উৎপল দত্ত

চলচ্চিত্র

উৎপল দত্ত

নয়ার্ছ বুক ষ্টল
পানবজার: গুৱাহাটী: অসম

Chalachitra

An anthology of articles and criticism on Film written in Assamese by Utpal Dutta & published by Shri Khagendra Narayan Dutta Baruah, Lawyer's Book Stall, Panbazar, Guwahati 781001.

- প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ ১৯৯৬ ॥

- গ্ৰন্থস্বত্ব ॥ নম্ৰতা দত্তৰ দ্বাৰা সংৰক্ষিত ॥

- প্ৰকাশক
  শ্ৰীখগেন্দ্ৰনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা ॥ লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল ॥
  পানবজাৰ ॥ গুৱাহাটী ৭৮১০০১ ॥ অসম ॥

- চলচ্চিত্ৰ ॥ চলচ্চিত্ৰ বিষয়ক প্ৰবন্ধৰ সঙ্কলন ॥

- লেখক ॥ উৎপল দত্ত ॥ আকাশবাণী ॥ নগাওঁ ॥

- মুদ্ৰণ ॥
  ৰাধাৰমণ বছাক
  শ্ৰীকান্ত প্ৰেছ
  ৭৫ বৈঠকখানা ৰ'ড
  কলিকতা - ৭০০ ০০৯

দাম ঃ ৫০.০০ টকা মাত্ৰ

শ্ৰদ্ধেয় বেণু মিশ্ৰৰ হাতত

কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন

যিসকলৰ সহায়-সহযোগত এই সংকলনটিৰ প্ৰবন্ধবোৰ ৰচনা কৰা হৈছিল আৰু প্ৰকাশিত হৈছিল-

ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, প্ৰদীপ বৰুৱা, শশী ফুকন, হোমেন বৰগোহাঞি, ধীৰেন্দ্ৰ নাথ বেজবৰুৱা, হেমন্ত বৰ্মন, ৰঞ্জিত কুমাৰ দেৱগোস্বামী, শোণিত বিজয় দাস, দেৱকুমাৰ বৰা, কনকসেন ডেকা, গুঞ্জন ফুকন, হেমচন্দ্ৰ দলে, জিতেন শৰ্মা, মানিক বড়া, পবিত্ৰ কুমাৰ ডেকা, অনিল বৰুৱা, চম্পক বৰবৰা, ৰজনী বৰুৱা, জয়ন্ত কুমাৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী, দেৱব্ৰত বৰগোহাঞি, সৰিতা লহকৰ, পবন বুঢ়াগোহাঞি, প্ৰণব কুমাৰ বৰা, অৰুণ লোচন দাস, সত্যেন শৰ্মা, ৰূপজ্যোতি দুৱৰা, কমল (ৰাণা) শৰ্মা, অনিল ফুকন, অসীমা আৰু ফণীন্দ্ৰ কুমাৰ দেৱচৌধুৰী, ঘন হাজৰিকা, বিদ্যুৎ কুমাৰ ভূঞা, দেবজিৎ ভূঞা, দীপ শইকীয়া, প্ৰফুল্ল কুমাৰ দত্ত, কমল কুমাৰ ডাগৰতী, মৃণাল কুমাৰ বৰা, শিবাণু বৰা, ধ্ৰুৱজ্যোতি বৰা, সুৰেশ শৰ্মা, নলিনী চক্ৰৱৰ্ত্তী, অধ্যাপক পুলক লাহিড়ী আৰু এই কিতাপখনৰ প্ৰকাশক খগেন্দ্ৰনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা আটাইৰে প্ৰতি মই গভীৰভাৱে কৃতজ্ঞ ।

উৎপল দত্ত

আকাশবাণী, নগাওঁ

সূচীপাত

আলোচনা

- শব্দ, সংগীত আৰু চিনেমা ॥ ১
- সত্যজিতৰ ছবিত সত্যজিৎ ॥ ৯
- অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ কেইগৰাকীমান পৰিচালক ॥ ২৫
- চিনেমাৰ দৰ্শক ॥ ৩৫
- অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপৰেখা' ৮১-৯৩ ॥ ৪৫
- সময়বিৰোধী চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ ॥ ৫২
- জাহ্নু বৰুৱাৰ চিনেমা ॥ ৫৭

চিত্ৰ সমালোচনা

- সাৰথি ॥ ৬৫
- আবৰ্তন ॥ ৭৪
- তৃষ্ণা ॥ ৮৪

অন্যান্য

- ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটা '৯১ ॥ ৯০
- ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটা '৯৪ ॥ ৯৬
- বিপৰ্য্যস্ত বলিউড ॥ ১০৪
- হলিউডৰ আকাশত ভাৰতীয় তৰা ॥ ১১৩
- নতুন তাৰকা এ. আৰ. ৰহমান ॥ ১১৯

শব্দ, সংগীত আৰু চিনেমা

মৃত্যুৰ কঠিন হাতোপাই ধৰি লোৱা এটি পৰিবেশ। ছবিৰ দৰেই সুন্দৰ পৰিবেশটোৰ মাজত থকা ঘৰটোৰ চৌহদত ইতিমধ্যে একাধিক হত্যাকাণ্ড সংঘটিত হৈ গৈছে। জীয়াই আছে মাত্ৰ শিশু এটি। শিশুটোৰ সন্মুখত এখন ঝুলনা- ক্ৰেক ক্ৰেক শব্দ কৰি ঝুলনাখন ইফালৰ পৰা সিফাললৈ গৈ আছে। অনন্ত নীৰৱতাৰ মাজত সেই ক্ৰেক ক্ৰেক শব্দই ভয়াবহ মূৰ্তি ধাৰণ কৰিছে। শিশুটোৰ সন্মুখত, ঝুলনাখনৰ সিপাৰে স্থিৰ হৈ ৰৈ আছে এটা বন্দুকৰ নল, তাৰ সন্মুখটো শিশুটোৰ কপাললৈ লক্ষ্য কৰা। বন্দুকটো ধৰি আছে ভয়াবহ ডকাইত গব্বৰ সিঙে। গব্বৰ সিঙে পৰিয়ালটোৰ আন সকলোকে গুলিয়াই শেষ কৰিলে, এইবাৰ শিশুটোৰ পাল। এইমাত্ৰ সংঘটিত হ'বলগীয়া হত্যাৰ অপেক্ষাৰ অসহ্য সময়খিনিৰ ভয়াবহতা বঢ়াই দিছে ঝুলনাৰ ক্ৰেক ক্ৰেক শব্দই। বন্দুকৰ ট্ৰিগাৰত আঙুলি। শিশুটোৰ অসহায় মুখ।

হঠাৎ দৃশ্যটোৰ পৰিবৰ্তন হয়। বিকট শব্দ কৰি ৰেল এখন ৰৈ যায়। পূৰ্বৰ দৃশ্যটোৰ বাবে বিকট শব্দ এটাৰ প্ৰয়োজন আছিল, কিন্তু সেই শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা নহ'ল, বৰং বেলেগ এটা দৃশ্যহে কৌশলী হাতেৰে আৰম্ভ কৰা হ'ল।

পাঠকে বুজি পাইছেই— ওপৰত বৰ্ণনা কৰা দৃশ্যটো 'শ্বোলে' ছবিৰ। হিন্দী ছবিত গুলিমৰা দৃশ্যৰ আকাল নাই; কিন্তু ৰসোত্তীৰ্ণ দৃশ্যৰ সংখ্যা তেনেই তাকৰ। সেয়ে গুলিমৰাৰ সংবেদনশীল দৃশ্যৰ কথা ক'লেই 'শ্বোলে'ৰ এই দৃশ্যটিৰ নামেই প্ৰথমে উল্লেখ হয়।

দৃশ্যটোৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল ছবিৰ পৰিমিতিবোধ, শব্দৰ কৌশলী ব্যৱহাৰ আৰু চতুৰ সম্পাদনা। দৃশ্যটোৰ মুল বক্তব্য আছিল শিশুটোক গুলিয়াই হত্যা কৰা কাৰ্য্য। তাৰ প্ৰস্তুতিৰ সকলো দৃশ্য ছবিৰে ধৰি ৰখাৰ পিচতো মূল দৃশ্যটো দেখুওৱা নহ'ল অথচ বেলেগ শব্দৰ সংযোজনেৰে দৃশ্যটোৰ বাণী দৰ্শকৰ বাবে সহজবোধ্য ৰূপত উপস্থাপন

কৰা হৈছে। আতংকময় আৰু ৰহস্যময়ী পৰিৱেশত কিছু পৰম্পৰাগত ভাৱে সংগীত ব্যৱহাৰ কৰাৰ সলনি গভীৰ নৈঃশব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে আৰু সেই নৈঃশব্দক [illegible] ক্ৰেক ক্ৰেক শব্দৰে ভংগ কৰি [illegible] পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। দৃশ্যটো চলি থকা সময়ত দৰ্শকে প্ৰতিমুহূৰ্ততে সেই বিকট শব্দটোৰ প্ৰতীক্ষা কৰে, যিটো শব্দৰ লগে লগে [illegible] দেহ ভূপতিত হৈ যাব। সেই শব্দটো দৰ্শকে শুনে, কিন্তু বেলেগ দৃশ্যৰ আৰম্ভণিৰ শব্দ। এই শব্দটোৰ প্ৰয়োগ ইমান সুন্দৰ আছিল যে ই পূৰ্বৰ দৃশ্যৰ প্ৰয়োজনীয় চাহিদাও পূৰণ কৰিলে আৰু নতুন দৃশ্যটোৰ কৌতূহলউদ্দীপক আৰম্ভণিও কৰি দিলে।

'শোলে'ৰ পৰিচালক ৰমেশ চিপ্পি আৰু সংগীত পৰিচালক আৰ ডি বৰ্মনৰ এনেকুৱা উদ্ভাৱনী আচৰণ ছবিখনৰ বহু অংশত সিঁচৰিত হৈ আছে। ছবিৰ নায়িকা বাসন্তী (হেমা মালিনী)য়ে টাংগাত উঠি পলোৱা দৃশ্যৰ পৰে উত্তেজনামূলক দৃশ্যটো সংগীত পৰিচালক আৰ ডি বৰ্মনে পৰম্পৰাগত সংগীত ব্যৱহাৰ নকৰি ঘোঁৰাৰ খুৰাৰ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু বাণীবদ্ধ কৰা আচল শব্দত তেওঁ সন্তুষ্ট নহৈ খ্যাতিমান তবলা বাদক সান্ত প্ৰসাদৰ তবলা সেই শব্দৰ সলনি ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ইয়াত তবলাক তাৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যৰ সলনি শব্দ উৎপাদক আহিলা হিচাপেহে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল।

নিৰ্বাক ছবিৰ যুগত ছবি প্ৰদৰ্শন কৰোতে প্ৰজেক্টৰৰ পৰা হোৱা শব্দ ঢাকি দিবলৈ প্ৰেক্ষাগৃহবোৰত বাদ্যযন্ত্ৰ পৰিবেশন কৰা স্থায়ী বাদ্যযন্ত্ৰ ৰখাৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। সেই সংগীত ৰচনা ছবিৰ পৰিচালকৰ মতে হোৱা নাছিল, হৈছিল বাদকসকলৰ নিজস্ব ৰুচি-অভিৰুচি আৰু দক্ষতামতেহে। ফলত একেখন ছবিতেই বিভিন্ন প্ৰেক্ষাগৃহত বিভিন্ন সংগীতৰ সংযোজন ঘটিছিল।

এই বিশৃংখলতা দূৰ কৰাৰ বাবে প্ৰথম পদক্ষেপ লৈছিল গ্ৰিফিথে। তেওঁ নিজৰ ছবিৰ লগত খাপ খোৱাকৈ বিথোভেন, মোজাৰ্ট আদিৰ দৰে সুৰকাৰৰ সংগীত ৰচনা নিৰ্বাচন কৰি লৈছিল আৰু সেই নিৰ্বাচিত ৰচনাৰ স্বৰলিপি প্ৰস্তুত কৰি তাক অনুকৰণ কৰাৰ নিৰ্দেশ দিছিল।

সবাক ছবিৰ আৰম্ভণিয়ে চিত্ৰপৰিচালকসকলৰ সন্মুখত বিপুল সম্ভাৱনাৰ

দুখন দুকলি কৰি দিলে। ছবিত দুই ধৰণৰ শব্দৰ সংযোজন হ'ল। অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ মুখৰ সংলাপ, পাৰিপাৰ্শ্বিক শব্দ আৰু আবহ সংগীত। সংলাপ হ'ল বক্তব্য আৰু কাহিনী প্ৰকাশৰ মাধ্যম আৰু আবহ সংগীত, পাৰিপাৰ্শ্বিক শব্দ হ'ল দৃশ্যটোক অধিক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলাৰ উপাদান।

ভাৰতীয় ছবিৰ অভিনয় আৰু নৃত্যাংশক প্ৰভাৱিত কৰি আহিছিল ভাৰতীয় থিয়েটাৰৰ ঐতিহ্যই। সেয়ে সবাক ছবিৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰভাৱ অধিক পৰিস্ফুট হ'ল। শব্দৰ আগমনৰ লগে লগেই প্ৰৱেশ ঘটিল সংলাপ আৰু গীতৰ। অতি স্বাভাৱিকভাৱেই এই সংলাপ ৰচিত হৈছিল নাটকৰ সংলাপৰ আৰ্হিত। মঞ্চৰ লগত জড়িত বহুলোক ছবিৰ লগত জৰিত হৈ পৰা বাবেও নাটকে ছবিৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰাত অধিক সুবিধা পালে। গীত আৰু আবহসংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো একে কথাই প্ৰযোজ্য হ'ল। ছবিৰ সংলাপ, গীত, আনুষংগিক শব্দ আৰু আবহসংগীতে নাট্যধৰ্মীতাৰ পৰা মুক্ত হৈ ছবিৰ চৰিত্ৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ বহু বাট বুলিবলগীয়া হ'ল।

ছবিত আনুষংগিক শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰধান কাৰণ দুটা। প্ৰথমটো হ'ল দৃশ্যটোক জীৱন্ত কৰি তোলা। ধৰা হওক- দুজন মানুহে বহি কথা পাতি আছে, লগে লগে টেবিলৰ পৰা চাহৰ কাপটো তুলি লৈছে, চাহ খাইছে, কাপটো পুনৰ টেবিলত থৈছে। এই কামবিলাক কৰোঁতে কাপ-প্লেটৰ ঘৰ্ষণত শব্দৰ উৎপত্তি হ'বও পাৰে নহ'বও পাৰে। কিন্তু সামান্য টুংটাং শব্দই এই সম্পূৰ্ণ দৃশ্যটো যে অধিক বাস্তৱসম্মত কৰিব তাত কোনো সন্দেহ নাই। দ্বিতীয় কাৰণটো হ'ল পৰিৱেশগত ধাৰণা দিয়া বা ভৌগলিক ধাৰণা স্পষ্ট কৰি তোলা। এটা কোঠাৰ ভিতৰত লোৱা দৃশ্য এটিৰ লগত ৰেলৰ শব্দ যোগ কৰি দি কোঠাটোৰ ভৌগলিক অৱস্থান সহজেই বুজাব পাৰি। ৰেলৰ শব্দ সঘন হ'লে দৰ্শকে সহজেই বুজি পাব যে কোঠাটো ৰেলষ্টেচনৰ ওচৰৰ কোঠা। এই শব্দবোৰ বহুত চৰিত্ৰ আছে- সেইবোৰৰ কৌশলী ব্যৱহাৰে কোঠাটোৰ অৱস্থান আৰু অধিক স্পষ্টতৰ কৰি তুলিব। এটা অফিচৰ দৃশ্যত, দৰ্শকে পৰ্দাত টাইপ ৰাইটাৰ এটা নেদেখিলেও, তাৰ শব্দৰেই ব্যস্ত টাইপ ৰাইটাৰৰ

অস্তিত্ব অনুভৱ কৰিব পাৰিব । এনেদৰেই আনুষংগিক শব্দৰ প্ৰয়োগ ছবিৰ দৃশ্য গঠনৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে । অৰ্থাৎ ছবিৰ বাস্তৱতাৰ বাবেই আনুষংগিক বা পাৰিপাৰ্শ্বিক শব্দ এৰাব নোৱৰা অংগ ।

এই আনুষংগিক শব্দক অকল প্ৰয়োজন পূৰণৰ বাবেই ব্যৱহাৰ নকৰি তাক সৃজনীশীল ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰাতহে পৰিচালকৰ সংবেদনশীলতাৰ উমান পোৱা যায় । এই আলোচনাৰ প্ৰথমতে উল্লেখ কৰা দৃশ্যটোৰ শব্দৰ কথা এনেকুৱা প্ৰয়োগৰ ভাল উদাহৰণ । আৰু এখন জনপ্ৰিয় ছবিৰ এটা দৃশ্যৰ কথা- 'শক্তি' ছবিত অমিতাভ বচ্চন আৰু দিলীপ কুমাৰে পুত্ৰ আৰ পিতৃৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিছিল । পিতা-পুত্ৰৰ মাজত মত-বিৰোধ, দুয়োৰে হৃদয়ৰ বহু সঞ্চিত ক্ষোভ সাগৰৰ গৰ্জনৰ দৰেই গৰ্জি আছে । ছবিৰ এটি নাটকীয় মুহূৰ্তত দুয়ো একেলগ হ'ল কথা পতাৰ বাবে । মত-বিৰোধৰ বাবেই পিতৃৰ ঘৰ এৰি গুচি যোৱা পুত্ৰই পিতৃৰ মুখৰ পিনে চাব পৰা নাই আৰু অপৰাধবোধত ভোগা পিতৃয়েও পুত্ৰৰ মুখৰ পিনে চাব পৰা নাই । এই দৃশ্যটোৰ বাবে পটভূমি নিৰ্বাচন কৰা হ'ল সাগৰৰ পাৰত এনে এটি অঞ্চল য'ত সাগৰৰ ঢৌবোৰ বিৰাট শব্দ কৰি আহি পাৰত খুন্দা মাৰেহি । দুই চৰিত্ৰৰ কথোপকথনৰ মাজে মাজে সাগৰৰ ঢৌৰ শব্দ কৌশলেৰে ব্যৱহাৰ কৰি দৃশ্যটো সংবেদনশীল কৰি তোলা হৈছে । দুই চৰিত্ৰৰ মনৰ অশান্ত অৱস্থাৰ প্ৰতিফলন ঘটোৱাত এই পৰিবেশ আৰু পৰিবেশৰ শব্দই যথেষ্ট সহায় কৰিলে । এই ধৰণেই পৰিবেশনত শব্দই নিজৰ অৱয়ব আৰু শক্তিৰ পৰিবৰ্দ্ধন ঘটায়- তীক্ষ্ণধী পৰিচালকৰ হাতত । (শক্তি ছবিৰ পৰিচালক আছিল ৰমেশ চিপ্পি আৰু সংগীত পৰিচালক আছিল আৰ ডি বৰ্মন) ।

এনেকুৱা আৰু এটি সুন্দৰ উদাহৰণ পোৱা যাব ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'সাৰথি' ছবিত । তথাকথিত চৌখিন মধ্যবিত্ত পৰিয়ালটিৰ মূল মানুহজন সন্ধিয়া কৰ্মক্লান্ত হৈ উভতি আহিছে- দিনটো তেওঁ ব্যস্ত হৈ আছিল ঘৰ বন্ধা কামত, দুপৰীয়া ঘৰৰ পৰা খোৱা বস্তু লৈ যোৱাৰ কথা আছিল, কিন্তু পুত্ৰ-কন্যা-পত্নী কোনো নগ'ল । সন্ধিয়া মানুহজন আহি ঘৰ সোমোৱা সময়ত ঘৰত টি ভি চলি আছে আৰু চিনেমাৰ আগতে দিয়া বিজ্ঞাপনবোৰৰ শব্দ ভাহি আহিছে । বিজ্ঞাপনৰ এই

শব্দবোৰে সময়ৰ ধাৰণা এটি দিয়ে । কিন্তু এই ধাৰণা দিয়াৰ বাবে আন বহু উপাদান পৰিচালকৰ হাতত আছিল । তেন্তে এই বিশেষ শব্দটো কিয় ? টেলিভিচনত বহুল প্ৰচাৰিত বৰ্ণবিচিত্ৰ বিজ্ঞাপনবোৰে যি এক ভাসমান ফোপোলা জীৱনৰ ছবি দাঙি ধৰে, তেনে এক মূল্যবোধহীন জীৱনৰ বলি হৈছে ছবিৰ এই চৰিত্ৰটি । ছবিৰ শেষ দৃশ্যত যেতিয়া পৰাজিত চৰিত্ৰটোৱে এই অভিজ্ঞতাৰ মুখামুখি হয়, তেতিয়াই নেপথ্যত ব্যৱহাৰ হোৱা বিজ্ঞাপনৰ শব্দবোৰ দৃশ্যটিৰ আবেদন আৰু অধিক গাঢ় কৰি তোলে ।

পাৰিপাৰ্শ্বিক শব্দক এনেদৰে শিল্পসন্মত ৰূপত সন্নিবিষ্ট কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় পৰিচালকৰ সংগীত আৰু শব্দচেতনা । শব্দৰ অৰ্থ, ব্যঞ্জনা আৰু ঘনত্বৰ সঠিক ব্যৱহাৰ নহ'লে এই শব্দবোৰ কোলাহললৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ আশংকাই অধিক । দৃশ্যৰ মূল সুৰৰ লগত এই শব্দবোৰৰ আত্মিক সম্পৰ্ক অভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশ পাবই লাগিব ।

প্ৰখ্যাত গায়ক কিশোৰ কুমাৰে তেওঁৰ এখন ছবি 'দুৰ বাদিয়ে মে কঁহী'ত নেপথ্যসংগীত একেবাৰেই বৰ্জন কৰিছিল । তাৰ সলনি প্ৰয়োগ কৰিছিল কেৱল পাৰিপাৰ্শ্বিক শব্দ । ছবিখনে ব্যাপক ৰূপত মুক্তিলাভ নকৰা বাবেই কিশোৰ কুমাৰৰ এই পৰীক্ষা সমাদৃত নোহোৱাকৈ বৈ গ'ল ।

বাস্তৱধৰ্মী ছবিৰ ক্ষেত্ৰত এটা প্ৰশ্ন সহজেই উদয় হয়- আমাৰ বাস্তৱ জীৱনৰ নেপথ্যত অহৰহ অৰ্কেষ্ট্ৰা এটা বাজি থাকে নেকি ? নাথাকে। তেনেহ'লে ছবিত আৱহসংগীত কিয় ?

সংগীত মানুহৰ আদিমতম কলা । মানুহৰ বিভিন্ন কাম আৰু অনুভূতিৰ ছন্দই সংগীতৰ জন্ম দিয়ে । সহজ কথাত মানৱ মনৰ বিভিন্ন অনুভূতি আৰু প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰতিফলন ঘটে ছন্দবদ্ধ শব্দৰ মাজেৰে । এদল বনুৱাই একেলগে কাম কৰোতে ছন্দ ৰক্ষাৰ বাবে মুখেৰে কিছুমান অৰ্থহীন শব্দ ছন্দবদ্ধ ৰূপত উচ্চাৰণ কৰি থাকে, অথচ একে কাম অকলে কৰোতে মানুহ এজনে সেই একে মুখেৰে শব্দ উচ্চাৰণ নকৰে । অকলে বাথৰুমত গা ধুই থাকোতে বা নিৰ্জন ৰাস্তাৰে অকলে আহি থাকোতেও এজন মানুহৰ মুখৰ পৰাই গুণগুণকৈ গীতৰ কলি ওলাই

থাকে। এই গীতৰ কলি কোনো পৰিকল্পিত নহয়, মনৰ ভিতৰত গোট খাই থকা চিনাকি গীতৰ কলিয়েই সচাৰচৰ উচ্চাৰিত হয়। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল মনৰ অৱস্থাৰ স্বাভাৱিক প্ৰতিফলন। ছবিত আৱহ সংগীত ব্যৱহাৰৰ মূল কাৰণো এইটোৱেই। সত্যজিৎ ৰায়ে লেখিছে- 'দৃশ্যবস্তু, কথা আৰু ধ্বনিৰ সহযোগেৰে ছবিত যেনেদৰে বৰ্ণনা কৰা হ'ল, তাৰ ওপৰত সংগীতৰ প্ৰলেপ দি বক্তব্যক আৰু অধিক পৰিস্ফুট বা আৰু আবেগময় কৰাৰ প্ৰয়োজনবোধ কৰিলেই পৰিচালকে আৱহ সংগীতৰ আশ্ৰয় লয়।'

এই আৱহ সংগীতক সাধাৰণভাৱে দুই ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি- ধাৰণাকৰ্মী- অৰ্থাৎ যিয়ে কোনো ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বাহ্যিক ধাৰণাৰ ইংগিত দিয়ে- যেনে ধুমুহাৰ সংগীত, আৰু প্ৰকাশধৰ্মী- যিয়ে অন্তৰৰ অনুভূতি ব্যক্ত কৰে, যেনে- পথেৰ পাঁচালী ছবিৰ মুল সুৰটি।

সকলো ছবিৰ ক্ষেত্ৰতেই আৱহ সংগীতৰ এই ব্যাখ্যা সমানেই প্ৰযোজ্য। সেয়ে ছবিৰ দৃশ্যৰ লগত সম্পৰ্ক ৰাখি বিয়োগাত্মক দৃশ্যত কৰুণ সংগীত, অতি নাটকীয় মুহূৰ্তত 'ক্ৰেচ' সংগীত আদিৰ প্ৰয়োগ ছবিৰ আৱহ সংগীত ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত স্বাভাৱিক নিয়মৰ দৰেই চলি আহিছিল। এই প্ৰক্ৰিয়াত আৱহ সংগীত ৰচনা কৰোতে কিছুমান সীমাবদ্ধতা আহি পৰিছিল, তাৰ প্ৰথমটো আছিল বিভিন্ন ধৰণৰ ছবিৰ বাবে একেই ধৰণৰ সংগীত ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰৱণতা।

এই সীমাবদ্ধতাৰ বাহিৰলৈ যোৱা প্ৰথমখন উল্লেখযোগ্য ছবি হ'ল সত্যজিৎ ৰায়ৰ 'পথেৰ পাঁচালী'। এই ছবিত আৱহ সংগীত ৰচনাক সৰলতম পৰ্যায়লৈ লৈ যোৱা হৈছিল আৰু এই সংগীতক ছবিৰ দৃশ্যৰ মূল সুৰৰ সহায়ক হিচাপেহে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। ছবিৰ সংলাপহীন অংশবোৰ সংগীতেৰে ভৰাই ৰখাৰ যি প্ৰৱনতা, তাক পথেৰ পাঁচালীত সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ দি ছবিৰ দৃশ্যৰ মূল সুৰটো আৱহ সংগীতৰ যোগে পুনৰ ব্যাখ্যা কৰা হৈছিল। উদাহৰণ হিচাপে 'অপুই হাতত চিঠি লৈ দৌৰি অহাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অপু-দুৰ্গাই বৰষুণত তিতালৈকে যি পৰ্যায়-তাতে ছবিৰ পৰাই দৰ্শকৰ মনত মানুহ আৰু প্ৰকৃতিৰ নিবিড় সম্পৰ্কৰ অনুভূতিৰে এটি আনন্দ ভাবৰ উদয় হয়। ঠিক সেই ভাবটোৱেই আবহ সংগীতত প্ৰতিফলিত হয়। আৰু ছবি আৰু সংগীতৰ এই সমান্তৰাল

গতিৰ ফলত আনন্দৰ ভাব অধিক ঘনবদ্ধ হয়' (চিদানন্দ দাসগুপ্ত)।

'পথেৰ পাঁচালী'য়ে আৰম্ভ কৰা এই নতুন পথেৰে বাস্তৱধৰ্মী চিত্ৰনিৰ্মাতাসকল আগবাঢ়িল। বাস্তৱধৰ্মী ছবিত গানৰ ব্যৱহাৰো যথাসম্ভৱ স্বাভাৱিক হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিলে।

আৱহ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা দিয়া এই পৰিবৰ্তনে সম্পূৰ্ণ ব্যৱসায়কেন্দ্ৰিক ছবিৰ পৰিচালক, সংগীত পৰিচালককো আকৃষ্ট কৰিলে। ইয়াৰ প্ৰথম উল্লেখযোগ্য উদাহৰণ দেখা পোৱা গ'ল 'আৰাধনা' ছবিত। সংগীত পৰিচালক শচীন দেব বৰ্মনে আৱহ সংগীতৰ শক্তিৰ বিষয়ে সন্দেহমুক্ত হৈছিল আৰু আৰাধনা ছবিত বহু নাটকীয় মুহূৰ্তৰ আবেদন অকল আৱহ সংগীতেৰেই বৃদ্ধি কৰি দিছিল। 'আৰাধনা' ছবিৰে এচ ডি বৰ্মনে ব্যৱসায়কেন্দ্ৰিক ছবিৰ আৱহ সংগীতত পৰিবৰ্তন অনাৰ যি চেষ্টা কৰিছিল, অকল আৰ ডি বৰ্মনহে সেই পৰিবৰ্তনক আগ্ৰহেৰে স্বাগতম জনাইছিল। আৰু কিছুদিন জীয়াই থাকিলে এচ ডি য়ে হয়তো এই ধৰণৰ ছবিৰ আৱহ সংগীতৰ ধাৰা সলনি কৰি দিলেহেঁতেন, কিন্তু মৃত্যুই তেওঁক সেই অভিজ্ঞতাৰ পৰা বঞ্চিত কৰিলে।

মেহবুবা, দীৱাৰ, শ্বোলে, ইজাজৎ আদি ছবিত আৰ ডি বৰ্মনে আৱহ সংগীতক সৃজনীশীল ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। কিন্তু, স্বাস্থ্যজনিত কাৰণত আৰ ডি ছবিত অংশগ্ৰহণৰ পৰা বিৰত থকা হ'ল। এতিয়াৰ অতিমাত্ৰা ব্যৱসায়িক পৰিবেশত কোনেও আৱহ সংগীতক লৈ মুৰ নঘমায়।

সুভাষ ঘাইয়ে তেওঁৰ ছবিত আৱহ সংগীত অলপ বেলেগ ধৰণে ব্যৱহাৰ কৰে। সংলাপহীন অংশবোৰত তেওঁ আৱহ সংগীত ইমান 'লাউড' কৈ ব্যৱহাৰ কৰে যে প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকৰ কাণ অতিষ্ঠ হৈ উঠিবলৈ বাধ্য হয়। এইধৰণৰ শাৰীৰিক চাপে মানসিক ক্ৰিয়া কৰে আৰু ছবিৰ দৃশ্যবোৰৰ প্ৰতি অমনযোগী হ'বলৈ বাধ্য হয়। আৰু এই অৱস্থা হোৱাৰ ঠিক পাছতেই আৱহ সংগীতৰ শব্দ কমাই দি দৰ্শকক সকাহ দিয়ে আৰু ফলত ছবিৰ দৃশ্যৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ মনযোগ বৃদ্ধি পায়। এই প্ৰক্ৰিয়াত ছবিৰ সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি কোনো শ্ৰদ্ধা প্ৰদৰ্শন কৰা নহয়, 'যেন তেন প্ৰকাৰেণ' দৰ্শকক চিত্ৰগৃহত বহুৱাই ৰখাৰ বুদ্ধিহে প্ৰয়োগ

লক্ষ্য হয়।

শ্ৰুতিসমূহৰ গীতৰ বাহে বিষয়াত, দক্ষিণ ভাৰতৰ সংগীত পাৰচালক ইলিয়া ৰাজাইও প্ৰণালীত পদ্ধতিৰ মাত্ৰিবলৈ গৈ ছাবিৰ আগ্ৰহ সংগীত ৰচনা কৰি আহিছে। শ্ৰুতিসমূহৰ ছিম মিউজিক, নৈঃশব্দৰ ব্যৱহাৰ আৰু যন্ত্ৰ-সংগীতৰ লগত অইন শব্দৰ প্ৰয়োগ তেওঁৰ সংগীত ৰচনাৰ চকুত পৰা দিশ।

সত্যজিতৰ ছবিত সত্যজিৎ

'.......and that comes from observation, your personal experiences, although the story may be somebody else's.....'

Satyajit Ray to Shyam Benegal.

শিল্প জীৱনৰ প্ৰতিবিম্ব। কাৰ জীৱনৰ প্ৰতিবিম্ব ? শিল্প-স্ৰষ্টাগৰাকীৰ নিজৰ নে আনৰ জীৱনৰ পৰা আহৰণ কৰা উপাদানৰ প্ৰতিবিম্ব ! এগৰাকী স্ৰষ্টাই অকল তেওঁৰ নিজৰ জীৱনৰ ঘটনা-অভিজ্ঞতা-অনুভৱকেই পৰিশোধিত ৰূপত প্ৰকাশ নকৰে, তেওঁ আনৰ অভিজ্ঞতাকো আত্মস্থ কৰি লৈ তাক পুনৰ পৰিবেশন কৰে।

অইনৰ অভিজ্ঞতা নিজৰ সৃষ্টিৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰাটো আন এটা প্ৰক্ৰিয়া। প্ৰতিগৰাকী শিল্পীৰেই সাৰ্থক সৃষ্টিসমূহ বিশ্লেষণ কৰি গলে এই কথাটো প্ৰতীয়মান হয় যে শিল্পী গৰাকীৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা, অনুভূতি, কল্পনা, মনোজগতৰ বিভিন্ন স্তৰত থূপ খাই থকা উপাদানবোৰ তেতিয়াই শিল্পৰ মাজেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। তেতিয়াই শিল্পৰ সেই অংশবোৰে অন্য এটি মাত্ৰা অধিগ্ৰহণ কৰে।

গীত-গল্প-উপন্যাস-কবিতা বা চিত্ৰৰ মাজেৰে এই উপাদানবোৰ প্ৰকাশ কৰা যিমান সহজ, বহু কলাৰ উপাদানৰ সমাহাৰৰ শিল্প মাধ্যম চলচ্চিত্ৰৰ মাজেৰে সেই প্ৰকাশ সিমান সহজ নহয়। এই কৰ্ম আৰু অধিক জটিল হয় যেতিয়া চলচ্চিত্ৰৰ বাবে লোৱা কাহিনী আনৰ দ্বাৰা ৰচিত হয়।

চলচ্চিত্ৰ এখন নিৰ্মাণ কৰিবলৈ অইনৰ ৰচিত কাহিনী এটা বিচাৰি উলিয়াওতে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাগৰাকীৰ ৰুচিবোধ, জীৱন-দৰ্শন আদিয়ে নিঃসন্দেহে প্ৰথম স্থান লাভ কৰে। তাৰ লগতে থাকে কাহিনীটোৰ চলচ্চিত্ৰ ৰূপান্তৰৰ সম্ভাৱনীয়তা, আনুষংগিক সুবিধা আৰু সুযোগৰ কথা! কিন্তু তাৰ লগতে চিত্ৰ নিৰ্মাতা গৰাকীয়ে কাহিনীটোৰ মাজত বিচাৰে,

আত্মজৈৱনিক উপাদানৰ উপস্থিতি । এই উপাদান অকল ঘটনাই নহয়, ঘটনাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া, অভিজ্ঞতা, অনুভৱ অথবা কল্পনা আনকি জীৱনত নঘটা ঘটনা যিবোৰ ঘটিলে হয়তো তেওঁ ভাল পালেহেঁতেন— সেইবোৰো হ'ব পাৰে । এই উপাদানবোৰৰ পুনৰ নিৰ্মাণ যে অকল অনুভূতিৰ দিশৰ পৰাই ঘনবদ্ধ হৈ উঠে সেয়া নহয়— ই স্ৰষ্টালৈ বহন কৰি আনে 'কেথৰচিচি' আস্বাদ— যি 'কেথৰচিচ' শিল্পী গৰাকীৰ সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়াৰ ধাৰাবাহিকতা অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ বাবে অতি প্ৰয়োজনীয় । প্ৰতিগৰাকী শিল্পীয়েই হৃদয়ৰ গভীৰত কঢ়িয়াই লৈ ফুৰে অলেখ আশা-সপোন আৰু আকাংখা যিবোৰ হয়তো বাস্তৱলৈ ৰূপান্তৰিত নহ'বও পাৰে । ফলত সৃষ্টিৰ মাজতেই সেই সপোনক বাস্তৱত দেখাৰ কল্পনাই শিল্পীক আকুল-ব্যকুল কৰাটোেই স্বাভাৱিক । এই কল্পনাবোৰৰ বহিঃপ্ৰকাশ পাতলাই দিয়ে শিল্পীৰ মনৰ গধুৰবোজা, মগজুত খালি ঠাইৰ সৃষ্টি কৰে নতুন চিন্তাৰ প্ৰবেশৰ বাবে ।

সত্যজিৎ ৰায়ে নিৰ্মাণ কৰা মুঠ ৩৬খন তথ্যচিত্ৰ, কাহিনী-চিত্ৰৰ কাহিনী-বক্তব্য-বিষয়বস্তু, পটভূমি, চৰিত্ৰ, ৰস, আদিৰ মাজত ব্যাপক বিচিত্ৰতা আছে । কিন্তু তাৰ মাজতো কেতিয়াবা স্পষ্ট, কেতিয়াবা গধূলিৰ শেষ পোহৰৰ দৰেই ৰহস্যময় অস্পষ্ট হৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে সত্যজিৎ ৰায়ৰ বংশ-ঐতিহ্য, পাৰিবাৰিক-সামাজিক অৱস্থা, ব্যক্তিগত জীৱনৰ নানান ঘটনা-অনুভূতি, অভিজ্ঞতা, সপোন আৰু কল্পনাৰ বিচিত্ৰ উপাদান । ইয়াৰে বহু প্ৰতিফলনক পোনপতীয়াকৈ আত্মজীৱনী বুলি কৈ দিব নোৱাৰি, কিন্তু গভীৰভাৱে চালেই কাণৰ ওচৰত স্পষ্টকৈ বাজি উঠে যে ছবিৰ দৃশ্য আৰু তাৰ সামাজিক ব্যক্তিগত ঘটনাৰ নেপথ্যত ঝংকৃত হৈ থকা সুৰৰ গঠন আৰু আবেদন সম্পূৰ্ণ একে ।

'জলসাঘৰ' আৰু 'সতৰঞ্জ কি খিলাৰী'— এই দুয়োখন ছবিৰ মাজত থকা মুল সাদৃশ্যটি হৈছে বিশালত্বৰ অৱক্ষয়, পতনৰ কাৰুণ্যৰ এক বিষাদ ৰূপ । 'জসসাঘৰ' নিৰ্মাণৰ কাৰণ আছিল— "The fact was that in late 1956, after the failure of 'Aporajita' at box-office, Satyajit Ray knew that he needed a winner. As he put it then in a letter 'I am more or less back

where I started from. Bank balance is low and the future looks none too rosy....One thing is certain— I have to make money on it (his next film). I am to continue as film-maker and not revert advertising."

আন এঠাইত সত্যজিৎ ৰায়ে কৈছে— "........Aporajita was a failure at Box-office. Since it was a failure I had to think of doing something completely different...and I decided to make a film about music and dancing, the conventional the sort of formula that the Bengali public was used to, although in developing it, it became a completely different kind of film."

এই দুটা উদ্ধৃতিৰ পৰা বুজি পোৱাত অকণো কঠিন নহয় যে নৃত্য-গীতৰ সমাবেশ ঘটুৱাই দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জন কৰি দুপইচা অৰ্জন কৰিব পৰা ছবি এখন নিৰ্মাণ কৰা সত্যজিতৰ মূল লক্ষ্য আছিল ।

'সতৰঞ্জ কি খিলাড়ী' নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত কি কি দিশে বাৰু সত্যজিৎ ৰায়ক উৎসাহী কৰি তুলিছিল ? 'I saw the king as an artist, a composer who made some contributions to the form of singing that developed in Locknow. In fact he was a great parton of music– that was one redeeming feature about the king.'

'সতৰঞ্জ কি খিলাড়ী'ৰ কাহিনীভাগৰ সময় হ'ল লক্ষ্ণৌৰ শেষ নবাব ৱাজিদ আলি শ্বাহৰ ৰাজত্ব কাল । নৃত্য আৰু গীতত মগ্ন থকা ৱাছিদ আলি শ্বাহৰ ৰাজ্য বৃটিছে কৌশলেৰে লৈ যোৱা এই চক্ৰান্ত আঁক ইয়াৰ পটভূমি ভাৰতৰ ইতিহাসৰ এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ হ'লেও এই দিশটোৱে সত্যজিৎ ৰায়ক প্ৰভাৱিত কৰা নাই । নবাবৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ আশা-আকাংক্ষা-হতাশা আৰু তাৰ সমান্তৰালভাবে দুজন ডবামগ্ন উজীৰৰ ব্যক্তিগত কথাকহে সত্যজিতে গুৰুত্ব দিছে । পৰিবৰ্তিত সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক প্ৰেক্ষাপটত ব্যক্তিমনৰ চিত্ৰ অংকনৰ এই প্ৰয়াসৰ বিষয়ে সত্যজিৎ ৰায়ে নিজে এনেদৰে কৈছে— "also, to establish the idea of obsession— which is the basic development of the story— with a game which is basically abstract and

intellectual. If it had been gaimbling, there'd be no problem. But, the beauty of the story lies in the parallel that Prem Chand draws between the game and the moves of craftly Raj, leading to capture of the king."

দুয়োখন ছবিৰ নৃত্যগীতৰ অংশবোৰেই সত্যজিৎৰ আকৰ্ষণৰ মূল বিন্দু আছিল বুলি বিভিন্ন উদ্ধৃতিৰ পৰা প্ৰমাণ হয়। বিশাল জমিদাৰী আৰু সাম্ৰাজ্যৰ অবক্ষয় আৰু পতনৰ দিশটোৰ প্ৰতি সত্যজিতৰ বিশেষ মনোযোগ থকা বুলি তেওঁৰ কথাৰ পৰা অনুমান কৰিব নোৱাৰি যদিও দুয়োখন ছবিৰ আঁহে আঁহে গ্ৰথিত হৈ থকা বিষাদ আৰু কাৰুণ্যইহে ছবি দুখনৰ মূল আবেদন।

'সতৰঞ্জ কি খিলাড়ী'ৰ মূল কাহিনীতেই অবক্ষয় আৰু কাৰুণ্যই গধূৰ বেদনা নিহিত হৈ আছে। কিন্তু নাচ-গান থকা ছবি কৰিবলৈ ওলাওতে বিষাদ-অবক্ষয়ৰ গল্প 'জলসাঘৰ'এ কিয় প্ৰাধান্য পালে ? সত্যজিতৰ জীৱনৰ বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ পিনে ভালদৰে চালে এই প্ৰশ্নৰ সহজ উত্তৰ বিচাৰি পোৱা যায়।

এক আড্যৱন্ত, ঐতিহ্যমণ্ডিত পৰিয়ালত জন্ম হৈছিল সত্যজিতৰ। উপেন্দ্ৰ কিশোৰ ৰায়চৌধুৰীৰ দিনত চাৰিওদিশৰ পৰা বিকশিত হৈ উঠা এই পৰিয়ালটোলৈ অৰ্থনৈতিক অবক্ষয় নামি আহিছিল অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে। উপেন্দ্ৰ কিশোৰৰ মৃত্যুৰ মাত্ৰ কেইবছৰমান পিচতে অকাল মৃত্যুই সাৱটি লয় তেওঁৰ পুত্ৰ আৰু সত্যজিৎ পিতৃ সুকুমাৰ ৰায়ক। তাৰ পিচতেই সেই বিশাল সাম্ৰাজ্যলৈ পতন নামি আহে, আনকি শেষত শিশু সত্যজিতে মাকৰ লগত গৈ মোমায়েকৰ ঘৰত আশ্ৰয় ল'বলৈ বাধ্য হয়। আড্যৱন্ত অৱস্থা এটিৰ এই কৰুণ পৰিণতিৰ নেপথ্যত কাৰণবোৰ শিশু সত্যজিতে অনুধাৱন কৰিব নোৱাৰাটো অতি স্বাভাৱিক, কিন্তু সেই সমৃদ্ধতাৰ বহু অংশই যে তেওঁৰ মনৰ বুজন অংশ অধিকাৰ কৰি আছিল তাত অকণো সন্দেহ নাই (দ্ৰষ্টব্য ঃ যখন ছোট ছিলাম/ সত্যজিৎ ৰায়)। বৰ্দ্ধিত বয়সে সত্যজিতক উপলব্ধি কৰাইছিল তেওঁৰ পৰিয়ালৰ ঐতিহ্য আৰু সমৃদ্ধি। সেই উপলব্ধি আৰু স্মৃতিৰ সঞ্চৰে তেওঁৰ মনত জন্ম দিছিল বিষাদ আৰু কৰুণাৰ অনুভূতিৰ। মন-গহনৰ

পুঞ্জীভূত এইভাবে প্ৰকাশৰ বাট বিচাৰি পালে 'জলচাঘৰ' আৰু 'সতৰঞ্জ কি খিলাড়ী' ছবিৰ মাজত। দুয়োখন ছবিৰ মাজত বিচাৰি পোৱা নাছিল সাদৃশ্য হ'ল— সত্যজিতে এখন ছবিতো অৱক্ষয়ৰ কাৰণ বিচাৰি যোৱা নাই। যেনেদৰে তেওঁ নিজে বিচাৰি পোৱা নাছিল নিজৰ পৰিয়ালৰ অৰ্থনৈতিক অৱক্ষয়ৰ কাৰণ (Then the business folded up for reasons which I never found out— Satyajit Ray to Shyam Benegal.)

'পথেৰ পাঁচালী' ছবিৰ সেই দৰিদ্ৰ ব্ৰাহ্মণ, অপুৰ পিতৃ হৰিহৰে এটি দৃশ্যত পদ্য লেখি যশ অৰ্জন কৰা মনোভাব প্ৰকাশ কৰিছে। আপাত দৃষ্টিত কথাটো বৰ সৰু আৰু মূল কাহিনীৰ লগত এই কথাটোৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই— কাৰণ এই কথাটোৱে ছবিখনৰ আন ক'তোৱেই গুৰুত্ব লাভ কৰা নাই। তেন্তে, সত্যজিৎ ৰায়ৰ দৰে মিতব্যয়ী পৰিচালক এগৰাকীয়ে এই সৰু সংলাপটিত গুৰুত্ব দিয়াৰ প্ৰয়োজন কি ? সত্যজিৎ এনে এটা পৰিয়ালৰ বংশধৰ, য'ৰ তেওঁৰ পূৰ্বৰ দুটি প্ৰজন্মই ব্যৱসায় আৰু প্ৰাচুৰ্যৰ মাজতো সাহিত্য চৰ্চাৰ বাবে প্ৰচুৰ সময় আৰু শ্ৰম ব্যয় কৰিছিল। আনকি তেওঁৰ পিতৃ সুকুমাৰ ৰায় ক'লাজ্বৰত আক্ৰান্ত হৈ শয্যাশায়ী হৈ থকা সময়ত— যি সময়ত তেওঁৰ পাৰিবাৰিক ব্যৱসায়ৰ অৱস্থা ক্ৰমাৎ বেয়া হৈ আহিছিল, সেই সময়তো তেওঁ ৰচনা কৰি গৈছিল বাংলা সাহিত্যৰ বহু স্মৰণীয় ৰচনা, ব্যস্ত আছিল নিজৰ কিতাপ 'হয়বৰল'ৰ ছপা কামত তদাৰক কৰাত। সুকুমাৰ ৰায়ৰ এই কৰ্মস্পৃহা সত্যজিতৰ জীৱনতো প্ৰতিফলিত হৈছে, সুকুমাৰ ৰায়ৰ সাহিত্য-প্ৰীতিৰ স্পিৰিট প্ৰকাশিত হৈছে 'পথেৰ পাঁচালী'ৰ হৰিহৰৰ সেই সংলাপটিৰ মাজত।

সত্যজিতৰ ছবিবোৰৰ এটি লক্ষ্যণীয় বৈশিষ্ট্য হ'ল নাৰী চৰিত্ৰৰ চিত্ৰায়ণ। সামগ্ৰিকভাবে সত্যজিৎ-ছবিত নাৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা কম। সোণাৰ কেল্লা, জয়বাব ফেলুনাথ, গোপী-বাঘাৰ ছবি দুখন— এইবোৰত নাৰী চৰিত্ৰ প্ৰায় শূন্যপ্ৰায়। সংখ্যাত কম হ'লেও সত্যজিৎ ৰায়ৰ সৃষ্ট প্ৰতিটো নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পাইছে নাৰীৰ প্ৰতি পৰিচালকৰ সন্মান, আন্তৰিকতা আৰু গভীৰ মমত্ববোধ। আনকি সামাজিক

শালীনতাবোধৰ দৃষ্টিভংগীৰে অশালীন বুলি চিহ্নিত কৰা চৰিত্ৰ অংকন কৰোঁতেও সত্যজিতে সেই চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে গভীৰ সহানুভূতি আৰু আন্তৰিক মৰম। এনে চৰিত্ৰবোৰক সত্যজিতে কেতিয়াও নৈতিকতাৰ তুলাচনীৰে বিচাৰ কৰা নাই অথবা সমালোচনাৰ বাণেৰে ক্ষত-বিক্ষত কৰা নাই। সত্যজিতৰ নাৰী চৰিত্ৰবোৰ সাধাৰণতে হয় স্থিৰমনা, সহনশীল, দৃঢ়চেতা আৰু জীৱনৰ দুখ-কষ্ট, হাঁহি-কান্দোনৰ লগত খাপখুৱাই ল'ব পৰা বিধৰ। এই নাৰী চৰিত্ৰবোৰ জীৱন যুদ্ধত পৰাজয় স্বীকাৰ কৰাৰ পৰিবৰ্তে সাহসেৰে সন্মুখ সমৰত অৱতীৰ্ণ হয়।

দুগৰাকী নাৰীয়ে সত্যজিতৰ জীৱনক গভীৰ ভাবে প্ৰভাৱিত কৰি আহিছে। এগৰাকী তেওঁৰ মাক আৰু আন গৰাকী তেওঁৰ পত্নী। এই দুই নাৰীৰ জীৱন আৰু কৰ্মই তেওঁক এনেদৰে আবিষ্ট কৰি ৰাখিছিল যে সত্যজিৎ ৰায় সৃষ্ট আলেখ নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজত এই নাৰী দুগৰাকীৰ উপস্থিতি লক্ষ্য কৰা যায়।

অপুৰ মাক সৰ্বজয়াৰ চৰিত্ৰটি 'পথেৰ পাঁচালী'ত নহয়, 'অপৰাজিত'ত যিধৰণে প্ৰকাশিত হৈছে, গভীৰ অনুভূতিৰ বান্ধোনেৰে সাঙোৰ খাই থকা মাতৃ-পুত্ৰৰ যি সম্পৰ্ক প্ৰতিভাত হৈছে, তাৰ লগত মিল বিচাৰি পোৱা যায় সত্যজিৎ আৰু তেওঁৰ মাতৃ সুপ্ৰভা দেৱীৰ সম্পৰ্কৰ লগত।

সুকুমাৰ ৰায়ৰ মৃত্যুৰ পিচত মাতৃগৃহলৈ উভতি যাবলৈ বাধ্য হোৱা সুপ্ৰভা দেৱীৰ একমাত্ৰ চিন্তা আছিল পুত্ৰ সত্যজিতৰ পঢ়া-শুনাৰ সুব্যৱস্থা কৰা। ইয়াৰ বাবে সকলো ধৰণৰ কষ্ট আৰু দায়িত্বকে তেওঁ মূৰ পাতি লৈছিল। স্বামীহাৰা হোৱাৰ পিচত একমাত্ৰ পুত্ৰকে অৱলম্বন হিচাপে লৈ জীয়াই থকা সুপ্ৰভা দেৱীয়ে পুত্ৰক শান্তিনিকেতনত থৈ মানসিকভাবে নিসংগ হোৱাৰ অনুভূতি যেন সম্পূৰ্ণ অবিকৃতভাবে প্ৰতিফলিত হৈছে সৰ্বজয়াৰ চৰিত্ৰৰ মাজত। শৈশৱতে পিতৃহাৰা হোৱা, মাতৃৰ চেনেহৰ মাজত কৈশোৰ অতিবাহিত কৰা, মাতৃৰ সহযোগৰ বাবেই জ্ঞান-তৃষ্ণা পূৰণ কৰিব পৰা সকলো সুবিধা সংগ্ৰহ কৰি অনন্ত কৌতুহলী হৈ উঠা আৰু যৌবনত শিক্ষা গ্ৰহণৰ বাবে মাতৃৰ ওচৰৰ পৰা দূৰলৈ আঁতৰি যাবলগীয়া হোৱা সত্যজিতৰ জীৱনৰ লগত 'অপৰাজিত'ৰ অপুৰ কোনো

পাৰ্থক্য নাই । এনেদৰেই সত্যজিতে নিজৰ জীৱনৰ এটি অধ্যায় অপু-সৰ্বজয়াৰ মাজেৰে পুনৰ ৰচনা কৰিছে চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমত ।

জীৱনৰ কঠোৰ অৰ্থনৈতিক প্ৰয়োজন পূৰণ কৰিবলৈ পাৰিবাৰিক আৰু সামাজিক প্ৰতিকূল পৰিস্থিতি-পৰিবেশকো প্ৰত্যাহ্বান জনাই চাকৰি কৰিবলৈ বাহিৰলৈ ওলাই অহা এগৰাকী মধ্যবিত্তীয় নাৰী 'আৰতি'ৰ সংগ্ৰামৰ কাহিনী 'মহানগৰ' যেন সত্যজিতৰ নিজৰ মাতৃ-পত্নী আৰু খুৰীয়েক ডঃ কাদম্বিনী গাংগুলীৰ প্ৰতি শৈল্পীক উপহাৰ । আৰতিয়ে চাকৰি কৰিবলৈ ঘৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰ পৰা বাহিৰলৈ ওলাই অহা ঘটনাৰ সময় ১৯৫৫ চন— যি সময়ত সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ বোৱাৰী সাধাৰণ কামৰ বাবে বাহিৰলৈ ওলাই যোৱাটো তাকো যৌথ পৰিয়ালৰ মাজৰ পৰা— আছিল এটা অভাৱনীয় ঘটনা ।

'মহানগৰ'ৰ নায়িকাৰ এই ৰূপ সত্যজিত মাতৃ সুপ্ৰভা দেৱীৰ জীৱনৰ লগত মিলি যায় । সত্যজিতে নিজে কৈছে— 'I remember her as working. She was a very hard worker..She was very particular that I should be sent to a good school and eventually to a good college so that I had the best education. She herself took a job later...... সত্যজিতৰ মাতৃৰ কষ্ট, সংগ্ৰাম, দৃঢ়-বিশ্বাস আৰু আত্মমনা স্বভাৱৰ প্ৰভাৱেই যে তেওঁক 'মহানগৰ' ছবি কৰিবলৈ উদ্বুদ্ধ কৰিছিল তাত অকণো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে । অকল সুপ্ৰভা দেৱীয়ে নহয়, তেওঁৰ পৰিয়ালৰ আন এগৰাকী বোৱাৰী কাদম্বিনী গাংগুলী আৰু সত্যজিৎ পত্নী বিজয়া ৰায়ও জীৱন নিৰ্বাহৰ বাবে চাকৰিৰ আশ্ৰয় লৈছিল । নাৰীৰ এই আত্মবিশ্বাসী ৰূপে সত্যজিতৰ নাৰী চৰিত্ৰবোৰক প্ৰভাৱিত কৰিছে । 'মহানগৰ'ৰ কাহিনী নৰেন্দ্ৰ নাথ মিত্ৰৰ । সেই কাহিনীৰ মাজত নিজৰ ভাবনাৰ প্ৰতিফলন বিচাৰি পোৱা বাবেহে যে 'মহানগৰ'ৰ প্ৰতি সত্যজিৎ আকৃষ্ট হৈছিল তাক অনুমান কৰাটো আকণো কঠিন নহয় ।

সত্যজিৎ মাতৃৰ যি স্নেহময়ী, আৰু (Protective) প্ৰকৃতি, পুত্ৰৰ লগত বন্ধুসম সম্পৰ্ক— সেই গুণবোৰ যে অকল সৰ্বজয়াৰ মাজেৰে প্ৰকাশিত হৈছে সেয়া নহয়, 'জন-অৰণ্য' ছবিৰ নবৌয়েকৰ চৰিত্ৰ,

'শাখা-প্ৰশাখা' ছবিৰ মাজু বোৱাৰীয়েকৰ চৰিত্ৰ, 'কাঞ্চনজংঘা' ছবিৰ মাকৰ চৰিত্ৰ, 'সীমাবদ্ধ' ছবিৰ পত্নীৰ চৰিত্ৰ, 'গণশত্ৰু' ছবিৰ ডাক্তৰৰ পত্নী আৰু কন্যাৰ চৰিত্ৰ আদিৰ মাজতো প্ৰকাশ পাইছে। 'জন-অৰণ্য' ছবিৰ নায়কৰ নবৌয়েক আৰু 'শাখা-প্ৰশাখা' ছবিৰ মাজু বোৱাৰী— যিগৰাকী সৰু পুত্ৰৰ নবৌয়েক আৰু দেওৰেকৰ সম্পৰ্কৰ মাজত স্পষ্ট হৈ বন্ধুত্বৰ সম্পৰ্ক আৰু আছে নবৌয়েকে দেওৰেকৰ প্ৰতি প্ৰকাশ কৰা Protective আৰু মাতৃসম আচৰণ। সত্যজিত আৰু তেওঁৰ মাকৰ মাজত থকা সম্পৰ্কৰ মূল Spirit এনেদৰেই বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মাজেৰে বিভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশিত হৈ আহিছে।

'সত্যজিৎ ছবি'ৰ অধিকাংশ সমালোচকে দ্বিধাহীনভাৱে কয় যে অপুৰ চৰিত্ৰটি সত্যজিতৰ বাহিৰে আন কোনো নহয়। অপুৰ জীৱন, ভাৱনা, চিন্তা আৰু আচৰণ সত্যজিতৰ জীৱনৰ লগত ইমানেই মিলি যায় যে বিভূতিভূষণ সৃষ্ট এই চৰিত্ৰটি সত্যজিতৰ কেমেৰাত অবিস্মৰণীয়ভাৱে জীৱন্ত হৈ উঠিছে। শ্যাম বেনেগালৰ সৈতে হোৱা কথোপকথনত সত্যজিৎ ৰায়ে কৈছে—

Shyam : Was there a kind of autobiographical resonance in this film (APORAJITA)?

