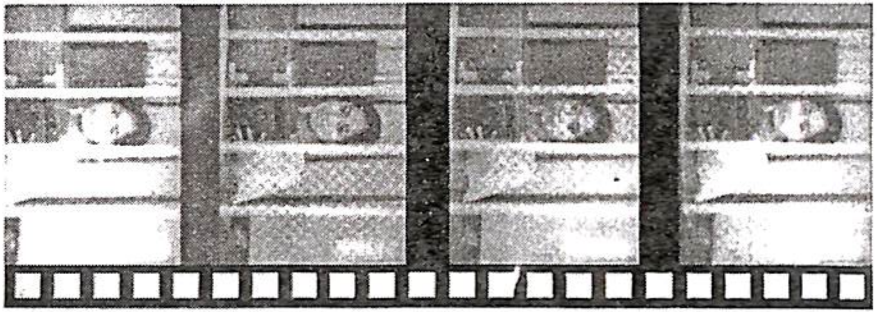
অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ছাঁ-পোহৰ

REFERENCE COPY



অপূৰ্ব শৰ্মা

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ছাঁ-পোহৰ

Mahesh Chandra Dev Goswami Library
Nowgong Girls College
Acc. No. 29453
Date 28/1/04

অপূৰ্ব শৰ্মা

প্ৰথম প্ৰকাশ
জানুৱাৰী ২০০১

প্ৰকাশক
দুৰ্গাচৰণ পূজাৰী স্মৃতি ন্যাসৰ হৈ
জ্ঞান পূজাৰীৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত

বেটুপাত
ৰাজ মজিন্দাৰ বৰুৱা
মৃগাংক মধুকল্য

মূল্য ঃ ৫০.০০ টকা

পৰিবেশক
অন্বেষা
এম চি পথ, বৰোৱাৰী, গুৱাহাটী- ৭৮১ ০০৩
দুৰভাষ ঃ ৬৩০৬৬২

যোগাযোগৰ ঠিকনা
ললিত বৰা
এম এল বৰুৱা পথ, শিলপুখুৰী, গুৱাহাটী- ৭৮১০০৩

মুদ্ৰক
শৰাইঘাট লেজাৰ প্ৰিণ্ট
শিলপুখুৰী, গুৱাহাটী- ৭৮১০০৩
দুৰভাষ ঃ ৫১৫১৩৪

Mitesh Chandra Dev Goswami Library
Nowgong Girls College
Ac No. 22473
Date 29/1/04

চলচ্চিত্ৰ অধ্যয়ন সম্পৰ্কে মোৰ
কৌতূহল আৰু অনুপ্ৰেৰণাৰ
অন্যতম উৎস
ড° হীৰেণ গোঁহাইৰ উদ্দেশ্যে।

কৃতজ্ঞতা ঃ

শ্ৰীযুত পদুম বৰুৱা, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া
শ্ৰী গৌতম বৰা, নয়ণ প্ৰসাদ, ৰাজকুমাৰ মজিন্দাৰ
মৃগাংক মধুকল্য আৰু ললিত বৰাৰ প্ৰতি।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ছাঁ-পোহৰ

সপক্ষে ৭
অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ— ইতিহাসৰ ৰূপৰেখা ৯
অসমত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চা ৩২
চিত্ৰনাট্য প্ৰসংগ ঃ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ৩৯
চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা আৰু অসমৰ প্ৰসংগ ৪৫
অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ ৫২
চলচ্চিত্ৰ আৰু বাস্তৱতা ৫৭

কেইখনমান অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ পৰিচয় ঃ

চলচ্চিত্ৰ সমালোচনা আৰু 'সন্ধ্যাৰাগ' ৬৫
ড° শইকীয়াৰ 'অগ্নিস্নান' আৰু প্ৰমূল্যৰ প্ৰশ্ন ৭২
'সাৰথি'ৰ সফলতা আৰু এটি অস্বস্তিকৰ প্ৰশ্ন ৭৭
সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰা আৰু 'গঙা চিলনীৰ পাখি' ৮০
'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' ৮৯
'ৰশ্ব' বিপ' ঃ এটি সৎ প্ৰতিশ্ৰুতি ৯৩
সাহিত্য আৰু চলচ্চিত্ৰ ঃ 'হলধৰ' ৯৭
নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা আৰু 'অদাহ্য'ৰ বিষয়ে একাষাৰ ১০১

সপক্ষে

পঞ্চাছৰ দশকৰ আৰম্ভণিত টিনেৰে বেৰি দিয়া গাঁৱৰ নাট-ঘৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'জয়মতী' চোৱাৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰা আহি দশকটোৰ শেষত কটন কলেজৰ ছাত্ৰৰূপে কে. আছিফৰ সুবৃহৎ চলচ্চিত্ৰ-কাণ্ড 'মুগল্-এ-আজম্' চাবলৈ পাওঁ। নিৰ্মাণ কালৰ অস্বাভাৱিক দৈৰ্ঘ্য আৰু ৰঙীণ আইনাৰে নিৰ্মিত 'শীশ্-মহল'ৰ এটা বহুলাখটকীয়া চমৎকাৰপূৰ্ণ ছে'টৰ বাবে ছবিখনে সেই সময়ত ভাৰতৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত তোলপাৰ লগাইছিল। ছবিখন চাই উঠি মোৰ এজন অগ্ৰজলৈ এখন দীঘলীয়া চিঠিত লিখিছিলো যে বহুলাখটকীয়া চাঞ্চল্য এই ছবিখনত মই দুটাহে কলাগতভাৱে সাৰ্থক ছিকুৱেন্স্ দেখা পালোঁ ঃ প্ৰথমটো, চেলিম আৰু আনাৰকলি প্ৰাসাদৰ এজোপা গছৰ তলত মাৰ্বলৰ ওখ, বিশাল আসনত শৃংগাৰত মগ্ন হৈছে, গোটেই ৰাতি গছৰ পৰা ফুল সৰি সৰি আনাৰকলিৰ গা প্ৰায় ঢাকি পেলাইছে আৰু আৱহত ওস্তাদ বড়ে গুলাম আলি খাঁৰ অপূৰ্ব কণ্ঠত বাৰে বাৰে গীতৰ (প্ৰেম যোগন বন যায় ......) ৰাগ সলনি হোৱাৰ পৰা বুজা গৈছে যে ৰাতিৰ প্ৰহৰ সলনি হৈ আহি ৰাতি পুৱাবৰ হৈছে, দ্বিতীয়টো, সমাপ্তিৰ দৃশ্য, য'ত ৰঙীণ পৰিবেশত সংগীত আৰু মদিৰাৰ উত্তেজনাৰ মাজত আসন্ন বিচ্ছেদ সম্পৰ্কে অনৱগত চেলিম প্ৰাপ্তি আৰু মিলনৰ আনন্দত মতলীয়া হৈছে, আৰু চেলিমৰ দেহ-লগ্না এৰাতিৰ বাবে হিন্দুস্তানৰ যুৱৰাণীৰ মুকুট পিন্ধা আনাৰকলি এটা হৃদয়বিদাৰক গীতৰ মাজেৰে (যব্ ৰাত্ হেয় ইত্নী মত্ৱালী, সুবহ্ কা আলম্ ক্যা হ'গা ....) নীৰৱ বেদনা ঢাকি ৰাখি চেলিমৰ সৈতে চূড়ান্ত বিচ্ছেদৰ বাবে মনে মনে প্ৰস্তুত হৈছে; সংগীত তাৰ উচ্চতম পৰ্দালৈ আগবঢ়াৰ লগে লগে ঔষধৰ দ্বাৰা মূৰ্চিত চেলিমৰ পৰা আনাৰকলিক আঁতৰাই নিৰ্বাসনৰ বাবে নিবলৈ প্ৰাসাদৰ আন্ধাৰ কোণবোৰৰ পৰা নিয়মিত ত্ৰাসসঞ্চাৰী তালত আগবাঢ়ি আহিছে দুশাৰী ক'লা পোছাকধাৰী ঘাতক (পিছৰ কালত বুজিব পাৰে যে আছিফ চাহাবৰ অভিপ্ৰেত হওক বা নহওক পিছত উল্লেখ কৰা চিকুৱেন্স্টোত একধৰণৰ 'মিউজিকেল্ মন্টাজ'ৰ আভাস আছিল)। ইয়াৰ কিছুদিন পিছত কলেজ লাইব্ৰেৰীত এখন অদ্ভুত কিতাপত হাত লাগে ঃ Film Sense by Sergei Eisenstein; নিচাগ্ৰস্তৰ দৰে কিতাপখন একাধিকবাৰ পঢ়োঁ। সেই সময়ত The Statesman কাকতত চাৰ্লচ্ ফেব্ৰিৰ কিছুমান চুটি চুটি চলচ্চিত্ৰ সমালোচনা পঢ়িবলৈ পাওঁ। আচৰিত ধৰণে, বন্ধত ঘৰলৈ যাওঁতে চাহ-বাগিছাৰ ইংৰাজ-মেনেজাৰৰ বাট্লাৰৰ পৰা এজন বন্ধুৱে 'উদ্ধাৰ' কৰা কিতাপ এখন মোৰ হাতলৈ আহে ঃ Films by Roger Manville. 'পৰিচয়' পত্ৰিকাত সত্যজিৎ ৰায়-অশোক ৰুদ্ৰৰ বিখ্যাত পত্ৰযুদ্ধও এই সময়তে প্ৰত্যক্ষ কৰোঁ। এইদৰেই চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে কিছু ধাৰণা আৰু আগ্ৰহ গঢ় লৈ উঠে। এনেতে

চকুত পৰে, এখন অসমীয়া আলোচনীত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে অসমীয়াত প্ৰথম ছিৰিয়াছ আলোচনাটো ঃ ড° হীৰেণ গোহাঁইৰ এটি প্ৰবন্ধ।

পদুম বৰুৱাৰ 'গঙা চিলনীৰ পাখি' নোচোৱালৈকে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে বিশেষ উৎসাহ বোধ কৰা নাছিলো। ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত হাত দিয়া শুনি আনন্দিত হৈছিলো। তেখেত মোৰ গুৰুকল্প; বিশ্ববিদ্যালয়ত ছাত্ৰাৱস্থাত আমি কেইজনমান নাটক আদিৰ জৰিয়তে তেখেতৰ সান্নিধ্যলৈ আহিছিলো। পিছে 'সন্ধ্যাৰাগ' চাই কিছু হতাশ হ'লো আৰু 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ প্ৰতিটো সমালোচনাতে প্ৰশংসাৰ উচ্ছ্বাস দেখা পাই মনে মনে উদ্বেগ বোধ কৰিলোঁ। ভাৱ হ'ল, ড° শইকীয়াৰ এই অনুৰাগীসকলে একেলগে তেখেতৰ আৰু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ ক্ষতিগ্ৰস্ত কৰিব খুজিছে। এজন চলচ্চিত্ৰ-প্ৰেমী তৰুণৰ অনুৰোধক্ৰমে তেওঁৰ সম্পাদনাত ওলাবলগীয়া সংকলনত সন্নিবিষ্ট কৰিবৰ বাবে সেয়ে 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ এটি আলোচনা মোৰ সামৰ্থ্য অনুযায়ী লিখি উলিয়ালোঁ। নিজৰ যোগ্যতা সম্পৰ্কে ঘোৰ সন্দেহ থকাত আৰু ড° শইকীয়াৰ দৰে অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতি জগতৰ সুপ্ৰতিষ্ঠিত বয়োজ্যেষ্ঠ অগ্ৰণী এজনৰ সৃষ্টি সম্পৰ্কে আপাত দৃষ্টিত কিছু কঠোৰ মন্তব্য আগবঢ়াবলৈ সংকোচ বোধ কৰাত ছদ্ম-নামৰ আঁৰ লবলৈ বাধ্য হ'লোঁ। আজি, বয়স হোৱা বাবেই বোধহয়, এইটো এটা ল'ৰা-ধেমালি আছিল যেন লাগে। এনেকৈয়ে সেই নামতে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় মোৰ দুই-এটা লেখা প্ৰকাশ হ'বলৈ ধৰে।

এই কথা মই বিনম্ৰভাৱে স্বীকাৰ কৰোঁ যে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে কৌতূহল আৰু পঢ়া-শুনাৰ অভ্যাস অব্যাহত ৰাখিবলৈ আৰু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে দুই-এষাৰ লিখিবলৈ ড° শইকীয়াৰ সৃষ্টিয়েই মোক উৎসাহিত কৰিছিল। মই তেখেতৰ ওচৰত পৰম কৃতজ্ঞ। এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব যে 'সন্ধ্যাৰাগে' অসমত চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে ছিৰিয়াছ চিন্তা-চৰ্চাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ সম্পৰ্কত চলচ্চিত্ৰ-দৰ্শকক কিছু সজাগ কৰি তুলিলে। এই কথাও স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে যোৱা কুৰি বছৰমান ধৰি অসমত ড° শইকীয়াই নিষ্ঠাৰে প্ৰায় অকলশৰীয়াভাৱেই সুস্থ, কলাসম্মত, সমালোচনাযোগ্য চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি আহিছে। পিছলৈ অৱশ্যে এচাম তৰুণ, উদ্যমী চিত্ৰ-নিৰ্মাতা তেখেতৰ সহযোগী হৈছে।

যিহওক, সম্প্ৰতি আমাৰ বাবে বাস্তৱ সত্য এয়ে যে অসমত গভীৰ আৰু অধ্যয়ন-পুষ্ট চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ প্ৰয়াস আজিও প্ৰকৃত অৰ্থত আৰম্ভ হোৱা নাই। এনে এক প্ৰয়াসৰ বাবে তৰুণ চলচ্চিত্ৰপ্ৰেমীসকলক উৎসাহ দিবলৈকে কাকত-আলোচনী আদিত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে কিছু প্ৰাথমিক তথ্য সন্নিবিষ্ট লেখা প্ৰকাশ কৰিছিলো। এই লেখাবোৰ সীমিত অধ্যয়ন, অসম্পূৰ্ণ অভিজ্ঞতা আৰু বিশ্লেষণধৰ্মী অন্তৰ্দৃষ্টিৰ অভাৱৰ দ্বাৰা প্ৰতিবন্ধিত বুলি মই নিজে অনুভৱ কৰোঁ। এইবোৰে আমাৰ তৰুণ চলচ্চিত্ৰৰসিক সকলক চলচ্চিত্ৰৰ গভীৰ, ৰহস্যময়, বিশ্লেষণধৰ্মী অনুসন্ধানৰ প্ৰতি কিমানদূৰ আকৃষ্ট কৰিব পাৰে, সেই সম্পৰ্কে মোৰ প্ৰবল সংশয় আছে। মোৰ তৰুণ বন্ধু কবি জ্ঞান পূজাৰীৰ মত অৱশ্যে বেলেগ। লেখাবোৰ সংকলনৰূপে প্ৰকাশ কৰাৰ সিদ্ধান্ত আৰু দায়িত্বও তেওঁৰ। ❑

অপূৰ্ব শৰ্মা

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-ইতিহাসৰ ৰূপৰেখা

যিহেতু কোনো কলাৰূপৰ জন্মসূত্ৰতে তাৰ পটভূমিস্বৰূপে কিছুমান অতি প্ৰবল সামাজিক-সাংস্কৃতিক শক্তি জড়িত থাকে, গতিকে সেই কলাৰূপৰ আলোচনা আৰু বিশ্লেষণত তাৰ সামাজিক দিশসমূহ উপযুক্ত গুৰুত্ব সহকাৰে ফঁহিয়াই চোৱা প্ৰয়োজন। কলা-মাধ্যম হিচাপে চলচ্চিত্ৰৰ সৃষ্টিত সমসাময়িক সমাজৰ গতিধাৰা স্ৰষ্টাৰ সৃষ্টি- প্ৰক্ৰিয়াৰ সচেতন বা অৱচেতন প্ৰেৰণাৰূপে সক্ৰিয় হৈ উঠে। চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসক সেয়ে দেশৰ সামগ্ৰিক সামাজিক-বাস্তৱিক ইতিহাসৰ পৰা পৃথক কৰি চাব পৰা নাযায়। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ আলোচনাত ইয়াৰ সামাজিক-বাস্তৱিক তাৎপৰ্য পৰীক্ষা কৰি চোৱাৰ চেষ্টা কৰাটো সেয়ে অনুচিত নহ'ব।

ভাৰতবৰ্ষ আৰু অসমৰ চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসৰ গতিধাৰা তুলনামূলকভাৱে পৰ্যবেক্ষণ কৰিলে সামগ্ৰিকভাৱে এটা কৌতুহলোদ্দীপক তথ্য চকুত পৰে। ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক জগতত নতুনকৈ আৱিষ্কৃত কলামাধ্যম চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰবেশ ঘটিছিল প্ৰধানতঃ আমোদ যোগানৰ মাজেৰে ব্যৱসায় কৰাৰ উদ্দেশ্যে। নিৰ্বাক যুগৰ চলচ্চিত্ৰসমূহ আছিল পৌৰাণিক বা ধৰ্মীয় কাহিনীৰ কেমেৰাবদ্ধ চিত্ৰৰূপ। এহাতে যেনেকৈ এইবোৰ ছবি কলাগত দিশৰ পৰা স্মৰণীয় সৃষ্টি নাছিল, তেনেকৈ, আনহাতে, এইবোৰ ছবি সামাজিক-বাস্তৱিক সমস্যাৰ পৰা সুদূৰত ৰৈছিল। খুব বেছি ক'ব পাৰি যে দাদা চাহেব ফাল্‌কেই সংস্কাৰক আৰু চলচ্চিত্ৰ-প্ৰচাৰক হিচাপে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। একমাত্ৰ এজন মাৰাঠী চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতাই এই যুগত বিষয়বস্তু আৰু কলাকৌশলৰ দিশৰ পৰা সাহসী সামাজিক চিন্তাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছিল। তেওঁৰ নাম আছিল বাবুৰাও পেইন্টাৰ ওৰফে বাবুৰাও কৃষ্ণৰাও মিস্ত্ৰী (এওঁ আছিল পৰৱৰ্তী কালত 'আদমী' আৰু 'দুনিয়া না মানে'ৰ দৰে আদৰ্শবাদী ছবিৰ নিৰ্মাতা ভি শান্তাৰামৰ মন্ত্ৰগুৰু)। ১৯২৫ চনত দৰিদ্ৰ কৃষক আৰু সুতখোৰ মহাজনৰ নিষ্ঠুৰ কাহিনীৰে নিৰ্মাণ কৰা তেওঁৰ 'চাওকাৰী পাশ্' বিষয় বস্তুৰ দিশৰ পৰাই কেৱল বৈপ্লৱিক নাছিল, ল'কেশ্যন্ শ্বুটিং, পোহৰৰ বাস্তৱানুগ ব্যৱহাৰ আৰু চলচ্চিত্ৰধৰ্মী অভিনয়ৰে ই সমকালীন চলচ্চিত্ৰ-স্ৰোতৰ বিপৰীতে প্ৰথমবাৰৰ বাবে সমাজ-বাস্তৱৰ চিত্ৰ শিল্পসম্মতভাৱে দাঙি ধৰিছিল। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এনে এখন বা দুখন ব্যতিক্ৰমধৰ্মী ছবিৰে এটা যুগৰ ইতিহাসৰ গতিধাৰা চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰি। পশ্চিমত যেনেকৈ গ্ৰিফিথ্, আইজেন্‌ষ্টাইন্, পুড'ভ্‌কিন্, পাবষ্ট, চেপলিন্, কাৰ্ল্ ড্ৰেয়াৰ্, মুৰ্‌নাউ, ষ্ট্ৰ'হাইম্ আদি চলচ্চিত্ৰ জগতৰ চিৰনমস্য স্ৰষ্টাসকলে নিৰ্বাক চলচ্চিত্ৰৰ স্বৰ্ণযুগ ৰচনা কৰিছিল, ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্বাক

যুগ নতুন উদ্ভাৱন বা সৃষ্টিশীলতাই তেনেদৰে আলোড়িত কৰা নাছিল।

সেইদৰে সবাক যুগতো প্ৰথম অৱস্থাত আমোদ-প্ৰমোদ আৰু ব্যৱসায়ধৰ্মিতাই ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত গুৰুত্ব পাইছিল। মূলতঃ সংগীত-বাদ্য ব্যৱসায়ী, প্ৰথম সবাক চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা আৰ্দেশীৰ ইৰাণীৰ ছবিসমূহত শিল্পবোধ বা সমাজ সচেতনতাৰ লক্ষণ নাছিল। ঐতিহাসিক 'আলম্-আৰা'ৰ বাহিৰেও তেওঁ বিভিন্ন ভাষাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি ব্যৱসায় সুগম কৰি তোলে। সবাক যুগৰ প্ৰথম অৱস্থাত এনেকৈয়ে এই নতুন কলামাধ্যমটিৰ চমৎকাৰিত্ব আৰু নতুনত্বক ব্যৱসায়িক উদ্দেশ্যত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কিন্তু লাহে লাহে দেখা যায় চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰেৰণা আৰু উদ্দেশ্যৰ ক্ষেত্ৰত কিছু সূক্ষ্ম পৰিবৰ্তন সোমাই পৰে। কলিকতাৰ নিউ থিয়েটাৰ্চ প্ৰতিষ্ঠানে নিৰ্মাণ কৰা ছবিসমূহত পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মীয় কাহিনীভিত্তিক চলচ্চিত্ৰৰ নিৰাপদ বান্ধোনৰ পৰা ওলাই আহি সমাজৰ বাস্তৱ দিশক সামৰি লোৱাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। ৰোমান্টিক ভাবালুতাৰে আক্ৰান্ত হ'লেও প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ 'অধিকাৰ', 'দেবদাস', জ্যোতিৰ্ময় ৰায়ৰ 'উদয়েৰ পথে' আদি ছবিত সামাজিক-বাস্তৱিক ধাৰা এটিৰ আৰম্ভণিৰ লক্ষণ প্ৰকাশিত হয়। হিমাংশু ৰায়ৰ 'অচ্যুত্ কন্যা'ই তেওঁৰ দুঃসাহসিক প্ৰেৰণাৰে সাক্ষ্য দিয়ে। প্ৰায় সমসাময়িকভাবে তেতিয়াৰ ব'ম্বেত ভি. শান্তাৰামে একধৰণৰ আদৰ্শবাদী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস চলায়। কিন্তু যুদ্ধোত্তৰ অৰ্থনীতিৰ বিশেষ পৰিস্থিতিত একশ্ৰেণীৰ উৎকট ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ জন্ম হয়। ফলত যুদ্ধোত্তৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত ৰুচি আৰু শিল্পবোধৰ অধঃপতন ঘটে আৰু সম্পূৰ্ণ ব্যৱসায়ধৰ্মী চিন্তা আৰু উদ্দেশ্যৰে এটা অৱক্ষয়ৰ যুগ আৰম্ভ হয়। স্বাধীনতাৰ পিচত ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক ব্যৰ্থতাৰ লগে লগে শাসক শ্ৰেণীৰ শোষণ আৰু নিষ্পেষণৰ মাত্ৰা বাঢ়ি গ'ল আৰু হতাশ আৰু বিক্ষুব্ধ হৈ উঠিব খোজা জনমানসক ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই অবাস্তৱ স্বপ্নৰ আফিঙ খুৱাবলৈ ধৰিলে। ষাঠিৰ দশকৰ পৰা ক্ৰমে স্থূল যৌনতা আৰু নিষ্ঠুৰ হিংস্ৰতাৰ আমদানিয়ে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ অৱক্ষয় আৰু অধঃপতন সম্পূৰ্ণ কৰি তোলে। কিন্তু সুখৰ কথা যে পঞ্চাছৰ দশকৰ মাজমানৰ পৰাই এই অৱক্ষয়ৰ সোঁতৰ বিপৰীতে এটি সুস্থ, সৃষ্টিশীল, সমাজ-সচেতন চলচ্চিত্ৰ প্ৰচেষ্টা গঢ় লৈ উঠে। প্ৰকৃততঃ চলচ্চিত্ৰক বাস্তৱানুগ ৰসোত্তীৰ্ণ কলা হিচাপে ৰূপ দিয়াৰ খণ্ডিত প্ৰয়াস ত্ৰিছৰ দশকৰ মাজভাগৰ পৰাই ব্যক্তিগতভাবে কোনো কোনো চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টাই বিক্ষিপ্তভাবে চলাই আহিছিল। চল্লিছৰ দশকত দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ শেষত ফেচিষ্ট শক্তিৰ পতনৰ পিচত, যুদ্ধবিধ্বস্ত পৃথিৱীৰ দেশে দেশে নিষ্পেষিত জনগণৰ বুকুত এক নতুন যুগৰ স্বপ্ন আৰু নতুন জাগৰণৰ চেতনা গঢ় লৈ উঠিল। যুদ্ধই জুৰুলা কৰি থৈ যোৱা সমাজত দাৰিদ্ৰ্য, দুৰ্ভিক্ষ, অভাৱ আৰু সংগ্ৰামৰ ছবি এক নব্য বাস্তৱৰ ৰূপত মানৱীয় আবেদনেৰে সজীৱ হৈ উঠিল। ইটালিৰ নব্য-বাস্তৱবাদী চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰা এই সময়ৰে ফচল। ভাৰততো চেতন আনন্দ (নীচা নগৰ), মেহবুব খাঁ (এক হি ৰাস্তা, ৰোটি) আৰু আব্বাচৰ (ধৰতী কে লাল) এক ধৰণৰ আদৰ্শবাদী ছবিত এই নতুন

সজাগতাৰ ছাপ পৰিল। পঞ্চাছৰ দশকৰ আৰম্ভণিত এই নব্য ধাৰাৰ অতি সবল আৰু দুঃসাহসিক প্ৰচেষ্টা আছিল ভগনীয়াসকলক লৈ নিৰ্মাণ কৰা নিমাই ঘোষৰ 'ছিন্নমূল'। ঋত্বিক ঘটকৰ ছবি 'নাগৰিক' আৰু বিমল ৰায়ৰ ছবি 'দো বিঘা জমীন' এই ধাৰাৰ অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ সৃষ্টি। ইয়াৰ পিচতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ প্ৰেক্ষাপটত সত্যজিৎ ৰায়ৰ আবিৰ্ভাৱ ঘটে। এই প্ৰতিভাধৰ, সংবেদনশীল আৰু সচেতন চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টাসকলৰ গভীৰ, সজাগ আৰু একনিষ্ঠ সাধনাৰ বলত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ কলাৰূপৰ বিকাশ ঘটে আৰু জীৱন আৰু সমাজৰ বাস্তৱ ৰূপ প্ৰতিফলিত কৰা জীৱনমুখী শিল্পমণ্ডিত চলচ্চিত্ৰৰ সৃষ্টি হয়। অসুস্থ ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰবল প্ৰবাহৰ বিৰুদ্ধে এই জীৱনমুখী সুস্থ চলচ্চিত্ৰই আজি ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰতিৰোধ আৰু প্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰাম চলাইছে।

ইয়াৰ প্ৰায় বিপৰীত ধৰণৰ গতিধাৰা এটা আমি সামগ্ৰিকভাবে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত দেখিবলৈ পাওঁ। আজিৰ পৰা পয়ষষ্ঠি বছৰৰ আগতে সুস্থ ৰুচি আৰু শিল্পবোধসম্মত চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিৰে কৰা আৰম্ভণিৰ পৰা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ইয়াৰ সুদীৰ্ঘ ইতিহাসত ক্ৰমে ক্ৰমে অসুস্থ, বেপাৰী চলচ্চিত্ৰৰ কুটিল গ্ৰাসত পতিত হয়। ১৯৩৫ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'জয়মতী'ৰে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ শুভাৰম্ভ হয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ গুণতে ই আছিল এক সুস্থ, বাস্তৱমুখী, অভাৱনীয়ভাবে প্ৰেৰণাদায়ক প্ৰয়াস। খুব সম্ভৱ, চলচ্চিত্ৰকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসম্পূৰ্ণ প্ৰতিশ্ৰুতিৰ ফলতেই বা জাতি হিচাপে আমাৰ অতীত ঐতিহ্যক ভাৰতীয় প্ৰেক্ষাপটত প্ৰতিষ্ঠা কৰাত আমাৰ ব্যৰ্থতাৰ বাবেই প্ৰচলিত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যথোপযুক্ত উল্লেখ নাই। কিন্তু উত্তৰ-পূব ভাৰতত চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰথম বাটকটীয়া হিচাপেই তেওঁৰ আলোচনা ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত প্ৰশ্নাতীতভাবে প্ৰাসংগিক। 'আলম্-আৰা'ৰ মুক্তিৰ মাত্ৰ চাৰি বছৰৰ পিচতেই আধুনিকতা আৰু কাৰিকৰী দিশত পশ্চাৎপদ অসমত স্থানীয়ভাবে অস্থায়ী ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ কৰি যন্ত্ৰ-পাতি ভাৰা কৰি আনি তেওঁ 'জয়মতী' নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ায়। কাৰিকৰী আৰু অন্যান্য ত্ৰুটী সত্ত্বেও 'জয়মতী'ৰ সামগ্ৰিক দৃশ্যধৰ্মী গুণ (Visual quality) আৰু চলচ্চিত্ৰধৰ্মী অভিনয়ৰ (Cinematic acting) পৰাই চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমটিৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যথোপযুক্ত জ্ঞান আৰু দখল অনুভৱ কৰিব পৰা যায়। ততোধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা হ'ল, যিসময়ত ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰায়বোৰ ঠাইতে চলচ্চিত্ৰক আমোদ বিলাসৰ ব্যৱস্থা হিচাপে পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মীয় কাহিনীৰ ৰূপায়ণৰ মাজতে সীমাবদ্ধ ৰখা হৈছিল, সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে এটা বুৰঞ্জী-আশ্ৰিত কাহিনীৰ বাস্তৱ ৰূপহে তেওঁৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰখনিৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰিছিল। ই তেওঁৰ শিল্পবোধ আৰু ৰুচিৰ সাক্ষ্য দিয়াৰ উপৰিও তেওঁৰ দুঃসাহিকতাকো নিশ্চয় প্ৰমাণ কৰে।

কিন্তু আমাৰ বাবে বিবেচ্য 'জয়মতী'ৰ নিৰ্মাণৰ মাজত সোমাই থকা সামাজিক তাৎপৰ্য। সেই সময়ত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত দেশজুৰি হোৱা সাম্ৰাজ্যবাদ-বিৰোধী জাগৰণে

