয়ববীয়াসকল

বহি (বাওঁফালৰ পৰা) ৰাজেশ্বৰ শইকীয়া, ডাঃ নবাব মহম্মদ ৰফিক, কবিৰ শইকীয়া
থিয় হৈ (বাওঁফালৰ পৰা) যতীন্দ্ৰ শইকীয়া, অৰবিন্দ বৰা, তপন দাস, জয়ন্ত মাধৱ দত্ত

সংস্কৃতিৰ সংকট

✍অজিত কুমাৰ গোস্বামী

সংস্কৃতি শব্দটোৰ ধাৰণা সাধাৰণতে নৃত্য-গীত, ভাওনা আদিতে সীমাবদ্ধ কৰি ৰাখিব বিচৰা হয়। কিন্তু বিষয়টো তাতোকৈ অনেক বেছি বিস্তৃত। সংস্কৃতি বিষয়ৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ অস্পষ্টতাৰ অন্যতম কাৰণ আমি অভিধানতে পাওঁ। অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্যতম অভিধান 'হেম-কোষ'ৰ ১৯৬৫ চনত প্ৰকাশিত চতুৰ্থ সংস্কৰণতো সংস্কৃতি বা সাংস্কৃতিক আদি শব্দ অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাই। গতিকে সাধাৰণ লোকৰ এই শব্দটোৰ ধাৰণা স্পষ্ট নোহোৱাটো খুবেই স্বাভাৱিক। অৱশ্যে তাত সংস্কৃত শব্দটো দিয়া হৈছে। অৰ্থ দিছে- "ভাৰতৰ আৰ্যসকলৰ ভাষা", "দেৱ ভাষা"। (দেৱ শব্দই নিশ্চয় কোনোবা ওপৰৰ শ্ৰেণীৰ লোককে বুজাইছে।) লগতে অৱশ্যে দিয়া হৈছে- পবিত্ৰ কৰা, নিৰ্মল কৰা, উৎকৰ্ষ কৰা। হ'লেও, সংস্কৃতি শব্দটো সংস্কৃত শব্দৰ পৰা বুৎপন্ন হোৱা শব্দ বুলি ধাৰণা কৰাটো সাধাৰণ লোকৰ কাৰণে কষ্টৰ। গতিকেই সংস্কৃতি শব্দটোৰ ধাৰণা অস্পষ্ট হৈ থকাই স্বাভাৱিক।

সংস্কৃতি শব্দৰ ইংৰাজী প্ৰতিশব্দ হ'ল- Culture। অসমত সাম্প্ৰতিক ভাৱে প্ৰকাশ কৰা এখন ইংৰাজী অসমীয়া দ্বিভাষিক অভিধানৰ মতে শব্দটোৰ অৰ্থ হৈছে (১) কৃষ্টি, সংস্কৃতি, সভ্যতা, শিক্ষা-দীক্ষা, (২) কৃষি, খেতি-বাতি (৩) চহোৰা কাৰ্য্য, (৪) প্ৰাণীৰ (পালন আৰু বৃদ্ধি। চেম্বাৰ্চ অভিধানে উপৰোক্ত অৰ্থ কেইটা দিয়াৰ উপৰি আৰু সংযোগ কৰিছে- মানৱীয় বুদ্ধিমত্তাৰ সংশোধিত দৃষ্টিভঙ্গি আৰু ইয়াৰ উপলব্ধি বোধ। গতিকে শব্দটোৰ অৰ্থ ব্যাপক।

দেখা যায় যে মানুহে কৰা খেতি-বাতি, বাসস্থান নিৰ্মাণ, পিন্ধা-উৰা, খাৱন বোৱন, কথা-বতৰা, শিক্ষা-দীক্ষা আদি বিষয়ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ঐতিহাসিককালৰ পৰা সমাজে গঢ় দি লোৱা নীতি-শাস্ত্ৰ আৰু তাৰ পৰিৱৰ্তন তথা কলা, বিজ্ঞান, দৰ্শন ইত্যাদি মানৱীয় কাৰ্য্যকে সেই সেই ব্যক্তি বা সমাজৰ সংস্কৃতি বুলি কোৱা হয়। গতিকে সংস্কৃতি হ'ল ঐতিহসাকি পৰিঘটনা আৰু ইয়াৰ বিকাশ বা অধোন্নতি নিৰ্ভৰ কৰে আৰ্থ-সামাজিক ব্যৱস্থাৰ বিকাশ বা অধোন্নতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি। অৱশ্যে ভাৱবাদী আদৰ্শত বিশ্বাসীসকলে ভৱাৰ দৰে সংস্কৃতি সৃষ্টি কেৱল সমাজৰ এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ লোকৰ বুদ্ধিমত্তাৰ ফল নহয়। ইয়াৰ ভিত্তি সমাজৰ বৈষয়িক সম্পদৰ জন্ম আৰু বিকাশৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। পুঁজিবাদী দেশ এখনত সামন্তীয় সংস্কৃতিৰ জন্ম আৰু বিকাশ, সম্ভৱ নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে অসমত আহোম ৰাজত্বত সংগঠিত আৰু বিকাশ হোৱা বিহু সংস্কৃতি বৰ্তমান নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিছে। শ্ৰেণী বিভক্ত শাসক-শ্ৰেণীৰ সংস্কৃতিয়ে প্ৰাধান্য পায়, জনগণৰ সৃষ্ট সংস্কৃতি হৈ পৰে দুৰ্বল। শাসক-শ্ৰেণীৰ সংস্কৃতিত সাধাৰণ জনগণে প্ৰাণ বিচাৰি নাপায়, আত্মীয়তা অনুভৱ নকৰে।

একোখন সমাজৰ অৰ্থনৈতিক ভিত্তিটোৱেই সমাজখনৰ সংস্কৃতি গঢ় দিয়ে। কাৰণ সংস্কৃতি হ'ল অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থা এটাৰ উপৰিসৌধৰ অংগহে। অৱশ্যে আমি স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে সচেতন সংস্কৃতিয়েও অৰ্থনীতিৰ ভিত্তিটো সলনি কৰাত এক বিশেষ ভূমিকা পালন কৰে। বিষয়টোৰ এটা উদাহৰণ দিয়া যায়। অসমৰ বিহু সংস্কৃতিও সংগঠিত ৰূপ লৈছিল সামন্তীয় অৰ্থনৈতিক সমাজখনত। আহোম ৰাজত্বই জনগণৰ প্ৰতি পৰিয়ালক ৰাষ্ট্ৰৰ কাৰণে খাতি দিয়াৰ

বিনিময়ত প্ৰতি পৰিয়ালক এক নিৰ্দিষ্ট পৰিমাণৰ মাটি ভোগ কৰিবলৈ দিছিল। সেই মাটিত খেতি-বাটি কৰিয়েই জনগণে জীৱন নিৰ্বাহ কৰিছিল। অসমত খাদ্য যিহেতু ভাত, সেয়েহে ইয়াত খেতিও আছিল মূলতঃ ধানৰ খেতি। সেই খেতিৰ বতৰৰ আৰম্ভণিতে ধৰাৰ লৈ বৰষুণ আহিছিল। লগে লগে অসমীয়া ৰাইজেও আনন্দত আত্মহাৰা হৈ নাচিছিল, গীত গাইছিল। তেনেকৈয়ে বিহুৰ নৃত্য-গীতৰ জন্ম হৈছিল। নৃত্য-গীত কৰিয়েই খেতিত লাগিছিল। সেই বিহু সংস্কৃতিয়ে আহোম ৰজাঘৰকো উপকাৰ সাধিছিল। কাৰণ খেতিৰ মাধ্যমত ৰাজ্যৰ জনগণে সুচাৰুৰূপে জীৱন নিৰ্বাহ কৰাত সহায় হৈছিল। সেয়েহে ৰজাঘৰেও সেই সংস্কৃতিক উদগণি যোগাইছিল। এটা সময়ত বিহু পালন কৰা দলক আনি ৰাজ দৰবাৰৰ চোতালতো বিহুৰ নৃত্য-গীত সৃষ্টি আৰু প্ৰকাশত উদগণি দিছিল। তেনেকৈয়ে বিহু সংস্কৃতিয়ে সংগঠিত ৰূপ লৈছিল। লগে লগে ৰাজশাসন ব্যৱস্থা চলি যোৱাত এই বিহু সংস্কৃতিয়ে সহায় কৰিছিল। ফলত আহোম ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাত বিহু সংস্কৃতিটো অসমৰ জনগণৰ জাতীয় সংস্কৃতিৰ ৰূপ লৈছিল। নগাওঁ পাৰ হৈ অসমৰ পশ্চিম অংশত আহোমৰ ৰাজত্ব বহু পলমকৈ হোৱাৰ কাৰণেই অসমৰ সেই পশ্চিম অংশত এই বসন্ত উৎসৱৰ ৰূপ বিহু নৃত্য-গীত সমৃদ্ধ নাছিল। আধুনিক কালত সেই অংশতো বিহু নৃত্যৰ যি প্ৰচলন হৈছে সেয়া বৃটিছ শাসনত উজনী আৰু নামনি অসমৰ ৰাইজৰ সংমিশ্ৰণৰ ফলাফল।

অসম তথা ভাৰতত বিদেশী ব্ৰিটিছ পুঁজিপতিৰ শাসন কালত তেওঁলোকে স্থানীয় ক্ষুদ্ৰ সামন্ত আৰু সামন্তসকলৰ সহযোগতহে শাসন ব্যৱস্থা চলাই গৈছিল। গতিকে সামন্তবাদী ব্যৱস্থাটো ধ্বংস কৰা নাছিল। ইয়াত তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ বাবে এখন বজাৰহে গঢ়ি তুলিছিল। ফলত পুঁজিবাদৰ দুৰ্বল সংস্কৃতি এটা আৰম্ভ হৈ সামন্তীয় সংস্কৃতি বিহুকে আদি কৰি স্থানীয় ধৰ্মীয় সংস্কৃতি সমূহো চলি আছিল, যদিয়ো পুঁজিবাদৰ প্ৰভাৱত পৰা দুই এক অসমীয়া মধ্যবিত্তই বিহু সংস্কৃতিক ইতৰ লোকৰ সংস্কৃতি বুলি ঘিণাইছিল। তেনেকৈয়ে কৃষিজীৱি জনগণৰ সংস্কৃতি বিহু কিঞ্চিত অনাদৃত হৈছিল, আনহাতে পুঁজিবাদী ব্যৱস্থাৰ সাজ-পোছাক আদি আৰম্ভ হৈছিল।