Ray : Well, not in 'Pather Panchali' frankly, because I know hardly anything about village. I was a city-born and city-bred person and I did not know the village at all till the age of thirty-twenty five of thirty- but in the second part the fact of Apu's adolescence and the mother being a widow- the mother and the son relationship that can have autobiographical elements in it certainly because I was in a similar situation.

Benegal : Did you identify with APU ?

Ray : I suppose one does. One has to do, particularly when you deal with a character through three films right from the childhood to adulthood. You do identify. Otherwise the no getting under the skin of the character.

অপুৰ মনৰ জগতখনৰ লগত সাদৃশ্য বিচাৰি পোৱা সত্যজিতে অপুৰ

দৈহিক অবয়বো নিজৰ অবয়বৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণভাবে ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। সেয়ে অপুৰ চৰিত্ৰৰ বাবে অভিনেতা হিচাপে নিৰ্বাচন কৰিছিল সৌমিত্ৰ চট্টোপধ্যায়ক। কাহিনীৰ দিশৰ পৰা অপু এজন সাধাৰণ, দৈহিক ৰূপৰ বিশেষত্বহীন বাঙালী যুৱক। এই চৰিত্ৰৰ বাবে সত্যজিতে নিৰ্বাচন কৰা সৌমিত্ৰৰ দৈহিক উচ্চতা সহজে চকুত পৰা বিধৰ, সাধাৰণ বাঙালী যুৱকৰ গড় উচ্চতাতকৈ অধিক। সৌমিত্ৰৰ উজ্জ্বল চকুৰ বুদ্ধিদীপ্ত আবেদন, মুখমণ্ডলত বিৰাজ কৰা গভীৰ নিসংগতা আৰু অন্তৰ্মুখী ভাবৰ প্ৰতিফলন অপুৰ চৰিত্ৰৰ লগত যিমানখিনি মিলি যায়, তাতকৈ অধিক সাদৃশ্য প্ৰতিফলিত হয় সত্যজিতৰ নিজৰ চেহেৰাৰ লগত।

প্ৰতিগৰাকী পৰিচালকেই যিদৰে নিজৰ মনোজগতৰ নানান অনুভূতি-অভিজ্ঞতা ছিনেমাৰ ঘটনাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰি এক মুক্তিৰ পৰিতৃপ্তিৰ সন্ধান কৰে, সেই পৰিতৃপ্তি অধিক নিবিড় কৰাৰ বাবে একো একোগৰাকী অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ সন্ধান কৰে যাৰ মাজেৰে পৰিচালক গৰাকীয়ে নিজকে প্ৰকাশ কৰাৰ উপযুক্ত বাহন বুলি বিবেচনা কৰে। সেয়ে বহু পৰিচালকৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে তেওঁলোকে নিজৰ ছবিৰ মাজৰে উপস্থাপন কৰি থাকে। আকিৰা কুৰোশ্বাৱাৰ ছবিত টচিৰো মিফুনো, ইংমাৰ বাৰ্গমেনৰ ছবিত মেক্স ভন চিডো, জাঁ লুক গডাৰৰ ছবিত জাঁ-পল-বেলমেন্দো, ষ্টিভেন স্পিলবাৰ্গৰ ছবিত হেৰিচন ফৰ্ড ইত্যাদি ইয়াৰ সহজ উদাহৰণ। পৰিচালক একো গৰাকীয়ে একো একোটি চৰিত্ৰৰ মাজত নিজৰ প্ৰতিফলন আৱিষ্কাৰ কৰে আৰু সেই প্ৰতিফলন প্ৰকাশ কৰিবলৈ সেই বিশেষ অভিনেতা গৰাকীক ৰূপালী পৰ্দালৈ লৈ আহে।

সত্যজিৎ-সৌমিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত এই কথাটো খাটাংকৈ কৈ দিব নোৱাৰি যে সৌমিত্ৰ অভিনীত প্ৰতিটো চৰিত্ৰই সত্যজিতৰ প্ৰতিফলন। তথাপিতো সৌমিত্ৰ অভিনীত অধিকাংশ চৰিত্ৰৰ মাজতেই সত্যজিতৰ প্ৰতিফলন দেখা যায়। এই সৌমিত্ৰ প্ৰিয়তাই সত্যজিতক এবাৰ বিপদতো পেলাইছিল। 'অভিযান' ছবিৰ ৰুক্ষ ৰাজপুত্ৰ টেক্সি ড্ৰাইভাৰ নৰসিংহৰ ভূমিকাত সৌমিত্ৰ কোনোমতেই খাপ খোৱা নাছিল। প্ৰখ্যাত সমালোচক চিদানন্দ দাসগুপ্তৰ মতে অভিনেতা নিৰ্বাচনৰ এই ভুলৰ বাবেই ছবিখন 'সম্পূৰ্ণ বিফল' ৰূপে চিহ্নিত হৈছিল।

সৌমিত্ৰক যে সত্যজিতে 'অল্টাৰ ইগো'ৰ ৰূপত কল্পনা কৰি ভাল পাইছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তেওঁৰ ৰহস্য উপন্যাসখনিৰ মাজত। এই ৰহস্য কাহিনীলানিৰ মূল চৰিত্ৰ ডিটেকটিভ ফেলুদাৰ আচৰণ, কৌতুহল আৰু জ্ঞান-তৃষ্ণাৰ মাজত দেখা যায় সত্যজিতৰ প্ৰতিফলন। শৈশৱ আৰু যৌৱনত সত্যজিতে ভাৰতৰ বিভিন্ন স্থানত কৰা ভ্ৰমণৰ অভিজ্ঞতা আৰু ভ্ৰমণৰ প্ৰতি থকা আকৰ্ষণ ফেলুদা কাহিনীবোৰত প্ৰকাশিত হৈছে। প্ৰায় প্ৰতিখন উপন্যাসতেই থাকে ফেলুদাৰ ভ্ৰমণৰ পৰিকল্পনা আৰু শেষত ৰহস্য অনুসন্ধানৰ কামতেই তেওঁ বিভিন্ন স্থানত ভ্ৰমি ফুৰিবলগীয়া হয়। ফেলুদাৰ ৰহস্য কাহিনীবোৰত ভ্ৰমণে এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ অধিকাৰ কৰে আৰু বহু ক্ষেত্ৰত মূল কাহিনীৰ সৈতে বিশেষ সম্পৰ্ক নথকা সত্বেও ভ্ৰমণৰ খুটি-নাটিয়ে উপন্যাসৰ কলেবৰ বৃদ্ধি কৰে। অকল ভ্ৰমণেই নহয়, ফেলুদাৰ কাহিনীৰ মাজেৰে প্ৰকাশিত হয় পুনৰ্জন্ম, ই. এচ. পি, অতিন্দ্ৰীয়বাদ আদিৰ দৰে অলেখ কৌতুহল উদ্দীপক বিষয়। এনে বিষয়ৰ প্ৰতি গভীৰ আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰা সত্যজিতে কৈছে—

I don't disbelieve in things like spiritualism, or seance or planchette or extrasensory perception....I have been reading a great deal about dreams, about memories, about ESP, and rebirth and memories of previous birth and all that I can't bush it all aside (S. R. in Sight and Sound, summer '70).

এই অধ্যয়ন অভিজ্ঞতাবোৰ, প্ৰকাশৰ বাবে সত্যজিতে ছবিৰ আশ্ৰয় নলৈ কলমৰ আশ্ৰয় লৈছে, এই কথাবোৰ প্ৰায়েই প্ৰকাশ কৰা হৈছে ফেলুদাৰ মুখেৰে। আচলতে, ফেলুদাৰ ৰূপতে সত্যজিতে নিজকে প্ৰকাশ কৰিছে। (পিচত অৱশ্যে সত্যজিতে ফেলুদাৰ কাহিনীৰে দুখন ছবি নিৰ্মাণ কৰিছিল)।

ফেলুদাৰ কাহিনীবোৰ ছপা আখৰত প্ৰকাশ কৰোতে তাৰ লগত সংযোজিত ব্যাখ্যাচিত্ৰবোৰত ফেলুদাৰ যি ছবি অংকন কৰা হৈছিল তাৰ লগত সৌমিত্ৰৰ সাদৃশ্য বিচাৰি পোৱা যায়। চলচ্চিত্ৰত ফেলুদাৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিবলৈ অনিবাৰ্যভাৱে আহ্বান কৰা হৈছিল সৌমিত্ৰক। ফেলুদাৰ চেহেৰাৰ লগত নিজৰ চেহেৰাৰ সাদৃশ্য থকাৰ বিষয়ে সত্যজিতে কৈছে—

I am sure there is a lot of me in him, but I can't tell you to what extent. সত্যজিতৰ নিজৰ লগত ফেলুদাৰ সাদৃশ্য, ফেলুদাৰ লগত সৌমিত্ৰৰ সাদৃশ্য, সৌমিত্ৰৰ লগত সত্যজিতৰ সাদৃশ্য — এই বৃত্তিয় সম্পৰ্কৰ পৰা সহজেই প্ৰতীয়মান হয় যে সত্যজিতে নিজকে প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে সৌমিত্ৰকে নিৰ্বাচন কৰিছিল অথবা সৌমিত্ৰৰ মাজেৰে সত্যজিতে পৰ্দাত আবয়বিক ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল।

কলাগত দিশৰ সীমিত সাফল্যৰ বাবে 'নায়ক' ছবিখন প্ৰায়েই আলোচনাৰ বাহিৰত ৰৈ যায়। সংলাপ প্ৰধান এই ছবিখনত Ray's magic, the simple poetry of his images and their emotional impact (Martin Scorses) বিচাৰি পোৱা নাযায়। অথচ এই ছবিখনে বিশেষ তাৎপৰ্য বহন কৰে চিত্ৰনিৰ্মাতা সত্যজিৎ ৰায়ৰ শৈল্পিক জীৱনৰ চিন্তা-ভাৱনা-আশা-আকাংক্ষা-হতাশা-ক্ষোভ আদিৰ প্ৰকাশ হিচাবে। চলচ্চিত্ৰ জগতখন পৰ্দাৰ ওপৰত আৰু ভিতৰৰ মানুহবোৰৰ প্ৰতি,তেওঁলোকৰ কাম-কাজৰ প্ৰতি সত্যজিতৰ কি ধাৰণা তাক প্ৰকশ কৰাৰ বাবেই যেন এই ছবিখন নিৰ্মাণ কৰিছিল।

'নয়ক' ছবিৰ মূল চৰিত্ৰ বা নায়ক অৰিন্দম মূলতঃ ব্যৱসায়িক ছবিৰ লগত জড়িত। গতিকে স্বাভাৱিকভাৱেই ছবিৰ ব্যৱসায়িক জগতৰ বিভিন্ন দিশে আহি 'নায়ক'ত ভিৰ কৰিছেহি। ছবিজগতত সত্যজিৎ ৰায়ৰ অৱস্থান বিপৰীত মেৰুত হ'লে 'নায়ক' ছবিখনৰ ক'তোৱেই তেওঁ ব্যৱসায়িক ছবি জগতক ব্যঙ্গ কৰা নাই, সমালোচনা কৰা নাই অথবা ক্ষুদ্ৰ ৰূপতো প্ৰদৰ্শন কৰা নাই। মাথোন বাহিৰৰ যিবোৰ অনুঘটকে আহি ব্যৱসায়িক ছবি জগতৰ ভিতৰখন কলুষিত কৰি পেলাইছে সেইবোৰৰ প্ৰতিহে তেওঁ নিৰ্মম দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে।

ব্যৱসায়িক আৰু জনপ্ৰিয় ছবিৰ প্ৰতি সত্যজিতে কেতিয়াও বিৰোধ মনোভাৱ প্ৰকাশ কৰা নাই। তেওঁ নিজে দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জন কৰি অৰ্থাগম সহজ কৰিৱ পৰা ছবিৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰি আহিছে, সেই আদৰ্শৰে নিজেও ছবি নিৰ্মাণ কৰিছে। কিন্তু ছবিক শিল্পৰ পৰা পণ্যবস্তুৰ সামগ্ৰীলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ মানসিকতাৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰাৰ বাবে, জনপ্ৰিয় ছবিৰ নিৰ্মাতা-কুশীলৱসকলক অইন সুবিধাভোগী মানুহে ব্যৱহাৰ কৰাৰ বিৰুদ্ধে

আৰু ছবিৰ যোগেৰে জনপ্ৰিয় হোৱা লোকে জনপ্ৰিয়তাৰ কিমান মূল্য আদায় দিবলগীয়া হয় তাকে কোৱাৰ বাবে সত্যজিতে 'নায়ক' ছবিখন নিৰ্মাণ কৰিছিল ।

জনপ্ৰিয় শিল্প বা শিল্পীৰ প্ৰতি তথাকথিত 'এলিট' শিল্পৰসিক আৰু বুদ্ধিজীৱীসকলৰ দৃষ্টি সদায়ে উন্নাষিক । তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গৰে সত্যজিতে এই কথা প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে— ট্ৰেইনৰ ডাইনিং কাৰত নায়ক অৰিন্দমক দেখা পায় নাৰীবাদী আলোচনীৰ সম্পাদিকাই । আলোচনী বা নিজৰ পেছাৰ স্বাৰ্থত সম্পাদিকাই নায়কক লগ পোৱাৰ সুবিধা গ্ৰহন কৰিব বিচাৰে । কথা আৰম্ভ কৰাৰ বাবে তেওঁ চেলুলয় অটোগ্ৰাফ বিচৰা তেওঁ নিজৰ বাবে অটোগ্ৰাফ বিচৰাটো যেন সন্মান হানিকৰ কাম হ'ব— সেয়ে তেওঁ সেই অটোগ্ৰাফটো ভাগীনিয়েকৰ বাবে লাগে বুলি ক'বলৈকো নাপাহৰে ।

পথেৰ পাচালী নিৰ্মাণৰ সময়ত ভালেকেইজন প্ৰবীন পৰিচালকে সত্যজিতক বাধা দিয়াৰ চেষ্টা চলাইছিল; ষ্টুডিঅ'ত অন্তৰ্দৃশ্য গ্ৰহণ কৰি থাকোতে তেওঁৰ কৰ্ম পদ্ধতিক লৈ বহু প্ৰবীণ পৰিচালকে তেওঁক ঠাট্টা মস্কৰাও কৰিছিল । এই ঘটনা নায়ক ছবিত প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে- এক প্ৰবীণ অভিনেতাই নবীন অভিনেতা গৰাকীক (নায়কক) অভিনয়ৰ ভুল ধৰি 'ঘৰ ভৰ্তি' মানুহৰ সম্মুখত ঠাট্টা-মস্কৰা কৰে । ভদ্ৰলোক প্ৰবীণ অভিনেতা, সেয়ে নায়কে তেওঁক মানুহৰ সম্মুখত একো নক'লে। পিচত এই ঘটনাৰ ৰোমন্থন কৰি নায়কে কয়- 'ভদ্ৰলোক বয়সত প্ৰবীণ সেইবাবে মই একো নক'লো । কিন্তু জানো যে তেওৰ অভিনয়ৰ ধাৰাটো পুৰণি, আজি অচল ।' উত্তেজিত হৈ পৰা নায়কে টেবিলত চাপৰ মাৰি কৈ উঠে- I'll go to the top... to the top...to the top, নায়কৰ এই প্ৰতিক্ৰিয়া যে সত্যজিতে 'পথেৰ পাচালী'ৰ সময়ত লাভ কৰা ঠাট্টা-মস্কৰাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া সেই কথা বুজাত অকণো কষ্ট নহয়।

সত্যজিতৰ কিছু বন্ধু আছিল বামপন্থী ৰাজনীতিৰ লগত জড়িত । তাৰে কেইজনমানে আহি সত্যজিতক অনুৰোধ কৰিছিল শ্ৰমিকৰ জীৱনক লৈ ছবি এখন নিৰ্মাণ কৰাৰ বাবে । শ্ৰমিকৰ জীৱনৰ বিষয়ে পৰ্যাপ্ত জ্ঞান নথকাৰ বাবেই সেই ছবি নিৰ্মাণৰ অনুৰোধ সত্যজিতে ৰক্ষা কৰিব

নোৱাৰিলে । বহুদিন মনৰ মাজত এই ঘটনাই খুন্দিয়াই থকাৰ পিচত ইয়াৰ বহিৰ্প্ৰকাশ ঘটিল 'নায়ক' ছবিৰ মাজত । এটি দৃশ্যত নায়ক এঠাইৰ পৰা আহি আছে, অতিক্ৰম কৰিছে কাৰখানা এটা- কাৰখানাৰ শ্ৰমিকসকলে ধৰ্মঘট কৰি আছে- নায়কক দেখা পালে শ্ৰমিক নেতা এজনে নিজন নায়কৰ পুৰণি বন্ধু । তেওঁ আহি নায়কৰ ওচৰ পালে আৰু ধৰ্মঘটকাৰী শ্ৰমিকসকলৰ ওচৰত এবাৰ থিয় হ'বলৈ নায়কক অনুৰোধ কৰিলে ; নিজৰ সামাজিক স্থিতি, চলচ্চিত্ৰ যোগে লাভ কৰা গ্ৰেমাৰৰ দেহত আঘাত লগাৰ ভয় আদিয়ে নায়কক বাধা দিলে বন্ধুৰ অনুৰোধ ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰা যন্ত্ৰণাত নায়কৰ এই প্ৰত্যাক্ষান দৃশ্যৰ মাজত বাহ্যিক সাদৃশ্য নাই, কিন্তু মানসিক যন্ত্ৰণাৰ সাদৃশ্য আছে । আপাতদৃষ্টিত নায়কৰ চৰিত্ৰৰ এটি সূক্ষ্ম অংশ প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে ব্যৱহৃত এই দৃশ্যটি সত্যজিতৰ অনুভূতিৰ দিশৰ পৰা চালে যথেষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ ।

'নায়ক' ছবিত এনেকুৱা অলেখ দৃশ্য-সংলাপ আছে, যিবোৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা সত্যজিত ৰায়ৰ নানান অভিজ্ঞতা প্ৰতিফলিত কৰে । আত্মজৈৱনিক এই ঘটনাবোৰে সত্যজিতক ইমানেই আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছিল যে এনেকুৱা অলেখ দৃশ্যই ছবিখনৰ মূল বক্তব্যক বিশেষ সহায় নকৰাত ছবিখনৰ গাঁঠনি শিথিল হ'বলৈ বাধ্য হৈ পৰিছিল । সেয়ে শিল্পৰ দিশৰ পৰা এই ছবিখন সত্যজিতৰ আন বহু ছবিৰ সমান স্তৰলৈ উন্নীত নহ'ল । শিল্পৰ দিশৰ সলনি সত্যজিতৰ জীৱন আৰু ব্যক্তিত্বৰ দিশৰ পৰা চালে এই ছবিখনে সত্যজিতক আগ্ৰহীসকলৰ অভিজ্ঞতা আৰু অনুভৱৰ নতুন দুৱাৰ উন্মোচিত কৰিব ।

শৈশৱৰ দিনবোৰ মানুহৰ জীৱনলৈ বাৰে বাৰে উভতি আহে । আচলতে শৈশৱ নাহে, আহে শৈশৱৰ সেইবোৰ স্মৃতি— যিবোৰ খোদিত হৈ ৰৈ যায় মনৰ মণিকোঠাত । উভতি আহে আৰু প্ৰতিফলিত হয় জীৱন আৰু শিল্পৰ মাজত ।

সত্যজিতৰ শৈশৱৰ দিনবোৰ অতিবাহিত হৈছিল গড়পাৰ ৰোডৰ সেই ঘৰটিৰ তিনি মহলাৰ চাদত— য'ত তেওঁ আনন্দ মনেৰে উপভোগ কৰিছিল চিলা উৰোৱা দৃশ্য । প্ৰৌঢ় সত্যজিতে নিৰ্মাণ কৰা 'সতৰঞ্জ কা খিলাড়ী'ত লক্ষ্নৌ চহৰৰ আনন্দ-উচ্ছল মুড প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে বিচাৰি

গড়পাৰ ৰোডৰ সেই ঘৰটোত আছিল উপেন্দ্ৰকিশোৰ ৰায়চৌধুৰীৰ নিজৰ প্ৰেছটো— য'ত শিশু সত্যজিতে অতিবাহিত কৰিছিল অশেষ সময় ! "I think the most vivid memory is of the printing press and block making department, because I used to spend my afternoons there.....the department of the compositors and I would just walk in ... and there was a process camera which used to fascinate me a great deal ...."

অপৰাজিত ছবিত অপুক প্ৰেছত কাম কৰা দেখুৱাবলৈ সত্যজিতে প্ৰেছৰ সকলোৰ উপাদানৰ পৰা বিচাৰি উলিয়াইছিল অপুই ট্ৰেডেল মেচিনত কাম কৰি থকা দৃশ্য ।

সত্যজিতে পুনৰ কৈছে— '.....and the smell of turpentine which I had forgotten, but I smell it again when I went to a press. When I was in advertising and, immediately all the memories of Garpar came rusting back. লগে লগে মনলৈ 'চাৰুলতা' ছবিৰ ভূপতিৰ সেই সংলাপটি— 'মোৰ খুব প্ৰিয় এটি গোন্ধ ! ছপাশালৰ চিয়াহীৰ গোন্ধ ! (ইংৰাজীৰ পৰা অনুদিত) ।

শৈশৱত সত্যজিতে মাকৰ লগত ফুৰিবলৈ গৈছিল.......we used to spend holidays...very exicting holidays in hill-stations in Bihar, and we spent long holidays in Darjilling and the first sight of Kunchanjangha was really just unforgetable.....' এই স্মৃতিয়েই সত্যজিতক দাৰ্জিলিঙৰ বুকুলৈ টানি নিছিল 'কাঞ্চনজংঘা' ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে । ছবিৰ শেষৰ কাঞ্চনজংঘা শ্বটটি সম্পূৰ্ণ মিলি যায় সত্যজিতে কৈশৱতে দেখা সেই কাঞ্চনজংঘাৰ লগত— 'There were the snows, red pink, with the sunlight, with the snow catching the sunlight'.

ফেলুদা চৰিত্ৰটোত— যিটোক আমি সত্যজিতৰ Model role বুলি ক'ব পাৰো, সেই ফেলুদা সক্ষম- সমৰ্থ যুৱক হ'লেও তেওঁ নাৰীৰ লগত ক'তো সামান্যতমো ঘনিষ্ঠতা প্ৰকাশ কৰা নাই । এজন স্বাভাৱিক যুৱকৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা সম্ভৱনে ? সম্পূৰ্ণ বাস্তৱবাদী শিল্পী হৈয়ো

সত্যজিতে বাস্তৱতাৰ এই দিশটো কৌশলগতভাৱে এৰাই চলাৰ কাৰণ কি ? নে তেওঁৰ মতেও প্ৰেমত নাৰীৰ স্থান নাই ?

আনহাতে, সত্যজিতৰ ছবিত প্ৰেমৰ কোনো স্মৰণীয় দৃশ্য নাই। বিবাহোত্তৰ জীৱনত স্বামী-স্ত্ৰীৰ মাজৰ সুন্দৰ প্ৰেমময় সম্পৰ্কৰ স্মৰণীয় দৃশ্য সত্যজিতে তীব্ৰ সংবেদনশীল ৰূপত অংকন কৰিছে যদিও প্ৰাক্-বৈবাহিক প্ৰেমৰ দৃশ্য সত্যজিতে যেন এৰাই যাব বিচাৰে। 'জন-অৰণ্য', 'কাঞ্চনজংঘা' আদি ছবিত প্ৰেমৰ দৃশ্য আছে যদিও সেইবোৰৰ কোনো ইতিবাচক পৰিণতি দেখিবলৈ পোৱা নাযায়।

ব্যক্তিগত জীৱনত সত্যজিত ৰায় প্ৰেমত পৰিছিল নিজৰ পৰিয়ালৰ সম্পৰ্কৰে ছোৱালীৰ লগত যিগৰাকী বয়সত আছিল তেওঁতকৈ ডাঙৰ। বিবাহেৰে এই সম্পৰ্ক স্থায়ী কৰিবলৈ যাওঁতে সত্যজিতে যথেষ্ট বাধা অতিক্ৰম কৰিবলগীয়া হৈছিল। ব্যক্তিগত জীৱনত ইমান সাহসৰ পৰিচয় দিয়া সত্যজিতে কিয় ছবিত প্ৰেমৰ দৃশ্য অংকন কৰোঁতে সাহসৰ পৰিচয় দিব পৰা নাই ! নে তেওঁ ব্যক্তিগত জীৱনত লাভ কৰা বাধাৰ স্মৃতিয়ে তেওঁক ইয়াৰ পৰা বিৰত ৰাখিছে ?

আনপিনে কিয় বিবাহোত্তৰ জীৱনৰ নিষিদ্ধ প্ৰেমৰ ঘটনাই সত্যজিতৰ কেইখনমান ছবিত গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান গ্ৰহণ কৰিছে। 'পিকু', 'চাৰুলতা', 'শাখা-প্ৰশাখা', 'ঘৰে-বাইৰে' ইয়াৰ উদাহৰণ। এই দৃশ্যবোৰত কিন্তু সত্যজিত ৰায় উদাৰ, সাহসী আৰু তেওঁ নৈতিকতাৰ দৃষ্টিৰে এই ঘটনাবোৰ বিচাৰ কৰা নাই। বৰং এটি সহানুভূতিৰ ভাবেৰে এই দৃশ্যবোৰ আঁকি ৰাখিছে।

প্ৰশ্ন হয়, সত্যজিতৰ এনেকুৱা কিবা বিবাহোত্তৰ সম্পৰ্ক আছিল নেকি, যিবোৰক তেওঁ বাস্তৱত প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি ছবিৰ যোগেৰে প্ৰকাশ কৰিব বিচাৰিছিল ? 'চাৰুলতা'ৰ অভিনেত্ৰী মাধৱীয়ে এটি বিস্ফোৰক সাক্ষাৎকাৰত প্ৰকাশ কৰিছিল যে সত্যজিতৰ লগত তেওঁৰ প্ৰেমৰ সম্পৰ্ক আছিল। মাধৱী মুখাৰ্জীৰ এই দাবীৰ সমৰ্থনত একো তথ্য প্ৰকাশ পোৱা নাই। যদিহে মাধৱীৰ কথা সত্য হয়, তেতিয়া হ'লে সত্যজিৎ ছবিৰ বিবাহোত্তৰ প্ৰেমৰ দৃশ্যৰ বিষয়ে আমি কৰা প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি পোৱা যাব।

সঙ্গে দৃষ্টির জোরেতে শিল্পের সত্যতেই মনের দুটি দিক প্রকাশিত হবে। এটি সার্বজনীন জীবনের দর্শনের প্রতিচ্ছবি আর ব্যক্তিগত জীবনের [illegible] করতে হয়। সত্যজিতের চরিত্রেরা বাঁচে সত্যজিতের এই দুর্লভ গুণেই প্রকাশিত হয়েছে।

লেখকের টীকা:

ক এই প্রবন্ধটি [illegible]। [illegible] ‘[illegible]’ [illegible] এই [illegible] উদ্ধৃতিগুলি [illegible]।

খ প্রবন্ধটির [illegible] তথ্যসূত্রের নাম দেওয়া হয়েছে।

১. Andrew Robinson Satyajit Ray - The Inner Eye গ্রন্থ।

২. Sight & Sound পত্রিকার Summer 70 সংখ্যা।

৩. [illegible] Satyajit Ray নামক সাক্ষাৎকার ভিত্তিক তথ্যচিত্র আর [illegible]।

৪. Satyajit at seventy

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ কেইগৰাকীমান পৰিচালক

এগৰাকী চিত্ৰ পৰিচালকৰ কাম কি ? কাহিনীকাৰে কাহিনী ৰচনা কৰে, চিত্ৰনাট্যকাৰে চিত্ৰনাট্য, সংগীত পৰিচালকে সংগীত দিয়ে, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে 'চৰিত্ৰ-চিত্ৰ' সহকাৰে অভিনয় কৰে মাথোঁ, চিত্ৰগ্ৰহণকাৰীয়ে তাকে সেলুলয়ডত বন্দী কৰে। তেনেদৰে বিভিন্ন বিভাগৰ বিভিন্নলোকে নিজৰ নিজৰ কাম সম্পূৰ্ণ কৰি চুড়ান্ত এখন নিৰ্মাণ কৰে। ইয়াৰ মাজত পৰিচালকৰ কৰণীয় কাম কি থাকে ?

প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰ দ্বি-বিভক্ত। প্ৰথমে— চিত্ৰনিৰ্মাণৰ বিভিন্ন শাখাৰ বিভিন্ন কামবোৰক একেটা পথেৰে পৰিচালিত কৰি নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্য স্থাপন কৰোৱাটো পৰিচালকৰ কাম। লক্ষ্য আৰু পথৰ নিৰ্ভুল আৰু স্পষ্ট নিৰ্দেশনা- এয়ে পৰিচালকৰ কাম। ছবি এখনৰ নিৰ্মাণৰ সৰু-বৰ সকলো কামৰ লগত জড়িত প্ৰতিজনৰ পৰা কাম আদায় কৰি একত্ৰীকৰণ কৰাটো পৰিচালকৰ কাম। এই দায়িত্বৰ বাবেই ছবিৰ পৰিচালক এগৰাকীক সাগৰৰ বুকুৰ জাহাজ এখনৰ কেপ্টেইনৰ লগত তুলনা কৰা হয়; আৰু কোৱা হয়, "A director is a dictator."

পৰিচালকৰ দ্বিতীয় কাম হ'ল— ছবি এখনৰ শিল্পৰূপ নিৰ্ধাৰণ কৰা। পৰিচালকৰ বাহিৰে, ছবি এখনৰ লগত জড়িত আটাইবোৰ শিল্পীয়েই কাৰিকৰী শিল্পী। ছবি এখনৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পাবলগীয়া দৰ্শন, সামাজিক দায়বদ্ধতা, মানৱ আচৰণৰ বিভিন্ন ৰূপ- এইবোৰক শিল্পৰূপেৰে মণ্ডিত কৰা দায়িত্ব পৰিচালকৰ। আনৰ কাহিনী-চিত্ৰনাট্য হ'লেও ছবি এখন নিৰ্মাণৰ পিচত বক্তব্যক সদায়েই পৰিচালকৰ বক্তব্য হিচাপেই গণ্য কৰা হয়। ছবি এখনৰ সফলতাৰ কৃতিত্ব বা বিফলতাৰ বিষাদ এই সকলো দায়িত্ব পৰিচালকেই বহন কৰিব লাগে।

পৰিচালকগৰাকী অকল ইউনিট বা চিত্ৰনাট্যখনৰ পথ প্ৰদৰ্শকেই নহয়, তেওঁ দৰ্শকৰো পথ নিৰ্দেশক। পুডভ্কিনে 'মণ্টাজ'ক 'দৰ্শকৰ দাৰ্শনিক

পথ নিৰ্দেশনা' হিচাপে দিয়া ব্যাখ্যা চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক গৰাকীৰ কেনেকুৱা প্ৰয়োজন । পৰিচালকে যেনেদৰে নিজৰ ইউনিটক লক্ষ্যৰ পিনে আগবঢ়াই নিয়ে তেনেদৰে দৰ্শকক‌ো তেওঁ ছবিখনৰ মাজেৰে পথ-নিৰ্দেশ কৰি লৈ যায় যাতে দৰ্শকে তেওঁৰ লক্ষ্যত উপনীত হ'ব পাৰেগৈ । অন্যথাই দৰ্শক নিজৰ পথেৰেই আগবাঢ়ি আৰু শেষত য'ত উপনীত হ'ব সেয়া চিত্ৰ-নিৰ্মাতা গৰাকীৰ ইপ্সিত লক্ষ্য বিন্দু নহ'বও পাৰে । ছবি নিৰ্মাণৰ কাৰিকৰী লোকসকলক নিজৰ পথেৰে আগবঢ়াই নিয়াৰ বাবে, কাৰিকৰী লোকসকলৰ লগত মানসিক সম্পৰ্ক স্থাপন কৰাৰ প্ৰয়োজনত, পৰিচালক গৰাকী যেনেদৰে কাৰিকৰী জ্ঞানেৰে জ্ঞানী হ'ব লাগিব, তেনেদৰে দৰ্শকক পথ নিৰ্দেশ কৰাৰ বাবে পৰিচালকৰ আয়ত্তত থাকিব লাগিব নিজৰ ইপ্সিত লক্ষ্যৰ স্পষ্ট ধাৰণা আৰু দৰ্শকৰ সামাজিক , অৰ্থনৈতিক আৰু মানসিক অৱস্থানৰ সঠিক মানচিত্ৰ ।[১]

এই দিশবোৰ বিবেচনা কৰি চালে দেখা যায় যে অসমৰ অধিকাংশ চিত্ৰ-পৰিচালকেই এই চৰ্তবোৰ ভালদৰে পালন কৰিব পৰা নাই । কোনোবাজনে যদি ছবিৰ মুল বক্তব্য প্ৰকাশত কিছুদূৰ আগবাঢ়িব পাৰিছে, তেওঁ হয়তো নিৰ্মাণ কৌশলৰ দিশৰ পৰা পিচ পৰি আছে । অথবা ইয়াৰ বিপৰীতটোও হোৱা দেখা গৈছে ।

বক্তব্যৰ দিশত পিচ পৰি থকা মূল কাৰণটো হ'ল জীৱন আৰু জীৱন দৰ্শন সম্পৰ্কে পৰিচালকৰ স্পষ্ট ধাৰণাৰ অভাৱ, অনুভূতিৰ তীব্ৰতাহীনতা, সামাজিক দ্বন্দ্ব আৰু সমস্যাৰ বিষয়ে সজাগতা অভাৱ আৰু শিল্পৰ উদ্দেশ্য, শক্তি আৰু মহত্ত্বৰ বিষয়ে অজ্ঞতা বা এই দিশৰ পিনে আওকাণ কৰা মনোভাৱ । সাহিত্য আৰু অন্য শিল্প-মাধ্যমবোৰৰ লগত দীৰ্ঘদিনৰ আত্মিক সম্পৰ্ক নাথাকিলে এইবোৰ ধাৰণাই ব্যাপ্তি লাভ কৰিব নোৱাৰে ।[২]

নিৰ্মাণ কৌশলৰ দিশত পিচ পৰি থকাৰ কাৰণ ভালেমান । কেমেৰাৰ শক্তিৰ বিষয়ে থাকিবলগীয়া জ্ঞানৰ অভাৱ, অন্য যান্ত্ৰিক অহিলাবোৰৰ উপযুক্ত প্ৰয়োগ আৰু তাৰ পুনৰ প্ৰয়োগৰ জ্ঞানৰ অভাৱ, সম্পাদনাৰ দ্বিমাত্ৰিক সম্ভাৱনীয়তা আৱিষ্কাৰৰ প্ৰতি উদাসীনতা- এইবোৰ হ'ল প্ৰধান কাৰণ । চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় নাটক, গদ্য-সাহিত্য,

নৃত্য, অভিনয়, আলোকসম্পাত, স্থিৰচিত্ৰ আদিৰ সূক্ষ্ম জ্ঞান । উয়াৰ অভাৱ সহজেই চিত্ৰ নিৰ্মাণত প্ৰতিফলিত হয় । অসমীয়া ছবি একোখনৰ নিৰ্মাণ বাজেট নিৰ্ধাৰণ কৰা হয় অতি কম পৰিসৰৰ মাজত । এই তাকৰীয়া বাজেটো কাৰিকৰী নৈপুণ্য প্ৰকাশৰ এটি অন্তৰায় বুলি বহুতে ধাৰণা কৰে ।[১]

সীমাবদ্ধতা থাকিলেও অসমীয়া ছবিৰ জগতখন স্পন্দিত কৰি ৰখাত সহায় কৰি আহিছে *কেইগৰাকীমান* চিত্ৰ-পৰিচালকে । এই তালিকাৰ প্ৰথমটো নাম ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া ।

নাটক ৰচনা, লগতে পৰিচালনা আৰু গল্প-সাহিত্য ৰচনাত ড° শইকীয়াই আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল প্ৰায় একে সময়তে আৰু নিৰৱচ্ছিন্নভাৱে এই দুয়োটাৰে সাধনা অব্যাহত ৰখিছে । এই কাৰ্যই পৰিচালক ড° শইকীয়াক কেনেদৰে সহায় কৰিছে তাক আলোচনাৰ আগতে প্ৰথমেই চকু ফুৰাই লওঁ অসমৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগলৈ তেওঁ আগবঢ়োৱা অৱদানখিনিত ।

অসমীয়া ছবিক অসমৰ বাহিৰলৈ লৈ যোৱা, ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ, দূৰদৰ্শন যোগে প্ৰিমিয়াৰ, ইণ্ডিয়ান পেনোৰামাত অংশগ্ৰহণ, বিদেশৰ চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ ইত্যাদি ধাৰণাবোৰ ড° শইকীয়াৰ ছবিৰ লগে লগেই অসমত পৰিচিত হৈ পৰে । অসমৰ বাহিৰতো যে অসমীয়া ছবিৰ বজাৰ এখন থাকিব পাৰে, বা বজাৰ এখন সৃষ্টি কৰি ল'ব পাৰি, সেই সম্ভাৱনাৰ দুৱাৰ ড° শইকীয়াই মুকলি কৰি দিয়ে । ফলস্বৰূপে অসমীয়া ছবি-উদ্যোগৰ সংকটৰ কালতো ড° শইকীয়াই নিয়মিতভাৱে ছবি নিৰ্মাণ কৰি গৈছে । ড° শইকীয়াই এতিয়ালৈকে পৰিচালনা কৰা ছবি কেইখন হ'ল *সন্ধ্যাৰাগ*, *অনিৰ্বাণ*, *অগ্নিস্নান*, *কোলাহল*, *সাৰথি*, *আৰু আৱৰ্তন* (এতিয়াও মুক্তি লাভ নকৰা বাবে আৱৰ্তনক এই আলোচনাৰ- বাহিৰত ৰখা হ'ল); আৰু আছে দূৰদৰ্শনৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা হিন্দী ছবি *দৰ্পহৰণ* আৰু 'ক্ষুদ্ৰ সঞ্চয় বিভাগ'ৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা এখন প্ৰচাৰমূলক চুটিছবি ।

ড° শইকীয়াৰ ছবি মূলতঃ কাহিনীপ্ৰধান আৰু বৰ্ণনাত্মক । *সন্ধ্যাৰাগৰ* পৰা *সাৰথি*লৈকে এই পাঁচোখন ছবিতেই ড° শইকীয়াই ছবিৰ

কাহিনীসমূহ লৈছে নিজৰ সুলিখিত বিভিন্ন গল্প আৰু উপন্যাসৰ পৰা আৰু প্ৰতিবাৰেই বেলেগ বেলেগ বক্তব্য তেখেতে চিত্ৰায়িত কৰিছে। *সন্ধ্যাৰাগত* ক্ষুধাজৰ্জৰ নায়িকাই আত্মসমৰ্পণ কৰিছে বীৰ্যহীন পুৰুষৰ ওচৰত যিয়ে ইংগিত দিয়ে জীৱনৰ ধাৰাবাহিকতাৰ সমাপ্তিৰ; *অনিৰ্বাণ* ছবিত কিন্তু নায়ক-নায়িকাই জীৱনৰ সকলো বাধা-বিঘিনি, যন্ত্ৰণা নেওচি জীৱনৰ ধাৰাবাহিকতা অক্ষুন্ন ৰখাৰ পোষকতা কৰিছে। *অগ্নিস্নান* পুৰুষ শাসিত সমাজৰ দ্বাৰা নিৰ্ধাৰিত মূল্য বোধৰ বিৰুদ্ধে এগৰাকী নাৰীৰ প্ৰতিবাদ। *কোলাহল* জীৱন যুদ্ধত নামি পৰা এগৰাকী অকলশৰীয়া নাৰীৰ সংগ্ৰামৰ কাহিনী আৰু *সাৰথিত* উত্থাপিত হৈছে এগৰাকী মধ্যবিত্তীয় পুৰুষৰ স্ব-অস্তিত্বৰ প্ৰশ্ন। এই পাঁচোখন ছবিৰ পৰা দেখা যায় যে ড° শইকীয়াই কেতিয়াও বক্তব্যৰ পুনাবৃত্তি কৰা নাই আৰু সেয়া সম্ভৱ হৈছে এগৰাকী কথাশিল্পী হিচাপে তেখেতে অৰ্জন কৰা অসামান্য দক্ষতাৰ বাবে। গল্পকাৰ হিচাপে ড° শইকীয়াই কাহিনী-কথনৰ যি নিপুণতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে সেই নৈপুণ্যই চিনেমাৰ কাহিনী-কথনকো সাৱলীল কৰি তোলাত সহায় কৰিছে। কিন্তু, এইখিনিতে আন এটি কথা কোৱাৰো প্ৰয়োজন আছে যে চুটিগল্পত ড° শইকীয়াই ডিটেইলজৰ ক্ষেত্ৰত যি ধৰণৰ গুৰুত্ব প্ৰদান কৰে, *সন্ধ্যাৰাগ* আৰু *অনিৰ্বাণ* ছবিত ঠিক সেই মানসিকতাৰে প্ৰকাশ ঘটিছিল। ফলস্বৰূপে চিত্তবিনোদক হ'লেও অপ্ৰয়োজনীয় ডিটেইলজৰ সংযোজনে ছবিৰ সৌন্দৰ্য কিছু পৰিমাণে হ্ৰাস কৰিছিল। পিচৰ ছবিবোৰত কিন্তু ড° শইকীয়া এইবোৰ দুৰ্বলতাৰ পৰা মুক্ত।

অনাতাঁৰ আৰু মঞ্চনাট ৰচনাৰ অভিজ্ঞতাই ড° শইকীয়াক সহায় কৰিছে চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত। খুব কম পৰিসৰৰ মাজত কাহিনীৰ নাটকীয় মুহূৰ্ত আৰু দ্বন্দ্ব ৰচনা আৰু ঘনবদ্ধ সংলাপ ৰচনাৰ পাৰদৰ্শিতা আয়ত্ত কৰাৰ বাবে নাটকৰ অভিজ্ঞতাই তেখেতক সহায় কৰিছে। সংলাপ ৰচনাৰ এই পাৰদৰ্শিতাই কিন্তু মাজে মাজে ড° শইকীয়াক বিশ্বাসঘাটকতাও নকৰা নহয়। আসমীয়া সংলাপৰ মাধুৰ্য আবেদন আৰু ইংগিতধৰ্মিতা ইংৰাজী ছাব-টাইটেল বহু ক্ষেত্ৰত প্ৰকা কৰিব নোৱাৰে। অৱশ্যে এই অসুবিধা সকলো পৰিচালকেই ভো

কৰিব ।

ড° শইকীয়াৰ ছবিৰ আন এটি চকুত পৰা দিশ হ'ল শিল্পীসকলৰ সু-অভিনয় । অকল মূল চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা শিল্পীৰ পৰাও বিশ্বাসযোগ্য অভিনয় আদায় কৰাত ড° শইকীয়া সিদ্ধহস্ত । ছবিৰ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ পৰা সু-অভিনয় আদায় কৰাৰ বাবে চিত্ৰনাট্যত চৰিত্ৰটি সুলিখিত হোৱাৰ লগতে পৰিচালকৰ কেইটিমান বিশেষ গুণ থকাটো প্ৰয়োজনীয় । চৰিত্ৰটোৰ কায়িক আৰু আত্মিক ৰূপৰ স্পষ্ট ধাৰণা, অভিনেতা বা অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ ঋণাত্মক দিশবোৰ ধনাত্মক দিশেৰে ঢাকি দিব পৰা কৌশল আৰু অংগি-ভঙ্গি (যাক ডেজমণ্ড মৰিছে ইণ্টিমেইট বিহেইভিয়াৰ আখ্যা দিছে)ৰ বিষয়ে থকা সঠিক জ্ঞান । গল্পলেখক হিচাপে আয়ত্ত কৰা সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ আৰু নাট পৰিচালনাৰ অনুশীলনে চিত্ৰ পৰিচালক ড° শইকীয়াক এই ক্ষেত্ৰত সহায় কৰিছে । অভিনেতা-অভিনেত্ৰীক মূল অংগ হিচাপে লৈ নিৰ্মাণ কৰা কাহিনী প্ৰধান ছবি এখন জীৱন্ত হৈ উঠাৰ প্ৰধান চৰ্ত হ'ল চৰিত্ৰবোৰৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পোৱা অনুভূতিৰ তীব্ৰতা । এই প্ৰকাশ বহুমাত্ৰিক হ'লেহে চৰিত্ৰবোৰ আত্মিক ৰূপত নিপোটল হৈ উঠিব পাৰে, যিটোৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় পৰিচালকৰ গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু উপলব্ধিৰ সততা । এই গুণৰ সাৰ্থক সমন্বয়ৰ বাবে ড° শইকীয়াৰ ছবিৰ চৰিত্ৰবোৰ তেজ মঙহৰ মানুহৰ ৰূপত লগ পোৱা যায় । এই দিশত কোনো অসমীয়া পৰিচালকেই ড° শইকীয়াক চেৰ পেলাব পৰা নাই বুলিয়েই আমাৰ বিশ্বাস; সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়তো এই গুণ থকা পৰিচালকৰ সংখ্যা বৰ কম । বক্তব্য আৰু কাহিনীৰ মৌলিকত্ব, গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু তাক ছেলুলয়ডত প্ৰকাশ কৰাৰ দক্ষতা -মূলতঃ এই তিনিটা গুণৰ বাবেই ড° শইকীয়াই ভাৰতৰ প্ৰথম শাৰীৰ চিত্ৰ নিৰ্মাতাসকলৰ এজন হিচাপে পৰিচয় বহন কৰিছে ।

দূৰদৰ্শনৰ বাবে কলিকতাৰ এগৰাকী প্ৰযোজক বীৰেশ চেটাৰ্জীৰ প্ৰযোজনাত ড° শইকীয়াই পৰিচালনা কৰা হিন্দী ছবি 'দৰ্পহৰণ' আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাহিনীৰ চিত্ৰৰূপ । এই ছবিখনত প্ৰকাশ পাইছে ড° শইকীয়াৰ সূক্ষ্ম উইট আৰু হিউমাৰ পৰিবেশনৰ নিজস্ব পদ্ধতি । ক্ষুদ্ৰ

ট

সমূহ বিভাগৰ বাবে অসমীয়াত নির্মাণ কৰা প্রচাৰধর্মী চুটি ছবিখনবো· বিশেষত্ব হ'ল হাস্যৰস । এই দুখনৰ বাহিৰে ড° শইকীয়াৰ আন কোনো ছবিতেই হাস্যৰসৰ প্রয়োগ দেখিবলৈ পোৱা নাযায়— দুই এটা সংলাপ বা ডিটেইলজৰ খাতিৰত ব্যৱহাৰ কৰা দুই এটা শ্বটৰ বাহিৰে ।

কিন্তু ছবি এখনৰ আত্মিক দিশত প্রকাশ কৰা দক্ষতা ড° শইকীয়াই ছবিৰ কাৰিকৰী দিশত প্রদর্শন কৰিব পৰা নাই । কাৰিকৰী দিশত প্রধানতঃ কেমেৰাৰ কামত ড° শইকীয়াৰ আচৰণ সংৰক্ষণশীল, পোনপটীয়া আৰু সৰল । ছবিৰ চাৰিচুকীয়া দ্বিমাত্রিক ফ্রেইমটোক ত্রিমাত্রিক গভীৰতা দিয়াৰ প্রয়াস, ছাঁ-পোহৰৰ বহুমাত্রিক ব্যৱহাৰেৰে ছবিখনৰ texture অধিক আটিল কৰি তোলা, ৰঙৰ বহুমাত্রিক প্রয়োগ আদি কথাবোৰ ড° শইকীয়াই প্রায়ে আওকাণ কৰি অহা দেখা যায় । আনকি বৃহৎক্ষেত্রত কেমেৰাৰ সঠিক দৃষ্টিকোণ নির্বাচন আৰু ফ্রেইমিঙৰ সৌন্দর্যৰ বিষয়তো সঠিক যত্ন লোৱা নহয় । কেমেৰাৰ আচৰণ কোনো ক্ষেত্রতেই আৱিষ্কাৰধর্মী নহয়, শব্দ আৰু ছবিৰ জটিল সংমিশ্রণৰ প্রচেষ্টাও তাত নাথাকে । উদাহৰণ হিচাপে *সাৰথি* ছবিখনৰ কথাকে উনুকিয়াব পাৰিঃ অতীত, বর্তমান আৰু কল্পনা— এই তিনিওবিধ উপাদানক চিত্রনাট্যত যি বুদ্ধিদীপ্ত ৰূপত উপস্থাপিত কৰা হৈছিল, ছবিত কেমেৰাৰ কামৰ মাজেৰে সেই মনৰ বুদ্ধিদীপ্ততা যেন প্রকাশ কৰিব পৰা নগ'ল ।

অৱশ্যে ড° শইকীয়া 'বিকাশশীল' পৰিচালক । বিষয়বস্তুৰ বৈচিত্র্য, ৰূপবন্ধৰ ক্ষেত্রত চলোৱা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা, ছবিৰ দার্শনিক গভীৰতা[৪] - ড° শইকীয়াৰ ছবিত এই তিনিওটা উপাদানে বিকাশ লাভ কৰি আহিছে । যিকোনো শিল্পৰ স্থায়িত্বৰ বাবে বিষয়বস্তুত যি দার্শনিক গভীৰতা থকা প্রয়োজন *অনির্বাণত* অংকুৰিত হোৱা সেই গভীৰতাই নিটোল ৰূপ পৰিগ্রহ কৰিছে *সাৰথি* ছবিত । এই পর্যায়ৰ দার্শনিক গভীৰতা কোনো অসমীয়া ছবিতেই বিচাৰি পোৱা নাযায় । কাৰিকৰী দিশৰ দুর্বলতা আঁতৰ কৰিব পাৰিলেই যে ড° শইকীয়া অভাৱনীয় উচ্চতালৈ যাব পাৰিব তাত কোনো সন্দেহ নাই ।