জ্যোতিপ্ৰসাদক উৎপ্ৰেৰিত কৰাই কেৱল নাছিল, আন্তৰিকতাৰে তেওঁ বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদ-বিৰোধী আন্দোলনত সক্ৰিয়ভাৱে জড়িত হৈছিল। এনে গুৰুত্বপূৰ্ণ সামাজিক প্ৰেক্ষাপটত এইটো অত্যন্ত স্বাভাৱিক যে দেশজোৰা জনজাগৰণৰ লগত জড়িত হৈ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পী সত্তাই 'জয়মতী কুঁৱৰী'ক তেওঁৰ কল্পিত প্ৰথম চলচ্চিত্ৰখনিৰ কাহিনীৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰিছিল। কিয়নো মূলতঃ যদিও ৰাজপাট আৰু ক্ষমতাৰ বাবে ৰজাঘৰীয়া অন্তৰ্কলহেই জয়মতীৰ কৰুণ পৰিণতিৰ হেতু, তথাপি ৰজাঘৰৰ অন্যায় আৰু নিষ্ঠুৰ নিগ্ৰহৰ বিৰুদ্ধে জয়মতীৰ ত্যাগ আৰু আত্মোৎসৰ্গ এক নীৰৱ প্ৰতিবাদ আৰু এক শুভবোধ আৰু আদৰ্শৰ ইংগিতসূচক আছিল। কোনো সুনিশ্চিত প্ৰমাণ নাথাকিলেও আৰু বিষয়বস্তুৰ ট্ৰিট্‌মেন্টৰ দিশৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক হ'লেও, এনে সম্ভাৱনা বোধহয় নুই কৰিব নোৱাৰি যে ফ্ৰান্স্ বা জাৰ্মেনীত সেই সময়ৰ কাৰ্ল্ ড্ৰেয়াৰৰ অসাধাৰণ নিৰ্বাক সৃষ্টি 'পেশ্যন্ অফ্ জ'ন্ অফ্ আৰ্ক্' দেখি বা তাৰ বিষয়ে পঢ়ি জ্যোতিপ্ৰসাদ 'জয়মতী' নিৰ্মাণ কৰিবলৈ অনুপ্ৰাণিত হৈছিল। 'জয়মতী'ৰ নিৰ্মাণত বাস্তৱিকতা আৰু আদৰ্শবাদিতা সম্পৰ্কে সজাগ চিন্তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়, যি সমসাময়িক ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত অনুপস্থিত। চলচ্চিত্ৰৰ কলাকৌশল আৰু চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ব্যৱহাৰিক দিশ সম্পৰ্কেই কেৱল জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন নাছিল, চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱিক আৰু কলাগত দিশ সম্পৰ্কেও তেওঁ সমধিক সচেতন আছিল। 'জয়মতী'ত সেয়ে দেখা যায় চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমৰ সৃষ্টিশীল আৰু বাস্তৱানুগ প্ৰয়োগ। অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ জয়মতী কুঁৱৰীৰ চলচ্চিত্ৰায়ণত আন কোনো তৰলমতি অপৈণত শিল্পীয়ে হয়তো এক বীৰাংগনাৰ আৱেগসৰ্বস্ব উচ্ছ্বাসপূৰ্ণ কাহিনী ৰূপায়িত কৰিলেহেঁতেন। কিন্তু অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰকৃত বোদ্ধা, গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু শিল্পবোধসম্পন্ন স্ৰষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদে জয়মতীৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ মাজেৰে অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰকৃত ঐতিহ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। তৎকালীন বঙালী আৰু হিন্দী ছবিৰ কৃত্ৰিম অভিনয় আৰু বচন-ভংগী পৰিহাৰ কৰি তেওঁ 'জয়মতী'ত স্বাভাৱিক অভিনয় আৰু অসমীয়া কথা কোৱাৰ বিশিষ্ট ভংগী আৰু ঠাঁচ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'জয়মতী'ৰ দৃশ্য-সজ্জাতো তেওঁ বিভিন্ন পুথি-পাঁজি, পণ্ডিত-গৱেষক আৰু বিদেশী ভ্ৰমণকাৰীৰ টোকা, পুথিচিত্ৰৰ আৰ্হি, কিম্বদন্তী আদিৰ সহায় লৈ সমসাময়িক বাস্তৱৰ সত্যসাদৃশ্য ৰক্ষাৰ চেষ্টা কৰিছিল।[১] ড° হীৰেণ গোহাঁয়ে এটি প্ৰবন্ধত ধ্বংসপ্ৰাপ্ত 'জয়মতী'ৰ অৱশিষ্ট দুটিমান চিকুৰেঙ্গৰ মননশীল বিশ্লেষণেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অপূৰ্ব চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ উল্লেখ কৰিছে।[২] এইবোৰৰ পৰা বুজা যায় 'জয়মতী'ৰ নিৰ্মাণ এক যান্ত্ৰিক, আন্তৰিকতাবিহীন চমক লগোৱা প্ৰচেষ্টা নাছিল; ই আছিল এক সৎ শিল্পীৰ গভীৰ চিন্তা, বোধ আৰু নিষ্ঠাৰ সুসমন্বিত প্ৰয়োগৰ ফলশ্ৰুতি।

জয়মতীৰ পাচত জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ইন্দ্ৰমালতী' নিৰ্মাণ কৰে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এই চলচ্চিত্ৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰেৰণাৰ ফল নহয়; 'জয়মতী'ৰ অযুক্তিকৰ বিৰূপ সমালোচনাই সৃষ্টি কৰা বিৰক্তি, হতাশা, ভগ্নমনোবল আৰু ধাৰৰ বোজাৰ ফলস্বৰূপেহে 'ইন্দ্ৰমালতী'ৰ

জন্ম। চল্লিছৰ দশকত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ জগতত কিছু গাঁথনিগত (Structural) পৰিৱৰ্তন ঘটে। ত্ৰিছৰ দশকৰ ভাৰতত চলচ্চিত্ৰ প্ৰতিষ্ঠানবোৰ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আছিল; তেওঁলোকৰ নিজস্ব ষ্টুডিঅ', কেমেৰা, যন্ত্ৰপাতি, লেবৰেটৰী, বেতনভোগী শিল্পী আৰু কলা-কুশলী আদি আছিল। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ত সাম্ৰাজ্যবাদী শিল্প-উদ্যোগৰ ওপৰত পৰা অভাৱনীয় হেঁচাৰ ফলত ভাৰতত নিষ্পেষিত দেশীয় পুঁজিৰ কিছু বিনিয়োগ আৰু প্ৰসাৰৰ সুযোগ ওলায়; দেশীয় শিল্প-উদ্যোগে কিছু বিকাশ আৰু সমৃদ্ধি লাভ কৰে। আনহাতে যুদ্ধৰ অৱধাৰিত ফলস্বৰূপে এই সময়ত দেশজুৰি দেখা দিয়া অনাটনৰ সুবিধা লৈ আন এচাম ব্যৱসায়ীয়ে মজুতকৰণ, ক'লাবেপাৰ আৰু ফট্‌কা ব্যৱসায়ৰ যোগেদি প্ৰচুৰ কৰবিহীন গোপন পুঁজি সংগ্ৰহ কৰে। স্বতন্ত্ৰ আৰু স্বয়ংসম্পূৰ্ণ দেশীয় শিল্প-উদ্যোগৰ ভেটি গঢ়ি তোলাৰ কষ্টকৰ পথ পৰিত্যাগ কৰি এই ধৰণৰ দেশীয় পুঁজিৰ এক বুজন অংশ অপেক্ষাকৃত সহজ আৰু দ্ৰুত মুনাফা লাভৰ উদ্দেশ্যে চলচ্চিত্ৰ বজাৰত সোমায়। নিজস্ব কোনো ষ্টুডিঅ', যন্ত্ৰ-পাতি, লেবৰেটৰী বা শিল্পী-কলা-কুশলী নোহোৱাকৈ কেৱল পুঁজিৰ বলেৰে এইবোৰ সেৱা ভাড়া কৰি চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰা সম্ভৱ হৈ উঠে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে অস্থায়ী ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ কৰা বা আনুষংগিক ব্যৱস্থাবোৰ যা-যোগাৰ কৰাৰ কষ্ট নিষ্প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে; কলিকতালৈ গৈ কেৱল টকা খৰচ কৰি ছবি কৰিব পৰাৰ সুবিধা ওলায়। চল্লিছৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে এই সুবিধা গ্ৰহণ কৰে অসমৰ দুজন চাহ-বাগিচাৰ মালিকে ঃ ডিব্ৰুগড়ৰ স্বৰ্গীয় ৰোহিনী বৰুৱাই ১৯৪০ চনত 'মনোমতী' আৰু শিৱসাগৰৰ স্বৰ্গীয় পাৰ্বতী প্ৰসাদ বৰুৱাই ১৯৪১ চনত 'ৰূপহী' নিৰ্মাণ কৰে। ব্যৱসায়ৰ উদ্দেশ্যত নহয়, কলাৰ আকৰ্ষণতে তেওঁলোকে চিত্ৰ নিৰ্মাণত হাত দিছিল; কিন্তু তাৰ বাবে তেতিয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। চলচ্চিত্ৰৰ লগত জড়িত প্ৰথমেশ বৰুৱা বিধান সভাৰ সদস্য হৈয়ো এই দিশত কিবা কৰাৰ তথ্য নাই। সেই সময়ত 'চিনেমা চোৱা ৰাইজ বৰ তাকৰ' আছিল আৰু মাত্ৰ ছয়খন জিলাত থকা মানুহৰ আধাখিনি লোকসংখ্যা অসমীয়াৰ মাজতহে অসমীয়া ছবি চলিছিল।[৩] কেৱল প্ৰধান নগৰ কেইখনতে থলুৱা চাহ বাগিচাৰ মালিক, জমিদাৰ আৰু মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীৰ পুঁজিৰে সজা মুষ্টিমেয় প্ৰেক্ষাগৃহত চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন হৈছিল। ত্ৰিছৰ দশকতে অসমৰ চহৰাঞ্চলত থিয়েটাৰৰ মহিলা দৰ্শক আছিল আৰু তেওঁলোকৰ বাবে আছুতীয়া আসন আছিল।[৪] চলচ্চিত্ৰ প্ৰেক্ষাগৃহতো পৰ্দা দি মহিলাৰ পৃথক আসন ৰখা হৈছিল আৰু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ চাবলৈ অসমীয়া মহিলা-দৰ্শকো গৈছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰত পুঁজি বিনিয়োগ লাভজনক নাছিল। 'জয়মতী'ৰ নিৰ্মাণত ধাৰৰ ওপৰত দিয়া সুত ধৰি প্ৰায় ৫০,০০০ (পঞ্চাছ হেজাৰ) টকা খৰচ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে ২৮,০০০ (আঠাইশ হেজাৰ) টকা লোকচান ভৰিছিল। ইয়াৰ পিচৰখন ছবি 'ইন্দ্ৰমালতী' অতি কট্‌কিনকৈ মাত্ৰ ১২,০০০ (বাৰ হেজাৰ) টকাত নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াই জ্যোতিপ্ৰসাদে কিছু লাভৰ মুখ দেখে। এনে ব্যৱসায়িক পটভূমিত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহাটো দুঃসাহসৰ কথা। এইটো

সত্য যে ব্যৱসায়িক উদ্দেশ্যতকৈ অসমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা আন্তৰিক আকৰ্ষণহে এই চিত্ৰ নিৰ্মাতাসকলৰ মূল প্ৰেৰণা আছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ এটি জটিল আৰু মিশ্ৰ কলা; অধ্যয়ন, সাধনা আৰু সৃষ্টিশীল অনুশীলনৰে তাক আয়ত্ত কৰা প্ৰয়োজন। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এওঁলোকৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণক কোনো গভীৰ কলা-সাধনাতকৈ এক খৰচী চৌখিন প্ৰয়াস যেনহে অনুমান হয়। তেওঁলোকৰ আন্তৰিকতাক সন্দেহ আৰু অসন্মান নকৰিও এই কথা ক'ব লাগিব যে জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখুৱাই যোৱা চলচ্চিত্ৰবোধ (film sense) আৰু চলচ্চিত্ৰ কৌশল (film technique) তেওঁলোকে প্ৰকৃতভাৱে অনুধাৱন কৰিব নোৱাৰিছিল। তদুপৰি তেওঁলোকৰ সামাজিক অৱস্থানৰ পৰা অসমীয়া সমাজৰ প্ৰকৃত সামাজিক-বাস্তৱিক অৱস্থা অধ্যয়ন বা উপলব্ধি কৰিব পৰা প্ৰতিভা তেওঁলোকৰ নাছিল। 'মনোমতী'ৰ দৰে বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ ছবিত বঙলুৱা আৱহ-সংগীতৰ ব্যৱহাৰে চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ কলাচেতনা সম্পৰ্কেই দৰ্শকক সন্দিহান কৰি তোলে। তাৰ তুলনাত পাৰ্বতী প্ৰসাদৰ 'ৰূপহী'ত চহৰৰ যুৱক আৰু গাঁৱৰ গাভৰুৰ ৰোমান্টিক আৱেগসৰ্বস্ব প্ৰেম কাহিনীতে অসমীয়া জীৱনৰ ছবি আৰু সুৰ কিছু তৰলভাৱে হ'লেও প্ৰতিধ্বনিত হৈছিল।

'ইন্দ্ৰমালতী' নিৰ্মাণ কৰি আৰ্থিক সফলতা লাভ কৰা সত্ত্বেও জ্যোতিপ্ৰসাদে পুনৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত হাত নিদিলে। বিয়াল্লিছৰ গণ-আন্দোলনত সক্ৰিয়ভাৱে যোগদান, কলিকতাত আত্মগোপন আৰু ১৯৪৩ চনত তেজপুৰত আত্মসমৰ্পণ আৰু কাৰাবৰণৰ পিচৰ পৰা তেওঁ অসুস্থ হৈ পৰে। ১৯৪৪ চনত স্বাস্থ্যজনিত কাৰণত গুৱাহাটীত 'দৈনিক অসমীয়া'ৰ সম্পাদকীয় দায়িত্ব এৰি তেওঁ ডিব্ৰুগড়ৰ তামোলবাৰী বাগিচালৈ যায়গৈ। নতুনকৈ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে সেই সময়ত খুব সম্ভৱ তেওঁৰ শাৰীৰিক, মানসিক আৰু আৰ্থিক সংগতি নাছিল। ১৯৪৬ চনত স্বৰ্গীয় কমল নাৰায়ণ চৌধুৰীয়ে 'বদন বৰফুকন' নিৰ্মাণ কৰে। কিন্তু কলিকতাত 'দা ৰিভাৰ'ৰ শ্যুটিঙৰ বাবে অহা ৰেনোঁৱাৰ সান্নিধ্য-ধন্য চৌধুৰীদেৱৰ ছবিখন চলচ্চিত্ৰ হিচাপে ব্যৰ্থ হয়। স্বাধীনতাৰ প্ৰাক্-মুহূৰ্তত এয়ে আছিল অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপৰেখা।

সুদীৰ্ঘ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সফল সমাপ্তিত দেশজুৰি যি প্ৰচণ্ড প্ৰেৰণা আৰু নতুন জীৱনৰ স্বপ্ন সৃষ্টি হৈছিল, দেশৰ আন আন ক্ষেত্ৰৰ দৰে সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰতো শীঘ্ৰেই সেই প্ৰেৰণা আৰু স্বপ্ন নিষ্ফল হৈ পৰা দেখা গ'ল। দেশৰ স্বাধীনতা লাভৰ সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ এজন শাৰীৰিকভাৱে দুৰ্বল আৰু অসুস্থ শিল্পী। কিন্তু ভগ্ন স্বাস্থ্যতকৈও তেওঁৰ বাবে অস্বস্তিকৰ আছিল স্বাধীন ভৰতৰ ৰাজনৈতিক-সাংস্কৃতিক পৰিবেশ। কংগ্ৰেছ চৰকাৰৰ শাসনৰ স্বৰূপ আৰু দলৰ আদৰ্শৰ বাস্তৱ ৰূপ দেখি তেওঁৰ মোহভংগ ঘটিছিল। আনহাতে, কংগ্ৰেছ দলৰ বা স্বাধীন চৰকাৰৰ কোনো সুচিন্তিত সুদূৰপ্ৰসাৰী সাংস্কৃতিক নীতি বা পৰিকল্পনা নাছিল। এনে ৰুদ্ধ ৰাজনৈতিক-সাংস্কৃতিক পৰিবেশে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে সৃষ্টিশীল মানসৰ বাবে ক্ষোভ আৰু হতাশাৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

তথাপি স্বাধীনতাৰ অব্যৱহিত পিচতেই ১৯৪৮ চনত প্ৰবীণ ফুকনৰ 'পাৰঘাট', 'চতুৰঙ্গ' (অসিত সেন) পৰিচালিত 'বিপ্লৱী', সুৰেশ গোস্বামীৰ 'ৰুণুমী' আৰু ফণী শৰ্মা-বিষ্ণু ৰাভাৰ 'ছিৰাজ' নিৰ্মিত হৈছিল। 'জয়মতী'ত দেখা যোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ-প্ৰতিভাৰ চিক্‌মিকনি এই চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলে ধৰিব পৰা নাছিল। চলচ্চিত্ৰৰ পৃথক ভাষা, মঞ্চতকৈ সুকীয়া তাৰ জটিল ব্যাকৰণ তেওঁলোকৰ আয়ত্ত হোৱা নাছিল। অৱশ্যে তাৰ বাবে প্ৰকৃত পৰিবেশো তৈয়াৰ হোৱা নাছিল; অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ঐতিহ্য তেতিয়াও গঢ়ি উঠা নাছিল। হিন্দী আৰু বঙালী ছবিৰ পয়োভৰেই মাত্ৰ চলিছিল। গ্ৰাম্য পটভূমিত নিৰ্মিত 'পাৰঘাট' আৰু দেশপ্ৰেমমূলক কাহিনীৰ ভিত্তিত নিৰ্মিত 'বিপ্লৱী'ত বাস্তৱতাৰ পৰিবৰ্তে গুৰুত্ব পাইছিল আৱেগ আৰু নাটকে। সামাজিক-বাস্তৱতাৰ দিশৰ পৰা এই সময়ৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ চলচ্চিত্ৰ আছিল ফণী শৰ্মা আৰু বিষ্ণু ৰাভাৰ যুটীয়া পৰিচালনাত নিৰ্মিত 'ছিৰাজ'। স্বাধীনতাৰ উপৰুৱা বানচ হিচাপে বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদে দি যোৱা সাম্প্ৰদায়িক জিঘাংসা আৰু সনাতন হিন্দু সমাজৰ ৰক্ষণশীলতাৰ পটভূমিত স্বৰ্গীয় লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ গল্পটিৰ সামাজিক তাৎপৰ্য আছিল অপৰিসীম। তদুপৰি সমাজৰ উচ্চবিত্ত শ্ৰেণীৰ আভিজাত্যাভিমান আৰু সংকীৰ্ণতাৰ বিপৰীতে গাঁৱৰ সৰল, সাধাৰণ মানুহৰ স্বাভাৱিক উদাৰ মানৱতাবোধ ইয়াত অতি বিশ্বাসযোগ্য বাস্তৱতাৰ ৰূপত অংকিত হৈছিল। গল্পটিৰ নিৰ্মম কৰুণ পৰিণতিত এহাতে যেনেকৈ সনাতন হিন্দু সমাজৰ স্বৰূপ উন্মোচিত হৈছিল, আনহাতে তেনেকৈ এক অনুচ্চাৰিত প্ৰতিবাদৰ বাংময়তাই ইয়াক এক ক্লাছিক ট্ৰেজেদিৰ ৰূপ দিছিল। 'ছিৰাজ'ৰ চলচ্চিত্ৰ ৰূপত যদিও কাহিনীৰ সমাপ্তিত দেখুৱা বিদ্ৰোহৰ প্ৰকাশে মূল কাহিনীৰ ঘনত্ব আৰু সংবেদনশীলতা ক্ষুণ্ণ কৰিছিল, তথাপি সামাজিক-বাস্তৱতাৰ প্ৰথম ছবি হিচাপে 'ছিৰাজ' অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত এক উল্লেখযোগ্য প্ৰয়াস ৰূপে স্বীকৃত হৈ ৰ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গ আৰু শিক্ষা আৰু 'জয়মতী'ৰ অভিজ্ঞতাই বিষ্ণুৰাভা-ফণী শৰ্মাক সমৃদ্ধ কৰিছিল; 'ছিৰাজ'ৰ পৰিচালনা আৰু অভিনয়ত তাৰ ছাপ দেখা যায়। কিন্তু বলিষ্ঠ কাহিনী আৰু অভিনয়ৰ সহায়ত জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিলেও 'ছিৰাজ' কলাগতভাৱে উত্তীৰ্ণ হৈছিল বুলি ক'ব পৰা নাযায়। স্বাধীনতাৰ পিচত দেশত প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ আৰু প্ৰগতিশীলতাৰ বতাহ বলিছিল। এনে পৰিবৰ্তনমুখী সামাজিক আবেদনৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনোৱাটো সচেতন শিল্পীৰ বাবে স্বাভাৱিক আছিল। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যবশতঃ কাহিনীকাৰজনৰ তুলনাত চিত্ৰনিৰ্মাতাদ্বয়ৰ প্ৰগতিশীল চেতনাত সূক্ষ্মবোধ আৰু সংবেদনশীলতাৰ অভাৱ আছিল আৰু সেয়ে এক জনপ্ৰিয় নাটকীয় কৌশল ব্যৱহাৰ কৰি প্ৰকাশ্য বিদ্ৰোহেৰে তেওঁলোকে ছবিখনৰ সমাপ্তি ঘটাইছিল। ফলস্বৰূপে, মূলৰ নিৰ্মম বিয়োগান্তক পৰিণতিত থকা বলিষ্ঠ অন্তৰ্লীন প্ৰতিবাদৰ চলচ্চিত্ৰগত সম্ভাৱনা নষ্ট হৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লেখাতো 'ছিৰাজ'ৰ ব্যৱসায়িক সফলতাৰহে নামমাত্ৰ উল্লেখ আছে। ফণী শৰ্মা আৰু বিষ্ণু ৰাভাই তেওঁলোকৰ প্ৰতিষ্ঠান 'চিত্ৰাৱলী ফিল্মচ'ৰ বাবে ঘৰে ঘৰে বিশটকীয়া

শ্বেয়াৰ্ বিক্ৰী কৰি মূলধন সংগ্ৰহ কৰিছিল। যুদ্ধোত্তৰ অনাটনৰ কালত কেঁচা ফিল্ম্ পোৱাও টান হৈছিল। শেহান্তৰত তেওঁলোকে মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীৰ পৰা চুক্তিযোগে অৰ্থ সংগ্ৰহ কৰিবলগীয়া হয়। ছবিখনে লাভৰ মুখ দেখিছিল, আনকি কলিকতাৰ প্ৰেক্ষাগৃহতো ছবিখন চলিছিল। কিন্তু ছবিৰ লাভাংশ সম্পূৰ্ণ মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীৰ হস্তগত হয়।[৫]

চল্লিছৰ দশকৰ শেষৰ পৰা পঞ্চাছৰ দশকৰ মাজলৈকে প্ৰায় সাত বছৰমান অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত বিৰতি পৰে। জাতীয় সংস্কৃতি সম্পৰ্কে স্বাধীন চৰকাৰৰ চিন্তা বা ধ্যান-ধাৰণা কোনো ধৰণৰ ঘোষিত সাংস্কৃতিক নীতিৰ ৰূপত প্ৰকাশ পোৱা নাছিল। প্ৰকৃতপক্ষে, কোনো জাতীয় ৰাজনৈতিক দলেই উপযুক্ত গুৰুত্ব সহকাৰে কোনো সাংস্কৃতিক নীতি অনুসৰণ কৰা নাছিল। (জ্যোতিপ্ৰসাদে জেলত হেমাংগ বিশ্বাসৰ আগত খেদ কৰিছিল যে পাৰ্টিয়ে আৰ্টৰ বৈপ্লৱিক ভূমিকা উপলব্ধি কৰা নাই।[৬]) অসমত জাতীয় নাট্যশালা সম্পৰ্কে চৰকাৰৰ চিন্তা উদয় হয় মাত্ৰ ষাঠিৰ দশকত। সংস্কৃতি দপ্তৰৰ কাম আছিল বিভিন্ন সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানক চৰকাৰী নিয়মমাফিক আবেদনপূৰ্বক নামমাত্ৰ বাৰ্ষিক অনুদান দিয়া আৰু দিল্লীত জাতীয় নাট-প্ৰতিযোগিতালৈ বছৰি অসমৰ এটা দল পঠিওৱা। চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে চৰকাৰৰ দায়িত্ব তথ্য আৰু প্ৰচাৰ বিভাগৰ অধীনত এজন ফিল্ম্-অফিচাৰ্ ৰাখি কিছু তথ্য-চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি চৰকাৰী প্ৰচাৰত সহায় কৰাতে শেষ হৈছিল। আনহাতে 'ছিৰাজ'ৰ ব্যতিক্ৰমক বাদ দি চল্লিছৰ দশকৰ চলচ্চিত্ৰ ব্যৱসায়ৰ অভিজ্ঞতাই অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত থলুৱা পুঁজিৰ বিনিয়োগ নিৰুৎসাহ কৰিছিল। সেয়ে বোধহয় চাহ-বাগিচাৰ মালিকৰ পুঁজি চলচ্চিত্ৰ-ক্ষেত্ৰলৈ আৰু আগবাঢ়ি নাহিল। অথচ খ্ৰীষ্টমাছৰ সময়ৰ পৰা ইংৰাজী নৱবৰ্ষৰ দিনলৈকে কলিকতাৰ পাৰ্কষ্ট্ৰীটত অসমৰ চাহ-বাগিচাৰ মালিক গোষ্ঠীৰ যি বুজন পৰিমাণৰ টকা আনন্দ-বিনোদনত শেষ হৈছিল সি চলচ্চিত্ৰত বিনিয়োগ হোৱা হ'লে এক সামূহিক মনোৰঞ্জনৰ সুযোগ অন্ততঃ পোৱা গ'লহেঁতেন। ইতিমধ্যে দেশ বিভাজনৰ ফলত বঙালী চলচ্চিত্ৰৰ বজাৰ সংকুচিত হোৱাত টালিগঞ্জত একধৰণৰ হতাশা আৰু স্থবিৰতা আহি পৰিল। আৰম্ভৰে পৰা অনিশ্চয়তাপূৰ্ণ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতলৈ এই হতাশা সোঁচৰা অত্যন্ত স্বাভাৱিক আছিল। তদুপৰি, অৰ্থনৈতিক আৰু ঔদ্যোগিক ক্ষেত্ৰত পিছপৰা অসমত চলচ্চিত্ৰ-ক্ষেত্ৰলৈ সংকুচিত বজাৰ আৰু অনিশ্চিত মুনাফাৰ হেতুকেই অনা-অসমীয়া পুঁজি আগবাঢ়ি অহা নাছিল।

এইদৰে এহাতে চৰকাৰৰ নিৰ্বোধ উদাসীনতা আৰু পৃষ্ঠপোষকতাৰ অভাৱ আৰু আনহাতে ব্যক্তিগত পুঁজিৰ অনীহাৰ বাবেই স্বাধীনতাৰ পিচতো অসমত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়া এটা অনিয়মীয়া ব্যক্তিগত খেয়াল বা হুজুগৰ প্ৰশ্ন যেন হৈ থাকিল, সৰু-সুৰা হিচাপেও চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগ এটি গা কৰি নুঠিল। ইয়াৰ অৱধাৰিত ফলশ্ৰুতি হিচাপে অসমত বৃত্তিগত স্তৰত কোনো চলচ্চিত্ৰ পৰিচালক, অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, কলা-কুশলী আদি তৈয়াৰ নহ'ল আৰু চলচ্চিত্ৰ-জড়িত এনে কোনো সংঘ বা সংগঠন গঢ়ি নুঠিল যি চৰকাৰৰ

পৃষ্ঠপোষকতাৰ বাবে, জাতীয় সংস্কৃতিৰ স্বাৰ্থত নহ'লেও, আত্মসংৰক্ষণৰ স্বাৰ্থতে এক ন্যায্য দাবী তুলিব পাৰে। বাস্তৱত দেখা যায় চলচ্চিত্ৰৰ লগত অনিয়মিত ভাবে জড়িত লোকসকলে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ এনে মুমূৰ্ষু অৱস্থাটো এক অসংশোধ্য বাস্তৱতা বুলি ধৰি লৈছিল আৰু কোনোধৰণৰ সমূহীয়া প্ৰচেষ্টাৰ বাবে আগবাঢ়ি নাহিছিল।