'৪৭ চনৰ পিছত সমগ্ৰ ভাৰতৰ শাসন ব্যৱস্থা ব্ৰিটিছৰ পোনপটীয়া শাসনৰ পৰা ওলাই আহি স্থানীয় ক্ষুদ্ৰ পুঁজিপতি আৰু ক্ষুদ্ৰ সামন্তসকললৈ হস্তান্তৰিত হৈছিল। (যদিয়ো অসমৰ চাহ বাগিছা সমূহৰ মালিক বহু দিনলৈ ব্ৰিটিছ পুঁজিপতিৰ হাততে ৰৈ গৈছিল) ফলত সামন্ত যুগৰ সংস্কৃতি কিছু দুৰ্বল ভাৱে হলেও ৰৈ গৈছিল। আনহাতে পুঁজিবাদী সংস্কৃতিয়ো দুৰ্বল ভাৱে হ'লেও গঢ় লৈ উঠিছিল। বৃটিছক আঁতৰাই দুৰ্বল পুঁজিপতি বা দুৰ্বল সামন্তই যিহেতু স্বতন্ত্ৰীয়াভাৱে শাসন চলাব পৰা নাছিল, সেয়েহে সমাজত বা দেশত সমবায় অৰ্থব্যৱস্থা এটাৰ আৰম্ভ হয়। কিন্তু পুঁজিবাদ শক্তিশালী হৈ অহাৰ লগে লগে সমবায় ব্যৱস্থাও নাইকীয়া হৈ পৰিছে। ফলত সামন্তযুগৰ সংস্কৃতি দুৰ্বল হৈ পৰিল। আনহাতে দুৰ্বল পুঁজিবাদী সংস্কৃতিয়ে গা কৰি উঠিল। চিনেমা আহিল, ৰেডিঅ' আহিল। দুই একে গুডমৰ্ণিং, গুড ইভিনিং দিয়া আৰম্ভ কৰিলে। জ্যেষ্ঠজনক কনিষ্ঠজনে সেৱা জনোৱা, শ্ৰদ্ধা জনোৱা আদি সংস্কৃতি সংকোচিত হৈ আহিল। পুঁজিবাদী সংস্কৃতি এটা তেনেকৈয়ে আৰম্ভ হ'ল। পুৰণি চামৰলোকে মনতে দুখ পালেও নতুন পুৰুষৰ ওচৰত সেও মানিলে।

ইতিমধ্যে বিশ্বৰ বৃহৎ পুঁজিপতিসকল অত্যন্ত শক্তিশালী হৈ পৰিছে। এতিয়া তেওঁলোকৰ বজাৰ সম্প্ৰসাৰণৰ কাৰণে নিজৰ মানুহে আগৰ বৃটিছৰ দৰে অন্যদেশলৈ গৈ শাসন শোষণ কৰিব নালাগে। তেওঁলোকে বিশ্ব বেংক আৰু আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় মুদ্ৰা ভাণ্ডাৰ নামৰ দুটা অৰ্থ কোষ সৃষ্টি কৰি ল'লে। ধনী দেশে সেই কোষত ধন জমা থয় আৰু দুখীয়া দেশক ধাৰলৈ দিয়ে। সেই ধন ধাৰলৈ দিওঁতে ধৰুৱা দেশক কিছু চৰ্ত কৰি দিয়ে। চৰকাৰে সংস্কৃতিৰ অন্যতম অংগ শিক্ষানুষ্ঠান বিলাকলৈ অনুদান সংকোচিত কৰি সময়ত সেই অনুদান বন্ধ কৰিব লাগিব। ফলত ব্যক্তিগত খণ্ডৰ বিদ্যালয়সমূহ লহ পহকৈ গঢ়লৈ উঠিছে। সেই বিদ্যালয় সমূহত পঢ়াৰ খৰছ অত্যন্ত বেছি হোৱাৰ কাৰণে ধনীলোক খিনিয়েহে নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীক পঢ়ুৱাব পাৰে। ফলত পুঁজিবাদী সংস্কৃতি এটা গঢ় লৈ উঠিছে।

এই পুজিবাদী সংস্কৃতিৰ আটাইতকৈ বিষাক্ত ফলাফলটো হৈছে ই মানুহক একান্ত ব্যক্তি কেন্দ্ৰীক কৰি পেলাইছে। এই ব্যক্তি কেন্দ্ৰিকতাৰ ফলত ব্যক্তিয়ে গোষ্ঠী পৰিচয় উলাই কৰিছে। সু সংবদ্ধ ভাবে কৰা সামূহিক আনন্দ বিনোদন নোহোৱা হৈছে। সামূহিক ভাৱে সৃষ্ট কলা-সংস্কৃতিলৈ আহিছে সংকটৰ কাল। অসমত বসন্ত উৎসৱত হুঁচৰি গাই কৰা সামূহিক সংস্কৃতি আজি প্ৰায় নোহোৱাৰ নিচিনা। অতীতৰ দুষ্প্ৰাপ্য সামগ্ৰী যাদুঘৰত দেখুৱাৰ দৰে বিহুৰ হুঁচৰি গৈ চহৰৰ মঞ্চ পালেগৈ। মাঘৰ বিহুত মেজিৰ ওচৰত খোৱা সামূহিক ভোজনৰ ব্যৱস্থা আজি বিলুপ্ত প্ৰায়। বজাৰৰ পৰা খাদ্য সামগ্ৰী কিনি আনি কৰা ভোজন পৰিয়ালৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ হৈছেগৈ। ব্যক্তিয়ে যেন আজি নিজৰ প্ৰয়োজন মিতাবলৈ সামগ্ৰী ক্ৰয় নকৰে। ক্ৰমাৎ সবল হৈ উঠা মধ্যবিত্তই ক্ৰয় কৰোতে সমাজক নিজৰ আভিজাত্য দেখুৱাৰ বাসনা এটা জড়িত হৈ থাকে। তাৰ দ্বাৰা তেওঁ যেন আ শা কৰে সমাজে তেওঁক এক বিশেষ স্থান দিব। এইয়া হ'ল নিজকে উচ্চ-অভিৰুচি সম্পন্না ব্যক্তি হিচাবে দেখুৱাৰ প্ৰৱণতা। নিজকে জাহিৰ কৰাৰ এই প্ৰৱণতা অধিক লক্ষ্য কৰা যায় সেই চাম মধ্যবিত্তৰ ক্ষেত্ৰত, যাৰ হাতলৈ অসৎ উপায়েৰেও দুপইছা সৰহকৈ আহে। তেনেকৈয়ে মানুহ নামৰ সামাজিক প্ৰাণীটো আজি নিজেই তৈয়াৰ কৰি লোৱা লেটা কুণ্ডলীৰ ভিতৰত আৱদ্ধ হৈ পৰিছে। একেবাৰে ওচৰ সম্বন্ধীয়া ল'ৰা-ছোৱালীৰ মাজতো পৰিচয় নোহোৱাৰ অৱস্থা। কাৰো ওচৰলৈ কাৰো যোৱাৰ সময় নাই। এনে অৱস্থাও হৈছে যে নিজৰ খুৰাক, বৰদেউতাক, মাহীয়েক, পেহীয়েকৰ পুত্ৰ-কন্যাৰ মাজতো পৰিচয় নোহোৱাৰ অৱস্থা। ইচ্ছা থাকিলে, সঁচাকৈয়ে সময় নোহোৱা হ'লনে?

ব্যক্তি কেন্দ্ৰিকতা গঢ়া লৈ উঠাৰ কাৰণেই অসমত আজি নাট-ভাৱনাৰ অনুষ্ঠান একেবাৰে কমি আহিছে। যুৱক-যুৱতীয়ে আজি টিভি চোৱাত ব্যস্ত। নহ'লেবা চিডি এখন লগাই ল'লেই হ'ল। নাটক-ভাৱনাৰ অনুষ্ঠান কমাটো বাদেই অসমত ইতিমধ্যে প্ৰতিষ্ঠা হৈ থকা চিনেমা গৃহ সমূহৰো বেছিভাগেই বন্ধ হৈ গৈছে। কিন্তু নাটক-চিনেমা হ'ল দৃশ্য কাব্য। নাটক চিনেমাৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ অধিক আগ্ৰহৰ কাৰণ হ'ল এই দুই অনুষ্ঠানক কোৱা হয় দৃশ্যকাব্য। দৰ্শকে চকু আৰু কান দুয়ো ইন্দ্ৰিয়ৰ দ্বাৰা উপভোগ কৰে। উপস্থাপিত কাহিনী সহজেই উপলব্ধি কৰাত সহজ হয়। উপন্যাস বা গল্প পঠনৰ যোগেদি কম সংখ্যক লোকৰ মাজলৈ লেখকৰ বক্তব্যটো লৈ যোৱাৰ সুবিধা থাকে। কিছু সংখ্যকলোকৰ মাজলৈ যায়। নাটক-ভাৱনাৰ মাধ্যমেৰে কম সময়ৰ ভিতৰত তাতকৈ সৰহ সংখ্যকলোকৰ মাজলৈ সোমাই যাব পৰা যায়। কিন্তু তাতোকৈ বহু বেছি সংখ্যক জনগণৰ মাজত চিনেমাখনৰ কাহিনীৰ মাধ্যমেৰে বক্তব্যটো প্ৰচাৰ কৰিব পাৰি। সুস্থ কাহিনী বা বক্তব্য তথা সুন্দৰ অভিনয়ে বহুলোকক প্ৰভাৱিত কৰিব পাৰি। কিন্তু দায়বদ্ধ শিল্পী-কুশলী সকলৰ যাতে

মহৎ উদ্দেশ্যে সফল হ'ব নোৱাৰে তাৰ কাৰণেই এতিয়া পুঁজিপতি গোষ্ঠীয়ে নগৰে-চহৰে, গাঁৱে-ভূঞে টি-ভি নামৰ "মুৰ্খৰ বাকচ"টো মেলি দিছে। অৱশ্যে চিনেমাৰ মাধ্যমৰ বক্তব্য প্ৰচাৰৰ ক্ষেত্ৰত চেঞ্চৰ ব'ৰ্ডে বহুখিনি বক্তব্য নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছিল, যদিয়ো খুন-জখমী বা অবাঞ্চিত মাৰ-পিট আদিৰ দৃশ্য নিয়ন্ত্ৰণ কৰা নাছিল। কিন্তু বিশ্বায়নৰ ফলত, টিভি, কেবোল টিভিৰ মাধ্যমত সেই অবাঞ্চিত কাহিনী, দৃশ্য প্ৰচাৰত কোনো নিয়ন্ত্ৰণ নোহোৱা হৈ পৰিল। বাস্তৱ জীৱনত বঞ্চনাৰ বলি হোৱা যুৱক-যুৱতীয়ে সেইবোৰ দৃশ্য উপভোগ কৰিয়ে নিজৰ বেদনাবোৰ গাপ দি ৰাখিব লগা হৈছে। সেইবোৰ দৃশ্য দৰ্শনৰ মাজতে নিজে মজি আছে। ফলত নিজে বাস্তৱত নোপোৱাখিনিৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিবলৈ তেওঁলোকে পাহৰি গৈছে।