গঙা-চিলনীৰ পাখি ছবিৰে আত্মপ্রকাশ কৰা পদুম বৰুৱা অসমীয়া

বাস্তৱধৰ্মী ছবিৰ পথ-প্ৰদৰ্শক । অসমীয়া ছবিক থিয়েটাৰ আৰু গান-বাজনাৰ হাতোৰাৰ পৰা মুক্ত কৰি চলচ্চিত্ৰ কৰাৰ প্ৰতি প্ৰদৰ্শন কৰা সন্মানৰ বাবেই এই ছবিখনে বিশেষ মৰ্যাদা দাবী কৰে । ছবিৰ কাহিনীক ছবিৰ মাজেৰে উপস্থাপন কৰাত বিশ্বাসী পদুম বৰুৱাই *গঙা চিলনীৰ পাখিত* বিশেষ সাফল্য দেখুৱাইছিল কেমেৰা আৰু সংগীতৰ ব্যৱহাৰত । ছবিৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীক কেমেৰাৰ সন্মুখত নাটকৰ দৰে থিয় কৰোৱাৰ যি পদ্ধতি অসমীয়া ছবিত চলি আহিছিল (আজিও আছে) তাৰ পৰিবৰ্তে এই ছবিত কেমেৰাই মুক্তভাৱে বিচৰণ কৰিছিল । দৃষ্টিনন্দন ভিজুৱেল আছিল এই ছবিৰ অন্যতম আকৰ্ষণ । ছবিৰ আৱহ-সংগীতৰ ব্যৱহাৰো আছিল বাস্তৱধৰ্মী আৰু কল্পনাসমৃদ্ধ । আনহাতে শাখা-প্ৰশাখাহীন একমাত্ৰিক দুৰ্বল কাহিনী, বৰ্ণনাধৰ্মী ছবিৰ ক্ষেত্ৰত থাকিবলগীয়া নাটকীয়া গাঁথনিৰ অভাৱ, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ দুৰ্বল অভিনয়— এইবোৰ আছিল ছবিখনৰ দুৰ্বল অংগ । সামগ্ৰিকভাৱে ছবিখনৰ কলাগত সাফল্য সীমিত হ'লেও ছবিজগতত বাস্তৱধৰ্মী ছবিৰ ভেটি স্থাপনৰ বাবেই পৰিচালক পদুম বৰুৱাই এখন মৰ্যাদাপূৰ্ণ আসন অধিকাৰ কৰিছে । পৰৱৰ্তী ছবিত আমি হয়তো শ্ৰীবৰুৱাক এজন সফল পৰিচালকৰ ৰূপত আৱিষ্কাৰ কৰিলোহেঁতেন । কিন্তু অসমীয়া ছবিজগতৰ দুৰ্ভাগ্য, তেখেতে দ্বিতীয়খন ছবি নিৰ্মাণৰ সুযোগ আজিও পোৱা নাই ।

অপৰূপা (হিন্দী ৰূপৰ নাম *অপেক্ষা*), *পাপৰি*, *হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়*, *বনানি* আৰু *ফিৰিঙতি*- এই পাঁচখন ছবিৰে পুনাৰ ফিল্ম এণ্ড টিভি ইন্সটিটিউটৰ স্নাতক জাহ্নু বৰুৱাই নিজকে এগৰাকী বিশিষ্ট পৰিচালক হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব পাৰিছে । ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ দৰে জাহ্নু বৰুৱাই নিজৰ ছবিক নিজ ৰাজ্যৰ বাহিৰলৈ লৈ গৈ যোগ্যতাৰে দেশ-বিদেশত পৰিচয় কৰাই দিব পাৰিছে । বিষয়বস্তুৰ বৈচিত্ৰ আৰু পৰিচ্ছন্ন নিৰ্মাণ[৫] জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিৰ চকুত লগা বৈশিষ্ট্য ।

অপৰূপাৰ কাহিনীভাগ আছিল সাধাৰণ এগৰাকী বিবাহিত নাৰীৰ জীৱনলৈ পূৰ্বৰ প্ৰেমিকৰ আগমন— এনে কাহিনী নীতি-বায়ুগ্ৰস্থ অসমীয়া দৰ্শকৰ বাবে নতুন হ'লেও অপটু কাহিনী-কথনৰ বাবে

ছবিখনে দৰ্শকৰ মনত বিশেষ একো প্ৰভাৱ পেলাব নোৱাৰিলে, মাথোন বোম্বাইৰ চিনেমাৰ শিল্পীৰ অংশগ্ৰহণৰ চমক আৰু চিত্ৰগ্ৰহণৰ সুন্দৰতা দৰ্শকৰ মনত থাকিল ।

অপৰূপাৰ পিচৰ পৰাই জাহ্নু বৰুৱাই কাহিনীৰ সলনি বিষয়বস্তুক গুৰুত্ব দি ছবি নিৰ্মাণ কৰিবলৈ ধৰিলে । ফলস্বৰূপে চমকপ্ৰদ বিষয় একোটাক ছবিৰ মাজলৈ টানি আনিবলৈ ধৰিলে ।

একমাত্ৰ পাপৰিৰ বাহিৰে আন আটাইকেইখন ছবিয়েই পৰম্পৰাগত বৰ্ণনাধৰ্মী ছবি ।

জাহ্নু বৰুৱাৰ প্ৰসঙ্গত ক'ব পাৰি যে যদি বিষয়বস্তুৰ আৰু অধিক গভীৰতালৈ প্ৰৱেশ কৰিব পাৰে, আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰায়ণৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োজনীয় মনোযোগ দিব পাৰে আৰু কাহিনী কথনত মসৃণতা আনিব পাৰে, তেন্তে তেখেতে নিশ্চয় আমাক উপভোগ্য ছবি উপহাৰ দিব পাৰিব বুলি আমাৰ বিশ্বাস ।

অসমীয়া বিনোদনধৰ্মী ছবিৰ ক্ষেত্ৰত বিশিষ্ট অৱদান আগবঢ়োৱা এগৰাকী পৰিচালক হ'ল পুনা ফিল্ম এণ্ড টিভি ইন্সটিটিউটৰ স্নাতক জনচ মহলীয়া । এখেতৰ ছবিত কাৰিকৰী নৈপুণ্যৰ চিনাকী থকাটো অতি স্বাভাৱিক কথা । এই নৈপুণ্যৰ লগতে লগ হৈছেহি পৰিচালকৰ আৱিষ্কাৰধৰ্মী আচৰণ । সম্পাদনাৰ প্ৰচলিত নিয়ম মতে শব্দ আৰু ছবিক সমান্তৰালভাৱে মিশ্ৰণ কৰাৰ যি নিয়ম তাৰ সলনি শব্দ আৰু ছবিক আগ-পিচ কৰি দি দৃশ্য একোটাক অধিক ব্যঞ্জনাময় কৰি তোলাত জনচ মহলীয়াৰ দক্ষতা লক্ষ্যণীয় । ইয়াৰ সফল উদাহৰণ দেখা যায় *বহাগৰ দুপৰীয়া* ছবিত ।

জনচ মহলীয়াৰ ছবিৰ প্ৰধান দুৰ্বলতা নিহিত হৈ থাকে ছবিৰ কাহিনীত । সুন্দৰ আৱৰণি, চৰিত্ৰৰ বিশ্বাসযোগ্য চিত্ৰায়ণ আদি থকাৰ পিচতো কাহিনীৰ শেষাংশৰ দৰ্বলতাই ছবিখনক সফল হোৱাত বাধা দিয়ে । *দুৰণিৰ ৰং* আৰু *বহাগৰ দুপৰীয়া* এই দুয়োখন ছবিতে একে দুৰ্বলতা ।

তৰুণ পৰিচালকসকলৰ ভিতৰত সৰ্বাধিক প্ৰতিশ্ৰুতিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে [illegible] বৰাৰ চুটি গল্প 'ৰাতিফুলা ফুল'ৰ আধাৰত *তৃষ্ণা* নামৰ

অগতানুগতিক ছবি এখন নিৰ্মাণ কৰা পৰিচালক সাগৰ সংগম চৰকাৰে। পুনাৰ ফিল্ম ইন্সটিটিউটৰ পৰা পৰিচালনা বিভাগত স্নাতক হৈ এইগৰাকী তৰুণ পৰিচালকৰ প্ৰথম ছবি ভুক্তত দেখা যায় কাৰিকৰী নৈপুণ্য, চিত্ৰভাষাৰ বিষয়ৰ সংবেদনশীলতা, বিষয়বস্তুৰ গভীৰতা আৰু দাৰ্শনিক চিন্তাৰ আভাস। এইগৰাকী বুদ্ধিদীপ্ত পৰিচালকৰ পৰা আমি ভালেখিনি আশা কৰিব পাৰোঁ।

আৰু কেইগৰাকীমান চিত্ৰপৰিচালকৰ কথা ইয়াতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যিসকলে গড্ডলিকা প্ৰবাহৰ বিপৰীতে গৈ অসমীয়া ছবিজগতত নিজৰ আসন প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব পাৰিছে। এওঁলোক হ'ল আনোৱাৰ হুচেইন (কাহিনীৰ বিচিত্ৰতা), নলীন দুৱৰা (অসমীয়া গ্ৰাম্য জীৱনৰ সংবেদনশীল প্ৰতিচ্ছবি থকা ছবি *মমতা*), মনোৰঞ্জন সুৰ (অগতানুগতিক কাহিনী আৰু চিত্ৰভাষাৰ ক্ষেত্ৰত পৰীক্ষা চলোৱা ছবি *উত্তৰণ*) সমৰেন্দ্ৰ নাৰায়ণ দেৱ (অগতানুগতিক আৰু কচিপূৰ্ণ কাহিনীৰ ছবি *অৰণ্য* আৰু *পুতলাঘৰ*), গৌতম বৰা (কাৰিকৰী দক্ষতাৰ পৰিচয়বাহী ছবি *অছবিপ'*), অতুল বৰদলৈ (বিষয়বস্তুৰ বৈচিত্ৰ্য থকা ছবি দৃষ্টি, *কল্লোল*), হেমন্ত দাস (চিত্ৰভাষাৰ ক্ষেত্ৰত পৰীক্ষা চলোৱা ছবি *তথাপিও নদী*), মৃদুল গুপ্তা (বক্তব্য-প্ৰধান ছবি *সূত্ৰপাত* আৰু নিৰ্মাণ সৌন্দৰ্য থকা ছবি *অভিমান*) আৰু ইন্দুকল্প হাজৰিকা। ইন্দুকল্প হাজৰিকাই *মানৱ আৰু দানৱ* ছবিৰে মহাজনৰ হাতৰ মুঠিত বন্দী হৈ থকা এচাম নতুন মানুহক অসমীয়া ছবিজগতলৈ লৈ আহি অসমীয়া ছবিৰ দেহত নতুন তেজৰ যোগান ধৰিছিল।

লেখকৰ টোকা

১। দৰ্শক আৰু চিত্ৰ-নিৰ্মাতাৰ মাজৰ সম্পৰ্ক কেনেকুৱা হ'ব লাগে এই বিষয়টোক লৈ তৰ্কৰ অন্ত নাই। দৰ্শকে সহজে বুজি পাওক বুলিয়েই স্ৰষ্টা এজনে দৰ্শকৰ মানসিক অৱস্থাৰ স্তৰত নিজকে স্থাপন কৰা সহজ নহয়; তেনেদৰে দৰ্শকেও একেজাপে নিজৰ মানসিক স্তৰ স্ৰষ্টাৰ স্থানলৈ লৈ যোৱা সম্ভৱ নহয়। সাধাৰণতে দেখা যায় যে এজন [illegible] আৰু শিল্প নিবেদিত প্ৰাণৰ স্ৰষ্টা সদায়েই সময়তকৈ আগবঢ়া হ'বলৈ বাধ্য। সেয়ে বহু কালজয়ী সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে স্ৰষ্টাৰ সৃষ্টিয়ে তেওঁৰ জীৱন কালৰ পিচতহে স্বীকৃতি পায়।

২। In order to write scripts, you must first study the great novels and dramas of the world. You must consider why they are great. Where does the emotion come from that you feel as you read them ? What degree of passion did the author have to have, what level of meticulousness did he have to command in order to portray the characters and event as he did ? Akira Kurojawa, (*something like an Autoiography* গ্ৰন্থত সন্নিৱিষ্ট 'Some random notes on film making' অৰ পৰা ।)

৩। বাজেটৰ কথা কোৱা হ'লেও আচলতে কাৰিকৰী দিশৰ নৈপুণ্যৰ কথাটো নিহিত হৈ থাকে কাৰিকৰী দিশৰ বিষয়ে পৰিচালকে অৰ্জন কৰা যথাযথা জ্ঞানতহে । কাৰিকৰী দিশত বিখ্যাত ছবি *শ্বোলেৰ* বাজেটতকৈ বিশাল বাজেটৰ বহু হিন্দী ছবি নিৰ্মাণ হৈছে, কিন্তু সেইবোৰত *শ্বোলেত* প্ৰতিফলিত কাৰিকৰী নৈপুণ্যৰ কিঞ্চিতো আছেনে ? অকল অৰ্থব্যয়েৰে যেনেদৰে *শ্বোলে* নিৰ্মাণ সম্ভৱ নহয়, তেনেদৰে চাৰুলতা বা *পথেৰ পাঁচালী*ও সম্ভৱ নহয় ।

৪। ছবি এখনৰ দাৰ্শনিক দিশ বুলি ক'লে সহজেই ভবা হয় দৰ্শনশাস্ত্ৰৰ প্ৰচলিত কোনো শাখাৰ পৰিচিতি বা সংযোজন । আচলতে শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত দৰ্শন শব্দটোৰ অৰ্থ এনেদৰে বিবেচনা কৰা হয়— The science of the general law of being (i.e. nature and society) and human thinking. Philosophy is one of the forms of social conciousness. সাধাৰণতে ছবি এখনৰ মাজেৰে প্ৰকাশিত দৰ্শন পৰিচালক গৰাকীৰ জীৱনৰ দৰ্শন । এই দৰ্শনৰ অভাৱত চিত্ৰ পৰিচালক গৰাকী মাথোন কাৰিকৰ হিচাপেহে থাকি যায় । 'শিল্পী' নহয়গৈ । দাৰ্শনিক গভীৰতাই নিৰ্ণয় কৰে ছবি এখনৰ আয়তন আৰু ওজন ।

৫। স্পষ্ট চিত্ৰগ্ৰহণ, ফ্ৰেইমত ত্ৰিমাত্ৰিক গভীৰতা আৰোপন, জোকাৰণি নোহোৱা শ্বট সংযোজন, শব্দগ্ৰহণ আৰু পুৰ্নসংযোজনত স্পষ্টতা আদিৰ দৰে কাৰিকৰী কামবোৰৰ সফল সম্পাদনকেই পৰিচ্ছন্ন নিৰ্মাণ বুলি বুজোৱা হৈছে । এগৰাকী প্ৰশিক্ষিত পৰিচালকৰ বাবে এই দক্ষতা স্বাভাৱিক । কিন্তু এই কামবোৰৰ মাজত জাদু বক্ৰৰ আৱিষ্কাৰধৰ্মী আচৰণ দেখা পোৱা নাযায় । ব্যতিক্ৰম মাথোন *পাপৰি* আৰু *অপৰূপাৰ* ফ্ৰেশ্বেকৰ দৃশ্য । ফ্ৰেশ্বেকৰ প্ৰচলিত নিয়ম মতে যিটো চৰিত্ৰৰ মুখৰ পৰা ফ্ৰেশ্বেকৰ দৃশ্য আৰম্ভ হয়, সেই চৰিত্ৰৰ মুখতে ফ্ৰেশ্বেক সমাপ্ত হয় । আলোচ্য ছবি দুখনত এই নিয়ম মনা হোৱা নাছিল যদিও সি ৰসভংগ কৰা নাছিল; বৰং দৰ্শকক আনন্দহে দিছিল ।

৬। তৃষ্ণা ছবিত মূল গল্প 'বাতি ফুলা ফুল'ৰ বিশেষ পৰিৱৰ্তন নঘটোৱাকৈ দাৰ্শনিক গভীৰতা দিয়াৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল । গল্পটিৰ মূল সমস্যা অসমীয়া মধ্যবিত্ত সমাজৰ এটি চিনাকি সমস্যা । এই সমস্যাৰ আঁত ধৰিয়েই চিত্ৰনাট্যকাৰ-পৰিচালক সাগৰ সংগম চৰকাৰে সামাজিক মূল্যবোধ আৰু ব্যক্তিগত মূল্যবোধৰ সংঘাতৰ ছবি আঁকিছিল ।

চিনেমাৰ দৰ্শক

দূৰদৰ্শনৰ ব্যাপক প্ৰচলন, ভিচিপি-ভিচিআৰৰ আধিক্য, ভিডিঅ' কেছেটৰ জনপ্ৰিয়তা আদিয়ে হিন্দী ছবিৰ দৰ্শকৰ সংখ্যা বঢ়াই তুলিছিল। কিন্তু সেই দৰ্শক আছিল ড্ৰইংৰুমৰ ভিতৰৰ । ছবি চোৱাৰ নতুন আহিলাবোৰৰ প্ৰচলনে এই নতুন দৰ্শক বঢ়াই তোলাৰ লগতে পুৰণি দৰ্শকবোৰকো প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰা টানি আনি ড্ৰইংৰুমত বহুৱাই দিছিলহি । ফলস্বৰূপে হিন্দী আৰু আঞ্চলিক ছবিৰ নিৰ্মাতাসকল ভয়ত ত্ৰস্তমান হ'বলগীয়া হৈছিল ।

এতিয়া এই ভয় কিছু পৰিমাণে নাইকিয়া হৈছে । দৰ্শক প্ৰেক্ষাগৃহলৈ ঘূৰি আহিছে । 'মোহৰা', 'হম আপকে হ্যে কৌন, 'বোম্বে', 'কৰণ-অৰ্জুন' আদি ছবিৰ সাফল্যই চিত্ৰনিৰ্মতাসকলৰ মুখলৈ পানী আনিছে । এতিয়া আকাশ চানি ধৰিছে উপগ্ৰহীয় টেলিভিছনৰ ব্যাপক ৰাজসূয় যজ্ঞই । এই আটাইবোৰ চেনেলতেই চিনেমা ভিত্তিক অনুষ্ঠানৰ আধিক্য । জি টি ভিয়ে কেবল চিনেমা প্ৰদৰ্শনৰেই এটা চেনেল মুকলি কৰিছে, দূৰদৰ্শনেও 'মুভিক্লাব' নামৰ চেনেল এটিৰে দৈনিক তিনি-চাৰিখন চিনেমা প্ৰদৰ্শন কৰিছে, 'এ.টি.এন'-এ দিনটোত দুখন চিনেমা আৰু বাকী সময়ত চিনেমাৰ গীতেই প্ৰদৰ্শন কৰে । তাৰ পিচতো চিনেমা হলৰ দৰ্শকৰ সংখ্যা কমা নাই । ইয়াৰ কাৰণ কি বাৰু ?

টেলিভিছনৰ আগমনে দৰ্শকক যে চিত্ৰগৃহলৈ যাবলৈ অনিচ্ছুক কৰি তুলিছিল তাৰ প্ৰধান কাৰণ আছিল নতুন মাধ্যমটিয়ে দৰ্শকক দিব পৰা চমক । এই চমকৰ মায়াজাল আঁতৰি গ'ল । চিনেমাৰ দৰ্শক পুনৰ চিনেমা ঘৰলৈ উভতি গ'ল । অৱশ্যে এইটো ঠিক যে টি ভিৰ আক্ৰমণ পূৰ্ণকালীনভাৱে চলি থকা সময়ত চিত্ৰগৃহত দৰ্শকৰ সংখ্যা ইমান কমি গৈছিল যে বহু চিনেমা হলৰ স্বত্বাধিকাৰীয়ে চিনেমাহল বিলাক পৰিষ্কাৰ-পৰিচ্ছন্নকৈ ৰাখিব পৰা নাছিল । এই দিশটোৰ কথা পিচত আলোচন কৰিম । প্ৰথমেই আলোচনা কৰোঁ প্ৰেক্ষাগৃহলৈ দৰ্শক উভতি অহাৰ অইন কাৰণসমূহ ।

প্ৰেক্ষাগৃহৰ দৰ্শক বাদ দি কেৱল টেলিভিছনৰ লগত লগে চিত্ৰনিৰ্মাতাই এনেকুৱা কৌশল অৱলম্বনৰ প্ৰয়োজনত ব্ৰতী হ'ল যিবোৰ কৌশলৰ প্ৰয়োগৰ ফলত ছবি কেৱল সৰু পৰ্দাত উপভোগ্য কৰিবলৈ সক্ষম নহয়। এনেকুৱা কৌশলৰ কৌশল হ'ল- বিশাল কেনভাছৰ প্ৰায় ভাৱগাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ ছবি নিৰ্মাণ- টিভিৰ সৰু পৰ্দাত যাৰ আবেদন প্ৰায় শূন্য হৈ পৰে, ছাঁ-পোহৰৰ সূক্ষ্ম প্ৰয়োগ, বিশেষকৈ পোহৰৰ আধিক্য ব্যৱহাৰ- যাৰ বাবে সৰু পৰ্দাত ছবিবোৰ নিষ্প্ৰাণ হৈ পৰে, টেলিস্কোপৰ দৰে বহল ফ্ৰেমত দৃশ্যবোৰৰ একেবাৰে সোঁ বা বাওঁফালে থকা কম্পোজিচন যাৰ বাবে ছবিৰ ভিডিঅ' ৰূপান্তৰৰ সময়ত দুই কাষৰ দৃশ্যবোৰ অদৃশ্য হৈ পৰে (সুভাষ ঘাইৰ 'কৰ্মা' আৰু পংকজ পৰাশৰৰ 'জলৱা' ছবি ইয়াৰ সাৰ্থক উদাহৰণ) ইত্যাদি। আজিৰ পঞ্চাশ-ষাঠিৰ দশকৰ আগৰ আৰু এতিয়াৰ ছবিবোৰৰ দুখনমান লৈ টিভিৰ পৰ্দাত চালেই আমি নিৰ্মাণ কৌশলৰ পাৰ্থক্য সহজেই ধৰা পেলাব পাৰিম। আগৰ ছবিবোৰত ছাঁ-পোহৰৰ বৈপৰীত্য ইমান প্ৰকট হৈছিল যে টিভিৰ পৰ্দাত সেই ছবিবোৰ নিষ্প্ৰাণ হৈ পৰা নাছিল। আজিৰ দিনৰ প্ৰায় আটাইবোৰ ছাঁ-পোহৰৰ খেলা ইমান মসৃণ আৰু কোমল ধৰণে কৰা হয় যে টিভিৰ পৰ্দাত ছবিবোৰৰ বেছিভাগেই দেখা নাযায়। অৱশ্যে 'হাম আপকে হৈ কৌন' ছবিৰ বহিৰ্দৃশ্যবোৰ এই উদাহৰণৰ বাহিৰত ৰৈ যাব।

আৰু এটা কথা এইখিনিতেই উল্লেখ কৰিব লাগিব যে চিনেমা হলত ছবি চোৱাৰ যি সামূহিক অভিজ্ঞতাৰ আনন্দ আছে, তাক টিভিৰ পৰ্দাত পোৱা নাযায়। চিনেমাৰ যাদুকৰী প্ৰভাৱে টিভিৰ পৰ্দাত শূন্য হৈ পৰে। সেয়ে বিনোদনৰ বাবে ছবি চোৱা দৰ্শকসকল প্ৰেক্ষাগৃহলৈ উভতি যাবলৈ বাধ্য হ'ল।

টেলিভিছনৰ ব্যাপক চিনেমা প্ৰদৰ্শনে দৰ্শকৰ ৰুচিবোধ ভালেখিনি সলনি কৰি দিলে। প্ৰথম পৰিবৰ্তন হ'ল— পাৰিবাৰিক আৰু ঠেক গণ্ডীৰ কাহিনীৰ সলনি দৰ্শকে বিশাল আয়োজন চাবলৈ ভালপোৱা হ'ল ('হাম আপকে হৈ কৌন' অৱশ্যেই ব্যতিক্ৰম- তাৰ কথা পিছত), কাৰিকৰী উৎকৰ্ষতাৰ প্ৰতি দৰ্শক সচেতন হৈ পৰিল, টিভিৰ অলেখ

কাহিনী নিৰ্ভৰ ছবিবোৰৰ জোৱাৰসমূহৰ 'জঞ্জীৰ' পৰা কিছুমানৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ আগ্ৰহ কমিল, মেলোড্ৰামা গীতৰ প্ৰতি দৰ্শক অধিক সহানুভূতিশীল হৈ পৰিল আৰু দৰ্শকৰ আগ্ৰহ-অনাগ্ৰহ অধিক স্পষ্ট হৈ পৰিল। যোৱা কেইবছৰমানৰ বক্স অফিচ ৰেকৰ্ড, চকুত দেখা যায় যে হিন্দী ছবি দৰ্শকে আদৰিছে, তেওঁক আগতে আদৰিছে আৰু সেয়েহে ছবি যোৱা পাইছে তাৰ একেবাৰে শেষত হৈ গৈছে। 'অভিনীত হিট' ছবিৰ সংখ্যা ক্ৰমশঃতে লোপ পাই গৈছে। আৰু এটা উল্লেখযোগ্য বিষয় হ'ল হিন্দী ছবিৰ পৰা 'ষ্টাৰ ছিষ্টেম' প্ৰায় লোপ পাই গৈছে। এটা সময় আছিল ৰাজেশ খান্না বা অমিতাভ বচ্চনৰ ছবি মুক্তি পালেই দৰ্শকে টিকট'ল ভাঙি ওলাই আহিছিল। এতিয়া অমিতাভৰ ছবি মুক্তিৰ পিছত 'শৰাবী' আদিৰ দৰে অতি সাধাৰণ মানৰ ছবি সুপাৰ-ডুপাৰ হিট হৈছিল। কিন্তু পিছত দেখা গ'ল 'অমিতাভ সৰ্বস্ব' এনে মানৰ ছবি 'তুফান', 'জাদুগৰ' 'ইনচানিয়ৎ', আদিয়ে বক্স অফিচত কিবা সুবিধা কৰিব নোৱাৰিলে। তাৰ পৰিবৰ্তে, দৰ্শকে এজন অভিনেতাক উদ্দেশ্যবিহীন একমুহূৰ্তও পৰ্দাৰ পৰা চকু আঁতৰ কৰিব নোৱৰা ছবি চাবলৈ অধিক আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ফলত হিন্দী ছবিজগতত আন এবিধ নতুন তাৰকাৰ জন্ম হ'ল— পূৰ্বৰ 'অভিনেতা-অভিনেত্ৰী তাৰকা'ৰ ঠাই এতিয়া দখল কৰিলে 'তাৰকা-পৰিচালকে'। এইটোও ঠিক যে সাধাৰণ দৰ্শকে এজনৰ বাবে পৰিচালক এজনৰ নামৰ কোনো গুৰুত্ব নাই, এই গুৰুত্ব আছে অকল চিত্ৰ প্ৰযোজক আৰু পৰিবেশকৰ মাজতহে।

এনেকুৱা এজন তাৰকা হ'ল ডেভিড ধাৱন। গোবিন্দ, কৰিস্মা কাপুৰ আদিৰ দৰে দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ তাৰকাৰে ডেভিড ধাৱানে উপহাৰ দিছিল 'ৰাজাবাবু' 'আঁখে' আদিৰ দৰে হিট ছবি। আন এজন তাৰকা পৰিচালক হ'ল ৰাজীৱ ৰায়— যিয়ে অক্ষয়কুমাৰ, সুনীল চেট্টী আদিৰ দৰে মাংসপেশী সৰ্বস্ব আৰু ৰবীনা টেণ্ডনৰ দৰে দেহসৰ্বস্ব অভিনেত্ৰীৰে নিৰ্মাণ কৰিছিল 'মোহৰা'ৰ দৰে হিট ছবি। এই ছবিবোৰত এই অভিনেতা-অভিনেত্ৰীবোৰে মাৰপিট কৰা আৰু দেহপ্ৰদৰ্শন কৰাৰ বাহিৰে আন একো কৰিবলগীয়া হোৱা নাই। বাকী সকলোখিনি কৰিছে পৰিচালক, কেমেৰামেন আৰু সম্পাদকে। আৰু কৰিছে কাৰিকৰী দিশৰ

কলা-কুশলীসকলে। অৰবিন্দ স্বামীৰ দৰে প্ৰায় নতুন অভিনেতা আৰু মণিষা কৈৰালাৰ দৰে বাতিল প্ৰায় অভিনেত্ৰীৰে মণিৰত্নমে নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ালে 'ৰোজা'ৰ দৰে হিত ছবি। বহু হিট ছবিৰ অংশ বিশেষৰ সংকলনেৰে ৰাকেশ ৰোচনে নিৰ্মাণ কৰিলে 'কৰণ-অৰ্জুন'— যিখনো বিৰাট হিট ছবি। আৰু সুৰজ বৰজাত্য ? চলমন খান আৰু ভাগ্যশ্ৰীৰ দৰে নতুন নায়ক-নায়িকাক লৈ নিৰ্মাণ কৰিলে 'মৈইনে প্যাৰ কিয়া' আৰু বোম্বেৰ চিনেমা ইণ্ডাষ্ট্ৰিয়ে নাকচ কৰি দিয়া চলমন খানক 'হিৰো' সজাই নিৰ্মাণ কৰিলে 'হাম আপকে হে কৌন'। ব্যৱসায়ৰ দিশৰ পৰাই দুয়োখন ছবিয়েই ইতিহাস। আনফালে ফ্লপৰ তালিকাত আছে ৰমেশ 'শ্বোলে' চিপ্পিৰ অমিতাভ কেন্দ্ৰীক ছবি 'অকেলা'। আন ফ্লপ ছবিবোৰৰ কথা বাদেই দিলোঁ।

এই নতুন পৰিচালকৰ হিত ছবিবোৰৰ এটা কথা মন কৰিবলগীয়া এয়ে যে প্ৰতিখন ছবিৰ পৰাই দৰ্শকে চকু মুহূৰ্তৰ বাবেও আঁতৰ কৰিবলৈ সক্ষম নহয়। কাহিনীৰ দিশৰ পৰা প্ৰতিখন ছবিয়েই আওপুৰণি, কিন্তু কাহিনী আছে আৰু সেই কাহিনী অতি দ্ৰুতগতি সম্পন্ন। সুৰজ বৰজাত্যৰ দুয়োখন ছবিয়েই অতি লেহেম গতিৰ কিন্তু নাচ-গান আৰু সুন্দৰ দৃশ্যগ্ৰহনৰ বাবেই এই ছবি দুখনে দৰ্শকক বিৰক্ত নকৰে।

'হাম আপকে হে কৌন'ৰ প্ৰযোজক-পৰিবেশক হ'ল ৰাজশ্ৰী প্ৰডাকচনছ— যাৰ নিজস্ব পৰিবেশন নেটৱৰ্ক আছে। নিৰ্বাচিত চহৰৰ নিৰ্বাচিত চিত্ৰগৃহত তেওঁলোকে ছবিখন ৰিলিজ কৰিছিল আৰু তাৰ ফলাফল চাই পৰবৰ্তী চাল ঠিৰাং কৰিছিল। ইয়াৰ আগতে কিন্তু চিনেমা ৰিলিজৰ প্ৰক্ৰিয়া কিছু পৃথক আছিল। ভিডিঅ'ৰ আক্ৰমনৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ একেলগে বহুত প্ৰিণ্ট বনাই লৈ ভাৰতৰ সৰ্বত্ৰতে ছবিখন একেসগে ৰিলিজ কৰা হৈছিল, যাতে প্ৰথম দুটামান সপ্তাহতে বুজন পৰিমানৰ টকা সংগ্ৰহ কৰিব পৰা যায়। এই প্ৰক্ৰিয়াত ছবিখন দৰ্শকে আদৰি ল'লে প্ৰথম দুটামান সপ্তাহতে প্ৰযোজকে কিছু টকা ঘূৰাই পাইছিল আৰু ছবিখন দৰ্শকে গ্ৰহন নকৰিলে ছবিখনৰ পতনো ক্ষিপ্ৰতৰ হৈ পৰিছিল। লাহে লাহে ভাগ্য উদ্ধাৰৰ সুবিধা আৰু পৰিবেশ এই

প্ৰক্ৰিয়াত অনুপস্থিত। ছবি ৰিলিজৰ দুসপ্তাহমানৰ পিচত ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ কৰা হৈছিল, ধৰিলোৱা হৈছিল ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ হোৱাৰ পিচতেই প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকৰ ভিৰ কমি যাব। এই অনুমান প্ৰমাণ কৰি দিছিল যশ চোপ্ৰাৰ 'লমহে' ছবিয়ে। প্ৰেক্ষাগৃহত এই ছবি দৰ্শকে আদৰি লোৱা নাছিল, কিন্তু ভিডিঅ' চাৰ্কিটত এই ছবিৰ ব্যৱসায় আছিল ভাল।

পুনব 'হাম আপকে হ্যে কৌন' ছবিৰ কথালৈ আহোঁ। এই ছবিব সীমিত সংখ্যক প্ৰিণ্ট ৰিলিজ কৰা হৈছিল। ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট বিলিজ কবা হোৱা নাই এতিয়ালৈকে। তথাপিতো এই ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট ভিডিঅ' কেছেট লাইব্ৰেৰীত পোৱা যায়— যিবোৰ কেছেট চোবাংভাবে নির্মাণ কবা। প্ৰেক্ষাগৃহত ছবিখন চলি থকোতে সাধাৰণ 'ভি এইচ এছ' ভিডিঅ' কেমেবাবে ছবিখন তুলি বাখি কেছেট বনোৱা হৈছিল। ফলত ভিডিঅ' কেছেটত চবিবোৰ ভালদৰে অহা নাছিল, শব্দও হৈছিল শ্ৰৱণ ইন্দ্রিয়ব বাবে অতি অযোগ্য। ভিডিঅ'ৰ এই দুবৱস্থাই ছবিখনক অতিবিক্ত প্রচাব দিছিল, চিত্ৰগৃহৰ চোতালত দৰ্শকৰ ভিব বৃদ্ধি পাইছিল। 'হম আপকে হ্যে কৌন'ৰ এই সাফল্যই উৎসাহ প্রদান কবিছিল 'কবণ অর্জুন'ব প্রযোজক ৰাকেশ ৰোচনক। ৰাকেশ বোচনে ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট প্রচাবব বাবে চুক্তি কবিছিল 'টাইম ভিডিঅ'ৰ লগত। ছবি বিলিজ হোৱাৰ ছমাহব পিচত ভিডিঅ' কেছেট উলিওৱা হ'ব। ছমাহব পিচত যেতিয়া দেখা গ'ল যে প্ৰেক্ষাগৃহত দর্শকব সংখ্যা কমা নাই, তেতিয়া তেওঁ ভিডিঅ' কেছেট প্ৰকাশৰ পবিকল্পনা বাতিল কবি দিয়ে। এই দুখন ছবিৰ সাফল্যৰ পিচত এতিয়া বহু প্রযোজকে ছবিব ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ নকৰাৰ সিদ্ধান্ত গ্রহণ কবিছে।

পূর্বতেই উল্লেখ কৰিছোঁ, টিভিৰ আক্রমণৰ কালছোৱাত 'মেইণ্টেনেন্স'ব অভাৱত বহু চিত্রগৃহব অৱস্থা শোচনীয় হৈ পবিছিল। ৰাজশ্ৰীয়ে ছবিখন ৰিলিজ কবাৰ আগতে নির্বাচিত চিত্ৰগৃহবোৰ পুনৰ নতুনকৈ সজাই-পৰাই লৈছিল, বহু চিত্রগৃহ শীত-তাপ নিয়ন্ত্রিত কৰি লোৱা হৈছিল। দৰ্শকক পূর্ণ বিনোদন দিয়াৰ সকলো ব্যৱস্থা ছবিব

কলা-কুশলীসকলে । অৰবিন্দ স্বামীৰ দৰে প্ৰায় নতুন অভিনেতা আৰু মণিষা কৈৰালাৰ দৰে বাতিল প্ৰায় অভিনেত্ৰিৰে মণিৰত্নমে নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ালে 'বোম্বে'ৰ দৰে হিত ছবি । বহু হিট ছবিৰ অংশ বিশেষৰ সংকলনেৰে ৰাকেশ ৰোচনে নিৰ্মাণ কৰিলে 'কৰণ-অৰ্জুন'— যিখনো বিৰাট হিট ছবি । আৰু সুৰজ বৰজাত্য ? চলমন খান আৰু ভাগ্যশ্ৰীৰ দৰে নতুন নায়ক-নায়িকাক লৈ নিৰ্মাণ কৰিলে 'মৈইনে প্যাৰ কিয়া' আৰু বোম্বেৰ চিনেমা ইণ্ডাষ্টিয়ে নাকচ কৰি দিয়া চলমন খানক 'হিৰো' সজাই নিৰ্মাণ কৰিলে 'হাম আপকে হ্যে কৌন' । ব্যৱসায়ৰ দিশৰ পৰাই দুয়োখন ছবিয়েই ইতিহাস । আনফালে ফ্লপৰ তালিকাত আছে ৰমেশ 'শ্বোলে' চিপ্পিৰ অমিতাভ কেন্দ্ৰীক ছবি 'অকেলা' । আন ফ্লপ ছবিবোৰৰ কথা বাদেই দিলোঁ ।

এই নতুন পৰিচালকৰ হিত ছবিবোৰৰ এটা কথা মন কৰিবলগীয়া এয়ে যে প্ৰতিখন ছবিৰ পৰাই দৰ্শকে চকু মুহূৰ্তৰ বাবেও আঁতৰ কৰিবলৈ সক্ষম নহয় । কাহিনীৰ দিশৰ পৰা প্ৰতিখন ছবিয়েই আওপুৰণি, কিন্তু কাহিনী আছে আৰু সেই কাহিনী অতি দ্ৰুতগতি সম্পন্ন । সুৰজ বৰজাত্যৰ দুয়োখন ছবিয়েই অতি লেহেম গতিৰ কিন্তু নাচ-গান আৰু সুন্দৰ দৃশ্যগ্ৰহনৰ বাবেই এই ছবি দুখনে দৰ্শকক বিৰক্ত নকৰে ।

'হাম আপকে হ্যে কৌন'ৰ প্ৰযোজক-পৰিবেশক হ'ল ৰাজশ্ৰী প্ৰডাকচনছ— যাৰ নিজস্ব পৰিবেশন নেটৱৰ্ক আছে । নিৰ্বাচিত চহৰৰ নিৰ্বাচিত চিত্ৰগৃহত তেওঁলোকে ছবিখন ৰিলিজ কৰিছিল আৰু তাৰ ফলাফল চাই পৰৱৰ্তী চাল ঠিৰাং কৰিছিল । ইয়াৰ আগতে কিন্তু চিনেমা ৰিলিজৰ প্ৰক্ৰিয়া কিছু পৃথক আছিল । ভিডিঅ'ৰ আক্ৰমনৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ একেলগে বহুত প্ৰিন্ট বনাই লৈ ভাৰতৰ সৰ্বত্ৰতে ছবিখন একেলগে ৰিলিজ কৰা হৈছিল, যাতে প্ৰথম দুটামান সপ্তাহতে বুজন পৰিমানৰ টকা সংগ্ৰহ কৰিব পৰা যায় । এই প্ৰক্ৰিয়াত ছবিখন দৰ্শকে আদৰি ল'লে প্ৰথম দুটামান সপ্তাহতে প্ৰযোজকে কিছু টকা ঘূৰাই পাইছিল আৰু ছবিখন দৰ্শকে গ্ৰহন নকৰিলে ছবিখনৰ পতনো ক্ষিপ্ৰতৰ হৈ পৰিছিল । লাহে লাহে ভাগ্য উদ্ধাৰৰ সুবিধা আৰু পৰিবেশ এই

প্ৰক্ৰিয়াত অনুপস্থিত। ছবি ৰিলিজৰ দুসপ্তাহমানৰ পিচত ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ কৰা হৈছিল,ধৰিলোৱা হৈছিল ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ হোৱাৰ পিচতেই প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকৰ ভিৰ কমি যাব। এই অনুমান প্ৰমাণ কৰি দিছিল যশ চোপ্ৰাৰ 'লম্‌হে' ছবিয়ে। প্ৰেক্ষাগৃহত এই ছবি দৰ্শকে আদৰি লোৱা নাছিল, কিন্তু ভিডিঅ' চাৰ্কিটত এই ছবিৰ ব্যৱসায় আছিল ভাল।

পুনৰ 'হাম আপকে হ্যে কৌন' ছবিৰ কথালৈ আহোঁ। এই ছবিৰ সীমিত সংখ্যক প্ৰিণ্ট ৰিলিজ কৰা হৈছিল। ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ কৰা হোৱা নাই এতিয়ালৈকে। তথাপিতো এই ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট ভিডিঅ' কেছেট লাইব্ৰেৰীত পোৱা যায়— যিবোৰ কেছেট চোৰাংভাৱে নিৰ্মাণ কৰা। প্ৰেক্ষাগৃহত ছবিখন চলি থাকোতে সাধাৰণ 'ভি এইচ এছ' ভিডিঅ' কেমেৰাৰে ছবিখন তুলি ৰাখি কেছেট বনোৱা হৈছিল। ফলত ভিডিঅ' কেছেটত ছবিবোৰ ভালদৰে অহা নাছিল, শব্দও হৈছিল শ্ৰৱণ ইন্দ্ৰিয়ৰ বাবে অতি অযোগ্য। ভিডিঅ'ৰ এই দুৰৱস্থাই ছবিখনক অতিৰিক্ত প্ৰচাৰ দিছিল, চিত্ৰগৃহৰ চোতালত দৰ্শকৰ ভিৰ বৃদ্ধি পাইছিল। 'হম আপকে হ্যে কৌন'ৰ এই সাফল্যই উৎসাহ প্ৰদান কৰিছিল 'কৰণ অৰ্জুন'ৰ প্ৰযোজক ৰাকেশ ৰোচনক। ৰাকেশ ৰোচনে ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট প্ৰচাৰৰ বাবে চুক্তি কৰিছিল 'টাইম ভিডিঅ'ৰ লগত। ছবি ৰিলিজ হোৱাৰ ছমাহৰ পিচত ভিডিঅ' কেছেট উলিওৱা হ'ব। ছমাহৰ পিচত যেতিয়া দেখা গ'ল যে প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকৰ সংখ্যা কমা নাই, তেতিয়া তেওঁ ভিডিঅ' কেছেট প্ৰকাশৰ পৰিকল্পনা বাতিল কৰি দিয়ে। এই দুখন ছবিৰ সাফল্যৰ পিচত এতিয়া বহু প্ৰযোজকে ছবিৰ ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ নকৰাৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিছে।

পূৰ্বতেই উল্লেখ কৰিছোঁ, টিভিৰ আক্ৰমণৰ কালছোৱাত 'মেইণ্টেনেন্স'ৰ অভাৱত বহু চিত্ৰগৃহৰ অৱস্থা শোচনীয় হৈ পৰিছিল। ৰাজশ্ৰীয়ে ছবিখন ৰিলিজ কৰাৰ আগতে নিৰ্বাচিত চিত্ৰগৃহবোৰ পুনৰ নতুনকৈ সজাই-পৰাই লৈছিল, বহু চিত্ৰগৃহ শীত-তাপ নিয়ন্ত্ৰিত কৰি লোৱা হৈছিল। দৰ্শকক পূৰ্ণ বিনোদন দিয়াৰ সকলো ব্যৱস্থা ছবিৰ

পৰিবেশকে কৰি লৈছিল ।

'প্ৰেম' ছবিৰ প্ৰযোজকে বীণ কাপুৰেও পিচত এই কাৰ্যৰ যুক্তিযুক্ততা স্বীকাৰ কৰিছিল । 'প্ৰেম' ছবিখনে আশানুৰূপ সাফল্য লাভ নকৰাৰ অন্যতম কাৰণ হিচাবে তেওঁ চিত্ৰগৃহৰ দুৰৱস্থাৰ কথা আঙুলিয়াই দিছিল । তেওঁ কৈছিল যে প্ৰায়বোৰ চহৰৰ শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰগৃহটোত ৰাজশ্ৰীৰ 'হাম আপকে হ্যে কৌন' চলি আছে । এই ছবিখনে চিত্ৰগৃহৰ পৰা সোনকালে লৰচৰ কৰাৰ আশা নাই, গতিকে তুলনামূলকভাৱে বেয়া চিত্ৰগৃহবোৰত 'প্ৰেম' ছবিখন ৰিলিজ নকৰি উপায় নাই । বনি কাপুৰৰ যুক্তিত একপক্ষীয় ভাব থাকিলেও তেওঁ এইটোও স্বীকাৰ কৰি লৈছে যে প্ৰেক্ষাগৃহৰ দুৰৱস্থাও ছবিৰ দৰ্শক কমাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ সমূহৰ এটা ।

'এ.টি.এন.'ৰ 'ফিল্মি পঞ্চায়ত' নামৰ অনুষ্ঠানটোত আমোল পালেকাৰে ৰাজশ্ৰীৰ অন্যতম পৰিচালক কমলকুমাৰ বৰজাত্যক সুধিছিল- 'হাম আপেকে হ্যে কৌন' ৰিলিজ কৰাৰ সময়ত আপুনি পৰম্পৰাগত পদ্ধতি বাদ দি নতুন ধৰণৰ পদ্ধতিৰ সহায় লৈছিল । এই পদ্ধতিয়ে আপোনাক কিমান সহায় কৰিছিল ?' উত্তৰত কমলকুমাৰ বৰজাত্যই কৈছিল-' ছবি এখনৰ মেৰিট প্ৰথম কথা, কিন্তু মই প্ৰয়োগ কৰা কৌশল— কম প্ৰিণ্ট ৰিলিজ কৰা, ভিডিঅ' কেছেট ৰিলিজ নকৰা, চিত্ৰগৃহবোৰ নতুনকৈ সজাই তোলা আদি কামে দৰ্শকৰ আগ্ৰহ বৃদ্ধি কৰিছিল ।'

এই চমু আলোচনাৰ পৰা আমি এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰোঁ যে চিত্ৰগৃহলৈ দৰ্শক ঘূৰি আহিছে । কিন্তু এই ওভতনি কাৰ্য কিবা এক অলৌকিক শক্তিৰ ফল নহয়— ই হ'ল চিত্ৰনিৰ্মাতা আৰু পৰিবেশকসকলৰ চিন্তা-বুদ্ধি আৰু কৰ্মৰ ফচল ।

এই আলোচনা আছিল হিন্দী ছবিৰ মাজতেই আবদ্ধ । এই একেই কথা অসমীয়া ছবিৰ ক্ষেত্ৰত কিমান প্ৰযোজ্য হৈছে আলচ কৰি চাওঁ । ব্যৱসায়িক দিশত সফল হিন্দী ছবিৰ সংখ্যা দিনক দিনে দেখা পাই আহিছে, কিন্তু অসমীয়া ছবিৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ বিপৰীতটোহে দেখা পোৱা গৈছে । কিয় ?

যোৱা দুবছৰমান দেখা গৈছে যিমানবোৰ অসমীয়া ছবি সম্পূৰ্ণ হৈছে তাৰ অধিকাংশ ছবিয়েই গহীন বিষয়ৰ ছবি। এই ছবিবোৰে প্ৰেক্ষাগৃহত আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাই, কিন্তু এই ছবিবোৰে আত্মপ্ৰকাশৰ বেলেগ পথ বাচি লৈছে আৰু তাৰে এখন দুখনে প্ৰযোজকৰ অৰ্থভাণ্ড স্ফীততৰ কৰি তুলিব নোৱাৰিলেও- মোটামুটিভাবে বিনিয়োগ কৰা টকা ওভোতাই আনিছে। ব্ৰেক ইভেন পৰ্যায় পোৱা এই ছবিবোৰ কিছুদূৰ ভালদৰে নিৰ্মিত। নিৰ্মাণ কৌশলৰ দুৰ্বলতাৰ বাবেও কেইখনমান ছবিয়ে আশা কৰা মতে ভাল ফল প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা নাই।

আমাৰ এই আলোচনা প্ৰেক্ষাগৃহ কেন্দ্ৰীক হোৱা বাবে তেনে ছবিবোৰৰ দৰ্শক প্ৰসংগ আমি ইয়াত আলেচনা নকৰোঁ।

প্ৰেক্ষাগৃহৰ দৰ্শকৰ বাবে যিবোৰ অসমীয়া ছবি নিৰ্মণ কৰা হৈছে, তাৰ অধিকাংশই ভাল ফল প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা নাই। তাৰে বহু ছবি নানা বিধ দুৰ্বলতাৰে আক্ৰান্ত-দৰ্শনৰ অযোগ্য। তেনে ছবিক দৰ্শকে প্ৰত্যাখ্যান কৰাত আচৰিত হ'বলগীয়া একো নাই; বৰং ভালহে লাগিব লাগে। কাৰণ অযোগ্য মানুহৰ অকস্মাৎ উত্থানে নিষ্ঠাবান মানুহৰ প্ৰচেষ্টাক ব্যংগ কৰে।

ব্যৱসায়ৰ সম্ভৱনা থকা ভালেমান ছবিয়েও দৰ্শকৰ পৰা ইপ্সিত আদৰ নোপোৱাৰ কাৰণ কি বাৰু? ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ দুটা- এটা হ'ল পৰিবেশনৰ অসুবিধা আৰু দ্বিতীয়টো হ'ল চিত্ৰগৃহবোৰৰ দুৰৱস্থা।

অসমীয়া ছবিৰ দৰ্শক ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাতে সীমিত— তাকো এই উপত্যকাৰ কেইখনমান চহৰৰ মাজতহে। বড়ো আন্দোলনৰ পিচৰ পৰাই বহু ঠাইত অসমীয়া ছবিৰ প্ৰচলন বন্ধ প্ৰায় হৈ গৈছে। এই মুষ্টিমেয় ঠাইৰ দৰ্শকবোৰক সম্পূৰ্ণ সন্তুষ্ট কৰিব পাৰিলেও কম বাজেটৰ একোখন ছবিৰ বিনিয়োগৰ ধন সম্পূৰ্ণ ঘূৰি আহিব পাৰে, লগতে আছে চৰকাৰে ঘুৰাই দিয়া আমোদকৰৰ সম পৰিমাণৰ সাহায্য। কিন্তু এই খিনি দৰ্শকো সম্পূৰ্ণৰূপে অসমীয়া ছবিয়ে নাপায়। ইয়াৰ অন্যতম কাৰণ হ'ল চিত্ৰগৃহৰ বেয়া অৱস্থা। প্ৰতিখন চহৰৰ ভাল ভাল চিত্ৰগৃহবোৰ দখল কৰি থাকে হিন্দী ছবিয়ে, বেয়া চিত্ৰগৃহত মুক্তি লাভ

কৰে অসমীয়া ছবিয়ে । এই চিত্ৰগৃহবোৰৰ অৱস্থা, চিত্ৰগৃহৰ চৌপাশে থকা অসামাজিক লোকৰ সমাবেশ আদিয়ে অসমীয়া পৰিয়ালবোৰক চিত্ৰগৃহলৈ অহাত বাধা দিয়ে । অসমীয়া ছবিৰ ব্যৱসায়িক সাফল্যৰ বাবে পৰিয়াল হিচাবে দৰ্শকৰ আগমন হোৱাটো অতি জৰুৰী । অসমীয়া ছবিয়ে মুক্তিলাভ কৰা চিত্ৰগৃহবোৰৰ অৱস্থা ইমানেই বেয়া, অকণমান সংবেদনশীল লোকেও নিজৰ পৰিয়ালক লৈ সেইবোৰ চিত্ৰগৃহলৈ যাবলৈ কুণ্ঠিত হয় । এই অৱস্থাৰ উন্নতি নোহোৱালৈকে অসমীয়া ছবিৰ দৰ্শক প্ৰেক্ষাগৃহলৈ উভতি অহাৰ আশা কম । আনহাতে এইটোও সত্য যে অসমীয়া ছবিয়ে অনা-অসমীয়া দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰিব পৰা নাই । অকল নিশাৰ দৰ্শনীৰ তৃতীয় শ্ৰেণীৰ দৰ্শকৰ কথা কোৱা নাই, সামগ্ৰিক ভাৱে অনা-অসমীয়া দৰ্শকৰ কথা কৈছোঁ । ছবিৰ মানেই একমাত্ৰ কাৰণ নহয়, উপযুক্ত প্ৰচাৰৰ অভাৱো ইয়াৰ এটা কাৰণ ।

অসমীয়া ছবিয়ে দৰ্শক নোপোৱাৰ আন এটা কাৰণ হ'ল পৰিবেশনৰ ত্ৰুটী । ছবিৰ পৰিবেশন ব্যৱসায়টো অসমত মাত্ৰ কেইজনমান পৰিবেশকৰ কুক্ষিগত । তেওঁলোকে অসমীয়া ছবি এখন সকলো ঠাইতে বিলিজ হোৱাটো নিবিচাৰে । মাত্ৰ কেইখনমান ঠাইতে অসমীয়া ছবিখন চলাই তাক বাকচত বন্দী কৰি পেলাই থৈ দিয়ে ।

ইয়াৰ কাৰণ হ'ল পৰিবেশকসকলে হিন্দী ছবিৰ পৰিবেশন স্বত্ব ক্ৰয় কৰাৰ বাবে বহু টকা বিনিয়োগ কৰে । সেই টকা সংগ্ৰহ কৰাৰ বাবে হিন্দী ছবিৰ প্ৰদৰ্শনত অধিক মনোযোগ দিয়ে । অসমীয়া ছবি পৰিবেশনৰ বাবে পৰিবেশকে কোনো অৰ্থ বিনয়োগ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই । প্ৰযোজকেই সকলোখিনি অৰ্থ বিনিয়োগ কৰে । নিজৰ অৰ্থ বিনিয়োগ নহয় বাবেই পৰিবেশকে অসমীয়া ছবিৰ প্ৰতি মনোযোগ নিদিয়ে । যিসকল ব্যৱসায়ী অকল টকা ঘটাৰ প্ৰতিয়েই দায়বদ্ধ তেনেকুৱা ব্যৱসায়ীৰ পৰা সহানুভূতিসূচক দৃষ্টি আশা কৰা উচিত নহয় ।

পৰিবেশকসকলৰ ভাষ্য হ'ল- অসমীয়া ছবিৰ দৰ্শক নাই বাবেই তেওঁলোকে অসমীয়া ছবিৰ প্ৰদৰ্শন নকৰে । কথাটোৰ সত্যতা খুব বেছি আছে বুলি ক'ব নোৱাৰি । প্ৰতিখন হিন্দী ছবিয়েই 'মোহৰা', 'হাম আপকে হ্যে কৌন' বা ' বেম্বে' নহয় । এখন সাধাৰণ মানৰ

হিন্দী ছবিয়ে গড়ে যিমান দৰ্শক পায়- অসমীয়া ছবি একোখনেও তাতকৈ খুব কম দৰ্শক নাপায়। চিত্ৰগৃহবোৰলৈ চালে আমি দেখা পাম সাধাৰণ মানৰ হিন্দী ছবি একোখন যিমান দৰ্শকৰ উপস্থিতিতো চলোৱা হয়, অসমীয়া ছবি একোখন সিমান সংখ্যক দৰ্শকত চলোৱা নহয়। অসমীয়া ছবি ' ৰি-ৰান' অৰ্থাৎ দ্বিতীয়বাৰ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ অকণো উৎসাহ কাৰো নাথাকে। কিন্তু পৰিবেশক এজন যেতিয়া ছবি এখনৰ প্ৰযোজক হয় তেন্তে তেওঁ অসমীয়া ছবি এখনো যিমান পাৰে সিমান চলায়।