এনে অভাৱনীয়ভাবে প্ৰতিকূল পৰিস্থিতি আৰু নিৰ্জীৱ পৰিবেশত সুস্থ আৰু কলাগতভাবে সফল চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাণ কৰাৰ কেৱল সপোন দেখিব পাৰি। কিন্তু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰকাৰসকলৰ স্বপ্নও দাৰিদ্ৰ্যক্লিষ্ট আছিল। প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰ-কলা সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰতিভা বা সাধনা কোনোটোৱেই তেওঁলোকৰ নাছিল। কিন্তু পঞ্চাছৰ দশকৰ মাজমানৰ পৰা দুই-চাৰিখনকৈ পুনৰ অসমীয়া ছবি নিৰ্মাণ হ'বলৈ ধৰে আৰু দশকটোৰ ভিতৰতে প্ৰায় পোন্ধৰখনমান ছবি নিৰ্মাণ হয়গৈ; চল্লিছৰ দশকৰ তুলনাত ই দুগুণতকৈও বেছি আৰু ইয়াৰ একাংশ ছবিৰ প্ৰযোজক আছিল কিছু প্ৰেক্ষাগৃহৰ মালিক। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ এই সংখ্যাগত উৰ্দ্ধগতিৰ কাৰণ হিচাপে উল্লেখ কৰিব পাৰি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-বজাৰৰ ক্ৰম-বৰ্দ্ধিত পৰিসৰ। স্বাধীনতাৰ পিচত যোগযোগ আৰু পৰিবহন ব্যৱস্থাৰ উন্নতিৰ ফলত বিভিন্ন ঠাইত কিছুমান অৰ্দ্ধ-চহৰ গঢ়ি উঠে আৰু ফলস্বৰূপে প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু দৰ্শকৰ সংখ্যা বাঢ়ে। গাঁও অঞ্চলতো এতিয়া ভ্ৰাম্যমান চলচ্চিত্ৰ গোটৰ সহায়ত চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনৰ সুযোগ ওলায়। আনকি বাগিচাসমূহত কালীপূজা আদি উৎসৱৰ বাহিৰেও মাজে মাজে ভ্ৰাম্যমান গোটৰ সহায়ত চিনেমা প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা হয়। প্ৰেক্ষাগৃহ-ব্যৱসায় ক্ৰমে লাভজনক হৈ উঠাত ইয়াত অনা-অসমীয়া পুঁজিৰ বিনিয়োগ ঘটে আৰু ভ্ৰাম্যমান গোটবিলাকো এনে ব্যৱসায়ীৰ পৃষ্ঠপোষকতাত গঢ়ি উঠে। চহৰাঞ্চলত স্বাধীনতাৰ ফলত অহা সুযোগ-সুবিধা গ্ৰহণ কৰি আৰ্থিক স্বাচ্ছন্দ্য লাভ কৰা মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বিস্তাৰ ঘটে। শিক্ষা-দীক্ষা আৰু আধুনিকতাৰ প্ৰসাৰৰ ফলত চলচ্চিত্ৰ উপভোগৰ অভ্যাস আধুনিক জীৱন-যাত্ৰাৰ অঙ্গীভূত হয় আৰু মহিলা দৰ্শকৰো সংখ্যা আগৰ তুলনাত বৃদ্ধি পায়।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ এই দৰ্শনীয় প্ৰগতি দুৰ্ভাগ্যবশতঃ ইয়াৰ কলাগত দিশত প্ৰতিফলিত নহ'ল। এই দশকৰ ছবিসমূহৰ ভিতৰত এখনো ছবি কলাগতবাবে উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি নাছিল। বৰং প্ৰায়বোৰ ছবিতে ৰোমান্টিক ভাৱাবেগ অথবা আবেগসৰ্বস্ব আদৰ্শবাদী কাহিনীৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। পশ্চিম বঙ্গত এই দশকৰ আৰম্ভণিতে ১৯৫১ চনত নিঅ'ৰিয়েলিষ্টি ধাৰণাৰে ভগনীয়াসকলক লৈ কলিকতাৰ বাটে-ঘাটে শুটিং কৰি নিমাই ঘোষে তৈয়াৰ কৰিছিল সেই সময়ৰ বাবে সম্পূৰ্ণ নতুন ধৰণৰ ছবি 'ছিন্নমূল'। ১৯৫২ চনত নিৰ্মিত এই ধাৰাৰে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ছবি আছিল ঋত্বিক ঘটকৰ 'নাগৰিক'।[৭] আনকি প্ৰথমেশ বৰুৱাৰ একালৰ সহযোগী বিমল ৰায়ে বম্বেলৈ গৈ ১৯৫৩ চনত নিৰ্মাণ কৰে বম্বে চলচ্চিত্ৰ জগতৰ পক্ষে অভাৱনীয় 'দো বিঘা জমীন'। ইয়াৰ দুবছৰৰ পিচত ১৯৫৫ চনত সত্যজিৎ ৰায়ৰ অসামান্য প্ৰতিভাদীপ্ত সৃষ্টি 'পথেৰ পাঁচালী'ৰ জৰিয়তে ভাৰতবৰ্ষত

মানৱতাবাদী-বাস্তৱবাদী চলচ্চিত্ৰ ধাৰাটিৰ দীৰ্ঘকাল চলি অহা স্তিমিত প্ৰচেষ্টাই পূৰ্ণতা লাভ কৰে। বিস্ময়কৰ কথা এয়ে যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভা-ধন্য অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত এই দশকত নিৰ্মিত কোনো ছবিতে বাহিৰৰ এই উন্নত কলাধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ-প্ৰয়াসৰ প্ৰতিফলন দেখা নগ'ল।

চলচ্চিত্ৰ ব্যৱসায় উৎসাহজনক হ'লেও চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাসকলৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক চেতনাৰ দৈন্যই ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ যেন অনুমান হয়। প্ৰথমতঃ বৌদ্ধিক বিকীৰণ-কেন্দ্ৰ হিচাপে ইতিমধ্যে কলিকতাৰ লগত অসমৰ সংযোগ বিচ্ছিন্ন হৈছিল। বৃটিছ যুগৰ আদিৰে পৰা ইংৰাজী আৰু য়ুৰোপীয় সাংস্কৃতিক সান্নিধ্যই স্বাভাৱিকতে কলিকতাক এক উন্নত সাংস্কৃতিক-কেন্দ্ৰত পৰিণত কৰিছিল। প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালত কলিকতালৈ পঢ়িবলৈ যোৱা অসমীয়া ছাত্ৰসকলৰ যোগেদিয়েই প্ৰধানতঃ ভাৰতীয় আৰু আন্তৰ্জাতিক সাংস্কৃতিক চিন্তা-চৰ্চা আৰু ধ্যান-ধাৰণাৰ লগত অসমীয়া মনৰ পৰিচয় ঘটিছিল। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ৰ পৰাই এই সংযোগ বিচ্ছিন্ন হৈ পৰে। স্বাধীনতাৰ পিচত অসমত বিশ্ববিদ্যালয় স্থাপন হোৱাত শিক্ষা আৰু কলা-সংস্কৃতিৰ দিশত নতুন আশা আৰু সম্ভাৱনাৰ পোহৰ বিৰিঙিছিল। পৰিতাপৰ কথা যে কলিকতাৰ লগত মানসিক সংযোগ বিচ্ছিন্ন হোৱাৰ ফলত বাহিৰৰ যিখন খিৰিকি বন্ধ হৈ গৈছিল, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ মাজেৰে সেই খিৰিকিখনৰ ওচৰলৈ যাব পৰা নগ'ল। ফলস্বৰূপে, বাহিৰৰ সমৃদ্ধ বৌদ্ধিক চিন্তা-চৰ্চা আৰু আধুনিক সাংস্কৃতিক চিন্তাতৰংগ সমূহে অসমীয়া সৃষ্টিশীল মন আলোড়িত কৰিব নোৱাৰা হ'ল। দ্বিতীয়তঃ স্বাধীনতাৰ পিচতে দেখা যোৱা প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ আৰু প্ৰগতিশীলতাৰ বতাহ লাহে লাহে স্তিমিত হৈ আহিছিল। ক্ৰমে নতুন ৰাজনৈতিক-আৰ্থিক-সামাজিক সা-সুবিধাবোৰ কৰায়ত্ত কৰি মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মাজলৈ একপ্ৰকাৰ সন্তুষ্টি আৰু বিলাসী আলস্য আহি পৰিছিল। ইয়াৰ ফলতেই সম্ভৱ, স্বাধীনতাৰ পিচতো অনগ্ৰসৰ হৈ ৰোৱা বিস্তৃত অসমীয়া মধ্যবিত্ত সমাজত অৰ্থনৈতিক নিষ্পেষণ, দাৰিদ্ৰ্য আৰু প্ৰৱঞ্চনাৰ বোধ আৰু সিবোৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদৰ চেতনা সজাগ হৈ নুঠে। তৃতীয়তঃ এই সময়ৰ প্ৰায়ভাগ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাই বিভিন্ন ধৰণে নাটক আৰু মঞ্চাভিনয়ৰ লগত জড়িত হোৱাৰ কাৰণে তেওঁলোকৰ চলচ্চিত্ৰসমূহ প্ৰকটভাৱে মঞ্চধৰ্মী হৈ পৰে। তদুপৰি ৰোমান্টিক আৱেগ আৰু পাৰিবাৰিক নাটকৰে ভৰপূৰ প্ৰচলিত বঙালী ছবিৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাসকলৰ চলচ্চিত্ৰ চিন্তা বেয়াকৈ ক্ষতিগ্ৰস্ত কৰে। অসম চৰকাৰৰ প্ৰচাৰ বিভাগৰ চলচ্চিত্ৰ-বিষয়া নিপ বৰুৱাৰ এই দশকৰ ছবিকেইখনৰ নিৰ্দেশনাত কলা-কৌশলগত অৰ্হতা কিছু দেখা গ'লেও, সস্তীয়া আৱেগ আৰু পাৰিবাৰিক নাটক বা ধৰ্মীয় কাহিনীৰ ৰূপায়ণতে তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰ প্ৰয়াস সীমিত আছিল। অৱশ্যে ১৯৫৮ চনত নিৰ্মিত তেওঁৰ 'ৰঙা পুলিচ' কাৰিকৰী নৈপুণ্য আৰু কেমেৰাৰ কৌশলপূৰ্ণ ব্যৱহাৰৰ বাবে সেই সময়ৰ আন অসমীয়া ছবিতকৈ উচ্চস্তৰৰ বুলি বিবেচিত হৈছিল। 'ছিৰাজ' খ্যাত ফণী শৰ্মাই এই সময়ছোৱাতে দুখন

নিষ্ফল চলচ্চিত্ৰ আগবঢ়ায়। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে পঞ্চাছৰ দশকৰ শেষাৰ্দ্ধত ভাৰতীয় গণ-নাট্য সংঘৰ প্ৰভাৱত চলচ্চিত্ৰত কিছু পৰিমাণে সমাজ-সচেতনতাৰ প্ৰকাশ ঘটিব ধৰে। ১৯৫৫ চনত নিৰ্মিত লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অংক'ত নিম্ন-মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ আৰ্থিক দুৰ্দশা ভাবালু আৰু মঞ্চধৰ্মী ৰূপত প্ৰকাশ পায়। ১৯৫৬ চনত ভূপেন হাজৰিকাৰ 'এৰাবাটৰ সুৰ'ত সমাজৰ নিম্নস্তৰৰ মানুহৰ আত্মোপলব্ধিৰ ইংগিত দিব খোজা হৈছিল; কিন্তু ছবিখনত সমস্যা আৰু বাস্তৱৰ প্ৰকৃত উন্মোচন নঘটিল আৰু চলচ্চিত্ৰগত উৎকৰ্ষ পৰিদৃষ্ট নহ'ল। প্ৰকৃততঃ এহাতে চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ অধ্যয়ন আৰু বোধ আৰু আনহাতে জনসাধাৰণৰ লগত সম্পৰ্কৰ যোগেদি সমসাময়িক সমাজ-বাস্তৱৰ প্ৰকৃত উপলব্ধি আৰু বিশ্লেষণ— এই দুয়োটাৰ অভাৱত তেওঁলোকৰ সৃষ্টিত প্ৰকৃত অৰ্থত গুণগত উৎকৰ্ষ বা সমাজ-সচেতনতা কোনোটোৱেই প্ৰতিফলিত নহৈছিল। ১৯৫৯ চনত কলিকতাৰ প্ৰভাত মুখাৰ্জীৰ দ্বাৰা নিৰ্মিত 'পুবেৰুণ' ছবিখনিয়ে বাৰ্লিন চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত ভাৰতক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। এইখনেই আন্তৰ্জাতিক মহোৎসৱত যোগদান কৰা প্ৰথম অসমীয়া ছবি। কিন্তু অভিনয় আৰু কাৰিকৰী কুশলতাৰ বাহিৰে ছবিখনৰ কলাগত আবেদন সীমিত আছিল।

ষাঠিৰ দশকত ভাৰতৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ পদ্ধতিত একধৰণৰ কুটিল পৰিৱৰ্তনে দেখা দিয়ে। এতিয়ালৈকে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ প্ৰযোজনাত এক প্ৰধান অংশৰ পুঁজি আহিছিল প্ৰেক্ষাগৃহৰ মালিকসকলৰ পৰা আৰু ছবি প্ৰদৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত মালিকসকল আছিল স্বাধীন। কিন্তু এতিয়া ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ব্যৱসায়ত আঞ্চলিক চলচ্চিত্ৰ পৰিৱেশকসকলে পুঁজিৰ জোৰত চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত একধৰণৰ অৰ্থনৈতিক নিয়ন্ত্ৰণ আয়ত্ত কৰিলে। তেওঁলোকে নিজ নিজ অঞ্চলত নতুন ছবিৰ প্ৰদৰ্শনৰ স্বত্ব ছবিৰ প্ৰযোজকৰ পৰা আগধন দি কিনি লয়। যিহেতু প্ৰেক্ষাগৃহসমূহ ছবি প্ৰদৰ্শনৰ বাবে এই আঞ্চলিক পৰিৱেশকসকলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল সেয়ে পৰিৱেশকসকলে তেওঁলোকৰ নিজৰ ইচ্ছামতে ছবি চলাবলৈ প্ৰেক্ষাগৃহসমূহক বাধ্য কৰে আৰু বৃহৎ পৰিমাণৰ আগধন দিয়া লাভজনক ছবিসমূহ চলোৱাতহে তেওঁলোকে গুৰুত্ব দিয়ে। আধুনিক বিলাসবহুল প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণতো অনা-অসমীয়া আঞ্চলিক চলচ্চিত্ৰ পৰিৱেশকে পুঁজি বিনিয়োগ কৰিবলৈ লয়। অনা-অসমীয়া প্ৰেক্ষাগৃহ মালিকৰ পৰা অহা প্ৰতিযোগিতা আৰু আঞ্চলিক পৰিৱেশকৰ হেঁচা প্ৰতিৰোধ কৰি, অসমীয়া ছবি বজাৰত প্ৰদৰ্শন কৰাৰ দুঃসাহস কৰি অসমীয়া ছবি নিৰ্মাণত থলুৱা প্ৰেক্ষাগৃহ মালিকসকলে পুঁজি খটুওৱাৰ সম্ভাৱনা কমি গ'ল। অসমৰ চাহ-উদ্যোগত বৃহৎ ভাৰতীয় পুঁজিৰ প্ৰসাৰ আৰু চাহৰ আন্তৰ্জাতিক বজাৰত বাঢ়ি অহা প্ৰতিযোগিতাৰ ফলত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে থলুৱা চাহ বাগিচাৰ মালিকসকলৰ পুঁজিৰ উৎসটোও শুকাই গ'ল।

পঞ্চাছৰ দশকৰ শেষৰ ফালে যি দুৰ্বল সমাজ-সচেতনতা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰত দেখা

গৈছিল ষাঠিৰ দশকত সিও অন্তৰ্হিত হয়। এই দশকৰ ছবিসমূহ প্ৰধানকৈ আছিল ধৰ্মীয় কাহিনী বা উপকথা, বুৰঞ্জীমূলক কাহিনী আৰু আৱেগ-ভৰপুৰ পাৰিবাৰিক নাটকৰ ভিত্তিত নিৰ্মিত। ভূপেন হাজৰিকাই এই সময়তে নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লয় ধৰ্মীয় আৰু তুলুঙা কাহিনীভিত্তিক নিম্নমানৰ কিছু চলচ্চিত্ৰ; কলা সৃষ্টিতকৈও ব্যৱসায় এইবোৰ চলচ্চিত্ৰৰ মূল প্ৰেৰণা।

স্বৰ্গীয় নিপ বৰুৱা আৰু স্বৰ্গীয় ব্ৰজেন বৰুৱাই তৈয়াৰ কৰে থিয়েটাৰধৰ্মী আৱেগ-ভৰপুৰ পৰিয়ালৰ নাটক। খুব সম্ভৱ, ব্যৱসায়িক দিশৰ পৰা এনে ধৰণৰ কাহিনী অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ বাবে নিৰাপদ আৰু সম্ভাৱনাপূৰ্ণ বুলি ভবা হৈছিল। তদুপৰি চহৰাঞ্চলৰ বৰ্দ্ধিষ্ণু আধুনিক মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীয়ে চলচ্চিত্ৰত নতুন আধুনিকতাৰ লগত সামঞ্জস্যপূৰ্ণ পাতল মনোৰঞ্জনৰ খোৰাক বিচাৰিবলৈ ধৰে। মনোৰঞ্জনৰ বাবে এই 'আধুনিক' মানসিকতা তৈয়াৰ কৰিছিল প্ৰধানতঃ শাসক-শোষক চক্ৰৰ আফিং হিন্দী চলচ্চিত্ৰৰ বহুল প্ৰচাৰে। ভ্ৰাম্যমান চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন গোট আৰু চৰকাৰী প্ৰচাৰ বিভাগৰ চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনৰ কাৰ্যসূচীয়ে গাঁৱে-ভূঞে এনে বহু দৰ্শক তৈয়াৰ কৰে। মনোৰঞ্জনৰ প্ৰতি এই মনোভঙ্গী স্বৰ্গীয় ব্ৰজেন বৰুৱাৰ ১৯৬৩ চনত নিৰ্মিত লঘু চলচ্চিত্ৰ 'ইটো সিটো বহুতো'ৰ এটি সংলাপত প্ৰতিধ্বনিত হৈছিল ঃ 'আমি হাঁহিবলৈ পাহৰি গৈছো।' মনোৰঞ্জনৰ এই সূত্ৰ ধৰি বৰুৱাই কলিকতাৰ ষ্টুডিঅ' ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ অসমতে কম খৰচত নিৰ্মাণ কৰা লঘু হাস্য, অপৰাধ, ৰহস্য আৰু চকুপানী বোৱাব পৰা (tear jerker) চলচ্চিত্ৰই অপ্ৰত্যাশিত ব্যৱসায়িক সাফল্য লাভ কৰে। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগত বিনিয়োগৰ আবহাৱা অনুকূল হৈ উঠে আৰু ইয়াৰ সুবিধা লৈ ষাঠিৰ দশকৰ শেষৰ পৰাই অনা-অসমীয়া প্ৰেক্ষাগৃহৰ মালিক আৰু ব্যৱসায়ী মহলে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত টকা খটুৱাবলৈ উদ্যোগী হয়। ষাঠিৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে অসম চৰকাৰে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক উৎসাহ দিবৰ মানসেৰে এখন অসমীয়া ছবিৰ প্ৰথম বছৰৰ প্ৰদৰ্শনৰ পৰা সংগৃহীত সমুদায় আমোদকৰ প্ৰযোজকক ঘূৰাই দিয়াৰ ব্যৱস্থা হাতত লৈছিল। এতিয়া ছবিৰ ব্যৱসায়িক সাফল্যৰ সম্ভাৱনাৰ লগতে চৰকাৰৰ এই ব্যৱস্থাৰ সুবিধাও প্ৰযোজকসকলৰ বাবে আকৰ্ষণীয় হৈ উঠে। এই নতুন উদ্যমৰ ফলত সত্তৰৰ দশকত মনোৰঞ্জনধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ঢল উঠে আৰু নিম্নমানৰ কেৱল তৰল মনোৰঞ্জনধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ ক্ৰমে নিৰ্মাণ হ'বলৈ ধৰে। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত এই প্ৰবাহ আশীৰ দশকৰ শেষৰ ফালেও অব্যাহত হৈ থাকিল।

ষাঠিৰ দশকৰ শেষৰ ফালে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত আন এটি ঘটনা ঘটে, যি দৃশ্যতঃ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ সম্ভাৱনাৰে পৰিপুষ্ট আছিল। সি হ'ল, ১৯৬৮ চনত অসম চৰকাৰৰ দ্বাৰা জ্যোতি-চিত্ৰবন ষ্টুডিঅ' উদ্বোধন। ভাৰতত চৰকাৰী উদ্যোগত চলচ্চিত্ৰ ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ এয়ে প্ৰথম। পিচে ই আছিল বিষ্ণু ৰাভা, ফণী শৰ্মা, ভূপেন হাজৰিকা আদি শিল্পীৰ নেতৃত্বত উত্থাপিত হোৱা জনপ্ৰিয় দাবী পূৰণ কৰিবলৈ লোৱা অন্য এক চৰকাৰী সিদ্ধান্ত

মাথোন; কোনো প্ৰকৃত কলা-চেতনা বা সৎ, আন্তৰিক প্ৰেৰণা ইয়াৰ মূলত নাছিল। সেয়ে, স্বাভাৱিকতে, আন বহু চৰকাৰী প্ৰকল্পৰ দৰেই পৰিকল্পনা, আন্তৰিকতা আৰু উদ্যোগৰ অভাৱত এই ষ্টুডিঅ' সকলোৰে পুতৌৰ বিষয় হৈ পৰে। উদ্বোধনৰ প্ৰায় ছবছৰৰ পিচত ১৯৭৪ চনৰ পৰাহে ই সামান্যভাৱে ব্যৱহাৰযোগ্য হৈ উঠে। এহাতে চৰকাৰৰ পৰা দিয়া বাৰ্ষিক অনুদান ষ্টুডিঅ'টো চলাবৰ বাবে যথেষ্ট নহয়; আনহাতে প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত কৰ্মী, যন্ত্ৰপাতি, সা-সুবিধা আদিৰ অভাৱত স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নোহোৱা বাবে ই চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলৰ দ্বাৰা উপেক্ষিত হৈ ৰয় আৰু ফলস্বৰূপে ব্যৱসায়িক সাফল্য লাভ কৰিব নোৱাৰে। সত্তৰ দশকৰ শেষৰ ফালে ৰঙীন ছবি নিৰ্মাণৰ ঢৌ উঠাত কালাৰ-লেবৰেটৰী নোহোৱা ষ্টুডিঅ'টি অধিকতৰ গুৰুত্বহীন হৈ পৰে। সম্প্ৰতি কমকৈ হ'লেও কিছু সংখ্যক ছবি এই ষ্টুডিঅ'ত নিৰ্মিত হৈ আছে যদিও, ষ্টুডিঅ'টি প্ৰতিষ্ঠাৰ সময়ত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত ই যি এক ভূমিকা ল'ব পাৰিব বুলি আশা কৰা হৈছিল সি বহুলাংশে অপূৰ্ণ হৈ ৰয়। স্থানীয় বজাৰত কেঁচা ফিল্মৰ যোগান ধৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰিলে, ৰঙীন ছবিৰ প্ৰিন্টিং আৰু প্ৰচেছিঙৰ সুবিধা, সম্পাদনাৰ আধুনিক ব্যৱস্থা, প্ৰয়োজনীয় অন্যান্য সা-সুবিধা আৰু সেই অনুৰূপে প্ৰশিক্ষিত, দক্ষ কৰ্মী আদিৰে চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলক আকৰ্ষণ কৰিব পৰাকৈ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ কৰি তুলিব পাৰিলে এই ষ্টুডিঅ'টিয়ে অসম আৰু উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত এতিয়াও এক উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে।

সত্তৰৰ দশকটো অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত কেইবাটাও কাৰণে গুৰুত্বপূৰ্ণ। প্ৰথমতঃ স্বৰ্গীয় ব্ৰজেন বৰুৱাৰ সাফল্যৰ ফলশ্ৰুতি হিচাপে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰত পুঁজি বিনিয়োগৰ প্ৰতি প্ৰযোজকমহলৰ সংকোচ কিছু পৰিমাণে দূৰ হ'ল। অসমৰ ৰাজধানী দিছপুৰলৈ স্থানান্তৰ হোৱাৰ ফলত নিৰ্মাণ আৰু যোগানৰ ক্ষেত্ৰত এই সময়ত প্ৰচুৰ ঠিকা-ঠুকলিৰ সুবিধা ওলায়। ক্ৰমবৰ্দ্ধিত কেন্দ্ৰীয় উন্নয়ন পুঁজিৰ খৰচেও অসমত অৰ্থোপাৰ্জনৰ নতুন পথ মুকলি কৰে। এইবোৰ ঠিকা-ঠুকলিৰ এক প্ৰধান অংশ অসমীয়া ডেকাৰ হাতলৈ যায় আৰু ডেকা অসমীয়া ঠিকাদাৰ আৰু ব্যৱসায়ী শ্ৰেণী এটা গঢ়ি উঠাৰ লগতে তেওঁলোকৰ মনত ঔদ্যোগিক চেতনা আৰু বিনিয়োগৰ প্ৰৱণতা সৰু-সুৰাকৈ হ'লেও দেখা দিয়ে। ইয়াৰে দুই-এক অসমীয়া ডেকাই চলচ্চিত্ৰত পুঁজি খটুৱাবলৈও মন মেলে। উত্তৰ-পূব ভাৰতত ৰাজ্যসমূহৰ পুনৰ্গঠনৰ ফলত হোৱা বৰ্দ্ধিত উন্নয়ন পুঁজি আৰু ৰাজ্যসমূহলৈ অহা বৰ্দ্ধিত ৰাষ্ট্ৰীয় অনুদানৰ ব্যয়ে উত্তৰ-পূবৰ ৰাজ্যসমূহৰ বাবে গুৱাহাটীক এক বজাৰ কেন্দ্ৰত পৰিণত কৰে; ইয়াৰ লগত নতুনকৈ ৰাষ্ট্ৰীকৃত বেংকসমূহৰ উদাৰ ঋণ-নীতি যোগ হৈ পুঁজিৰ যোগান সহজ আৰু সুচল কৰি তোলে। ৰাজধানী স্থানান্তৰকৰণ, ব্যৱসায়িক স্ফীতি আৰু সীমিত ঔদ্যোগিক সম্প্ৰসাৰণৰ ফলত গুৱাহাটীলৈ স্থানীয়ভাৱে মধ্যবিত্ত চাকৰিজীৱী, ব্যৱসায় প্ৰয়াসী আৰু সাধাৰণ শ্ৰমিকৰ বাহিৰেও অস্থায়ী জনসংখ্যাৰ প্ৰব্ৰজন ঘটে। অসমৰ বাহিৰৰ পৰা আৰু অসমতে গাঁৱৰ পৰা চহৰলৈ এই সোঁতৰ লক্ষণ অসমৰ অন্যান্য চহৰতো দেখা

যায়, যাৰ ফলত চলচ্চিত্ৰ দৰ্শকৰ সংখ্যা দ্ৰুত গতিত বৃদ্ধি পায়। মনোৰঞ্জনধৰ্মী চলচ্চিত্ৰৰ ব্যৱসায়িক সম্ভাৱনা, পুঁজিৰ সুচল সৰবৰাহ আৰু দৰ্শক-বৃদ্ধি আদি বিভিন্ন কাৰকে সত্তৰৰ দশকত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ সংখ্যাগত উন্নতি সম্ভৱ কৰি তোলে।

দ্বিতীয়তঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'জয়মতী'ৰ প্ৰায় চল্লিছ বছৰৰ পিচত এই দশকতে শ্ৰীপদুম বৰুৱাৰ উদ্যোগত পুনৰ্বাৰ অসমত কলাধৰ্মী সুস্থ চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টাটোৰ পিচত অসমত সুস্থ, কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ ঐতিহ্য গঢ়ি নুঠিল। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ইতিমধ্যে আলোচনা কৰা বাস্তৱিক আৰু ব্যৱহাৰিক অসুবিধাবোৰৰ উপৰিও, অসমত কলাগতভাৱে সফল, ৰসোত্তীৰ্ণ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় মানসিক বাতাবৰণ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। এনে বাতাবৰণ সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰয়োজন আছিল যথেষ্ট পৰিমাণৰ সৎ আৰু মূল্যবান চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য আৰু কিছু সক্ৰিয় চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা। (সত্যজিৎ ৰায়ৰ চলচ্চিত্ৰবোধ সমৃদ্ধ কৰাত কলিকতা ফিল্ম্ ছ'চাইটীৰ অৱদান অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। শ্বিলং ফিল্ম্ ছ'চাইটীৰ প্ৰতিষ্ঠাই পদুম বৰুৱাক বহু পৰিমাণে উপকৃত কৰে।) দুৰ্ভাগ্যবশতঃ ষাঠিৰ দশকৰ মাজভাগলৈকে অসমত এই দুইটা উপাদানেই অনুপস্থিত আছিল। অসমৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ সংস্থা শ্বিলং ফিল্ম্ ছ'চাইটী প্ৰতিষ্ঠা হয় ১৯৬২ চনত। ষাঠিৰ দশকতে গুৱাহাটী আৰু ডিব্ৰুগড়ত আৰু দুটি চলচ্চিত্ৰ সংস্থা গঢ়ি উঠে। কিন্তু প্ৰাথমিক উৎসাহ শাম কটাৰ পিচত এই সংস্থাবোৰ নিৰ্জীৱ চলচ্চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শন কেন্দ্ৰলৈ অধঃপতিত হয়। পিচলৈ নগাঁও, যোৰহাট, গোলাঘাট, শিলচৰ, ডুলীয়াজান আদি ঠাইতো চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু অতি কমসময়ৰ ভিতৰতে নিষ্ক্ৰিয় হৈ পৰে। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ কথা দূৰতে থাকক, অসমৰ বৌদ্ধিক জগতত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় কোনো উচ্চস্তৰৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ পৰিবেশ এই সংস্থাসমূহে তৈয়াৰ কৰিব নোৱাৰিলে। অথচ ষাঠিৰ দশকৰ পৰাই অসমৰ ব্যৱসায়িক প্ৰেক্ষাগৃহবোৰত সত্যজিৎ ৰায়, ঋত্বিক ঘটক, মৃণাল সেন আদি চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ চলচ্চিত্ৰসমূহ প্ৰদৰ্শিত হৈছিল। অসমত চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা আৰু চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যৰ দুৰ্বলতাৰ বাবেই সুস্থ, কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ ৰসগ্ৰহণ কৰিব পৰা যথেষ্ট সংখ্যক দৰ্শক বা চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে যথোপযুক্ত জ্ঞান থকা এচাম ৰসজ্ঞ সমালোচক আজিকোপতি তৈয়াৰ নহ'ল। এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিব পাৰি যে বংগ, কেৰালা আৰু কৰ্ণাটকত আজি যি সমান্তৰাল চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰবল জোৱাৰ উঠিছে আৰু এক শ্ৰেণীৰ সফল নতুন চলচ্চিত্ৰকাৰ এইবোৰ প্ৰদেশত সৃষ্টি হৈছে তাৰ মূলতে আছে চলচ্চিত্ৰ-সংস্থাসমূহৰ নেতৃত্বত হোৱা এক স্বতঃস্ফূৰ্ত আন্দোলন।

তৃতীয়তঃ এই দশকতে প্ৰথমবাৰৰ বাবে থিয়েটাৰ বা মঞ্চৰ বাহিৰৰ কেইজনমান ব্যক্তিয়ে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ পৰিচালনাত হাত দিয়ে, যদিও ইয়াৰ ফলশ্ৰুতি সদায় উৎসাহজনক হৈছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। ইয়াৰে প্ৰথমজন আছিল পদুম বৰুৱা; কিন্তু ১৯৬৮ চনত আৰম্ভ কৰা তেখেতৰ ছবিখন প্ৰধানতঃ পৰিকল্পনা, সংগঠন আৰু আৰ্থিক