কিঞ্চিত সুক্ষ্ম ভাৱে বিশ্লেষণ কৰিলেই এইটো দেখা যাব যে বিশ্বৰ সম্পদৰাশি সমগ্ৰ বিশ্বত সম বিতৰণৰ বিপৰীতে আমেৰিকাকে মুখ্য কৰি বিশ্বৰ মুষ্টিমেয় কেইখনমান পুঁজিপতি ৰাষ্ট্ৰতহে পুঞ্জিভূত হৈছেগৈ। তাৰ বিপৰীতে কিন্তু অন্যান্য ৰাষ্ট্ৰ সমূহত সম্পদ বা পুঁজি নিঃশেষ হৈ আহিছে। সম্পদ সঞ্চিত হোৱা ৰাষ্ট্ৰ কিখনত অতি বেছি ভোগ্য সামগ্ৰী গোট খোৱাৰ কাৰণে তেওঁলোকে নতুন মানৱীয় সংস্কৃতি সৃষ্টি নকৰা হৈছে। তেওঁলোকে নিজৰ চিন্তা শক্তিকো ধ্বংসৰ উদ্দেশ্যৰেহে ব্যৱহাৰ কৰিছে। আমেৰিকাত বিদ্যালয়লৈকো ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে কিতাপৰ মোনাতে পিষ্টল লৈ যোৱাৰ বিষয়ে জানিবলৈ পোৱা যায়। সেই বিজাণু আজি ভাৰতৰ দৰে দুখীয়া দেশৰ ধনী শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰী পঢ়া বিদ্যালয়লৈকো সিঁচৰিত হৈছে। সেয়েহে যোৱা ১২ ডিচেম্বৰৰ আমাৰ অসম নামৰ দৈনিক বাতৰি কাকতেত প্ৰকাশ পাইছে- "গুৰগাঁৱৰ স্কুল চৌহদতে সহপাঠীয়ে গুলীয়ালে ১৪ বছৰীয়া ছাত্ৰক।" ঘটনাটো ঘটিছিল হাৰিয়ানাৰ গুৰগাঁৱৰ এক সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তিগত খণ্ডৰ বিদ্যালয়ত। গতিকে দেখা যায় ধনীক শ্ৰেণীৰ মাজত ভোগ্য সামগ্ৰী উভৈনদী হোৱাৰ কাৰণেই তেওঁলোকে নিজৰ চিন্তা শক্তিখিনি এতিয়া ধ্বংসৰ উদ্দেশ্যে ব্যৱহাৰ কৰিছে। এই শ্ৰেণীলোকৰ মাজত এতিয়া অস্থিৰ নৃত্য-গীতৰ প্ৰাচুৰ্য্য। আনহাতে শোষিত জনগণে আৰ্থিক দুৰৱস্থাৰ কাৰণে কোনো সৃষ্টিকাৰ্যত নিজকে ব্যস্ত ৰাখিব নোৱাৰাৰ অৱস্থা। আনহাতে নতুনকৈ সবল হোৱা মধ্যবিত্ত শ্ৰেণী হৈছে সংস্কৃতিৰ অন্ধ অনুকৰণৰ প্ৰচেষ্টাত। সেয়েহে নাই কোনো নতুন সংস্কৃতিক অৱদান। আহি পৰিছে সংস্কৃতিৰ জগতখনলৈকে সংকট।

গতিকে প্ৰশ্ন হয়- সংস্কৃতিৰ দুৰাবস্থাত সামাজিক দায়বদ্ধ শিল্পী-সাহিত্যিকসকল স্থবিৰ হৈ বহি ৰ'বনে? চিন্তা কৰিব লাগিব, এই সাংস্কৃতিক বন্ধ্যা অৱস্থা কেতিয়া নোহোৱা হ'ব? আমাৰ বিশ্লেষণৰ পৰা এইটো দেখা গ'ল, দেশলৈ অহা অৰ্থনৈতিক দুৰাবস্থাৰ কাৰণে সংস্কৃতিৰ জগতখনলৈকো নামিছে অমাৱশ্যা। এই অমাৱশ্যাৰ অন্ত পৰিব তেতিয়াহে, যেতিয়াইউ আনক শোষণ কৰি প্ৰতি ব্যক্তিয়ে নিজেই প্ৰয়োজনৰ অধিক সম্পদ আহৰণৰ প্ৰচেষ্টাৰ পৰা আঁতৰি আহিব। কিন্তু বৰ্তমানৰ শোষণ হ'ল আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পুঁজিপতিৰ শোষণ। গতিকে সমগ্ৰ জনগণেই ইয়াৰ বিৰুদ্ধে যুঁজিব লাগিব। সমগ্ৰ জনগণেই এই শোষণৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিলেহে এই শোষণক বস কৰাটো সম্ভৱ হ'ব। সেই যুঁজত জনগণ জয়ী হ'লেই বিশ্বত নাথাকিব বিশ্বৰ সম্পদ এটা মাত্ৰ শ্ৰেণীয়ে আহৰণ কৰাৰ ক্ৰুৰ প্ৰতিযোগীতা। বিশ্বৰ সম্পদৰ সমবিতৰণৰ এই প্ৰচেষ্টাই হ'ব ৰাজনীতিকৰণ। সমগ্ৰ বিশ্বত সম্পদৰ সমবিতৰণৰ অধিকাৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'লেই আৰম্ভ হ'ব নতুনক সৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়া। লগে লগে আৰম্ভ হ'ব নতুন সংস্কৃতিৰ জন্ম প্ৰচেষ্টা।□

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আৰু সৰু সৰু চিন্তা

✍পূৰৱী পঞ্চমী

চলচ্চিত্ৰ এখন সৃষ্টি কৰিবলৈ অৰ্থনৈতিক ক্ষেত্ৰৰ লগতে সামাজিক চেতনাৰ যিদৰে অতি প্ৰয়োজন, ঠিক তেনেদৰে এচাম ৰুচি সম্পন্ন দৰ্শক-শ্ৰোতাৰো অতি দৰকাৰ। এতিয়া কথা হ'ল সেই ৰুচিবান দৰ্শকৰ সৃষ্টিও কৰিব লাগিব চিনেমা প্ৰযোজক আৰু পৰিচালকে। সচেতন নহ'লে সামাজিক দিশত তাৰ প্ৰভাৱ পৰিব লক্ষ্যণীয় ভাৱে। কিয়নো আজিকালি সকলোৱে ছবিক অনুকৰণ কৰে। বিশেষকৈ নৱ প্ৰজন্মই।

১৯৩৫ চনৰ পৰা আজিৰ তাৰিখলৈকে যিবিলাক চিনেমা তৈয়াৰ হৈ আছে তাত কেবাটাও ধাৰা হৈছে। বুৰঞ্জীৰ কাহিনীয়ে হওক বা সামাজিক ঘটনাৰ আলমতে হওক পৰিচালকে ৰুচিসন্মত ভাৱে পৰিৱেশন কৰাতো মূল লক্ষ্য। চিনেমা জগতত মধ্যবিত্তীয় সমাজ ব্যৱস্থাক কেনে স্তৰত উপস্থাপন কৰি ৰাখিছে তাকো আমি দৰ্শক হিচাপে ভাবিবৰ হ'ল। কিছুমান ছবিত অসমীয়া সমাজ ব্যৱস্থাৰ গাঁঠনিটোৰ টুলুঙা ৰূপ এটাহে জল্ জল্ পট্ পট্ কৈ দেখুওৱা হয়। অসমীয়া সমাজৰ দুখীয়াৰ প্ৰতিনিধি হৈ কৰা অভিনয়ে সমাজৰ পুতৌজনক ৰূপটো উদঙাই দিয়ে।

অসমীয়া চিনেমালৈ চামোচৰ আগমণ ঘটা বৰ বেছি দিন হোৱা নাই। মজিয়াত পীৰা পাৰি ভাতখোৱা সুলভ দৃশ্যবোৰ, ফটাগেঞ্জী আৰু চুতীয়াৰে ঈশ্বৰৰ ওপৰত ভৰষা ৰখা অজলা নায়কৰ দৃশ্যবোৰৰ বৰ্তমান অৱসান ঘটাই কাটাচামোচ, ডাইনিং টেবুল, সুদৃশ্যঘৰ, গাড়ীৰ আৰ্বিভাৱ ঘটিল। ই নিশ্চয় বৰ্তমান সমাজৰ লগত খাপ খোৱা তেনেই সহজ ছবিৰ প্ৰতিবিম্ব।

বৰ্তমান ফৰ্মূলা মাৰ্কা ছবিয়ে শালীনতাৰ পৰিপন্থী কিছুমান কাম কৰিছে। যেনে- এবেগেতীয়া কাপোৰ, লাখ-কোটিৰ কথা, ব্যৱসায়িক হিন্দী চিনেমা ষ্টাইলৰ ফাইটিং এই বিলাকে আমাৰ সমাজব্যৱস্থাক বিশেষকৈ নৱ প্ৰজন্মই অবাট ল'বৰ বাবে উদগণি যোগোৱাত সহায় কৰিছে বা কৰিছেই।

মধ্যবিত্ত সমাজৰ এটা .. কাহিনী বা চিৰাচৰিত কাহিনী এটা কল্পনাৰ ৰহনেৰে বোলাই কথাছবি নিৰ্মাণ কৰোঁতে কাহিনীটোৰ গতি কেনেকুৱা হ'ব তাৰ উপস্থাপন ৰীতি কেনেদৰে কৰিব পৰিচালকে সুক্ষ্মভাৱে নিৰীক্ষণ কৰাতো একান্তই বাঞ্চনীয়। টকা ঘটাটোৱেই চিনেমা প্ৰযোজকৰ মূল লক্ষ্য নহয়। নহ'লেবা বহু টকা থকা মানুহেই চিনেমা নিৰ্মাণ কৰি কোটি টকাৰ মুনাফা আদায় কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। চিনেমা কৰিবলৈ মানুহৰ কলাসন্মত মন এটা অতি জৰুৰী।

বহু পৰিচালকে চিনেমাত সময় খৰচ কৰিবলৈ টান পায় যেন লাগে। ৩৫ মিঃ মিটাৰ চিনেমাখনত কৰো বুলিলে বহু কিবা কিবিয়ে কৰিব পাৰে। হাস্যকৰ ভাবে একাপ চাহ খোৱাৰ দৃশ্যত কথাটো ওলাই পৰে। চাহকাপ নিতান্তই চেঁচা যেন লাগে। একাপ চাহৰ দৃশ্যত অন্ততঃ সেইকাপ যে চাহ তাক নিৰ্ণিত কৰিবলৈ অকণমান ধোৱা ওলালে তাত ক্ষতি কি?