একোখন হিন্দী চিনেমা হিট হোৱাৰ অৰ্থ হ'ল এজন দৰ্শকে ছবিখন একাধিকবাৰ চাব লাগিব। সাধাৰণভাবে চলা ছবিবোৰ দৰ্শকে এবাৰেই চায়। এই এবাৰ চোৱা দৰ্শকসকল নিয়মিত দৰ্শক- যাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি প্ৰেক্ষাগৃহবোৰ চলি থাকে এওঁলোকৰ বাবে ছবিৰ মান বা বিশেষত্ব বিশেষ জৰুৰী বিষয় নহয়, ছবি চোৱাটো এওঁলোকৰ অভ্যাস। অসমীয়া ছবিৰ ক্ষেত্ৰত এতিয়াও এনে দৰ্শক গোষ্ঠী গঢ় লৈ উঠা নাই। অসমীয়া ছবিৰ অনিয়মিত নিৰ্মাণ আৰু অনিয়মিত ৰিলিজে এনে দৰ্শকৰ সৃষ্টি হ'বলৈ দিয়া নাই। তুলনামূলকভাবে দেখা পাওঁ ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰে তেওঁলোকৰ নিজস্ব দৰ্শক এচাম গঢ়ি ল'বলৈ সক্ষম হৈছে যাৰ ফলত অনিনেতা-অভিনেত্ৰী, নাটক আদি ঠিক হোৱাৰ আগতেই বছৰটোৰ বাবে থিয়েটাৰৰ প্ৰদৰ্শন নিৰ্দিষ্ট হৈ যায়। এই ধৰণৰ পেছাদাৰী দক্ষতাৰ এক শতাংশও অসমীয়া ছবিজগতত (বিনোদন চিত্ৰজগত) বিচাৰি পাবলৈ নাই।

অসমীয়া ছবিৰ প্ৰতি পৰিবেশকৰ যি শত্ৰুসদৃশ আচৰণ, তাৰ একমাত্ৰ বিকল্প হ'ল চিত্ৰ পৰিবেশনৰ অন্য পথৰসন্ধান কৰা। ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই 'সন্ধ্যাবাগ' ছবিৰ প্ৰদৰ্শনৰ বাবে এনেকুৱা বিকল্প পথ বাচি উলিয়াইছিল- ছবিখনৰ প্ৰদৰ্শনৰ দায়িত্ব তেওঁ নিজেই লৈছিল। ব্যৱসায় সফল ছবিৰ বাবে এনে বিকল্প পথ সফল বুলি প্ৰমাণিত হ'ব পাৰে।

পুনৰ জনপ্ৰিয় ছবিৰ কথালৈ উভতি আহোঁ। এতিয়াৰ যিবোৰ হিন্দী ছবি হিট হৈছে - সেই আটাইবোৰ ছবিৰেই নিৰ্মাণ কৌশলৰ দক্ষতা আৰু দৰ্শক চিত্ত বিনোদিত কৰিব পৰা ক্ষমতাৰ তুলনা নাই। সি 'হাম আপকে হ্যে কৌন'ৰ দৰে মিউজিকেল ছবিয়েই হওক বা

'মেহুবা'ৰ দৰে ভাবলোক সৰ্বস্ব ছবিয়েই হওক বা 'কৰণ অৰ্জুন'ৰ দৰে যৌনতা প্ৰধান ছবিয়েই হওক। ছেক্স-ভায়োলেন্স বা মিউজিক-আইটেমৰ উপাদানেই দৰ্শকে সমানেই গ্ৰহণ আৰু হজম কৰে। কাৰণ হ'ল পৰিবেশন পদ্ধতি।

অসমীয়া ছবিৰ পৰিবেশন পদ্ধতিত পৰিৱৰ্তন আনিব বিচৰা হৈছে, কিন্তু তাৰ কোনো চিন্তা-ভাবনা নাই, পেছাদাৰী দক্ষতা নাই। এই দিশবোৰৰ প্ৰতি নিৰ্মাতা সচেতন নহ'লে দৰ্শকে সেই ছবিবোৰ প্ৰত্যাখ্যান কৰিবই - ই সৰল সত্য।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপৰেখা

১৯৮১-১৯৯৩

১৯৮১ৰ পৰা ১৯৯৩ লৈ— এই তেৰ বছৰত এসময়ৰ ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক জীৱনে নানান পৰিৱৰ্তনৰ মাজেৰে অতিবাহিত কৰিছে। বিদেশী বিতাৰণ আন্দোলনৰ উত্তপ্ত অৱস্থা, ইয়াৰ লগে লগে মানুহৰ মনত জন্ম লোৱা নানান ধৰণৰ পৰিৱৰ্তনৰ আশা আৰু আকাংক্ষা, ৰাজনৈতিক সচেতনতা বৃদ্ধি, তিৰাশীৰ বহুচৰ্চিত নিৰ্বাচন, ৰাজনৈতিক অস্থিৰতা, ’৮৫ৰ নিৰ্বাচন, ৰাজনৈতিক দলপতিৰ ভেকা-ভকুৱা শক্তিৰ অভ্যুত্থান, ৰাইজৰ প্ৰত্যাশা বৃদ্ধি, আশা ভংগ, এই সমষ্টিক আশাভংগই জন্ম দিয়া আলফাৰ দৰে সংগঠনৰ জন্ম আৰু নাইট্ৰন অস্ত্ৰ অৰ্জন- এনে ব্যাপক আৰু দ্ৰুত পৰিৱৰ্তিত ৰাজনৈতিক-সামাজিক অৱস্থাৰ মাজেৰে উল্লেখিত তেৰতা বছৰ পাৰ হৈ গৈছে।

ইয়াৰ লগতে আহিছে দূৰদৰ্শনৰ অক্টোপাছ আলিংগন। ’৮২ চনত অনুষ্ঠিত হোৱা ‘এচিয়াড’ৰ লগত সম্পৰ্ক ৰাখি ভাৰতৰ চৌদিশে বিয়পি পৰা দূৰদৰ্শনৰ মায়াময় জগত- নতুন মাধ্যম নতুন আহিলাৰে পোৱা মনোৰঞ্জনৰ আক্ৰমণে অসমৰ সামাজিক জীৱন দ্ৰুতগতিত সলনি কৰি দিছিল। দূৰদৰ্শন যোগে প্ৰচাৰিত অনুষ্ঠানবোৰৰ লগতে প্ৰচাৰিত বিজ্ঞাপনৰ জগতেও ‘ভোগবাদী’ মনোভাৱৰ বৰ্ধনত সহায় কৰি দিলে। তাৰ লগে লগে ভিডিঅ’, ছেটেলাইট টেলিভিছন এইবোৰতো আছেই। টেলিভিছনে সলনি কৰি দিলে জীৱন ধাৰণ প্ৰক্ৰিয়া আৰু বিনোদনৰ অনুষ্ঠানবোৰ। চিত্ৰগৃহত দৰ্শকৰ ভিৰ কমি গ’ল, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানৰ প্ৰাণচঞ্চলতা হ্ৰাস পালে। গুৱাহাটী দূৰদৰ্শন কেন্দ্ৰই ধাৰাবাহিক প্ৰচাৰ আৰম্ভ কৰাৰ লগে লগে অসমীয়া চিনেমা উদ্যোগতো ভোলপাৰ লাগি গ’ল। যোৱা তেৰ বছৰৰ অসমীয়া ছবিজগতৰ পিনে এবাৰ চাবলৈ যোৱা সময়ত আমি এই উপাদানবোৰৰ উপস্থিতি আৰু প্ৰভাৱ অস্বীকাৰ কৰিলে নচলিব।

বিদেশী বিতাৰণ আন্দোলনৰ ফলাফল যিয়েই নহওক কিয়, এই আন্দোলন যে অসমীয়াৰ মনলৈ এটি সজাগতাৰ ভাব আনি দিছিল তাত কোনো সন্দেহ নাই । স্বভাবসুলভ সংকোচ আৰু দ্বিধা এৰি অসমীয়াই মুখ খুলি স্পষ্ট কথা কোৱাৰ সাহস পাইছিল এই আন্দোলনৰ পৰাই । এই সামাজিক পৰিবৰ্তনৰ প্ৰভাবে অসমীয়া ছবিজগতকো স্পৰ্শ কৰি গৈছিল । তাৰ উদাহৰণ হ'ল ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ ছবি 'অগ্নিস্নান' । 'অগ্নিস্নান'ৰ লগত অসম আন্দোলনৰ কোনো সম্পৰ্কেই নাই । কিন্তু আন্দোলনে কঢ়িয়াই অনা সামাজিক আৰু মানসিক পৰিবৰ্তনে ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ দৰে পৰিচালককো অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল মধ্যবিত্তীয় সমাজৰ দুখ-কষ্টৰ কাহিনীৰ পৰিধি অতিক্ৰম কৰি সামাজিক নৈতিকতা আৰু শৃংখলাবোধক প্ৰত্যাহ্বান জনাব পৰা ছবি নিৰ্মাণলৈ আগবাঢ়িলহেঁতেন নে নাই তাক ভবাৰ অৱকাশ আছে ।

অসম আন্দোলনে প্ৰভাবিত কৰা আৰু কেইখনমান ছবি হ'ল মৃদুল গুপ্তাৰ 'সূত্ৰপাত', হেম বৰাৰ 'সংকল্প', জাহ্নু বৰুৱাৰ 'পাপৰি',আৰু গৌৰি বৰ্মনৰ 'যুগে যুগে সংগ্ৰাম' । স্বাধীনতা আন্দোলনক পটভূমি হিচাবে লৈ নিৰ্মাণ কৰা 'জীৱন জেউতি' ছবিখনৰ লগত অসম আন্দোলনৰ কিছু অংশৰ তথ্যচিত্ৰধৰ্মী টুকুৰা কেইটামান লগাই নিৰ্মাণ কৰা 'যুগে যুগে সংগ্ৰাম'ৰ বাহিৰে আন আটাইকেইখন ছবিতেই অসম আন্দোলনৰ উল্লেখ পোনপটীয়া আৰু কাহিনীৰ লগত সম্পৰ্ক থকা । 'সূত্ৰপাত' ছবিৰ পৰা অসম আন্দোলনৰ উল্লেখ থকা অংশবোৰ কাটি বাদ দিলেও ছবিৰ মূল বক্তব্যৰ একো সলনি নহয়; ইয়াত আন্দোলনৰ কথা আহিছে কেইটামান চৰিত্ৰ প্ৰয়োজনত । জাহ্নু বৰুৱাৰ 'পাপৰি'ত অসম আন্দোলনৰ উল্লেখ কাহিনীৰ বিকাশৰ লগত সম্পৰ্ক থকা,কিন্তু ইয়াৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে অতি কৌশলগতভাৱে । আন্দোলনটিৰ সামাজিক বা ৰাজনৈতিক তাৎপৰ্যৰ প্ৰসংগ কাহিনীকাৰ পৰিচালকে এৰাই গৈছে । ৰঞ্জিত শৰ্মাৰ কাহিনী আৰু চিত্ৰনাট্যৰে হেম বৰাই পৰিচালনা কৰা 'সংকল্প' সম্পূৰ্ণভাৱে আন্দোলনকেন্দ্ৰীক । কাহিনীৰ বিকাশ, পৰিণতি, বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ কাম-কাজ সকলো আন্দোলনক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই আবৰ্তিত হৈছে । পোনপটীয়াকৈ অসম আন্দোলনৰ কথা নাই, কিন্তু এই আন্দোলনে

মধ্যবিত্তীয় সমাজত সৃষ্টি কৰা নানান সমস্যা আৰু প্ৰশ্ন উত্তৰ ইয়াত বিচৰা হৈছে। সন্দেহ নাই, আন্দোলনটি অতি আৱেগিক আছিল, কিন্তু সেই আৱেগপূৰ্ণ আন্দোলনৰ ভেটিত নিৰ্মাণ 'সংকল্প' যুক্তিপ্ৰধান ছবি।

আলফাৰ অভ্যুত্থানৰ লগত বাহ্যিক মিল থকা বা আলফাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত ছবি হ'ল 'সূৰ্য্য তেজৰ অন্য নাম'। সমকালীন বাস্তৱৰ প্ৰতিচ্ছবি থকা এই ছবি দৰ্শকে আদৰেৰে গ্ৰহণ কৰিছিল। 'ফিৰিঙতি' (৯১)ত স্থানীয় আৰু বাহিৰৰ যুৱকৰ সংঘাতৰ ছবি আছে যিটো ধাৰণা অসমত আবিৰ্ভাৱ হয় নৈব্বৰ দশকত। কিন্তু নাঠিৰ দশকৰ পটভূমিত নিৰ্মিত ছবিখনত এই ধাৰণাৰ প্ৰয়োগ গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। হয়তো সামাজিক সমস্যাৰ অতি-প্ৰতিফলন কৰিবলৈ যোৱাৰ উৎসাহৰ আতিশয্যতেই চিত্ৰনাট্যকাৰ জাহ্নু বৰুৱাই সময়ৰ কথা আওকাণ কৰি গুচি গ'ল। তথাপিতো এই কথাই এটা কথাকে প্ৰতিপন্ন কৰে যে অতি উপৰুৱা দৃষ্টিভংগী হ'লেও জাহ্নু বৰুৱা সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতি সচেতন।

৮১-৯৩ চনত অসমৰ সমাজ জীৱন বিপৰ্যস্ত কৰি তোলা এবিধ উপাদান হ'ল 'উপভোক্তাবাদ' আৰু দুৰ্নীতি। উপভোক্তাবাদৰ আগ্ৰাসী হাতোৰাই মধ্যবিত্তীয় জীৱন কেনেদৰে আঁকোৱালি লৈছে তাৰ সুন্দৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে ডঃভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ 'সাৰথি' ছবিত। বিচ্ছিন্নভাৱে মুনীন বৰুৱাৰ 'প্ৰভাতী পখীৰ গান'তো ইয়াৰ প্ৰভাৱ আছে। দুৰ্নীতি বিষয়টোৱে আগস্থান পাইছে জাহ্নু বৰুৱাৰ 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়'আৰু 'বনানী', মুনীন বৰুৱাৰ 'পিতাপুত্ৰ' ছবিত। জাহ্নু বৰুৱাই পোনপটীয়াকৈ উদ্দেশ্যধৰ্মী ছবি নিৰ্মাণ কৰে, মুনীন বৰুৱাই মুখ্যতঃ বিনোদন ধৰ্মী ছবিয়েই নিৰ্মাণ কৰি আহিছে আৰু নিজৰ পৰিসীমাৰ মাজত থাকিও সৎভাৱেই সামাজিক সমস্যা আৰু পৰিবৰ্তনক ছবিৰ মাজেৰে দাঙি ধৰিব বিচাৰিছে। অইন পৰিচালকৰ বাবে চিত্ৰনাট্য ৰচনা বা সহকাৰী পৰিচালক হিচাবে কাম কৰা সময়ত মুনীন বৰুৱাৰ সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ চিনাকি পোৱা নৈগেছিল। কিন্তু শ্ৰীবৰুৱাই নিজে যেতিয়া পৰিচালকৰ ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে তেতিয়াই এগৰাকী দায়বদ্ধ শিল্পীৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিলে। ৰুচিবোধ বিসৰ্জন নিদিয়াকৈ দৰ্শকৰ মনঃপুত ছবি

[illegible] মুনীন বৰুৱাৰ নতুন পৰিকল্পনাৰ [illegible] অসমীয়া ছবি [illegible] মুনীন বৰুৱাৰ এই দুয়োখন ছবিয়েই [illegible]।

অতুল বৰদলৈৰ পৰিকল্পনা [illegible] (কাহিনী [illegible]) আৰু [illegible] (কাহিনী: দেবেন্দ্ৰ দাস) এই দুয়োখন ছবিয়েই সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে। শিৱপ্ৰসাদ ঠাকুৰৰ 'বান' ছবিতো মাজুলীৰ বানপানীৰ সমস্যাৰ কথাই মুখ্যস্থান অধিকাৰ কৰিছে। মুনীন বৰুৱাৰ 'পাহাৰী কন্যা' ছবিখন অসমৰ পাহাৰ-ভৈয়াম সম্প্ৰীতিৰ ওপৰত নিৰ্মিত উদ্দেশ্যপূৰ্ণ বিনোদন ছবি। চাৰু কমল হাজৰিকাৰ 'প্ৰিয়জন' ছবিতো সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতিফলন আছে। বঞ্জিৎ দাসৰ 'প্ৰত্যাবৰ্তন' আৰু সঞ্জীৱ হাজৰিকাৰ 'হুলস্থূল'-ও সামাজিক সমস্যাৰ চিত্ৰণ থকা ছবি- কিন্তু এই সমস্যাই বিশেষ সমকালীন ছবিৰ বা স্পিৰিট দাঙি নধৰে।.

হেমেন দাসৰ 'যুঁজ', সুপ্ৰভা দেৱী-হীৰেণ চৌধুৰীৰ 'সৰবজান', দ্বিবন বৰুৱাৰ 'অজলা জোঁৱাই', ফণী তালুকদাৰৰ 'মানস কন্যা' আদি ছবিতো সামাজিক চেতনাৰ অভাৱ দেখা যায়। এই চেতনা কেতিয়াবা সংস্কৃতিকেন্দ্ৰিক, কেতিয়াবা আচৰণ কেন্দ্ৰিক আৰু কেতিয়াবা পৰিবেশকেন্দ্ৰিক।

অসমৰ ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক দৃশ্যপটৰ পৰিবৰ্ত্তনে চিৰ্তনিৰ্মাতা সকলৰ মনত পেলোৱা প্ৰভাৱৰ বাবেই ইমানদিনে চলি অহা মেল'ড্ৰামাটিক ছবিৰ ধাৰাৰ পৰা আঁতৰি গৈ বহু চিত্ৰ নিৰ্মাতাই বক্তব্যৰ দিশৰ পৰা বেলেগ চিন্তাৰ ছবি নিৰ্মাণ কৰিবলৈ সাহস কৰিছিল। এই সাহস প্ৰশংসাযোগ্য, কিন্তু 'সূৰ্য্য তেজৰ অন্য নাম' ছবিৰ বাহিৰে আন এখনো ছবিয়েই দৰ্শকৰ পৰা ঈপ্সিত সঁহাৰি পোৱা নাছিল। অসমীয়া ছবি পৰিবেশনৰ দুষ্ট চক্ৰটোৰ অসহযোগিতা আৰু ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হৈছে ইয়াৰ অধিকাংশ ছবি। চিত্ৰনাট্য আৰু কাৰিকৰি দুৰ্বলতাও ইয়াৰ অন্যতম কাৰণ। 'পিতা পুত্ৰ' আৰু 'প্ৰভাতী পখীৰ গান'- এই দুয়োখন ছবিৰ সাফল্যৰ কাৰণ আছিল ছবি দুখন প্ৰদৰ্শনৰ বাবে কৰা সকলো ধৰণৰ সু-ব্যৱস্থা। এগৰাকী অভিজ্ঞ পৰিবেশক এই ছবিৰ প্ৰযোজনাৰ লগত জড়িত আছিল বাবেই এই সুবিধা হৈছিল।

'৮১-৯৩, এই কালছোৱাত ব্যৱসায়িক দিশত সফল হোৱা ছবিকেইখনৰ ভিতৰত আছিল 'কল্পা [illegible]' ('৮৩), মুনীন বৰুৱাৰ '[illegible]' ('৮২), শিৱপ্ৰসাদ ঠাকুৰৰ '[illegible]' ('৮২), আৰু 'মন মন্দিৰ' ('৮?), দাৰা আহমেদৰ 'পূজা' ('৮৫) আৰু ব্ৰজেন বৰুৱাৰ 'ৰঙ্গীলী' ('৯০)। এই জনপ্ৰিয় ছবিকেইখনৰ কাহিনী আৰু পৰিৱেশন ৰীতি [illegible] পৰিবৰ্তন নহ'লেও '৮১ চনত নিৰ্মিত 'বোৱাৰী' [illegible] মেলোড্ৰামাধৰ্মী ছবি। জনপ্ৰিয় হ'ব পৰা গীত [illegible] ছবিখনৰ অন্যতম আকৰ্ষণ। বাংলা ছেণ্টিমেণ্ট সৰ্বস্ব কাহিনীৰ প্ৰভাৱ [illegible] ছবিখনত অসমীয়া লোকৰ এটা আছিল। '৯০ ৰ 'ৰঙ্গীলী' হ'ল মাৰপিট আৰু যৌনতাৰ মচলা ভৰপূৰ ছবি। 'বোৱাৰী'ৰ নায়কে যেনেকৈ [illegible] পৰিবৰ্তে 'ৰঙ্গীলী'ৰ নায়কে হিন্দী ছবিৰ আৰ্হিৰ গীত গায়- এই ছবি দৃশ্যৰ পৰিৱেশন পদ্ধতিত মাদ্ৰাজৰ ছবিৰ ভমক ভৰ্তি (এটা দৃশ্য কামাল হাছানৰ '[illegible]' ছবিৰ পোনপটিয়া অনুকৰণ)। টি.ভি., ভিডিঅ' আদিৰ ব্যাপক প্ৰচলনে যে দৰ্শকৰ এই পৰিবৰ্তনত সহায় কৰিছে তাত অকণো সন্দেহ নাই। '৮৫ চনত দাৰা আহমেদৰ 'পূজা' ছবিখন দৰ্শকৰ দ্বাৰা সমাদৃত হোৱাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ আছিল এই ছবিখনে অসমীয়া দৰ্শকক বাংলা ছেণ্টিমেণ্ট সৰ্বস্ব ছবিৰ মায়াজালৰ পৰা মুক্ত কৰি মাদ্ৰাজ-বোম্বেৰ মচলা যোগান ধৰিছিল— যিটো বস্তু সেই সময়ৰ দৰ্শকৰ বাবে অসমীয়া ছবিত নতুন আছিল। দাৰা আহমেদে তেওঁৰ পৰৱৰ্তী ছবিবোৰত তেনে উপাদানৰ প্ৰয়োগ কৰিব পৰা নাছিল বাবে 'পূজা'ৰ দৰে সাফল্য আইন ছবিত প্ৰদৰ্শিত নহ'ল। কাৰিকৰী দিশত দাৰা আহমেদৰ যথেষ্ট কৌশলী আৰু দক্ষতাৰ চিনাকি তেওঁৰ ছবিবোৰত পোৱা যায়। কিন্তু উপযুক্ত কাহিনী আৰু চিত্ৰনাট্যৰ অভাৱ তেওঁৰ ধাৰাবাহিক সাফল্যৰ পথৰ হেঙাৰ হৈ আছে।

যি ধৰণৰ কাহিনীৰে শিৱপ্ৰসাদ ঠাকুৰে 'বোৱাৰী'ৰ দৰে হিট ছবিৰ উপহাৰ দিছিল, সেই একে সুৰীয়া পাৰিবাৰিক কাহিনীৰে নিৰ্মাণ কৰা 'শেৱালী' ('৮৯) ছবিয়ে এই একেই সাফল্য অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। '৮৩ নিপ বৰুৱাই নিৰ্মাণ কৰা 'ককাদেউতা, নাতী আৰু

[illegible] ছবি [illegible] আৰু [illegible], আৰু [illegible] 'অনুৰাধা' আৰু [illegible] (১৯৮৩ [illegible] [illegible] (১৯৮৫) আৰু 'আই [illegible]' (১৯৮৬) এই [illegible] ছবিবোৰ [illegible] [illegible] হৈছিল । দৰ্শকৰ [illegible] পৰিবৰ্তন, সেই পৰিবৰ্তনৰ লগত খাপ খুৱাব নোৱাৰা বাবেই নিজ বক্তব্যৰ [illegible] ছবিৰ [illegible] পৰিচালককেও [illegible] আছিল । [illegible] যে '[illegible] মোৰ [illegible]' ছবিত [illegible] আৰু '[illegible]' ছবিক [illegible] অনুকৰণ কৰা হৈছিল, [illegible] নিজ বক্তব্যৰ [illegible] [illegible] দুখ দিছিল ।

এটা সময়ত বাঁ'লা কথা ছবিকেই দৰ্শকে আগ্ৰহেৰে চাইছিল যদিও পিছত বঙালী ছবিৰ বাণিজ্য প্ৰভাৱৰ পিছত বাঁ'লা-কথা ছবিৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ আগ্ৰহ স্তিমিত হৈছিল । তাৰ পিছত অকল বংগতও দৰ্শকক সন্তুষ্ট কৰিব নোৱাৰা হ'ল । দৰ্শকৰ প্ৰয়োজন হ'ল কাৰিকৰী কামৰ । জ'নছ মহন্তীয়া, দাৰা আহমেদ আৰু জাহ্নু বৰুৱাৰ বাহিৰে আন কোনো এজন পৰিচালকেই উন্নতমানৰ কাৰিকৰী কামৰ নমুনা দাঙি ধৰিব পৰা নাই । এই দুৰ্বল কাৰিকৰী কামৰ বাবেই এখন সম্ভাৱনাপূৰ্ণ ছবিকো দৰ্শকে প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল । ছবিখন হ'ল 'অজলা ককাই' ('৮৯) । অসমৰ গ্ৰাম্য জীৱনৰ পটভূমিৰ এই কাহিনীটো মানৱীয় আৱেদন আৰু নিটোল চিত্ৰনাট্য আছিল যিকোনো বিনোদনধৰ্মী ছবিৰ পৰিচালকৰ বাবেই 'তুৰুপৰ তাচ' । কিন্তু কাৰিকৰী দিশত ছবিখন ইমানেই দুৰ্বল আছিল যে কাহিনীৰ আৱেদন আৰু নাম ভূমিকাত খগেশ্বৰ শৰ্মাই কৰা সুন্দৰ অভিনয়েও দৰ্শকক পৰ্দাৰ সন্মুখত বহুৱাই ৰাখিব নোৱাৰিলে । একেই মানৰ কাৰিকৰী কামৰ দ্বাৰা পোন্ধৰ/বিশ বছৰ আগৰ দৰ্শকক সন্তুষ্ট কৰিব পৰাৰ প্ৰমাণ ছিবেন বৰুৱাইয়ে প্ৰদৰ্শন কৰিছিল । দৰ্শকৰ ৰুচিৰ পৰিবৰ্তনৰ খবৰ নৰখা বাবে একেগৰাকী ছিবেন বৰুৱাকেই দৰ্শকে গ্ৰহণ নকৰিলে । প্ৰায় একে সময়তে, প্ৰায় একে আৱেদনৰ কাহিনীৰে কে. বিশ্বনাথে তামিল ভাষাত নিৰ্মাণ কৰা 'স্বাতীমুথ্যাম' ছুপাৰহিত ছবি হিচাপে পৰিগণিত হৈছিল (এই ছবিখন হিন্দীত 'ঈশ্বৰ' নামেৰে পুনৰ নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল) । শিৱপ্ৰসাদ

[illegible] (১৮৩), [illegible]

[illegible]

[illegible] করা হয়, [illegible] হয় নি। কিন্তু [illegible] নেই। [illegible] হয়। [illegible] গুরুত্বপূর্ণ। এই [illegible]

সময়-বিৰোধী চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ

'ট্ৰেড-ফেয়াৰ' এই শব্দ দুটা আজিৰ ব্যৱসায়িক পৃথিৱীত অতি চিনাকি আৰু পৰিচিত। 'ট্ৰেড-ফেয়াৰ'ত হয় কি ? একে ব্যৱসায়ৰ লগত জড়িত ব্যক্তিৰ আলাপ-আলোচনা, ভাব বিনিময়, উৎপাদিত সামগ্ৰীৰ প্ৰচাৰ-প্ৰদৰ্শন-বিক্ৰী ইত্যাদি। ব্যৱসায়ৰ বৰ্দ্ধন আৰু উন্নতিৰ বাবে এই ধৰণৰ মেলাৰ প্ৰয়োজন অতি বেছি ই প্ৰমাণিত সত্য আৰু সেইবাবে সমগ্ৰ পৃথিৱীতে 'ট্ৰেড-ফেয়াৰ'ৰ চাহিদা দ্ৰুতগতিত বৃদ্ধি পাইছে।

স্বাভাৱিকতে এই মেলা ব্যৱসায়ৰ লগত জড়িত উৎপাদক আৰু বৃহত ক্ৰেতাবহে প্ৰয়োজনীয়। সাধাৰণ ক্ৰেতা এজনক এই ধৰণৰ মেলাই সাধাৰণ জ্ঞান বৃদ্ধিৰ বাহিৰে আন ধৰণৰ সহায় কৰিব নোৱাৰে। স্যাধাৰণ ক্ৰেতাক স্পৰ্শ কৰাৰ বাবে অলেখ উপায় আৰু পথ আছে— সেই পথ 'ট্ৰেড-ফেয়াৰ' নহয়।

'ট্ৰেড-ফেয়াৰ'ৰ বিষয়ে ইমানখিনি পাতনি মেলাৰ কাৰণ হ'ল চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ নামৰ বাৎসৰিক অনুষ্ঠানটিও আজি 'ট্ৰেড-ফেয়াৰ'ৰ পৰ্যায়লৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে।(আমাৰ আলোচনা ভাৰত চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ মাজতে থাকিব)।

১৯৫২ চনত ভাৰতৰ বুকুত আয়োজিত প্ৰথমখন আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ সাফল্যলৈ আজিও প্ৰতিজনেই আঙুলিয়াই দিয়ে। ভাৰতৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত আছিল সেয়া প্ৰথম অভিজ্ঞতা, সেই মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শিত নব্য ধাৰাৰ ইটালিয়ান ছবিয়ে ভাৰতৰ সত্যজিৎ ৰায় প্ৰমুখ্যে বহু চিত্ৰনিৰ্মাতা-চিত্ৰৰসিকৰ অভিজ্ঞতা আৰু উপলব্ধিৰ নতুন দুৱাৰ খুলি দিয়া বুলি কোৱা কথা আজি 'মিথ'ৰ সমতুল্য।

সন্দেহ নাই, সেই আৰম্ভণি আজিৰ সময়ৰ ইতিহাসৰ কেইটিমান উজ্জ্বল পৃষ্ঠা। কিন্তু দ্ৰুত পৰিৱৰ্তিত সময়ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দুকুৰি বছৰ আগৰ ধাৰণা কিমানদূৰ গ্ৰহণযোগ্য।

চলচ্চিত্র মহোৎসৱ আয়োজন কৰাৰ কাৰণ হ'ল দেশৰ মানুহক আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰণা দিয়া, দেশৰ উৎকৃষ্ট ছবিবোৰক বিদেশী প্ৰতিনিধিৰ আগত প্ৰদৰ্শন কৰি দেশৰ ছবিক পৃথিৱীৰ পথলৈ আগবঢ়াই দিয়াৰ সুবিধা দিয়া, চলচ্চিত্ৰৰ স্ৰষ্টা আৰু ৰসগ্ৰাহীৰ মাজত ভাব-বিনিময়ৰ সুবিধা দিয়া।

এটা সময় আছিল, যি সময়ত বিদেশৰ ছবি চাবলৈ পোৱাটো অথবা দেশৰ ছবি বাহিৰলৈ পঠোৱাটো এটা সমস্যা হিচাবে চিহ্নিত হৈছিল। কিন্তু আজি ইলেক্ট্ৰনিক মিডিয়াৰ দ্ৰুত প্ৰসাৰ, বিশেষকৈ ভিডিঅ'ৰ ব্যাপক প্ৰসাৰে এই বাধা সহজেই অতিক্ৰম কৰি গুচি গৈছে। আজি আমেৰিকাত মুক্তি লাভ কৰা ছবি এখন অসমৰ ভিতৰুৱা গাওঁ এখনতো ভিডিঅ'ৰ সৌজন্যত এমাহৰ ভিতৰতে চাব পৰা কাৰ্য সম্ভৱ হৈ উঠিছে। তেনেস্থলত ভাৰতৰ চৰকাৰী বিষয়াই দেশে-বিদেশে ঘূৰি ছবি সংগ্ৰহ কৰি আনি অলেখ টকাৰ বিনিময়ত এখন মহানগৰীৰ দৰ্শকৰ বাবে চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ আয়োজন কৰাৰ যুক্তি কি ?

প্ৰথমে আমি মহোৎসৱৰ প্ৰচলিত ধাৰণাৰ বিষয়ে অলপ আলোচনা কৰি লওঁ। মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শিত বিদেশী ছবিসমূহ মুখ্যতঃ দেশীয় দৰ্শকৰ বাবে আৰু দেশীয় ছবিবোৰ বিদেশী প্ৰতিনিধিৰ বাবে। কল্পনা কৰি লোৱা হৈছিল যে একোখন মহানগৰীৰ দৰ্শকে ভাল ভাল বিদেশী ছবি দৰ্শন কৰি আধুনিক চলচ্চিত্ৰৰ সমজদাৰ হৈ উঠিব আৰু মহোৎসৱত দৰ্শকৰ উপস্থিত হোৱা সাংবাদিকসকলে গ্ৰহণ কৰা অভিজ্ঞতা প্ৰান্তৰে-প্ৰান্তৰে বিতৰণ কৰিব। বাস্তৱত এইটো হ'ল নে ? মহোৎসৱত দৰ্শকৰ ভিৰ হয় চেন্সৰ নকৰা ছবিবোৰত থকা আদি ৰসাত্মক দৃশ্যৰ বাবেহে। মহোৎসৱে সাধাৰণ দৰ্শকৰ চিত্ত পৰিবৰ্তনত কিবা সহায় কৰিব পাৰিছে নেকি তাৰ প্ৰমাণ ওলাই পৰে মহোৎসৱৰ পিচত সেই চহৰত নিয়মিত ভাবে প্ৰদৰ্শন হৈ থকা ছবিবোৰৰ মাজত। আজিলৈকে মুঠ তেইছটি আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱে ভাৰতৰ কেইখনো মহানগৰীৰ দৰ্শকৰ মাজত কিবা পৰিবৰ্তন আনিব পাৰিলেনে, নাই পৰা ? সাধৰণ দৰ্শকৰ মাজত মহোৎসৱ এটি সাময়িক আনন্দদায়ক উৎসৱৰ বাহিৰে আন একো নহয়।

বিদেশী প্ৰতিনিধিসকলক আমন্ত্ৰণ কৰি আনি ৰাজকীয় আপ্যায়ন দি ৰখাৰ কাৰণ হ'ল তেওঁসকলৰ সৌজন্যত ভাৰতীয় ছবিয়ে বিদেশৰ এখন বজাৰ লাভ কৰাৰ আশা । এয়া সম্পূৰ্ণ ব্যৱসায়িক আচৰণৰ বাহিৰে আন একো নহয় । চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰ স্বাৰ্থত এনে ব্যৱসায়িক আচৰণৰ প্ৰয়োজন আছে; কিন্তু তাক মহোৎসৱৰ ৰূপ দিয়াৰ প্ৰয়োজন কি ? তেতিয়াতো সম্পূৰ্ণ বিজনেছ টুৰ'ৰ আখ্যাৰে আখ্যায়িত কৰিব পাৰি ।

এই চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ সম্পূৰ্ণভাৱে চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতা আৰু ৰাজহুৱা ধনৰ ব্যৱহাৰেৰে আয়োজিত । কল্যাণকামী ৰাষ্ট্ৰৰ আদৰ্শ অনুযায়ী চলচ্চিত্ৰ কলাৰ বিকাশৰ স্বাৰ্থত চৰকাৰে ৰুচিসম্পন্ন, শিল্পগুণবিশিষ্ট চলচ্চিত্ৰৰ বিকাশৰ পোষকতা কৰাটো প্ৰশংসনীয় আৰু প্ৰয়োজনীয় । সেয়ে চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত চৰকাৰে সিল্পগুণসন্মত ছবিবোৰৰ প্ৰতিহে মনোযোগ দিয়াটো বাঞ্ছনীয় । কিন্তু আজি কেইবছৰমানৰ পৰা চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত বোম্বাইৰ তথাকথিত প্ৰেমাবাইজড্ হিন্দী ছবি আৰু ছবি জগতৰ তাৰকাৰ প্ৰাধান্য বৃদ্ধি পাই আহিছে । 'মেইনষ্ট্ৰিম' নামেৰে লেবেল লগাই তথাকথিত ব্যৱসায়িক ছবিৰ প্ৰতি চৰকাৰে অধিক আগ্ৰহী মনোভাৱ প্ৰদৰ্শন কৰি আহিছে । ব্যৱসায়ৰ উদ্দেশ্যে নিৰ্মাণ কৰা ছবিবোৰে নিজে নিজৰ প্ৰকাশ-প্ৰচাৰ-প্ৰসাৰৰ সুবিধা সৃষ্টি কৰি লৈছেই । এনে ছবিক চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতা প্ৰদান কৰাৰ যুক্তি আৰু তাক মহোৎসৱৰ লগত সাঙুৰি দিয়াৰ মতলব বুজা নাযায় । বিদেশী প্ৰতিনিধিসকলে 'মেইনষ্ট্ৰিম' ছবি চাব বিচাৰে, কিনিব বিচাৰে, - ইত্যাদি যুক্তি সময়ে সময়ে পৰিবেশন কৰা হয় যদিও এই যুক্তি গ্ৰহণযোগ্য হ'ব নোৱাৰে । কাৰণ সম্ভাব্য ক্ৰেতাৰ মৰ্জিৰ বাবে আৰু ব্যৱসায়ৰ উদ্দেশ্য সাধনৰ বাবে যদি মহোৎসৱৰ আয়োজন কৰা হয়, তেন্তে মহোৎসৱ আৰু অইন 'ট্ৰেড ফেয়াৰ'ৰ মাজত পাৰ্থক্য বা ৰ'ল কি ? অথচ বাস্তৱত সেইটোৱেই হৈ আছে আৰু আৱশ্যণি অনুষ্ঠানত মন্ত্ৰী-বিষয়াসকলে প্ৰদান কৰা শিল্প-সংস্কৃতি বিষয়ক ভাষণৰ পিচতেই মহোৎসৱ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিছে সাধাৰণ 'ব্যৱসায়িক উন্নয়ন অনুষ্ঠান'লৈ ।

পুনৰ সাধাৰণ দৰ্শক প্ৰশ্নলৈ আহোঁ । চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত উচ্চমানৰ

বিদেশী ছবিপ্ৰদৰ্শনেৰে দৰ্শকৰ চলচ্চিত্ৰ ভাৱনা উন্নত কৰাৰ এই যি চৰকাৰী প্ৰয়াস তাৰ সাফল্য দক্ষতাৰ মাজতেই আবদ্ধ হৈ আছে। চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কত চৰকাৰৰ যি নীতি, সেই নীতিয়ে দৰ্শকৰ ৰুচিবোধ উন্নত কৰাত সহায় কৰাৰ সলনি তাৰ বিপৰীতহে কৰি আছে।

বিদেশী ছবি আমদানি কৰাৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰত চৰকাৰৰ নীতি কি তাক জনা নগ'লেও সাধাৰণ দৰ্শকে অনুভৱ কৰিছে যে উচ্চমানৰ বিদেশী ছবিয়ে সহজে আজিও ভাৰতৰ প্ৰেক্ষাগৃহৰ ৰূপালী পৰ্দা ভিজিকেই নোতোলেহি। অথচ তৃতীয় শ্ৰেণীৰ বিদেশী ছবি নিয়মিত ৰূপত ভাৰতলৈ আহিয়েই আছে। ভিডিঅ' কেছেটৰ ক্ষেত্ৰত এই কথা কিছু শিথিল যেন অনুভৱ হয়। চৰকাৰী সংগঠন এন এফ ডি চি-য়ে বিদেশী ছবিৰ কেছেট ভাৰতৰ বজাৰত বিতৰণ কৰে। এই ব্যৱস্থাতো কিন্তু মানবিশিষ্ট ছবিৰ লগতে সাধাৰণ মানৰ চেক্স-ভায়োলেন্স সৰ্বস্ব ছবিয়েহে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। হয়তো এনে ছবিয়ে এন এফ ডি চি-ক ব্যৱসায়িক সাফল্য যোগাব পাৰিছে - কিন্তু চৰকাৰৰ প্ৰচেষ্টাটো সদায়েই ব্যৱসায়িক সাফল্যমুখী হোৱাটো উচিত নহয়।

দূৰদৰ্শনেও প্ৰায়েই বিদেশী ছবি প্ৰদৰ্শন কৰে যদিও এখন দুখন ক্লাচিকৰ বাহিৰে অধিকাংশ ছবিয়েই হয় সাধাৰণমানৰ পুৰণি ছবি। মহোৎসৱৰ পাতি এখন চহৰৰ দৰ্শকক নতুন বিদেশী ছবিৰ সোৱাদ দিয়াৰ লগতে দূৰদৰ্শন যোগে নতুন বিদেশী ছবি প্ৰদৰ্শন কৰি বহু বেছি সংখ্যক দৰ্শকক উপকৃত কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন।

দৰ্শকৰ চলচ্চিত্ৰ বোধ উন্নত কৰাৰ বাবে চৰকাৰৰ এই দুমুখীয়া প্ৰচেষ্টা এফালে চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ জৰিয়তে কৰা চেষ্টা আৰু আনহাতে দূৰদৰ্শন যোগে অহৰহ তৃতীয় শ্ৰেণীৰ হিন্দী ছবিৰ প্ৰদৰ্শন— এই দুই বৈপৰীত্যই সমগ্ৰ চৰকাৰী প্ৰচেষ্টাটোক এটি প্ৰহসনলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি পেলাইছে। চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ এটি বাৰ্ষিক উৎসৱ আৰু দূৰদৰ্শন যোগে ছবি প্ৰচাৰ — এই দুই কাৰ্য ছবিকেন্দ্ৰিক হ'লেও দুয়োটাৰ মাজত কোনো সাদৃশ্য বা উদ্দেশ্যগত সামঞ্জস্য বিচাৰি পোৱা নাযায়। যদি চৰকাৰে এই মহোৎসৱ আৰু অন্যান্য কাম-কাজৰ মাজেৰে দৰ্শকৰ চলচ্চিত্ৰবোধৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শন কৰাৰ কথা ভাবিলেহেঁতেন তেনেহ'লে

এই ধৰণৰ আৰ্টনিবোৰৰ মাজত এটি আদৰ্শগত মিল বিচাৰি পোৱাটো সহজ হ'লহেঁতেন ।

সমগ্ৰিকভাৱে, চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱে ছবিৰ লগত জড়িত কিছুলোক আৰু এখন চহৰৰ দৰ্শকৰ বাবে আনন্দৰ বাৰ্তা বহণ কৰি আনিলেও বৃহত্তৰ সাধাৰণ দৰ্শকৰ বাবে এই মহোৎসৱবোৰ ফলপ্ৰসু হৈ উঠা নাই আৰু এই প্ৰচেষ্টাত নুঠিবও । মহোৎসৱ কেন্দ্ৰীয়ভাৱে এঠাইত উদ্‌যাপিত হ'ব পাৰে, কিন্তু বৃহত্তৰ দৰ্শকৰ চাহিদা পূৰণৰ বাবে ছবিৰ প্ৰদৰ্শন ব্যৱস্থাটো সিঁচৰতি কৰি দিয়াটো প্ৰয়োজনীয় । তাৰ উপৰি দূৰদৰ্শন আৰু ভিডিঅ'ৰ সহযোগ ব্যাপক কৰি মহোৎসৱ আৰু ব্যাপক কৰি তোলাটো অতি জৰুৰী । আজিৰ যুগত ভিডিঅ'ৰ ক্ষমতা অস্বীকাৰ কৰাৰ সাহস কাৰোৱেই নাই । ইয়াৰ সহায় আওকাণ কৰি চিনেমাৰ বিশুদ্ধতা ৰক্ষা কৰিব বিচৰাটো সময় বিৰুদ্ধ আচৰণ । ভিডিঅ' কেতিয়াও ৰূপালী পৰ্দাৰ বিকল্প হব নোৱাৰে । কিন্তু চিনেমাই ঢুকি নোপোৱা দৰ্শকৰ বাবে ভিডিঅ'ই একমাত্ৰ বিকল্প । যদি মহোৎসৱৰ বাণী বৃহত্তৰ দৰ্শকৰ ওচৰলৈ নিব বিচৰা দায়িত্ব অনুভৱ কৰা যায়, তেন্তে এক চহৰকেন্দ্ৰিক মহোৎসৱৰ ধাৰণা পৰিত্যাগ কৰিব লাগিব আৰু সময়ৰ আহিলা ভিডিঅ'; দূৰদৰ্শনক ব্যৱহাৰ কৰাৰ বিকল্প নাথাকিব ।

জাহ্নু বৰুৱাৰ চিনেমা

ছয়খন পূৰ্ণদৈৰ্ঘ্যৰ কাহিনী চিত্ৰৰ পৰিচালনাৰ কৃতিত্ব, সেই ছবিবোৰে সংগ্ৰহ কৰা বিভিন্ন বঁটা, বিভিন্ন দেশী-বিদেশী মহোৎসৱত ছবিবোৰ যোগদান আৰু বিভিন্ন সাক্ষাৎপ্ৰসংগত প্ৰদৰ্শন কৰা উপদেশ বৰ্ষণৰ ভংগীমা আদিৰে জাহ্নু বৰুৱা আজিৰ অসমত এজন বহু চৰ্চিত পৰিচালক। এবাৰ বছৰৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ পৰিচালনা কৰা আৰু এবাৰ শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ বঁটা অৰ্জন কৰা জাহ্নু বৰুৱাৰ সৰ্বভাৰতীয় খ্যাতিৰ ভেঁটি কিমান সবল তাক ইয়াৰ পৰা খাটাংকৈ কোৱা টান। অসমৰ বাহিৰৰ পত্ৰ-পত্ৰিকাত ভাৰতীয় ছবি আৰু ছবিৰ পৰিচালকৰ কথা যিমানবোৰ প্ৰকাশ পাই আহিছে তাৰ অধিকাংশতেই জাহ্নু বৰুৱা বা তেওঁৰ ছবিৰ উল্লেখ দেখা পোৱা নাযায়।

জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিবোৰৰ প্ৰথম ইতিবাচক বৈশিষ্ট্য হ'ল ছবিবোৰ পৰিচলাকৰ আন্তৰিক প্ৰচেষ্টাৰ ফচল। ছবিবোৰৰ নিৰ্মাণ অতি পৰিচ্ছন্ন, ব্যৱসায়িক সাফল্যৰ বাবে কোনো ৰুচিহীন বা অৰ্থহীন উপাদানৰ সংযোজন তেওঁৰ ছবিত নাই। অকল কাহিনী কোৱাৰ বাবেই নহয়, পৰিচালকৰ নিজৰ চিন্তা-বক্তব্য প্ৰকাশৰ বাবে তেওঁ ছবি নিৰ্মাণ কৰে। ছবি নিৰ্মাণৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ শ্ৰদ্ধা আৰু সন্মান প্ৰতিখন ছবিতেই প্ৰতিটো ফ্ৰেমতেই উপলব্ধি কৰা যায়। এই গুণবোৰৰ সমন্বয়ে জাহ্নু বৰুৱাক এজন ৰুচিবান আৰু দায়বদ্ধ পৰিচালক হিচাবে প্ৰতিষ্ঠিত কৰাইছে।

কিন্তু দৰ্শকৰ মনোজগত আলোড়িত কৰিব পৰাকৈ শিল্পগতভাৱে উত্তীৰ্ণ ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে এই গুণকেইটাই সৰ্বস্ব হ'ব নোৱাৰে। 'Art is a form of Catharsis'— ডবথি পাবকাৰে কোৱা এই কথাষাৰ সকলো কলাৰ ক্ষেত্ৰতে সত্য, চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতো জীৱনৰ উপলব্ধিৰ বাৰ্তা বহন কৰিব পৰা কলাইহে 'কেথৰচিচ'ৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিব পাৰে। এই জীৱনৰ উপলব্ধিৰ প্ৰকাশৰ মাজতেই এজন শিল্পীৰ

শিল্পৰ মহত্ত্ব অনুভৱ কৰা যায় ।

চলচ্চিত্র পৰিচালক এগৰাকীৰ বাবে অইনে কাহিনী ৰচনা কৰে, অইনে চিত্ৰনাট্য, সংলাপ ৰচনা কৰিব পাৰে, অভিনেতা- অভিনেত্ৰীয়ে সেইবোৰ অভিনয় কৰে, যান্ত্ৰিক দিশৰ কাৰিকৰসকলে চেলুলয়ডৰ বুকুত কাহিনীটোক প্রতিষ্ঠা কৰে । তেন্তে, এই কাৰিকৰসকলক নিৰ্দেশ দিয়া আৰু শেষ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰাৰ বাহিৰে পৰিচালক এজনৰ কাম কি ?