অসুবিধাৰ কাৰণেই সম্পূৰ্ণ হওঁতে আঠ বছৰ লাগে। সুদক্ষ পৰিচালনা আৰু চলচ্চিত্ৰবোধৰ উপযুক্ত ব্যৱহাৰৰ ফলত তেখেতৰ 'গঙা চিলনীৰ পাখি' এখন বহুদূৰ কলাসন্মতভাৱে সফল চলচ্চিত্ৰত পৰিণত হয়। তেখেতৰ ছবিতে প্ৰথম গাঁৱৰ পটভূমিত সুন্দৰ ভিজুৱেল, অৰ্থপূৰ্ণ আৰু বুদ্ধিদীপ্ত আৱহসংগীত আৰু প্ৰতীকৰ যথোপযুক্ত ব্যৱহাৰ দেখা যায়। তথাকথিত প্ৰগতি আৰু আধুনিকতাৰ পোহৰে ভেদ কৰিব নোৱাৰা সমাজৰ কঠোৰ প্ৰাচীন ৰীতি আৰু অন্ধ-সংস্কাৰৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰা মানুহৰ কৰুণ কাহিনী তেখেতে বিশ্বাসযোগ্যৰূপত সততা আৰু আন্তৰিকতাৰে দাঙি ধৰে। কিন্তু গাঁৱৰ বাস্তৱ চিত্ৰ হ'লেও, লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ কাহিনীটি বৃহত্তৰ সমাজ-বাস্তৱৰ পটভূমিত ঠেকছিগা। তদুপৰি, ছবিখনৰ অভিনয়াংশ দুৰ্বল আছিল আৰু চলচ্চিত্ৰ-ভাষা আয়ত্ত হোৱা সত্ত্বেও, প্ৰথম ছবি হোৱা কাৰণেই হয়তো, শ্ৰীবৰুৱাৰ ছবিত ভাৱৰ ব্যঞ্জনাৰ পৰিচ্ছন্ন প্ৰকাশ ঠায়ে ঠায়ে ব্যাহত হৈছিল। তথাপি 'গঙা চিলনীৰ পাখি' সত্তৰ দশকৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ এক উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। দুজন চিত্ৰশিল্পীয়েও এই দশকত চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিত হাত দিয়ে; কিন্তু পুলক গগৈ আৰু গৌৰী বৰ্মনৰ চলচ্চিত্ৰ প্ৰয়াস বিপৰ্যয়ত পৰ্যবসিত হয়। নানা ত্ৰুটি-বিচ্যুতি সত্ত্বেও অতুল বৰদলৈৰ 'কল্লোল'ত প্ৰতিশ্ৰুতি আছিল; কিন্তু তেওঁৰ পৰৱৰ্তী প্ৰচেষ্টাৰ স্থূলতাই চলচ্চিত্ৰ-ৰসিকক হতভম্ব কৰে। এই দশকৰ আনজন উল্লেখযোগ্য চলচ্চিত্ৰকাৰ হ'ল অসমৰ প্ৰথিতযশা গল্পকাৰ ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া। ১৯৭৭ চনত নিজৰে এটি কাহিনীৰ ভিত্তিত তেখেতে 'সন্ধ্যাৰাগ' নামৰ এখন চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ন বছৰৰ ভিতৰত তিনিখন চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত এক উল্লেখযোগ্য স্থান অধিকাৰ কৰে। চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু ব্যাকৰণৰ দিশৰ পৰা 'সন্ধ্যাৰাগ' এক দুৰ্বল সৃষ্টি আছিল আৰু ইয়াৰ কলাগত সাফল্য আছিল সীমিত; কিন্তু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ তৰল, মঞ্চধৰ্মী, আৱেগসৰ্বস্ব প্ৰবাহৰ বিপৰীতে সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ ই এক সবল পদক্ষেপ আছিল। ড° শইকীয়াৰ আনখন উল্লেখনীয় সৃষ্টি আছিল ১৯৮৬ চনত নিৰ্মিত 'অগ্নিস্নান'। এই চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়বস্তুগত বিভ্ৰান্তি (thematic confusion) দুৰ্ভাগ্যজনক; ইয়াৰ কাহিনীভাগত দেখা যায় যে স্ৰষ্টাৰ চেতনাত নাৰীৰ কামনাসিক্ত স্থূল প্ৰতিশোধপৰায়ণতা আৰু অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে সৎ প্ৰতিবাদৰ মাজৰ সূক্ষ্ম পাৰ্থক্য পৰিষ্কাৰ হোৱা নাই। ব্যক্তিগত আক্ৰোশ পূৰণৰ বাবে প্ৰতিষ্ঠিত সুস্থ সামাজিক প্ৰমূল্যক নস্যাৎ কৰাৰ মানসিকতা শিল্পৰ লক্ষ্যৰ পৰিপন্থী। তদুপৰি, চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ ওপৰত ড° শইকীয়াৰ দখল এতিয়াও নিখুঁত হোৱা নাই, ই এতিয়াও অধিকতৰ সাহিত্যগন্ধী হৈ ৰৈছে। কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ কলা-কৌশল (film-craft) আৰু তাৰ প্ৰয়োগত তেখেতে আগতকৈ অধিক পৰিপক্কতা অৰ্জন কৰিছে। এই প্ৰসংগত আশীৰ দশকত ভুমুকি মৰা তৰুণ অসমীয়া চিত্ৰনিৰ্মাতা জাহ্নু বৰুৱাৰ নাম উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব। 'অপৰূপা' আৰু 'পাপৰি' নামৰ দুখন নিজৰ কাহিনী-ভিত্তিক নাৰী-প্ৰধান চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰাৰ পিচত ১৯৮৭ চনত তেওঁ হোমেন বৰগোহাঞিৰ

উপন্যাসৰ ভেটিত 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' নিৰ্মাণ কৰে। জাহ্নু বৰুৱা চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ আনুষ্ঠানিক প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত পৰিচালক আৰু অসমৰ বাহিৰত অজস্ৰ বিজ্ঞাপন, প্ৰচাৰ আৰু শিক্ষামূলক ছবিৰ নিৰ্মাণৰ অভিজ্ঞতাৰে পুষ্ট। তেওঁৰ এই ছবিখনে সৰ্বপ্ৰথম অসমীয়া ছবিৰ জগতলৈ শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা কঢ়িয়াই আনে। পৰিচালনা আৰু কলা-কৌশলৰ প্ৰায়োগিক দিশত তেওঁৰ দক্ষতা স্বীকাৰ কৰিও ক'ব লাগিব যে শ্ৰীবৰুৱাই চলচ্চিত্ৰ কলাৰ সূক্ষ্মতৰ দিশ বিলাকৰ প্ৰতি মনোনিবেশ কৰি সৃষ্টিশীল কল্পনাক প্ৰায়োগিক কুশলতাৰে সংমিশ্ৰিত কৰিলেহে ৰসোত্তীৰ্ণ কলা সৃষ্টি সম্ভৱ কৰি তুলিব পাৰিব। কিন্তু ই বৰ সহজ কাম নহয়।

সত্তৰৰ দশকৰ তৰল, মনোৰঞ্জনধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ তৰংগৰ বিপৰীতে পদুম বৰুৱা বা ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰ সুস্থ, কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ একোটি অকলশৰীয়া প্ৰয়াস আছিল। ছিৰিয়াছ চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য, সক্ৰিয় চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা, অধ্যয়ন, আলোচনা, চৰ্চা আদিৰ জৰিয়তে অসমত এনে এক চলচ্চিত্ৰ আন্দোলনৰ বাবে বাতাবৰণ তৈয়াৰ হোৱা নাছিল। প্ৰকৃত সমালোচনাৰ অভাৱে পদুম বৰুৱাক যিদৰে হতাশ কৰিছিল, ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ ছবিখনৰ উচ্ছ্বসিত প্ৰশংসা সেইদৰে এক বিপদ-সংকেত আছিল। অসমত সংগীত-নাটক-থিয়েটাৰ-চিত্ৰশিল্প আদিৰ জগতত প্ৰকৃত অধ্যয়ন আৰু অনুশীলন পুষ্ট বিশ্লেষণাত্মক সমালোচনাৰ পৰিবৰ্তে আৱেগোচ্ছ্বাসপূৰ্ণ স্তুতিবাদে শিল্পীক অৰ্দ্ধ-দেৱতাত পৰিণত কৰি তেওঁৰ শিল্পীসত্তাৰ বিকাশ আৰু কলাগত সম্ভাৱনা নষ্ট কৰাৰ উদাহৰণ নোহোৱা নহয়। সৌভাগ্যবশতঃ সত্তৰৰ দশকত ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ প্ৰথম ছবিখনৰ ওপৰত প্ৰকাশ পোৱা কেইবাটাও যুক্তিনিষ্ঠ সমালোচনাই অসমত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে প্ৰথম সজাগ আৰু সাহসী চিন্তাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। চলচ্চিত্ৰনিৰ্মাতা হিচাপে ড° শইকীয়াৰ উত্তৰোত্তৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত এই সমালোচনাসমূহৰ বিশেষ কাৰ্যকৰী প্ৰভাৱ অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

আশীৰ দশকত অসম আন্দোলনৰ প্ৰভাৱত স্বাভাৱিক জীৱন-যাত্ৰা ব্যাহত হয় আৰু সত্তৰ দশকৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ জোৱাৰত ভাটা পৰে। ১৯৭৯ চনত দহখন আৰু ১৯৮০ চনত নখন ছবি নিৰ্মাণ হোৱাৰ বিপৰীতে ১৯৮১, ১৯৮২, ১৯৮৩ আৰু ১৯৮৪ চনত ক্ৰমে দুখন, চাৰিখন, পাঁচখন আৰু পাঁচখনকৈহে অসমীয়া ছবি নিৰ্মিত হয়। অৱশ্যে অসম আন্দোলনৰ পৰোক্ষ ফল হিচাপে কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰে আওপকীয়া অসমীয়া-তোষণ নীতিৰ যোগেদি আহত অসমীয়া চেন্টিমেন্টক সান্ত্বনা দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। বিভিন্ন ক্ষেত্ৰত পুৰস্কাৰ, পদবী, ঋণ, অনুদান আদি কেন্দ্ৰীয় প্ৰসাদ অসমীয়াৰ ভাগ্যতো পৰিবলৈ ধৰিলে। জাতীয় চলচ্চিত্ৰ উন্নয়ন নিগমৰ পুঁজি অসমীয়া ছবিলৈকো আগবঢ়োৱা হ'ল। কিন্তু স্পষ্টতঃ এনে অনুগ্ৰহপূৰ্বক প্ৰসাদ বিতৰণে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক তাৰ দুঃস্বাস্থ্যৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিব নোৱাৰে। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত এতিয়াও মনোৰঞ্জনধৰ্মী জাকজমকতাৰ পয়োভৰ অব্যাহত আছে। আশীৰ দশকৰ মাজভাগত দুই-এখন অসমীয়া ছবিত দেখা গৈছে ততোধিক

নিৰ্বোধ স্থূলতা— অসমীয়া পোছাকত বিশুদ্ধ বেপাৰী হিন্দী চলচ্চিত্ৰৰ পোনপটীয়া আমদানি।

এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত সম্প্ৰতি দেখা গৈছে পদুম বৰুৱা আৰু অতুল বৰদলৈ নিষ্ক্ৰিয় আৰু, সম্ভৱ, সকলো ধৰণে সৰ্বস্বান্ত। ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই বৃহত্তৰ সামাজিক-বাস্তৱিক প্ৰেক্ষাপটৰ পৰা ক্ৰমে অধিক দূৰলৈ আঁতৰি আহি মানুহৰ ব্যক্তিগত দুখ-বেদনা, অপমান-প্ৰতিশোধৰ সংকীৰ্ণ জগতলৈ সোমাই গৈছে। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বৰ্তমান সামগ্ৰিক দৈন্য আৰু দুঃস্থ পৰিৱেশৰে এইবোৰ নিশ্চয় লক্ষণ। চলচ্চিত্ৰ-কলাত প্ৰশিক্ষণ লাভ কৰা আমাৰ তৰুণ চিত্ৰনিৰ্মাতা কেইজনে যি পৰিমাণে সৌকৰ্যৰ চমৎকাৰ প্ৰদৰ্শন কৰিছে, সেই পৰিমাণে সৃষ্টিশীল প্ৰতিভা আৰু গভীৰ ঐকান্তিক সাধনাৰে কলাগত সফলতা অৰ্জন কৰিব পৰা নাই।

আশীৰ দশকৰ শেষলৈকে নিৰ্মাণ হোৱা কেইবাখনো অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভিতৰত উল্লেখৰ দাবী ৰাখে জাহ্নু বৰুৱাৰ 'বনানি', ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'কোলাহল', হেমন্ত দাসৰ 'তথাপিও নদী' আৰু গৌতম বৰাৰ 'ৰশ্ব'বিপ'ই।

আন্তৰ্জাতিক পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়'ত (১৯৮৮) অংশবিশেষে অভিনয়ৰ নাটকীয়তা, দুৰ্বল আৱেগিকতা আৰু গাঁথনিগত শিথিলতা সত্ত্বেও শক্তিশালী কাহিনী আৰু কলাকৌশলগত দক্ষতাৰ বলত সামগ্ৰিকভাৱে ছবিখন উত্তীৰ্ণ হৈ গৈছিল। কিন্তু 'বনানি' কাহিনীৰ বিকাশ, চৰিত্ৰায়ন এনেকি কলাকৌশলগত দিশৰ পৰাও দুৰ্বল আৰু কলাগতভাৱে ব্যৰ্থ চলচ্চিত্ৰ। ড° শইকীয়াই 'অগ্নিস্নান'ত প্ৰদৰ্শন কৰা প্ৰায়োগিক পৰিপক্কতা 'কোলাহল'তো (১৯৮৯) বজাই ৰাখিব পাৰিছে; কিন্তু ডে'ৰে'ক্ মেল্‌কমে বুজাৰ দৰে 'কোলাহল' সূক্ষ্ম পৰিচালনা আৰু চমকপ্ৰদ অভিনয়ৰে ৰূপায়ণ কৰা ভাৰতীয় দাৰিদ্ৰ্যৰ হতাশজনকভাৱে অতি-পৰিচিত কাহিনী কেৱল নহয়। মূল কাহিনীৰ বহিৰংগৰ গভীৰত অতি সংযত আৰু তীব্ৰ ৰূপত অনুভূত ভয়, ক্ৰোধ, ঘৃণাৰ মাজেদি এগৰাকী নাৰীৰ আত্মাবিষ্কাৰ নিহিত হৈ আছে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ সেই অন্তৰংগ অনুভূতিৰ গভীৰতা আৰু তীব্ৰতা সূক্ষ্ম চলচ্চিত্ৰগত ৰূপত প্ৰকাশ নাপালে। সংলাপৰ মিতব্যয়িতা চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ এটি অলংকাৰ মাত্ৰ, ইয়াৰ নিৰ্ণায়ক নহয়। হেমন্ত দাসৰ 'তথাপিও নদী' (১৯৮৯) এখন ব্যতিক্ৰমধৰ্মী অসমীয়া ছবিৰূপে চিহ্নিত হৈছে। কলা-কৌশলগত ত্ৰুটী আৰু চিত্ৰ-নাট্যৰ শিথিলতা সত্ত্বেও অনাটকীয় অকাহিনীধৰ্মী নতুন ধৰণৰ প্ৰয়াস ৰূপে এই ছবিখনক সমালোচকসকলে আদৰণি জনোৱা দেখা গৈছে। একেদৰেই গৌতম বৰাৰ কাৰ্বি ভাষাত নিৰ্মিত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ 'ৰশ্ব'বিপ' (১৯৯০) কেইবাটাও সামাজিক-সাংস্কৃতিক কাৰণে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ এক উল্লেখযোগ্য ঘটনা। ছবিখনে পৰিচালকৰ প্ৰথম ছবি হিচাপে শিতানত শ্ৰেষ্ঠতাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা পাইছে। সাম্প্ৰতিক ভাৰতবৰ্ষত দেখা দিয়া বিচ্ছিন্নতাবাদী প্ৰৱণতাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ বৃহৎ জনগোষ্ঠীৰ প্ৰকৃত আৰু কাল্পনিক সাংস্কৃতিক আগ্ৰাসৰ বিৰুদ্ধে সম-মৰ্যাদা আৰু সম-অধিকাৰৰ ভিত্তিত ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক ঐক্যৰ

ধাৰণা সঞ্জীৱিত কৰাটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কাম। বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত সাংস্কৃতিক যোগাযোগ আৰু বিনিময়ৰ উপৰিও ক্ষুদ্ৰ জনগোষ্ঠীসমূহৰ সংস্কৃতিক আন্তৰিকতা আৰু শ্ৰদ্ধাৰে গ্ৰহণ কৰিব আৰু সংস্কৃতিৰ মাধ্যমেৰেই তেওঁলোকৰ জীৱন, সমাজ আৰু সমস্যাসমূহক বুজিব আৰু আপোন কৰি ল'ব পাৰিলে এই ধৰণৰ সাংস্কৃতিক ঐক্য সবল আৰু স্থায়ী হৈ উঠিব। বৰাৰ অভিপ্ৰেত হওক বা নহওক, সামাজিক উপযোগিতাৰ দিশৰ পৰা 'ৰ্‌ৰ্‌'বিপ'ৰ এক বিশেষ তাৎপৰ্য আছে। অকাহিনীধৰ্মী ৰীতিৰে এখন জনজাতীয় সমাজৰ বিবৰ্তন, আধুনিকতা আৰু পৰিবৰ্তনৰ সন্মুখত প্ৰমূল্য আৰু সম্পৰ্কৰ পৰিবৰ্তন আৰু অধঃপতন, শোষণৰ শক্তিশালী হাতোৰাৰ (সি যি বৰ্ণ বা ধৰ্মৰেই নহওক) সন্মুখত কল্যাণকামী ৰাষ্ট্ৰৰ ক্লীৱতা (তাক যি গোষ্ঠী বা সম্প্ৰদায়েই প্ৰতিনিধিত্ব নকৰক) আৰু স্থূল অৰ্থনৈতিক বিকাশৰ অন্তৰ্নিহিত বিপদ সম্পৰ্কে বৰাই ইংগিত কৰিছে। চলচ্চিত্ৰৰ কলাকৌশলগত দিশতো তেওঁ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। সেইদৰে অত্যন্ত ধীৰ এটি ট্ৰেকিং শ্বটত স্থিৰ পানী, বিনন্দীয়া প্ৰকৃতি, আৰহত সমধিক ধীৰ বাঁহীৰ নিম্নপৰ্দাৰ এটি সুৰ (একাধিকবাৰ অহা এই 'মটিফ'টোৱে যেন সন্তুষ্ট, প্ৰকৃতিপুষ্ট, অচঞ্চল, অলস কাৰ্বি-জীৱনকে প্ৰতিবিম্বিত কৰিছে) অথবা বিশাল প্ৰাচীন গছৰ গুৰিত বহি আলাপৰত ককা আৰু নাতি (বিষয়বস্তুৰ গভীৰতালৈ এই 'মটিফ'টোৰ বিস্তাৰ নঘটিল) অথবা স্বপ্ন আৰু আশাৰ অনবদ্য দ্যোতনাসূচক সমাপ্তিৰ দৃশ্য আদিত তেওঁৰ কল্পনা আৰু দৃশ্যধৰ্মিতাবোধৰ (visual sense) সুন্দৰ পৰিচয় পোৱা যায়। তদুপৰি মুডৰ পৰিবৰ্তনৰ লগত সামঞ্জস্যপূৰ্ণবাৰে অতি সৰল, নিম্নগ্ৰাম, অন্তস্পৰ্শী এবিধ সংগীতক ছবিৰ জৈৱিক উপাদান ৰূপে সফলভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। কিন্তু তৎসত্ত্বেও দেখা যায় বৰাৰ চলচ্চিত্ৰ-ভাষা পৰিচ্ছন্ন (articulate) নহয়, যাৰ ফলত অতীত-স্মৃতি, বাস্তৱ আৰু স্বপ্নৰ বিভ্ৰান্তিৰ (confusion) মাজৰ পৰা ছাৰ্থেৰ ব্যক্তিত্ব পৰিস্ফুট নহ'ল। আনহাতে, সামাজিক স্তৰত পৰিবৰ্তন আৰু প্ৰগতিৰ ফলত দেখা দিয়া বৈপৰীত্যসমূহৰ (contradictions) তীব্ৰতা আৰু ব্যক্তিগত স্তৰত ছাৰ্থেৰ অপ্ৰস্ফুটিত লেহুকা স্বপ্ন আৰু তাৰ চৌদিশৰ কুটিল বাস্তৱৰ মাজৰ সংঘাতৰ কোনো বিকাশ (build-up) বা পৰিণতিৰ ইংগিত দেখা নগ'ল। প্ৰথমটো ত্ৰুটীৰ বাবে চিত্ৰনাট্যকেই দায়ী কৰিব লাগিব; কিন্তু দ্বিতীয়টো ত্ৰুটীৰ ক্ষেত্ৰত সম্ভাব্য প্ৰশ্নসমূহৰ বাবে পৰিচালকৰ এক বলিষ্ঠ আৰু শানিত বৌদ্ধিক অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন মনোভংগীৰ অভাৱ অনুভূত হয়।

একেবাৰে শেহতীয়াভাৱে নব্বৈৰ দশকত যোৱা কেইটিমান বছৰত আৰু কেইখনমান উল্লেখযোগ্য অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ হৈছে আৰু তাৰ ভিতৰত একোখনকৈ ছবিয়ে প্ৰতি বছৰেই বাৰ্ষিক ধৰ্মানুষ্ঠানিকতাৰ নিশ্চয়তাৰে আঞ্চলিক শ্ৰেষ্ঠতাৰ পুৰস্কাৰ পাই আহিছে। কিন্তু মধ্যস্তৰীয় গণ্ডী (mediocrity) ভাঙি উচ্চ স্তৰৰ কলাসৃষ্টিৰ সফলতা অৰ্জন আজিও অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-প্ৰয়াসৰ বাহিৰতেই ৰৈ গৈছে। চলচ্চিত্ৰগত উৎকৰ্ষৰ দিশত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত সফলতা অতি সীমিত। সুদীৰ্ঘ পয়ষষ্ঠি বছৰীয়া অস্তিত্বৰ পিছতো আৰু অনেক ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ (আৰু আন্তৰ্জাতিক স্বীকৃতি) অৰ্জন কৰাৰ পিছতো অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই তাৰ এক সুকীয়া চৰিত্ৰ বা পৰিচয় প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পৰা নাই আৰু সংস্কৃতি-সমৃদ্ধ

এক জাতিৰ নিজস্ব কালিকা আৰু নান্দনিক বৈশিষ্ট্যৰে পূৰ্ণ কোনো সবল ঐতিহ্য গঢ়ি তুলিব পৰা নাই।

এইখিনি সময়ৰ নাম ল'বলগীয়া ছবি কেইখনমান হ'ল ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'সাৰথি' (১৯৯১), 'আৱৰ্তন' (১৯৯৩), 'ইতিহাস' (১৯৯৫) আৰু 'কালসন্ধ্যা' (১৯৯৭) ; জাহ্নু বৰুৱাৰ 'ফিৰিঙতি' (১৯৯১), 'সাগৰলৈ বহু দূৰ' (১৯৯৪) আৰু 'কুশল' (১৯৯৮) ; পুলক গগৈৰ 'ৰেলৰ আলিৰ দুবৰি বন' (১৯৯২), সঞ্জীৱ হাজৰিকাৰ 'হলধৰ' (১৯৯১) আৰু 'মীমাংসা' (১৯৯৪); বিদ্যুৎ চক্ৰৱৰ্তীৰ 'ৰাগ-বিৰাগ' আৰু সান্তনা বৰদলৈৰ 'অদাহ্য' (১৯৯৮)।

১৯৯১ চনত আঞ্চলিক ভিত্তিত শ্ৰেষ্ঠত্বৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ পোৱা ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'সাৰথি'ত স্বাৰ্থহীন, নিভাঁজ প্ৰেমৰ গভীৰ অনুভূতিৰ বিপৰীতে আধুনিক নাগৰিক জীৱনৰ অগভীৰ, জটিল, আত্মকেন্দ্ৰিক মানবীয় সম্পৰ্ক আৰু ইয়াৰ অৱক্ষয়ৰ কাহিনী ৰূপায়িত হৈছে। বস্তুসৰ্বস্ব, কৃত্ৰিম, স্বাৰ্থমলিন আধুনিক জীৱনত সৎ, উষ্ণ, আন্তৰিকতাপূৰ্ণ জীৱনৰ শুভবোধ হৈ পৰিছে এক মীথ্, স্মৃতিময় আশ্ৰয়। কাহিনীৰ দিশৰ পৰা বিশেষ গভীৰ বা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ নহলেও (আৰু নায়কৰ পূৰ্ব-প্ৰেমিকাৰ আচৰণ কম্পিউটাৰ্ সুলভ হলেও) এই ছবিখনে পৰিচালক হিচাবে ড° শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰগত চিন্তাৰ পৰিপক্কতাৰ সাক্ষ্য বহন কৰিছে। 'সাৰথি'ৰ চিত্ৰনাট্য আৰু সংলাপ বহু পৰিমাণে নিটোল আৰু ইংগিতধৰ্মী; দৃশ্য আৰু ধ্বনি চিত্ৰকল্পৰ উপযুক্ত প্ৰয়োগ, কেমেৰাৰ কৌশলপূৰ্ণ ব্যৱহাৰ আদিয়ে ইয়াক অধিক সমৃদ্ধ কৰিছে। অৱশ্যে ১৯৯৩ চনত নিৰ্মিত তেওঁৰ 'আৱৰ্তন'ৰ বিষয়ে একেদৰে ক'ব পৰা নগল। ১৯৯৫ চনত নিৰ্মাণ কৰা তেখেতৰ আন এখন ছবি 'ইতিহাস' আৰু তেখেতৰ প্ৰথম হিন্দী ছবি 'কালসন্ধ্যা' চলচ্চিত্ৰ জগতত তেখেতৰ সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমণৰ আন দুটি উল্লেখযোগ্য বিন্দু।

১৯৯১ চনত জাহ্নু বৰুৱাৰ 'ফিৰিঙতি' নামৰ চলচ্চিত্ৰখনে দ্বিতীয় শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ হিচাবে ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ লাভ কৰাৰ উপৰিও ছবিৰ নায়িকাৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰা মলয়া গোস্বামীয়ে সেই বছৰৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্য্যায়ৰ শ্ৰেষ্ঠা অভিনেত্ৰীৰ সন্মান লাভ কৰে। ছবিখনিত এটি সামাজিক আৰু সাৰ্বজনীন সাক্ষৰতাৰ সমসাময়িক বাস্তৱৰ গোন্ধ থকা উদ্দেশ্যধৰ্মী কাহিনীক কিছুদূৰ সফলতাৰে চলচ্চিত্ৰায়িত কৰা হৈছে, যদিও কাহিনীৰ একাধিক শিথিল আঁত অস্বস্তিকৰভাৱে ওলমি ৰোৱাৰ ফলত ই এক সংহত, আটিল, ৰসোত্তীৰ্ণ ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে। শ্ৰীবৰুৱাৰ 'সাগৰলৈ বহু দূৰ' (১৯৯৪) চলচ্চিত্ৰগতভাৱে অধিক সফল কৃতি আৰু এই ছবিৰ বাবে তেওঁ সেইবছৰৰ শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰে। ছবিখনে বিদেশতো বিভিন্ন ধৰণে স্বীকৃতি লাভ কৰিছে। ছবিখনৰ কাহিনীত অৰ্থনৈতিকভাৱে নিৰ্য্যাতিত নাৱৰীয়াজন আধুনিকতা আৰু প্ৰযুক্তিৰ আগ্ৰাসনত অকলশৰীয়া হৈ পৰে আৰু অকলেই এক হিংস্ৰ সংগ্ৰাম চলাব খুজিও শেষত বাস্তৱক গ্ৰহণ কৰি লয়। তৃতীয়

বিশ্বৰ সামগ্ৰিকভাৱে পশ্চাদ্‌পদ বিশেষ সামাজিক পৰিস্থিতি আৰু তেনে সমাজৰ বিশেষ চৰিত্ৰৰ কাহিনীৰ পৰিস্ফুটনৰ (treatment) অসতৰ্কতাৰ কাৰণে পশ্চিমত তৃতীয় বিশ্বৰ ছবিয়ে নান্দনিক-চলচ্চৈত্ৰিক সাফল্যতকৈ নৃতাত্ত্বিক কৌতূহল (anthropological curiosity) আৰু প্ৰজাতীয় বৈশিষ্ট্যৰ (ethnic flavour) বাবে অধিক গুৰুত্ব পাব পাৰে। সেয়ে আমাৰ সফল ছবিসমূহৰো পশ্চিমীয়া মূল্যায়ন আমি কিছু সতৰ্কতাৰে গ্ৰহণ কৰা উচিত। সত্যজিৎ ৰায়ৰ শ্ৰেষ্ঠ সমালোচক স্বৰ্গীয় অমিতাভ চট্টোপাধ্যায়ে ৰায়ৰ ছবিৰ বিদেশী সমালোচনা কি ধৰণে ভ্ৰান্ত তাৰ ব্যাখ্যা কেতিয়াবাই আগবঢ়াই গৈছে। অতি সম্প্ৰতি শ্ৰীবৰুৱাই স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ ছহিদ কুশল কোঁৱৰৰ জীৱনৰ আধাৰত 'কুশল' নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াইছে।

১৯৯১ চনতে পৰিচালকৰ শ্ৰেষ্ঠ প্ৰথম ছবি হিচাবে ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্য্যায়ত ইন্দিৰা গান্ধী স্বৰ্ণপদক লাভ কৰা সঞ্জীৱ হাজৰিকাৰ ছবি 'হলধৰ'ৰ নামো এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি। প্ৰধানতঃ থিয়েটাৰৰ লগত জড়িত শ্ৰীহাজৰিকাৰ প্ৰথম ছবিখনতে পৰিচালক হিচাবে তেওঁৰ উজ্জ্বল সম্ভাৱনাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দেখা গলেও, চলচ্চিত্ৰ হিচাপে 'হলধৰে' কলাগত গভীৰতা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। কাহিনীৰ সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনাসমূহৰ কষ্টকৰ চলচ্চিত্ৰায়নৰ পৰিবৰ্তে তেওঁ এখন সবল, সাধাৰণভাৱে উপভোগ্য ছবি নিৰ্মাণৰ সহজ পথ অনুসৰণ কৰিলে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ সাফল্যৰ বাবে এনে চমু বাট শ্ৰীহাজৰিকাৰ ব্যক্তিগত কৃতি বা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰকলা কোনোটোৰে বাবে শুভ ফলদায়ক নহয়। ১৯৯৪ চনত নিৰ্মাণ কৰা শ্ৰীহাজৰিকাৰ 'মীমাংসা'ই কোনো বিশেষ কৃতিত্ব দাবী কৰিব নোৱাৰিলে। নব্বৈৰ দশকত শ্ৰীহাজৰিকাৰ দৰে মঞ্চ জগতৰ পটভূমিৰ পৰা চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ কঠিন ক্ষেত্ৰলৈ আগবাঢ়ি অহা দুই চলচ্চিত্ৰ-উৎসাহী ব্যক্তি হ'ল বিদ্যুৎ চক্ৰবৰ্তী আৰু সান্ত্বনা বৰদলৈ। কাহিনীৰ দিশৰ পৰা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ নহলেও 'ৰাগ-বিৰাগ'ৰ (১৯৯৮) যোগেদি বিদ্যুৎ চক্ৰবৰ্তীয়ে এজন দক্ষ আৰু প্ৰায় পৈণত হাতৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা হিচাবে আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে। সান্ত্বনা বৰদলৈয়ে ১৯৯৮ চনত নিৰ্মাণ কৰা তেওঁৰ 'অদাহ্য'ৰ চিত্ৰনাট্য ৰচনা আৰু পৰিচালনাত প্ৰশংসাযোগ্য দক্ষতা দেখুৱাইছে।