কিছু কিছু চিনেমাত হাঁহিৰ খোৰাক জগাবলৈ কিছুমান বহুৱাৰ সৃষ্টি কৰা হয়। এই তথাকথিত কমেডি চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰোঁতে কিছুমান পৰিচালকে

ৰূপায়নকাৰীৰ শাৰীৰিক অৱয়বটোকে ব্যৱহাৰ কৰে। প্ৰতিবন্ধী ৰূপ এটা ব্যৱহাৰ কৰি জানো সঁচাকৈয়ে প্ৰতিবন্ধী মানুহক অপমান কৰিবলৈ শিকোৱা নহয়? তেওঁলোকৰ সেই ৰূপটোৱে কিয় বাৰু দৰ্শকৰ চকু-মুখত হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিব লাগে? কেৱল জন্মান্ধক বাদ দি বহু প্ৰতিবন্ধী মানুহেও যে সেই চিনেমা চাই তাক চিনেমা পৰিচালকে ভাবি চাবৰ হ'ল। এনে দৃশ্যাংশ দস্তৰমত অপমানজনক।

আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হৈছে লিপ মিলোৱা, শ্বুটিং থলীৰ মাতবোৰ আৰু পিছত .... কৰা মাত-কথাবোৰ কেতিয়াবা চৰিত্ৰভিনেতাৰ ওঁঠত একেদৰে মিলি নপৰে। এনেকুৱা বহু সৰু সৰু কথা আমি দৰ্শক হিচাপে, কলাপ্ৰেমী হিচাপে চিন্তা কৰাটো উচিত। চিনেমা জগতৰ অভিনেতা, পৰিচালকৰ পৰা কেমেৰা কঢ়িওৱা মানুহলৈকে বুজা-পৰা থাকিলে আমি বুজিব লাগিব যে সঁচায়ে আমি এটা সোৱাদলগা ফল খাবলৈ পাম আৰু এই কথাটো সু-নিশ্চিত।□

প্ৰশান্তিৰ ৰাগমল্লিকা

✍ সুৰেশ নেওগ

সুন্দৰৰ দোঁতাৰাতে
কাৰ লাহী আঙুলিৰ বুলনি
সৰ্বত্ৰ সুমাথিৱা ৰ'দৰ প্ৰকাশ
চালিধৰা আকাশখনে
বুকুখিন্দাই সাৱটি ল'লে
সেউজী ধৰিত্ৰীক
মই এক অচীন সুৰত পগলা
চৰাইৰ ডেউকাৰ উল্লাসৰ ধপধপনিত
বিষাদ বেদনাৰ কোঁহ ভাঙি
উৰি যায় আলসুৱা কপাহী ডাৱৰ এচমকা
নদীৰ পাৰে পাৰে ভাঁহি আহে
ঐনিতমৰ উতলা সুৰ এটা
উদুলি মুদুলি উচাতেন্ হিয়াত
এটা পুৰঠ শিহৰণ জাগে
আলাসতে আহিবা আমনি নকৰিবা
অকালতে নহ'লে পৰিব যতি
সুমধুৰ বীণাৰ সৰ্বত্ৰ বাজি উঠা
প্ৰকৃতিৰ এই ৰাগ শিৰৰঞ্জিনি □

Confused Bard..!

✍ Pallavi Dutta

Trapped in the waves
The bard that wept,
Enlightened mind but
The dawn was too late.
The smell of the cows
The dust of the dusk,
Wake up and arise
The man in the musk
Some alien dreams and
Desires await...
For that unknown land
Just open up the gate.
Betrayal, better than chastity!
Someone tell me, where do I stand..!?

বিশ্বায়ন আৰু সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদ

✍ দ্বিপেন কাকতি

একোখন সমাজত সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ ধাৰা সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে এডামছন হ'বেলে (E. Adamson Hoebel) এঠাইত এটা সুন্দৰ উপমা দাঙি ধৰিছিল। উপমাটো এনে ধৰণৰ- এদিন দুজন বন্ধুৱে, এজন চহৰৰ - আনজন গাঁৱৰ, সন্ধ্যাপৰত মহানগৰৰ ব্যস্ত পথেৰে খোজ কাঢ়ি গৈ আছিল। গাঁৱলীয়া বন্ধুজনে নগৰীয়া বন্ধুৰ বাঁউসীত ধৰি হঠাতে কৈ উঠিল — "শুনিছানে, জিলিৰ মাতটো কেনে শুৱলা!" নগৰীয়া বন্ধু অবাক। "তুমিনো ক'ত জিলিৰ মাত শুনিলা?" গাঁৱলীয়া বন্ধুৱে জিলিৰ মাতটো অনুসৰণ কৰি এখন দেৱালৰ কাষ পালেগৈ আৰু লগৰ বন্ধু জনক দেখুৱালে কেনেদৰে দেৱালখনৰ ফাঁট এটাত পৰি জিলিজনীয়ে মাতি আছে। চহৰৰ বন্ধুজনে আশ্চৰ্য প্ৰকাশ কৰিলে — "ৰাস্তাৰ ইমান হুলস্থুলৰ মাজত তুমি শব্দটোনো কেনেকৈ শুনিবলৈ পালা?" বন্ধুজনে তেতিয়া ভঙনীয়া পইছা এটা ৰাস্তালৈ দলি মাৰি দি বন্ধুক সেইফালে চাবৰ বাবে ইংগিত দিলে। লগে লগে দেখা গ'ল – দহ বাৰজনমান মানুহে পইচাটোৱে কৰা দুৰ্বল শব্দটোৰ পিনে ঘূৰি চাইছে। গাঁৱৰ বন্ধুজনে তাৰপাছত ক'লে — "এইটো আচলতে নিৰ্ভৰ কৰে কোনবোৰ বস্তুৰ ফালে তোমাক চাবলৈ শিকোৱা হৈছে, তাৰ ওপৰত।"(The Nature of Culture : Man, Culture and Society)

উক্ত উপমাটোৰ জৰিয়তে হ'বেলে এই কথাকে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ বিচাৰিছে যে সংস্কৃতিৰ স্বৰূপ নিৰ্ভৰ কৰে আমি বসবাস কৰা সমাজখনৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত। আমি কি খাইছো, কি পিন্ধিছো, ঘৰৰ ভিতৰত আৰু বাহিৰত আমাৰ আচাৰ-আচৰণ কেনেকুৱা, কিহৰ বিষয়ে আৰু কেনেকৈ ভাবিবলৈ শিকিছো, সমাজ আৰু জীৱন সম্পৰ্কে আমাৰ দৃষ্টি ভংগী কেনেকুৱা – এই সকলোবিলাকেই আমাৰ সমাজখনৰ পৰাই শিকো। একো একোটা সংস্কৃতি যে একো একোখন সমাজৰে দাপোন, সেই কথাটো সকলোৱেই জানে। আনকি আৱয়ৱিক নৃতত্ব বিজ্ঞানেও এই কথা স্বীকাৰ কৰিছে যে মানুহৰ 'ক্ৰম'জম'ত থকা 'জিনে' সংস্কৃতি নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰে। আমি বসবাস কৰা সমাজখনৰ পৰা আহৰণ কৰা আচাৰ আচৰণেহে (learned behaviour) আমাৰ সংস্কৃতিক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে।

কিন্তু সংস্কৃতি এক আৱদ্ধ জলধাৰাও নহয়। সংস্কৃতি বা সাংস্কৃতিক উপাদান সমূহ স্থবিৰ হৈ নাথাকে কিম্বা থাকিবও নোৱাৰে। সময়ৰ লগে লগে আৰ্থ-সামাজিক বিকাশৰ গাত ভেঁজা দি ইয়াৰ স্বৰূপো সলনি হয়। আমাৰ বহাগ বিহু গছ তলৰ পৰা আহি মঞ্চ পোৱাটো (যদিও ব্যৱসায়িক হৈ পৰিছে) তেনে এক উদাহৰণ। সংস্কৃতিৰ বটবৃক্ষ জোপাৰ শাখা-প্ৰশাখা যিমানেই বিস্তাৰিত নহওক লাগে, ইয়াৰ ঘাই শিপাদাল কিন্তু আমাৰ মাটিতে পোত খাই থাকিব লাগিব আৰু আমাৰ মাটিৰ পৰাই সি সাৰ-পানী আহৰণ কৰিব লাগিব। পূৱা-পশ্চিমা, উত্তৰা-দক্ষিণা সকলো বতাহতে হালিব জালিব, কিন্তু কোনো ছাটি বতাহতে তাক উভাল খাই পৰিবলৈ দিব নালাগিব। অৱশ্যে স্থানীয় ঐতিহ্য, মাটি-পানী-বায়ুৰ সংস্পৰ্শত থকা সংস্কৃতিৰ বিকাশ স্বতঃস্ফূৰ্তই হয়। আৰু সংস্কৃতিৰ এই ধাৰাটোৱেই আচলতে একোখন সমাজক সঠিকভাবে প্ৰতিফলিত কৰিব পাৰে।

সম্প্ৰতি আমি তাৰ ওলোটাটোহে দেখিবলৈ পাইছো। দুৰ্বাৰ গতিময় বিশ্বায়নৰ লেকামহীন ঘোঁড়াটোৰ মাতাল উত্তেজনাত আমিও উত্তেজিত হৈ হিতাহিত জ্ঞান হেৰুৱাই তাৰ পাছে পাছে দৌৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছো। ই কেৱল পৰিতাপৰে কথা নহয়, আশংকাৰো কথা। এই দৌৰা-দৌৰিৰ ফলত জাতীয় অস্তিত্বৰ বিপন্ন হোৱাৰ আশংকাত সচেতন মহল বাৰুকৈয়ে আতংকিত হৈ পৰিছে। সাম্ৰাজ্যবাদী দেশবিলাকে (উত্তৰ আমেৰিকা, ইউৰোপীয় দেশবিলাকে) সিহঁতৰ পূৰ্বৰ প্ৰত্যক্ষ উপনিৱেশ বিলাকত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ পৰা এই কথা ভালকৈয়ে বুজি পাইছে যে মানুহক গোষ্ঠী সম্প্ৰদায়ৰ নিজস্ব সংস্কৃতিৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি, তেওঁলোকক ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক কৰি কিম্বা নিজৰ পৰিয়ালৰ ভিতৰতে আৱদ্ধ কৰি ৰাখিব নোৱাৰিলে, বিশ্বায়নৰ জৰিয়তে লাভ কৰা নব্য উপনিৱেশসমূহতো তেওঁলোক তিষ্ঠি থাকিব নোৱাৰিব। কাজেই তেওঁলোকে গৱেষণালব্ধ পদ্ধতিৰে তৃতীয় বিশ্বৰ মানুহৰ সুকীয়া আৰু নিজস্ব বৈশিষ্ট্য সমূহ নিঃচিহ্ন কৰি দিবৰ বাবে উঠি-পৰি লাগিছে। আমাৰ এই ধাৰণা যে অমূলক নহয়, সেই কথা প্ৰতীয়মান হয় 'নিউয়ৰ্ক ষ্টেট ইউনিভাৰ্ছিটি'ৰ সমাজ বিজ্ঞানৰ অধ্যাপক জে'মছ পেত্ৰাছৰ এটা নিবন্ধত। নিবন্ধটো প্ৰকাশ পাইছিল 'জাৰ্ণেল অব কনটেম্পৰেৰী এচিয়া'ৰ তৃতীয় খণ্ডত। নিবন্ধটোৰ এঠাইত তেওঁ এই বুলি উল্লেখ কৰিছে - 'বৰ্তমান সময়ৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ ঠগ বাজিটো হ'ল কোনো ধাৰণাৰ আন্তৰ্জাতিকৰণ কৰাটো। সকলো ধৰণৰ ঐক্য, সম্প্ৰদায় আৰু সামাজিক মূল্যবোধৰ ওপৰত চলোৱা আক্ৰমণক যুক্তিসংগত বুলি দেখুৱাবলৈ 'বিশ্বায়ন' আৰু 'আন্তৰ্জাতিকীকৰণ' আদি শব্দ দোহৰাটো আজি কালি চৌখিন কায়দা হৈ পৰিছে। মানুহক ৰাজনীতি বিমুখ কৰি প্ৰাত্যহিক জীৱন অৰ্থহীন কৰি তুলিবৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ কাৰণে 'আন্তৰ্জাতিকতাবাদ'ৰ নামত ইউৰোপ আৰু আমেৰিকাই নতুন নতুন সাংস্কৃতিক ধৰণ-কৰণ ৰপ্তানি কৰিবলৈ ধৰিছে।........ আঞ্চলিক সহযোগিতাৰ বাগাড়ম্বৰৰ জৰিয়তে তেওঁলোকে পুঁজিৰ চলাচলত বাধাৰ সৃষ্টি কৰা শক্তিবোৰক-শ্ৰমিক শ্ৰেণী আৰু জাতীয় অনুষ্ঠানবোৰক-আপোচকামী বুদ্ধিজীৱীসকলৰ হতুৱাই আক্ৰমণ কৰোৱাই একাষৰীয়া কৰি পেলায়.......।" আমেৰিকা আৰু ইউৰোপে নিজৰ অৰ্থলিপ্সা আৰু আধিপত্যৰ বাবে তৃতীয় বিশ্বৰ দেশসমূহৰ জনসাধাৰণক সাংস্কৃতিকভাৱে শোষণ কৰি নিঃস্ব আৰু পৰিচয়হীন কৰি পোলাৱাৰ এক সুক্ষ্ম আৰু ঘৃণনীয় কৌশল অৱলম্বন কৰিছে। বিজ্ঞ লোকসকলে এই কৌশলক সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদ নামেৰে অভিহিত কৰিছে।

সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদৰ ঘাইকৈ দুটা লক্ষ্য আছে। এটা ব্যৱসায়িক আৰু আনটো ৰাজনৈতিক। প্ৰথমটোৰ উদ্দেশ্য হ'ল — আমেৰিকা আৰু ইউৰোপে ইয়াৰ সাংস্কৃতিক পণ্য সমূহৰ বাবে বজাৰ দখল কৰা জনসাধাৰণৰ চেতনাক নিয়ন্ত্ৰণ কৰি আধিপত্য বিস্তাৰ কৰা। সম্প্ৰতি মূলধনী পণ্যৰ পৰিবৰ্তে তৃতীয় বিশ্বৰ দেশসমূহলৈ বিলাসী সামগ্ৰীৰ ৰপ্তানীয়ে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছে। বিস্তৰ পৰিমাণৰ পুঁজি সঞ্চয়নেই তেওঁলোকৰ ঘাই উদ্দেশ্য। ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰত, প্ৰতিটো প্ৰচাৰ অভিযানৰ জৰিয়তে নতুন নতুন 'প্ৰয়োজনীয়তা' সৃষ্টি কৰা আৰু প্ৰচাৰ মাধ্যমৰ জৰিয়তে এই দৰে সৃষ্টি কৰা 'প্ৰয়োজনীয়তা'ৰ দ্বাৰা জনসাধাৰণক তেওঁলোকৰ সাংস্কৃতিক মূল আৰু পৰম্পৰাগত সংহতিৰ পৰা আঁতৰাই অনা ক্ষেত্ৰত সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাগত শ্ৰেণী আৰু সাম্প্ৰদায়িক বান্ধোনৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি আত্ম কেন্দ্ৰিক মানসিকতা

গঢ়ি তোলাত প্ৰচুৰ অৰিহণা যোগাইছে। ইয়াৰ ফলত মানুহৰ ঐক্য সংহতি ক্ৰমাৎ ভাগি পৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে আৰু এটা সময় আহিব যেতিয়া অন্যায়-অনীতিৰ বিৰুদ্ধে কোনো ধৰণৰ সংগ্ৰাম গঢ়ি তোলাটোৱেই একপ্ৰকাৰ অসম্ভৱ হৈ পৰিব। এই সন্দৰ্ভত আমেৰিকাৰ এন্টনি স্মিথে তেওঁৰ Geopolitics of Information নামৰ পুথিখনত এইবুলি সাৱধানবাণী শুনাইছে যে জাতীয় সংস্কৃতিৰ বিপক্ষে নতুন ইলেকট্ৰনিক মাধ্যমে যি বিপদ আনিব, সি হ'ব আগৰ ঔপনিবেশিকতাবাদতকৈও গুৰুতৰ আৰু ভয়ংকৰ।

সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদৰ মূল লক্ষ্য হৈছে— কিশোৰ-কিশোৰী, যুৱক-যুৱতীসকলক ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিকভাৱে শোষণ কৰা। মাৰ্কিন বাণিজ্যিক প্ৰচাৰৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত সাম্ৰাজ্যবাদী বিনোদন আৰু বিজ্ঞাপনৰ মূল লক্ষ্য হ'ল এই কিশোৰ আৰু যুৱ সম্প্ৰদায়। এই স্পৰ্শকাতৰ শ্ৰেণীটোৱে আকৌ দূৰদৰ্শনৰ জৰিয়তে প্ৰচাৰিত সামগ্ৰীক গোগ্ৰাসে গ্ৰহণ কৰাকে 'আধুনিকতা' বুলি বুজি পায়। কিশোৰ আৰু যুৱ সম্প্ৰদায়েই মাৰ্কিন সাংস্কৃতিক ৰপ্তানিৰ মূল বজাৰ। কিয়নো ভোগ সৰ্বস্ব ব্যক্তিবাদী প্ৰচাৰে তেওঁলোকক অতি সহজে লালায়িত কৰিব পাৰে। বামপন্থীসকলৰ ভাষা আত্মসাৎ কৰি বিদ্ৰোহী মনোভাৱকো বিপথে পৰিচালিত কৰাত গণমাধ্যমসমূহ আশাতীতভাৱে সফল হোৱা দেখা গৈছে। (উল্লেখযোগ্য যে structure change, agrarian reform আদি শব্দবোৰ এসময়ত বামপন্থীসকলে জনগণৰ মাজত আয়ৰ পুনৰ্বন্টণৰ উদ্দেশ্যে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কিন্তু এতিয়া সেই একেবোৰ শব্দকে বহুজাতিক নিগমৰ মুনাফা বৃদ্ধিৰ উদ্দেশ্যে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। আনহাতে শব্দ প্ৰয়োগৰ পৰিপ্ৰেক্ষক সঠিকভাৱে বিশ্লেষণ কৰিব নোৱাৰাত আজি বহুতো প্ৰগতিশীল লোকও বিভ্ৰান্ত আৰু দিশহাৰা হৈ পৰা দেখা গৈছে।)

আচলতে সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদ হ'ল এক অনন্য সাধাৰণ, সূক্ষ্ম আৰু বিজ্ঞানসন্মত কৌশল। বন্দুক-বাৰুদ, পুলিচ-মিলিটেৰীক ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ অসামৰিক আৰু শান্তিপূৰ্ণ উপায়েৰে বিদ্ৰোহ দমন কৰাৰে যে ই এক অভিনৱ কৌশল, অলপ দকৈ গমি চালেই সেই কথা বুজিব পৰা যায়।

সাংস্কৃতিক ঔপনিৱেশিকতাবাদৰ কিছুমান নতুন বৈশিষ্ট্যৰ কথা কৈছে জে'মছ পেত্ৰাছে। আগতে উল্লেখ কৰি অহা নিবন্ধটোৰ জৰিয়তেই তেওঁ এই বৈশিষ্ট্যসমূহ দাঙি ধৰিছে। তেওঁ দাঙি ধৰা বৈশিষ্ট্যবোৰ এনে ধৰণৰ— ১) ইয়াৰ লক্ষ্য কেৱল সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীটোৱেই নহয়, বৰং সমুদায় জনসাধাৰণ। ২) গণমাধ্যমবোৰে, বিশেষকৈ দূৰদৰ্শনে সমাজক 'বাহিৰৰ' পৰা আৰু 'ওপৰৰ' পৰা কৰা আক্ৰমণৰ লগে লগে পৰিয়ালবোৰক 'ভিতৰৰ' পৰা আৰু 'তলৰ' পৰা আক্ৰমণ চলায়। ৩) ইয়াৰ পৰিসৰ বিশ্বজনীন আৰু ই সকলোকে ঢাহি-মুহি সমসত্ব কৰি পেলাইছে। বিশ্বজনীনতাৰ অজুহাতত সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তিৰ প্ৰতীক, লক্ষ্য স্বাৰ্থক চিনিব নোৱাৰা কৰি পেলাইছে। ৪) সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদৰ হাতিয়াৰ প্ৰচাৰ মাধ্যমসমূহে 'ৰাষ্ট্ৰৰ' পৃষ্ঠপোষকতাত সাম্ৰাজ্যবাদী স্বাৰ্থক 'খবৰ' আৰু 'মনোৰঞ্জন' হিচাপে চলাই থকাত বৈধতা লাভ কৰিছে। ৫) সম্প্ৰতি অসাম্ৰাজ্যবাদী বিষয়সমূহৰ যোগেদি ৰাজনৈতিক স্বাৰ্থ দাঙি ধৰা হয়— মধ্য আমেৰিকাৰ কৃষকসকলৰ মাজৰ পৰা অহা ভেৰোণীয়া সৈন্যৰ ব্যক্তিগত জীৱন আৰু উপসাগৰীয় যুদ্ধত হাঁহি থকা কৃষ্ণাংগ আমেৰিকানৰ বিষয়ে সংবাদ প্ৰতিবেদন প্ৰচাৰ কৰা হয়। ৬) অনিয়ন্ত্ৰিত পুঁজিৰ প্ৰকোপত এফালে শান্তি আৰু সমৃদ্ধিৰ প্ৰতিশ্ৰুতি, আনফালে ক্ৰমাৎ বাঢ়ি যোৱা হিংসা আৰু অশান্তিৰ বাস্তৱতা—