সাধাৰণভাৱে ইয়াৰ উত্তৰ এনেদৰে দিব পাৰি— ছবিখন পৰিচালকৰ মানসপুত্ৰ । এই সকলো কাৰিকৰী কামৰ সীমা আৰু বান্ধোন অতিক্ৰম কৰি, এওঁলোকৰ সহযোগত নিৰ্মাণ কৰা দেহটোত প্ৰাণসঞ্চাৰ কৰাটোৱেই পৰিচালকৰ কাম । বেলেগৰ কাহিনীৰ দেহটো পৰিচালকে গ্ৰহণ কৰিব পাৰে, কিন্তু প্ৰাণ-প্ৰতিষ্ঠা কৰা দায়িত্ব একমাত্ৰ পৰিচালকৰহে । জীৱন সম্পৰ্কে উপলব্ধি, চিন্তা আৰু অনুভূতিৰ গভীৰতা, অৰ্ন্তদৃষ্টি আৰু মৌলিকতা এইবোৰেই প্ৰাণ-প্ৰতিষ্ঠাৰ উপাদান । সকলো কলাৰ ক্ষেত্ৰতেই স্ৰষ্টাৰ মৌলিকত্ব অন্যতম প্ৰধান গুণ হিচাবে বিবেচনা কৰা হয় । Every artist dips his brush in his own soul, and paints his own nature into his painting. হেনৰী ৱাৰ্ড বিচ্চাৰৰ এই ফাঁকি কথাই সকলো কলাৰ মৌলিকত্বৰ কথাকেই স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে ।

জাহ্নু বৰুৱাৰ প্ৰথমখন ছবি 'অপৰূপা' (হিন্দীত ইয়াৰ নাম 'অপেক্ষা') আছিল নাৰী-পুৰুষ সম্পৰ্কৰ ছবি । স্বামীৰ দ্বাৰা অবহেলিত হোৱা বুলি অনুভৱ কৰা এগৰাকী নিসংগ নাৰীয়ে তেওঁৰ পূৰ্বৰ প্ৰেমিকৰ সতে নতুন ঘৰ বন্ধাৰ সপোন দেখাৰ কাহিনী এই ছবিত প্ৰকাশ কৰা হৈছে । অসমীয়া ছবিজগতত এই কাহিনী ব্যতিক্ৰমী যেন লাগিব পাৰে । কিন্তু প্ৰায় সমধৰ্মী কাহিনীৰ ছবি পূৰ্বতেই হিন্দী ভাষাৰ নিৰ্মিত হৈছিল । বিনোদ পাণ্ডেৰ 'একবাৰ ফিৰ' বা শৰৎ চন্দ্ৰ কাহিনী আধাৰিত বাসু চেটাৰ্জীৰ 'স্বামী'ৰ কথা উয়াতে উল্লেখ কৰিব পাৰি । পৰিচিত কাহিনী একোটিয়েও নতুন নতুন ব্যাখ্যাৰ আলোকত মৌলিক ৰূপ ধাৰণ কৰাৰ উদাহৰণ নথকা নহয় । কিন্তু জাহ্নু বৰুৱাৰ 'অপৰূপা'ত কোনো

নতুন ব্যাখ্যাৰ পৰশ পোৱা নগ'ল যিয়ে দৰ্শক হৃদয় আলোড়িত কৰি তুলিব পাৰে ।

ইয়াৰ তুলনাত 'পাপৰি'ত আছিল জাহ্নু বৰুৱাৰ মৌলিক চিন্তাৰ প্ৰতিফলন । এটা সাক্ষাৎ প্ৰসংগত পঢ়িবলৈ পোৱা মতে এটা সত্য ঘটনাই আছিল এই ছবিৰ বীজ । অসম আন্দোলনৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ অধ্যায়ক লোৱা হৈছিল এই কাহিনীৰ পটভূমিৰ সময় হিচাবে । সামগ্ৰিক ভাৱে এই ছবিখনেও দৰ্শকৰ মনত স্থায়ী চাপ ৰাখিব নোৱাৰিলে । এই ব্যৰ্থতাৰ কাৰণ হ'ল ছবিখনৰ মাজত পৰিচালকৰ কোনো গভীৰ চিন্তা প্ৰতিফলন দেখা নগ'ল । সমসাময়িক সমস্যাৰ কথা ছবিখনত আছিল, কিন্তু সেই সমস্যাৰ চিত্ৰনত কোনো গভীৰতা নাছিল, পৰিচালকৰ কোনো দাৰ্শনিক গভীৰতা নথকা বাবে ছবিখনত উত্থাপন কৰা সমস্যাবোৰ বাতৰি কাকতত প্ৰকাশিত সাধাৰণ বাতৰিৰ লেখীয়াহে হ'লগৈ । বক্তব্য প্ৰধান হ'লেও ছবিখনত এটা নিটোল কাহিনী আছিল, চিত্ৰনাট্যৰ দুৰ্বলতাৰ বাবে যিটো কাহিনী সৰলভাৱে বিবৃত নহ'ল ।

'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' ছবিখন নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল হোমেন বৰগোহাঞিৰ একে নামৰ উপন্যাসৰ ভেটিত । কোৱা বাহুল্য, কাহিনীগত দিশৰ পৰা উপন্যাসখন সাধাৰণ আৰু একমাত্ৰিক । কোনো মহৎ অথবা বিৰল শিল্পগুণসম্পন্ন ছবি হ'ব পৰা উপাদান এই উপন্যাসত নাছিল । তথাপিতো কাহিনীৰ শেষাংশৰ বাস্তৱতা আৰু মহাকাব্যিক নিৰ্লিপ্ততাই উপন্যাসখনক হৃদয়স্পৰ্শ কৰিব পৰা ক্ষমতা প্ৰদান কৰিছিল, ছবিখনত পৰিচালকে কৰা পৰিবৰ্তনেৰে তথাকথিত আশাবাদৰ ইংগিতৰ সংযোগ ঘটাই মূল কাহিনীৰ আবেদন সীমিত কৰি তুলিলে । পৰিচালকে কাহিনীৰ শেষাংশৰ যি পৰিবৰ্তন ঘটাইছিল তাত কোনো গভীৰ চিন্তাৰ প্ৰকাশ ঘটা নাছিল— সি আছিল হাইস্কুলীয়া ছাত্ৰৰ একাংকিকা নাটকৰ দৰেই গভীৰ জীৱনবোধৰ অভাৱ থকা, সস্তীয়া চমক দিব পৰা প্ৰৱণতা । উপন্যাসখনৰ কাহিনীভাগৰ গতি আছিল নিটোল, এটা ছন্দত বন্ধা । দুৰ্বল হাতৰ চিত্ৰনাট্যই কাহিনীৰ দেহত নতুন মাত্ৰা সংযোজন কৰাটো বহু দূৰৈৰ কথা— মূল সৰল কাহিনীটোক অতি বিশৃংখল ৰূপতহে উপাস্থাপন কৰিছিল । এই ছবিখনে শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা অৰ্জন

কৰিছিল । কিন্তু এই বৰ্টাইতো ছবিখনৰ শিল্পগত গাম্ভীৰ্য আৰু মূল্য বৃদ্ধি কৰিব নোৱাৰে । ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত বহু ছবি আমাৰ স্মৃতিপটৰ পৰা আঁতৰি গৈছে । হালধীয়া চৰায়ো.. এতিয়া ধূসৰ স্মৃতি মাথোন।

'বনানি' ছবিখন নিৰ্মাণৰ আগত জাহ্নু বৰুৱাক লগ পাওতে তেওঁ কৈছিল যে অসমৰ বনাঞ্চলত চলি থকা ধ্বংসলীলাই তেওঁক এই ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে অনুপেৰণা যোগাইছিল । স্বাভাবিকতেই এখন ছবিৰ বাবে এই বিষয়টো অতি সংবেদনশীল । বক্তব্য প্ৰধান এই ছবিখনত পৰিচালকে ঘোষিত বক্তব্য স্পষ্ট আৰু পোনপটীয়া ৰূপত দৰ্শকক স্পৰ্শ কৰিব পৰাকৈ উত্থাপিত কৰিব পাৰিছে ।

তুলনামূলকভাৱে ফিৰিঙতি অধিক নিটোল ছবি । এই ছবিৰ বীজো সত্য ঘটনাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত । গাৱঁৰ ভিতৰৰ এখন স্কুলত জইন কৰিবলৈ গৈ এগৰাকী শিক্ষয়ত্ৰী দেখা পালে যে তেওঁ চাকৰি কৰিবলৈ যোৱা স্কুলখনৰ অস্তিত্বই নাই । ইমানখিনি লৈকেই ছবিখনৰ চমৎকাৰিত্ব । তাৰ পিচত নায়িকাই নানান বাধা- বিঘিনি অতিক্ৰম কৰি স্কুল স্থাপন কৰা কাৰ্যই হিন্দী ছবিৰ নায়কৰ 'বীৰত্বসূলভ' কাৰ্যকলাপৰহে পৰিচয় দাঙি ধৰিলে । যি প্ৰতিশ্ৰুতি বহন কৰি ছবিখনৰ আৰম্ভণি হৈছিল সি প্ৰায় ভ্ৰূণাবস্থাতেই বৈ গ'ল, তাৰ সম্পূৰ্ণ বিকাশ নহ'ল ।

'সাগৰলৈ বহু দূৰ' ছবিখন এতিয়ালৈকে চোৱা হোৱা নাই, সেয়ে এই ছবিখনক আলোচনাৰ পৰিধিৰ বাহিৰত ৰখা হ'ল ।

এই আটাইকেইখন ছবিৰ পৰাই দেখা যায় যে ছবিৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচনত জাহ্নু বৰুৱাই নিজৰ সংস্কৃত ৰুচি, সামাজিক দায়বদ্ধতা আৰু সংবেদনশীলতাৰ পৰিচয় দি আহিছে । কিন্তু কেইটিমান দুৰ্বলতাই তেওঁৰ ছবিবোৰ শিল্পৰস উত্তীৰ্ণ আৰু গভীৰ হোৱাত বাধাৰ সৃষ্টি কৰি আহিছে ।

লেহুকা চিত্ৰনাট্য তেওঁৰ ছবিবোৰৰ প্ৰধান দুৰ্বলতা । এই দুৰ্বল চিত্ৰনাট্যই তেওঁক ছবিৰ কাহিনীটো সপূৰ্ণভাৱে কোৱাত বাধা দি আহিছে । সময়, স্থান আৰু ঘটনাৰ উপযুক্ত ধাৰাবাহিকতা তেওঁৰ চিত্ৰনাট্যত প্ৰায়েই অনুপস্থিত । বহু ক্ষেত্ৰত এইবোৰ অবিশ্বাস্য ৰূপতো প্ৰতিফলিত হয় । ফিৰিঙতি ছবিৰ কথাকেই ধৰো । ৬০-৬২ চনৰ

অসমৰ গাওঁত বিক্সা, ভেনিটি বেগ, পইচাখোৱাই এটকা দাবী কৰা, হাতধৰা লিগিবীৰ কুৰি টকা দৰমহা আদি প্ৰায় অকল্পনীয় । থলুৱা বহিৰাগত-বিচ্ছিন্নতাবাদ আদিৰ ধাৰণাও সেই সময়ৰ অসমত নাছিল । অসমৰ বাহিৰৰ দৰ্শক হিচাবে নিজে কল্পনা কৰি ল'ব পাৰিলে এইবোৰ খুটিনাটিয়ে আমাক বিৰক্ত নকৰিব । কিন্তু অসমৰ পটভূমিৰ অসমীয়া ছবি এখন চাই থাকোতে নিজকে অনা-অসমীয়া দৰ্শক হিচাবে ধৰি লোৱাটো নিশ্চয় অতি কষ্টকৰ হ'ব ।

চিত্ৰনাট্যই অবিচাৰ কৰা এটি দিশ হ'ল মূল চৰিত্ৰবোৰৰ একমাত্ৰিকতা। অপৰূপাৰ পৰা ফিৰিঙতিলৈ আটাইকেইখন ছবিৰেই মূল চৰিত্ৰসমূহ স্বাভাৱিকভাৱে বিকাশ লাভ কৰা বিধৰ নহয় । একো একোটা চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন স্তৰ, মানসিক সংঘাট, আশা-আকাংক্ষা, দায়িত্ববোধ, দায়িত্ব পালন আৰু পালনৰ অপাৰগতা, হিংসা, দ্বেষ, ঘৃণা, হতাশা আদিৰ সাৰ্থক প্ৰতিফলনেহে চৰিত্ৰ একোটি জীৱন্ত কৰি তোলে । মানৱ মনৰ অনুভূতিৰ বিভিন্ন স্তৰৰ প্ৰকাশ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজেৰে নঘটা বাবে, চৰিত্ৰসমূহ চিত্ৰনাট্যকাৰে চৰিত্ৰবোৰৰ গভীৰলৈ প্ৰৱেশ কৰিব নোৱাৰা বাবে ছবিৰ চৰিত্ৰবোৰৰ কাৰ্যকলাপে দৰ্শকৰ হৃদয়ত ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে; চিত্ৰনাট্যকাৰে নিৰ্দ্ধাৰিত কৰি থোৱা পথেৰেই চৰিত্ৰবোৰে নিৰ্দিষ্টভাৱে গতি কৰে । চিত্ৰ নাট্যৰ প্ৰয়োজনতহে যে চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি- চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপে চিত্ৰনাট্যৰ গতি নিৰ্দ্ধাৰণ নকৰে ।

চিত্ৰনাট্যৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ এই দুৰ্বলতা পৰিচালকে প্ৰায়েই ঢাকি দিব পাৰিছে চৰিত্ৰবোৰক চেলুলয়ডৰ বুকুত স্থাপন কৰোঁতে । মূল চত্ৰিবোৰক অভিনয়ৰ বাবে প্ৰদান কৰা প্ৰচুৰ সুযোগ, কেমেৰাৰ উপযুক্ত ব্যৱহাৰেৰে চৰিত্ৰবোৰৰ অভিব্যক্তিক সহায় কৰা আৰু সহ-অভিনেতা -অভিনেত্ৰীৰ সীমিত সুযোগে মূল চৰিত্ৰবোৰক চকুত লগাকৈ ওলাই আহিবলৈ সুবিধা কৰি দিছে । মূল চৰিত্ৰৰ প্ৰতি প্ৰদৰ্শন কৰা এই মনোভাৱে কিন্তু প্ৰকাৰান্তৰে সৰু চৰিত্ৰবোৰক উপযুক্ত বিকাশত বাধা দিছে । এই পৰিমিতিবোধৰ অভাৱত ছবিৰ চৰিত্ৰবোৰে ভাৰসাম্যতা লাভ কৰিব পৰা নাই । জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিবোৰৰ এয়াও এটা প্ৰধান দুৰ্বলতা । সৰু চৰিত্ৰৰ সাৰ্থক চিত্ৰায়ণৰ উদাহৰণ স্বৰূপে আমি সহজেই আঙুলিয়াব

পাৰো 'শোলে' ছবিখনৰ পিনে । এই ছবিত এটা বা দুটা দৃশ্যত ভুমুকি মৰা চৰিত্ৰ একোটিয়েও দৰ্শকৰ মনত স্থায়ীভাৱে ৰেখাপাত কৰি যাব পাৰিছিল । চিত্ৰনাট্যকাৰ আৰু পৰিচালক উভয়ৰে দক্ষতাৰ সন্মিলিত প্ৰচেষ্টাইহে এনে ফলৰ জন্ম দিব পাৰে ।

জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিৰ আন এটি পীড়াদায়ক অভিজ্ঞতা হ'ল ছবিবোৰত দেখা পোৱা আন ছবিৰ প্ৰতিফলন । অপৰূপা ছবিত নিপন গোস্বামীয়ে লিপ মিলোৱা 'আই সৰেচতীও বংফুল বকুলি' গীতটিৰ উপঁস্থাপনৰ পৰিবেশ আৰু গীতটিৰ মূল ভাবৰ লগত সাদৃশ্য থকা এটি গীত পূৰ্বতেই দেখা পোৱা গৈছিল হিন্দী ছবি এখনত । আমোল পালেকাৰ অভিনীত সেই ছবিখনৰ নাম আছিল 'জীৱন ধাৰা' ।

'পাপৰি' ছবিত বিজু ফুকন অভিনীত পুলিচ অফিচাৰৰ চৰিত্ৰটিৰ কবিতা প্ৰেমে মনত পেলাই দিয়ে সেই সময়ৰ এখন বিখ্যাত ছবি 'অৰ্ধসত্য'ৰ ওম পুৰী অভিনীত পুলিচ চৰিত্ৰটিলৈকে । ওমপুৰীৰ কাব্যপ্ৰেমে চৰিত্ৰটিৰ বিকাশত সহায় কৰিছিল; কিন্তু পাপৰিৰ পুলিচ বিষয়াৰ বাক্যপ্ৰেম নথকা হ'লেও চৰিত্ৰটি বা ছবিখনৰ কোনো হানি নহ'লহেঁতেন । কেৱল অলংকাৰৰ স্বাৰ্থতেই অলংকাৰ প্ৰয়োগ কৰিলে ই তাৰ নিজস্ব সৌন্দৰ্য হেৰুৱাবলৈ বাধ্য হয় আৰু তেতিয়াই সাদৃশ্যবোৰ সহজেই মনলৈ আহে ।

'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' ছবিত ইন্দ্ৰ বনীয়াৰ ওঁঠত থকা এটি গীতৰ আৰম্ভণি হয় এন ধৰণে— 'যদি মোৰ .পেৰা ভৰাই ধন থাকিলহেঁতেন ! 'দা ফিদলাৰ অন দা ৰুফ' নামৰ ছবিত থকা এটি গীতৰ প্ৰথম বাক্যটো হ'ল 'If I were a rich man' (মই যদি ধনী হ'লোহেঁতেন) । দুয়োটি গীতৰ কথাংশৰ প্ৰতিটো শব্দৰেই মিল নাই, কিন্তু মূলভাবৰ সাদৃশ্য বহুত । একেখন ছবিৰেই প্ৰাঞ্জল শইকীয়া, ইন্দ্ৰ বনীয়াৰ সুখামুখি হোৱা দৃশ্যটোও 'সাৰাংশ' ছবিৰ এটি দৃশ্যৰ লগত প্ৰায় একে । সাৰাংশ ছবিত বিমান কোঠৰ পৰা পুতেকৰ অস্থি আনিবলৈ গৈ অফিচৰ কৰ্মচাৰীৰ হাতত বিব্ৰত হৈ মুৰব্বী বিষয়াৰ কোঠাত সোমোৱা অনুপম খেৰ অভিনীত চৰিত্ৰটিৰ এই দৃশ্যাংশৰ কাৰ্যকলাপৰ সতে মিলি যায় 'হাৰলধীয়া চৰায়ে'ৰ খেতিয়কজনে এচ.ডি.ডি জনক লগ ধৰা দৃশ্যটি । সন্দেহ নাই সংলাপত পাৰ্থক্য

আছে, কিন্তু তাৰ বাহিৰে দৃশ্য ৰচনাত আন পাৰ্থক্য বিশেষ নাই ।

এয়া দুটামান উদাহৰণ মাত্ৰ । ছবি চোৱাৰ অভিজ্ঞতা আমাৰ সীমিত, এই সীমিত অভিজ্ঞতাতেই ইমানবোৰ সাদৃশ্য চকুত পৰাটো দৰ্শক হিচাপে আমি অকণো আনন্দিত হ'ব নোৱাৰো । এইটো ঠিক যে সাদৃশ্যগত উদাহৰণৰ বাদে আমি বিকেইখন ছবিৰ যি কেইটা দৃশ্যৰ কথা ক'লো সেই কেইটাই মন চুই গৈছিল বাবেই আমাৰ মনত ৰৈ গ'ল । জাহ্নু বৰুৱাৰো নিশ্চয় একেই অভিজ্ঞতাই হৈছিল, সেয়ে তেওঁৰ মনৰ মাজত ৰৈ যোৱা এই অভিজ্ঞতাবোৰ ছবিৰ মাজেৰে পুনৰ বাহিৰলৈ ওলাই আহিছিল । এই সাদৃশ্যগত কাৰ্যক মই নকল বা অনুকৰণ বুলি ক'ব বিচৰা নাই, মই ক'ব বিচাৰিছো যে শিল্প সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত এনেকুৱা প্ৰভাৱৰ স্বাভাৱিকতা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি । কিন্তু কথা হ'ল অইন শিল্পীৰ দৃশ্যাংশ বা বাক্যাংশ নিজৰ সৃষ্টিৰ জৈৱিক অংগ ৰূপে প্ৰমাণ কৰিবলৈ হ'লে সেই বাক্যাংশ বা দৃশ্যাংশ সকলো ধৰণেৰে নতুন ৰচনাৰ লগত এৰাব নোৱাৰা অংগ হিচাপে প্ৰতিস্থিত হ'ব লাগিব । কিন্তু জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰত এইটো হোৱা নাই । প্ৰতিখন ছবিতেই উল্লেখিত দৃশ্যবোৰ প্ৰায় জোৰ জবৰদস্তি হিচাপেই ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে । এই ধৰণৰ গোজামিল কাৰ্যই দৰ্শকক পীড়া দিয়ে আৰু স্ৰষ্টাৰ মৌলিকত্বৰ ভেটি লেহুকা কৰি তোলে । 'পাপৰি' আৰু 'ফিৰিঙতি'ৰ বাহিৰে আন এখনো ছবিতেই জাহ্নু বৰুৱাই মৌলিক চিন্তাৰ ৰেঙণি দেখুৱাব পৰা নাই । আনকি বহুল প্ৰচাৰিত 'সাগৰলৈ বহু দূৰ' ছবিৰ কাহিনী অংশ (বাতৰি কাকতত প্ৰকাশিত) পঢ়ি এনে লাগিছে— এই ছবিৰ মূল স্পিৰিটৰ সতে মিল থকা দুখন ছবি আমি আগতেই চাইছোঁ— এখন হ'ল জি অৰবিন্দনৰ 'ওৰিভাথু' আৰু আনখন হ'ল হেমন্ত দাসৰ 'তথাপিও নদী' । মৌলিক চিন্তাৰ প্ৰতিফলন নাথাকিলে কোনো শিল্পীয়ে নিজৰ সৃষ্টিৰ দ্বাৰা শিল্পৰসিকক আলোড়িত কৰিব নোৱাৰে ।

এইটো কথা ঠিক যে কিছু দুৰ্বলতাই জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিবোৰ ৰসোত্তীৰ্ণ শিল্পকৰ্ম হিচাপে পৰিগণিত হোৱাত বাধা দি আহিলেও সৎ উদ্দেশ্যপ্ৰণোদিত দায়বদ্ধ ছবি নিৰ্মাণ বাবে তেওঁ কৰি থকা বিৰামহীন

সংহনাই আমাক উৎফুল্লিত আৰু তেওঁৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল কৰি তুলিছে। বক্স অফিচৰ চোতাল আন্দোলিত কৰাত বাৰে বাৰে তেওঁ ব্যৰ্থ হৈ আহিছে। তথাপিতো তেওঁ কেতিয়াও নিজ পথৰ পৰা বিচ্যুত হোৱা নাই। ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু আন্তৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ৰ পৰা বুটলি অনা বঁটাবোৰে তেওঁৰ কিৰিটিত একোটি সোণালী পাখি গুজি দিছে। কিন্তু যি ঠাইৰ মানুহৰ মুখৰ ভাষা আৰু অন্তৰৰ কথাৰে তেওঁ ছবি নিৰ্মাণ কৰিছে- সেই ঠাইৰ মানুহে তেওঁৰ ছবিবোৰ এতিয়াও আদৰি লোৱা নাই। এগৰাকী দায়বদ্ধ শিল্পীৰ বাবে এইটো বৰ করুণ আৰু বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা। কুৰুচিপূৰ্ণ আৰু অসৎ উদ্দেশ্যপ্ৰণোদিত ব্যৱসায়িক কলাৰ ৰাজত্ব চলি থকা পৃথিৱীত এয়াই স্বাভাৱিক। এই পৰিৱেশৰ সলনি কৰিবলৈ জাহ্নু বৰুৱাৰ দৰে পৰিচালকে দিবা ৰাত্ৰি চেষ্টা চলাই আহিছে। কিন্তু অকল স্ৰষ্টাৰ আন্তৰিক প্ৰচেষ্টাই যথেষ্ট নহয়। শিল্পৰসিকৰ আগ্ৰহো সমানেই জৰুৰী। ই আশাৰেই জাহ্নু বৰুৱাৰ দৰে পৰিচালকে ছবি নিৰ্মাণ কৰি আহিছে, কৰি থাকিব।

জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিৰ আৰু এটি দিশৰ কথা অসমৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি বিবেচিত হ'ব পাৰে। কাৰিকৰী দিশৰ সফল প্ৰয়োগেৰে পেছাদাৰী দক্ষতাৰে নিৰ্মাণ হোৱা প্ৰথমখন অসমীয়া ছবি আছিল ইন্দু কল্প হাজৰিকা পৰিচালিত "মানৱ আৰু দানৱ"। পুনা ফিল্ম ইন্সটিটিউটৰ পৰা শিক্ষালাভ কৰি অহা ইন্দুকল্প হাজৰিকাৰ বাবে এয়া আছিল স্বাভাৱিক আচৰণ। তাৰ পূৰ্বৰ অসমীয়া ছবিবোৰ কাৰিকৰী দিশত পেছাদাৰী দক্ষতা দেখা পোৱা গৈছিল। 'মানৱ আৰু দানৱ' আছিল সম্পূৰ্ণ বিনোদনধৰ্মী ছবি।

অপৰূপাৰ পূৰ্বে নিৰ্মিত গহীন বিষয়ৰ অসমীয়া ছবিবোৰতো যান্ত্ৰিক দিশত পেছাদাৰী দক্ষতাৰ অভাৱ সদায়েই আছিল। অপৰূপাতেই আৰম্ভ হয় গহীন বিষয়ৰ ছবিকো' পেছাদাৰী দক্ষতাৰে নিৰ্মাণ কৰাৰ প্ৰয়াস। এয়া আছিল এক সবল আৰম্ভণি। সীমিত বাজেটৰ মাজতো জাহ্নু বৰুৱাই এই প্ৰয়াস অব্যাহত ৰাখিছে। জাহ্নু বৰুৱাৰ পথেৰে আগবাঢ়ি গৈ পিচত কেবাগৰাকীও পৰিচালকে ছবি নিৰ্মাণত পেছাদাৰী দক্ষতা

সাৰথি

এক

সন্দেহাতীত ভাবেই 'সাৰথি' অসমীয়া ছবিৰ ইতিহাসৰ শ্ৰেষ্ঠতম ছবি। শিল্পৰ স্থায়িত্ব, মহত্ব আৰু গুৰুত্ব নিৰূপিত হয় মাত্ৰ এটা দিশেৰে- সেই দিশটো হ'ল শিল্পৰ মাজেৰে প্ৰতিভাত হোৱা জীৱন দৰ্শন। স্ৰষ্টাই জীৱনক কি ধৰণে গ্ৰহণ কৰিছে, দেখা পাইছে আৰু ব্যাখ্যা কৰিছে, সেই কথাটো শিল্পৰ বাবে অতি জৰুৰী। 'সাৰথি'ত এই জৰুৰী দিশটোৱে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে আৰু কঠোৰ পৰীক্ষাৰ মাজেৰে উত্তীৰ্ণ হৈছে।

সাৰথিৰ কাহিনীভাগ সবল আৰু বাস্তৱধৰ্মী। চৰকাৰী অফিচ এটাৰ চাকৰিয়াল নিৰঞ্জন দত্তই চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ পাবলগীয়া হোৱাৰ কিছুদিনৰ আগতে নিজাকৈ ঘৰ এটা বন্ধাৰ কথা চিন্তা কৰে আৰু কামত আগবাঢ়ে। পৰিয়ালৰ আটাইকেইটি প্ৰাণীকে সন্তুষ্ট কৰিবলৈ তেওঁ প্ৰত্যেকৰে মতামতক সন্মান জনাই ঘৰটো 'আচাম টাইপ' কৰাৰ সলনি ঢালাই কৰা চাদ থকাকৈ সজাব খোজে। ঘৰটোৰ চাদ ঢালাই কৰাৰ দিনা তেওঁ ৰাতিপুৱাৰে পৰা কাম শেষ হোৱালৈকে বাকী থকা ঘৰটোৰ চোতালতে বহি কাম চাই থাকে। তাৰ মাজে মাজে বিভিন্ন স্মৃতি আৰু চিন্তাই তেওঁক আমনি কৰে। ছবিৰ শেষত তেওঁ পুনৰ সেই ভাড়াঘৰৰ দৈনন্দিন জীৱনলৈ ঘূৰি যায়। মাজৰ এই সময়ছোৱাত তেওঁৰ মনৰ যিবোৰ যাত্ৰা-ভ্ৰমণ, চিন্তা আৰু উপলব্ধিয়ে তোলপাৰ লগাই আছিল সেয়াই 'সাৰথি'ৰ মূল বিষয়।

কাহিনী কথনত ড° শইকীয়াৰ পাৰদৰ্শিতা পূৰ্বৰ ছবিবোৰত প্ৰকাশ পাইছে। কিন্তু 'সাৰথি'ৰ কাহিনী অকল নিৰঞ্জন দত্ত নামৰ ভদ্ৰলোকজনৰ জীৱনৰ কাহিনীয়েই নহয়, কাহিনীটোৰ মূল বিন্দুটোত কেন্দ্ৰীভূত হৈছে প্ৰতিজন মানুহৰ মনৰ গোপন প্ৰশ্নটো। এঠাইত নিৰঞ্জন দত্তই নিজকে নিজে প্ৰশ্ন কৰাদি কৰিছে- ক'ৰ মানুহ, ক'ৰ পৰা

আহি আজি এইখিনি পালেহি। এনে প্ৰশ্ন প্ৰতিজন মানুহেই জীৱনত একোবাৰকৈ কৰে অন্ততঃ অতীতৰ পিনে উভতি চোৱাৰ সময়ত। ভৱিষ্যতৰ কথা মানুহে যিমানেই ভাৱে, সিমানেই অতীতলৈ উভতি চোৱাৰ প্ৰৱণতাই জুমুৰি মাৰি ধৰেহি, জীৱনৰ পোৱা-নোপোৱা হিচাব কৰোঁতে সদায়েই অতীতৰ কথাকেই তুলনাৰ ভিত্তি হিচাবে ধৰি লয়। 'সাৰথি'ৰ নায়কৰ জৰিয়তে ড° শইকীয়াই এই গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰশ্নটোৰ উপস্থাপনা কৰিছে।

চৰিত্ৰৰ মুখত এনেকুৱা দাৰ্শনিকতাধৰ্মী সংলাপ দিয়াটো অতি সহজ কাম। 'কোটেচন'ৰ কিতাপ একোখন মেলি ল'লেই এনেকুৱা সংলাপ বিচাৰি উলিওৱাটো অতি সাধাৰণ কথা। কিন্তু জটিল কথা হ'ল এইধৰণৰ সংলাপ দিব পৰাকৈ চৰিত্ৰটোক নানা ধৰণে ব্যাখ্যা কৰি সংলাপ ফাঁকিৰ প্ৰয়োগ যুক্তিসংগত কৰি তোলাটোহে। গাঁৱৰ বাঁহৰ ঘৰৰ বাৰান্দাত নিৰঞ্জন দত্তৰ শৈশৱটোৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছিল যি সময়ত শিশু নিৰঞ্জন দত্তই দেউতাকক সহায় কৰি আছিল ভগাবেৰ এখন মেৰামতিৰ কামত। নিৰঞ্জন দত্তৰ উপলব্ধিৰ দৃশ্যটো উপস্থাপন কৰা হৈছে তেওঁ নিজে বান্ধি থকা ঘৰটোৰ চোতালত। গাঁৱৰ বাৰান্দাৰ পৰা চহৰৰ চোতাললৈকে এই দূৰ ভ্ৰমণৰ বিৱৰণী অতি বিশ্বাসযোগ্য ভাবেই অংকিত হৈছে যাৰ ফলত নিৰঞ্জন দত্তৰ সেই আত্মকথন প্ৰতিগৰাকী বয়স্কলোকৰ আত্মকথনলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। দুইটা দৃশ্যৰ মাজত থকা বৈসাদৃশ্যই নিৰঞ্জন দত্তৰ উপলব্ধিক গভীৰ কৰি তোলাত সহায় কৰিছে। শৈশৱৰ নিৰঞ্জন দত্তই নিজৰ দেউতাকক সহায় কৰি আছিল, কিন্তু পিতৃ নিৰঞ্জন দত্তক সহায় কৰিবলৈ তেওঁৰ পুত্ৰ-কন্যা কোনো ওচৰত নাই, আনকি সিহঁতে প্ৰয়োজনবোধো কৰা নাই। প্ৰজন্ম ব্যৱধানৰ এই স্পষ্ট অথচ ব্যঞ্জনাময় ছবি, ছবিখনত নিহিত থকা কাৰুণ্য আৰু সংবেদনশীলতাই যিকোনো দৰ্শকৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰি যাবলৈ সক্ষম হ'ব।

ছবিখনৰ যোগেৰে ড° শইকীয়াই উত্থাপন কৰা আন এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰসংগ হ'ল 'মৃত্যু ভাৱনা'। ছবিৰ নায়ক নিৰঞ্জন দত্তই সাধাৰণ অৱস্থাৰ

পৰা আহি নিজকে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে, পত্নী-পুত্ৰ-কন্যাৰ সুখ স্বাচ্ছন্দ্যৰ বাবে অপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিছে, প্ৰত্যেককে সন্তুষ্ট কৰিব পৰাকৈ ঘৰটো সাজিছে, চাদ ঢালাই কৰা কামটোৰ আৰম্ভণি কৰিছে নিজৰ ঘৰণে এটা মাংগলিক কাৰ্য আৰম্ভ কৰাৰ দৰেই আৰু অথচ চাদ ঢালাই কাম চলি থাকোঁতেই মাজতে আহি তেওঁক খুন্দিয়াইছেহি মৃত্যু ভাৱনাই। আপাত দৃষ্টিত হাস্যৰস সমৃদ্ধ সংলাপেৰেই এই মৃত্যু ভাবনাৰ কথা উপস্থাপিত কৰা হ'লেও প্ৰতিটো সংলাপৰ পিচ পিনেই অনুৰণিত হৈ আছিল প্ৰথমে তীৰ্যক ব্যঙ্গ আৰু তাৰ পিচে পিচেই গভীৰ শূন্যতা আৰু নিসংগতাবোধৰ আৰ্তি। পাশ্চাত্য সংগীতৰ অৰ্কেষ্ট্ৰেচনৰ লেখীয়াকৈ বহুমাত্ৰিক ৰূপত সজোৱা এই সংলাপখিনি আমাৰ বোধেৰে ছবিখনৰ শ্ৰেষ্ঠ সংলাপ।

প্ৰশ্ন হয়, প্ৰচণ্ড আশাৰে ঘৰ এটি বান্ধিবলৈ সাজু হোৱা মুহূৰ্তত মানুহ এজনক মৃত্যু ভাবনাই পীড়িত কৰিব পাৰেনে ? জীৱনৰ প্ৰতি মানুহৰ আকৰ্ষণৰ তীব্ৰতা ইমানেই বেছি যে কোনেও পৃথিৱীখন এৰি গুচি যাব নিবিচাৰে। মনোবিজ্ঞানৰ দিশৰ পৰা মাত্ৰ এটা অৱস্থাতেই মানুহে মৃত্যুৰ কথা ভাবিব পাৰে যেতিয়া মানুহজনে নিজৰ সীমাবদ্ধতাৰ কথা উপলব্ধি কৰিব পাৰে অথবা অপমানৰ বোজা বহন কৰিব নোৱাৰা হৈ উঠে। নিৰঞ্জন দত্তৰ ক্ষেত্ৰতো এইটোৱেই ঘটিছিল। সকলো ধৰণৰ চেষ্ট কৰিও নিৰঞ্জন দত্তই তেওঁৰ নিজৰ মনৰ ঘৰখন সাজি উলিয়াব নোৱাৰিলে। যি পুত্ৰ-কন্যা-পত্নীৰ বাবেই তেওঁ সমস্ত শক্তি আৰু সামৰ্থও ব্যয় কৰি আহিছে সেই সকলৰ পৰাই তেওঁ সদায়েই আন্তৰিকতাহীন আচৰণেই পাই আহিছে। এই আন্তৰিকতাহীন আচৰণেই অপমান। এই বোজা নিৰঞ্জন দত্তই বহন কৰিয়েই আহিছে, কাহানিও প্ৰতিবাদ কৰা নাই, মাথোন গোপনে মনৰ মাজত সাঁচি ৰাখিছে। আৰু এক অসতৰ্ক মুহূৰ্তত এই সকলো স্তুপীকৃত ভাবনাই প্ৰকাশৰ পথ বিচাৰি পালে মৃত্যু ভাবনাৰ মাজেৰে। তেওঁৰ মৃত্যুৰ পিচতো যাতে তেওঁৰ মৃতদেহটোৰ বাবে পৰিয়ালটোৰ দৈনন্দিন কাম কাজত অকণো অসুবিধা নহয়, সেই কথাটোও নিৰঞ্জন দত্তই চিন্তা কৰিছে। সংলাপৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ পোৱা এই ভাবে সমগ্ৰ দৃশ্যটোৰ কাৰুণ্য আৰু বেদনাক

তীব্ৰতৰ কৰি তুলিছে ।

নিৰঞ্জন দত্তৰ স্বপ্নৰ ঘৰখননো কেনে আছিল সেই কথাটোৱে ছবিখনৰ এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ আৱৰি আছে । যৌৱন কালত গাঁৱৰ হাইস্কুল এখনত শিক্ষকতা কৰি থাকোঁতে নিৰঞ্জন দত্তৰ যুৱতী সহকৰ্মী এজনীয়ে তেওঁৰ বাবে যথেষ্ট চিন্তা কৰিছিল, জীৱনৰ যাত্ৰা পথত সফলতা লাভ কৰাৰ বাবে সহায় কৰিছিল । কিবা কাৰণত দুয়োৰে মিলন সম্ভৱ হৈ নুঠিল । নিৰঞ্জন দত্তই আহি নগৰত চাকৰি কৰিলে, ঘৰ-সংসাৰ কৰিলে । বিচৰা ধৰণৰ সহযোগ ঘৈণীয়েক বা ল'ৰা-ছোৱালীৰ পৰা তেওঁ নাপালে । এনেকুৱা হতাশ মুহূৰ্ত একোটাত তেওঁ ভাবে যদি সেই যুৱতীজনীয়ে যদি তেওঁৰ পত্নীৰ স্থান পূৰণ কৰিলেহেঁতেন তেতিয়া হয়তো সকলো কথা ভবা মতেই হ'লহেঁতেন। তেওঁৰ শক্তি সামৰ্থ আৰু সীমাবদ্ধতাৰ কথা উপলব্ধি কৰি নিশ্চয় সেই যুৱতীয়ে সকলো ক্ষেত্ৰতে সহযোগ কৰিলেহেঁতেন ।

'দ্বিতীয় নাৰীৰ' ধাৰণাটো চিনেমা বা সাহিত্যত কোনো নতুন কথা নহয় । কিন্তু সাৱথিত এই কথাটো সম্পূৰ্ণ নতুন ধৰণে আলোকিত হৈছে । সেই যুৱতী গৰাকী দ্বিতীয় নাৰী নে প্ৰথম নাৰী সেই বিষয়ত সন্দেহ হৈ যায় । ঠিক সন্দেহ নহয় প্ৰশ্ন উত্থাপন কৰাৰ ঠাই হৈ যায় । নিৰঞ্জন দত্ত নিজেও এই বিষয়ে স্পষ্ট নহয়, দৰ্শকো স্পষ্ট হ'ব নোৱাৰে । দ্বিতীয়তে, নাৰী গৰাকীক দুই ধৰণে উপস্থাপিত কৰা হৈছে। প্ৰথম বাৰ বাস্তৱত আৰু দ্বিতীয় বাৰ কল্পনাত । বাস্তৱৰ নাৰী গৰাকী আছিল কিছু পৰিমাণে অভিভাৱকধৰ্মী, কথা বতৰাৰ সুৰ কিছু পৰিমাণে কৰ্তৃত্বসুলভ । কিন্তু একে গৰাকী নাৰীকেই নিৰঞ্জন দত্তই কল্পনাত লগ পাওঁতে সেই অভিভাৱকধৰ্মী ভাৱটো অন্তৰ্হিত । বৰং এইবাৰ তেওঁ সহযোগীধৰ্মী, নিৰঞ্জন দত্তই যি কৈছে তাকেই তেওঁ সহজে গ্ৰহণ কৰিছে । এই উপস্থাপনে বুজাই দিছে দত্তই আচলতে তেওঁৰ পত্নীক কেনে ৰূপত বিচাৰে ।

সাধাৰণতে দ্বিতীয় নাৰীক যি ধৰণে উপস্থাপিত কৰোৱা হয় অৰ্থাৎ প্ৰলোভন বা শাৰীৰিক বা মানসিক প্ৰয়োজনীয়তাৰ দিশৰ পৰা সাৱথিত

এই ধাৰণা মানি চলা নাই । বাহ্যিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা চালে হঠাৎ মানসিক প্ৰয়োজনত এই নাৰীৰ কল্পনা নিৰঞ্জন দত্তৰ বাবে সম্ভৱ যেন লাগে । কিন্তু অলপ গভীৰ ভাবে চালেই দেখা যাব যে মানসিক শূন্যতা পূৰণৰ সলনি দ্বিতীয় সুযোগৰ কল্পনাৰ বাবেই যে নিৰঞ্জন দত্তৰ মনলৈ এই নাৰী গৰাকীৰ আগমন ঘটিছে । হৈ যোৱা কোনো এটা কাম পুনৰ যদি নতুনকৈ আৰম্ভ কৰিব পৰা গলহেঁতেন এই কল্পনাই দ্বিতীয় সুযোগ । দত্তৰ জীৱনত যি ঘটি গ'ল তাক তেওঁ নতুনকৈ পুনৰ আৰম্ভ কৰিব নোৱাৰে অথচ তেওঁ ভাবিছে যদি কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন, তেতিয়া নিশ্চয় এনেকুৱাই হ'লহেঁতেন । দ্বিতীয় সুযোগৰ সন্ধান মানৱ মনৰ এক স্বাভাৱিক অংগ ।

সাৰথিৰ মূল চৰিত্ৰ নিৰঞ্জন দত্তই মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি, প্ৰজন্ম ব্যৱধান, প্ৰদৰ্শনিধৰ্মীতা আদি যিবোৰ সমস্যাই তেওঁক পীড়িত কৰিছে সেইবোৰো সমসাময়িক মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ সমস্যা । সাৰথিয়ে এই সমাজ আৰু সমস্যাৰ শৈল্পিক ৰূপ দাঙি ধৰিয়েই ক্ষান্ত হোৱা নাই, ই মানৱ মনৰ জটিলতৰ ভাব অনুভূতিৰ জগতখনৰ বিভিন্ন তৰংগ সাৰ্থকভাৱে দাঙি ধৰিছে আৰু সবাটোকৈ উল্লেখযোগ্য কথা সবল আৰু সহজভাবে । আৰু এই উত্তৰণেই সাৰথিক মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ দাপোনৰ লগতে মানুহৰ সাধাৰণ দাপোনলৈ পৰিবৰ্তিত কৰিছে । এই ব্যাপ্তি আৰু গভীৰতাই সাৰথিৰ প্ৰধান সাফল্য । এই গণবাজি অসমীয়া ছবিৰ ইতিহাসত এয়েই প্ৰথম । সময়ৰ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ ক্লাছিক আখ্যা পোৱা ছবিবোৰৰ স্থায়িত্বৰ মূল কাৰণ হ'ল মানৱ মনৰ বিভিন্ন স্তৰৰ ওপৰত আলোকপাত কৰিব পৰা দক্ষতা । এই দিশৰ পৰা সাৰথিৰ স্থান 'বাইচাইকেল থিফ'ৱাইল্ড ষ্ট্ৰবেৰিজ', 'চাৰুলতা' আদি ছবিৰ লগতহে নিৰূপিত হ'ব ।

দুই

'সাৰথি' বহুমাত্ৰিক ছবি । ইয়াৰ ওপৰৰ আৱৰণটো এটা নিটোল, আৱেদনধৰ্মী গল্প আৰু ভিতৰৰ বিভিন্ন স্তৰ মানৱ মনৰ জটিলতাৰ ছবি । এই অভাৱনীয় দক্ষতাৰে পৰিচালক ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই

এই জটিল ছবিখন অতি সহজ সৰল ৰূপত প্ৰস্ফুটিত কৰিব পাৰিছে। ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ স্বৰচিত চিত্ৰনাট্যই এই সাফল্যত ৰৰঙণি যোগাইছে।

ছবি আৰম্ভ হৈছে গুৱাহাটী মহানগৰী ঢাকি ধৰা সন্ধিয়াৰ দৃশ্যৰ মাজত। চাদ ঢালাই কৰিবলৈ লোৱা ঘৰটোৰ চোতালত আমি নিৰঞ্জন দত্তৰ লগত মুখামুখি হৈছো তেওঁ পিচদিনাৰ কামৰ আয়োজনখিনি শেষবাৰৰ বাবে চকু ফুৰাই লৈছে। তাৰ পিচত তেওঁ ঘূৰি আহিছে নিজৰ ঘৰলৈ। শুভ কাম এটি কৰাৰ আগদিনা তেওঁ ঘৰৰ আটাইবোৰ সদস্যৰ লগত একেলগে এসাজ খোৱাৰ আয়োজন কৰিছে। নিজে বজাৰত ঘূৰি ঘূৰি প্ৰতিজনৰ পচন্দৰ বস্তু কিনি আনিছে। কিন্তু আমি দেখা পালো দত্তৰ এই আয়োজনৰ প্ৰতি কাৰো আন্তৰিকতা নাই। একেলগে ডাইনিং টেবুলত বহি খাবলৈ বহোঁতেও দেখা গ'ল দত্তৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছা, আবেগ-অনুভূতিৰ প্ৰতি কাৰো সামান্যতমো শ্ৰদ্ধা নাই। তিনিটা মাত্ৰ চুটি দৃশ্যৰ মাজেৰেই ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই দত্তৰ পৰিয়াল, পৰিয়ালৰ মাজত তেওঁৰ স্থান সম্পৰ্ক এই বিভিন্ন বিষয়বোৰ দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰিলে। এই দ্ৰুত আৰু ঘনবদ্ধ ৰূপ চিত্ৰনাট্যৰ শেষলৈকে অটুট আছে।

বাস্তব, অতীত আৰু কল্পনা- এই তিনিওটা উপাদন ছবিখনত ইমান বেছিকৈ বিয়পি আছে যে যিকোনো মূহূৰ্ততে ছবিখন মূল সুৰৰ পৰা বিচ্যুত হোৱাৰ যথেষ্ট আশংকা আছিল। বাস্তৱৰ মূল ঘটনা আগবঢ়াৰ লগে লগে মাজে মাজে স্মৃতিয়েও আমনি কৰিছে আৰু মাজে মাজে কল্পনাইও কেতিয়াবা সুখ দিছে, কেতিয়াবা শংকিত কৰি তুলিছে। এই বিচিত্ৰ উপাদানৰ মিশ্ৰণ ইমানেই দক্ষ হাতেৰে কৰা হৈছে যে কোনো সময়তেই কাহিনীৰ মূল সুৰৰ মাত্ৰা হেৰফেৰ হোৱা নাই। ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই ৰচনা কৰা সংলাপ ছবিখনৰ অন্যতম সম্পদ। ছবিৰ সংলাপৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় দুটি গুণ হ'ল সংক্ষিপ্ততা আৰু ব্যঞ্জনাময়তা। সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ পাৰদৰ্শিতা সন্দেহাতীত। কিন্তু সাৰথিৰ সংলাপে পূৰ্বৰ সকলো কৃতিত্ব

ম্লান কৰি দিছে ।

দৃশ্য আৰু সংলাপ ৰচনাত মিতব্যয়ী আচৰণে যেনেদৰে চিত্ৰনাট্যখন নিৰ্মেদ আৰু আটিল কৰি তুলিছে, তেনেদৰে বিভিন্ন বিপৰীত সুৰৰ দৃশ্য ৰচনাই চিত্ৰনাট্যখন বহুমাত্ৰিক কৰি তোলাত সহায় কৰিছে । পক্ষপাতহীন বৰ্ণনা, ঈষৎ ব্যঙ্গ আৰু অনুৰণন তুলিব পৰা দৃশ্যৰ সমাবেশে চিত্ৰনাট্যখনক জীৱন্ত কৰি তুলিছে ।

চৰিত্ৰ চিত্ৰনৰ ক্ষেত্ৰত এইবাৰ ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই সকলো দিশৰ পৰাই পৰিপক্কতাৰ চিন দাঙি ধৰিছে । ছবিখনৰ মূল চৰিত্ৰটোৱেই সৰ্বাধিক অংশ দখল কৰি আছে । সুখ-দুখ, আশা-আকাংখ্যা, বেদনা, পৰিয়ালৰ প্ৰতি দায়িত্ববোধ, নিজৰ কৰ্তব্য সচেতনতা, মান-অপমান, চিন্তা, কল্পনা আদি যিমানবোৰ উপাদন এজন মানুহৰ জীৱনত থাকিব পাৰে, সেই আটাইবোৰকেই নিৰঞ্জন দত্তৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিছে । ইমান ব্যাপ্তি আৰু মাত্ৰা থকা চৰিত্ৰ অসমীয়া ছবিত এইটোৱেই প্ৰথম । ভাৰতীয় ছবিতো এনে চৰিত্ৰৰ সংখ্যা বৰ কম হ'ব ।

শৈশৱৰে পৰা সাহিত্য ৰচনাত আত্মনিয়োগ কৰা ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই সাৰথি লেখি উলিয়াবলৈকে অলেখ চৰিত্ৰৰ জন্ম দি আহিছে । এই নিৰবচ্ছিন্ন সাধনাৰ মূৰতহে এনে এটি চৰিত্ৰৰ জন্ম সম্ভৱ হৈছে । অকল কলমৰ দ্বাৰা ৰচনা কৰিয়েই ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া ক্ষান্ত থকা নাই, অভিনয়ৰ যোগেৰেও চৰিত্ৰটিক আকৌ এবাৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে । যৌৱনৰ পৰা পৌঢ়ত্বলৈকে এই বিশাল সীমাৰেখাৰ চৰিত্ৰটো ৰূপায়ণ কৰোঁতে অভিনেতা অৰুণ নাথে যথেষ্ট দক্ষতাৰ চিনাকি দিছে । নিৰঞ্জন দত্তই বাস্তৱ জীৱনত হাঁহি স্ফুৰ্তি কৰি সকলোকে আনন্দত ৰাখিব বিচাৰে, গতিকে স্বাভাৱিক ভাৱেই এই অংশত তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য নিসংগ, অল্পভাষী আৰু অন্তৰ্মুখী । বাস্তৱৰ নিৰঞ্জন দত্তৰ চঞ্চলতা কল্পনাৰ দৃশ্যবোৰত নাই । ইয়াৰ অৰ্থ এইটোৱেই যে বাহিৰৰ নিৰঞ্জন দত্ত আৰু ভিতৰৰ নিৰঞ্জন দত্ত দুজন বেলেগ মানুহ । কাহিনীৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে বাস্তৱত নিৰঞ্জন দত্ত অন্তৰ্মুখী আৰু কল্পনাৰ নিৰঞ্জন অধিক দত্ত অধিক বৰ্হিমুখী হ'ব

লাগিছিল। কিন্তু পৰিচালক ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই ইয়াকে নকৰি ইয়াৰ বিপৰীতটো কৰোঁৱাৰ কাৰণ হ'ল বৈপৰীত্যৰ মাজেৰে চৰিত্ৰটিক অধিক সংবেদনশীল কৰি তোলা । এই বৈপৰীত্যৰ মাজেৰে মানৱ জীৱনৰ আৰু এটি গভীৰ সংকট প্ৰকাশ পাইছে, যিটো চেক্সপিয়েৰৰ অথেলো নাটৰ ইয়াগোই কৈছিল— I am not what I am আজিও এইটোৱেই সত্য । বাহিৰৰ পৰা দেখা মানুহজন আচল মানুহ নহয়, ভিতৰৰজনহে আচল মানুহ । অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত এটি মাত্ৰ নিডাছ স্পৰ্শেৰে ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই অৰুণ নাথৰ অভিনয়ক শিল্পৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰি তুলিছে । এই ধৰণৰ সৃজনীশীল কল্পনা সমৃদ্ধ অভিনয় অসমীয়া ছবিত বিৰল ।

ছবিখনৰ অন্যান্য প্ৰতিটো চৰিত্ৰই সুলিখিত আৰু প্ৰত্যেকেই সাধাৰণ মানৰ অভিনয় কৰি নিজৰ দায়িত্ব পালন কৰিছে । কিন্তু কাহিনী আৰু চিত্ৰনাট্যৰ ইংগিতধৰ্মীতা আৰু ব্যঞ্জনা অৰুণ নাথৰ বাহিৰে এজনো অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে উপলব্ধি কৰিব পৰাটো অভিনয়ত প্ৰকাশ নাপালে ।

ছবিখনৰ শব্দ গ্ৰহণ, সংগীত আৰু শব্দ পুনৰ সংযোজনৰ কাম সুন্দৰ । পাৰিপাৰ্শ্বিক শব্দৰ সৃজনীশীল প্ৰয়োগ অন্যতম আকৰ্ষণ । প্ৰভাত শৰ্মা পৰিচালিত আৱহ সংগীতে ছবিখনৰ মুড সৃষ্টিত সহায় কৰিছে ।

তুলনামূলকভাৱে ছবিখনৰ দুৰ্বল দিশটো হ'ল চিত্ৰ গ্ৰহণ । বাতিপুৱাৰ কিছু সংবেদনক্ষম দৃশ্যৰ বাহিৰে ছবিখনৰ আন ঠাইত কেমেৰাৰ অৱদান অনুভৱ কৰা নাযায় । কাৰিকৰী দিশৰ পৰা কেমেৰাৰ কাম প্ৰায় ত্ৰুটিহীন কিন্তু উপযুক্ত দৃষ্টিকোণ, দৃশ্যৰ ত্ৰিমাত্ৰিক গভীৰতাৰ অভাৱ আৰু আলোচনাৰ অভিনৱত্বহীনেই এই দুৰ্বলতাৰ কাৰণ । এইখিনিতেই আন এটা কথাও মনলৈ আহে । সাৰথি অতি কম বাজেটৰ ছবি । কেমেৰাৰ কাম সুন্দৰ কৰিবলৈ বিভিন্ন আহিলা পাতিৰ বাবে যিমান ব্যয় কৰাটো উচিত বা প্ৰয়োজনীয় সিমানখিনি ব্যয় কৰিব নোৱাৰাৰ বাবেও হয়তো কেমেৰাৰ কাম কাজত কিছু সীমা বান্ধি দিবলৈ পৰিচালক বাধ্য হৈছে।

ছবিখনৰ সমাপ্তিক লৈও এই আলোচকৰ অলপ দ্বিধা ৰৈ গৈছে ।

নিৰঞ্জন দত্তৰ ঘৰটোৰ চাদ ঢালাই কৰা কাম শেষ হ'ল। কাম শেষ হোৱাৰ পিচত তেওঁৰ মনটো মুকলি মুকলি লাগিল। ঘৰলৈ আহি হঠাৎ তেওঁ অনুভৱ কৰিলে যে দিনটোত তেওঁৰ একোকে খোৱা নহ'ল। বাতিপুৱা কামলৈ যাওঁতে তেওঁ নিজে টিফিন কেৰিয়াৰ এটা বিচাৰি উলিয়াই থৈ গৈছিল, দুপৰীয়া টিফিন কেৰিয়াৰটোত খোৱা বস্তু ভৰাই তেওঁলৈ পঠিয়াই দিয়াৰ কথা আছিল কিন্তু নিজৰ নিজৰ কামত ব্যস্ত থাকোতে ঘৰৰ কোনেও টিফিন কেৰিয়াৰটোৰ কথা মনত পেলাবলৈ সময় নাপালে। দত্তই ঘৰত টিফিন কেতিয়াৰটোৰ কথা মনত পেলাই দিয়া এজনে আনজনৰ গাঁলৈ দায়িত্ব ঠেলি দিয়াত লাগিল। এই কাজিয়াত ভাগ নলৈ দত্তই নিজে গৰম পানী কৰি গা ধুবলৈ গ'ল। চেলফৰ একোণত পৰি থকা আৱহেলিত টিফিন কেৰিয়াৰটোৰ ছবিৰে ছবি শেষ হ'ল।

এই শেষ দৃশ্যটো যথেষ্ট ব্যঙ্গ আৰু কাৰুণ্যৰে সমৃদ্ধ যদিও ইয়াত কোনো নতুন কথা নাই। দৃশ্যটোৰ মাজেৰে বিমানখিনি বক্তব্য দাঙি ধৰা হ'ল, সেই বক্তব্য পৰিয়ালৰ সদস্যবোৰৰ আগত দত্তৰ স্থান কি তাক আমি আগৰ দৃশ্যবোৰৰ মাজতেই গম পাইছো। বাতিপুৱা টিফিন কেৰিয়াৰটো ঠিক কৰাৰ পৰাই দত্তৰ এই বিশেষ দিনটোৰ আৱৰ্তণি হৈছে আৰু বাতি টিফিন কেৰিয়াৰটোতে দিনটোৰ সামৰণি ঘটিছে- এই এক বৃত্তীয় গতি সম্পূৰ্ণ কৰাৰ বাবে এই দৃশ্যটো জৰুৰী। কিন্তু এইটো নকৰি চাদ ঢালাইৰ পিচত চাদৰ ওপৰত অকলশৰীয়া, নিসংগ দত্ত, পিচপিনে সন্ধিয়াৰ বিষন্ন আকাশ, প্ৰেক্ষাপটত সন্ধিয়াৰ মহানগৰী- এই দৃশ্যতেই ছবিখন শেষ কৰিলে দত্তৰ মনৰ হাহকাৰে দৰ্শকক অধিক পীড়িত কৰিলেহেঁতেন বুলি আমাৰ ধাৰণা হয়।

'আৱৰ্তন'

এক

ভাৰতৰ নব্যধাৰাৰ ছবিৰ অধিকসংখ্যক পৰিচালকেই কেইখনমান ছবি নিৰ্মাণ কৰি উঠিয়েই স্থবিৰ অৱস্থাত উপনীত হয় । শিল্পী এজনে গতিশীল অৱস্থাত থাকিবলৈ যি ধৰণৰ বৰ্ধনৰ প্ৰয়োজন হয়, তাৰ অভাবেই এই স্থবিৰতা আনি দিয়ে । জীৱনৰ গভীৰ সত্য সন্ধান স্পৃহাইহে এই গতিশীলতা অক্ষুন্ন ৰাখিব পাৰে । যি সীমিত সংখ্যক পৰিচালকে এই গতিশীলতা অক্ষুন্ন ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে, তাৰে এগৰাকী হ'ল ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া ।

'সন্ধ্যাৰাগ' আৰু 'অনিৰ্বাণ'ত ডঃ শইকীয়াই গল্প একোটিক চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছিল । 'অগ্নিস্নান'ত কাহিনী বা গল্প নহয়, বক্তব্য এটিক চলচ্চিত্ৰৰ মাজেৰে ক'ব বিচাৰিছিল; 'কোলাহল' ছবিখনৰ মূল আধাৰ গল্প আছিল যদিও, ছবিখনৰ গভীৰতাই গল্পক চেৰাই গৈছিল । এই ক্ৰমণিকালৈ লক্ষ্য কৰিলে এইটো স্পষ্ট হয় যে ছবিৰ মাজেৰে গল্প কোৱাৰ প্ৰৱণতা বাদ দি ডঃ শইকীয়াই ছবিক তেওঁৰ জীৱনৰ উপলব্ধি প্ৰকাশৰ মাধ্যম হিচাবে গ্ৰহণ কৰিছে । 'সাৰথি' ছবিখনৰ আধাৰ যদিও 'ফাউণ্ডেচন' নামৰ স্বৰচিত গল্প এটি আছিল বুলি কোৱা হৈছিল, তথাপিতো ছবি আৰু গল্পৰ মাজত সামান্য সাদৃশ্যহে বিচাৰি পোৱা যায় । 'ফাউণ্ডেচন' গল্পটো আছিল মধ্যবিত্তীয় জীৱনৰ সুন্দৰ ছবি, তাতকৈ অধিক নহয়; কিন্তু 'সাৰথি' ছবিখনৰ ক্ষেত্ৰত মধ্যবিত্তীয় পৰিয়ালটো অৱলম্বনহে মাত্ৰ, মূল বক্তব্য হ'ল জীৱন সম্পৰ্কে স্ৰষ্টাৰ ধাৰণা । দাৰ্শনিক গভীৰতা আৰু সামাজিক মূল্যবোধৰ সমালোচনা- 'সাৰথি'ৰ মূল শক্তি ।

'সাৰথি' ডঃ শইকীয়াৰ শিল্পীসত্তাৰ পৰিবৰ্তনৰ বিন্দু । গল্পৰ যাদুকৰ ডঃ শইকীয়াই গল্প কোৱাৰ মোহ পৰিত্যাগ কৰি দৰ্শন ভিত্তিক ছবি কৰিবলৈ আগবাঢ়িছে 'সাৰথি'ৰ পৰাই । অৱশ্যে বৰ্ণনাধৰ্মী ছবি কৰা

বাবেই কাহিনী কথনৰ উপকৰণ আৱৰণ এটি পৰিত্যাগ কৰা নাছিল। 'আৱৰ্তন'-এ এই ধাৰণা অধিক দৃঢ় ৰূপত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে।

'আৱৰ্তন'ৰ বাবে ডঃ শইকীয়াই কোনো পুৰণি গল্পৰ আশ্ৰয় লোৱা নাই। তেখেতৰ অলেখ সুলিখিত গল্পৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ উপযোগী গল্পৰ নিশ্চয় অভাৱ হোৱা নাই। তেন্তে কিয় 'আৱৰ্তন'ৰ বাবে সম্পূৰ্ণ নতুন কাহিনীৰ চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ কষ্ট কৰিবলগীয়া হ'ল ?