এইকেইটা বছৰত চকুত পৰা আন এটা আশাব্যঞ্জক কথা উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন। অসমৰ বিভিন্ন ক্ষুদ্ৰ জনগোষ্ঠীৰ মাজত এই সময়ছোৱাত তেওঁলোকৰ নিজৰ ভাষাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস দেখা গৈছে। বড়ো, কাৰ্বি, ডিমাছা, মিছিং আদি ভাষাত ইতিমধ্যে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হৈছে আৰু দুই-এক প্ৰতিশ্ৰুতিপূৰ্ণ ছবিয়ে মুক্তি লাভ কৰিছে। বিভিন্ন কাৰণে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ বাবে ই সুখৰ খবৰ।

এইখিনিতে অসমীয়া তথ্যচিত্ৰৰ বিষয়েও দুটামান কথা উল্লেখ কৰা অপ্ৰাসংগিক নহ'ব। তথ্যচিত্ৰ আৰু চুটি-চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে সাধাৰণ অসমীয়া দৰ্শকৰ ধাৰণা বিশেষ পৰিষ্কাৰ নহয় আৰু সেয়ে এই ধৰণৰ চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ আগ্ৰহ বা আকৰ্ষণ কম। অধিক

কি, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আলোচকৰ লেখাতো অসমীয়া তথ্যচিত্ৰৰ বিষয়ে কোনো উল্লেখ পোৱা নাযায়।

সম্ভৱতঃ স্বৰ্গীয় কমল নাৰায়ণ চৌধুৰীয়ে অসমীয়া হস্ত-তাঁত শিল্পৰ ওপৰত নিৰ্মাণ কৰা তথ্যচিত্ৰখনিয়েই প্ৰথম অসমীয়া তথ্যচিত্ৰ। এই ছবিখন ১৯৪৬ চনত স্বৰ্গীয় চৌধুৰীৰ 'বদন বৰফুকন' চলচ্চিত্ৰখনিৰ লগত প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছিল। ইয়াৰ পিচত তেওঁ শ্বিলঙৰ ওপৰত এখন তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰে। কিন্তু তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে শিল্পধৰ্মী প্ৰেৰণা বা ব্যৱসায়িক আকৰ্ষণ কোনোটোৱেই নথকা বাবে ষাঠিৰ দশকৰ শেষলৈকে কোনো উল্লেখযোগ্য তথ্যচিত্ৰ অসমত নিৰ্মিত হোৱা দেখা নগ'ল। প্ৰচাৰৰ প্ৰয়োজনত আনুষ্ঠানিক আমোলাতন্ত্ৰী নিয়ম-নীতি অনুসৰি চৰকাৰী তথ্য আৰু জনসংযোগৰক্ষী বিভাগে মাজে মাজে দুই-এখন ছবি কেৱল নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াইছিল। প্ৰকৃতপক্ষে, তথ্যচিত্ৰৰ দীৰ্ঘ ইতিহাস আৰু কলাগত ঐতিহ্য বা বহিৰ্বিশ্বত এই ধৰণৰ ছবিয়ে ইতিমধ্যে লাভ কৰা গুৰুত্বৰ বিষয়ে কোনো খা-খবৰ নথকাত চলচ্চিত্ৰৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি অসমত কাৰো আগ্ৰহ নাছিল। তথ্যচিত্ৰক চৰকাৰী 'নিউজ্-ৰীল্' বা সংবাদ-চিত্ৰ জাতীয় প্ৰচাৰ-মাধ্যমৰ সমাৰ্থক বুলিয়েই গণ্য কৰা হৈছিল। কিন্তু সংবাদ-চিত্ৰক অৰ্থৰ দিশৰ পৰা তথ্যচিত্ৰৰ ভিতৰুৱা বুলি ধৰিলেও, ই কেৱল বাস্তৱ ঘটনাৱলীৰ চিত্ৰাবদ্ধ আৰু সম্পাদিত বৰ্ণনা; অন্য কথাত ক'ব পাৰি ই এক ধৰণৰ ফটোগ্ৰাফিক্ ৰিপ'ৰ্টাজ্। আনহাতে, তথ্যচিত্ৰত সমাজ, প্ৰকৃতি বা মানৱ জীৱনৰ বাস্তৱ কোনো ঘটনা, কোনো বিষয় বা কোনো এটা বিশেষ দিশক গভীৰ পৰ্যবেক্ষণ, সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ আৰু কলাসন্মত উপস্থাপনৰ মাজেদি দৰ্শকৰ চেতনা আৰু কল্পনা আলোড়িত কৰিব পৰাকৈ পৰিবেশন কৰা হয়। 'গ্ৰিয়াৰ্চন্ অন্ ডকুমেণ্টেৰী' গ্ৰন্থত বিখ্যাত তথ্যচিত্ৰ তাত্ত্বিক জন্ গ্ৰিয়াৰ্চনে তথ্যচিত্ৰক 'the creative treatment of actuality' বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে। গ্ৰিয়াৰ্চনৰ 'ড্ৰিফ্‌টাৰ্চ', বেচিল্ ৰাইটৰ 'চং অব্ চিল'ন্', ফ্লেহাৰ্টিৰ 'নানুক্ অব্ দা নৰ্থ' আদি তথ্যচিত্ৰসমূহ বিশ্বৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ শিল্পকৰ্ম বুলি পৰিগণিত হৈছে। অসমৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত সামগ্ৰিকভাৱে চলি থকা কলাচেতনাৰ দৈন্যৰ ফলতেই তথ্যচিত্ৰৰ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰতো উচ্চস্তৰৰ শিল্পবোধ বা কলাগত লক্ষ্যই প্ৰেৰণা হিচাপে কাম কৰা নাছিল।

তথাপি সত্তৰৰ দশকৰ পৰা লাহে লাহে অসমতো দুই-এজনকৈ চিত্ৰনিৰ্মাতাই তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহে। এই দশকত গৌৰী বৰ্মনে কিছু তৎপৰতাৰে তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ আৰম্ভ কৰে। সংখ্যাৰ ফালৰ পৰা তেওঁ এই ক্ষেত্ৰত আনসকলতকৈ যথেষ্ট আগবঢ়া, যদিও তেওঁৰ ছবিসমূহৰ বিষয়ে কোনো আলোচনা বা উল্লেখ ক'তো পোৱা নাযায়। ভূপেন হাজৰিকায়ো এইখিনি সময়তে অৰুণাচল প্ৰদেশ, বাৰেচহৰীয়া ভাওনা আৰু ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ ওপৰত কেইখনমান তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰাৰ কথা প্ৰকাশ পায়। সত্তৰৰ দশকতে কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বন্যপ্ৰাণী আৰু গছলতাৰ ওপৰত 'ডেলাইট্‌ফুল্ নে'চাৰ্'

আৰু 'প্ৰাইড্ অৱ্ নে'চাৰ্' নামৰ দুখন তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰে; দিল্লীৰ কেইবাখনো সংবাদ-পত্ৰত এই ছবিকেইখনৰ সপ্ৰশংস সমালোচনা প্ৰকাশ পায়। এওঁৱ পৰৱৰ্তী তথ্যচিত্ৰ 'দা এলিফেন্ট্ বিফ্ৰেণ্ডেড্'অৰ বিষয়ে 'দা ষ্টেট্‌চমেন্' কাকতত চলচ্চিত্ৰ-সমালোচিকা অমিতা মালিকে উচ্ছ্বসিত প্ৰশংসা কৰে। দুলাল শইকীয়া নিৰ্মিত 'হুইল্‌চ্ এণ্ড্ দা হুবাইজন্' আৰু 'আন্‌ডিফিটেড্' আন দুখন উল্লেখযোগ্য অসমীয়া তথ্যচিত্ৰ। নিপ বৰুৱা, গিৰীশ চৌধুৰী আদি দুজনমান জ্যেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰশিল্পীয়েও দুই-এখন তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিছে। আশীৰ দশকত শিৱ শৰ্মা ঠাকুৰ আৰু তৰুণ চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলৰ ভিতৰত চাৰুকমল হাজৰিকা, হেমন্ত দাস, গৌতম বৰা আদি কেইজনমানে তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত ৰাষ্ট্ৰীয় স্বীকৃতি অৰ্জন কৰিব পাৰিছে।

নব্বৈৰ দশকত নিৰ্মাণ হোৱা কিছু সংখ্যক তথ্য-চিত্ৰৰ ভিতৰত গৌতম বৰাৰ 'চান্‌চ্ অৱ্ আব'টানি ঃ দা মিছিংছ' (১৯৯১) আৰু সংগীত পৰিচালক শ্বে'ৰ চৌধুৰীৰ 'ষ্টৰী অৱ্ ডায়িং কালাৰ্‌চ্' (১৯৯৩) ৰাষ্ট্ৰীয় স্তৰত পুৰস্কাৰপ্ৰাপ্ত দুখন সফল অসমীয়া তথ্যচিত্ৰ। অৱশ্যে অসমত তথ্য-চিত্ৰক এক শিল্পমণ্ডিত সৃষ্টিৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় গভীৰ আগ্ৰহ আৰু প্ৰয়াস এতিয়াও দেখা পোৱা যোৱা নাই।

সুস্থ কলাসন্মত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ বাবে আন এটি বিপদ আহিছে শাসক শ্ৰেণীৰ নতুন আফিং দুৰদৰ্শনৰ নিকৃষ্টমানৰ অৰ্থহীন মনোৰঞ্জনধৰ্মী কাৰ্য্যসূচীৰ পৰা। বাণিজ্যিক হিন্দী চলচ্চিত্ৰৰ নিয়ন্ত্ৰণবিহীন সংক্ৰমণৰ দৰেই দুৰদৰ্শনৰ তৰল, মনোৰঞ্জনধৰ্মী কাৰ্যসূচীৰ ব্যাপক প্ৰসাৰৰ যোগেদি হিন্দীৰ সাংস্কৃতিক সম্প্ৰসাৰণবাদী বিস্তাৰ সুগম কৰা আৰু আঞ্চলিক সংস্কৃতিক দুৰ্বল আৰু ভ্ৰষ্ট কৰাটো ভাৰতীয় ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰত কেন্দ্ৰীয় শোষণৰ আন এটি দিশ। কিন্তু, আনহাতে, দুৰদৰ্শনৰ যোগেদি চলচ্চিত্ৰ-মাধ্যমৰ সুচল আৰু শক্তিশালী ব্যৱহাৰৰ বাবে এক বৃহত্তৰ ক্ষেত্ৰ উন্মোচিত হৈছে। উদ্যোগী আৰু একনিষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাই দুৰদৰ্শনৰ সৰু পৰ্দা ব্যৱহাৰ কৰিয়েই ৰসোত্তীৰ্ণ আৰু অৰ্থপূৰ্ণ চলচ্চিত্ৰ-সৃষ্টি দৰ্শকক উপহাৰ দিব পাৰে।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক বাহিৰৰ অপসংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ যাওঁতে নিজৰ বিধৰ অপসংস্কৃতিকো চিনি পাব লাগিব। আক্ষেপৰ কথা যে উৎকৃষ্ট সাংস্কৃতিক নিদৰ্শন হিচাপে তৰুণ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-প্ৰয়াসীসকলৰ আগত এনে কোনো উচ্চস্তৰৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ কৃতি নাই যি তেওঁলোকৰ বাবে আদৰ্শ আৰু গভীৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস হ'ব পাৰে। অৱশ্যে অতি সম্প্ৰতি সচেতন চলচ্চিত্ৰপ্ৰেমীৰ মাজত অসুস্থ বাণিজ্যিক হিন্দী ছবি আৰু তাৰে অনুকৰণত নিৰ্মিত তুলুঙা অসমীয়া ছবিৰ বিপৰীতে সুস্থ আৰু শিল্পমণ্ডিত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ গুৰুত্ব উপলব্ধ হৈছে। কিন্তু অৰ্থনৈতিকভাৱে তিষ্ঠি থাকিব পৰাকৈ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগ এটা গঢ়ি নুঠালৈকে এতিয়ালৈকে আগবঢ়োৱা সা-সুবিধাৰ বাহিৰেও, চৰকাৰে সুচিন্তিত, দুৰদৰ্শী নীতিৰ ভিত্তিত সুস্থ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ আৰু বিকাশৰ

বাবে অধিক ফলপ্ৰসু সাহায্য আগবঢ়াব লাগিব। শিক্ষিত তৰুণচামৰ মাজত চলচ্চিত্ৰৰ অধ্যয়ন আৰু চৰ্চাৰ প্ৰসাৰে প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰ-কলা আৰু চলচ্চিত্ৰবোধ সম্পৰ্কে এটা সজাগ মানসিক বাতাবৰণ সৃষ্টি কৰিলে তেওঁলোকৰ মাজৰ পৰাই সুস্থ, কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টা ওলাই আহিব। সম্প্ৰতি লক্ষ্যভ্ৰষ্ট আৰু নিষ্ক্ৰিয় হৈ পৰা চলচ্চিত্ৰ-সংস্থাসমূহ পুনৰুজ্জীৱিত কৰি প্ৰকৃত পথে পৰিচালিত কৰিব পাৰিলে এই পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ কাম সহজ হৈ উঠিব। প্ৰধানতঃ নগৰকেন্দ্ৰিক হ'লেও, বঙ্গ, কেৰালা, কৰ্ণাটক আৰু মহাৰাষ্ট্ৰত এই সংস্থাসমূহে জন্ম দিয়া চলচ্চিত্ৰ-আন্দোলনৰ দৃষ্টান্ত মনত ৰখা উচিত হ'ব। চলচ্চিত্ৰৰ জটিল আংগিক, নিৰ্ভুল ব্যাকৰণ বা ব্যঞ্জনাময় ভাষাৰ প্ৰয়োগেৰে কেৱল অমৰ চলচ্চিত্ৰ-কৃতিয়েই সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই; সমাজ-বাস্তৱৰ আধাৰত নিৰ্মিত সুস্থ, জীৱনমুখী, কলাগুণসম্পন্ন চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ যোগেদিয়েই অপসংস্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিৰোধৰ আন্দোলন গঢ়ি তুলিব পৰা যাব। নাগৰিক মধ্যবিত্তীয় মানসিকতাৰ অদৃশ্য নিয়ন্ত্ৰণ আঁতৰাই এনে আন্দোলনক গাঁও-কেন্দ্ৰিক কৰিব পাৰিলে সি এক নতুন সাংস্কৃতিক ভিত্তি নিৰ্মাণৰ বাবে সহায়ক হ'ব। তৃতীয় বিশ্বৰ দেশসমূহত— বিশেষকৈ উন্নয়নশীল পৰ্যায়ত— শোষণ, বঞ্চনা, দাৰিদ্ৰ্য, অন্ধবিশ্বাস আৰু কুসংস্কাৰ আদিৰ বিৰুদ্ধে নতুন সমাজ গঢ়াৰ সংগ্ৰামত চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ শক্তিশালী আৰু বৈপ্লৱিক ভূমিকাৰ গুৰুত্ব আজি সকলোৰে বাবে পৰিষ্কাৰ। ভাৰতবৰ্ষত চলচ্চিত্ৰৰ এই ভূমিকা আজিও প্ৰকৃতাৰ্থত আৰম্ভ হোৱা নাই। ভাৱীকালৰ তৰুণ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰকাৰসকল এই দায়িত্বৰ প্ৰতি সচেতন হ'ব লাগিব।

উল্লেখপঞ্জী ঃ

১. 'অসমীয়া ফিল্ম শিল্প গঢ়াত অসমীয়া দৰ্শকৰ দায়িত্ব' ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (দ্বিতীয় সংস্কৰণ, ১৯৮৬, পৃষ্ঠা ৫১১-৫১২)

২. 'The Cinema in Eastern India and its Social Significance' : Dr. Hiren Gohain (CHITRAJYOTI, Vol. 3, 1985)

৩. 'অসমীয়া ফিল্ম শিল্প গঢ়াত অসমীয়া দৰ্শকৰ দায়িত্ব' ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱালী (দ্বিতীয় সংস্কৰণ, ১৯৮৬, পৃষ্ঠা ৫১২)

৪. নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ কাৰ্য্যবিৱৰণী।

৫. 'অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-সংস্কৃতি অধ্যয়নৰ পাতনি' ঃ অচিন্ত্য বৰুৱা (চিত্ৰজ্যোতি, চতুৰ্থ সংখ্যা, ১৯৮৬)

৬. 'জ্যোতি প্ৰতিভাৰ বিচাৰ' ঃ ড° হীৰেণ গোহাঁই (সাহিত্য আৰু চেতনা, পৃষ্ঠা ১১৯)

৭. 'নাগৰিক'ৰ গুৰুত্ব বুজা যায় ইয়াৰ বহু বিলম্বিত মুক্তি অনুষ্ঠানত সত্যজিৎ ৰায়ৰ সহানুভূতি-সিঞ্চিত অভিনন্দনত ঃ 'ঋত্বিক বাবু, আপোনাৰ ছবিয়ে সময়মতে মুক্তি পোৱাহেঁতেন আপুনিয়েই হ'লহেঁতেন পথিকৃৎ'।

অসমত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চা

পশ্চিমৰ চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে সেইবোৰ দেশত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চা বা চলচ্চিত্ৰ-মূল্যায়নৰ ঐতিহ্য চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ সমানেই প্ৰাচীন আৰু সমৃদ্ধ। আমেৰিকাত গ্ৰিফিথৰ 'বাৰ্থ্ অফ্ এ নেশ্যন'ৰ প্ৰায় সমসাময়িকভাৱেই প্ৰকাশ পাইছিল চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ অগ্ৰগামী কৃতী ৰাচেল্ লিণ্ডছেৰ 'দা আৰ্ট্ অফ্ মুভিং পিক্‌চাৰ্'। চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাক গভীৰতা আৰু গুৰুত্ব সহকাৰে গ্ৰহণ কৰি চলচ্চিত্ৰ-কলাক অন্যান্য প্ৰাচীন আৰু প্ৰতিষ্ঠিত কলা-ৰূপ সমূহৰ দৰে নান্দনিক গৌৰৱ প্ৰদান কৰা প্ৰথম মাৰ্কিন বুদ্ধিজীৱিসকলৰ মাজত লিণ্ডছে আছিল অন্যতম। চল্লিছ আৰু পঞ্চাছৰ দশকত জে'ইম্‌ছ্ এ'জী আৰু ৰ'বাৰ্ট্ ৱাৰ্শ্ব বা সাম্প্ৰতিক কালত হলিচ্ এল্‌পাৰ্ট্, জ'নাচ্ মেকাচ্ আৰু প'লিন্ কে'ল্ আদিৰ লেখনিয়ে মাৰ্কিন চলচ্চিত্ৰ ৰসিকৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ সূক্ষ্ম বোধ আৰু ধাৰণাৰ বিস্তাৰ ঘটায়। ফ্ৰান্সত আধুনিক কালত চলচ্চিত্ৰ-চিন্তা আৰু চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ ঐতিহ্য গঢ়ি উঠিছিল 'কাহিয়ে ডু চিনেমা'ৰ দৰে শক্তিশালী চলচ্চিত্ৰ-মুখপত্ৰ আৰু এদন তৰুণ লেখক-সমালোচকক কেন্দ্ৰ কৰি। বাজ্যাঁৰ দৰে তাত্ত্বিকৰ পিছত চাব্ৰল্, গডাৰ্, ক্ৰুফো, ৰেণে আদি ফৰাচী নৱ-তৰঙ্গৰ প্ৰায়কেইজন প্ৰতিভাই পুৰণি ধ্যান-ধাৰণা ভাঙি চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ ধাৰণাত নতুন দৃষ্টি আৰু মাত্ৰা সংযোজিত কৰিছিল। তদুপৰি ফ্ৰান্সত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় অধ্যয়ন আৰু গৱেষণাৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছিল আঁৰি লেংলোৱাই অভাৱনীয় পৰিশ্ৰম আৰু দূৰদৰ্শী চিন্তাৰে গঢ়ি তোলা আৰ্কাইভ্ 'চিনেমাথেক্ ফ্ৰঁচাইজ'ৰ দৰে অতুলনীয় অনুষ্ঠানে। সেইদৰে ইংলেণ্ডতো চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ প্ৰসাৰ ঘটায় ব্ৰিটিছ্ ফিল্ম্ ইন্‌ষ্টিটিউটৰ দৰে ঐতিহ্যপূৰ্ণ অনুষ্ঠান আৰু তেওঁলোকৰ মুখপত্ৰ 'চাইট্ এণ্ড চাউণ্ড্' নামৰ বিখ্যাত পত্ৰিকাখনে।

ভাৰতবৰ্ষত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চা আৰু চলচ্চিত্ৰ কলাৰ মানবিশিষ্ট অধ্যয়ন আৰু সমালোচনা আৰম্ভ হয় তুলনামূলকভাৱে বহু পলমকৈ। ইয়াৰ কাৰণ সম্ভৱতঃ এয়ে যে পশ্চিমত নিৰ্বাক যুগৰ পৰাই কেইবাজনো প্ৰতিভাধৰ চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতাৰ হাতত চলচ্চিত্ৰই যিদৰে তাৰ কলাৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিছিল, ভাৰতবৰ্ষত ১৯৩১ চনত আৰম্ভ হোৱা সবাক চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসত যদিও বিক্ষিপ্তভাৱে দুই-এক কলাগত দিশত সফল চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস চলি আহিছিল, তথাপি চলচ্চিত্ৰ এক নান্দনিক গৌৰৱপূৰ্ণ, স্বতন্ত্ৰ আৰু অৰ্থপূৰ্ণ কলাৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাছিল। পঞ্চাছৰ দশকৰ আগলৈকে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ কলাৰূপটোৰ উল্লেখযোগ্য সুস্থিৰ বিকাশ হোৱা নাছিল; তাৰ সবল মনোৰঞ্জনধৰ্মী ব্যৱসায়িক দিশটোৱেই

আৰম্ভণিৰ পৰা প্ৰাধান্য পাই আহিছিল। ফলস্বৰূপে, প্ৰধানতঃ ব্যৱসায়ধৰ্মী পৌৰাণিক-ঐতিহাসিক চলচ্চিত্ৰ বা কিছু মনোৰঞ্জনধৰ্মী সামাজিক আদৰ্শবাদী চলচ্চিত্ৰৰে পয়োভৰ ঘটিছিল। এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ চৰ্চা প্ৰাসংগিক হৈ উঠা নাছিল। চলচ্চিত্ৰ অধ্যয়ন বা গৱেষণাৰ কোনো পৰিবেশ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতত তৈয়াৰ হোৱা নাছিল। চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰণালীবদ্ধ বিদ্যায়তনিক অধ্যয়নৰ প্ৰশ্নই উঠা নাছিল আৰু বিদেশৰ চলচ্চিত্ৰ-প্ৰতিভাসকলৰ ছবি বা ৰচনা আদিৰ আলোচনা-বিশ্লেষণ আদিও দেখা নগৈছিল। আন্তৰ্জাতিক মহোৎসৱত দুই-এখন ভাৰতীয় ছবি পুৰস্কৃত হ'লেও বিশ্ব-চলচ্চিত্ৰত আলোড়ন তুলিব পৰা কোনো চলচ্চিত্ৰ তেতিয়াও আমাৰ দেশত নিৰ্মাণ হোৱা নাছিল। পঞ্চাছৰ দশকৰ মাজভাগত 'পথেৰ পাঁচালী'য়ে লাভ কৰা আন্তৰ্জাতিক স্বীকৃতি আৰু খ্যাতিৰ পিচৰ পৰা ভাৰতত প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰ-কলা আৰু চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাৰ প্ৰতি ভাৰতীয় বুদ্ধিজীৱীসকল সজাগ হোৱা দেখা যায়। পশ্চিমবংগত ১৯২৯ চনত ৰবীন্দ্ৰনাথে লেখা এখন বিখ্যাত চিঠিত চলচ্চিত্ৰৰ স্বতন্ত্ৰ শিল্প-বৈশিষ্ট্যৰ কথা প্ৰকাশ পাইছিল; কিন্তু, সি মাত্ৰ চলচ্চিত্ৰৰ সংজ্ঞা-নিৰ্দেশক এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ বক্তব্য আছিল। 'পথেৰ পাঁচালী' সৃষ্টিৰ সময়লৈকে চকুত পৰা উল্লেখযোগ্য লেখনি আছিল বুদ্ধদেৱ বসুৰ 'মঁসিয়ে ভের্দু ও চ্যাপ্‌লীন্' (১৯৪৯) আৰু সত্যজিৎ ৰায়ৰ 'বাই চাইকেল্ থীভ্‌চ্' (১৯৫১)। কিন্তু 'পথেৰ পাঁচালী'ৰ আন্তৰ্জাতিক স্বীকৃতি লাভৰ পাছৰ পৰাই ভাৰতত চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা অধিক দায়িত্বশীল, সজাগ আৰু পৰিপুষ্ট হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে। এইখিনিতে চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰত সমালোচকৰ ভূমিকাৰ প্ৰশ্নটো প্ৰাসংগিক। খ্যাতিসম্পন্ন মাৰ্কিন চলচ্চিত্ৰ-সমালোচক প'লিন্ কে'লৰ মতে, 'The role of the critic is to help people see what is in the work, what is in it that should not be and what is not in it that could be' অৰ্থাৎ চলচ্চিত্ৰৰ দোষ-ত্ৰুটি, সফলতা-বিফলতাৰ মাত্ৰা নিৰ্দ্ধাৰণ কৰাত দৰ্শক-ৰসিকক সহায় কৰাটোৱেই সমালোচকৰ কৰ্তব্য। তাৰবাবে সমালোচকৰ চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ কৌশলৰ পৰিপূৰ্ণ জ্ঞান বা অভিজ্ঞতা নহ'লেও চলিব। জে'ইম্‌ছ্ এ'জীয়ে স্বীকাৰ কৰিছিল যে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ কাৰিকৰী দিশ সম্পৰ্কে তেওঁ সাধাৰণ দৰ্শক এজনৰ দৰেই প্ৰায় সম্পূৰ্ণ অনভিজ্ঞ। কিন্তু সমাজ-সংস্কৃতি সম্পৰ্কে কিছু গভীৰ জ্ঞান আৰু বিভিন্ন কলাৰূপৰ প্ৰাথমিক বোধ তেওঁৰ থাকিব লাগিব। দুটা কাৰণে এনে জ্ঞান আৰু বোধ সমালোচকৰ বাবে অপৰিহাৰ্য্য। প্ৰথমতঃ সমাজ আৰু সংস্কৃতি হ'ল চলচ্চিত্ৰকাৰৰ সৃষ্টিৰ আধাৰ; সেই আধাৰৰ বিস্তৃত পৰিপ্ৰেক্ষিততেই সমালোচকে তেওঁৰ সৃষ্টি ব্যাখ্যা কৰিব লাগিব। দ্বিতীয়তঃ, চলচ্চিত্ৰ এক মিশ্ৰ কলা। সাহিত্য, সংগীত চিত্ৰশিল্প, আলোকশিল্প, অভিনয় আদি বিভিন্ন মৌলিক কলাৰূপৰ এক ৰহস্যময় সংযুক্তিত চলচ্চিত্ৰ এটি স্বতন্ত্ৰ, সম্পূৰ্ণাংগ আৰু প্ৰচণ্ড শক্তিশালী কলা-মাধ্যম ৰূপে গঢ় লৈ উঠে, কিন্তু একে সময়তে তাৰ সফলতাত আন সহযোগী উপাদানসমূহৰ আপোন গুৰুত্বও অক্ষুণ্ণ থাকে। সেয়ে, এই সহযোগী কলাৰূপসমূহৰ বিষয়ে

সমালোচকৰ অন্ততঃ কিছু প্ৰাথমিক জ্ঞান থকা প্ৰয়োজন। ভাৰতীয় একশ্ৰেণীৰ সমালোচকৰ বিৰুদ্ধে তীব্ৰ বিষোদ্‌গাৰ কৰা প্ৰসিদ্ধ চিত্ৰ-নিৰ্মাতা ঋত্বিক ঘটকৰ মতে বিভিন্ন কলাৰ অন্ততঃ প্ৰাথমিক জ্ঞান, বিভিন্ন সমাজ-বিজ্ঞানৰ অধ্যয়ন আৰু সমাজ আৰু সভ্যতাৰ ইতিহাসৰ পৰিচয় অবিহনে চলচ্চিত্ৰ-সমালোচক তেওঁৰ কৰ্তব্যত ব্যৰ্থ হ'বলৈ বাধ্য। কিয়নো চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টাৰ বাবে তেওঁৰ সৃষ্টিৰ মৌলিক আৰু বিভিন্ন উপকৰণৰ আধাৰ হ'ল সমাজ, সভ্যতা, সংস্কৃতি, জীৱন আৰু বিভিন্ন কলাৰ এক জটিল আৰু পৰিব্যাপ্ত পৰিপ্ৰেক্ষিত। এইবোৰ বিষয়ৰ অধ্যয়নৰে পৰিপুষ্ট সমালোচকে অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু বুদ্ধিদীপ্ত বিশ্লেষণৰ পোহৰত চলচ্চিত্ৰৰ মূল্যায়ন কৰিব পাৰে।

চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰা আৰু কলা-ৰসিকক চলচ্চিত্ৰ মূল্যায়নত বাস্তৱিক সহায় আগবঢ়োৱাত এক প্ৰধান ভূমিকা পালন কৰে চলচ্চিত্ৰ সংস্থাবোৰে। ভাৰতত স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তীকালৰ পৰা ক্ৰমে ধীৰ কিন্তু সুস্থিৰ গতিত গঢ়ি উঠা চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা আন্দোলনৰ ফলতো চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ এক নতুন পৰিবেশ সৃষ্টি হয়। এনে সংস্থাসমূহত বিশ্বৰ শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিসমূহৰ প্ৰদৰ্শনৰ মাজেদি চলচ্চিত্ৰ-কলা সম্পৰ্কে এক নতুন বোধ আৰু সচেতনতা তৈয়াৰ হয়। যদিও ১৯৩৭ চনতে মুম্বাইত ভাৰতৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ সংস্থাটি প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল, তথাপি স্বাধীনতাৰ পিছৰ পৰাহে দেশৰ প্ৰধান চহৰবোৰত এখন দুখনকৈ চলচ্চিত্ৰ সংস্থা গঠন হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে (সত্যজিৎ ৰায়, চিদানন্দ দাসগুপ্ত আদিৰ উদ্যোগত কলিকতা ফিল্ম্ চ'ছাইটি প্ৰতিষ্ঠা হয় ১৯৪৭ চনত)। ১৯৫৯ চনত ভাৰতীয় ফিল্ম্ চ'ছাইটি ফেডাৰেশ্যন্ গঠন হ'বৰ সময়ত ইয়াৰ সদস্য সংখ্যা আছিল মাত্ৰ ছখন; আজি এই সংখ্যা তিনিশৰো ওপৰ। প্ৰধানতঃ চলচ্চিত্ৰ সংস্থা আন্দোলনৰ আৰম্ভণিৰ প্ৰগতিশীল ভূমিকাৰ প্ৰভাৱত পঞ্চাছৰ দশকৰ পৰা ভাৰতত প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ প্ৰয়াস আৰম্ভ হয়। এই সংস্থাসমূহেই প্ৰথমে সংগঠিত ৰূপত কলাগতভাৱে সফল বিখ্যাত চলচ্চিত্ৰ সমূহৰ প্ৰদৰ্শনৰ উপৰিও তেনে ছবি আৰু সিবোৰৰ স্ৰষ্টাৰ ওপৰত আলোচনা, লেখা-মেলা, বিতৰ্ক আদিৰ যোগেদি উচ্চ আৰু উচ্চ-মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ এচাম শিক্ষিত আৰু সংস্কৃত দৰ্শকৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় নান্দনিক সচেতনতা আৰু ৰুচিবোধ সৃষ্টি কৰে। সংস্থাসমূহৰ মুখপত্ৰবিলাকত বাতৰি কাকতত প্ৰকাশিত উপৰুৱা ধৰণৰ চলচ্চিত্ৰ আলোচনাৰ পৰিৱৰ্তে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় এক নতুন চিন্তাশীল আলোচনা আৰু বিতৰ্কই ঠাই পাবলৈ ধৰে। ইয়াৰ ফলত নগৰীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ পৰিবেশ আৰু প্ৰক্ৰিয়াই বিকাশ লাভ কৰে। ইতিমধ্যে সত্যজিৎ ৰায় আৰু ঋত্বিক ঘটকৰ দৰে চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ হাতত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই তাৰ শিল্পমণ্ডিতৰূপ লাভ কৰি বিশ্বৰ স্বীকৃতি অৰ্জন কৰে। ই ভাৰতত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চা প্ৰয়াসক অধিক দায়িত্বশীল আৰু গভীৰ কৰি তোলে।

দুৰ্ভাগ্যবশতঃ অসমৰ ক্ষেত্ৰত তেনে পৰিবেশ গঢ়ি উঠা দেখা নগ'ল। 'জয়মতী'ৰ যোগেদি আৰম্ভ হোৱা কলাধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস আৰম্ভণিতেই ব্যাহত হোৱাৰ

ফলত অসমত কলাধৰ্মী চলচ্চিত্ৰৰ ঐতিহ্য গঢ়ি নুঠিল। বিদেশৰ প্ৰশিক্ষণ, সূক্ষ্ম চলচ্চিত্ৰবোধ আৰু নিজস্ব প্ৰতিভাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে যিদৰে চলচ্চিত্ৰ কলা আয়ত্ত কৰিছিল, আধুনিকতাৰ দিশত পিছপৰা অসমত বঙালী আৰু হিন্দী ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰভাৱৰে পুষ্ট হোৱা পৰৱৰ্তী চলচ্চিত্ৰকাৰ সকলে চলচ্চিত্ৰ কলাৰ সেই প্ৰকৃত ৰূপ আয়ত্ত কৰিব পৰা নাছিল। ইয়াৰ স্বাভাৱিক পৰিণতি হিচাপে দেশৰ অন্যঠাইত হোৱা চলচ্চিত্ৰ সংস্থা আন্দোলন আৰু চলচ্চিত্ৰৰ নান্দনিক সচেতনতা আৰু সম্ভাৱনা অসমৰ সাংস্কৃতিক জগতত অননুভূত হৈ ৰ'ল।

১৯৬২ চনত অবিভক্ত অসমৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ সংস্থাটোৰ জন্ম হয় চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা পদুম বৰুৱা আদিৰ উদ্যোগত তেতিয়াৰ অসমৰ ৰাজধানী শ্বিলঙত। শুনামতে, ঋত্বিক ঘটক, মাৰী চিটন্ আদিৰ দৰে সুখ্যাত চলচ্চিত্ৰ ব্যক্তিত্বই শ্বিলঙ্ ফিল্ম্ চ'ছাইটিৰ চলচ্চিত্ৰ আলোচনাত যোগ দিছিল। কিন্তু অসমত চলচ্চিত্ৰ আন্দোলন সৃষ্টি কৰা বা আনকি চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় আলোচনা-বিলোচনাৰ পৰিবেশ এটাকে তৈয়াৰ কৰাত এই সংস্থা বিফল হ'ল। অৱশ্যে বহল অৰ্থত অসমৰ সাধাৰণ জন-জীৱনৰ পৰা আছুতীয়া হৈ থকা শ্বিলঙৰ ৰুদ্ধ সাংস্কৃতিক পৰিবেশত সি বোধহয় সম্ভৱ নাছিল। পৰৱৰ্তী কালত গুৱাহাটী, দুলীয়াজান, আৰু অসমৰ অন্যান্য কেইখনমান চহৰতো চলচ্চিত্ৰ সংস্থা গঠিত হয়; কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰকৃত অধ্যয়ন আৰু চৰ্চাৰ প্ৰতি গুৰুত্ব নিদিয়াত অসমত চলচ্চিত্ৰ-চৰ্চাৰ পৰিবেশ সৃষ্টিত এই সংস্থাসমূহ বিফল হয় আৰু ক্ৰমে চেন্সৰ-মুক্ত বিদেশী চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰদৰ্শন কেন্দ্ৰলৈ পৰ্য্যবসিত হৈ পৰে। সুস্থ চিন্তা আৰু পৰিচালনাৰ অভাৱ, ব্যক্তিকেন্দ্ৰিকতা আৰু সাংগঠনিক ব্যৰ্থতাও এই সংস্থাবোৰ নিষ্ক্ৰিয় হৈ পৰাৰ কাৰণ।

আধুনিক কলাৰূপ হিচাপে চলচ্চিত্ৰ আৰু ইয়াৰ মূল্যায়নৰ প্ৰকৃত ধাৰণা পৰিস্কাৰ কৰি তুলিবৰ বাবে এটি প্ৰয়োজনীয় সঁজুলি হ'ল চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য। বাণিজ্যিক চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনী, তাৰ অন্তঃসাৰশূন্য অৰ্থ-সৰ্বস্ব বাহ্যিক চমক-জমক, তাৰকাসকলৰ বিচিত্ৰ ৰঙীন জীৱন আদিৰ বিষয়ে গল্প-গুজৱ আৰু উপকথা আদিৰ মুখৰোচক পৰিবেশনতে আজিৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য সীমিত হৈ আছে। ষাঠিৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে অসমত চলচ্চিত্ৰ বিষয়ক অন্তৰ্দৃষ্টিপূৰ্ণ প্ৰথম ছিৰিয়াছ প্ৰবন্ধটি লিখিছিল ড° হীৰেন গোহাঁয়ে, তেতিয়াৰ 'আজিৰ প্ৰতিনিধি' নামৰ আলোচনী এখনৰ এটি বিশেষ সংখ্যাত। তাৰ পিছতো তেখেতে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে তেখেতৰ বুদ্ধিদীপ্ত চিন্তা-চৰ্চা দুই-এটা প্ৰবন্ধৰ যোগেদি মাজে মাজে প্ৰকাশ কৰি আহিছে। কিন্তু অসমত ছিৰিয়াছ চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য ৰচনাৰ প্ৰক্ৰিয়া আজিও প্ৰকৃতাৰ্থত আৰম্ভ হোৱা নাই। বাতৰি-কাকতৰ পৃষ্ঠাত প্ৰকাশিত দুই-এটা বিক্ষিপ্ত প্ৰবন্ধৰ বাহিৰে চলচ্চিত্ৰ-সংস্কৃতিৰ বিভিন্ন দিশৰ কোনো আলোচনা আজিও গ্ৰন্থাকাৰে যথেষ্ট সংখ্যাত প্ৰকাশ পোৱা নাই। কোনো কলামাধ্যমৰ তাত্বিক আলোচনা আৰু ব্যৱহাৰিক সমালোচনা, তাৰ ঐতিহাসিক-সামাজিক প্ৰেক্ষাপট আৰু নান্দনিক উৎকৰ্ষ আদি বিভিন্ন

দিশ সম্পৰ্কে প্ৰচুৰ বিশ্লেষণ-বিতৰ্ক আদি নহ'লে ৰসিক মহলত তাৰ মূল্যায়ন বা প্ৰমূল্য-বিচাৰ সম্ভৱ নহয়। অসমত চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যৰ নিদাৰুণ অভাৱ চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ এক প্ৰধান প্ৰতিবন্ধক।

প্ৰকৃতপক্ষে, ষাঠিৰ দশকলৈকে অসমত সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত সামগ্ৰিকভাৱে প্ৰণালীবদ্ধ আৰু উচ্চ স্তৰৰ বৌদ্ধিক সমালোচনাৰ অভাৱ দেখা গৈছিল। ফলস্বৰূপে, পঞ্চাছৰ দশকৰ শেষৰ ফালে এইক্ষেত্ৰত একধৰণৰ নৈৰাজ্যৰ সৃষ্টি হৈছিল। ষাঠিৰ দশকৰ আৰম্ভণিৰ পৰা এদল তৰুণ, ধীমান সাহিত্য-সমালোচকে পাশ্চাত্যৰ নতুন-সমালোচনাৰ আৰ্হিত অসমীয়া সাহিত্যত এক অধ্যয়নপুষ্ট, বুদ্ধিদীপ্ত, সতেজ সাহিত্য-সমালোচনাৰ ধাৰা আৰম্ভ কৰি অসমীয়া সাহিত্যৰ বিসংগতি আৰু বিপদসমূহ চিহ্নিত কৰে। পিছলৈ সাহিত্য-সমালোচনাৰ এই ধাৰাত বিভিন্ন নতুন দিশ উন্মোচিত হয় আৰু ই বৈচিত্ৰ্য আৰু পৰিপুষ্টি লাভ কৰে। কিন্তু সংগীত, নাটক, চলচ্চিত্ৰ, চিত্ৰশিল্প আদি বিভিন্ন কলাৰূপৰ ক্ষেত্ৰত অসমত আজিলৈকে কেনো সুস্থ, নিৰ্ভৰযোগ্য, প্ৰামাণ্য আলোচনা-সমালোচনাৰ ধাৰা গঢ়ি উঠা দেখা নগ'ল আৰু এই কলাৰূপসমূহৰ উৎকৰ্ষ বিচাৰ আৰু মূল্যায়নৰ কোনো পৰিবেশ বা প্ৰক্ৰিয়া সৃষ্টি নহ'ল।

এনেকৈয়ে দেখা যায় যে সুস্থ, কলাধৰ্মী চলচ্চিত্ৰৰ ঐতিহ্য গঢ়ি নুঠাত, বাহিৰৰ কলাগতভাৱে উত্তীৰ্ণ চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰভাৱত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত বিকাশ নঘটাত আৰু চলচ্চিত্ৰ সংস্থাসমূহৰ সামগ্ৰিক ব্যৰ্থতাৰ ফলত অসমত সাধাৰণভাৱে চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য আৰু বিশেষভাৱে চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ ভেটি তৈয়াৰ নহ'ল। ফলস্বৰূপে, চলচ্চিত্ৰ-প্ৰেমী দৰ্শক সাধাৰণৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ ধাৰণাটোৰ বিকাশ নঘটিল।

সত্তৰৰ দশকৰ মাজভাগত শ্ৰীপদুম বৰুৱা আৰু ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ কলাধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াসে অসমত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে এক সজাগ চিন্তাৰ সূচনা কৰে। পদুম বৰুৱাৰ 'গংগা-চিলনীৰ পাখি' সম্পৰ্কে তেতিয়াৰ পুণাৰ ফিল্ম্ ইন্‌ষ্টিটিউটৰ অধ্যক্ষ সতীশ বাহাদুৰৰ প্ৰশংসাসূচক মন্তব্য আৰু ড° শইকীয়াৰ 'সন্ধ্যাৰাগ' সম্পৰ্কে উঠা প্ৰশংসাৰ প্ৰাচুৰ্য্যৰ বিৰুদ্ধে প্ৰকাশিত কেইখনমান সমালোচনাধৰ্মী চিঠিৰেই এই নতুন সজাগতাৰ আৰম্ভণি হয়। তেতিয়াৰ পৰা চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা আৰু তৎসম্পৰ্কীয় বিতৰ্কত কিছু গভীৰতা আৰু দায়িত্বশীলতাৰ ছাপ দেখা যায়। যোৱা কেইবছৰমানৰ ভিতৰত আৰু কেইজনমান তৰুণ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতাই সুস্থ কলাধৰ্মী অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ এই নতুন প্ৰৱাহটো সজীৱ কৰি তুলিছে। ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই আনুষ্ঠানিক স্বীকৃতি লাভ কৰাৰ উপৰিও প্ৰখ্যাত সমালোচকৰ প্ৰশংসাবাণী অৰ্জন কৰিবলৈও সমৰ্থ হৈছে। কিন্তু তথাপিও অসমত চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ মান আৰু পৰিবেশ এতিয়াও স্বস্তিদায়ক নহয়। ব্যক্তিগত পুঁজি আৰু ব্যক্তিগত মুনাফাৰ স্বাৰ্থত নিৰ্মিত ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰবল পৰাক্ৰম, প্ৰদৰ্শক আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ মালিকৰ কুটিল চক্ৰ আদিৰ বিৰুদ্ধে সুস্থ, কলাধৰ্মী অসমীয়া

চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়া স্বচ্ছন্দ আৰু নিয়মিত নোহোৱালৈকে, চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা আৰু চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যই এনে চলচ্চিত্ৰৰ পৰিপূৰক ভূমিকা পালন কৰিব নোৱাৰালৈকে এই পৰিস্থিতিৰ উন্নতি হোৱাৰ আশা কম। বৰঞ্চ এই পৰিস্থিতিৰ অধিক অৱনতিৰ বাবে অতি সম্প্ৰতি যোগ যোৱা আন এটি কাৰক হ'ল দূৰদৰ্শনৰ সৰ্বগ্ৰাসী অশুভ প্ৰভাৱ। কেৱল পাতল মনোৰঞ্জনৰ বাবে নিৰ্মাণ কৰা নিম্নমানৰ অৰ্থহীন দূৰদৰ্শন-ছবি (soap opera আৰু sitcom সমূহক ধৰি) আৰু গহীন-গম্ভীৰ পোছাকত শাসকগোষ্ঠীৰ সূক্ষ্ম প্ৰচাৰধৰ্মী ছবিবোৰে অসুস্থ ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰই ইতিমধ্যে সৃষ্টি কৰা চলচ্চিত্ৰ কলা জগতৰ পৰিবেশ দূষণ অধিক তীব্ৰতৰ কৰি তুলিছে।

এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত অসমত চলচ্চিত্ৰ কলাৰ সুস্থ আৰু সুস্থিৰ বিকাশ আৰু তাৰ প্ৰকৃত চৰ্চাৰ বাবে অতি প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰিছে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে এক নতুন জাগৰণ সৃষ্টি কৰা। কিন্তু তাৰ বাবে এক সংঘবদ্ধ আৰু সু-সংগঠিত প্ৰয়াসৰ প্ৰয়োজন। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত নিষ্ক্ৰিয় আৰু মৃত হৈ পৰা চলচ্চিত্ৰ সংস্থাসমূহ পুনৰুজ্জীৱিত কৰি তৰুণ চলচ্চিত্ৰ-প্ৰেমীসকলক গভীৰভাৱে জড়িত কৰিব পৰাৰ ওপৰতে এনে প্ৰয়াসৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰিছে। এনে সংস্থাসমূহৰ প্ৰধান দুৰ্বলতা— সাংগঠনিক আৰু আৰ্থিক সমস্যা— কি দৰে দূৰ কৰিব পাৰি সেই বিষয়ে আগতীয়া চিন্তা কৰা দৰ্কাৰ। কিছু কষ্ট আৰু নিষ্ঠাৰে এনে সংস্থাসমূহ সক্ৰিয় কৰি তুলিব পাৰিলে পৃথিৱীৰ শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ কলাসমূহৰ প্ৰদৰ্শন আৰু সিবোৰৰ ওপৰত আলোচনা, অধ্যয়ন, বিতৰ্ক আদিৰ মাজেৰে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে প্ৰকৃত নান্দনিক সচেতনতা আৰু ৰুচি তৈয়াৰ কৰিব পৰা যাব। ইয়াৰ স্বাভাৱিক ফলস্বৰূপে জনমানসত চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ এক পৰিবেশ আৰু উন্নত মান তৈয়াৰ হ'ব। চহৰাঞ্চলৰ মধ্যবিত্ত নাগৰিক শ্ৰেণীৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ-সংস্থা আন্দোলন সফল কৰি তুলিব পাৰিলে, পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত ইয়াক গাওঁ অঞ্চললৈও সম্প্ৰসাৰণ কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিব পৰা যাব। বিশেষকৈ, তৃতীয় বিশ্বৰ গাওঁ প্ৰধান দেশবোৰৰ সামাজিক প্ৰয়োজনৰ ফালৰ পৰাই এনে চিন্তা অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ আন্দোলনৰ সফলতা নিৰ্ভৰ কৰে কেৱল এদল একনিষ্ঠ, কষ্টসহিষ্ণু, আত্মনিবেদিত কৰ্মীৰ ওপৰতহে, কোনো ফোঁপোলা, আত্মসচেতন, পদবীলোভী বিষয়ববীয়াৰ ওপৰত নহয়।

এইক্ষেত্ৰত চলচ্চিত্ৰ সংস্থাসমূহলৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ সহায় আগবঢ়াব পাৰে সুস্থ চলচ্চিত্ৰ কলাৰ লগত জড়িত ফিল্ম্ আৰ্কাইভ্ আৰু জাতীয় চলচ্চিত্ৰ উন্নয়ন নিগমৰ দৰে অনুষ্ঠানসমূহে। ৰুচিসন্মত কলাধৰ্মী চলচ্চিত্ৰসমূহ চলচ্চিত্ৰ সংস্থাসমূহে প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ব্যৱস্থা এই অনুষ্ঠানবিলাকে সহজ আৰু সুবিধাজনক কৰি তুলিব পাৰে। ই সংস্থাসমূহক অধিক সক্ৰিয় কৰি তুলিব। অৱশ্যে তাৰ বাবে এই অনুষ্ঠানবোৰৰ আমোলাতান্ত্ৰিক নীতি-নিয়মৰ সংস্কাৰ সাধন কৰি আঞ্চলিক ভিত্তিত ইহঁতক কৰ্মক্ষম কৰি তুলিব লাগিব।

পুণাৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ আৰু দূৰদৰ্শন বিদ্যালয়ত আজি বহু বছৰ ধৰি প্ৰৱৰ্তন কৰি

অহা চলচ্চিত্ৰ মূল্যায়ণৰ চুটি পাঠ্যক্ৰমটো এই দিশত এক ফলপ্ৰসু পদক্ষেপ, যদিও ইয়াৰ পৰিসৰ সীমিত। অসমত বিশ্ববিদ্যালয় স্তৰত চলচ্চিত্ৰক এক শিক্ষা-বিষয় হিচাপে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিলে আৰু মহাবিদ্যালয় সমূহত চলচ্চিত্ৰ মূল্যায়নৰ বিৰতিকালীন চুটি পাঠ্যক্ৰম (vacation course) এটিৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিলে যুৱ-ছাত্ৰসকলৰ মাজত চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় সজাগতা এটিৰ সূচনা কৰিব পৰা যাব। এনে বিদ্যায়তনিক প্ৰয়াসে চলচ্চিত্ৰ সংস্থাসমূহক পৰোক্ষভাৱে শক্তিশালী কৰি চলচ্চিত্ৰ আন্দোলনৰ প্ৰসাৰত প্ৰভূত সহায় কৰিব।

স্বাধীনতাৰ যোৱা ৫০টা বছৰত অসমৰ কোনো এটা চৰকাৰেও অসমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত কোনো গভীৰ চিন্তা-প্ৰসূত দূৰদৰ্শী নীতি আৰু সুপৰিকল্পিত আন্তৰিক কাৰ্য্যসূচী গ্ৰহণ নকৰিলে। সাহায্য, অনুদান আদি দিয়া, দুই-এটা বঁটা-বাহন ঘোষণা কৰা আদি সংস্কৃতি-গন্ধী জোৰা-টাপলি মৰা ব্যৱস্থাবোৰো চৰকাৰসমূহে ৰাজনৈতিক স্বাৰ্থ, গোষ্ঠী তোষণ, জনপ্ৰিয়তা-অৰ্জন আদি সংকীৰ্ণ লক্ষ্যৰ উদ্দেশ্যেৰেই হাতত লৈছিল, কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰকৃত বোধ বা বৃহত্তৰ লক্ষ্য এনে ব্যৱস্থাসমূহৰ প্ৰেৰণা নাছিল। অৱশ্যে কেৱল ক্ষুদ্ৰ দলীয় ৰাজনৈতিক চিন্তাৰ মাজত নিমজ্জিত, দুৰ্নীতি আৰু স্ব-প্ৰতিষ্ঠাৰ দৰে নীচতা আৰু স্থূলতাৰে আবিষ্ট, কলা-সংস্কৃতিৰ সূক্ষ্ম বোধ-ৰহিত এচাম লোকে গঠন কৰা দগধা চৰকাৰ আৰু তাৰ ফাইল-বদ্ধ আমোলাতন্ত্ৰৰ পৰা কোনো সাংস্কৃতিক নীতি আশা কৰাটোও হয়তো একধৰণৰ বাতুলতা।

অসমত বৰ্তমান সাহিত্য-কলা-সংস্কৃতিৰ যি দুৰ্দশাগ্ৰস্ত অৱস্থা চলিব লাগিছে, চলচ্চিত্ৰ আন্দোলনৰ জৰিয়তে চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে এক নতুন সচেতনতা জাগ্ৰত কৰিব পাৰিলে সি হয়তো এক সৰ্বাত্মক সাংস্কৃতিক পুনৰ্জাগৰণৰ পথ সুচল কৰি অসমৰ সাম্প্ৰতিক ৰাজনৈতিক-সামাজিক বা-মাৰলিত দুঃখলগাভাৱে বিভ্ৰান্ত আৰু বিবুদ্ধি যুৱকসকলক কলা-সংস্কৃতি চৰ্চাৰ সুস্থ পৰিবেশ এটাৰ মাজত জীৱন আৰু সমাজৰ গভীৰতৰ প্ৰশ্নসমূহৰ প্ৰতি আগ্ৰহান্বিত কৰি তুলিব পাৰিব।

চিত্ৰনাট্য প্ৰসংগ ঃ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ

পঁয়ষষ্ঠি বছৰত ভৰি দিয়া অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ বিষয়ে গভীৰভাৱে কিবা চিন্তা কৰিবলৈ বা কিবা একাষাৰ লিখিবলৈও বিশেষ উৎসাহ বোধ কৰা নাযায়। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এয়েই যে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ সুদীৰ্ঘ ইতিহাস দৈন্য আৰু শূন্যতাৰ এক গ্লানিকৰ ইতিহাস। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'জয়মতী'ৰে হোৱা প্ৰতিশ্ৰুতিদীপ্ত আৰম্ভণিৰ পিছৰে পৰাই অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ গতিধাৰা অপ্ৰতিৰোধ্যভাৱে নিম্নমুখী। সাধাৰণভাৱে কবলৈ গ'লে সৃষ্টিৰ কোনো মহৎ আদৰ্শ বা কলাগত লক্ষ্যৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰেৰিত নোহোৱা উদ্দেশ্যহীন, গভীৰতাবিহীন কিছু চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ— এয়ে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ দীঘলীয়া ইতিহাস। আটাইতকৈ অন্তৰ পৰশা কথা এইটোৱেই যে যোৱা পঁয়ষষ্ঠি বছৰত সামগ্ৰিকভাৱে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত কলাগত সাফল্য লাভ কৰিবৰ বাবে কোনো সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰেৰণাই কাম কৰা নাছিল। নিষ্ঠা আৰু গভীৰতাৰে কলা সৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়াত আত্মনিয়োগ কৰাৰ পৰিবৰ্তে চলচ্চিত্ৰৰ উপৰুৱা ব্যৱসায়িক কৌশলৰে দৰ্শক আকৰ্ষণ কৰাই চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ মূল প্ৰেৰণা আছিল। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাহ্যিক বস্তুগত বা পোন কথাত ব্যৱসায়িক দিশটোৰ কথা উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলেও, কলা-সৃষ্টিৰ মৌলিক প্ৰশ্নসমূহৰ স্ৰষ্টাই সাহস আৰু সততাৰে সন্মুখীন হ'ব লাগিব। এই মূল প্ৰশ্নবোৰৰ প্ৰতি উদাসীন হোৱা বাবেই অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-শিল্পৰ কোনো স্বকীয় প্ৰতিমা, পঁয়ষষ্ঠি বছৰীয়া ইতিহাসত ইয়াৰ কোনো সবল ঐতিহ্য আজিও নিৰ্মিত নহ'ল। সত্তৰৰ দশকৰ শেষৰ ফালে পদুম বৰুৱা, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, অতুল বৰদলৈ আদিয়ে চলচ্চিত্ৰৰ মাধ্যমেৰে ৰসোত্তীৰ্ণ কলা-সৃষ্টিৰ কঠিন পথত খোজ দিয়াৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিছিল। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এই প্ৰতিশ্ৰুত পথ সবলভাৱে অনুসৃত নহ'ল। বিভিন্ন সময়ত ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত যেতিয়া অৰ্থপূৰ্ণ নতুন চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিৰ দুস্তৰ সংগ্ৰাম চলিল, অসমত তাৰ কোনো প্ৰতিধ্বনি শুনিবলৈ পোৱা নগল। আমাৰ তৰুণ চলচ্চিত্ৰকাৰসকলে, তেওঁলোকৰ উৎসাহ আৰু নিষ্ঠা সত্বেও, আমাৰ স্বপ্ন পূৰ্ণ কৰিব পৰা নাই। ফলস্বৰূপে, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই যোৱা কেইবছৰমান ধৰি কৃতিত্বৰ স্বাক্ষৰ ৰূপে চৰকাৰী ফলক, প্ৰমাণ-পত্ৰ, ৰূপ আৰু সোণৰ পদুম, এনেকি এবাৰ বিদেশৰ পুৰস্কাৰ পৰ্য্যন্ত অৰ্জন কৰিছে; কিন্তু বুকুত হাত দি কালোত্তীৰ্ণ সৃষ্টি বুলি ক'ব পৰা ছবি এখন আজিও নিৰ্মাণ কৰিব পৰা নাই।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত আৰু দুটামান নিৰুৎসাহজনক কাৰকৰ উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন। আৰ্থিক সম্ভাৱনা, কাৰিকৰী সুবিধা আৰু কলাগত সফলতাৰ ক্ষেত্ৰত

পশ্চাদ্‌পদ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত অতি নিম্নমানৰ ছবি নিৰ্মাণৰ মাজতেই যি দুই এক উল্লেখযোগ্য চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টি দেখা যায়, সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ সৰ্বভাৰতীয় প্ৰচাৰ মাধ্যমত, সিবিলাকে প্ৰাপ্য স্বীকৃতি নাপায়। কেইবছৰমানৰ আগতে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰ 'অগ্নিস্নান'ৰ চিত্ৰনাট্যই শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্যৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ লাভ কৰিছিল। ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰৰ বিচাৰৰ মান বা যুক্তিযুক্ততা সম্পৰ্কে ব্যক্তিগতভাৱে আমাৰ মতদ্বৈধ থাকিব পাৰে, কিন্তু এই ৰাষ্ট্ৰীয় স্বীকৃতিয়ে সৰ্বভাৰতীয় প্ৰচাৰ মাধ্যম সমূহত উপযুক্ত গুৰুত্ব নোপোৱাটো নিৰাসক্তভাৱে মানি লবলৈ টান। সেইদৰে 'চালাম বম্বে!'ৰ পুৰস্কাৰ বিজয়িনী পৰিচালিকা শ্ৰীমতী মীৰা নায়াৰে দূৰদৰ্শন আৰু অন্যান্য মাধ্যমত যথেষ্ট গুৰুত্ব পাইছে; কিন্তু শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ বিজেতা জাহ্নু বৰুৱাৰ ক্ষেত্ৰত এই মাধ্যমসমূহে তৎপৰতাৰ পৰিচয় দিব পৰা নাই। সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত এনে অন্যায় উপেক্ষা বা অস্বীকৃতিৰ বলি হোৱা আমাৰ দুই-এখন মাত্ৰ উল্লেখযোগ্য চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে সেয়ে কঠোৰ স্পষ্টভাষণ কৰিবলৈ এক ধৰণৰ প্ৰাথমিক কুণ্ঠাবোধ অতিক্ৰম কৰিবলগীয়া হয়।