এই দুটাৰ মাজৰ ব্যৱধান ক্ৰমাগতভাৱে বৃদ্ধি পাই যোৱা কাৰণে প্ৰচাৰ মাধ্যমসমূহৰ কাৰ্যসূচীত বিকল্প দৃষ্টি ভংগী প্ৰতিফলিত হোৱাৰ সম্ভাৱনা ক্ষীণ হৈ আহিছে। প্ৰকৃততে বিদ্যমান পুঁজিবাদৰ নৃশংসতা আৰু মুক্ত বজাৰৰ ভুৱা প্ৰতিশ্ৰুতিৰ মাজত থকা ব্যৱধানক সম্পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক নিয়ন্ত্ৰণৰ সমান বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। সামূহিক উদ্যোগ পংগু কৰি পেলোৱাৰ উদ্দেশ্যে সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদে জাতীয় পৰিচয় নিশ্চিহ্ন কৰি সেইবোৰত থকা প্ৰকৃত আৰ্থ-সামাজিক উপাদানবোৰ নোহোৱা কৰিব বিচাৰে। সাম্প্ৰদায়িক সংহতিত ভাঙোন আনিবলৈ সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদে বাহ্যিক প্ৰতীকৰ লগত সংগতি ৰাখি 'আধুনিক'ৰ মতবাদ প্ৰচাৰ কৰে। ব্যক্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি সামাজিক বান্ধোনবোৰৰ ওপৰত আক্ৰমণ চলোৱা হয়। প্ৰচাৰ মাধ্যমৰ নিৰ্দেশত বক্তব্যৰ দ্বাৰা ব্যক্তিত্বক নতুনকৈ গঢ় দিয়া হয়।...... সাম্ৰাজ্যবাদী প্ৰচাৰ মাধ্যমৰ বলি হোৱা জাতি ক্ৰমাৎ পৰিচয়হীন হৈ পৰে। ('ডেউকা'ৰ সৌজন্যত)

আকৌ সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদে এহাতেদি যেনেকৈ গোলকীয় বজাৰৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰা শিবিৰটোৰ বিৰুদ্ধে ব্যাপক অপপ্ৰচাৰ চলাই তেওঁলোকৰ ভাবমূৰ্তি ম্লান কৰাৰ নিৰলস প্ৰচেষ্টা অব্যাহত ৰাখিছে, তেনেকৈ আমেৰিকা আৰু ইউৰোপীয় দেশৰ উদ্যোগত সংঘটিত হোৱা ধ্বংসলীলা সম্পৰ্কে জনসাধাৰণক পাহৰাই ৰখাৰ চেষ্টাতো কোনো ত্ৰুটি নকৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে— জনগণতন্ত্ৰৰ বিৰোধী মাৰ্কিন চৰকাৰৰ পৃষ্ঠপোষকতাত গোৱাটেমালাত ১ লাখ ভাৰতীয়, এল চালভেদৰত ৭৫,০০০ শ্ৰমিক আৰু নিকৰাগুৱাত ৫০,০০০ হেজাৰ মানুহক হত্যা কৰা অথবা মুক্ত বজাৰ অৰ্থনীতি গ্ৰহণ কৰাৰ পাছত ৰাছিয়া আদি দেশৰ জনসাধাৰণৰ দুখ-দুদৰ্শাৰ খবৰ ঢাকি ৰাখিবলৈ আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰে। মনত ৰখা দৰকাৰ যে উগ্ৰপন্থীয় দূৰদৰ্শনৰ মালিকানাও বহুজাতিক নিগমৰ হাততে আছে।

সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তি অৰ্থাৎ বহুজাতিক নিগমবিলাকৰ স্বাৰ্থক সমৃদ্ধিশালী কৰাৰ ক্ষেত্ৰত যে ভাৰত চৰকাৰ নিয়ন্ত্ৰণাধীন দূৰদৰ্শনো পাছ পৰি থকা নাই, তাৰ দুটামান সৰু উদাহৰণ দিয়া যাওঁক।

আজি কিছুদিনৰ আগতে দূৰদৰ্শনত প্ৰচাৰিত 'ঘুটন' নামৰ ধাৰাবাহিকখনত এটা দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছিল। এহাল প্ৰবাসী ভাৰতীয়ৰ সন্তান এজন প্ৰথম বাৰৰ বাবে ভাৰতলৈ আহি মুম্বাই এয়াৰপ'ৰ্টত অৱতৰণ কৰে। আহিয়ে পোনে পোনে ঘৰলৈ টেলিফোন কৰে। কিছু সময় মাক-দেউতাকৰ সৈতে কথা-বতৰা পতাৰ পাছত হঠাতে কোটিপতি সন্তানৰ হুঁচ হ'ল যে ভাৰতবৰ্ষৰ পৰা দীঘলিয়া সময়ৰ বাবে টেলিফোনত কথা-বতৰা পতা উচিত নহয়। কাৰণ ইয়াত টেলিফোনৰ মাছুল অতিপাত বেছি। লগে লগে ৰিছিভাৰটো থৈ দিলে।

এই দৃশ্যৰ পৰা দূৰদৰ্শনৰ দৰ্শকে কি শিকিব? পৃথিৱীৰ যিকেইখন দেশত টেলিফোন অত্যন্ত ব্যয়বহুল, তাৰ ভিতৰত ভাৰতবৰ্ষ অন্যতম। কাৰণ? কাৰণ ভাৰতবৰ্ষৰ টেলিফোন সেৱা ৰাজহুৱা খণ্ডত আছে। দৰ্শকে বুজি পোৱা আনটো কথা হ'ল — ব্যক্তিগত খণ্ডত থকা টেলিফোন সেৱাত টেলিফোনৰ মাছুল যথেষ্ট কম। গতিকে ৰাজহুৱা খণ্ডতকৈ ব্যক্তিগত খণ্ডহে সৰ্বসাধাৰণৰ বাবে অধিক লাভজনক। গতিকে ৰাজহুৱা দাবীদাৰসকলৰ বিৰোধিতা কৰিব লাগে।

নেতিবাচক দিশবোৰত অধিক প্ৰধান্য দি পৰিৱেশন কৰা নলিনী সিঙৰ 'হেল্ল' জিন্দেগীত'ত বাৰত বহি মদ্যপান কৰি থকা এজন 'আধুনিক' যুৱকৰ মুখেৰে কোৱাইছে — Indian Culture Is backward culture. দৰ্শকৰ ওচৰলৈ অহা বক্তব্যটো অতি স্পষ্ট – নিজৰ সংস্কৃতি পৰিত্যাগ কৰি 'আধুনিক' সংস্কৃতি গ্ৰহণ কৰা।

সততে পৰিৱেশন কৰি থকা উ্চচ মধ্যবিত্ত পৰিয়ালকেন্দ্ৰিক ধাৰাবাহিকতবোৰৰ কাহিনীভাগে বিষয়ীগত চাৰিসীমাৰ ভিতৰতে সদায় খকা-খুন্দলি খাই ফুৰে। তাত ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ নাম-গোন্ধ যৎসামান্য। যিকণ থাকে, তাতো আধুনিকতাৰ প্ৰলেপ সনা থাকে।

এনেকুৱা ভালেমান উদাহৰণ তুলি ধৰিব পৰা যায়। দূৰদৰ্শন-কেৱল টি ভিৰ মজিয়াত এনেধৰণৰ কাৰ্যসূচীৰ পয়োভৰে মানুহক বাস্তৱবিমুখ আৰু আত্মকেন্দ্ৰীক কৰি তুলিছে। দেশত দূৰদৰ্শনৰ সংখ্যা বাঢ়ি অহা আৰু আৰ্থ-সামাজিক-গণতান্ত্ৰিক আন্দোলনৰ গুণগত অৱনতিৰ মাজত এক অদৃশ্য অথচ গাঢ় সম্পৰ্ক আছে।

জনসাধাৰণক এক বাস্তৱবিমুখ আৰু কল্পনাশ্ৰয়ী ৰাজ্যলৈ লৈ যোৱাটোৱে সাম্ৰাজ্যবাদী প্ৰচাৰ মাধ্যমসমূহৰ মূল উদ্দেশ্য। আমোদ-প্ৰমোদ আৰু মনোৰঞ্জনৰ নামত যিবোৰ সাংস্কৃতিক খাদ্যৰ যোগান ধৰি থকা হৈছে, সি আমাৰ কিশোৰ আৰু যুৱ সম্প্ৰদায়ক যে পংগু কৰি তুলিবই, তাত কোনো সন্দেহ নাই। আজি দূৰদৰ্শন, কেৱল টি ভি, ভিডিঅ', চি ডি, পপ-ৰক সংগীতৰ কেছেট, হলিউড-বলিউডৰ চিনেমা আদি মনোৰঞ্জনৰ মাধ্যমসমূহে মানুহক এনেদৰে বন্দী কৰি থ'বলৈ লৈছে যে অধ্যয়ন বিমুখতাৰ দৰে মাৰক ব্যাধিয়েও অতি ব্যাপক আৰু ভয়ংকৰ ৰূপ লোৱা দেখা গৈছে। এই ক্ষেত্ৰত আটাইতকৈ অসহায়ৰ বলি হৈছে শিশুসকল। অথচ এই শিশুসকল, কিশোৰ আৰু যুৱ সম্প্ৰদায়েই একোখন দেশৰ, একোটা জাতিৰ ভৱিষ্যৎ। এওঁলোকক আমেৰিকা আৰু ইউৰোপৰ কবলৰ পৰা নিজকে মুক্ত কৰি, এক স্বনিৰ্ভৰশীল, সমৃদ্ধিশালী দেশ আৰু সুস্থ জাতি গঢ়ি তুলিব পাৰিবনে? কাৰণ তেওঁলোকক সংগ্ৰামবিমুখ আৰু আত্মকেন্দ্ৰীক ধ্যান-ধাৰণাৰে পুষ্ট কৰি তোলা হ'ব।

কোনো কোনোৱে আকৌ এইবিলাকৰ সপক্ষে স্থিতি লৈ ক'ব খোজে যে আধুনিক প্ৰচাৰ মাধ্যমে হেনো মানুহক 'সভ্য' পৃথিৱীৰ লগত চিনাকি কৰাই দি নানা ধৰণৰ জ্ঞান আহৰণত সহায় কৰিছে। গোটেই যুক্তিটো আমি দলিয়াই নেপেলাওঁ, অৰ্থাৎ টকাটোৰ দহ পইছাহে আমি গ্ৰহণ কৰো, বাকীখিনি নহয়। বহুজাতিক নিগমবোৰৰ বাবে বজাৰ সম্প্ৰসাৰিত কৰা আৰু সেই বজাৰখন চিৰস্থায়ী কৰি ৰাখিবৰ বাবে প্ৰয়োগ কৰা কুমতলববোৰ বাকী নব্বৈ পইছাত সোমাই থাকে। কিন্তু নগ্নতাক ঢাকিবলৈ কিছু বেশভূষা, আ-অলংকাৰৰ নিশ্চয় প্ৰয়োজন আছে।