সামগ্ৰিকভাবে ডঃ শইকীয়াই শিল্পী সত্তাৰ এটি বেলেগ পৰ্যায়ত ভৰি দিছে। মধ্যবিত্তীয় জীৱনৰ সাৰ্থক ৰূপকাৰ ডঃ শইকীয়াই এতিয়া মধ্যবিত্তীয় জীৱনৰ দৈনন্দিন কাহিনীৰ পৰা মুক্তি বিচাৰি জীৱন সম্পৰ্কীয় নানান দাৰ্শনিক প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰিছে নিজৰ শিল্পকৰ্মৰ মাজেৰে। 'সাৰথি' আছিল তাৰ প্ৰথম পদক্ষেপ। সেয়ে মূল গল্প 'ফাউণ্ডেচন' আৰু ছবি 'সাৰথি'ৰ মাজত আকাশ পাতাল পাৰ্থক্য। এতিয়াৰ বয়স্ক, অভিজ্ঞ আৰু অনুভূতিৰ গভীৰ স্তৰলৈ গতি কৰা ডঃ শইকীয়াই পূৰ্বৰ গল্পবোৰৰ মাজত হয়তো এতিয়াৰ উপলব্ধিৰ গভীৰতা বিচাৰি পোৱা নাই। সেয়ে আবৰ্তনৰ বাবে লেখি উলিয়াইছে নতুন কাহিনী, যি কাহিনীত ঘটনাৰ আধিক্য নাই, আছে মানৱ মনৰ নানান স্তৰৰ বৰ্ণনা, জীৱন সম্পৰ্কে নিজস্ব উপলব্ধি, যি উপলব্ধি ডঃ শইকীয়াৰ পূৰ্বৰ গল্প-উপন্যাসত প্ৰতিফলিত হোৱা নাছিল।

ডঃ শইকীয়াৰ অধিকাংশ ছবিৰ দৰেই এই ছবিৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰও এগৰাকী নাৰী। যৌৱন কালত জীৱনটোক নানান ধৰণে উপভোগকৰি নিজৰ পৰিয়াল আৰু সমাজৰ পৰা আঁতৰি থাকিব বিচৰা যুৱতী গৰাকীয়ে জীৱন নিৰ্বাহৰ বাবে আশ্ৰয় ল'লে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰত। এটি যাত্ৰাত অভাৱনীয়ভাবে লগ পালে এগৰাকী ডেকা-অভিযন্তাক, যিয়ে তেওঁক ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ জগতৰ পৰা লৈ গৈ সাংসাৰিক জীৱনৰ সোৱাদ দিব বিচাৰিলে।

আপত্তি আহিল থিয়েটাৰৰ প্ৰযোজকৰ দিশৰ পৰা। থিয়েটাৰৰ মূল নায়িকাগৰাকী- যি গৰাকী তেওঁলোকৰ অৰ্থ উপাৰ্জনৰ মূল আহিলা-

তেওঁক থিয়েটাৰৰ পৰা বাদ দিব বিচাৰিলে। নিজৰ স্বাৰ্থত আঘাত লাগিব পাৰে বাবে ইমান দিনে সহজ-সৰল ভদ্ৰলোকৰ স্বৰূপ দেখুৱাই অহা প্ৰযোজকে ৰুদ্ৰমূৰ্তি ধাৰণ কৰি উঠিল। বাধা আহিল থিয়েটাৰৰ মূল অভিনেতা গৰাকীৰ পৰা— যিগৰাকী বিবাহিত অভিনেতাই এই অভিনেত্ৰী গৰাকীক মাজে-সময়ে ৰক্ষিতাৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰি আছিল; বাধা আহিল অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ পৰিয়ালৰ আটাইকেইগৰাকী সদস্যৰ পৰা — যিসকলৰ বাবে অভিনেত্ৰী গৰাকী আছিল অৰ্থ উপাৰ্জনকাৰী যন্ত্ৰ মাথোন। অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ পক্ষত থিয় দিলে থিয়েটাৰৰ এগৰাকী প্ৰবীণা অভিনেত্ৰীয়ে, যিয়ে জীৱনৰ সোণালী কালছোৱা থিয়েটাৰতে অতিবাহিত কৰি এতিয়া বয়সীয়াল নাৰী চৰিত্ৰত অভিনয় কৰে। সমৰ্থন আহিল থিয়েটাৰৰ নাট- পৰিচালক গৰাকীৰ তৰফৰ পৰা। এই দ্বন্দৰ মাজেৰে চিত্ৰনাট্যকাৰ-পৰিচালকে নিজৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছেগৈ।

অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ প্ৰথম যৌৱনৰ দিনবোৰ আছিল কলংকময়। থিয়েটাৰ জীৱনতো তাৰ ব্যতিক্ৰম ঘটা নাছিল— মাথোন, গ্লেমাৰ আৰু অৰ্থনৈতিক স্বাধীনতা প্ৰাপ্তিয়ে সেই দিশটোত এটি আৱৰণ দি ৰাখিছিল। এই জীৱনৰ পৰা তেওঁ মুক্তি লাভ নকৰিলে নেকি ? যদি মুক্তিৰ পথ তেওঁ বিচাৰি পাইছেই, তেন্তে অইনে নিজৰ স্বাৰ্থত আঘাত লগা বাবেই তেওঁৰ মুক্তি পথত বাধা দিয়াৰ কাৰণ কি ? এজনৰ সাময়িক দুৰ্বলতাক আন লোকে সদায়েই নিজৰ স্বাৰ্থসিদ্ধিৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰিব বিচৰাটো কিমান যুক্তিসংগত ?

স্বাৰ্থপৰ মানুহৰ বিভিন্ন ৰূপো এই কাহিনীৰে উন্মোচিত কৰা হৈছে। সকলো স্বাৰ্থৰ ভিতৰত যে অৰ্থনৈতিক স্বাৰ্থই মূল সেই কথাটি চিত্ৰনাট্যকাৰ-পৰিচালকে প্ৰতিপন্ন কৰাইছে থিয়েটাৰৰ প্ৰযোজক, অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ মাক-দেউতাক, ভায়েক-ভনীয়েকৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে। প্ৰযোজক গৰাকীৰ অৰ্থনৈতিক স্বাৰ্থৰ কথাটো পোনপটীয়া আৰু স্পষ্ট। যিটো পৰিয়ালে প্ৰথমে যুৱতী গৰাকীক থিয়েটাৰলৈ অহাৰ ক্ষেত্ৰত বাধা দিছিল, সেই পৰিয়ালটোৱেই পিচত যুৱতী গৰাকীক থিয়েটাৰ এৰি যাবলৈ মানা কৰিলে; কাৰণ যুৱতী গৰাকীৰ অৰ্থ উপাৰ্জন

মনতাৰ দ্বাৰা পৰিয়ালটিৰ প্ৰতিজন সদস্য উপকৃত হৈছে, নিজৰ পৰিয়ালৰ সদস্য হ'লেও তেওঁৰ লগত গৰৰ কাৰো আত্মিক সম্পৰ্ক নাই, সম্পৰ্ক মাথোন তেওঁ উপাৰ্জন কৰা টকাকেইটিৰ লগতহে। অৰ্থনৈতিক সম্পৰ্কহে যে পাৰিবাৰিক সম্পৰ্কৰ বান্ধোনৰ ওপৰত বিচৰণ কৰিছে এই ধ্ৰুৱ সত্য হয়তো সকলোৱে সহজে হজম কৰিবলৈ টান পাব, কিন্তু ই কাহিনীকাৰ, চিত্ৰনাট্যকাৰৰ বিশ্লেষণ শক্তিৰ অন্য এটি দিশৰ পৰিচয় বহন কৰে, তাত সন্দেহ থকাৰ কোনো অৱকাশ নাই।

দুটা পক্ষই এই নাৰীক ব্যৱহাৰ কৰিছে অৰ্থনৈতিক শোষণৰ আহিলা হিচাবে আৰু থিয়েটাৰৰ মূল অভিনেতা গৰাকীয়ে এওঁক ব্যৱহাৰ কৰিছে দৈহিক শোষণৰ আহিলা হিচাবে। অভিনেত্ৰী গৰাকীক সহায় কৰিছে থিয়েটাৰৰ প্ৰযোজক পক্ষই। প্ৰযোজক পক্ষই এয়া কৰিছে মাথোন নিজৰ স্বাৰ্থ ৰক্ষাৰ বাবেই। দুয়োকে একেলগে ৰাখিব পাৰিলে প্ৰযোজকৰ অৰ্থনৈতিক স্বাৰ্থ ৰক্ষা পৰে বাবেই তেওঁলোকে অভিনেতা গৰাকীক এই কামত সহায় কৰি আহিছে।

অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ লগত যিসকলৰ অধিক ওচৰ সম্পৰ্ক, সেই প্ৰতিগৰাকীয়েই তেওঁক নিজৰ স্বাৰ্থৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে; কিন্তু তুলনামূলকভাৱে যিসকলৰ লগত সম্পৰ্ক ক্ষীণ, তেওঁলোকেই অভিনেত্ৰী গৰাকীক সহায় কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছে। কোনোবাই কামেৰে সহায় কৰিছে, কোনোবাই মানসিকভাৱে সহায় কৰিছে।

ভাল আৰু বেয়া দুয়োটাৰ সমন্বয়েই জগত আৰু বেয়া বুলি চাপ মাৰি দিয়া মানুহজনৰো ভাল হোৱাৰ অধিকাৰ আছে— এয়াই 'আৱৰ্তন'ৰ কাহিনীৰ মূল বক্তব্য। আচলতে এই কাহিনীত ভাল বা বেয়া— এই দিশৰ প্ৰতি বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হোৱা নাই, নৈতিকতাবাদী বিচাৰেৰে কাহিনীক আগবঢ়াই নিয়া নাই। চিত্ৰনাট্যকাৰে ভাল-বেয়া এইবোৰ বিমূৰ্ত ধাৰণাৰ পৰিবৰ্তে ব্যক্তিগত স্বাৰ্থৰ প্ৰশ্নটোকহে অধিক গুৰুত্ব দিছে। মানুহে সকলো কথাই বিবেচনা কৰে প্ৰথমে নিজৰ স্বাৰ্থৰ দিশৰ পৰাই — এই সত্যটোকে কাহিনীটোৰ মাজেৰে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব বিচাৰিছে। সকলো মানুহেই স্বাৰ্থপৰ নহয়, স্বাৰ্থহীনভাৱেও মানুহে

মানুহে সংগ্ৰাম কৰিব পাৰে— এই আশাবাদী ধাৰণাৰ প্ৰকাশেৰে ছবিখনৰ সামৰণি মৰা হৈছে ।

দুই

'আৱৰ্তন'ৰ সৰ্বাধিক শক্তিশালী অংগটো হ'ল চিত্ৰনাট্য ।

এটা বাছ যাত্ৰাৰে ছবি আৰম্ভ হৈছে । গুৱাহাটীৰ পাঞ্জাবাৰী বাছ আস্থানৰ পৰা পাঠশালা অভিমুখে যোৱা বাছত ওচৰা-ওচৰি আসনত বহিছে অভিনেত্ৰীগৰাকী আৰু অভিযন্তাজন । বাছতেই প্ৰথম চিনাকি । সেই সূত্ৰ ধৰিয়েই অভিযন্তাই থিয়েটাৰৰ আখৰা চাবলৈ গৈছে, দুয়োৰে ঘনিষ্ঠতা হৈছে আৰু শেষত দুয়ো থিয়েটাৰৰ জগতৰ পৰা আঁতৰি গৈছে বাছ এখনত— আৰম্ভণিৰ দৃশ্যটোৰ দৰেই ।

কাহিনীৰ মূল পটভূমি ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰ । নতুন নাট্যবৰ্ষৰ আৰম্ভণিৰ পৰা নাট্যদলটি নাট পৰিবেশন কৰিবলৈ ওলাই যোৱালৈকে এইখিনি সময়ৰ ভিতৰতে কাহিনীটোৱে বিকাশ লাভ কৰিছে । থিয়েটাৰৰ এই প্ৰস্তুতিৰ লগত সমান্তৰালভাৱে আগবাঢ়িছে নায়িকাৰ নতুন জীৱনৰ আৰম্ভণিৰ প্ৰস্তুতি । এই দুয়োটা প্ৰস্তুতিৰ এক আত্মিক মিল আছে আৰু এই মিলেই চিত্ৰনাট্যখন অধিক ঘনবদ্ধ কৰি তুলিছে । দুয়োটা প্ৰস্তুতিয়েই সমান্তৰাল অথচ দুয়োটাৰে মাজত এৰাব নোৱাৰা সম্পৰ্কও আছে ।

অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ ঘৰুৱা জীৱনৰ কিছু কথা প্ৰকাশৰ বাবে অলপ সময়ৰ বাবে তেওঁৰ গাঁৱৰ ঘৰলৈ পটভূমি পৰিবৰ্তন কৰা হৈছে, তাৰ বাহিৰে সকলো সময়তে থিয়েটাৰৰ আখৰা ঘৰৰ চৌহদতেই কাহিনীৰ বিস্তাৰ ঘটোৱা হৈছে । সময় আৰু ভৌগোলিক পৰিবেশৰ সীমাদ্ধতা থাকিলেও প্ৰতি মুহূৰ্ততে সেই ভৌগলিক পৰিবেশৰ চৰিত্ৰ সলনি হৈ আছে থিয়েটাৰৰ প্ৰস্তুতিৰ বিভিন্ন কামকাজৰ বাবে । এই পৰিবৰ্তন কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে সাধিত হৈ আছে বাবে প্ৰতিটো দৃশ্যই উপস্থাপিত হৈছে নতুন নতুন যাত্ৰাৰে । দুটামান সৰু উদাহৰণ: থিয়েটাৰৰ নাট্যাৰম্ভ হৈছে - তাৰ পিচতেই থিয়েটাৰ চৌহদত অভিযন্তাৰ

আবিৰ্ভাৱ ঘটিছে— আপদাটি গতি লৈছে— তাৰ লগে লগে নানান সমস্যাইহি নায়িকাক বিব্ৰত কৰিছে — থিয়েটাৰৰ প্ৰবৃত্তিৰ শেষ পৰ্যায়ৰ ষ্টেজ ৰিহাৰ্চেলৰ সময়তে নায়িকাই প্ৰথম বাৰৰ বাবে প্ৰযোজকৰ লগত মুখামুখি দ্বন্দত অৱতীৰ্ণ হৈছে — এয়াই চূড়ান্ত দ্বন্দ ।

চৰিত্ৰ চিত্ৰায়ণৰ ক্ষেত্ৰত চিত্ৰনাট্যকাৰে অদ্ভুত পৰিমিতি বোধৰ পৰিচয় দিছে । চিত্ৰনাট্যকাৰে ঘটনাৰ পৰিবৰ্তে ঘটনাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াবোৰক প্ৰধান স্থান দিছে আৰু সেই বাবেই নায়িকাৰ জীৱনত ঘটি যোৱা ঘটনাবোৰৰ বৰ্ণনা ছবিত নাই— নায়িকাৰ জীৱনৰ কলংকিত অধ্যায়বোৰকো চিত্ৰনাট্যকাৰে সন্মুখলৈ আনিবলৈ বিচৰা নাই । বিষয়বোৰৰ চিত্ৰায়ণৰ লোভ সম্বৰণ কৰাটো কিছু কঠিন কাম । অথচ সেই কাহিনীবোৰ বুজি পোৱাত দৰ্শকৰ অকণো অসুবিধা নহয় । ভাল-বেয়া, উচিত-অনুচিত আদি ধাৰণাবোৰো চিত্ৰনাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ দেহত আৰোপ কৰিব বিচৰা নাই । ভাল-বেয়া দুয়োটাকেই চিত্ৰনাট্যকাৰে সমান নিস্পৃহভাৱে অংকন কৰিছে, নায়িকাক ঘৃণাৰ পাত্ৰীও কৰি তুলিব বিচৰা নাই, আনকি নায়িকাৰ প্ৰতি অধিক সহানুভূতিসূচক দৃষ্টিও তেওঁ প্ৰদৰ্শন কৰা নাই । এই নিৰ্লিপ্ততাৰ বাবেই নায়িকাৰ চৰিত্ৰটি তেজ-মঙহৰ চৰিত্ৰ হিচাবে পৰ্দাৰ বুকুলৈ উঠি আহিছে ।

চিত্ৰনাট্যকাৰ অধিক সংৰক্ষণশীল হৈছে অভিযন্তাৰ চৰিত্ৰটি অংকনত । কাহিনীৰ সূত্ৰপাত আৰু বিকাশত এই চৰিত্ৰটি সৰ্বাধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ । কিন্তু যিমান কম এক্সপোজাৰ দি এই চৰিত্ৰটিক গুৰুত্বসহকাৰে উপস্থিত কৰাব পাৰি চিত্ৰনাট্যকাৰে তাতেই মনোযোগ দিব বিচাৰিছে । এই চৰিত্ৰটিৰ বিষয়ে অধিক জানিবলৈ মন যোৱাটো দৰ্শকৰ বাবে অতি স্বাভাৱিক; কিন্তু কাহিনীৰ মূল বক্তব্য প্ৰকাশৰ বাবে এই চৰিত্ৰটিৰ নেপথ্য কাহিনীৰ বিশেষ প্ৰয়োজন নাই বাবেই চৰিত্ৰটিক শাৰীৰিকভাৱে পৰ্দাৰ পৰা প্ৰায়েই দূৰত ৰখা হৈছে অথচ ছবিৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্ততেই এই চৰিত্ৰটিৰ অৱস্থিতি অনুভৱ কৰি থকা যায় ।

ডঃ শইকীয়াৰ সকলো ছবিত থকাৰ দৰে এই ছবিতো সংলাপৰ গুৰুত্ব অধিক । চলচ্চিত্ৰ সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ডঃ শইকীয়াৰ বিৰল

দক্ষতাৰ কথা পুনৰ কোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই। এই ছবিৰ সংলাপত সেই দক্ষতাই পূৰ্ব কৃতিত্বক চেৰ পেলাই গৈছে।

বহু সমালোচকে আপত্তি কৰে যে ডঃ শইকীয়াৰ ছবিৰ শেষ দৃশ্যৰ সংলাপৰ প্ৰয়োগে ছবিৰ দৃশ্যগত সৌন্দৰ্য ম্লান কৰি পেলায়। এই অভিযোগ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি ; কিন্তু 'আৱৰ্তন' সংলাপেৰে শেষ হোৱা নাই, শেষ হৈছে চেকভৰ গল্পৰ দৰে চমৎকাৰ চমকেৰে— অকল ছবিৰ যোগেৰে। ছবিৰ আৰম্ভণিৰ বাছ যাত্ৰাৰ দৃশৰ দৰেই আন এটি বাছ যাত্ৰাৰে ছবিৰ সামৰণি মৰা হৈছে। আৰম্ভণিৰ বাছ যাত্ৰাটো আছিল একমাত্ৰিক এটা সাধাৰণ যাত্ৰা; কিন্তু সামৰণিৰ বাছ যাত্ৰাটো বহুমাত্ৰিক। দুয়োটা দৃশ্যই দৃশ্যগত ৰূপত একেই, কিন্তু ব্যঞ্জনাৰ দিশৰ পৰা বহুত বহুত পৃথক। প্ৰথম যাত্ৰাটো আছিল এটি সাধাৰণ যাত্ৰা; কিন্তু শেষৰ যাত্ৰাৰ নেপথ্যত আছে অলেখ ঘটনা বহুল পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতি। এই সকলোবোৰ অতিক্ৰম কৰিব পৰা কাৰণেহে এই শেষ যাত্ৰাটো সম্ভৱ হ'ল। আচলতে এই শেষ যাত্ৰাটিও এটি নতুন যাত্ৰাহে।

এইখিনিতেই প্ৰশ্ন এটিৰ উদয় হয়— 'আৱৰ্তন'ত ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ পটভূমি আৰু বিভিন্ন কথা আহি পৰিছে কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰটিৰ বাবেহে; থিয়েটাৰৰ বিভিন্ন দিশ বা থিয়েটাৰৰ আলোচনা এই ছবিত নাই। তেন্তে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰক ছবিৰ পটভূমি হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰা হ'ল কিয় ? অকল ৰঙীণ আৰু অতি দ্ৰুত পৰিবৰ্তনশীল পটভূমিৰ বাবেইনে ? কেন্দ্ৰীয় নাৰী চৰিত্ৰটি অভিনেত্ৰী নহৈ অইন হোৱা হ'লেও ছবিৰ একেই বক্তব্য প্ৰকাশ কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। তেন্তে ?

'মানুহৰ জীৱনটোৱেই নাটঘৰ', 'মানুহবোৰ ভাৱৰীয়া' এই প্ৰচলিত আৰু বহুব্যৱহৃত ব্যাক্যাংশৰ ব্যঞ্জনাৰ আঁত ধৰিয়েই ডঃ শইকীয়াই নিজৰ বক্তব্য প্ৰকাশৰ বাবে বাচি লৈছে নাট্যদল এটিৰ পটভূমি। নাটকত মানুহে নিজস্ব সত্তা ঢাকি থৈ দিয়ে আন আৰোপিত ৰূপ এটিৰে। আৰোপিত ৰূপটি আৰু আচল ৰূপৰ মাজত ৰৈ যায় অলেখ পাৰ্থক্য। মঞ্চৰ পৰা বাস্তৱ জীৱনলৈ ঘূৰি গ'লেই প্ৰকাশিত হয় আচল

চৰিত্ৰ, আচল স্বৰূপ । 'আৱৰ্তন' ছবিৰ চৰিত্ৰবোৰো এই দৰ্শনৰ পোহৰেৰে বিচাৰ কৰা হৈছে । প্ৰতিজন মানুহৰে বাহ্যিক ৰূপটো বেলেগ, আচল ৰূপটো বেলেগ, বাস্তৱৰ মুখামুখি হওঁতেহে মানুহবোৰৰ আচল ৰূপটো বাহিৰলৈ ওলাই আহে । নাট্যদল এটিৰ কাৰ্যকলাপ কাহিনীৰ পটভূমি হিচাবে নিৰ্বাচন কৰাৰ ফলত চিত্ৰনাট্যকাৰে বক্তব্য প্ৰকাশ কৰোতে আন এটি যাত্ৰাৰ সংযোজন ঘটাব পাৰিছে ।

এই ধৰণৰ বহুমাত্ৰিক গাঁঠনিয়ে চিত্ৰনাট্যখনৰ Texture অধিক আকৰ্ষণীয় আৰু সবল কৰি তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছে ।

তিনি

'আৱৰ্তন' বিশাল আয়োজনৰ ছবি । অলেখ চৰিত্ৰৰ সমাহাৰ, মুহূৰ্তে মুহূৰ্তে সলনি হৈ থকা দৃশ্যপট, বহুমাত্ৰিক চৰিত্ৰ, পটভূমিত গোটখোৱা অলেখ সামগ্ৰী, ইত্যাদিৰ বাবেই পৰিচালকৰ প্ৰয়োজন হয় আসুৰিক দক্ষতাৰ, যাৰ সহায়ত তেখেতে এই সমগ্ৰ আয়োজনটোক নিজৰ ইপ্সিত লক্ষ্যলৈ বাট দেখুৱাই নিব পাৰে । এই ক্ষেত্ৰত পৰিচালক ডঃ শইকীয়া সফল হৈছে বুলি একে আষাৰে ক'ব পাৰি ।

ডঃ শইকীয়াৰ প্ৰতিখন ছবিৰ প্ৰতিগৰাকী অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে সু-অভিনয় কৰে এয়া প্ৰমাণিত সত্য । 'আবৰ্তন'-এও এই পৰম্পৰা ভংগ কৰা নাই । তৎসত্বেও এটা কথা ক'বই লাগিব যে 'আবৰ্তন'ৰ কাহিনীৰ যি গভীৰতা, বক্তব্যৰ যি আবেদন তাক মূল চৰিত্ৰকেইটিয়ে সাৰ্থক ভাৱে প্ৰকাশ কৰিব পৰা নাই ।

মূল নাৰী-চৰিত্ৰ অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰাৰ বাবে মৃদুলা বৰুৱাই যি সুযোগ পাইছিল তেনে সুযোগ একোগৰাকী অভিনেত্ৰীৰ জীৱনলৈ খুব কমেইহে আহে । বহুমাত্ৰিক আৰু বহু গভীৰ এই চৰিত্ৰটি ৰূপায়ন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত মৃদুলা বৰুৱাই গতানুগতিকভাৱে সংলাপ আওৰাই গ'ল, চৰিত্ৰটি উপলব্ধিৰ কোনো প্ৰকাশ তেখেতৰ অভিনয়ে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে । সংলাপখিনি বাদ দিলে তেখেতৰ অভিনয় বুলিবলগীয়া একোৱেই নাই । অভিনয়ৰ শিল্পগুণ উপলব্ধি আৰু

প্ৰকাশ কৰিব পৰা অভিনেত্ৰী এজোপৰাজীয়ে এই চৰিত্ৰটি সাৱলীল অভিনয়ৰ পৰ্যায়লৈ লৈ যাব পাৰিলেহেঁতেন ।

তুলনামূলকভাৱে অভিজ্ঞ গৰাকীৰ চৰিত্ৰত তপন দাসৰ আৱেদন অধিক গভীৰ । পৰ্দাত অতি কম সময় থাকিও দৰ্শকৰ মনত চাপ ৰাখি যাব পৰা অভিনয় কৰি তপন দাসে নিজৰ দক্ষতা প্ৰতিপন্ন কৰিব পাৰিছে । অপৰ বহু ছবিত দেখা 'মেনাৰিজম'ৰ পৰা তপন দাস এই ছবিত আঁতৰি আছে । সংলাপবিহীন অনুষ্ঠানত তপন দাসৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰদৰ্শন অধিক শিল্পসন্মত । মনত এটা দ্বিধা ৰৈ যায়— পৰ্দাত তপন দাসৰ বয়স আৰু অলপ বেছি হোৱা হ'লে ভাল লাগিলহেঁতেন নেকি !

ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ মূল অভিনেতাজনৰ চৰিত্ৰ জয়ন্ত দাসে চৰিত্ৰই বিচৰামতেই অভিনয় কৰিছে; কিন্তু চৰিত্ৰটিৰ মানসিক দ্বন্দ আৰু উপলব্ধি দাসৰ অভিনয়ে সাৰ্থকৰূপে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে । আন চৰিত্ৰবোৰত জুৰি দেৱী, লক্ষী বৰঠাকুৰ, প্ৰতিভা চৌধুৰী, ডাঃ হেমেন বৰ্মণ, চেতনা দাস, মিতালী বৈশ্য আদিয়ে ছবিৰ প্ৰয়োজন পূৰণ কৰিছে ।

ছবিৰ পৰিচালকৰ বাবে সৰ্বাধিক প্ৰয়োজনীয় আহিলা হ'ল অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকল । অভিনয় মূলত: উপলব্ধি- অনুভৱৰ শিল্প । চিত্ৰনাট্যৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলে পৰিচালকে নিজৰ দক্ষতাৰে অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলক এটা দূৰত্বলৈ লৈ যাব পাৰে; কিন্তু তাৰ পিচত পৰিচালক অসহায় হৈ পৰিবলৈ বাধ্য হয় । 'আৱৰ্তন'ত একমাত্ৰ তপন দাসৰ বাহিৰে আন কোনো এগৰাকী শিল্পীৰ অভিনয়ত উপলব্ধিৰ গভীৰতাৰ পৰিচয় আমি বিচাৰি নাপালোঁ ।

অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ পিচতেই আছে কেমেৰা-সম্পদনা, ৰিৰেকৰ্ডিং, সংগীত আদিৰ প্ৰয়োগৰ কথা । এই আটাইকেইপদ আহিলাই পৰিচালকৰ সম্পূৰ্ণ নিয়ন্ত্ৰণত থাকে বাবে এই আহিলাবোৰক পৰিচালকে ঈপ্সিত লক্ষ্য বিন্দুলৈ লৈ যাব পাৰে । 'আৱৰ্তন'ত তাৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা নাই ।

ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত আধুনিক আৰু প্ৰগতিবিৰোধী হ'লেও ছবিৰ কাৰিকৰী দিশত ডঃ শইকীয়াৰ আচৰণ সদায়েই সংৰক্ষণশীল। ছবিৰ ৰূপায়ণ, সম্পাদনা আদিৰ ক্ষেত্ৰত কি পৰিবৰ্তনৰ বতাহ বলিছে, ডঃ শইকীয়াৰ দৰে আধুনিক মনৰ মানুহে তাৰ আমন্ত্ৰণ আৰু কিমান দিন নেওচি থাকিব পাৰিব ?

এটা কথা ঠিক যে শিল্পৰ স্থায়িত্ব নিৰ্ভৰ কৰে শিল্পৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পোৱা স্ৰষ্টাৰ জীৱনদৰ্শনৰ ওপৰতহে। এই দিশৰ পৰা স্ৰষ্টা হিচাবে ডঃ শইকীয়াৰ সাফল্য প্ৰশ্নাতীত। কিন্তু সেইবুলিয়েই জানো তেখেতৰ ছবিৰ কাৰিকৰী দিশ সময়ৰ লগে লগে আগবাঢ়ি নাযাব ?

'সাৰথি' ছবিৰ সমালোচনাত কৈছিলোঁ যে 'সাৰথি' হ'ল শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া ছবিখন। 'আবৰ্তন' চাই উঠি ক'বলৈ বাধা নাই যে— অসমত ডঃ শইকীয়া অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী হ'বলৈ আগবাঢ়িছে।

প্ৰকাশ কৰিব পৰা অভিনেত্ৰী এৰকোগৰাকীয়ে এই চৰিত্ৰটি স্মৰণীয় অভিনয়ৰ পৰ্যায়লৈ লৈ যাব পাৰিলেহেঁতেন ।

তুলনামূলকভাবে অভিযন্তা গৰাকীৰ চৰিত্ৰত তপন দাসৰ অভিনয় অধিক গভীৰ । পৰ্দাত অতি কম সময় থাকিও দৰ্শকৰ মনত চাপ ৰাখি যাব পৰা অভিনয় কৰি তপন দাসে নিজৰ দক্ষতা প্ৰতিপন্ন কৰিব পাৰিছে । আগৰ বহু ছবিত দেখা 'মেনাৰিজম'ৰ পৰা তপন দাস এই ছবিত আঁতৰি আছে । সংলাপবিহীন অৱস্থাত তপন দাসৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰদৰ্শন অধিক শিল্পসন্মত । মনত এটা দ্বিধা ৰৈ যায়— পৰ্দাত তপন দাসৰ বয়স আৰু অলপ বেছি হোৱা হ'লে ভাল লাগিলহেঁতেন নেকি !

ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ মূল অভিনেতাজনৰ চৰিত্ৰ জয়ন্ত দাসে চৰিত্ৰই বিচৰামতেই অভিনয় কৰিছে; কিন্তু চৰিত্ৰটিৰ মানসিক দ্বন্দ আৰু উপলব্ধি দাসৰ অভিনয়ে সাৰ্থকৰূপে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে । আন চৰিত্ৰবোৰত জুৰি দেৱী, লক্ষ্মী বৰঠাকুৰ, প্ৰতিভা চৌধুৰী, ডাঃ হেমেন বৰ্মণ, চেতনা দাস, মিতালী বৈশ্য আদিয়ে ছবিৰ প্ৰয়োজন পূৰণ কৰিছে ।

ছবিৰ পৰিচালকৰ বাবে সৰ্বাধিক প্ৰয়োজনীয় আহিলা হ'ল অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকল । অভিনয় মূলত: উপলব্ধি- অনুভৱৰ শিল্প । চিত্ৰনাট্যৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলে পৰিচালকে নিজৰ দক্ষতাৰে অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলক এটা দূৰত্বলৈ লৈ যাব পাৰে; কিন্তু তাৰ পিচত পৰিচালক অসহায় হৈ পৰিবলৈ বাধ্য হয় । 'আৱৰ্তন'ত একমাত্ৰ তপন দাসৰ বাহিৰে আন কোনো এগৰাকী শিল্পীৰ অভিনয়ত উপলব্ধিৰ গভীৰতাৰ পৰিচয় আমি বিচাৰি নাপালোঁ ।

অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ পিচতেই আছে কেমেৰা-সম্পদনা, ৰি ৰেকৰ্ডিং, সংগীত আদিৰ প্ৰয়োগৰ কথা । এই আটাইকেইপদ আহিলাই পৰিচালকৰ সম্পূৰ্ণ নিয়ন্ত্ৰণত থাকে বাবে এই আহিলাবোৰক পৰিচালকে ইপ্সিত লক্ষ্য বিন্দুলৈ লৈ যাব পাৰে । 'আৱৰ্তন'ত তাৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা নাই ।

বক্তব্যৰ ক্ষেত্ৰত আধুনিক আৰু প্ৰথাবিৰোধী হ'লেও ছবিৰ কাৰিকৰী দিশত ডঃ শইকীয়াৰ আচৰণ সদায়েই সংৰক্ষণশীল। ছবিৰ দৃশ্যগ্ৰহণ, সম্পাদনা আদিৰ ক্ষেত্ৰত যি পৰিবৰ্তনৰ বতাহ বলিছে, ডঃ শইকীয়াৰ দৰে আধুনিক মনৰ মানুহে তাৰ আমন্ত্ৰণ আৰু কিমান দিন নেওচি থাকিব পাৰিব ?

এটা কথা ঠিক যে শিল্পৰ স্থায়িত্ব নিৰ্ভৰ কৰে শিল্পৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পোৱা স্ৰষ্টাৰ জীৱনদৰ্শনৰ ওপৰতহে। এই দিশৰ পৰা স্ৰষ্টা হিচাবে ডঃ শইকীয়াৰ সাফল্য প্ৰশ্নাতীত। কিন্তু সেইবুলিয়েই জানো তেখেতৰ ছবিৰ কাৰিকৰী দিশ সময়ৰ লগে লগে আগবাঢ়ি নাযাব ?

'সাৰথি' ছবিৰ সমালোচনাত লেখিছিলোঁ যে 'সাৰথি' হ'ল শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া ছবিখন। 'আৱৰ্তন' চাই উঠি ক'বলৈ বাধ্য হৈছো— অসমত ডঃ শইকীয়া অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী হ'বলৈ আগবাঢ়িছে।

তৃষ্ণা

গুৱাহাটী দূৰদৰ্শনৰ দ্বাৰা প্ৰযোজিত প্ৰায় পঞ্চলিছ মিনিট।দৈৰ্ঘ্যৰ 'তৃষ্ণা' নামৰ ছবিখনৰ পৰিচালকগৰাকী হ'ল সাগৰ সংগম চৰকাৰ। সম্ভৱতঃ বয়সৰ ফালেৰে সাগৰ সংগম চৰকাৰেই অসমৰ সৰ্বকনিষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক আৰু কলাগত নৈপুণ্যৰ দিশৰ পৰা প্ৰথম শাৰীৰ মুষ্টিমেয় পৰিচালককেইগৰাকীৰ এজন। নিজৰ অন্তৰ্মুখী স্বভাৱ অথবা অসমৰ চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ চৰিত্ৰটোৰ বাবে এই পৰিচালকগৰাকী এতিয়াও বহুতৰ বাবে অপৰিচিত হৈ ৰৈছে।

দুবছৰমান আগতে গুৱাহাটী দূৰদৰ্শন কেন্দ্ৰই এই ছবিখন প্ৰচাৰ কৰিছিল। সেই দৰ্শন আছিল আমাৰ বাবে এক স্মৰণীয় অভিজ্ঞতা। আশা কৰিছিলো - এই ছবিখনৰ প্ৰচাৰে অসমৰ সাংস্কৃতিক জগতখনত এক আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিব। কিন্তু একো নহ'ল। ছবিখন উপেক্ষিত হৈ ৰ'ল। মাথোন, শ্ৰীযুত ধীৰেন্দ্ৰ নাথ বেজবৰুৱাই তেখেতৰ দ্বাৰা সম্পাদিত চেণ্টিনেল কাকতত এই লেখকৰ চুটি আলোচনা এটি প্ৰকাশ কৰিছিল।

গুৱাহাটীৰ যুৱক সাগৰ সংগম চৰকাৰে পুনাৰ ফিল্ম আৰু টেলিভিছন ইনষ্টিটিউটৰ পৰা পৰিচালনাৰ বিভাগত উত্তীৰ্ণ হৈ অহাৰ পাছত দূৰদৰ্শনৰ প্ৰযোজনাত 'তৃষ্ণা' পৰিচালনা কৰিবলৈ হাতত লয়। 'তৃষ্ণা'ৰ কাহিনীভাগৰ আধাৰ হ'ল মহিম বৰাৰ গল্প 'বাতি ফুলা ফুল'। সেই সময়তে সাগৰক সুধিছিলো,- "তুমি কি কাৰণে এই গল্পটো বাছি ল'লা ?" উত্তৰত তেওঁ কৈছিল,- 'মই গল্পটোৰ চিত্ৰৰূপ দিবলৈ ওলোৱা নাই। মোৰ বক্তব্য এটা প্ৰকাশৰ বাবে কাঠামো হিচাবে গল্প এটা বিচাৰি উলিয়াইছোঁ। এই গল্পটোৰ কাঠামোৰ মাজেৰে মোৰ বক্তব্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ সহজ হ'ব বুলি ভাবিছোঁ।"

'বাতিফুলা ফুল'ৰ বিষয়বস্তু আছিল এটা মধ্যবিত্তীয় পৰিয়ালৰ বিয়াৰ

বয়স পাৰ হৈ যাব খোজা এগৰাকী যুৱতীৰ বিয়াৰ সমস্যা । অসমৰ পটভূমিৰ এটা চিনাকি সমস্যা । "নাই, এই সমস্যাটো মই ছবিত দাঙি ধৰিব খোজা নাই । মই দাঙি ধৰিবলৈ ইচ্ছা কৰিছোঁ সেই ছোৱালীজনীৰ মনৰ গোপন কামনা-বাসনাবোৰৰ দ্বন্দ্ব"— সাগৰে কয় । — "মই গল্পৰ মূল সমস্যা আৰু চৰিত্ৰবোৰ একেই ৰাখি ছোৱালীজনীৰ মনৰ দুৱাৰবোৰ এখন এখনকৈ খুলি যাবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ ।"

ছোৱালীজনীৰ ঘৰৰ ওচৰতে হোৱা বিয়া এখনলৈ এগৰাকী যুৱক আহিব । ছোৱালীজনীক পাৰিলে এই যুৱকজনৰ হাততে গতাব লাগিব,- পৰিয়ালৰ মানুহৰ ভাব । গতিকে চিনা-পৰিচয়ৰ বাবে যুৱকক এইখন ঘৰলৈ আমন্ত্ৰণ কৰা হয় । ছোৱালীজনীৰ ঘৰত ৰাতি ফুলা কেকটাছ এবিধ আছে, সিদিনাখনেই এপাহ ফুল ফুলাৰ কথা । ফটোগ্ৰাফিত আগ্ৰহ থকা যুৱকে ফুলপাহৰ ফটো তোলাৰ বাবে ৰৈ যায়; ফটো তোলাৰ সময়ত ছোৱালীজনীয়ে যুৱকক সহায় কৰি দিয়ে; ছোৱালীজনীয়ে যুৱকৰ মন জয় কৰাৰ চেষ্টা চলায়, আৰু শেষত ছোৱালীজনীৰ আশা ভংগ হয় । সংক্ষেপতে গল্পটো ইমানেই ।

পৰিয়ালৰ মানুহবোৰ বিয়াখনলৈ গৈছে, ঘৰত ৰৈ গৈছে যুৱক-যুৱতীহাল; দুয়ো অপেক্ষা কৰিছে ফুলপাহ ফুলি উঠালৈকে । এই সময়খিনি, এই সময়খিনিত এই দুটা চৰিত্ৰই কৰা আচৰণ,- 'তৃষ্ণা' ছবিখনৰ সমগ্ৰ ৰস পুঞ্জীভূত হৈছে এই অংশটিত । ফুলপাহ আৰু যুৱকৰ হাতৰ কেমেৰাটো, এইদুবিধ উপাদান ছবিখনৰ মূল চৰিত্ৰ দুটাৰ 'মেটাফৰ' হিচাবে পৰিচালকে উপস্থাপন কৰি নিজৰ বক্তব্য আগবঢ়াই নিছে । ফুলপাহ ফুলি উঠাৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰু যুৱতীয়ে লাহে-লাহে যুৱকৰ আগত নিজকে উন্মুক্ত কৰাৰ বাসনা সমান্তৰালভাৱে আগবাঢ়িছে । আনপিনে যুৱকৰ হাতৰ কেমেৰাটো যেন যুৱকৰ মনৰ আৱয়ৱিক প্ৰকাশ । যুৱতীৰ প্ৰতি যুৱকৰ মনোভাৱ যান্ত্ৰিক ,- কেমেৰাটোৰ দৰেই । যুৱকৰ আচৰণো কেমেৰাটোৰ দৰে কৰ্মকেন্দ্ৰিক, কিন্তু আবেগহীন । ফুলপাহে যুৱকক কেমেৰা ক্লিক কৰিবলৈ সঠিক ইংগিত দিয়াৰ লগে লগে ক্লিক কৰাৰ দৰে যুৱতীৰ আমন্ত্ৰণৰ সঠিক ইংগিত

[illegible] প্ৰকৃতিৰ [illegible] উদাহৰণ, প্ৰকৃতিৰ [illegible] ইংগিতধৰ্মিতাৰে [illegible] সম্পৰ্ক [illegible]।

এই সম্পূৰ্ণ দৃশ্যটোৰ আন্তৰিকতাৰ [illegible] আছে। পৰিচালকে এই আন্তৰিকতা [illegible] এই দৃশ্যৰ [illegible] কৰিছে আৰু এই [illegible] চৰিত্ৰৰ [illegible] কৰাৰ বাবে [illegible] এইখিনিতে জাপানীজ পৰিচালক কুৰোছাৱাই কোৱা কথাষাৰ মনত পৰিছে — "It is easy to explain the phychological state of a character at a particular moment, but it is very difficult to describe it through the delicate nuances of action and dialogue. কুৰোছাৱাই লগতে কৈছে,- "Yet it is not impossible. সাৰৰ সংলাপেও কুৰোছাৱাৰ এই নিৰ্দেশনাকেই পালন কৰিছে। এটি দৃশ্যত দেখা গৈছে, - নায়িকাৰ সন্মুখ কিবা এটা পাইছে; নায়কে সেইটো তুলিয়াই দিছে। এই কামটো কৰোঁতে নায়িকাৰ হাতত নায়কৰ হাত লাগিছে; নায়িকা শিহৰিত হৈ উঠিছে; সেইবাৰ এখন হাত আঙুলিবোৰ আগবাঢ়ি গৈছে নায়কৰ হাতৰ ওপৰত- স্পৰ্শ কৰিবলৈ;- নায়কৰ হাতৰ ওচৰ পোৱাৰ লগে লগে নায়িকাৰ আঙুলিবোৰ ৰৈ গৈছে, ৰহস্যক অপেক্ষা কৰিছে, উভতি গৈছে, পুনৰ আগবাঢ়ি গৈছে;- এইদৰে আঙুলিবোৰে নায়কৰ হাত স্পৰ্শ কৰাৰ আগতেই ৰৈ গৈছে। নায়িকাৰ মনৰ অৱস্থা বুজাবলৈ এইটো দৃশ্যই যথেষ্ট। এই দৃশ্যৰ আগতেও নায়িকাৰ চকুৰ দৃষ্টিমান অৰ্থবহ ক্লোজ-আপ আছে, যিবোৰৰ ইংগিতত নায়কক মুখেও স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিলে।

কিছু সময়ৰ পাছত। নায়কে ফুলদানিৰ ফটো তোলাৰ বাবে টেবুল ক্লথ এটা আনি ফুলদানিৰ ওপৰতে থৈছিল। ফুলদানি ফুলাৰ ঠিক আগে-আগে টেবুল ক্লথটোৰ পোহৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰাৰ বাবে বগা কাপোৰ

[illegible] প্ৰয়োজন হ'ল। নায়িকাই পাছ হৈ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] সাজিছে। [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] এই [illegible] প্ৰকাশ কৰা [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]- কিন্তু [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] হৈ গৈছে। [illegible] [illegible] [illegible] নায়িকাৰ [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]; [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] নায়কৰ [illegible] [illegible] সংলাপ- [illegible] [illegible] হৈ [illegible] [illegible] নায়িকাই [illegible] [illegible]। এই দুটা সংলাপে দুয়োটা চৰিত্ৰৰ [illegible] [illegible] কথা হৈ গৈছে। [illegible] পাছতে সঠিক মুহূৰ্তত কেমেৰা ট্ৰলি কৰাৰ হ'ব, নায়কে উদ্যমেৰে [illegible] পৰে নায়িকাক ধৰিব পাৰিছে। এই দৃশ্যটোৰ [illegible] [illegible] চিত্ৰায়িত কৰা হৈছে। নায়কে কেমেৰাটো হাতত লৈছে; নায়িকাৰ ফটো তোলাৰ বাবে চেষ্টা কৰিছে; [illegible] কৰিছে; নায়কে [illegible] পিচে লৰা-ঢপৰা কৰিছে; চৰিত্ৰকেইটাৰ মুভমেণ্টৰ গতি তীব্ৰভাৱে বৃদ্ধিপাইছে। ইমান সময়তে প্ৰায় গুৰুত্বহীন [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] মুভমেণ্টো চৰিত্ৰৰ মুভমেণ্টৰ লগত সমতা ৰক্ষা কৰি চলিছে। (আন্দ্ৰেই কুৰোচৱাৰ কথাঃ....the most natural way to approach the actor with the camera is to move it as at the same speed he moves.... the camera should follow the actor as he moves; it should stop when he stops. If this rule is not followed, the audience will become concious of the camera.) এই লৰা-ঢপৰাৰ দৃশ্য [illegible] হৈ গৈছে; ইয়াৰ স্বৰগ্ৰামৰ আবহ সংগীত একেলগে স্তব্ধ হৈ গৈছে; শব্দহীন পৰিবেশ, স্তব্ধ,- টাবত থকা ফুলৰ গছৰ ফাঁকেদি পৰা পাছত এটাৰ ক্লোজ-আপ; এনেকুৱা স্থিৰ বস্তু কেইশমানৰ ক্লোজ-আপ শট, তাৰ পাছত গছৰ [illegible] গৈ বহি থকা নায়িকা, নায়ক ইত্যাদি। লাহে-লাহে নায়কে কেমেৰা নামাবে; দূৰৈৰ বিয়াঘৰৰ পৰা উকলিৰ শব্দ ভাহি আহে; নবাৰ ফটো

[illegible]

[illegible]

'তৃষ্ণা' মনস্তাত্ত্বিক হ'ব এইবাবে অনুভূতিকেন্দ্ৰিক হৈছে । আবেগ, প্ৰেমৰ একেটাই কামনা-বাসনা, জৈৱিক প্ৰয়োজন, সেই প্ৰয়োজন পূৰণ কৰাৰ পাছত ইচ্ছা, ভয়, নিজৰ সমৰ্থনৰ যুক্তি, মন পৰিবৰ্তনৰ পৰ্যায় — এইবোৰৰ মানসিক প্ৰবৃত্তিয়ে ছবিখনৰ সিংহভাগ দখল কৰি আছে।

'তৃষ্ণা'ৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্ক প্ৰসংগত, নৈতিকতাৰ প্ৰশ্নৰে এই বাস্তৱতাক এৰাই যাব পৰা নাই । সামাজিক নৈতিকতাৰ দিশেৰে অনৈতিক বুলি কোৱা হয় এনে এটি প্ৰেমসম্পৰ্কৰ পদাত, তাকো দূৰদৰ্শনৰ মাধ্যমেৰে তুলি ধৰিবলৈ পৰিচালক যে যথেষ্ট সাহসী হ'ব লাগিব তাত কোনো সন্দেহ নাই ।

'তৃষ্ণা'ত কোনো বাহ্যিক দ্বন্দ্ব নাই । তেওঁৰ দ্বন্দ্ব কেৱল মনৰ ভিতৰৰ । কেইটামান শাৰীৰিক অংগীভংগী, কেমেৰাৰ সুন্দৰ ব্যৱহাৰ আৰু দৃশ্য সজোৱাৰ কৌশল— এই তিনিবিধ উপাদানেৰেই সাগৰে তেওঁৰ নায়িকাৰ মানসিক দ্বন্দ্ব সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে ।

তথাকথিত সামাজিক নৈতিকতাৰ প্ৰশ্ন লৈ নায়িকা বিব্ৰত নহয়; নায়কহে কিছু চিন্তিত । নায়কৰ কোনো মানসিক দ্বন্দ্ব নাই; সামাজিক নিন্দাৰ ভয়নাই বুলি নায়িকাৰ পৰা আশ্বাস পোৱাৰ লগে-লগেই নায়কে নায়িকাৰ আহ্বানত সঁহাৰি দিছে; অথচ সেই মুহূৰ্তটো পোৱাৰ সময়লৈকে নায়িকাই নানান অন্তৰ্দ্বন্দ্ব অতিক্ৰম কৰিবলগীয়া হৈছে । সামাজিক নৈতিকতাবোধৰ ভিত্তি যে কিমান ঠুনুকা আৰু অগভীৰ তাক এটা

[illegible]

[illegible]

ছবিৰ দৃশ্যগ্ৰহণৰ কাম কৰিছে [illegible] আৰু আবহ-সংগীত ৰচনা কৰিছে অসমৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ [illegible] বেহালাবাদক [illegible] বৰুৱাই।

ছবিখনৰ দুৰ্বল অংশটো হ'ল শব্দ [illegible]। [illegible] অপ্ৰয়োজনীয় শব্দই কাণত পীড়া দিয়ে। সম্ভৱতঃ সীমিত বাজেট আৰু সীমিত সময়ৰ বাবেই পৰিচালকে এই দুৰ্বলতাখিনিৰ [illegible] কৰিব নোৱাৰিলে। তেখেতৰ বাকী নিৰ্মাণৰ পৰিপক্কতাৰ পৰা অনুমান কৰা সহজ যে পৰৱৰ্তী ছবিত সাধাৰণ এই দুৰ্বলতা [illegible] নিদিব। পৰৱৰ্তী ছবিটোলৈ আমি তেখেতৰ [illegible] অপেক্ষা কৰি ৰ'লো।

(আকিৰা কুৰোচাৱাৰ বক্তব্যবোৰ তেওঁৰ আত্মজীৱনী Someting like an autobiography ৰ পৰা লোৱা হৈছে। ..... লেখক)

ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটা ’৯১

দুবছৰমান আগতে, চলচ্চিত্ৰৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা ঘোষণা কৰাৰ আগতেই আমি আশংকা প্ৰকাশ কৰিছিলো যে এই প্ৰতিযোগিতাত স্বাৰ্থপৰ মানুহৰ হাতত আদুৰ গোপালকৃষ্ণনৰ ছবি উপযুক্ত মৰ্যদাৰ বাহিৰত ৰৈ যাব পাৰে। আমাৰ অনুমান পাছত সত্য বুলি প্ৰমাণিত হৈছিল। চলচ্চিত্ৰৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা আৰু জুৰিৰ সদস্যসকলৰ নাম প্ৰত্যেক বছৰে চাই গ’লেহ এই ধৰণৰ অনুমান আৰু আশংকা প্ৰকাশ কৰা সহজ হৈ উঠে। এইবাৰো জুৰিৰ’ৰ্ডৰ সভাপতিৰ নাম ঘোষিত হোৱাৰ পাছতে আমি আশংকা কৰিছিলো যে ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ ‘সাৰথি’ এইবাৰ প্ৰতাৰিত হ’ব আৰু আমাৰ আশংকাই সত্য প্ৰমাণিত হ’ল। খলনায়কৰ এই মাৰণাস্ত্ৰ হাতত তুলি ল’লে ভাৰতৰ চলচ্চিত্ৰ জগতৰ প্ৰখ্যাত পুৰুষ আদুৰ গোপালকৃষ্ণনে। প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ সাফল্যই মানুহক কিমান তললৈ নিব পাৰে, তাৰ এক উদাহৰণ আদুৰৰ এই আচৰণ। অকল ‘সাৰথি’য়েই নহয়, এই প্ৰবঞ্চনাৰ বলি হ’ল এম. টি. বাসুদেৱন নায়াৰৰ ‘কাডাভু’ ছবিখনো। এই বিষয়ে পাছত আলোচনা কৰিম। প্ৰথমে অসমীয়া ছবিৰ সাফল্যৰ কাহিনী।

কিছু বছৰ আগলৈকে ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ তালিকাখনত প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰিছিল বাংলা ছবিৰ নামে, তাৰ পাছত সেই ঠাই অধিকাৰ কৰিলে দক্ষিণ ভাৰতীয় ছবিয়ে আৰু এইবাৰ দক্ষিণ ভাৰতীয় ছবিৰ দীৰ্ঘ তালিকাৰ মাজতো অসমীয়া ছবিৰ নাম বহু ঠাইত জিলিকি উঠিল।

মলয়া গোস্বামীয়ে অৰ্জন কৰিলে শ্ৰেষ্ঠা অভিনেত্ৰীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা— জাহ্নু বৰুৱাৰ ‘ফিৰিঙতি’ ছবিত কৰা অভিনয়ৰ বাবে। অসমীয়া মঞ্চ আৰু অনাতাঁৰ নাটৰ প্ৰতিভাময়ী অভিনেত্ৰী মলয়া গোস্বামী (পূৰ্বৰ ৰাজখোৱা) ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ ‘অগ্নিস্নান’ ছবিৰে ৰূপালী পৰ্দালৈ আহে আৰু দৰ্শক-সমালোচকক আলোড়িত কৰি থৈ যায়। ৰাষ্ট্ৰীয়