ইয়াৰ বিপৰীত দিশত আছে আন এটা কাৰক যাৰ প্ৰভাৱ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ বাবে সমধিক বিপদজনক। ই হ'ল এক ধৰণৰ অন্ধ স্বজাতি প্ৰীতিৰ মানসিকতা যি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত উৎকৰ্ষৰ প্ৰকৃত বস্তুনিষ্ঠ বিচাৰৰ তুলনাত ইয়াৰ প্ৰাতিষ্ঠানিক স্বীকৃতিক অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত উপেক্ষিত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে প্ৰাতিষ্ঠানিক স্বীকৃতি যিদৰে প্ৰয়োজনীয় আৰু আদৰণীয়, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ কলাৰ সুস্থ বিকাশ আৰু চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ ঐতিহ্য নিৰ্মাণৰ বাবে আৰু অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সামগ্ৰিক ঐতিহাসিক প্ৰয়োজনতে এক উচ্চমান বিশিষ্ট, বিষয়নিষ্ঠ, ছিৰিয়াছ চলচ্চিত্ৰ বিচাৰধাৰা অপৰিহাৰ্য্য। জন-মনোৰঞ্জনত সফলতা লাভ কৰা বা প্ৰাতিষ্ঠানিক স্বীকৃতি অৰ্জন কৰা ছবিয়েই যে কলা বিচাৰতো সদায় একে মাত্ৰাতেই উত্তীৰ্ণ হ'ব এনে সৰলমতি সিদ্ধান্ত অত্যন্ত বিপদজনক। ইয়াৰ বিপৰীত প্ৰতিজ্ঞাই বৰং বহু ক্ষেত্ৰত প্ৰমাণিত হৈছে। চলচ্চিত্ৰ মূল্যায়নৰ প্ৰতি এনে আচৰণে এহাতে প্ৰাতিষ্ঠানিক স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত ছবিৰ প্ৰকৃত মূল্যায়নত প্ৰতিবন্ধক সৃষ্টি কৰিব আৰু আনহাতে, দৰ্শকৰ চলচ্চিত্ৰবোধক ই বিভ্ৰান্ত কৰিব। মনত ৰখা ভাল যে জাতীয় আৰু আন্তৰ্জাতিক সন্মান লাভ কৰাৰ পিছতহে চিদানন্দ দাসগুপ্ত, অশোক ৰুদ্ৰ, অমিতাভ চট্টোপাধ্যায় আদিৰ হাতত সত্যজিৎ ৰায়ৰ চলচ্চিত্ৰৰ ছিৰিয়াছ মূল্যায়ন আৰম্ভ হয়। এই সমালোচক সকলৰ লেখাই বঙালী চলচ্চিত্ৰ সাহিত্যৰ ভেটিয়েই কেৱল সুদৃঢ় কৰা নাছিল, সত্যজিৎ ৰায়কে ধৰি নতুন বঙালী চলচ্চিত্ৰকাৰসকলক তেওঁলোকৰ সৃষ্টিৰ সামাজিক-নান্দনিক দিশ সম্পৰ্কে সচেতন কৰি তুলিছিল। সেয়ে কেৱল প্ৰাতিষ্ঠানিক স্বীকৃতিয়েই আমাৰ চলচ্চিত্ৰকাৰ আৰু চলচ্চিত্ৰপ্ৰেমীক চলচ্চিত্ৰৰ সামাজিক-নান্দনিক মূল্যায়নৰ ক্ষেত্ৰত যাতে বিভ্ৰান্ত কৰিব নোৱাৰে দায়িত্বশীল সমালোচকসকল সেই বিষয়ে সজাগ থাকিব লাগিব। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আলোচনাৰ নিৰুৎসাহজনক

পৰিবেশতো এই ধৰণৰ এক দায়িত্ববোধেহে সমালোচকসকলক কলম ধৰিবলৈ প্ৰেৰণা দিয়ে।

কিন্তু ছিৰিয়াছ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ সৃষ্টিধৰ্মী সাধনাৰ কথা বাদ দিলে, পুৰস্কাৰ বা স্বীকৃতিৰ উচ্চাকাংক্ষা নথকা সাধাৰণ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে সমালোচকসকলৰ বাবে আলোচনাযোগ্য কিবা আছেনে? প্ৰত্যেকখন চলচ্চিত্ৰই যে কলাগত বিচাৰত শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন কৰিব লাগিব বা অন্ততঃ পুৰস্কাৰ বা আনুষ্ঠানিক স্বীকৃতি লাভ কৰিব লাগিব তেনে প্ৰত্যাশা অযুক্তিকৰ আৰু শিশুসুলভ। কিন্তু যিসকল চিত্ৰ নিৰ্মাতাই বিভিন্ন উপাদান মথি অসমীয়া দৰ্শকৰ উদ্দেশ্যে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি আছে, তেওঁলোকে নিষ্ঠাৰে আৰু প্ৰয়োজনীয় অনুশীলনেৰে (home work) বাস্তৱধৰ্মী, ৰুচিসন্মত, মোটামুটিভাৱে উপভোগ্য ছবি এখন নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াব পাৰিছেনে? তৰলমতি দৰ্শক আকৰ্ষণ কৰাৰ চেষ্টাত কেৱল আবেগ-নিৰ্ভৰ অদ্ভুত ধৰণৰ কাহিনী নিৰ্বাচন কৰি তেওঁলোকে বাৰম্বাৰ প্ৰাপ্তবয়স্ক চলচ্চিত্ৰ ৰসিকৰ সূক্ষ্ম বোধ আৰু সংবেদনশীলতাক অপমান কৰি আহিছে। আনহাতে, কাহিনীক য'ত কোনোমতে গ্ৰহণ কৰি ল'ব পাৰি, তাতো চিত্ৰনাট্যৰ দুৰ্বলতাই ছবিখনৰ সৰ্বনাশ ঘটায়। এটা সৰল, সাধাৰণ কাহিনীকো সুৰচিত, আটিল চিত্ৰনাট্যৰ সহায়ত এখন সাধাৰণভাৱে উপভোগ্য চলচ্চিত্ৰলৈ উন্নীত কৰিব পৰা যায় (প্ৰায় লগে লগে মনলৈ অহা উদাহৰণটো হ'ল মৃণাল সেনৰ 'ভুবন সোম')। কিন্তু তাৰ বাবে চিত্ৰনাট্য ৰচনা সম্পৰ্কে কিছু অধ্যয়ন আৰু অনুশীলনৰ প্ৰয়োজন। অৱশ্যে, এইবোৰৰ এটাও নকৰাকৈ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ চিত্ৰনাট্য ৰচক হ'ব পাৰি! প্ৰায়বোৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত দেখা গৈছে যে কাহিনীকাৰৰ পিছতে প্ৰধান 'অপৰাধী' হ'ল চিত্ৰনাট্য ৰচক।

কাহিনী যদি চলচ্চিত্ৰৰ ভেটি (যদিও আজিকালি প্ৰচলিত অৰ্থৰ কাহিনী ব্যতিৰেকেই চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ হ'ব ধৰিছে) তেন্তে চিত্ৰনাট্যক নিৰ্মাণ কৰিবলগীয়া চলচ্চিত্ৰখনিৰ সম্ভাব্য নক্সা (design) বুলিব পাৰি; সম্ভাব্য, কাৰণ প্ৰকৃত ৰূপায়ণৰ সময়ত এই নক্সাত বিভিন্ন পৰিবৰ্তন আৰু উদ্‌ভাৱন ঘটা স্বাভাৱিক। সহজ কথাত, চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপায়িত কৰিব খোজা কাহিনীটিৰ দৃশ্য-শ্ৰাব্য ৰূপটোক বিভিন্ন পৰ্য্যায় (sequence) আৰু বিভিন্ন একক দৃশ্যত (shot) ভাগ কৰি বৰ্ণনা আৰু সংলাপৰ সহায়ত তুলি ধৰাটোৱেই চিত্ৰনাট্যৰ কাম। যিহেতু চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমত সমস্ত সৃষ্টি-প্ৰক্ৰিয়াৰ চূড়ান্ত ফল (end product) হ'ল এক নিজস্ব বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ভাষাত পৰিস্ফুট চলচ্চিত্ৰখন, এতেকে চিত্ৰনাট্য এই সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়াৰ এক আহিলা মাত্ৰ; অৱশ্যেই গুৰুত্বপূৰ্ণ আহিলা। কিন্তু ই স্বতন্ত্ৰভাৱে এক সাহিত্য কৰ্ম নহয় (যদিও আজিকালি বিখ্যাত চলচ্চিত্ৰকাৰসকলৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিসমূহৰ চিত্ৰনাট্য সাহিত্য কৰ্মৰূপে প্ৰকাশিত হোৱা দেখা যায়)। যিহওক, চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনী আৰু তাৰ ৰূপায়ণৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সংলাপ, সংগীত, বিভিন্ন শব্দ, বিচিত্ৰ ৰঙ, দৃশ্য-সজ্জা, শ্বটৰ বিভাজন (আৰু প্ৰকাৰ), কেমেৰাৰ শৈলী আৰু অৱস্থান আদি সকলোবোৰ উপাদানৰ সু-সমন্বিত

আৰু সু-সংহত প্ৰয়োগৰ নিৰ্দেশিকা হিচাপেই চিত্ৰনাট্য পৰিগণিত। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত সেয়ে চিত্ৰনাট্যৰ ভূমিকা এনে গুৰুত্বপূৰ্ণ যে বেছিৰ ভাগ সময়তে চলচ্চিত্ৰৰ সফলতা বা বিফলতা নিৰ্ণয় কৰে তাৰ আধাৰস্বৰূপ এই চিত্ৰনাট্যই। এই গুৰুত্বপূৰ্ণ আহিলাটি তেন্তে প্ৰস্তুত কৰা যায় কেনেকৈ? মাৰ্কিন চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যিক ইউজিন্‌ৱেইলৰ মতে চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ বাবে কোনো চমু বাট নাই; বস্তুতঃ তেওঁৰ ৰচিত The Technique of Screenplay Writing গ্ৰন্থখনিত 'চিত্ৰনাট্য ৰচনা' শীৰ্ষক অধ্যায়টো আৰম্ভ কৰাৰ আগতে তেওঁ ২৫৬ পৃষ্ঠা খৰছ কৰিছে তৎসম্পৰ্কীয় বিভিন্ন বিষয় আৰু দিশৰ ওপৰত কৰা সুদীৰ্ঘ বিতং আলোচনাত। চিত্ৰনাট্য ৰচনাত এহাতে যেনেকৈ সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰয়াসৰ প্ৰয়োজন, তেনেকৈ আনহাতে কিছু কাৰিকৰী বিদ্যাৰো প্ৰয়োজন। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ কলা-কৌশল আৰু মৌলিক কাৰিকৰী জ্ঞান কিছু পৰিমাণে অন্ততঃ আয়ত্ত নাথাকিলে, যিমানেই প্ৰতিভাবান লোক নহওক, চিত্ৰনাট্য ৰচনা তেওঁৰ বাবে সহজ নহ'ব। সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভা জন্মসূত্ৰে অৰ্জিত, কিন্তু কাৰিকৰী কৌশলত পটুত্ব অৰ্জনৰ বাবে প্ৰশিক্ষণ আৰু অনুশীলনৰ প্ৰয়োজন। তদুপৰি প্ৰশিক্ষণ, অনুশীলন, চৰ্চা আৰু অভিজ্ঞতাৰ পৰিসৰ যিমানেই বাঢ়িব প্ৰতিভা সিমানেই অধিকতৰ শাণিত হ'ব। চলচ্চিত্ৰৰ চিত্ৰনাট্য ৰচনা এক মানসিক অনুশীলন। একেবাৰতে কোনো চিত্ৰনাট্যকে তাৰ চূড়ান্ত ৰূপত লিখি উলিওৱা সম্ভৱ নহয়। কাহিনী-নিৰ্দিষ্ট পৰিসৰৰ মাজত অনেক পৰ্য্যায় আৰু ততোধিক দৃশ্য-ৰচনাৰ মাজেৰে চিত্ৰনাট্যৰ ক্ৰমে ক্ৰমে বিকাশ ঘটোৱা হয়; তাৰ বাবে প্ৰয়োজন একাধিক খচৰা প্ৰস্তুত কৰা আৰু খচৰা সমূহৰ পৰিবৰ্তন, পৰিবৰ্দ্ধন আৰু পৰিমাৰ্জনৰ যোগেদি চিত্ৰনাট্যৰ চূড়ান্ত ৰূপ তৈয়াৰ কৰা। ই অৱশ্যেই কঠোৰ পৰিশ্ৰম আৰু চৰম ধৈৰ্য্যৰ কাম। অসমীয়া চিত্ৰনাট্য লেখকৰ বাবে এনে পৰিশ্ৰম আৰু ধৈৰ্য্য সম্ভৱ পৰিচিত নহয়।

চাৰিটা বিভিন্ন স্তৰৰ মাজেদি এখন চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ কাম সম্পূৰ্ণ কৰিব পাৰি। মূল চিত্ৰনাট্যত থাকিবলগীয়া কাহিনীটোৰ প্ৰধান ঘটনাবোৰ এটা কাহিনীৰ জঁকা (outline) হিচাবে থিয় কৰোৱা হয় আৰু ইয়াৰ পৰাই চলচ্চিত্ৰখনিৰ সম্পূৰ্ণ কাহিনীটোৰ এটা থূলমূল ধাৰণা কৰিব পৰা যায়। ইয়াৰ পিছৰ স্তৰত এটা বিৱৰণধৰ্মী ৰচনাত (Treatment) চিত্ৰনাট্যখনৰ সম্পূৰ্ণ কাহিনীটো প্ৰকাশ কৰা হয়। প্ৰকৃততে জঁকাটোৰে এক দীঘলীয়া বিস্তাৰ হ'লেও কাহিনীকাৰৰ সূক্ষ্ম বোধ আৰু বিভিন্ন মনোভংগীৰ প্ৰকাশৰ মাজেদি ইয়াত কাহিনীৰ চৰিত্ৰ পৰিষ্কাৰ হৈ উঠে। বিৱৰণত প্ৰকাশিত কাহিনীক অৱশেষত দৃশ্য (shot) আৰু পৰ্য্যায়ৰ (sequence) বিভাজনৰ মাজেৰে মূল চিত্ৰনাট্যৰ (screenplay) ৰূপত প্ৰকাশ কৰা হয়। আৰু সৰ্বশেষত এই চিত্ৰনাট্যৰ ভিত্তিতে বাস্তৱত প্ৰকৃত শ্যুটিঙৰ সময়ত পৰিচালকৰ নিৰ্দেশিকা হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ বিভিন্ন শ্বট্, সংগীত, শব্দ, এফেক্ট্, দৃশ্যসজ্জা, কেমেৰাৰ কোণ, পোহৰৰ মাত্ৰা আদিৰ উল্লেখেৰে তৈয়াৰ হয় শ্যুটিং স্ক্ৰিপ্ট্। গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা হ'ল এয়ে যে চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা নিজস্ব আৰু সাহিত্যৰ ভাষা-কৌশলৰ ওপৰত

এতিয়া আৰু নিৰ্ভৰ কৰিব পৰা নাযায়। গতিকে, চিত্ৰনাট্যৰ চূড়ান্ত স্তৰত কাহিনীৰ কিছু সালসলনিৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে; কাহিনীৰ মূল গাঁথনিৰ হানি নকৰাকৈ এই সালসলনি ঘটাব লাগিব। তদুপৰি সাহিত্যৰ মাধ্যমৰ পৰা চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰিত কৰোঁতে সাহিত্য-ভাষাৰ তীব্ৰ প্ৰকাশক্ষম ব্যঞ্জনাৰ পৰিবৰ্তে চিত্ৰভাষাৰ নিৰ্বাক চিত্ৰল ব্যঞ্জনা ব্যৱহাৰ কৰিবলগীয়া হয় ('চাৰুলতা'ৰ বহু বিতৰ্কিত সমাপ্তিৰ দৃশ্য এটি উদাহৰণ)। তাৰ বাবে চিত্ৰনাট্যত প্ৰয়োজন অনুসৰি শব্দ, এফেক্ট্, সংগীত, চিত্ৰকলা, পটভূমি, প্ৰতীক আদিৰ যথোপযুক্ত ৰসঘন ব্যৱহাৰ কৰিবলগীয়া হয়। এই গোটেই অনুশীলনটোত কিছুমান বিশেষ কথাৰ প্ৰতি মন কৰিব লাগিব; যেনে ঃ অতি কঠোৰভাৱে 'ইক'নমি' ৰক্ষা কৰিব লাগিব, দৰ্শকৰ বাবে প্ৰতিটো কথা পৰিষ্কাৰ হ'ব লাগিব, পৰ্য্যায়বোৰৰ মাজত গতিশীলতা আনিবৰ বাবে পৰিবৰ্তন (Change), তাৰতম্য (Variation), বৈপৰীত্য (Contrast) আদি সৃষ্টি কৰিব লাগিব, পৰ্যায়বোৰ এক সাংগীতিক লয়ত সংগ্ৰথিত হ'ব লাগিব (সত্যজিৎ ৰায়ে চলচ্চিত্ৰৰ এই ধৰণৰ গাঁথনিত বিশ্বাস কৰে), পৰ্য্যায়বোৰৰ সংযোগত জোকাৰ (jerk) খাব নালাগিব ইত্যাদি।

চিত্ৰনাট্য সম্পৰ্কে এইবোৰ অত্যন্ত প্ৰাথমিক কথা। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ সম্পৰ্কীয় কিতাপৰ চিত্ৰনাট্য প্ৰসংগৰ আলোচনাত এইবোৰ কথা পোৱা যাব; কিন্তু অসমীয়া চিত্ৰনাট্যকাৰৰ বাবে বোধহয় এইবোৰ অদৰ্কাৰী তাত্ত্বিক কথা। এইবোৰ কথা নজনাকৈও হাতত কলম লৈ বহিলেই তেওঁলোকে চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰি উলিয়াব পাৰে। সৃষ্টিধৰ্মী কলা হিচাবে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ সাধনা কৰা চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা অসমত দুৰ্লভ বুলি ধৰি লৈও, যিসকলে 'বিশুদ্ধ আমোদ'ৰ বাবে দৰ্শকক তিনি ঘন্টাৰ আনন্দ দানৰ উপযোগিতাধৰ্মী (utilitarian) উদ্দেশ্যেৰে ছবি নিৰ্মাণ কৰি আহিছে তেওঁলোকৰ চলচ্চিত্ৰত যেতিয়া অযৌক্তিক, তুচ্ছ দৃশ্য-ৰচনাই কেৱল বিৰক্তি উৎপাদন কৰে, তেতিয়া নিষ্ফল ক্ষোভত চিত্ৰনাট্যকাৰক পুতৌ কৰাৰ উদাৰতাৰো অভাৱ ঘটে। দৰ্শকৰ ৰুচি, বুদ্ধি আৰু সংবেদনশীলতাক অসন্মান নকৰাকৈ এখন সৰল, সাধাৰণভাৱে উপভোগ্য চলচ্চিত্ৰ উপহাৰ দিয়াৰ দায়িত্ব এওঁলোকৰ নাইনে?

যোৱা কুৰি বছৰমানৰ ভিতৰত যিকেইখন ৰুচিসন্মত, উপভোগ্য, সুস্থ অসমীয়া ছবি সৃষ্টি হৈছে, পোৱাৰ সুবিধা নথকাৰ বাবে সিবোৰৰ চিত্ৰনাট্যৰ বিতং আৰু খুঁতি-নাতি আলোচনা সম্ভৱ নহয়। তথাপি ক'ব পাৰি যে পদুম বৰুৱাৰ 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ চিত্ৰনাট্যখনে বহুদূৰ চলচ্চিত্ৰ ভাষাৰ চৰ্তসমূহ পূৰণ কৰিছিল। ত্ৰুটি মুক্ত দৃশ্য আৰু পৰ্য্যায় বিভাজনে (দুই-এঠাইৰ বাহিৰে) ছবিখনক এক সমতাপূৰ্ণ গতি দিছিল; 'কাট'ৰ মনোজ্ঞ প্ৰয়োগ, প্ৰতীক আৰু সংগীতৰ কল্পনাযুক্ত ব্যৱহাৰ আদিয়ে চিত্ৰনাট্যখন সমৃদ্ধ কৰিছিল। ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ প্ৰথম ছবি 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ চিত্ৰনাট্য প্ৰায় এক বিপৰ্য্যয় আছিল; কিন্তু 'অগ্নিস্নান'ৰ চিত্ৰনাট্যৰ বাবে তেখেতে শ্ৰেষ্ঠতাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰষ্কাৰ লাভ কৰে। কৃতি সাহিত্যিক ড° শইকীয়াৰ আনুগত্য প্ৰধানতঃ সাহিত্যৰ প্ৰতি হোৱা বাবেই হয়তো চলচ্চিত্ৰ

নিৰ্মাণৰ প্ৰতি তেখেতৰ মনোভংগি সাহিত্যধৰ্মী। চিদানন্দ দাসগুপ্তই ড° শইকীয়াৰ 'অগ্নিস্নান' আৰু 'কোলাহল' মোহময় আকৰ্ষণযুক্ত সৰল ঠাঁচ, চলচ্চিত্ৰীয় চাকচিক্যৰ (sophistry) অনুপস্থিতি আৰু পৰিমিত বক্তব্যৰ সৰলতাৰ বাবে প্ৰশংসা কৰিছে যদিও তেখেতৰ ছবিৰ গাঁথনিৰ সাহিত্যধৰ্মিতা আৰু চলচ্চিত্ৰ ভাষাৰ সীমাবদ্ধতাৰ (অত্যধিক সাহিত্য-গন্ধী সংলাপ নিৰ্ভৰতা যাৰ এটা লক্ষণ) প্ৰতিও আঙুলিয়াই দিছে। অৱশ্যে 'অগ্নিস্নান'ত বহুবঙ্কিতা আৰু সাহিত্যধৰ্মিতা সত্বেও চলচ্চিত্ৰৰ কলাকৌশলৰ দিশৰ পৰা তেখেতে এটা ছন্দ আৰু গতি আনিব পাৰিছিল। তেখেতৰ শেহতীয়া ছবি 'আবৰ্তন'ৰ চিত্ৰনাট্য তীক্ষ্ণ সমালোচনাৰ সন্মুখীন হ'লেও তেখেতৰ আন এখন ছবি 'সাৰথি'ৰ চিত্ৰনাট্য আটিল, পৰিচ্ছন্ন আৰু গতিশীল। দুই-এঠাইত সংলাপে কিছু কৃত্ৰিমতা আৰু শ্লথতা আনিলেও সামগ্ৰিকভাৱে চিত্ৰনাট্যই ছবিখনলৈ আবেগবৰ্জিত অথচ সংবেদনশীল ছন্দৰ এক নিটোলতা আনিছে। জাহ্নু বৰুৱাৰ বহু চৰ্চিত আৰু পুৰস্কৃত ছবি 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়'ৰ চিত্ৰনাট্যখনত বহু ঠাইত গতিৰ স্খলন ঘটিছে; পৌনঃপুনিকতা (repeatation) আৰু কষ্ট-কল্পনাৰ (contrivance) ফলত কেইবাটাও নাটকীয় পৰিস্থিতিলৈ কৃত্ৰিমতা আহিছে। সংগীতৰ মাত্ৰাধিক (বাঁহী, চাৰেংগী আৰু চন্তুৰ) ব্যৱহাৰে ঘটনাক গভীৰতা দান কৰাৰ পৰিবৰ্তে আবেগসৰ্বস্ব কৰি তুলিছে। তেওঁৰ পিছৰ ছবি 'ফিৰিঙতি'ৰ চিত্ৰনাট্যৰ আৰম্ভণিতে মূল চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ বিকাশত যি 'ইকনমি' আৰু পৈণত গাঁথনি দেখা গৈছিল, পিছলৈ আন কিছু চৰিত্ৰ আৰু উপঘটনাৰ সংযোগে ইয়াক শিথিল আৰু মাজে মাজে গতিভ্ৰষ্ট কৰি তুলিলে। গৌতম বৰাৰ কাৰ্বি ভাষাত নিৰ্মিত 'ৰংবিপ'ৰ চিত্ৰনাট্যত এখন প্ৰায় অকাহিনীধৰ্মী (non-narrative) ছবিৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছিল। কল্পনা, দৃশ্যধৰ্মী গুণ, প্ৰতীক, সংগীত, লেণ্ডস্কে'পৰ ব্যৱহাৰ আদিৰে তেওঁ চলচ্চিত্ৰৰ কলাকৌশলৰ দিশৰ পৰা চিত্ৰনাট্যখন সমৃদ্ধ কৰি তুলিছিল। কিন্তু চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিৰ বিকাশ আৰু পৰিস্ফুটনৰ দিশত চিত্ৰনাট্যখনত দুৰ্বলতা থাকি গ'ল। চিত্ৰনাট্য প্ৰসংগত সত্যজিৎ ৰায়ে কৈছে ঃ "শেষ পৰ্য্যন্ত যে ছবিটা তৈরি হ'বে সেটা যদি সন্তোষজনক হয়, তবেই বলা যাবে যে হ্যাঁ, চিত্রনাট্যের কাজটা ঠিকমতো করা হয়েছে। তার জন্য ফিল্মের ব্যাকরণ সম্পর্কে কিছুটা জ্ঞানগম্যি থাকা দরকার। ক্রমাগত ফিল্ম দেখে দেখে ওটা আয়ত্ত করা যায়, তাছাড়া ওটা আয়ত্ত হয় না।" ৰায়ৰ মতে চীজাৰ্ জাভাত্তিনি বিশ্বৰ এজন শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্যকাৰ, কাৰণ মানুহৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে তেওঁৰ গভীৰ উপলব্ধি আছে আৰু চিনেমাৰ বাবে আদৰ্শ Chain-type গল্প উদ্ভাৱনত তেওঁ সুদক্ষ।

কাহিনী নিৰ্বাচনত সতৰ্ক হ'লে আৰু চিত্ৰনাট্য ৰচনাত প্ৰয়োজনীয় গুৰুত্ব সহকাৰে চলচ্চিত্ৰীয় অন্তৰ্দৃষ্টি, কাৰিকৰী জ্ঞান, গতি আৰু ছন্দৰ বোধ প্ৰয়োগ কৰিলে আৰু তাৰ বাহিৰেও দেশী-বিদেশী ক্লাছিক্ আৰু সফল চলচ্চিত্ৰবোৰ বাৰম্বাৰ দৰ্শন আৰু অধ্যয়ন কৰিলে অসমৰ তৰুণ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা আৰু চিত্ৰনাট্যকাৰসকলে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগত অধিক সমৃদ্ধ কৰি তুলিব পাৰিব।

চলচ্চিত্ৰ সমালোচনা আৰু অসমৰ প্ৰসংগ

ঋত্বিক ঘটকে লুই বুনুৱেলৰ 'নাজাৰিন'ৰ ওপৰত লেখা এটা সমালোচনাত আমাৰ দেশৰ একশ্ৰেণীৰ চলচ্চিত্ৰ-সমালোচকৰ প্ৰতি কিছু অস্বস্তিকৰ ভাৱে কঠোৰ ভাষণ প্ৰয়োগ কৰি গৈছে। তেওঁৰ মতে 'এই সমালোচকসকল ইমানেই অশিক্ষিত আৰু ছবি সম্পৰ্কে তেওঁলোকৰ জ্ঞান ইমানেই উপৰুৱা যে এওঁলোকে দৰ্শকক সম্পূৰ্ণৰূপে দিক্‌ভ্ৰান্ত কৰে। ইয়াৰ এটা কাৰণ বোধহয় এই যে তেওঁলোক অন্যান্য শিল্প, নিজৰ দেশৰ আৰু সভ্যতাৰ ইতিহাস আৰু বিভিন্ন সমাজ-বিজ্ঞান সম্বন্ধে একেবাৰেই অজ্ঞ। এওঁলোকে বোধহয় ছবিৰ বাহিৰে আন একোতেই কোনো উৎসাহ বিচাৰি নাপায়। ফলত চিত্ৰনিৰ্মাতাসকল বিপদত পৰিব লগা হয়, কাৰণ তেওঁলোকে ঠিক সেইবোৰ বিষয়ৰ পৰাই তেওঁলোকৰ শিল্পকৰ্মৰ জীৱনীৰস আহৰণ কৰি লয়।' কোৱা বাহুল্য, ঋত্বিক বাবুৰ এই মন্তব্য 'নাজাৰিন'ৰ প্ৰসংগত উচ্চাৰিত হ'লেও, ই আমাৰ দেশৰ চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা সম্পৰ্কে এজন চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টা হিচাপে তেওঁৰ হোৱা দীৰ্ঘ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া। 'সুবৰ্ণৰেখা'ৰ দৰে এটা আপাতদৃষ্টিত পাৰিবাৰিক ট্ৰেজেদিক 'কালেক্‌টিভ্ আন্‌কন্‌চাচ্' আৰু মহাকাব্যিক অভিযোজনাৰ মাজেৰে যি নিৰবিচ্ছিন্ন মহাজীৱনৰ ইতিহাসলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছিল তেওঁৰ বাবে এনে অভিজ্ঞতা হোৱাই স্বাভাৱিক আছিল।

আমাৰ দেশত চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত সমালোচনাৰ গুৰুত্ব আজিও সম্পূৰ্ণৰূপে উপলব্ধ হোৱা নাই। বিভিন্ন কাগজ আৰু আলোচনীত প্ৰতি সপ্তাহে বা প্ৰতি মাহে আমি যিবোৰ চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা পঢ়োঁ সেইবোৰ প্ৰকৃততে একধৰণৰ চলচ্চিত্ৰ-পৰিচয়; এনে আলোচনাৰ বাবে চলচ্চিত্ৰৰ সাধাৰণ জ্ঞান আৰু কাৰিকৰী কৌশলৰ লগত প্ৰাথমিক পৰিচয়েই যথেষ্ট, ঋত্বিক ঘটকে বিচৰা বিস্তৃত শিল্পজ্ঞান আৰু সমাজ-সভ্যতাৰ অধ্যয়নৰ আৱশ্যক নাই। ফলস্বৰূপে চলচ্চিত্ৰৰ ওপৰত প্ৰচুৰ 'সমালোচনা' বাহিৰ হৈছে, কিন্তু প্ৰকৃত অৰ্থত এক সমৃদ্ধ আৰু সুস্থ চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাৰ পৰম্পৰা আজিও গঢ়ি উঠা নাই। বস্তুতঃ প্ৰায়েই কাগজ বা আলোচনীৰ পাতত সঙ্গীত, নাটক, চলচ্চিত্ৰ, চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনীৰ ওপৰত এনে কিছুমান লেখা চকুত পৰে যিবোৰ লেখকৰ আত্মসচেতন শিক্ষক-সুলভ গহীন গহীন তন্ময় মন্তব্যৰে ভৰপুৰ; শ্ৰোতা-দৰ্শক-পাঠকৰ বাবে বিষয়ক অধিক আকৰ্ষণীয় আৰু আলোকিত কৰি তুলিব পৰা প্ৰকৃত মৌলিক আৰু অৰ্থপূৰ্ণ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ তাত অভাৱ