আকৌ 'সভ্য পৃথিৱী'ৰ ধাৰণাটো চাওক। আচলতে আমি নিজকে অসভ্য, বেকৱাৰ্ড বুলি ভবাৰ দুৰ্বলতাক আজিও কাটি উঠিব পৰা নাই। এই হীনমন্যতা বহু দিনৰ। বৃটিছৰ শাসন কালৰ পৰাই তাক লালন-পালন কৰি আছো। সেয়েহে বিদেশী সংস্কৃতি বুলি ক'লে বাচ-বিচাৰ নোহোৱাকৈ গোগ্ৰাসে গ্ৰহণ কৰাটো আমাৰ অভ্যাস হৈ পৰিছে। বিহু-বিয়ানাম-ওজা-পালিক ঘিনোৱাটো আমাৰ চৌখিনতা হৈ পৰিছে। অথচ আমি জাতীয় অস্তিত্বৰ বাবে আন্দোলন কৰিব পাৰো, কিন্তু নিজৰ ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিক শ্ৰদ্ধা কৰিবলৈ গ'লে বৰ কষ্ট পাওঁ। পিছে এটা কথা মনত ৰখা দৰকাৰ যে ইংৰাজী শিক্ষা লৈ, পপ ছং গাই, মাৰ্চিডিজ বৈঞ্জত ঘূৰি ভূঞাৰ পৰা 'মিঃ ভইন' হ'ব পাৰি, কিন্তু চাহাব হ'ব নোৱাৰি।

সাংস্কৃতিক সাম্ৰাজ্যবাদে গঢ়ি তোলা ব্যক্তিকেন্দ্ৰীক ভোগলিপ্সাই মানুহৰ হৃদয়ৰ পৰা হৃদয়লৈ থকা সেতু ভাঙি চূড়মাৰ কৰি পেলাইছে, হৃদয়ক কৰি পেলাইছে বজাৰমুখী। পিছে যি সংস্কৃতিয়ে আমাৰ পিতৃ-মাতৃ-ভাতৃ-ভগ্নীক আঁতৰাই লৈ যায়, আৰু আমাৰ মানসিকতাক বজাৰ কেন্দ্ৰিক কৰি তোলে, সেই সংস্কৃতিৰ অগ্ৰাসনক প্ৰতিৰোধ কৰাৰ দায়িত্ব কাৰ? আমাৰ নহয়নে? ❑

যোৰহাট ঃ এক চলচ্চিত্ৰীয় নষ্টালজিয়া

✍বিপ্লৱ বৰুৱা

এক দীৰ্ঘ বিৰতিৰ পাছত যোৰহাটস্থ অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ দ্বাৰা এটা দেশী-বিদেশী ছবিৰ মহোৎসৱৰ আয়োজন হোৱা শুনিবলৈ পাই সঁচায়ে খুউব ভাল লাগিছে। ঠিক আজিৰ পৰা বাৰ বছৰ আগৰ কথা। ৯ ফেব্ৰুৱাৰী, ১৯৯৬ চন। যোৰহাটত ভাৰতীয় পেন'ৰামালৈ মনোনীত হোৱা অসমৰ খ্যাতনমা চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া চাৰৰ 'ইতিহাস' ছবিখনৰ এক প্ৰিমিয়াৰ শ্ব'ৰ আয়োজক মণ্ডলীৰ এজন অন্যতম সদস্য আছিলোঁ। হয়, ভাৱিবলৈ ভাল লাগে। সেই বছৰটোৱেই আছিল চলচ্চিত্ৰৰ এশটা বছৰ সম্পূৰ্ণ কৰাৰ সেই মধুৰ বছৰটো। ১৮৯৬ চনত ফ্ৰান্সৰ লুমিয়েৰ ভ্ৰাতৃদ্বয়ে যি চলচ্চিত্ৰৰ জয়যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিছিল সেই যাত্ৰাই উক্ত বছৰতে সগৌৰৱে ১০০ বছৰ গৰকিছিল আৰু আমি অসমৰ সাংস্কৃতিক ৰাজধানী ৰূপে খ্যাত যোৰহাট নগৰত 'নিউ জেনেৰেশ্যন গ্ৰুপ' নামেৰে এটা সাংস্কৃতিক তথা সামাজিক অনুষ্ঠান গঠন কৰিছিলোঁ আৰু তাৰ প্ৰথম পদক্ষেপ হিচাপে অসমৰ আটাইতকৈ যশস্বী চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া চাৰৰ সেই বছৰৰ শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া শাখা ছবিৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা প্ৰাপ্ত 'ইতিহাস' ছবিখনৰ বিশেষ দৰ্শনীৰ আয়োজন কৰিছিলোঁ। ১৯৭৫ চনতে ড° শইকীয়া দেৱে ৰচনা কৰা 'বৰ্ণনা' নামৰ গল্পটিৰ আধাৰত নিৰ্মাণ কৰা এই 'ইতিহাস'নামৰ ছবিখনত সংগীত পৰিচালনা কৰিছিল আমাৰ যোৰহাটৰে সকলোৰে শ্ৰদ্ধাৰ সংগীতজ্ঞ ইন্দ্ৰেশ্বৰ শৰ্মাই।

সেই সময়ত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই বহু কেইটা সংকটৰ সন্মুখীন হৈছিল। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰযোজক আৰু চলচ্চিত্ৰ গৃহত দৰ্শকৰ অভাৱে তথা অসম চৰকাৰৰ সু-নিৰ্দিষ্ট চলচ্চিত্ৰীয় নীতি নথকাৰ বাবে নতুন ছবি নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়া প্ৰায় স্থৱিৰ হৈ পৰিছিল। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই সেই বছৰতে হীৰক জয়ন্তী বৰ্ষ অতিক্ৰম কৰা আৰু বহুকেইজন প্ৰতিভাশালী পৰিচালক থকা সত্বেও চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগে গতি লাভ কৰা নাছিল। দৰ্শকৰ অভাৱৰ অজুহাতত ছবিৰ বিতৰকসকলে পেক্ষাগৃহত অসমীয়া ছবি প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ অপাৰগতা প্ৰকাশ কৰিছিল। এনে বহু কাৰিকৰী কাৰণৰ বাবে প্ৰযোজকসকলে অসমীয়া ছবি নিৰ্মাণত ধন বিনিয়োগ কৰিবলৈ আগ্ৰহী হোৱা নাছিল ফলত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অৱস্থা আশাব্যঞ্জক হৈ পৰা নাছিল। ঘটনাক্ৰমে সেই সময়তে কিছু নতুন পৰিচালকে কিছু নতুন বিষয়বস্তুৰে সৈতে অসমীয়া ছবিলৈ এক সাময়িক খলক সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। হয়তো সেইয়া বেছি ব্যৱসায়িক আছিল, কিমান নান্দনিক আছিল সেই কথা চলচ্চিত্ৰ সমালোচকে বিচাৰ কৰিব। তাৰ জাজল্যমান প্ৰমাণ হৈছে 'যৌৱনে আমনি কৰে' নামে ব্যৱসায়িক ভাৱে অতি সফল ছবিখন। সমগ্ৰ ছবিঘৰ বিলাকে অসমীয়া ছবিৰে সৈতে প্ৰাণ পাই উঠিছিল। মই প্ৰত্যক্ষ কৰিছিলোঁ বহু ভিতৰৰ গাঁৱৰ পৰা দৰ্শকেৰে বাছ ভৰ্তি হৈ ৰাতি বিশেষ দৰ্শনী পৰ্যন্ত চাবলৈ নগৰলৈ আহিছিল। কিন্তু এনে ৰমৰমীয়া দিন অসমীয়া ছবিৰ ক্ষেত্ৰত বেচি দিন নাথাকিল। বহুতে

হয়তো আজি দোষাৰোপ কৰে ছবিঘৰৰ এই দুৰাৱস্থাৰ বাবে আধুনিক প্ৰযুক্তিক। ছবিঘৰ সমূহৰ মালিকসকললৈ উগ্ৰপন্থী সংগঠন সমূহে জাৰি কৰা ফটোৱাও এক অন্যতম কাৰণ হ'ব পাৰে। এই প্ৰশ্ন বিলাকৰ উত্তৰ মোৰ হাতত নাই। হয়তো কোনো হলৰ কাষেদি পাৰ হৈ যাওঁতে মই অসহায় অনুভৱ কৰোঁ। বিশেষকৈ যোৰহাটৰ এসময়ৰ আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় ছবিঘৰ 'প্ৰভৰাজ', এটা সময়ত দিনটোৰ আটাইকেইটা দৰ্শনীতে দৰ্শকে গিজগিজাই আছিল সেইটো বৰ্তমানে এটা চিমেণ্টৰ গুদামলৈ পৰ্যবসিত হ'ল।

ড° শইকীয়া চাৰৰ ইতিহাস চিনেমাখনৰ উদ্বোধনী বিশেষ প্ৰদৰ্শন অনুষ্ঠানটি আমি গুৱাহাটীৰ উদেষ্ণা হলত উপভোগ কৰিছিলোঁ ফেব্ৰুৱাৰী মাহৰ প্ৰথম সপ্তাহত। সেই দিনাই শইকীয়া চাৰ প্ৰমুখ্যে প্ৰযোজকদ্বয় ক্ৰমে বিশ্বজিৎ বৰা আৰু প্ৰদীপ হাজৰিকাক অনুৰোধ কৰিছিলোঁ, যোৰহাটতো এই চলচ্চিত্ৰখনৰ এটা বিশেষ প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত কৰিবলৈ। তেখেতসকলেও আমাৰ ইচ্ছাত সন্মতি প্ৰকাশ কৰি দ্বিতীয় সপ্তাহত তথা ৯ ফেব্ৰুৱাৰী শুক্ৰবাৰে যোৰহাটৰ প্ৰভৰাজ চিনেমা হলত অনুষ্ঠিত কৰিবলৈ অনুমতি প্ৰদান কৰিলে। ড° শইকীয়া চাৰে এই চিনেমাখন যিহেতু অন্য প্ৰযোজকৰ গাঠিৰ ধন ভাঙি নিৰ্মাণ কৰিছিল সেই হেতুকে চলচ্চিত্ৰখনৰ প্ৰচাৰত সুবিধা হ'ব বুলি তেখেতে নিজে পৰিচালক হিচাপে যোৰহাটৰ বিশেষ প্ৰদৰ্শনীটিত উপস্থিত থাকিবলৈ সন্মতি প্ৰকাশ কৰিছিল। কিন্তু গুৱাহাটীত দৰ্শকৰ পুতৌলগা উপস্থিতিয়ে শইকীয়াচাৰক খুউব নিৰাশ কৰিলে যাৰ কাৰণে মানসিক ভাৱে তেখেত যোৰহাটলৈ আহিবলৈ প্ৰস্তুত নহ'ল। সেই সময়ত যোৰহাটৰ পৰা প্ৰকাশিত 'দৈনিক জনমভূমি' কাকতৰ সম্পাদক আছিল দেৱ কুমাৰ বৰা। শইকীয়া চাৰে ব্যক্তিগত ভাৱে অনুস্থানত উপস্থিত থাকিব নোৱাৰি মনৰ ক্ষোভ উজাৰি আয়োজক সমিতিলৈ এখন পত্ৰ লিখিছিল। উল্লেখযোগ্য যে উক্ত পত্ৰখন সম্পাদক বৰাই 'দৈনিক জনমভূমি'ত প্ৰকাশ কৰি এক অৰ্থত তেওঁৰ মনৰ ক্ষোভ ৰাজহুৱা কৰিছিল। তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যে নিজে উপস্থিত নাথাকিছিল যদিও তেখেতে ছবিৰ ইউনিটৰ সকলো কলা-কুশলী তথা অভিনেতা-অভিনেত্ৰীক যোৰহাটলৈ আহিবলৈ ব্যক্তিগতভাৱে অনুৰোধ কৰিছিল আৰু সেইমতে অনুষ্ঠানৰ আগদিনা ৰাতি আঞ্চলিক গৱেষণাগাৰৰ অতিথিশালত দিয়া নৈশভোজ ত অংশ গ্ৰহণ কৰিব পৰাকৈ সকলো উপস্থিত হৈছিলহি। আমি দহ-বাৰ জন মান সদস্যই মাত্ৰ পাঁচ দিনৰ ভিতৰত এই বিশেষ প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠানটো আয়োজন কৰিছিলোঁ। যোৰহাটৰ সাংস্কৃতিক জগতৰ লগত জড়িত প্ৰায়খিনি ব্যক্তিকে আমি নিমন্ত্ৰণ জনাইছিলোঁ আৰু প্ৰায় সকলোখিনিয়েই এই বিশেষ প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠানটোত উপস্থিত আছিল। প্ৰভৰাজ চিনেমা হলৰ অন্যতম স্বত্বাধীকাৰি বলদেৱ সিং আৰু তদানীন্তন পৰিচালক নিত্যানন্দ বৰাদেৱে অনুষ্ঠানটো সাফল্য মণ্ডিত হোৱাত আমাক যথেষ্ট সহায় কৰিছিল, যাক আমি সঁচাকৈয়ে সংস্কৃতিৱান ব্যক্তি হিচাপে আজিও শ্ৰদ্ধা কৰোঁ।