প্ৰতিযোগিতাত তীব্ৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ মুখামুখি হৈয়ো, শেষত জুৰিৰ'ৰ্ডৰ অযুক্তিকৰ যুক্তিৰ বাবে তেওঁ বঁটা লাভৰ পৰা বঞ্চিত হয়। এইবাৰ কিন্তু মলয়া গোস্বামীয়ে কোনো প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ সন্মুখীন নোহোৱাকৈয়ে পুৰস্কাৰ অৰ্জন কৰে। জুৰিৰ'ৰ্ডৰ এগৰাকী সদস্যৰ মতে 'অগ্নিস্নান'ৰ সেই অভিনয়ৰ স্মৃতিয়েও জুৰিৰ সদস্যসকলক প্ৰভাৱিত কৰিছিল।

জাহ্নু বৰুৱাই 'ফিৰিঙতি' ছবিৰে অৰ্জন কৰে দ্বিতীয় শ্ৰেষ্ঠ ছবি আৰু পৰিচালকৰ বঁটা। এই পুৰস্কাৰ যথেষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু সন্মানীয়।

সঞ্জীৱ হাজৰিকাই অৰ্জন কৰিছে পৰিচালকৰ প্ৰথম ছবিৰ বাবে দিয়া 'ইন্দিৰা গান্ধী এৱাৰ্ড'। অসমলৈ এই পুৰস্কাৰ দ্বিতীয় বাৰৰ বাবে আহিল। প্ৰথম বাৰ এই পুৰস্কাৰ অৰ্জন কৰিছিল গৌতম বৰাই অশ্ব'বিপ' ছবিৰ বাবে।

গৌতম বৰাই 'ছন অৱ আব'টানি ঃ মিছিং' নামৰ তথ্যচিত্ৰৰ বাবে অৰ্জন কৰিছে 'শ্ৰেষ্ঠ নন-ফিচাৰ' ছবিৰ পুৰস্কাৰ, শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ পুৰস্কাৰ। একেখন ছবিৰ বাবেই অনিল তালুকদাৰৰ সৈতে যুটীয়াভাৱে শ্ৰীবৰাই অৰ্জন কৰিছে শ্ৰেষ্ঠ শব্দগ্ৰহণকাৰীৰ পুৰস্কাৰ। (এই পুৰস্কাৰসমূহ 'নন-ফিচাৰ' বিভাগৰ।)

ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই সাৰথি ছবিৰ বাবে অৰ্জন কৰিছে আঞ্চলিক ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ সন্মান।

এয়াই হ'ল অসমীয়া ছবিয়ে কঢ়িয়াই অনা সন্মানৰ দীৰ্ঘ তালিকা। ইয়াৰ উপৰিও অতুল বৰদলৈ পৰিচালিত 'দৃষ্টি' ছবিখনেও বিচাৰক মণ্ডলীৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল আৰু পুৰস্কাৰৰ বাবেও আলোচিত হৈছিল। কিন্তু কাৰিকৰী দিশৰ দুৰ্বলতা পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্তিৰ পথত হেঙাৰ হৈ থিয় দিছিল। এই ছবিৰ অভিনেতা তপন দাসেও সু-অভিনয়ৰ বাবে মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

'সাৰথি' ছবিত কৰা অভিনয়ৰ বাবে অৰুণ নাথৰ নামো আলোচিত হৈছিল যদিও শ্ৰেষ্ঠ অভিনেতাৰ বঁটা লাভ কৰিলে মালয়ালম অভিনেতা

মোহনলালে । যোৱা বছৰেই মোহনলালে ‘বাস্তুহাৰা’ ছবিত কৰা অভিনয়ৰ বাবে এই বঁটাৰ বাবে বিবেচিত হ’ব লাগিছিল যদিও যোৱা বছৰৰ জুৰিৰ’ৰ্ডৰ সভাপতি অশোক কুমাৰৰ হস্তক্ষেপত সেই বঁটা অৰ্জন কৰে অমিতাভ বচ্চনে । অৱশ্যে এটাই সান্ত্বনা যে মলয়া গোস্বামীয়ে অগ্নিস্নানেৰে কৰা আলোড়নৰ ফল গাহুত লাভ কৰাৰ দৰে সাৰথিৰ অৰুণ নাথেও ভৱিষ্যত সম্ভাৱনাৰ বীজ ৰোপণ কৰিলে ।

এইবাৰৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ প্ৰধান উল্লেখনীয় দিশ হ’ল বোম্বাইৰ হিন্দী ছবিৰ ক্ৰমবৰ্ধমান আধিপত্য খৰ্ব বা নিশ্চিহ্ন কৰি পেলোৱাটো । যোৱা বছৰ অশোক কুমাৰৰ আশীৰ্বাদ ধন্য হৈ বোম্বাইৰ হিন্দী ছবিজগতে কেইবাটাও পুৰস্কাৰ কাঢ়ি নি সমগ্ৰ দেশতে সমালোচনাৰ যি জোৱাৰ তুলিছিল, এইবাৰ তাৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ফল দেখা গ’ল । অন্য শিতানৰ কথাটো বাদেই, বিনোদন ছবিৰ বাবে দিয়া বঁটাও এইবাৰ দিয়া নহ’ল । জুৰিৰ’ৰ্ডৰ সভাপতি আদুৰ গোপালকৃষ্ণনৰ প্ৰভাৱেই এই পৰিৱৰ্তনৰ মুখ্য কাৰণ । সুভাষ ঘাইৰ ‘সৌদাগৰ’ ছবিখনৰ প্ৰতি অলপ সহানুভূতি প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছিল অশোক মেহতাৰ চিত্ৰগ্ৰহণৰ বাবে । কিন্তু ছবিখনৰ প্ৰিণ্ট ইমানেই বেয়া আছিল যে ছবিখন সম্পূৰ্ণকৈ প্ৰদৰ্শন কৰাই হৈ নুঠিল । একমাত্ৰ যশ চোপ্ৰাৰ ‘লমহে’ ছবিখনে সাজ-সজ্জাৰ বাবে দিয়া পুৰস্কাৰটো লাভ কৰি বোম্বাইৰ চিত্ৰজগতক ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত নিশ্চিহ্ন হৈ যোৱাৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে ।

প্ৰতিযোগিতাত দক্ষিণ ভাৰতৰ ছবিয়ে অধিক সংখ্যক পুৰস্কাৰ লৈ যাব পৰাৰ অন্যতম কাৰণ হ’ল জুৰিৰ সদস্যসকলৰ মাজত দক্ষিণ ভাৰতীয় ‘লবি’টোৰ শক্তিশালী অৱস্থান । জুৰিৰ সভাপতি আদুৰৰ পক্ষপাতদুষ্ট আচৰণো ইয়াৰ সহযোগী হৈছে । যোৱা বছৰ অশোক কুমাৰে যেনেদৰে বোম্বাইৰ হিন্দী ছবিজগতৰ পিনে পক্ষপাতদুষ্ট আচৰণ কৰিছিল, তেনেদৰে এইবাৰ আদুৰে দক্ষিণ ভাৰতীয় ছবি আৰু পুনেৰ ফিল্ম এণ্ড টিভি ইন্সটিটিউটৰ ‘প্ৰডাক্ট’ৰ ছবিৰ প্ৰতি সেই একে আচৰণেই প্ৰকাশ কৰিছে । তাৰ লগতে পুনেৰ ইন্সটিটিউটৰ স্বৰ্ণপদক প্ৰাপ্ত স্নাতক পংকজ পৰাশৰৰ ‘আচমান সে গিৰা’ নামৰ ছবিখনকো একেলগেই

গুৰুত্বহীন কৰি পেলাইছে। পংকজ পৰাশৰ ইন্সটিটিউটৰ কৃতী ছাত্ৰ হ'লেও তেওঁৰ যোগাযোগ 'কমাৰ্ছিয়েল' ছবিৰ লগতহে। কমাৰ্চিয়েল ছবিৰ পাছত থকা বাবেই 'নায়কন' খ্যাত মণিৰত্নমৰ 'দলপতি' ছবিখনকো কোনো ধৰণৰ গুৰুত্ব দিয়া নহ'ল। অথচ অইন নহ'লেও অভিনয় আৰু কাৰিকৰী দিশত মণিৰত্নমৰ ছবিয়ে সহজে পুৰস্কাৰৰ বাবে প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰাৰ যোগ্যতা বহন কৰে।

আগতে পুৰস্কাৰ পোৱা পৰিচালকৰ কেইবাখনো ছবিয়ে এইবাৰৰ প্ৰতিযোগিতাত কোনো গুৰুত্বই নাপালে। তাৰে কেইখনমান হ'ল নীতিশ ৰয়ৰ 'এক পচলা বৃষ্টি', চাৰুকমল হাজৰিকাৰ 'দূৰ নদী সবেৰা', গুলজাৰৰ 'লিবাস', মনমোহন মহাপাত্ৰৰ 'দূৰ দিগন্ত', সিংগীতম শ্ৰীনিবাস ৰাওৰ 'আদিত্য ৩৬৯' ইত্যাদি। যোৱা বছৰৰ পুৰস্কাৰ বিজেতা এম. এছ. সেতুমাধৱনৰ শেহতীয়া ছবিখনেও প্ৰতিযোগিতাত কোনো ধৰণে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰিলে।

প্ৰতিযোগিতাত যোগদান কৰা মুঠ ১১৩খন ছবি আছিল এশ এবাৰ জন পৰিচালকৰ। দুজন পৰিচালকৰ দুখনকৈ ছবিয়ে প্ৰতিযোগিতাত অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। সেই পৰিচালক দুগৰাকী হ'ল এ. মোহন গান্ধী (তেলেগু ছবি— পিপলছ এনকাউণ্টাৰ আৰু প্ৰাণদাতা) আৰু ছি. বি. মালয়ালী (মালায়লম ছবি— ভাৰতম আৰু ছন্দনম)।

ইণ্ডিয়ান পেনোৰামাৰ বাবে নিৰ্বাচিত হোৱা আটাইবোৰ ছবিয়েই এই প্ৰতিযোগিতাত অংশগ্ৰহণ কৰি অহাটো সাধাৰণ ঘটনা। ইণ্ডিয়ান পেনোৰামাৰ ছবিবোৰে দুটাকৈ বাছনিত উত্তীৰ্ণ হৈহে পেনোৰামাত স্থান পায়। তেনেদৰে ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাতো এটা প্ৰাথমিক বাছনিৰ পাছতহে মূল প্ৰতিযোগিতাৰ বাবে ছবি নিৰ্বাচন কৰা হয়। এই দুই ধৰণৰ বিচাৰৰ মাজতো কিছু পাৰ্থক্য দেখা যায়। বিচাৰকৰ ভিন্নতাৰ বাবে ই দুই বাছনিত কিছু পাৰ্থক্য থাকিলেও ব্যাপক পাৰ্থক্যই দেখা দিলে বিচাৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ ওপৰত সাধাৰণ চিত্ৰপ্ৰেমীৰ আস্থাৰ কিছু হেৰাই যাবলৈ বাধ্য হয়। এইবাৰৰ প্ৰতিযোগিতাত ই পাৰ্থক্য চকুত পৰাকৈ প্ৰকাশিত হয়। ইণ্ডিয়ান পেনোৰামাত অন্তৰ্ভুক্ত 'অশ্বিনী' আৰু 'চৌকং ৰাজা'

নামৰ ছবি দুখন প্ৰতিযোগিতাৰ প্ৰথম বাছনিতেই নাকচ কৰা হয়। আন্তৰ্জাতিক শিশু ছবি মহোৎসৱত প্ৰদৰ্শিত ছবিও প্ৰথম বাছনিত নাকচ হোৱাৰ উদাহৰণ এইবাৰ স্থাপিত হয়। তেনেদৰে জুৰিৰ সদস্যৰ প্ৰভাৱৰ বাবে প্ৰথম বাছনিত নাকচ হৈ যোৱা ছবিকো পুনৰ প্ৰদৰ্শন কৰি পুৰস্কাৰ দিয়া ঘটনাও এইবাৰ ঘটিছে।

এতিয়া প্ৰবন্ধৰ আৰম্ভণিতেই উল্লেখ কৰা অভিযোগটোলৈ ঘূৰি আহোঁ। 'সাবথি' আৰু 'কাডাভু'ক প্ৰবঞ্চনা কৰা প্ৰশ্নটোলৈ। সাত এপ্ৰিল তাৰিখে পুৰস্কাৰৰ তালিকা ঘোষিত হৈছে আৰু আমি দিল্লীস্থ সূত্ৰৰ পৰা হয় তাৰিখেই গম পালো যে 'সাবথি'ৰ অৱস্থা বেয়া; নিশ্চিহ্ন কৰি দিবলৈ বিচৰা হৈছে 'কাডাভু' নামৰ মালায়লম ছবি এখনক। আদুৰে নিজে এই দুখনৰ বিৰোধিতা কৰি আন এখন ছবিক পুৰস্কাৰ দিয়াৰ বাবে জোৰ প্ৰচাৰ চলাইছে। (এই ছবিখনৰ নাম উল্লেখৰ বাবে 'প্ৰান্তিক' উপযুক্ত ঠাই নহয়।) প্ৰসংগতঃ কৈ থোৱাটো উচিত হ'ব যে আমাৰ এই সূত্ৰ জুৰি ব'ৰ্ডৰ সদস্য নহয়; বাহিৰৰ মানুহহে।

আদুৰৰ ই আচৰণৰ কাৰণ কি ? সন্দেহ নাই, আদুৰ নিসন্দেহে অতি উচ্চমানৰ পৰিচালক। সাফল্যই মানুহক ঈৰ্ষাতুৰ কৰিও তোলে, বিনয়ী কৰিও তোলে। আদুৰৰ ভাগ্যত প্ৰথমটো আছিল। আদুৰে সহ্য কৰিব নোৱাৰা হ'ল— তেওঁৰ কোনোবা প্ৰতিদ্বন্দ্বী ওলাওক। এইবাৰৰ প্ৰতিযোগিতাত দুখন ছবিয়ে বিচাৰকমণ্ডলীক আলোড়িত কৰি তুলিছিল— এখন 'সাবথি' আৰু আনখন 'কাডাভু'। আদুৰ আতংকিত হৈ পৰিল যে এই দুজন চিত্ৰনিৰ্মাতাই তেওঁৰ বাবে ভয়ৰ কাৰণ হৈ উঠিব পাৰে; গতিকে প্ৰথমৰ পৰাই বাধা দিয়াটো উচিত হ'ব। এম. টি. বাসুদেৱন নায়াৰ আৰু ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া— এওঁলোকৰ এজনো পুনেৰ ইন্সটিটিউটৰ ছাত্ৰ নাছিল; দুয়োৰে পেছা একমাত্ৰ ছবি নিৰ্মাণ নহয়, দুয়ো সাহিত্যজগতত শীৰ্ষস্থানীয় ব্যক্তি আৰু বেলেগ কলামাধ্যমৰ পৰা আহি দুয়ো ছবিজগতত ঈৰ্ষণীয় স্থান দখল কৰি লৈছে। ডঃ শইকীয়াৰ চিনাকিৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই, কিন্তু বাসুদেৱন

নায়াৰৰ সংক্ষিপ্ত চিনাকি দিয়াটো উচিত হ'ব বুলি ধাৰণা হ'ল। সাহিত্য একাডেমিৰ পুৰস্কাৰ বিজেতা সাহিত্যিক বাসুদেৱন নায়াৰ বৰ্তমানে কেৰালাৰ বিখ্যাত সংবাদপত্ৰ প্ৰতিষ্ঠান 'মাতৃভূমি'ৰ তিনিখন আলোচনীৰ সম্পাদক। ত্ৰিছখনতকৈ অধিক চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰা বাসুদেৱন নায়াৰে প্ৰথম ছবি 'নিৰ্মাল্যম'ৰে শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰিছিল। পৰিচালনা কৰা পাঁচখন ছবিৰ আটাইকেইখনে ৰাজ্যিক পুৰস্কাৰ অৰ্জন কৰিছিল; চিত্ৰনাট্যৰ বাবে নবাৰ ৰাজ্যিক আৰু এবাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ লাভ কৰিছিল; উপন্যাসৰ বাবে তেখেতৰ নাম 'জ্ঞানপীঠ' বঁটাৰ বাবে আলোচিত হৈছিল।

জুৰিব'ৰ্ডৰ সদস্যসকল প্ৰায় নিশ্চিত আছিল যে 'কাডাভু'ৱে শ্ৰেষ্ঠ ছবি আৰু ডঃ ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ বঁটা লাভ কৰিবই। শেষ মুহূৰ্তত আদুৰৰ ৰাজনীতিৰ বাবে সত্যজিৎ ৰায়ক উক্ত বঁটা দুটা দি এই দুয়োখন ছবিকেই চুকলৈ ঠেলি দিয়া হৈছিল। শেষত যেনিবা দক্ষিণ ভাৰতীয় 'লবি'ৰ জোৰত 'কাডাভু'ক শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্যৰ বঁটা দিয়া হ'ল আৰু জুৰিব'ৰ্ডৰ কেইজনমান সদস্যৰ প্ৰতিবাদৰ ফলত সাৰথিক আঞ্চলিক ভাষাৰ ৰজত কমল দি সন্মান ৰক্ষা কৰা হ'ল। জুৰিব'ৰ্ডৰ এই শুভবুদ্ধিৰ সদস্যসকল নাথাকিলে 'সাৰথি' আৰু 'কাডাভু' ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত নিশ্চিহ্ন হৈ গ'লহেঁতেন। জুৰিৰ চেয়াৰমেনৰ এই পক্ষপাতদুষ্ট আচৰণ এইবাৰেই প্ৰথম নহয়, প্ৰতিবাৰেই এনে ঘটনাৰ অনুশীলন চলিয়েই থাকে। যোগ্যতাসম্পন্ন ছবি প্ৰায়েই বঞ্চিত হৈ থাকে। (এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে ডঃ ভূপেন হাজৰিকা জুৰিব'ৰ্ডৰ সভাপতি থাকোঁতে এই বিতৰ্ক আছিল আটাইতকৈ কম।) অশোক কুমাৰ জুৰিব'ৰ্ডৰ সভাপতি থাকোঁতে এই প্ৰতিযোগিতাই হেৰুওৱা সন্মান আদুৰে ঘূৰাই আনিব পাৰিব বুলি আশা কৰা হৈছিল যদিও হাতত খলনায়কৰ মাৰণাস্ত্ৰ তুলি লৈ আদুৰে সকলো সম্ভাৱনাকে নিশ্চিহ্ন কৰি দিলে।

ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটা'৯৪

ইণ্ডিয়ান পেন'ৰামাৰ ছবিসমূহ আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা প্ৰাপ্ত ছবিসমূহৰ মাজত সাধাৰণতে কিছু মিল দেখা যায়। ইণ্ডিয়ান পেন'ৰামাৰ বাবে ছবি নিৰ্বাচন কৰা হয় এটা বছৰৰ এক ছেপ্টেম্বৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পিচৰ বছৰটোৰ ৩১ আগষ্টৰ ভিতৰত চেন্সৰ হোৱা ছবিসমূহৰ মাজৰ পৰা। ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ প্ৰতিযোগিতাত অন্তৰ্ভুক্ত হ'বলগীয়া ছবিবোৰ হয় বছৰটোৰ এক জানুৱাৰিৰ পৰা ৩১ ডিচেম্বৰৰ ভিতৰত চেন্সৰ হোৱা। সেয়ে বছৰটোৰ আঠ মাহৰ ভিতৰত চেন্সৰ হোৱা ছবিবোৰে একেলগে পেন'ৰামা আৰু প্ৰতিযোগিতাত অংশ গ্ৰহণ কৰাৰ সুবিধা পায়। বাকী চাৰি মাহৰ ছবিবোৰে পিচৰ বছৰৰ পেন'ৰামা বা একেবছৰৰ ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত অংশ গ্ৰহণ কৰে।

সাধাৰণতে গহীন বিষয়ৰ চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলে একে বছৰতে দুয়োটা বিভাগতে অংশ গ্ৰহণ কৰিব বিচাৰে বাবে তেওঁলোকে ছবিবোৰ একত্ৰিছ আগষ্টৰ পূৰ্বতেই চেন্সৰ কৰিব বিচাৰে। পেন'ৰামা ছবিবোৰ প্ৰদৰ্শিত হয় ভাৰতৰ আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰ মাহোৎসৱত যি মহোৎসৱ অনুষ্ঠিত হয় জানুৱাৰি মাহত। পেন'ৰামাত প্ৰদৰ্শন হোৱা ছবিবোৰে ব্যাপক প্ৰচাৰ লাভ কৰে, সেই ছবিবোৰৰ অধিকাংশকেই (একেই বছৰত চেন্সৰ হোৱা) ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ দাবীদাৰৰ ৰূপত দেখা যায়। সেয়ে পেন'ৰামাৰ ছবিবোৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ জল্পনা-কল্পনা হয়।

এইবাৰ কিন্তু এই ধাৰণাই বিশেষ কাম নিদিলে। ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ বিজয়ী ভালেকেইখন ছবি পেন'ৰামাত নাছিল আৰু পেন'ৰামাত থকা কেইবাখনো ছবিয়েই এই প্ৰতিযোগিতাত এটাও বঁটা অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম নহ'ল। প্ৰথমেই বিফল ছবিৰ তালিকাখন— 'আৰণ্যক' (এ.কে. বীৰ), 'এক থী গুঞ্জ' (বাপা ৰয়), 'গেলিলিও' (জেমছ জোচেফ), 'মীমাংসা' (সঞ্জীৱ হাজৰিকা) '১৯৪২ এ লাভ ষ্টৰি'

(বিধু বিনোদ চোপ্রা) আৰু “সম্মোহনম” (চি, পি, পদ্মকুমাৰ)। ইয়াৰ বিপৰীতে, পেন’ৰামাত অন্তৰ্ভুক্ত নোহোৱা কিন্তু ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা অৰ্জন কৰা ছবি কেইখন হ’ল ‘উনিশ এপ্রিল’ (ঋতুপৰ্ণ ঘোষ), ‘সাগৰলৈ বহু দূৰ’ (জাহ্নু বৰুৱা), ‘মোঘামূল’ (জ্ঞান ৰাজশেখৰণ), ‘হুম আপকে হ্যে কৌন’ (সুৰজ বৰজাত্য), ‘ক্রান্তিবীৰ’ (মেহুল কুমাৰ), ‘নাম্মাৱাৰ’ (কে.চি. সেতুমাধৱন), ‘কট্রেচি কানাচু’ (জি নন্দকুমাৰ), ‘কৰুথামা’ (ভাৰতী ৰাজা), ‘কোচানিয়ম’ (সতীশ বেংগানুৰ), ‘অভয়’ (অন্নু কাপুৰ), ‘নিৰ্বাচন’ (বিপ্লৱ ৰয় চৌধুৰী), ‘চক্ৰুথাম’ (এম. এম. ৰামচন্দ্ৰন), ‘পবিত্ৰ’ (?), ‘কাডালন’ (শংকৰ), ‘থেনমাভিন কামবাথ’ (?) ‘আমোদিনী’ (চিদানন্দ দাশগুপ্ত), ‘মায়’ক্ষী’ জি মাচা (অ’কেন আমাকচেম)।

এই তালিকাৰ পৰা এটা কথা স্পষ্ট হয় যে ইণ্ডিয়ান পেন’ৰামাৰ বাবে নিৰ্মাতাসকলৰ যি আগ্ৰহ আছিল এতিয়া যেন সেই আগ্ৰহ কিছু পৰিমাণে স্তিমিত। ইণ্ডিয়ান পেন’ৰামাৰ ছবি নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰত বহু ধৰণৰ স্বাৰ্থই বিচাৰকসকলক প্ৰভাৱিত কৰে বুলি ক্ৰমাৎ বেছিকৈ শুনি অহা অভিযোগবোৰেই ইয়াৰ কাৰণ হ’ব পাৰে। তেনেদৰে ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ নিৰ্বাচকসকলৰ বিচাৰ পদ্ধতিৰ ওপৰতো নানা ধৰণৰ অভিযোগ উঠে। ইণ্ডিয়ান পেনৰামাৰ বাবে সেই বছৰটোৰ শ্ৰেষ্ঠ ভাৰতীয় ছবিসমূহ নিৰ্বাচন কৰা হয় বুলি কোৱা হয়। যদি এইটো সত্য হয় তেন্তে সেই শ্ৰেষ্ঠ ছবিয়ে ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত এটাও বঁটা নোপোৱাটো বুজি পাবলৈ কঠিন হয়। এইটো সত্য যে শিল্পৰ শ্ৰেষ্ঠত্বৰ বিচাৰ খেল-ধেমালিৰ বিচাৰৰ দৰে সহজ আৰু পোনপটিয়া নহয়। বিচাৰসকলৰ ৰুচি-অভিৰুচি, শৈক্ষিক আৰু শৈল্পিক মান, দায়বদ্ধতা, শিল্প আৰু জীৱনৰ প্ৰতি ধাৰণা আদিয়ে বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। যিহেতু, পেন’ৰামা আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ বাবে সুকীয়া বিচাৰকৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়, তেনে স্থলত বিচাৰৰ ফলাফল পৃথক পৃথক হোৱাটো অতি স্বাভাৱিক কথা। কিন্তু এই পাৰ্থক্যৰ মাজতো কিছু সামঞ্জস্য থকাটো চলচ্চিত্ৰ ৰসিকসকলে নিশ্চয় আশা কৰিব। কাৰণ উভয় বিচাৰৰে লক্ষ্য হ’ল শ্ৰেষ্ঠত্বৰ

নিৰ্বাচন ।

৪২তম ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বঁটাৰ তালিকাখনলৈ চালে দেখা যাব যে অধিকাংশ বঁটাই হস্তগত কৰিছে দক্ষিণ ভাৰতীয় ছবিবোৰে । চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ শৈলী, কাৰিকৰী দক্ষতা আৰু বিশেষকৈ তামিল আৰু মালায়লম ছবিৰ আন ভাৰতীয় ছবিবোৰতকৈ বহু দূৰ আগবাঢ়ি গৈছে তাত কোনো সন্দেহ নাই । গভীৰ জীৱন বোধৰ ছবিয়েই হওক বা বিনোদনধৰ্মী ছবিয়েই হওক উভয় ক্ষেত্ৰতেই এই কথা বাৰে বাৰে সত্য প্ৰমাণিত হৈ আহিছে ।

ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰৰ ক্ষেত্ৰত আজি কেইবছৰমান আগৰ পৰা এটা স্থিৰ নীতিৰ অভাৱ স্পষ্টকৈ দেখা পোৱা গৈছে । পূৰ্বতে বঁটাৰ বাবে নিৰ্বাচিত ছবিবোৰ গভীৰ আৰু দায়িত্বসম্পন্ন বিষয়বস্তুৰ আছিল যিবোৰৰ বিষয়বস্তুগত আৰু কলাগত উভয় দিশকেই সমানে প্ৰাধান্য দিয়া হৈছিল । এই ছবিবোৰৰ মাজত স্থান পাবলৈ ব্যৰ্থ হৈছিল তথাকথিত বিননোদনধৰ্মী ছবিয়ে— যিবোৰ ছবিৰ মুখ্য প্ৰবক্তা হ'ল বোম্বাইৰ হিন্দী ছবিজগত । বোম্বাই ঘৰানাৰ এই ছবিবোৰক মেইনষ্ট্ৰিম ছবি আখ্যা দি ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ বাবে এই ছবিবোৰক আমন্ত্ৰণ কৰি অনা হ'ল— আনকি সুস্থ মনোৰঞ্জনৰ জনপ্ৰিয় ছবিৰ বাবেও বঁটা এটি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ল । আদুৰ গোপালকৃষ্ণণৰ দৰে চিত্ৰ নিৰ্মাতাই এই বঁটাৰ বিৰোধিতা কৰি কৈছিল 'আমাৰ ছবিবোৰত বিনোদন নাই নেকি ?' আদুৰৰ এই প্ৰশ্নৰ কাৰণ আছিল তথাকথিত মেইনষ্ট্ৰিম ছবিৰ বাবেহে বাৰে বাৰে এই বঁটা সংৰক্ষণ কৰা হৈছিল ।

ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ কেইবছৰমানৰ ইতিহাস চালে দেখা যাব এই বঁটাত কেতিয়াবা বোম্বাই ঘৰানাৰ ছবিয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে, কেতিয়াবা সেই প্ৰধান্য গুচি গৈছে 'অন্য ধাৰা'ৰ ছবিৰ পিনে । প্ৰতিযোগিতাৰ জুৰীব'ৰ্ডৰ সদস্যসকলৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰে বঁটাসমূহ কোন শিবিৰৰ পিনে ঢাপলি মেলিব । জুৰীব'ৰ্ডৰ চেয়াৰমেনৰ হাতত অকল কাষ্টিং ভোটটোহে (অৰ্থাৎ এটা বঁটাৰ বাবে সমান সমান ভোট পৰিলে চেয়াৰমেনে ফলাফল নিৰ্ধাৰণকাৰী ভোট দান কৰে) থাকে যদিও তেওঁৰ

ব্যক্তিত্বই জুৰীব'ৰ্ডৰ সদস্যসকলক প্ৰভাৱিত কৰাৰ থল নথকা নহয় । জুৰীব'ৰ্ডৰ প্ৰায় সংখ্যক সদস্যৰ লগতেই চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলৰ সম্পৰ্ক থাকে, সদস্যসকলৰ অধিকাংশই নিজেও চিত্ৰনিৰ্মাতা-অভিনেতা আদি হোৱা বাবে বহু সদস্যই নিজৰ নিজৰ প্ৰিয় ছবি বা প্ৰিয় পৰিচালকৰ পিনে আগ্ৰহী হোৱাটো অস্বাভাৱিক নহয় । এবাৰ জুৰীব'ৰ্ডৰ সদস্য হোৱা অভিজ্ঞতা থকা এজন চিত্ৰনিৰ্মাতাই আমাক কৈছিল যে সদস্যসকলে ছবি চাবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ আগৰে পৰাই জুৰীব'ৰ্ডৰ চেয়াৰমেনে সদস্যসকলক এখন বিশেষ ছবিক শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ পুৰস্কাৰৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিছিল । সেই একেজন চেয়াৰমেনেই আন দুখন ছবিক ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ তালিকাৰ পৰা নিশ্চিহ্ন কৰিবলৈ পৰিকল্পনা কৰিছিল ।

এইবাৰ জুৰীব'ৰ্ডৰ চেয়াৰমেন আছিল 'নীচা নগৰ' নামৰ বাস্তবধৰ্মী ছবিৰে ভাৰতীয় ছবিৰ ইতিহাসত নাম ৰাখি যোৱা পৰিচলাক চেতন আনন্দ । ব্যৱসায়িক হিন্দী ছবিৰ মাজত দিন কটালেও বিদেশত শিক্ষিত; ডুন স্কুলৰ প্ৰক্তন শিক্ষক এইগৰাকী চিত্ৰনিৰ্মাতাই নিজস্ব ৰুচিবোধৰ চিনাকি ৰাখি আহিছে । অৱশ্যে সময়েহে ক'ব তেওঁৰ অধিকাংশ ছবিৰ স্থায়িত্ব কিমান । চেতন আনন্দ জুৰীব'ৰ্ডৰ চেয়াৰমেন হওঁতে বহুতে আশংকা প্ৰকাশ কৰিছিল যে এইবাৰৰ পুৰস্কাৰ বোম্বাইৰ ঘৰাণাৰ ছবিৰ পিনে ঢাপলি মেলিব । বাস্তৱত কিন্তু সেইটো নহ'ল । অধিকাংশ পুৰস্কাৰেই গ'ল দক্ষিণ ভাৰতৰ ছবিৰ পিনে ।

'কাডালন' ছবিৰ এই মাত্ৰ গীত শুনাৰ সুবিধা হৈছিল, এইটো চাই ক'ব পাৰি যে কাৰিকৰী দক্ষতাৰ বাবে এই ছবিখনে পোৱা বঁটাকৈলে বিশেষ আপত্তিৰ থল নাথিকিব নিশ্চয় । তিনিটা বঁটা লাভ কৰা মালায়লম ছবি 'পৰিণয়ম'ক লৈও শংকাৰ কাৰণ নাথাকে । তিনিকুৰি পাঁচখনতকৈ অধিক ছবি পৰিচালনা কৰা হৰিহৰণে 'পৰিণয়ম' ছবিৰে পাইছে শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্য, শ্ৰেষ্ঠ সংগীত পৰিচালক (যুটীয়াভাবে) আৰু সামাজিক বিষয়ৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ পুৰস্কাৰ । 'ওৰু ভীৰকুন বীৰগাথা' ছবিৰে এবাৰতে পাঁচোটাকৈ বঁটা আঁজুৰি নিয়া হৰিহৰণৰ বাবে এবাৰত তিনিটা

পুৰস্কাৰ একো আচৰিত নহয়। শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্যৰ বঁটা বিজেতা কেৰালাৰ বিশিষ্ট সাহিত্যিক আৰু সাংবাদিক এম টি বাসুদেৱন নায়াৰে ইয়াৰ আগতে বহুবাৰ শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্যৰ পুৰস্কাৰ অৰ্জন কৰিছে, 'নিৰ্মাল্যম' নামৰ ছবিৰে শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ বঁটা অৰ্জন কৰিছে, তেওঁৰ 'কাডাভু' নামৰ ছবিখনে দেশ আৰু বিদেশৰ মহোৎসৱত প্ৰশংসা অৰ্জন কৰিছে।

তিনিটা বঁটা অৰ্জন কৰা অসমীয়া ছবি 'সাগৰলৈ বহু দূৰ'ৰ ক্ষেত্ৰতো কোনো বিতৰ্ক হোৱাৰ অৱকাশ নাই বুলিয়েই ভাব হয়। জাহ্নু বৰুৱাৰ কাৰিকৰী দক্ষতাত সন্দেহ নাই, ছবিৰ বিষয়বস্তুৰ গাম্ভীৰ্যৰ বিষয়তো কোনো প্ৰশ্ন উঠিব নোৱাৰে। একমাত্ৰ 'পাপৰি'ৰ বাহিৰে জাহ্নু বৰুৱাই পৰিচালনা কৰা আটাইকেইখন ছবিয়েই ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা অৰ্জন কৰিছে। পৰিচালনাৰ দিনত জাহ্নু বৰুৱা ক্ৰমাৎ পৰিপক্ক হৈ আহিছে আৰু এই বিকাশৰ ফলস্বৰূপেই এইবাৰৰ শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ বঁটা জাহ্নু বৰুৱাই অৰ্জন কৰিছে। কিন্তু এইটো ঠিক যে পৰিচালক হিচাবে জাহ্নু বৰুৱাই আমাক এতিয়ালৈকে কোনো হৃদয় আলোড়ন কৰিব পৰা চিন্তাৰ মুখামুখি কৰাব পৰা নাই। 'সাগৰলৈ বহু দূৰ' চোৱাৰ সুবিধা পোৱা নাই, কিন্তু বিভিন্ন পত্ৰ-পত্ৰিকাত প্ৰকাশিত লেখনিসমূহ পঢ়ি অনুমান কৰিব পাৰিছোঁ যে বিজ্ঞানৰ আগ্ৰগতিৰ লগে লগে হোৱা পৰিৱৰ্তনে এচাম মানুহক কেনেদৰে অসহায় কৰি তোলে তাকেই এই ছবিত ক'বলৈ বিচৰা হৈছে। সন্দেহ নাই, যথেষ্ট আবেদনপূৰ্ণ কাহিনী, কিন্তু একেই ভাবৰ কাহিনীৰ ছবি আমি পূৰ্বতেও দেখিবলৈ পাইছোঁ— জি. অৰবিন্দনৰ মালায়লম ছবি 'অৰিডাথু' আৰু হেমন্ত দাসৰ অসমীয়া ছবি তথাপিও নদী।'

সৰ্বভাৰতীয় পেক্ষাপটত অসমীয়া চিত্ৰ পৰিচালকৰ স্থিতি যিমান স্পষ্ট, সেইদৰে কলা-কুশলে সিমানখিনি প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা নাই। অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ ক্ষেত্ৰত অকল অসম বুলিয়েই নহয়, সমগ্ৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ অৱস্থাই চকুত পৰা বিধৰ নহয়। ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত বাংলা ছবিয়ে এতিয়ালৈকে বহুবাৰ বহু পুৰস্কাৰ জয় কৰিছে। কিন্তু পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ সংখ্যা সীমিত। এনে পৰিবেশত

অভিযান বাবে শিশু পাদপদীয়াই লাভ কৰা বিশেষ বঁটা সমগ্ৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ বাবেই আশাৰ বতৰা। শ্ৰেষ্ঠ অভিনেত্ৰীৰ বঁটা বিজয়িনী নেত্ৰী নায়ক বিষয়েও একেই কথাকে ক'ব পাৰি।

'হাম আপকে হ্যেয় কৌন' নিসন্দেহে জনপ্ৰিয় ছবি। ইয়াৰ বিনোদন মূল্যও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু অকল গীত নিৰ্ভৰ, সাধাৰণ বিষয়বস্তুৰ আৰু আওপুৰণি ধৰণে নিৰ্মিত এই ছবিখনে ছবি হিচাবে যে কিবা বিশেষত্ব দাবী কবিব পাৰে তাত সন্দেহ আছে। 'ভায়োলেন্স নথকাকৈ বিনোদন দিব পৰা' বাবেই এই ছবিখনক পুৰস্কাৰৰ বাবে বিবেচনা কবা হৈছে বুলি কোৱা হৈছে। এই যুক্তিও বৰ তৰল যেন ভাব হয়। বোম্বাইৰ ছবিজগতক সন্তুষ্ট কৰাৰ বাবেই 'নিৰাপদ' ছবি হিচাবে 'হাম আপকে হ্যেয় কৌন'ক বাছি উলিওৱা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

একে কথাই প্ৰযোজ্য শ্ৰেষ্ঠ অভিনেতাৰ বঁটা বিজয়ী নানা পাটেকাৰৰ ক্ষেত্ৰতো। সন্দেহ নাই, নানা জনপ্ৰিয় অভিনেতা। এই জনপ্ৰিয়তাৰ মূলতেই আছে তেওঁৰ ছবি নিৰ্বাচনৰ দক্ষতা, পুৰুষসুলভ চেহেৰা, চিত্ৰনাট্যৰ সহযোগিতা আৰু ছবিজগতৰ মানহে সততে বিশ্বাস কৰা ভাগ্যৰ সহায়। হিন্দী ছবিৰ ইতিহাস চালে দেখা পাম যিসকল অভিনেতা দীৰ্ঘদিন ধৰি জনপ্ৰিয় হৈ থাকে তেওঁলোকৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কাৰণ অকল সু-অভিনয় নহয়, কাৰণ হ'ল তেওঁলোকে সৃষ্টি কৰি লোৱা একোটা 'টাইপ' আৰু সেই 'টাইপ'ৰ আকৰ্ষণ। ৰাজকাপুৰ, দেবানন্দ, দিলীপ কুমাৰ, ৰাজেশ খান্না, অমিতাভ বচ্চনৰ পিচত এতিয়া আহিছে নানা পাটেকাৰ। অমিতাভৰ টাইপ আছিল 'এণ্টি-হিৰো'। নানাৰ টাইপ হ'ল 'নন-হিৰো' বা 'অ-নায়ক'। এই নতুন টাইপেৰে যে নানা জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছে তাত কোনো সন্দেহ নাই। নানাৰ অভিনয় মোটা দাগৰ, অতি নাটকীয়তাৰে মেদবহুল, চিনেমা অভিনয়ৰ সুক্ষ্ম স্বচ্ছ ৰূপ তাত নাই। 'ক্ৰান্তিবীৰ' ছবিত নানাই কম উচ্চগ্ৰামৰ সংলাপ বৰ্জিত অভিনয়ে দৰ্শকৰ পৰা হাত চাপৰি বুটলিব পাৰে, কিন্তু অভিনয় শিল্পৰ দিশৰ পৰা বৰ দুৰ্বল। হিৰ' নিৰ্ভৰ বোম্বাই ছবিজগতত

এতিয়া অভিনয় কৰিব পৰা হিৰোৰ বৰ অভাৱ— এই বাবেই নানাই 'ফিল্মফেয়াৰ' আৰু 'স্ক্রিন গেনাছনিক এৱাৰ্ড' পোৱা বুলি অনুমান কৰিছিল। এইবাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰেৰেও নোম্যাইৰ এই নতুন হিৰোৰ গাত মৰ্যদা আৰোপ কৰিব বিচৰা যেনেই লাগে।

সহ-অভিনেতাৰ বঁটা বিজয়ী আশীষ বিদ্যাৰ্থীও ছবিজগতত নতুন। এওঁ বঁটা পাইছে গোবিন্দ নিহলানীৰ 'দ্ৰোহকাল' ছবিত কৰা অনিভয়নৰ বাবে। ইণ্ডিয়ান পেন'ৰামাত 'দ্ৰোহকাল' প্ৰদৰ্শন হওঁতে বহুতেই আশীষ বিদ্যাৰ্থীৰ সম্ভাৱনাৰ কথা উল্লেখ কৰিছিল। গোবিন্দ নিহলানীয়ে প্ৰায় প্ৰতিখন ছবিৰেই একোজন প্ৰতিভাবান অভিনেতাক দৰ্শকৰ সন্মুখত স্পষ্ট ৰূপত থিয় কৰাই দিছে। তেনেকুৱা কেইজনমান হ'ল— ওম পুৰী (আক্ৰোশ), সদাশিৱ আম্ৰপুৰকাৰ (অৰ্ধসত্য), গোপী (আঘাত) ইত্যাদি। শাৰীৰিক অসুস্থতাৰ বাবে ছবিজগতৰ পৰা আঁতৰি থকা গোপীৰ বাহিৰে আন দুজন এতিয়া সুপ্ৰতিষ্ঠিত। আশীশ বিদ্যাৰ্থীয়ে নো ভৱিষ্যাতে কি ফল দেখুৱায় তাক চোৱাৰ বাবে চিত্ৰৰসিকসকলে আগ্ৰহেৰে অপেক্ষা কৰি ৰ'ব।

ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত দুখন চলচ্চিত্ৰৰ দশাই চিত্ৰৰসিকসকলৰ মনত কিছু প্ৰশ্নৰ উদয় কৰিছে। এখন হ'ল শ্যাম বেনেগালৰ 'মাম্মো' আৰু আনখন হ'ল চাজী এন কৰুণৰ 'স্বহম'। প্ৰথম ছবি 'পিৰাভি'ৰে দেশ আৰু বিদেশৰ পৰা একুৰি চাৰিটা বঁটা কঢ়িয়াই অনা চাজীৰ দ্বিতীয় ছবি 'স্বহম' কান চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ প্ৰতিযোগিতা শাখাত ভাৰতক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল। ইয়াৰ উপৰিও 'স্বহম' প্ৰদৰ্শিত হৈছে মিউনিক, লোকাৰ্নো, নণ্ট, লণ্ডন আৰু নিউয়ৰ্ক চলচ্চিত্ৰ মাহোৎসৱত। অকল অংশগ্ৰহণেই নহয়, সুনামো অৰ্জন কৰিছে। এই ছবিখনে ভাৰতৰ ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত সাধাৰণ বঁটাৰে সন্তুষ্ট হৈ থাকিবলগীয়া হোৱাটোও চিত্ৰৰসিকৰ বাবে এটা উত্তৰহীন প্ৰশ্ন।

পুৰস্কাৰৰ তালিকাখনত চকু ফুৰালে আৰু এটা কথা স্পষ্ট হয় যে জুৰীৰ'ৰ্ডে যেন এইবাৰ নতুন প্ৰতিভাৰ প্ৰতি অধিক মনোনিবেশ কৰিছে। আগতে বহু ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা বিজয়ীসকলে এইবাৰ প্ৰথম শাৰীৰ

ৰঁটাবোৰ স্পৰ্শ কৰিব পৰা নাই । ইয়াৰ ৰহস্য সাধাৰণ চিত্ৰৰসিকৰ বোধগম্যতাৰ বহু আঁতৰত ৰৈ যায় । ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিবছৰেই উত্থাপিত হোৱা এনে বিতৰ্কবোৰৰ কিছু হ'লেও অৱসান ঘটাবলৈ বিচাৰকসকলৰ বাবে এখন স্পষ্ট নিৰ্দেশনামা থকাটো উচিত বুলি আজি বহু চিত্ৰনিৰ্মাতাই উপলব্ধি কৰিছে । অন্যথাই চলচিত্ৰৰ বাবে প্ৰদান কৰা দেশৰ এই সৰ্বোচ্চ বঁটাই লাহে লাহে ইয়াৰ গৌৰৱ আৰু মৰ্যাদা হেৰুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিব ।

বিপৰ্যস্ত বলিউড

এক

পুৰুষ-শাসিত সমাজত যি নাৰীয়ে কম সময়ৰ ভিতৰতে সাফল্যৰ জখলাৰে ওপৰলৈ যাবলৈ বিচাৰে, তেওঁৰ হাতবেগত দুবিধ টেবলেট সদায় মজুত থাকে: —এবিধ টোপনি অহা টেবলেট, আনবিধ হ'ল গৰ্ভ-নিৰোধক টেবলেট। এই মন্তব্য আছিল এগৰাকী বিখ্যাত মহিলা সাংবাদিকৰ। তেওঁ এই মন্তব্য কৰিছিল চিত্ৰাভিনেত্ৰী ৰেখাৰ বিষয়ে লিখা এটি প্ৰবন্ধত

এই টেবলেট দুবিধক আক্ষৰিক অৰ্থত নহলে প্ৰতীকী অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিব পাৰি। গৰ্ভ-নিৰোধক টেবলেটৰ কথাটো আঁতৰাই থৈ টোপনি অহা টেবলেটৰ কথাকে প্ৰথমে আলোচনা কৰোঁ। ৰূপালী পৰ্দাত মানুহক জীৱনৰ সপোন বিক্ৰী কৰা অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ বেছিভাগেই ব্যক্তিগত জীৱনতো এক সপোন-সপোন লগা ৰাজ্যতেই বসবাস কৰে। অগণন গুণমুগ্ধ বা ৰূপমুগ্ধ ভাবকৰ ভিৰ, প্ৰচাৰ মাধ্যমৰ উদাৰ সহযোগ, বিলাস-বহুল বাংলো, দেশী-বিদেশী গাড়ী, বিদেশত প্ৰমোদ ভ্ৰমণ আদিৰ মাজত থকা অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকল কিন্তু ব্যক্তিগত জীৱনত হৈ পৰে অতি নিসংগ। অৰ্থ আৰু খ্যাতিয়ে তেওঁলোকৰ ওচৰলৈ যিমান মানুহক টানি আনে, প্ৰতিষ্ঠাৰ আসনৰ পৰা সামান্য পিছলি পৰিলেই সেই গুণমুগ্ধসকল তেওঁলোকৰ ওচৰৰ পৰা অদৃশ্য হৈ যায়। এই বাস্তৱক সহ্য কৰিব নোৱাৰি, বাস্তৱক পাহৰিবলৈ তেওঁলোকে আশ্ৰয় লয় নিচা উদ্ৰেককাৰী সামগ্ৰীৰ। বিলাসবহুল জীৱনৰ মাজত থাকিও ৰাতি টোপনি যাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰিবলগীয়া হয় —নিচা। আৰু কিছুমান আছে, — সাফল্যৰ মাজতো তেওঁলোকে নিসংগ অনুভৱ কৰে; হাজাৰ লোকৰ ভিৰৰ মাজতো মনৰ কথা পাতিবলৈ মানুহ এজনক কাষত নাপাই, নিচাগ্ৰস্থ হৈ নিজকে পাহৰি থাকিবলৈ চেষ্টা কৰে।

দিব্যা ভাৰতী আছিল পিছৰ বিধৰ। মাত্ৰ দুবছৰৰ ভিতৰতেই দিব্যা

হৈ পৰিছিল জনপ্ৰিয় অভিনেত্ৰী। তেলুগু ছবিত আত্মপ্ৰকাশ কৰা দিব্যাক হিন্দী ছবিজগতলৈ আনিছিল 'বিশ্বাত্মা' ছবিৰ পৰিচালক ৰাজীৱ ৰায়ে। বক্স অফিচত বিশ্বাত্মাৰ আশানুৰূপ সাফল্য নাছিল; কিন্তু দৰ্শকৰ মন আৰু সেই দেহৰ কৌশলী প্ৰদৰ্শনৰ বাবে দিব্যা প্ৰযোজক-পৰিচালকৰ মহলত চৰ্চিত হৈছিল। তেওঁৰ হাতলৈ ছবি আহিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। ইয়াৰ পাছত 'শোলে ঔৰ শবনম' আৰু 'দীৱানা'। দুয়োখন ছবিয়েই বক্স অফিচত সফল হৈছিল; — চলচ্চিত্ৰ মহলত আলোচনা হব ধৰিছিল যে দিব্যাৰ শৰীৰ খোলামেলাকৈয়েই দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰাৰ মূল কাৰণ আছিল। সাফল্যৰ কাৰণ যিয়েই নহওক কিয়, দিব্যাৰ হাতলৈ অহা ছবিৰ সংখ্যা বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিলে। তাৰে ভিতৰত সবাতোকৈ উল্লেখযোগ্য ছবিখন আছিল জে. পি. দত্তাৰ 'ক্ষত্ৰিয়'। কিন্তু ফিল্মফেয়াৰ পত্ৰিকাৰ ৩৮তম প্ৰতিযোগিতাত দিব্যাক দিয়া হৈছিল উল্লেখযোগ্য নৱাগতাৰ পুৰস্কাৰ।

এই কেৰিয়াৰ গ্ৰাফ যিকোনো নতুন অভিনেত্ৰী এগৰাকীৰ বাবে অভাৱনীয় প্ৰাপ্তি। জুহি চাওলা, ৰবিনা টেণ্ডন, কৰিশ্মা কাপুৰ আৰু বহুতো সমসাময়িক আৰু প্ৰবীণা অভিনেত্ৰীক পাছ পেলাই দি আগবাঢ়ি যোৱা দিব্যা ভাৰতীয়ে ঊনৈশ বছৰত ভৰি দিয়েই বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হয় তেওঁৰ প্ৰেমিক ছাজিদ নাদিৱালাৰ লগত।

কেৰিয়াৰৰ আৰম্ভণিতেই কোনো অভিনেত্ৰীয়েই বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হ'বলৈ নিবিচাৰে। বিবাহে অভিনেত্ৰীৰ আকৰ্ষণ আৰু জনপ্ৰিয়তা হ্ৰাস কৰে বুলি ছবিজগতৰ লোকসকলে বিশ্বাস কৰে। সেইবাবে জানিও দিব্যাই গোপনে বিবাহ পাশত আৱদ্ধ হৈছিল; পাছত বিবাহৰ সংবাদো গোপনে ৰখা নাছিল; তথাপি ছবিজগতত তেওঁৰ জনপ্ৰিয়তা নিম্নগামী হোৱা নাছিল।

অকলশৰে নিজৰ জন্মদিন পালন কৰা দিব্যা সৰুৰে পৰাই আছিল স্ফুৰ্তি-আনন্দ ভালপোৱা বিধৰ। নিজৰ নিসংগতা দূৰ কৰিবৰ বাবেই হয়তো দিব্যা কম বয়সতে বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হৈছিল, কিন্তু বিয়াৰ পাছৰ পৰাই দিব্যাৰ মদ্যপানৰ মাত্ৰা বৃদ্ধি পাইছিল আৰু নিদ্ৰাগ্ৰস্ত দিব্যা

যোৱা পাঁচ এপ্ৰিলৰ নিশা আন্ধেৰিৰ তুলসী এপাৰ্টমেণ্টৰ ছয় মহলাৰ ফ্লেটৰ পৰা তললৈ সৰি পৰিছিল। দিব্যাৰ মৃত্যুৰ লগে লগে দিব্যাই কাম কৰি থকা চৈধ্যখন ছবি আৰু সেই ছবিত বিনিয়োগ কৰা বহুকোটি টকাৰ ভৱিষ্যত অনিশ্চয়তাৰ গভীৰতাত ডুবি গৈছিল। আঠখন ছবি আছিল প্ৰায় সম্পূৰ্ণ হোৱাৰ পথত; —যিকেইখন অতি কমেও এক কোটি টকাকৈ পুনৰ খৰচ কৰিব লাগিব— ছবিকেইখন সম্পূৰ্ণ কৰি উলিওৱাৰ বাবে। দিব্যাৰ ঠাইত নতুন অভিনেত্ৰী ঠিক কৰা, সেই অভিনেত্ৰীৰ পৰা ডেট লৈ পুনৰ দৃশ্যগ্ৰহণ কৰা, দিব্যাৰ পূৰ্বৰ সহশিল্পীসকলৰ পুনৰ একত্ৰিত কৰা, —এইবোৰ কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজন হ'ব বহু সময়ৰ। এইবোৰেও ছবিবোৰৰ ক্ষতিৰ পৰিমাণ বৃদ্ধি কৰাই গৈ থাকিব। এই ছবিবোৰৰ দুখনমান আছিল অকল দিব্যাকেই সম্বল হিচাপে লৈ নিৰ্মাণ কৰা। এই কেইখনৰ ভৱিষ্যত বেছি অন্ধকাৰ।

দিব্যাৰ এই আকস্মিক বিয়োগ হত্যা নে দুৰ্ঘটনা নে আত্মহত্যা সেই বিষয়ে স্পষ্ট কথা এতিয়াও জানিব পৰা হোৱা নাই। কিন্তু মদ্যপানৰ আধিক্যই যে দিব্যাক ক্ৰমশঃ আত্মহত্যাৰ পথলৈ লৈ গৈছিল সেই বিষয়ে সন্দেহৰ অৱকাশ নাই।

মানুহৰ মন সঁচাকৈয়ে ব্যাখ্যাতীত। বাহিৰৰ পৰা দেখাত দিব্যা আছিল সকলো দিশৰ পৰাই সফল। কিন্তু কোনে জানিছিল, —তেওঁৰ মনৰ গভীৰত আছিল এনে শূন্যতা বা অতৃপ্তি যাৰ বাবে তেওঁ নিজকে পাহৰিবলৈ মদৰ নিচাৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল।

দিব্যাই প্ৰথম উদাহৰণ নহয়। কেইদিনমানৰ আগতে আত্মহত্যাৰ চেষ্টা কৰি বিফল হৈছিল আন এক জনপ্ৰিয় অভিনেত্ৰী জয়াপ্ৰদা। ৰেখাৰ আত্মহত্যাৰ একাধিক প্ৰচেষ্টাৰ সংবাদ কাৰো অবিদিত নহয়। এসময়ৰ জনপ্ৰিয় অভিনেত্ৰী পাৰবীন বাবিয়েও আত্মহত্যাৰ চেষ্টা চলাইছিল খ্যাতিৰ চূড়াত থকা অৱস্থাতেই।

অত্যাধিক মদ্যপানেই মীনা কুমাৰীক মৃত্যুৰ মুখলৈ আগবঢ়াই নিছিল। নিসংগ সঙ্গীৰ কুমাৰৰ অকাল মৃত্যুৰ অন্যতম কাৰণ আছিল অধিক মদ্যপান। গীতিকাৰ হিচাপে সুপ্ৰতিষ্ঠিত শৈলেন্দ্ৰই জীৱনৰ সমস্ত সঞ্চিত

ধন ব্যয় কৰি নিৰ্মাণ কৰিছিল 'তিসৰী কসম' নামৰ ছবিখন। গুণগত দিশত সন্মান অৰ্জন কৰিলেও ছবিখন বক্স অফিচৰ দিশৰ পৰা আছিল অতি শোচনীয়ভাৱে ব্যৰ্থ। অৰ্থনৈতিকভাৱে বিধ্বস্ত হোৱা শৈলেন্দ্ৰই এই অৱস্থা পাহৰি থাকিবলৈ আশ্ৰয় লৈছিল মদৰ আৰু মদেই তেওঁৰ শেষ আশ্ৰয় হ'লগৈ।

প্যাসা, কাগজ কে ফুলৰ গুৰুদত্তৰ পাৰিবাৰিক জীৱন আছিল অশান্তিৰে পূৰ্ণ। তথাপি তেওঁ মৰিবলৈ ইচ্ছা কৰা নাছিল। কামৰ মাজত বুৰ গৈ থাকিলেও তেওঁৰ টোপনি অহা নাছিল আৰু সেয়ে প্ৰতি নিশাই শান্তিৰে শুবলৈ তেওঁ আশ্ৰয় লৈছিল টোপনি অহা ঔষধৰ। এই ঔষধৰ অধিক সেৱনৰ বাবেই তেওঁ অকালতে চিৰনিদ্ৰাৰ কোলাত ঢলি পৰিছিল। গুৰুদত্ত-গীতাদত্তৰ পুত্ৰ তৰুণ দত্তৰ অকাল মৃত্যুও আছিল ৰহস্যজনক। তেওঁৰো মৃত্যুশয্যাৰ ওচৰত পোৱা গৈছিল টোপনি অহা ঔষধ।

মদ্যপানৰ লগত অবিচ্ছেদ্য এটি নাম ঋত্বিক ঘটক। ভাৰতীয় ছবিৰ অন্যতম বিখ্যাত পৰিচালক ঋত্বিক ঘটকে অত্যাধিক মদ্যপান কৰি নিজৰ ওপৰতে অত্যাচাৰ চলাইছিল আৰু সেয়াই আছিল তেওঁৰ ভগ্ন স্বাস্থ্য আৰু অকাল মৃত্যুৰ অন্যতম কাৰণ।

জীৱন যুদ্ধত পৰাজিত হোৱা সকলে আত্মহননৰ পথ এটা বাছি লোৱা কাৰ্যত এটা যুক্তি বিচাৰি পোৱা যায়। কিন্তু জীৱন যুদ্ধত যিসকল সফল, তেওঁলোকে এই পথত ভৰি দিয়াৰ কাৰণ কি ? ইয়াৰ কাৰণ এটাই;– সফলতাৰ সংজ্ঞা তেওঁলোকৰ বাবে বেলেগ;–বাহিৰৰ মানুহে সেই সংজ্ঞা উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰাই স্বাভাৱিক।

দুই

চিনেমা জগতৰ লগত জড়িত অধিকাংশ লোকেই ভাগ্যক বিশ্বাস কৰে। ছবি এখনৰ সফলতা বা বিফলতাৰ কাৰণ বিচাৰি বহু সময়ত দিশহাৰা হৈ যাবলগীয়া হয়। সেয়ে এটা সময়ত ভাগ্যৰ ওপৰত বিশ্বাস কৰাৰ বিকল্প নাথাকে।

৮

সেই দশাই আহিল হেৰুৱে জে.পি. দত্তাৰ । চিত্র পৰিচালক হিচাপে ঈর্ষণীয় দক্ষতা প্রদর্শন কৰাৰ পাছতো জে.পি. দত্তাৰ কেইবাখনো ছবিয়ে বক্স-অফিচত কোনো আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিব পৰা নাছিল । এওঁৰ শেহতীয়া ছবি পাঁচ কোটি টকা ব্যয়ৰ 'ক্ষত্রিয়'ই লাভৰ মুখ দেখুৱাবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল । ছবি ৰিলিজ হোৱাৰ আগতেই পৰিৱেশকৰ লগত হোৱা লেনদেনতেই ছবিখনে অর্থনৈতিক সফলতাৰ প্রতিশ্রুতি বহন কৰিছিল ।

ছবিখনে মুক্তিলাভ কৰাৰ পাছতো দর্শকৰ প্রতিক্রিয়া আছিল আশাব্যঞ্জক । বিদ্যা ভাৰতীৰ অকাল বিয়োগে ছবিখনৰ সাফল্যৰ গতি ক্ষিপ্র কৰিব বুলি ভবা হ'ল । 'ক্ষত্রিয়'ত দিব্যাই এটি 'ফুলদানি চৰিত্র'ত অভিনয় কৰিছিল । দিব্যাৰ মৃত্যুৰ লগে-লগে 'ক্ষত্রিয়'ৰ নতুন পোষ্টাৰ ছপাই বিতৰণ কৰা হ'ল ।

কিন্তু ! ইয়াকেই হয়তো ভাগ্য বোলে । অবৈধভাৱে এ.কে. ৫৬ নামৰ আগ্নেয়াস্ত্র এটা লগত ৰখা বাবে সঞ্জয় দত্তক টাডা আইনৰ অধীনত গ্রেপ্তাৰ কৰাৰ লগে-লগেই 'ক্ষত্রিয়'ৰ ভাগ্যপাট হঠাৎ সলনি হৈ গ'ল । 'ক্ষত্রিয়'ৰ মূল চৰিত্রত অভিনয় কৰিছিল সঞ্জয় দত্তই । ছত্রিছ লাখ টকা পাৰিশ্রমিক লোৱা সঞ্জয় দত্তই এই ছবিৰ সাফল্যত সহায় কৰিব বুলি ভাবি সকলো ধৰণৰ প্রচাৰত তেওঁৰ ছবি বিশেষভাৱে প্রচাৰ কৰা হৈছিল । কিন্তু সঞ্জয়ৰ ওপৰত উঠা সকলো খং প্রকাশৰ বাবে 'ক্ষত্রিয়'কে বাছি লোৱাৰ ফলত সঞ্জয়ৰ কুকর্মৰ ফল বহন কৰিবলগীয়া হ'ল জে. পি. দত্তাই; সফলতাৰ সলনি সাময়িক ক্ষতি আৰু অনিশ্চিত ভৱিষ্যতক আমন্ত্রণ কৰি আনিলে সঞ্জয় দত্তই । ইয়াৰ পাছতো ভাগ্যৰ ওচৰত আত্মসমর্পণ নকৰি উপায় কি ?