আজি প্ৰায় এক দশক বিৰতিৰ পাচত যোৰহাটত অনুস্থিত কৰিবলৈ লোৱা এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱকলৈ মই সঁচায়ে আশাবাদী। এনে ধৰণৰ মহোৎসৱে অনাগত দিনবিলাকত অসমলৈ এক সুস্থ চলচ্চিত্ৰীয় পৰিৱেশ কঢ়িয়াই আনিব। জাহ্নু বৰুৱা, সঞ্জীৱ হাজৰিকা, গৌতম বৰা, মঞ্জু বৰা, ড° সান্ত্বনা বৰদলৈ আদি কৰি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ এই বিশিষ্ট পৰিচালক সকলে নিৰ্মাণ কৰক একো একোটা নিটোল কাহিনীৰে একো একোখন যুগজয়ী অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ মহাৰজত জয়ন্তীৰ প্ৰাক্ক্ষণত এইসকল পৰিচালকৰ পৰা আমি এনে ছবি আশাকৰোঁ যি ছবিয়ে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক বিশ্বদৰবাৰত এক বিশেষ মাত্ৰা প্ৰদান কৰিব লগতে এচাম সুস্থ ছবি চোৱা দৰ্শকো ই গঢ় দিব। অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ-২০০৭ সফল হওক, তাৰ শুভ কামনাৰে।❑

অভ্যৰ্থনা সমিতি
অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ - ২০০৭

শ্ৰদ্ধাভাজনেষু,

ওলগ সম্ভাষণ জনালোঁ। আপোনাক জনাবলৈ পাই সুখী হৈছোঁ যে, অহা ডিচেম্বৰ মাহৰ ২০,২১,২২ আৰু ২৩, ২০০৭ তাৰিখে চাৰিদিনীয়াকৈ যোৰহাটত অসম চলচ্চিত্ৰ সমাজৰ উদ্যোগত অসম চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ আয়োজন কৰা হৈছে। এই মহোৎসৱৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈছে সমগ্ৰ অসমতে এক সুস্থ চলচ্চিত্ৰ আন্দোলন গঢ়ি তোলা। এই মহোৎসৱত বিশ্বৰ প্ৰসিদ্ধ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা আইজেনষ্টাইন, কুৰুশ্বাৱা, বাৰ্গমেন, এণ্টনিঅ'নি আৰু সত্যজিৎ ৰায়কে ধৰি বহু কেইজন আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় খ্যাতি সম্পন্ন চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ কিছু শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ উপৰিও দেশৰ বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ ছবি প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। মহোৎসৱৰ লগত বজিতা খুৰাই মৃণালকান্তি দাস স্মৃতি ন্যাসৰ সহযোগত **'অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আৰু ইয়াৰ ভৱিষ্যত'** শীৰ্ষক এখনি আলোচনা চক্ৰবো আয়োজন কৰা হৈছে। তদুপৰি মহোৎসৱৰ লগত সংগতি ৰাখি এখনি স্মৃতিগ্ৰন্থ প্ৰণয়নৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে।

এই মহোৎসৱ সাফল্যমণ্ডিত কৰিবলৈ আপোনাৰ-আপোনালোকৰ কায়িক-মানসিক-আৰ্থিক সকলো ধৰণৰ সহায়-সহযোগিতা কামনা কৰিলোঁ।

ইতি

ধন্যবাদেৰে-

ডাঃ নবাব মহম্মদ বফিক, সভাপতি
কবিৰ শইকীয়া, কাৰ্যকৰী সভাপতি

জয়ন্ত মাধৱ দত্ত, সাধাৰণ সম্পাদক
অধ্যাপক তপন দাস, সহকাৰী সাধাৰণ সম্পাদক

সম্পাদকমণ্ডলী
সৌৰভ শইকীয়া
ড° ধ্ৰুৱজ্যোতি গোস্বামী
নীলমণি বৰা

প্ৰচাৰ উপ-সমিতি
ললিত বৰা, উপদেষ্টা
অৰবিন্দ বৰা, আহ্বায়ক
দিগন্ত বুঢ়াগোহাঁই, সদস্য
বিজয় সন্দিকৈ, ,,
অভিজিৎ হাজৰিকা, ,,
সৌৰভ দেউৰী, ,,
উত্তম শইকীয়া, ,,

আলোচনা চক্ৰ উপ-সমিতি
ড° অখিল চক্ৰৱৰ্তী, উপদেষ্টা

আহ্বায়কদ্বয়
ড° নীতা লাগাচু
ড° সঞ্জীৱ বৰুৱা
ৰূবী দাস, সদস্য
নৱজ্যোতি বৰুৱা, ,,
জিতু চাংমাই, ,,
যোগেশ ওজা, ,,

With best compliments from :

TATA MOTORS
Passenger Car Dealer

PRAGATI MOTORS

(A Unit of Pragati Trading Company Ltd.)

EXCLUSIVE SHOWROOM & WORKSHOP FOR ALL TYPES OF TATA PASSENGER CAR

JORHAT
A.T. ROAD, PULIBOR
JORHAT - 785006
PHONE : 0376-2371801/802/2372602
9864169591 (M) 98540 67098 (M) 9864255938 (M)
FAX : 0376-2371800

SIVASAGAR
N.H. - 37 BY PASS
SIVASAGAR - 785640
PHONE : (03772) 211328 (O), 98642 52456 (M)
SERVICE HELPLINE NO. 9435525555
e-mail : pragatimotors_jrt@rediffmail.com

With Best Compliments from -

JORHAT DEVELOPMENT AUTHORITY

PHUKAN ALI, JORHAT

ARE YOU PLANNING FOR CONSTRUCTION OF YOUR DREAM HOUSE ?
IF YES, PLEASE ENSURE THAT :
PRIOR PERMISSION IS OBTAINED FROM JDA.

It is mandatory to ENSURE that :

* The front and near side open space is least 10ft.
* The side set-back for open air & light ventilation is provided.
* The approach road is wide enough (Minimum20ft.)
* Provision for road side is take into account.
* Open space/parking lot/area is provided in fron of your commercial bldg.
* Plant tree to maintain green of your premise.
* Completion certificate is obtained from JDA, Jorhat before occupation the bldg.

CONSTRUCTION WITHOUT PERMISSION PUNISHABLE UNDER SECTION 30-A (i-iii), 30-B (i-iii), 31-AND 50.A (i-ii) OF ASSAM TOWN & COUNTRY PLANNING ACT 1959, AS AMENDED WHICH EMPOWERS JDA TO TAKE LEGAL ACTION UP TO DEMOLITION OF THE UNAUTHORIZED BUILDING AFTER COMPLETION SO WHY TAKE THE RISK APPLY FOR YOUR PERMISSION RIGHT NOW.

"LET US BUILD JORHAT A BETTER JORHAT, GREEN & KEEP AWAY FROM DISASTER".

FOR FURTHER CLARIFICATION PLEASE CONTACT:

JORHAT DEVELOPMENT AUTHORITY
PHUKAN ALI, JORHAT
PHONE NO. 0376-2301895, 2301555
FA. NO. 0376-2301555.

জিলা গ্ৰাম্য উন্নয়ন অভিকৰন

যোৰহাট

<u>জিলা গ্ৰামোন্নয়ণ অভিকৰণৰ যোগেদি ৰূপায়ণ কৰা আঁচনিসমূহ ঃ</u>

১। সম্পূৰ্ণ গ্ৰামীণ ৰোজগাৰ যোঁজনা - এই আঁচনিৰ জড়িয়তে গাঁৱৰ দৰিদ্ৰলোকৰ ৰোজগাৰ প্ৰদান আৰু আন্তঃগাঠনি নিৰ্মাণ কৰা।

২। স্বৰ্ণজয়ন্তী গ্ৰাম স্বৰোজগাৰ যোজনাৰ লক্ষ্য - আত্মসহায়ক গোট গঠনৰ জড়িয়তে দুখীয়া পৰিয়ালসমূহৰ আৰ্থিক ব্যৱস্থা উন্নতি কৰা।

৩। ইন্দিৰা আৱাস যোঁজনা উদ্দেশ্য-গৃহহীন পৰিয়ালক বাসগৃহ নিৰ্ম্মন কৰা।

৪। পতিত মাটি উন্নয়ন প্ৰকল্প (হাৰিয়ালি) আঁচনিৰ জৰিয়তে পতিত মাটি কৃষি উপযোগী কৰি তোলা।

৫। জৈবিক গেছ আঁচনিৰ দ্বাৰা গোৱৰ গেছৰ পৰা ইন্ধন প্ৰস্তুত কৰি ব্যৱহাৰৰ উপযোগী কৰি তোলা।

ওপৰুক্ত আঁচনি কেইখনৰ বিষয়ে সবিশেষ জানিবলৈ স্থানীয় উন্নয়ন খণ্ডৰ লগত যোগাযোগ কৰক।

প্ৰকল্প সঞ্চালক
জিলা গ্ৰাম্য উন্নয়ন অভিকৰন, যোৰহাট

Printed at : Print World, O.C.H. Road, Jorhat