সঞ্জয় দত্তক গ্রেপ্তাৰ কৰা হয় বেআইনী অস্ত্র নিজৰ লগত ৰখাৰ বাবে আৰু বোম্বাইৰ বোমা বিস্ফোৰণৰ লগত জড়িত লোকৰ বিষয়ে তথ্য উদ্ধাৰৰ বাবে । আৰক্ষী সূত্রই প্রকাশ কৰা মতে বোমা বিস্ফোৰণেৰে বোম্বাইক ধ্বংস কৰিবলৈ ওলোৱা দলটোৰ লগত সঞ্জয় দত্তৰ সম্পর্ক আছে । বোমা বিস্ফোৰণৰ লগত সঞ্জয়ৰ কি সম্পর্ক তাক আৰক্ষী

সূত্ৰই এতিয়াও প্ৰকাশ কৰা নাই। সঞ্জয়ৰ পিতৃ কংগ্ৰেছী নেতা সুনীল দত্তৰ প্ৰভাৱী হাতেও তেওঁক আৰক্ষীৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই।

বোম্বাইৰ বোমা বিস্ফোৰণৰ লগত জড়িত মেমনভাতৃ আৰু সেই ঘটনাৰ মূল মস্তিষ্ক ডুবাইৰ অন্ধকাৰ জগতৰ ৰজা ডাউড ইব্ৰাহিমৰ লগত যে সঞ্জয়ৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছে, সেই কথা প্ৰকাশ পোৱাৰ লগে লগেই সঞ্জয়ক 'দেশদ্ৰোহী' আখ্যাৰে বিভূষিত কৰি বহুলোকে সঞ্জয়ৰ বিৰুদ্ধে খড়গ হস্ত হৈ উঠে। ইয়াৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশিত হয় দেশৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰদৰ্শিত হৈ থকা 'ক্ষত্ৰিয়' ছবিখনৰ ওপৰত। বাইজৰ হেঁচাত ছবিখনৰ প্ৰদৰ্শন স্থগিত কৰি দিয়া হয়, প্ৰেক্ষাগৃহৰ সন্মুখত প্ৰচাৰৰ বাবে লগোৱা সঞ্জয় দত্তৰ বিশাল বিশাল ছবিবোৰ আঁতৰাই পেলোৱা হয়। সঞ্জয় অভিনীত আন যিবোৰ ছবিৰ প্ৰদৰ্শন চলি আছিল, সেইবোৰৰ প্ৰদৰ্শনো বন্ধ ৰখা হয়। সঞ্জয়ৰ লগতে প্ৰায় একে অপৰাধতে বোম্বাইৰ পুলিচে আৰু দুজন লোকক গ্ৰেপ্তাৰ কৰে। সেই দুজন হ'ল মেগনাম ভিডি'অৰ মালিক হানিফ কাদাওৱালা আৰু সমীৰ হিংগোৰো। সমীৰ হিংগোৰা প্ৰযোজিত 'সনম' ছবিখনৰো নায়ক আছিল সঞ্জয় দত্ত।

সঞ্জয় দত্ত অভিনীত আৰু নিৰ্মাণ কাৰ্য বিভিন্ন পৰ্যায়ত থকা ছবিৰ সংখ্যা তেৰখন। মোটা পৰিমাণৰ আগধন লৈ চুক্তিবদ্ধ হৈ থকা ছবিৰ সংখ্যাও বিছখনৰ অধিক। নিৰ্মাণৰ বিভিন্ন পৰ্যায়ত থকা ছবিবোৰৰ বাজেট আছিল গড়ে তিনি কোটি টকা। অৰ্থাৎ পোনপটীয়াভাৱে প্ৰায় চল্লিছ কোটি টকাৰ ভৱিষ্যত এতিয়া অনিশ্চয়তাৰ গৰ্ভত। ১৪ মে'ত মুক্তি পাবলগীয়া ছবি এখন আছিল সুভাষ ঘাইৰ 'খলনায়ক'? চাৰিকোটি টকীয়া এই ছবিৰ মুক্তিৰ দিনো এতিয়া অনিৰ্দিষ্ট কাললৈ পিছুৱাই দিয়া হৈছে। মুঠতে প্ৰায় পঞ্চাছ কোটি টকা বিনিয়োগৰ ব্যৱসায় এজন অভিনেতাই বন্ধ কৰি দিলে। অকল ইমানেই নহয়, সঞ্জয় অভিনীত পূৰ্বৰ ছবিবোৰো এতিয়া বাকচত বন্দী। সুনীল দত্ত অভিনীত ছবিবো মুক্তিৰ দিন পিছুৱাই দিয়া হৈছে।

বিভিন্ন সংগঠনে সঞ্জয়ক ছবিজগতৰ পৰা বয়কট কৰাৰ বাবে দাবী

তুলিছে যদিও চলচ্চিত্র প্ৰযোজক সংস্থাই এই বিষয়ে খাটাং সিদ্ধান্ত ল'ব পৰা নাই। এই ছবিবোৰত বিনিয়োগ হোৱা টকাৰ পৰিমাণ, প্ৰযোজক-সহশিল্পী আদিৰ স্বাৰ্থলৈ চাই প্ৰযোজক সংস্থাই কোনো সিদ্ধান্ত লোৱা নাই যদিও বিচাৰ শেষ নোহোৱা পৰ্যন্ত, আত্মপ্ৰকাশ কৰিব পাৰিব তাত সন্দেহ আছে। বোম্বাইৰ বোমা বিস্ফোৰণৰ ঘটনাত সঞ্জয় জৰিত বুলি প্ৰমাণিত হ'লে চলচিত্ৰ প্ৰযোজক সংস্থাই সঞ্জয়ক বয়ক'ট কৰাটো প্ৰায় খাটাং। লগে লগে বিভিন্ন প্ৰযোজকৰ প্ৰায় পঞ্চাছ কোটি টকা আৰব সাগৰৰ তলিলৈ নিক্ষেপিত হ'ব।

সঞ্জয় গ্ৰেপ্তাৰ হোৱাৰ পাছতে আন এটা কথা পোহৰলৈ আহে। অভিনেত্ৰী মন্দাকিনীৰ লগত ডাউড ইব্ৰাহিমৰ সম্পৰ্ক থকাৰ কথা বোমা বিস্ফোৰণৰ লগত মন্দাকিনীৰ সংযোগ নাই বুলি আৰক্ষী মহলে প্ৰকাশ কৰিছে। লগতে এই সংবাদো পৰিবেশন কৰিছে যে ডাউড ইব্ৰাহিমৰ লগত থকা সম্পৰ্কৰ ফলত মন্দাকিনী এটা সন্তানৰ মাতৃ হৈছিল।

সঞ্জয় বোমা বিস্ফোৰণৰ লগত কিমান জড়িত সেই কথা এতিয়াও স্পষ্ট নহ'লেও, আন এটা কথা সকলোৰে বাবে স্পষ্ট হৈ পৰিছে যে অন্ধকাৰ জগতৰ সম্ৰাটসকলৰ লগত বোম্বাই ছিনেমা জগতৰ বৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক। অকল ডাউড ইব্ৰাহিমেই নহয়, বোম্বাই আৰু ডুবাইৰ বহু ধনী আৰু শক্তিশালী লোকে বোম্বাইৰ ছবিজগতৰ বিভিন্ন ব্যক্তি আৰু ঘটনাক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। অলপতে এটা সাক্ষাৎকাৰত মিথুন চক্ৰবৰ্তীয়ে কৈছে যে বোম্বাইৰ প্ৰায় নৈব্বে শতাংশ লোকেই অন্ধকাৰ জগতৰ ব্যক্তিৰ লগত কিবা নহয় কিবা প্ৰকাৰে জড়িত। বাকী দহ শতাংশৰ মাজত থকা এজন লোক হ'ল অমিতাভ বচ্চন। কংগ্ৰেছ চৰকাৰৰ উৰ্দ্ধতন মহলৰ লগত থকা ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কৰ বাবেই ডাউড ইব্ৰাহিম অমিতাভৰ ওচৰ চপা নাই বুলি মিথুন চক্ৰবৰ্তীয়ে ভাবে। সঞ্জয়ৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু এই কথাটো নাখাটে। ইয়াৰ বিপৰীতটোহে হোৱাৰ সম্ভাৱনা অধিক। কংগ্ৰেছ এম.পিৰ পুত্ৰ হোৱা বাবেই হয়তো সঞ্জয়ৰ প্ৰতি ডাউড অধিক আগ্ৰহী হ'ব পাৰে।

বহু বছৰৰ আগতে প্ৰকাশিত এখন ছবিয়ে ভাৰতৰ চিত্ৰপ্ৰেমী ৰাইজৰ চকু থিয় কৰাই দিছিল। ছবিখনত আছিল কুখ্যাত চোৰাংকাৰবাৰী হাজী

মস্তানৰ ভৰিৰ ওচৰত বহি আছে হিন্দী ছবি জগতৰ বিখ্যাত অভিনেতা-পৰিচালক-প্ৰযোজক ৰাজকাপুৰ । সেই সময়তে প্ৰচাৰিত এটা সংবাদ আছিল— মেৰা নাম জোকাৰ ব্যৱসায়িক দিশত বিধ্বস্ত হোৱাৰ পাছত ৰাজকাপুৰৰ অৰ্থবল যেতিয়া শূন্য হৈ পৰিছিল, তেতিয়া হাজী মস্তানৰ অৰ্থ সাহায্যৰে ৰাজকাপুৰে নিৰ্মাণ কৰিছিল 'ববি' । আনপিনে প্ৰযোজক গুলশ্বন ৰায়ে হাজী মস্তানৰ জীৱনৰ ভেটিত নিৰ্মাণ কৰা অমিতাভ অভিনীত 'দীৱাৰ' ছবিখনৰ প্ৰযোজনাৰ ব্যয় হাজী মস্তানে বহন কৰিছিল বুলি সংবাদ প্ৰাচাৰিত হৈছিল । এই সংবাদবোৰৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হোৱাৰ আগতেই এই সংবাদবোৰ বতাহৰ লগত মিলি গৈছিল যদিও এটা সন্দেহ চৌদিশে বিয়পি থাকিল; —বোম্বাইৰ ছবিজগতৰ লোকৰ লগত অন্ধকাৰ জগতৰ লোকে ওচৰ সম্পৰ্কে স্থাপন কৰিছে ।

হিন্দী ছবিত এনে বহু অভিনেত্ৰী আছে— যি সকলে এখন বা দুখন ছবিৰে দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে আৰু পাছত লাহে-লাহে ৰূপালী পৰ্দাৰ প্ৰথম শাৰীৰ পৰা আঁতৰি গৈ থাকে । এনে অভিনেত্ৰীবোৰে বিলাসী আৰু ব্যয়বহুল জীৱনেই অতিবাহিত কৰে আৰু কামৰ ভিতৰত কৰে ডুবাইত মঞ্চ প্ৰদৰ্শন । ছবিজগতৰ লগত জৰিত লোকৰ ধাৰণা,— ডুবাইৰ মঞ্চ প্ৰদৰ্শন মাথোন মানুহক দেখুৱাবৰ বাবেহে;— তেওঁলোকৰ আচল জীৱিকা হ'ল ডুবাইৰ ধনীলোকৰ ৰক্ষিতা হৈ থকাটোহে । কথাটোৰ সত্যতা প্ৰমাণ কৰা সহজ নহয়, কিন্তু মন্দাকিনী আৰু ডাউড ইব্ৰাহিমৰ সম্পৰ্কই সেই ইংগিতেই দিয়ে ।

অভিনেত্ৰীসকলৰ লগত দৈহিক সম্পৰ্ক স্থাপনৰ বাবে অন্ধকাৰ জগতৰ লোকসকলৰ আগ্ৰহ বা ইচ্ছাৰ যুক্তি এটা বিচাৰি পোৱা যায় । কিন্তু অভিনেতাসকলৰ লগত সম্পৰ্কৰ কাৰণ ? ছবিজগতৰ লগত জড়িত এজন লোকৰ মতে— যিহেতু সাধাৰণ ৰাইজ আৰু আনকি আৰক্ষী বিভাগৰ কিছুমান লোকেও অভিনেতাসকলক সমীহৰ দৃষ্টিৰে চায়, গতিকে অন্ধকাৰ জগতৰ গোপন খবৰ সৰবৰাহ কৰা বাবে এই অভিনেতাসকলক ব্যৱহাৰ কৰা হয় । নিজৰ ৰক্ষিতাক ছবিৰ নায়িকাৰ ৰূপত দেখা পোৱাৰ বাবে আৰু প্ৰিয়পাত্ৰ অভিনেতাক পুৰস্কাৰ হিচাপে নায়কৰ চৰিত্ৰত অভিনয়ৰ

সুযোগ দিয়াৰ বাবে অন্ধকাৰ জগতৰ এই লোকসকল ছবি প্ৰযোজনাৰ বাবে আগবাঢ়ি আহে। তেওঁলোকে নিজৰ নামত ছবি প্ৰযোজনা নকৰিলেও অইন এজেন্টৰ হতুৱাই ছবি প্ৰযোজনা কৰে। ইয়াৰ সুন্দৰ উদাহৰণ হ'ল ডাউড ইব্ৰাহিমৰ সহযোগী সমীৰ হিংগোৰাই প্ৰযোজনা কৰা ছবি 'চনম',— যাৰ নায়ক সঞ্জয় দত্ত।

লেখক-প্ৰযোজক-পৰিচালক সুভাষ ঘায়ে স্পষ্ট ভাষাৰে অভিযোগ কৰিছে যে এই মানুহবোৰৰ সংযোগ আৰু অৰ্থবলৰ বাবে যিকোনো লোক ৰাতিৰ ভিতৰতে পৰিচালকৰ আসনত বহিছে; অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ পাৰিশ্ৰমিকৰ নিৰিখ যুক্তিহীনভাৱে উঠোৱা নমোৱা কৰিছে, ব্যৱসায়িক শৃংখলাবোধ নোহোৱা হৈ গৈছে।

দুই-তিনিখন ছবি হিট হোৱাৰ পাছতে সঞ্জয় দত্তৰ পাৰিশ্ৰমিকৰ পৰিমাণ বৃদ্ধি হৈ চল্লিছ লাখ টকা পাইছিলগৈ, —যিটো বোম্বাইৰ ছবিজগতত অভিনেতাই পোৱা দ্বিতীয় সৰ্বোচ্চ পৰিমাণ। প্ৰথম স্থান অৱশ্যেই অমিতাভ বচ্চনৰ। সঞ্জয়ৰ এই উত্থানৰ নেপথ্যত ডাউড ইব্ৰাহিমৰ হাত থকা বুলি বহুতেই অনুমান কৰে।

বোম্বাইৰ বোমা বিস্ফোৰণৰ আঁত ধৰি বোম্বাইৰ চিনেমা জগতৰ যিবোৰ সংবাদ পোহৰলৈ আহিছে, তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া যে সুদূৰপ্ৰসাৰী হ'ব তাত কোনো সন্দেহ নাই। টেলিভিছন, কেবল টিভি, ভিডিঅ' আদিৰ আক্ৰমণত দুৰ্বল হৈ পৰা বোম্বাইৰ হিন্দী ছবিজগতক সজীৱ কৰি ৰাখিছিল অন্ধকাৰ জগতৰ পৰা অহা অৰ্থভাণ্ডাৰে। কিন্তু ৰক্ষকৰ ভূমিকাৰে আগবাঢ়ি অহা এই ভয়াবহ অক্টোপাছৰ বাহুৰ মাজৰ পৰা আঁতৰি অহাৰ লগে-লগে ছবিজগত পুনৰ অৰ্থনৈতিক সংকটৰ মুখামুখি হ'ব। সুভাষ ঘায়ে কোৱাৰ দৰে,— এয়া হ'ব বোম্বাইৰ ছবিজগতৰ মংগলৰ বাবেহে। তেতিয়া ছবিজগত পুনৰ ঘূৰি আহিব ছবিজগতৰ নিষ্ঠাবান মানুহৰ হাতলৈকে।

হলিউডৰ আকাশত ভাৰতীয় তৰা

খ্যাতনাম চিত্ৰনাট্যকাৰ শচীন ভৌমিকে লণ্ডনৰ পৰা নতুন কিতাপ এখন লৈ আহিছিল, নাম 'মেন, ওমেন এণ্ড চাইল্ড'। লেখক 'লাভষ্টৰি' লেখি বিখ্যাত হোৱা এৰিক চেগাল। কিতাপখন পঢ়ি তেওঁ খুব ভাল পালে, স্মিতা পাতিলক কাহিনীটো ক'লে, হৃষিকেশ মুখাৰ্জীক ক'লে। ঠিক হ'ল সেই কাহিনীৰ অৱলম্বনত শচীন ভৌমিকৰ চিত্ৰনাট্য, গুলজাৰৰ সংলাপ আৰু গীত, ৰাহুল দেৱ বৰ্মনৰ সংগীত পৰিচালনাৰে ছবি এখন নিৰ্মাণ কৰা হ'ব, ছবিখন পৰিচালনা কৰিব হৃষিকেশ মুখাৰ্জীয়ে। মুখ্য চৰিত্ৰ তিনিটাত অভিনয় কৰিব স্মিতা পাটিল, ৰাজেশ খান্না আৰু শ্বাবানা আজমীয়ে। পৰিকল্পনা আগবাঢ়িল। এনেতে শ্বাবানা আজমী গৈ এদিন হৃষিকেশ মুখাৰ্জীৰ ওচৰ পালে। শ্বাবানাই ক'লে যে তেওঁৰ বন্ধুজনে ছবি এখন পৰিচালনা কৰিব বিচাৰিছে। এই কাহিনীটো তেওঁৰ ভাল লাগিছে, যদি হৃষীকেশ মুখাৰ্জীয়ে কাহিনীটো বন্ধুজনক দিয়ে, তেন্তে তেনেদৰেই হৃষীকেশ মুখাৰ্জীয়ে পৰিচালনা কৰিবলৈ লোৱা ছবিখন এজন নতুন পৰিচালকে আৰম্ভ কৰিলে। ছবিৰ নাম 'মাচুম'। পৰিচালক গৰাকীৰ নাম শেখৰ কাপুৰ। এই ছবিত পূৰ্বে পৰিকল্পনা কৰা ভূমিকালিপিৰ কিছু সলনি হ'ল, ৰাজেশ খান্নাৰ ঠাইত আহিল নাচিৰুদ্দিন শ্বাহ, স্মিতা পাটিলৰ ঠাইত আহিল সুপ্ৰিয়া পাঠক। স্মিতা-শ্বাবানাৰ অৰিয়াঅৰিৰ কথা সকলোৰে জানে। স্মিতাই গৈ পুনৰ হৃষীকেশ মুখাৰ্জীক জোৰ দিলে — শ্বাবানাক বাদ দি ছবিখন কৰাৰ বাবে। কিন্তু নতুন পৰিচালক এগৰাকীক উৎসাহ দিয়াৰ বাবেই হৃষীকেশ মুখাৰ্জীয়ে স্মিতাৰ প্ৰস্তাৱ সমৰ্থন নকৰিলে।

'মাচুম'ৰ নিৰ্মাণ আৰম্ভ হ'ল। তেতিয়ালৈকে বোম্বাইৰ ছবিজগতত শেখৰ কাপুৰৰ কোনো স্থিতি নাছিল। দিল্লীৰ যুৱক লণ্ডনত থাকি চাৰ্টাৰ্ড একাউন্টেন্টৰ জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰিছিল। কাৰেন্সি নোটৰ চিকমিকনি, বিলাস বহুল বাংলো আৰু ভাৰতীয়-ইংৰাজ অলেখ বান্ধৱীৰ

[illegible] তেওঁৰ ঠাইত [illegible] ।

[illegible] বৈশিষ্ট্য — [illegible] এটা [illegible] [illegible] । [illegible] [illegible] এটা [illegible], [illegible] [illegible] । তেওঁৰ [illegible] 'চলা' ছাঁৰ [illegible] হিন্দী [illegible] — [illegible] । এই [illegible] কামুবিবৰ্জিত [illegible] তেওঁ আছি লোৱাই পালেহি [illegible] কৰিছিলে ।

সেই সময়ত [illegible] কৰি আছিল 'ইস্ক ইস্ক ইস্ক' নামৰ ছবিখন । শ্বাবানা আজমী নায়িকা হিচাবে থকা এই ছবিখনত শেখৰ কাপুৰে সৰু চৰিত্ৰ এটিত অভিনয় কৰাৰ সুযোগ পালে, আৰু সুযোগ পালে শ্বাবানাৰ লগত ভাড়িত হোৱাৰ । ছবিখন বহু অফিচত ব্যৰ্থ হ'ল । কিন্তু ভিতৰত হ'ল শেখৰ কাপুৰ আৰু শ্বাবানাৰ প্ৰেমৰ আৰম্ভণি । এই প্ৰেম কাহিনীয়ে দেৱানন্দক ইমানেই বিৰক্ত কৰিছিল যে বহু প্ৰতিভাৰ জন্ম কেন্দ্ৰ বুলি বিখ্যাত 'নৱকেতন বেনাৰ'ৰ পিচৰ কোনো ছবিতেই শেখৰ আৰু শ্বাবানাৰ প্ৰৱেশ নঘটিল ।

শ্বাবানাৰ জোৰতেই শেখৰে পিচত এখন ছবিত নায়কৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰাৰ সুযোগ পালে শ্বাবানাৰ বিপৰীতে । 'টুটে খিলোনে' নামৰ এই ছবিখনো বহু অফিচত ব্যৰ্থ হ'ল । শেখৰ কাপুৰৰ অভিজাত চাল-চলন, প্ৰকাশ ভংগিমা হিন্দী ছবিৰ প্ৰচলিত নায়কৰ লেখীয়া নহয়, ওচৰৰ চিনাকি মানুহৰ ৰূপত শেখৰ কাপুৰক কল্পনা কৰা কঠিন — দৰ্শকে তেওঁক আদৰি নল'লে ।

নৱকেতনৰ দৰে বিখ্যাত আৰু শক্তিমান বেনাৰ তেওঁৰ ওচৰৰ পৰা আঁতৰি গ'ল, অভিনেতা হিচাবে দৰ্শকৰ ওচৰ চাপিব নোৱাৰিলে, হতাশা আৰু অস্থিৰতাত তেওঁ ভাগি পৰিল । এই সময়ত সাহস যোগাবলৈ ওচৰত থাকিল মাথোন শ্বাবানা আজমী । শ্বাবানা তেতিয়া দৰ্শকৰ মনমোহা ঐশ্বৰ্যময়ী আৰু বহু ভগ্ন প্ৰেমৰ দুখেৰে জৰ্জৰিত ।, শ্বাবানাই শেখৰৰ বাবে প্ৰযোজক গোটালে, হৃষীকেশ মুখাৰ্জীৰ পৰা

কাহিনী সংক্ৰান্ত [illegible], পৰিচালনা, আৰ.ডি. বৰ্মণৰ [illegible] সংগীত [illegible] কৰিছিল। ছবিখন হ'ল 'মাচুম'।

মাচুমে দৰ্শকসকলৰ মন [illegible] [illegible], [illegible] পালে। মাচুমৰ বাবে [illegible] [illegible] বহু [illegible] সেই আঠটাৰোকেই সুন্দৰভাৱে পৰিচালনা কৰিব পাৰিছিল নবীন পৰিচালক শেখৰ কাপুৰে।

মাচুমৰ সাফল্যৰ পাছতো শেখৰ কাপুৰ বহু দিন বেকাৰ থাকিবলগীয়া হৈছিল। সেই সময়ত তেওঁ আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে বিজ্ঞাপনৰ মডেল হিচাবে। ছফিচটিকেটেড ভোক্তাৰ মহলত লেডিকিলাৰ হিচাবে তেওঁ বহু যুৱতীৰ হৃদকম্পন হিচাবে চিহ্নিত হ'ল।

এনেতে আহিল প্ৰযোজক বনি কাপুৰৰ অফাৰ 'মিঃ ইণ্ডিয়া' পৰিচালনাৰ বাবে। বনি কাপুৰে ছবিখন প্ৰযোজনা কৰিছিল ভায়েক অনিল কাপুবব ভবিব তলব মাটি দৃঢ় কৰিবলৈ। গতিকে তেওঁক এনে এজন পৰিচালক লাগে যাব হাতত সময়ৰ ভিৰ নাই, ছবিখন পৰিচালনা কৰোঁতে যাব মনোযোগৰ অলপো অভাৱ নহ'ব, ছবিৰ প্ৰতিটো শ্বটকেই সমান মনোযোগেৰে গ্ৰহণ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। বনি কাপুৰৰ বাছনিত উঠিল শেখৰ কাপুৰ।

বনি কাপুবব আশা পূবণ কৰি 'মিঃ ইণ্ডিয়া' বক্স অফিচত সফল হ'ল। ছেক্স ভায়োলেন্সৰ প্ৰাধান্য নথকা, এখন পুৰণি ছবিৰ বিমেকক ব্যৱসায় সফল কবি তোলাৰ বাবে শেখৰ কাপুৰ ইণ্ডাষ্ট্ৰিৰ ধন্যবাদৰ পাত্ৰ হ'ল। মাচুমৰ অন্যতম আকৰ্ষণ আছিল শিশু চবিত্ৰকেইটিমানৰ মনোগ্ৰাহী অভিনয়। মিঃ ইণ্ডিয়াৰো আকৰ্ষণ আছিল কেইটিমান শিশু চৰিত্ৰ। 'শ্বোলে'ৰ আমজাদ খানৰ দৰে এই ছবিৰ 'মোগাম্বো' নামৰ খলনায়ক অমৰীশ পুৰীও দৰ্শকৰ প্ৰিয় ভিলেইন হৈ পৰিল।

“মিঃ ইণ্ডিয়া”ৰ অভাৱনীয় সাফল্যয়ো শেখৰ কাপুৰৰ বাবে সৌভাগ্য কঢ়িয়াই আনিব নোৱাৰিলে। শ্বাবানা আজমী তেওঁৰ জীৱনৰ পৰা আঁতৰি গ'ল, বনি কাপুৰৰ পৰৱৰ্তী ছবি 'ৰূপ কী ৰাণী চোৰোঁ কা ৰাজা'ৰ পৰিচালনাৰ দায়িত্বও পালে তেওঁৰ সহকাৰী সতীশ কৌশিকে

('মিঃ ইণ্ডিয়া'ৰ 'কেলেণ্ডাৰ'). চিবতে হাচান ৰিজভীৰ প্ৰযোজনাত 'শ্বোলে'ৰ ৰি-মেক 'জোচিলে'ৰ নিৰ্মাণ কাম আৰম্ভ কৰিও আধাতেই কাম বন্ধ দিবলগীয়া হ'ল। ধৰ্মেন্দ্ৰৰ প্ৰযোজনাত নিৰ্মাণ কৰিব খোজা 'টাইম মেচিন' ছবিৰ কামো আগনবঢ়া হ'ল।

এনে সময়তে তেওঁ পুনৰ আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে শ্ৰীধৰ ক্ষীৰসাগৰৰ নিৰ্মিত টি ভি ছিৰিয়েল 'খানদান'ত। ডাঙৰ পৰ্দাত অভিনেতাৰ ৰূপত বিফল হোৱা শেখৰ কাপুৰ এইবাৰ সফল হ'ল। খানদানৰ পিচত আছিল 'স্বয়ংসিদ্ধা', 'মহানগৰ'ৰ দুটি খণ্ড আৰু 'উৰান'। শেখৰ কাপুৰে অভিনয় কৰা এই প্ৰতিটো চৰিত্ৰই দৰ্শকৰ পৰা সমাদৰ পোৱাৰ মূলতে আছিল চিত্ৰনাট্যকাৰৰ সহযোগীতা, পৰিচালকৰ কৌশলী হাতৰ পৰশ আৰু তেওঁৰ নিজৰ ব্যক্তিত্ব। এই আটাইকেইটি চৰিত্ৰতে তেওঁৰ বেশভূষা একেই, কথা কোৱাৰ ভংগিমা একেই, অভিনয় শৈলী একেই। তথাপিতো দৰ্শকে তেওঁক আদৰি লৈছিল চৰিত্ৰৰ লগত খাপ খাই পৰা তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ বাবেই। 'মহানগৰ' ধাৰাবাহিকৰ এটি খণ্ডত তেওঁ এনে এটি চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিছিল যিটো চৰিত্ৰই এজন মানুহৰ পৰা কোম্পানী এটা কিনি লয়। বিক্ৰেতাজনৰ পৰা পূৰ্বতে এই চৰিত্ৰটোৱে অপমানৰ সোৱাদ পাইছিল। সমালোচকসকলৰ মতে শেখৰ কাপুৰে এই ক্ৰেতাজনৰ চৰিত্ৰত কৰা অভিনয়ে আছিল সৰু-বৰ উভয় পৰ্দাতেই তেওঁ কৰা সকলো অভিনয়ৰ ভিতৰতে শ্ৰেষ্ঠ। শেখৰ কাপুৰে নিজেও এই কথাৰ সত্যতা স্বীকাৰ কৰিছিল। তেওঁ কৈছিল: 'এই চৰিত্ৰটিত অভিনয় কৰোঁতে মোৰ মনৰ মাজৰ সেইজন শেখৰ কাপুৰ জাগ্ৰত হৈ উঠিছিল যিজন বোম্বাইৰ চিত্ৰজগতৰ প্ৰযোজকসকলৰ দ্বাৰা বাৰে বাৰে প্ৰত্যাখ্যাত হৈছিল। মোৰ মনত ইমান দিনে থূপ খাই থকা সকলো জেদ, সকলো বিৰক্তি, সকলো ঘৃণা এই চৰিত্ৰটিৰ অভিনয়ৰ মাজেৰে উজাৰি দিছিলোঁ।'

দূৰদৰ্শন ধাৰাবাহিকৰ সাফল্যৰ পাছত তেওঁ পুনৰ ডাঙৰ পৰ্দাৰ অভিনয়ৰ আমন্ত্ৰণ পাবলৈ ধৰিলে। অৱশ্যেই মূল সূঁতিৰ ছবিৰ বাবে নহয়, অন্য ধাৰাৰ ছবিৰ বাবেহে। তেনে দুখন ছবি হ'ল গোবিন্দ নিহলানীৰ 'দৃষ্টি' আৰু মনি কউলৰ 'নজৰ'। দুয়োখন ছবিতেই তেওঁৰ চৰিত্ৰ দুটি আছিল তেওঁৰ নিজৰেই শৰীৰিক আৰু মানসিক অৱয়বৰ।

দুয়োখন ছবিতেই তেওঁ কৰা অভিনয় দৰ্শক-সমালোচকৰ দ্বাৰা প্ৰশংসিত হৈছিল ।

এনেদৰে বাধা-বিপত্তি থাকিলেও, অৱশেষত তেওঁ সফল অভিনেতাৰ ৰূপত নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল । কিন্তু পৰিচালক হিচাপে ব্যৱসায়িক দিশত সফল হোৱাৰ পিছতো তেওঁ ধাৰাবাহিকভাৱে ছবি নিৰ্মাণ কৰি যাব পৰা নাছিল । বনি কাপুৰৰ প্ৰযোজনাত নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লোৱা 'প্ৰেম'ৰ অংকুৰণেই নঘটিল, 'টাইম মেচিন'-এ ইমান সময় ল'লে যে চলচ্চিত্ৰ মহলে ধেমালিতে 'টাইম পাছ মেচিন' বুলি আখ্যা দিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে ।

এদিন হঠাৎ ভাগ্যই আহি শেখৰ কাপুৰৰ দুৱাৰত টুকুৰিয়াবলৈ আৰম্ভ কৰিলে । 'বি বি চি'ৰ 'চেনেল ফোৰ'ৰ বাবে ছবি এখন নিৰ্মাণ কৰিব লাগে; বাজেট সীমিত; বিষয়বস্তু ভাৰতৰ নাৰী দস্যু ফুলন দেৱী । শেখৰ কাপুৰে এই আমন্ত্ৰণ গ্ৰহণ কৰিলে । মালা সেনে লিখা 'বেণ্ডিট কুইন' নামৰ ফুলনৰ জীৱনীখনৰ ভেঁটিত দুয়ো চিত্ৰনাট্য সাজু কৰিলে, শ্বুটিং কৰিলে, ছবি সম্পূৰ্ণ হ'ল, বিদেশত মুক্তি লাভ কৰিলে, প্ৰশংসা পালে; স্বদেশত বিতৰ্কৰ সূচনা হ'ল ।

ফুলনকলৈ পূৰ্বতে এখন তৃতীয় শ্ৰেণীৰ হিন্দী ছবি নিৰ্মাণ কৰা হৈ গৈছিল । কলাগত দিশত সেই ছবি উল্লেখৰ অকণো যোগ্যই নহয় । শেখৰৰ ফুলন দেৱীৰ কলাগত দিশত উচ্চমানৰ বুলি বিদেশৰ সমালোচকসকলে মন্তব্য কৰিছে । ভাৰতৰ সমাজ জীৱনৰ কদৰ্য ৰূপ দাঙি ধৰা ছবিয়ে বিদেশত প্ৰায়ে সমাদৰ অৰ্জন কৰি আহিছে । বৰ্ণ বৈষম্য, নাৰীৰ ওপৰত অত্যাচাৰ, ইত্যাদি উপাদানেৰে পূৰ্ণ 'বেণ্ডিট কুইন'— এও যে বিদেশত সমাদৰ পাব তাক বহুতেই পূৰ্বতে অনুমান কৰিছিল । তাকে ছবিখন নিৰ্মাণ কৰা হৈছে 'বি বি চি'ৰ দৰে আন্তৰ্জাতিক প্ৰতিষ্ঠানৰ বাবে ।

'বেণ্ডিট কুইন'-এ শেখৰ কাপুৰৰ ভাগ্যৰ দুৱাৰ ভালদৰেই খুলি দিলে । অকল এই ছবিৰ সাফল্য আৰু সুনামেই তেওঁলৈ কঢ়িয়াই আনিলে হলিউডৰ প্ৰযোজকৰ ছবি পৰিচালনাৰ অফাৰ । সীমিত বাজেটত, সীমিত সা-সুবিধাৰে ছবি কৰি অহা শেখৰৰ সন্মুখত এতিয়া অথৰ

কোনো অভাব নাই, [illegible] কোনো [illegible] নাই।

[illegible] এই [illegible]

দেশের রাজনৈতিক [illegible] অবস্থায় [illegible] কিন্তু

[illegible] সেই

দেশের [illegible] আরম্ভ করিয়াছে।

[illegible] ইংরেজী [illegible]

[illegible] এই [illegible]

[illegible] হয়।

সংগীত তাৰকা এ. আৰ. ৰহমান

'[illegible]' [illegible] মণিৰত্নমৰ এই [illegible] ছবিখনৰ [illegible] ৰজা' [illegible] এইবাৰেও সংগীত [illegible] মণিৰত্নমে [illegible] প্ৰায় [illegible] । কিন্তু এইবাৰ মণিৰত্নমে [illegible] 'ৰোজা'ৰ বাবে [illegible] এক [illegible] সংগীত পৰিচালকৰ ভাৰ দিলে, [illegible] সংগীত পৰিচালকেই নহয়, ছবিখনৰ [illegible] নতুন ।

মণিৰত্নমৰ [illegible] নতুন প্ৰতিভাসকলৰ ওপৰতে । [illegible] 'ৰোজা'ই ব্যৱসায়িক দিশত উল্লেখনীয় সফলতা লাভ কৰিলে; ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত বঁটা অৰ্জন কৰিলে; ছবিখনৰ নতুন নায়ক [illegible] স্বামী ৰাতিটোৰ ভিতৰতে বিখ্যাত হৈ পৰিল, [illegible] অভিনেত্ৰী 'মধু' [illegible] আৰু এ. আৰ. ৰহমান নামৰ বাদ্য-যন্ত্ৰীজন, যি [illegible] সংগীত পৰিচালকৰ সহকাৰী হিচাপে [illegible] বিস্ময়কৰ ছবিৰ বাবে সংগীত ৰচনা কৰিছিল, তেওঁ অৰ্জন কৰিলে শ্ৰেষ্ঠ সংগীত পৰিচালকৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা ।

অকল ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাৰ বাবেই নহয়, ৰোজাৰ গীতবোৰৰ সুৰ আৰু সংগীত ৰচনাৰ অভিনৱত্বৰ বাবেও এ. আৰ. ৰহমানে প্ৰথম ছবিৰেই অৰ্জন কৰিলে সৰ্বভাৰতীয় খ্যাতি । 'শংকৰাভৰণম্', 'ৰুদ্ৰবীণা', 'স্বাতীকিৰণম্' আদি দক্ষিণ ভাৰতীয় ছবিৰ গীতেও উত্তৰ ভাৰতত জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল; কিন্তু সেই জনপ্ৰিয়তা আছিল সংগীত ৰসিকসকলৰ মাজত সীমাবদ্ধ । কিছু গীতৰ সুৰ হিন্দী ছবিৰ বাবে

নকল কৰা হৈছিল আৰু সেই সুৰৰ গীতবোৰে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল। কিন্তু এনে ছবিৰ আটাইবোৰ গীতেই সকলো ধৰণৰ শ্ৰোতাকে আকৰ্ষিত কৰিব পৰাটো প্ৰথম বাৰৰ বাবে ৰোজাৰ ক্ষেত্ৰতহে সম্ভৱ হৈছিল। 'ৰোজা' হিন্দীলৈ ডাব কৰা হৈছিল আৰু হিন্দীতো ইয়াৰ গীতবোৰেহে অধিক আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

ৰোজাৰ পূৰ্বে 'অঞ্জলি', 'অপূৰ্ব সহোদৰাৰগাল' ছবি (সংগীত পৰিচালক— ইল্লিয়া ৰাজা), ক্ষণক্ষণম (সংগীত পবিচালক— ডঃ কিৰৱাণী) আদি ছবি হিন্দীলৈ ডাব কৰা হৈছিল। ইল্লিয়া বাজাৰ দৰে কিম্বদন্তী সুৰকাৰে সুৰ কৰিছিল 'সদমা', 'মহাদেব', 'কামাগ্নি' আদি ছবিৰ বাবে। অপূৰ্ব সুন্দৰ সুৰৰ সমাবেশ হোৱা সত্ত্বেও এই ছবিৰ গীতবোৰে ব্যাপক সমাদৰ লাভ কৰা নাছিল। উত্তৰ ভাবত মূলতঃ লোক সংগীতৰ দেশ; পেনপটিয়া আৰু সহজে গুণগুণাব পৰা সুৰ ইয়াৰ শ্ৰোতাৰ বাবে অধিক আকৰ্ষণৰ বস্তু। কিন্তু ইল্লিয়া বাজা বা ডঃ কিৰৱাণীৰ সুৰ ৰচনাৰ মূল আধাৰ কৰ্ণাটকী শৈলীৰ। তেনে সুৰত কণ্ঠ-নৈপুণ্যৰ প্ৰকাশ অতি জৰুৰী। শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ দেশ দক্ষিণ ভাবতৰ সংগীতপ্ৰেমী শ্ৰোতাৰ বাবে সেইবোৰ সুৰ প্ৰিয়; কিন্তু উত্তৰ ভাবতৰ শ্ৰোতাৰ বাবে সেইবোৰ পৰিচিত নহয়। এ. আৰ. ৰহমানে 'ৰোজা'ৰ গানেৰে এই সকলো সীমাবদ্ধতা অতিক্ৰম কৰিব পৰা বাবে তেওঁ এই বিৰল সাফল্যৰ অধিকাৰী হোৱাৰ সৌভাগ্য অৰ্জন কৰিছিল।

'ৰোজা'ৰ গীতবোৰ আছিল লোক-সংগীতৰ উদ্দামতাপূৰ্ণ আৰু পেনপটিয়া; কৰ্ণাটকী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ গায়ন পদ্ধতিৰ পৰা মুক্ত। তাৰ লগতে আছে ব্যাপক নাটকীয় ভংগিমা। উচ্চগ্ৰামৰ যন্ত্ৰসংগীতৰ প্ৰয়োগ আৰু এই সংগীত ৰচনাত ব্যৱহাৰ কৰা 'অৰ্কেষ্ট্ৰেশ্যন' গীতবোৰৰ অন্য এক বিশেষত্ব। বিজ্ঞাপনৰ ছবিৰ বাবে সংগীত ৰচনা কৰাৰ দীৰ্ঘদিনৰ অভিজ্ঞতা থকা ৰহমানে জানে কেনেদৰে শ্ৰোতাৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিব লাগে আৰু কেনেদৰে শ্ৰোতাৰ মনৰ গভীৰত প্ৰবেশ কৰিব লাগে। এই সমগ্ৰ উপাদানৰ মিশ্ৰণে 'ৰোজা'ৰ গীতবোৰক সৰ্বভাৰতীয় শ্ৰোতাৰ গ্ৰহণযোগ্য কৰি তোলাত সহায় কৰিছিল।

'ৰোজা'ৰ সাফল্যই ৰহমানৰ চাহিদা অতিশয় একেবাৰে বঢ়াই দিলে। চাহিদা অহা সকলো কাম কিন্তু তেওঁ গ্ৰহণ কৰা নাছিল। কামত কিছু কেইখন বাছনি কৰি ৰহমানে 'ৰোজা'ৰ পাছত যিবোৰ ছবি হাতত লৈছিল, সেই আটাইবোৰেই গীতৰ বাবেই জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল। সেই ছবিবোৰৰ উল্লেখযোগ্য কেইখনমান হ'ল 'জেণ্টলমেন', 'থিৰুডা থিৰুডা', 'ডুৱেট', 'কাদলন' আৰু 'কিজাক্কু চিমায়িলে'।

গানৰ মাজত ক্ষণিক স্তব্ধতা আৰু মুহূৰ্তৰ পাছতে গৰ্জন কৰি উঠা অলেখ বাদ্যযন্ত্ৰৰ সমন্বয় এ. ৰহমানৰ সংগীত ৰচনাৰ এটা চিনাকি কৌশল। অসংখ্য ইলেক্ট্ৰনিক বাদ্যযন্ত্ৰৰ প্ৰয়োগৰ প্ৰতিও তেওঁৰ দুৰ্বলতা সহজে চকুত পৰে। উল্লিখিত আটাইকেইখন ছবিৰ গীততেই এই কৌশলবোৰৰ সঘন পুনৰাবৃত্তিয়ে তেওঁৰ গীতক সহজ পৰিচিতি এটা দান কৰিছিল সঁচা, কিন্তু ই এক ধৰণৰ 'একঘেয়েমি'ৰ ভাবো কঢ়িয়াই আনিছিল।

এনে সময়তে তেওঁ সুযোগ পাইছিল কে. বালচন্দ্ৰৰ 'ডুৱেট' ছবিৰ সংগীত পৰিচালনা কৰাৰ। খবাং ৰতবেক কেন্দ্ৰ কৰি নিৰ্মাণ কৰা 'থান্নিৰ থান্নিৰ' ছবিৰ পৰিচালক কে. বালচন্দ্ৰই সাধাৰণতে সংগীতনিৰ্ভৰ ছবি নিৰ্মাণ কৰে। শাস্ত্ৰীয় সংগীতে মুখ্য অংশ অধিকৃত কৰা বালচন্দ্ৰৰ ছবিবোৰৰ বাবে পূৰ্বতে সংগীত ৰচনা কৰিছিল ইল্লিয়া ৰাজা, কে. ভি. মহাদেৱন আদিৰ দৰে বিখ্যাত আৰু শাস্ত্ৰীয় সংগীতত পাৰদৰ্শী সংগীত পৰিচালকসকলে। সেয়ে এ. আৰ. ৰহমানৰ বাবে 'ডুৱেট'ৰ সংগীত পৰিচালনা আছিল প্ৰত্যাহ্বানস্বৰূপ। লণ্ডনৰ ট্ৰিনিটি কলেজ অব মিউজিকৰ পৰা পাশ্চাত্য সংগীতৰ ডিপ্লোমা অৰ্জন কৰা এ. আৰ. ৰহমানে দক্ষিণামূৰ্তি আৰু কৃষ্ণানন্দৰ ওচৰত কৰ্নাটকী শাস্ত্ৰীয় সংগীত শিকিছিল; জাকিৰ হুচেইন, টি.ভি. গোপালকৃষ্ণণ আদিৰ সংগীত ৰচনা পৰিবেশনত বাদ্যযন্ত্ৰী হিচাবে অংশগ্ৰহণ কৰিছিল; কিন্তু শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ প্ৰাধান্য থকা সংগীত ৰচনাৰ বাবে তেওঁ বিশেষ সুযোগ পোৱা নাছিল। সেয়ে, কে. বালচন্দ্ৰৰ এই আমন্ত্ৰণ তেওঁ একেকোবেই গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু নিজৰ যোগ্যতা প্ৰতিপন্ন কৰিছিল। চিত্ৰা, য়েছুদাস,

এছ. পি. বালসুব্ৰমণিয়াম, পি. সুশীলা আদিৰ দৰে কণ্ঠশিল্পীৰ ৰাগাশ্ৰয়ী গীত আৰু কাদৰী গোপীনাথৰ ছেক্সোফোনত প্ৰকাশিত হোৱা সংগীত ৰচনা আছিল 'ডুৱেট'ৰ মূল আকৰ্ষণ। বিশেষকৈ, এটা গীতত এছ. পি. বালসুব্ৰমণিয়ামৰ কণ্ঠৰ সৈতে কাদৰী গোপীনাথৰ ছেক্সোফোনৰ যুগলবন্দী- এ.আৰ. ৰহমানৰ হৃদয়স্পৰ্শী সুৰসৃষ্টিৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন।

এ.আৰ. ৰহমানৰ পিতৃ শেখৰ আছিল তামিল ছবিজগতৰ এগৰাকী কুশলী বাদ্যযন্ত্ৰী। বহু বিখ্যাত বিখ্যাত সংগীত পৰিচালকৰ সহকাৰী হিচাবে তেওঁ কাম কৰিছিল। স্বাধীন সংগীত পৰিচালক হোৱাৰ সপোন বুকুত বান্ধি তেওঁ অকালতে মৃত্যু বৰণ কৰে। ৰহমানৰ বয়স তেতিয়া দহবছৰ। দাৰিদ্ৰ্যৰ লগত যুঁজিবলগীয়া হ'লেও তেওঁ সংগীত-চৰ্চা বাদ নিদিলে। কম বয়সতে তেওঁ বাদ্যযন্ত্ৰী হিচাবে আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে আৰু ২৪ বছৰ বয়সত, প্ৰথমখন ছবিৰেই অৰ্জন কৰিলে ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় খ্যাতি।

'ৰোজা'ই ৰহমানৰ ভাগ্যৰ দুৱাৰ খুলি দিছিল, 'ডুৱেটে' যাত্ৰা পথত নতুন গতিৰ সঞ্চাৰ কৰিছিল, আৰু এতিয়া যাত্ৰাপথৰ এক নতুন কেঁকুৰিত ৰৈছেহি তেওঁ। এই কেঁকুৰিত থকা ছবিখনৰ নাম 'দ্ৰোহকাল'। হিন্দীভাষাৰ এই ছবিৰ পৰিচালক হ'ল গোবিন্দ নিহলানী। 'ৰোজা'ৰ সাফল্যৰ পাছত ৰহমানে বোম্বাই ছবিজগতৰ পৰা ভালেমান অ'ফাৰ পাইছিল; কিন্তু গ্ৰহণ কৰিছিল মাথোন 'দ্ৰোহকাল'ৰ সংগীত ৰচনাৰ কাম। গানেৰে বিখ্যাত হোৱা ৰহমানৰ বাবে 'ডুৱেট'ৰ পাছতে হ'ব এয়া আন এক পৰীক্ষা। কাৰণ, ছবিখনত কোনো গান নাথাকিব।

উপসংহাৰ : 'ৰোজা' ছবিৰ গীতে ব্যৱসায় কৰিছিল প্ৰায় দুই কোটি টকাৰ। ৰহমানে মাননি হিচাবে পাইছিল মাত্ৰ পঁচিছ হাজাৰ টকা। এতিয়া ৰহমানে প্ৰতিখন ছবিৰ বাবে দহ লাখ টকা পাৰিশ্ৰমিক লয় বুলি শুনা যায়।

□□□