দেখা যায়। চলচ্চিত্ৰ দৰ্শক আৰু পাঠকৰ সৈতে নিজৰ অৱস্থান অভিন্ন বুলি ঘোষণা কৰিও 'The Nation' কাকতৰ প্ৰখ্যাত চলচ্চিত্ৰ সমালোচক জে'ইম্ছ্ এ'জীয়ে মন্তব্য কৰিছে '.... And I will be of use and interest only in so far as my amateur judgement is sound, stimulating or illuminating.' চলচ্চিত্ৰ এবিধ অত্যন্ত জটিল মিশ্ৰ-কলা; তাৰ সাহিত্যিক ভিত্তি, সংলাপৰ সৌকৰ্য, অৰ্থপূৰ্ণ আৰু কলাসন্মত শব্দ আৰু সঙ্গীতৰ অনুসঙ্গ, আলোকচিত্ৰ, সম্পাদনা আদি কাৰিকৰী প্ৰয়োগ-কৌশল আৰু তদুপৰি প্ৰতীক, চিত্ৰকল্প আদি নান্দনিক উপাদানৰ ব্যৱহাৰ— এখন কলাগতভাবে সফল চলচ্চিত্ৰত অন্তৰ্লীন হৈ থকা এই সকলোবোৰ অন্তৰঙ্গ উপাদানৰ গভীৰ আৰু বিশদ ব্যাখ্যা কৰিবৰ বাবে সমালোচকে উপযুক্ততা অৰ্জন কৰিব লাগিব। এনে দৃষ্টিকোণৰ পৰাইহে ঋত্বিক ঘটকে আমাৰ দেশৰ সমালোচকৰ ভূমিকাৰ প্ৰতি তিক্ততা প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে ঋত্বিক বাবুৰ দৃষ্টিভংগী মানি লৈও এইকথা কব লাগিব যে চলচ্চিত্ৰ-সমালোচকে তেওঁৰ অধ্যয়ন আৰু অভিজ্ঞতা-পুষ্ট জ্ঞানগৰ্ভ আলোচনা কেৱল বিদ্যা জাহিৰ কৰাৰ প্ৰয়াসলৈ পৰ্যৱসিত কৰিব নালাগিব; কাৰণ, তেওঁৰ প্ৰাথমিক দায়িত্ব হ'ব সাধাৰণ চলচ্চিত্ৰ ৰসিকৰ প্ৰতি, যাৰ বাবে তেওঁ বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাব লাগিব চলচ্চিত্ৰখনৰ গুণ আৰু ত্ৰুটি, তাৰ সফলতা, ব্যৰ্থতা আৰু সম্ভাৱনা।

আমাৰ প্ৰচলিত চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ চকুত পৰা আন এটা ভ্ৰমাত্মক দিশ হ'ল যুক্তি আৰু বস্তুনিষ্ঠতাৰ অভাৱ। কোনো চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী কৌশল, কলাকুশলতাৰ সফল প্ৰয়োগ বা কাহিনীৰ মোটামোটিভাৱে গতিশীল পৰিবেশনে সমালোচকক চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত সফলতাৰ মৌলিক আৰু সূক্ষ্মতৰ উপাদানবিলাকৰ প্ৰতি অন্ধ কৰি তোলে। আনহাতে, কোনো কোনো সমালোচনাত যুক্তি আৰু উদাহৰণৰ ব্যতিৰেকেই কিছুমান মন্ময় মন্তব্য ঘোষণা কৰা হয়। বস্তুনিষ্ঠতাৰ এনে অভাৱ আৰু মতান্ধতাই সামগ্ৰিকভাৱে কলাৰেই ক্ষতি কৰে। সমালোচকে পাহৰিলে নচলিব যে তেওঁৰ লেখা তেওঁৰ বা স্ৰষ্টাৰ ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ পাৰ হৈ শেষ বিচাৰত সংস্কৃতিৰ বৃহত্তৰ স্বাৰ্থতে নিয়োজিত হ'ব। এই প্ৰসংগত দুটামান উদাহৰণ দিলে বক্তব্যটো বোধহয় পৰিষ্কাৰ হ'ব।

দহ বছৰমানৰ আগতে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ 'সন্ধ্যাৰাগে' সৃষ্টি কৰা প্ৰশংসাৰ জোৱাৰৰ বিপৰীতে যেতিয়া দুজনমান আলোচকে বিশ্লেষণসহ দেখুৱাইছিল যে ড° শইকীয়াই চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা প্ৰকৃত ৰূপত আয়ত্ত কৰিব পৰা নাই, তেতিয়া তেনে মন্তব্য উন্নাসিক ভ্ৰূকুটিৰে অৱজ্ঞা কৰা হৈছিল। দহবছৰৰ পিছত আজি যেতিয়া চিদানন্দ দাসগুপ্তৰ দৰে প্ৰখ্যাত সমালোচকে ড° শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ সীমাবদ্ধতা স্বীকাৰ কৰিও 'অগ্নিস্নান'ৰ প্ৰশংসা কৰিছে, 'Guardian' কাকতত সমালোচক Derek Malcolm-এ তেওঁৰ 'কোলাহল'ৰ বিশেষ উল্লেখ কৰিছে (...'a simple, direct and honest film....' '......with the many subtlities of Saikia's direction....') সেই সময়ত আমাৰ

সমালোচকসকলে ড° শইকীয়াৰ ছবিত 'এতিয়াও কলাকৌশলৰ দিশত বহুতো দোষ-দুৰ্বলতা' দেখা পাইছে। এনে অস্পষ্ট আৰু অনিৰ্দিষ্ট সমালোচনাই চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাকো সহায় নকৰে, উপৰন্তু পাঠককো বিভ্ৰান্ত কৰে। অন্ততঃ দুই-এটা উদাহৰণৰ সহায়ত সমালোচকৰ অভিযোগ প্ৰতিপন্ন নকৰিলে সমালোচনা মানি লবলৈ টান। বৰং বাস্তৱত আমি দেখা পাইছো যে 'অগ্নিস্নান'ত অনুশীলন আৰু অভিজ্ঞতাই চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী কুশলতাৰ দিশত ড° শইকীয়াক যথেষ্ট পৰিপক্কতা দান কৰিছে। কলাৰ কিছুমান মৌলিক বিচাৰত গুৰুতৰ ত্ৰুটি থাকিলেও আৰু সামগ্ৰিক অৰ্থত কলাগতভাৱে উত্তীৰ্ণ চলচ্চিত্ৰ নহলেও 'অগ্নিস্নান'ত তেখেতে এটি কাহিনীৰ পৰিচ্ছন্ন আৰু সমৃদ্ধ চিত্ৰৰূপ দাঙি ধৰিব পাৰিছে।

সম্ভৱতঃ প্ৰায় কুৰিবছৰমানৰ আগতে তেতিয়াৰ ৰাজ্যসভাৰ মনোনীত সদস্যা স্বৰ্গীয় নাৰ্গিচ দত্তই সত্যজিৎ ৰায়ৰ পৃথিৱী বিখ্যাত ছবিখনৰ বিৰুদ্ধে অভিযোগ তুলিছিল যে ৰায়ে পশ্চিমত ভাৰতীয় দাৰিদ্ৰ্য বিক্ৰী কৰিছে। সত্যজিৎ ৰায়ৰ সৃষ্টিৰ বিৰুদ্ধে এনে নিৰাধাৰ অভিযোগৰ মূঢ়তা সময়ে নিজে প্ৰমাণ কৰিছে। শিল্পী হিচাপে ৰায়ৰ মহত্ব আমাৰ ভাৰতীয়ৰ মনত আজি অধিকতৰ উজ্জ্বলভাৱে প্ৰতীয়মান হৈছে যেতিয়া পাশ্চাত্যৰ পৰা য়ুৰোপীয় সংস্কৃতিৰ অন্যতম কেন্দ্ৰ ফ্ৰান্সৰ স্বয়ং ৰাষ্ট্ৰপতিজন আহি সত্যজিৎ ৰায়ক সেই দেশৰ শ্ৰেষ্ঠ সন্মান 'লেজিঅঁ দ্য' অন্‌ৰ' প্ৰদান কৰি গৈছেহি। আচৰিত ধৰণে এই একে অভিযোগ আজি এচাম সমালোচকৰ পৰা উঠিছে প্ৰতিশ্ৰুতিসম্পন্ন তৰুণী চলচ্চিত্ৰ পৰিচালিকা মীৰা নায়াৰৰ বিৰুদ্ধে। এইটো সঁচা যে সূক্ষ্মতৰ কলাবোধ বা কলাগত গভীৰতাৰ দাবী শ্ৰীমতী নায়াৰে কৰিব পৰা নাই। তেওঁৰ পূৰ্বকীৰ্ত্তি 'ইণ্ডিয়া কেবাৰে'ত চাঞ্চল্য আৰু চমকৰ প্ৰতিয়েই দুৰ্বলতা প্ৰকাশ পাইছে। কিন্তু 'চালাম বম্বে!'ত তেওঁ তথ্য আৰু কল্পনাৰ অপূৰ্ব সমাহাৰৰ যোগেদি এক সম্পূৰ্ণ অথেন্টিক্ বাস্তৱ সৃষ্টি কৰিছে। তদুপৰি অত্যন্ত নিৰ্লিপ্ত মনোভংগীৰ সহায়ত তেওঁ বাস্তৱৰ এক প্ৰায় বৃত্তিগতভাৱে পৰিপক্ক শাৰীৰিক ব্যৱচ্ছেদ সম্ভৱ কৰি তুলিছে। হয়তো এই কাৰণেই ছবিখনে শেষমুহূৰ্তত অন্তৰৰ গভীৰত কোনো কোমল কঁপনি নোতোলে, বৰং এক অথৰ্ব অৰ্থহীন বেদনাত অন্তৰ স্থিৰ, অতৃপ্ত হৈ ৰয়। এইটো ঠিক যে ছবিখনিয়ে ক্লাছিকৰ গভীৰতা লাভ কৰিব পৰা নাই; কিন্তু যি আন্তৰিকতা, পৰিশ্ৰম আৰু দক্ষতাৰ বলত ছবিখনে কলাগত সফলতা লাভ কৰিছে, তালৈ চাই তথাকথিত কলা-পণ্ডিতসকলৰ 'দাৰিদ্ৰ্য বিক্ৰী'ৰ অভিযোগৰ প্ৰতি আমি সহাঁৰি জনাব নোৱাৰিম। ডেৰেক্ বসুৱে আপত্তি কৰিছে যে মীৰা নায়াৰে ভাৰতীয় বাস্তৱতা বিকৃত কৰিছে আৰু সমাজৰ চৰম শোষিত শ্ৰেণীৰ কৰুণ কাহিনীৰ সুবিধা গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁৰ মতে মীৰা নায়াৰে তুলি ধৰা সমাজখন এখন একমাত্ৰিক make-believe জগত। আমাৰ বাবে সৌভাগ্যৰ কথা যে শ্ৰীমতী নায়াৰে মনমোহন দেশাই বা প্ৰকাশ মেহৰাই তুলি ধৰা 'বহুমাত্ৰিক সচাঁ' জগতখন তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰৰ বিষয় কৰা নাই। তদুপৰি, ভাৰতীয় মহানগৰীৰ উপান্ত বস্তিৰ জীৱনৰ

ছবি কি ধৰণৰ 'বিকৃতি' তাক আমি নজনা নহয়। বসুৰ মতে শ্ৰীমতী নায়াৰে তেওঁৰ কোনো চৰিত্ৰৰ প্ৰতি অকণো সহানুভূতি প্ৰদৰ্শন কৰা নাই; কিন্তু এটি সমান্তৰাল ক্ষেত্ৰত ব্ৰাজিলৰ হেক্টৰ্ বেবেংকৰ 'পিশটে'ত পৰিচালকে শিশু নায়কটোৰ পক্ষ লৈছে ঃ জীৱন-সংগ্ৰামৰ চূড়ান্ত পৰ্যায়ত সি এজনী বয়স্কা বেশ্যাৰ লগত চুক্তি কৰিছে যে সি তাইৰ গ্ৰাহকসকলক কৌশলেৰে ডকাইতি কৰিব। পিশ'টেৰ এই পৰিণতিৰ বাবে বসুৰ যুক্তি হ'ল ঃ There can be no moral questions about all this. এনে সিদ্ধান্তৰ ওপৰত বিতৰ্ক অৰ্থহীন। ইক্‌বাল্ মাছুদৰ দৰে প্ৰবীণ চলচ্চিত্ৰ-সাংবাদিকে আশ্চৰ্য প্ৰকাশ কৰিছে যে বস্তি জীৱনৰ এনে অধঃপতিত ৰূপ এটা প্ৰকাশ কৰা ছবিখনৰ নাম কেনেকৈ 'চালাম বম্বে!' হ'ব পাৰে? কিন্তু বম্বেৰ প্ৰতি মীৰা নায়াৰৰ চালামত যি তিৰ্য্যক ব্যঞ্জনা আছে তাক অনুভৱ কৰিব নোৱাৰাটো কলাৰসিকৰ বাবে দুৰ্ভাগ্যজনক। আটাইতকৈ দুৰ্ভাগ্যজনক কথা হ'ল, কলা-সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত স্ৰষ্টাৰ নিষ্ঠা আৰু দায়িত্ববোধৰ প্ৰতি সমালোচকৰ অযুক্তিকৰ আৰু অহেতুক সন্দেহ। কলাসৃষ্টিত থকা ভুল-ভ্ৰান্তি, ক্ৰটি-বিচ্যুতি আৰু ব্যৰ্থতা সমালোচনা কৰা অৱশ্যেই সমালোচকৰ কৰ্তব্য। কিন্তু সৃষ্টিকাৰ্যত পৰিশ্ৰম আৰু আন্তৰিকতাৰ চিন থাকিলে, যত্ন আৰু সতৰ্কতাৰ পৰিচয় থাকিলে, স্ৰষ্টাৰ নিষ্ঠা আৰু সততাৰ প্ৰতি সংশয়াচ্ছন্ন হোৱা বা তেওঁৰ সৃষ্টিত উদ্দেশ্য আৰোপিত কৰা অন্যায় হ'ব। এনে সন্দেহ বা উদ্দেশ্যৰ সততা সম্পৰ্কে প্ৰশ্নৰ উদ্ৰেক হ'লে সমালোচকে তাক প্ৰতিপন্ন কৰিব লাগিব প্ৰাসংগিক তথ্য আৰু যুক্তিৰে, সৃষ্টিৰ অন্তৰ্গত সাক্ষ্যৰে, কোনো মনে সজা যুক্তি বা মন্ময় সাধাৰণীকৰণেৰে (generalisation) নহয়।

চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টাৰ নিষ্ঠা আৰু উদ্দেশ্যৰ সততা বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে সমালোচক সেয়ে নিজৰ সততা আৰু নিষ্ঠাৰ প্ৰতি সচেতন হ'ব লাগিব। এই প্ৰসংগত 'চালাম বম্বে!' সম্পৰ্কে চিদানন্দ দাসগুপ্তৰ মন্তব্যটি উল্লেখ কৰিব পৰা যায় ঃ 'For those who suffer too badly from middle class myopia towards such dark alleys of life to recognise that child as a child and the film as a film, all one can say is that the loss is theirs. Let them bury their heads in their conventional wisdom about showing India's poverty to foreigners and all that crap". ইয়াৰ অৰ্থ এইটোও নহয় যে সমালোচকে স্ৰষ্টাৰ শিল্পকৰ্মৰ বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কে কোনো প্ৰশ্ন বা সন্দেহ উত্থাপন নকৰিব। বিষয়নিষ্ঠ বিচাৰেৰে কৰা যুক্তিভিত্তিক প্ৰশ্ন স্বাভাৱিকতেই সমালোচকৰ বাবে কলাৰ সন্ধান আৰু মৰ্মোপলব্ধিৰ অস্ত্ৰ হ'ব। কিন্তু অনুমান আৰু সন্দেহৰ ভিত্তিত কলা বিচাৰৰ মৌলিক প্ৰশ্নসমূহ এৰাই গৈ মন্ময় সিদ্ধান্ত আৰু উদ্দেশ্যধৰ্মিতা আৰোপিত কৰিব খুজিলে সমালোচকে সততা আৰু ন্যায়বিচাৰৰ দায়িত্বৰ পৰা স্খলিত হৈ পৰিব। বাজ্যাঁ যেতিয়া ৰুছ মন্টাজ্ আৰু জাৰ্মান এক্সপ্ৰেশ্যনিজ্‌মৰ বিৰুদ্ধে সোচ্চাৰ হৈ উঠিছিল তেতিয়া তেওঁ সিবোৰৰ অৰ্থশূন্যতা বা মূল্যহীনতা প্ৰমাণ কৰিব খোজা নাছিল।

কুলেচভ্ বা আইজেন্‌ষ্টাইনৰ মন্টাজৰ প্ৰতি তেওঁৰ আপত্তি আছিল এয়ে যে ই ঘটনাৰ মাত্ৰ ইংগিত বহন কৰে, ঘটনাৰ পৰিজ্ঞাপন নকৰে। তেওঁৰ উদ্দেশ্য অকাৰণ নিন্দা বা ধ্বংস নাছিল, চল্লিছৰ দশকৰ এক নতুন চলচ্চিত্ৰধাৰা চিহ্নিত কৰিবৰ বাবেহে তেওঁ ষ্ট্ৰ'হাইম্, মূৰ্‌নাউ আৰু ফ্লেহাৰ্টিৰ চলচ্চিত্ৰৰ সপ্ৰশংস উদাহৰণ দিছিল। (Stroheim is not the subject-matter of his writing, but rather a building block toward the construction of a national historical context for the films of Renoir, Welles and the Italian neo-realists.) এক বিকল্প চলচ্চিত্ৰধাৰাৰ সপক্ষে ক্লাছিকেল্ ৰুছ চলচ্চিত্ৰ বা জাৰ্মান এক্সপ্ৰেশ্যনিষ্ট্ চলচ্চিত্ৰৰ বিৰুদ্ধে আক্ৰমণ চলোৱা সত্ত্বেও বাজ্যাঁ আজি চলচ্চিত্ৰ জগতত সকলোৰে শ্ৰদ্ধেয় তাত্ত্বিক আৰু সমালোচক।

এই প্ৰসংগতে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ বিষয়ে দুটামান কথা উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব। প্ৰথম অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ 'জয়মতী'ৰ সমালোচনাই চিত্ৰনিৰ্মাতা জ্যোতিপ্ৰসাদক যথেষ্ট ব্যথিত কৰিছিল। 'জয়মতী'ৰ সমস্ত ক্ৰটিৰ দায়িত্ব স্বীকাৰ কৰিও তেওঁ অসমীয়া দৰ্শক আৰু সমালোচকে ইয়াক কিছু সহনশীলতাৰে গ্ৰহণ কৰাটো বিচাৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ ভাষাতে, " জয়মতী কথাছবিত টেক্‌নিকেল্ ক্ৰটি যদিও আছিল, তথাপিও অসমীয়া কথাছবি হিচাবে তাত মন কৰিবলগীয়া কথাও কম নহয়।" জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'অসমীয়া ফিল্ম শিল্প গঢ়াত অসমীয়া দৰ্শকৰ দায়িত্ব' প্ৰৱন্ধৰ পৰা বুজা যায় যে তেওঁ বিদেশত ইংৰাজী আৰু ৰুছ চলচ্চিত্ৰৰ পৰা চলচ্চিত্ৰ পৰিচালনা আৰু চলচ্চিত্ৰাভিনয়ৰ বাস্তৱিক বৈশিষ্ট্য আয়ত্ত কৰিব পাৰিছিল আৰু 'জয়মতী'ত তাৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। তদুপৰি 'পিৰিঅ'ড' ফিল্মৰ প্ৰামাণ্য পৰিবেশ নিৰ্মাণ, চৰিত্ৰায়ণ আৰু চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন বচনভংগী, সংলাপ নিক্ষেপণ আদি প্ৰতিটো দিশতে তেওঁ অভিজ্ঞতা, আলোচনা আৰু অধ্যয়নৰ যোগেদি খুঁতি-নাতি সহ সতৰ্ক দৃষ্টি দিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ সমসাময়িক হিন্দী আৰু বঙালী চলচ্চিত্ৰৰ নাটকীয়তা, ভাৱপ্ৰৱণতা আৰু কৃত্ৰিম অভিনয়ত অভ্যস্ত অসমীয়া দৰ্শক আৰু সমালোচকে তেওঁলোকৰ বাবে নতুন চলচ্চিত্ৰৰ এই বাস্তৱিক ৰূপটো গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে। জ্যোতিপ্ৰসাদে 'জয়মতী'ত চলচ্চিত্ৰাভিনয়ৰ স্বাভাৱিকতা আনিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল, অসমীয়া বিশিষ্ট বচন-ভংগী অধ্যয়ন কৰি তাক সংলাপত ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু বুৰঞ্জীবিদ, পুৰাতত্ত্ববিদ আদিৰ লগত কৰা আলোচনা আৰু অধ্যয়নৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি পুৰণি অসমৰ কাঠ-বাঁহৰ স্থাপত্যৰে দৃশ্যসজ্জা ৰচনা কৰিছিল। কিন্তু তেওঁৰ এই অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন সৃষ্টিশীলতা সমালোচক আৰু সাধাৰণ দৰ্শকৰ দ্বাৰা উপেক্ষিত হ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতেই, ".... প্ৰায় সমালোচক আৰু দৰ্শকেই .... বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী ছবিৰ দৰে থিয়েটৰী ভাৱপ্ৰৱণ আৰু কৃত্ৰিম অভিনয় আৰু সেই ধৰণৰ পৰিচালনা নাপাই 'জয়মতী'ৰ বৈশিষ্ট্য বুজিব নোৱাৰি বৰ কঠোৰ ভাৱেৰেই সমালোচনা আৰু যিহকে তিহকে মন্তব্য কৰিছিল। সমালোচকসকলৰ এনে কঠোৰতাই কেঁচুৱা ফিল্ম-শিল্পক যে আঘাত

নকৰাকৈ আছিল এনে নহয়।”

সমালোচকৰ কঠোৰতাক একে আষাৰেই নিন্দা কৰিব নোৱাৰি; শিল্প সৃষ্টিৰ নামত কৰা বহুৱালি অথবা গহীন-গম্ভীৰ শৈল্পিক আচ্ছাদনৰ তলত থকা ফোঁপোলা শিল্প-ভাবনাৰ নগ্নতা উদঙাই দিবলৈ কেতিয়াবা সমালোচক কঠোৰ হোৱাৰ প্ৰয়োজন আছে; কিন্তু ‘জয়মতী’ৰ সমালোচনা প্ৰসংগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ-ভাষা আৰু চিন্তা অনুধাৱন কৰিব পৰাকৈ চলচ্চিত্ৰবোধ সমালোচকসকলৰ নাছিল যেন লাগে আৰু সেয়ে তেওঁৰ আৰু অসমীয়া কলাজগতৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰখনিৰ প্ৰতি কৰা অন্যায়ভাৱে কঠোৰ সমালোচনাই তেওঁক যথেষ্ট পৰিমাণে আহত আৰু হতাশ কৰিছিল।

‘জয়মতী’ৰ পিছৰ প্ৰায় চাৰিটা দশকত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাৰ কোনো বিশেষ ধাৰা বিকশিত হোৱা দেখা নগ’ল। অৱশ্যে য’ত উচ্চস্তৰৰ চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিয়েই সম্ভৱ হোৱা নাছিল তেনে ক্ষেত্ৰত চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাৰ চৰ্চা আৰু বিকাশৰ সম্ভাৱনা নিশ্চয় অবাস্তৱ আছিল। প্ৰধানতঃ বাতৰিকাকতৰ পাতত হিন্দী, বঙালী ছবিৰ একোটিকৈ পৰিচয়জ্ঞাপক সাপ্তাহিক আলোচনা যিদৰে হয়, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ আলোচনাও সেই একেই অগভীৰ, দায়িত্বহীনভাৱে সম্পন্ন কৰা হয়। পিছলৈ দুই-এক সাহিত্য-আলোচনীয়ে চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাক জাতত উঠাবৰ চেষ্টা কৰিছিল, কিন্তু তাৰ গুণগত মানৰ বিশেষ উন্নতি নহ’ল (অৱশ্যে বাতৰি কাকতৰ পাততে অন্য ভাষাত বহু উৎকৃষ্ট চলচ্চিত্ৰৰ আলোচনা হৈছে; ‘দা ষ্টেট্চমেন্’ কাকতে আমি ক’লিন্ মেক্‌কে’ইবৰ গডাৰ সম্পৰ্কীয় আলোচনা কাহানিবাই পঢ়িবলৈ পোৱা মনত আছে।)

সত্তৰৰ দশকত যেতিয়া পদুম বৰুৱাৰ ‘গঙা চিলনীৰ পাখি’য়ে বহু বাধা অতিক্ৰম কৰি মুক্তি লাভ কৰিলে, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ এটি উল্লেখ্যযোগ্য কৃতি এই ছবিখনৰ বিষয়ে যথোপযুক্ত আলোচনা নহল; বৰং বাতৰি কাকত আৰু সমালোচকৰ দ্বাৰা ছবিখন প্ৰায় উপেক্ষিত হ’ল বুলিয়েই ক’ব পাৰি (ছবিখনৰ ব্যৱসায়িক অসাফল্যৰ ইও এটা কাৰণ)। বাতৰি কাকতৰ এটি নিয়মিত স্তম্ভত ড° বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যই আগবঢ়োৱা মন্তব্যও ছবিখনৰ সাহিত্য বস্তুতকৈ বেছি গভীৰলৈ নগল। ইয়াৰ কিছুদিনৰ পিছতে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ ‘সন্ধ্যাৰাগে’ মুক্তি লাভ কৰে; ছবিখন একে সময়তে উপভোগ্য আৰু ব্যৱসায়সফল আছিল আৰু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত ই এক ধৰণৰ নতুন সম্ভাৱনাৰ ইংগিত দিছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ দিশৰ পৰা ছবিখন ত্ৰুটিমুক্ত নাছিল আৰু তাৰ কলাগত সাফল্যও সীমিত আছিল। তৎসত্বেও, সমালোচনাৰ নামত ছবিখন প্ৰচুৰভাৱে প্ৰশংসা কৰা হ’ল। এই ধৰণৰ সমালোচনা চলচ্চিত্ৰ-শিল্পৰ বাবে যিদৰে বিভ্ৰান্তিকৰ, স্ৰষ্টাৰ বাবে অনুৰূপে বিপদজনক। সৌভাগ্যক্ৰমে, কেইখনমান চিঠিপত্ৰৰ যোগেদি কিছু সংখ্যক চলচ্চিত্ৰৰসিকে ছবিখনৰ চলচ্চিত্ৰগত ব্যৰ্থতাসমূহ আঙুলিয়াই দিবলৈ চেষ্টা কৰে। এই প্ৰচেষ্টাত অসমত গভীৰ চলচ্চিত্ৰ-চিন্তাৰ প্ৰয়োজনৰ এটা সুস্পষ্ট ইংগিত

আছিল আৰু ইবোৰে নিশ্চয় ড° শইকীয়াকো চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু ব্যাকৰণৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে অধিক সজাগ আৰু সতৰ্ক কৰি তুলিছিল। এইটোও স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে সমালোচনাৰ প্ৰত্যাহ্বান নীৰৱে গ্ৰহণ কৰি ইয়াৰ পিছত ড° শইকীয়াই প্ৰায় অকলশৰেই ইখনৰ পিছত সিখনকৈ কলাসন্মত, উপভোগ্য আৰু সমালোচনাযোগ্য চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি গৈছে। আশীৰ দশকৰ পৰা দেখা গ’ল যে যথোপযুক্তভাৱে অধ্যয়নপুষ্ট আৰু গভীৰ চিন্তা উদ্ৰেককাৰী নহলেও অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ সমালোচনা আগতকৈ অধিক ছিৰিয়াছ, দায়িত্বশীল আৰু অৰ্থপূৰ্ণ হ’বলৈ আৰম্ভ কৰিছে। চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় বিতৰ্কত অসমীয়া সাহিত্য জগতৰ সুপ্ৰতিষ্ঠিত সমালোচক সকলেও নিজস্ব সুচিন্তিত মন্তব্য আগবঢ়োৱা দেখা গৈছে; ই অসমত চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাৰ বৰ্দ্ধিত গুৰুত্বৰে ইংগিত দিয়ে। তথাপি এই সমালোচনাৰ ধাৰা এতিয়াও ক্ষীণ আৰু দুৰ্বল; কিন্তু ই তৰুণ চলচ্চিত্ৰকাৰসকলক চলচ্চিত্ৰকলাৰ সাধনাক গভীৰতা আৰু নিষ্ঠাৰে গ্ৰহণ কৰিবলৈ সঁকীয়নি দিছে।

অসমত চলচ্চিত্ৰ কলাৰ এক সমৃদ্ধ ঐতিহ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ হ’লে এচাম তৰুণ চলচ্চিত্ৰৰসিকে বিভিন্ন কলা, সংস্কৃতি, সাহিত্য আৰু সভ্যতাৰ ইতিহাসৰ অন্ততঃ প্ৰাথমিক জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ উপৰিও কলা-সমালোচনাৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা চৰ্তসমূহৰ প্ৰতি সজাগ হৈ ঋত্বিক ঘটকে উল্লেখ কৰা ধৰণৰ চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ এক সবল ধাৰা গঢ়ি তুলিব লাগিব।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ এক অত্যন্ত আহুকলীয়া আৰু বহুমাত্ৰা-জড়িত বিষয় আৰু বিভিন্ন সময়ত বিভিন্নজনৰ সুচিন্তিত আলোচনা সত্বেও ই এক অস্বচ্ছ, অনিশ্চিত ধাৰণা হিচাবেই প্ৰতীয়মান হৈ ৰৈছে। প্ৰকৃতাৰ্থত, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অতীত এনে দৰিদ্ৰ আৰু বৈশিষ্ট্যহীন, ইয়াৰ বৰ্তমান এনে অস্বচ্ছন্দ, অস্থিৰ আৰু অনিশ্চিত যে সন্দেহ আৰু সংশয়ৰ কুঁৱলি ভেদ কৰি ইয়াৰ ভৱিষ্যতলৈ দৃষ্টিপাত কৰা কঠিন।

প্ৰথমেই চোৱা যাওক ইয়াৰ বহিৰংগৰ দিশটোলৈ। চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ সৃষ্টি এক অত্যন্ত ব্যয়-নিৰ্ভৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰু সেয়ে চলচ্চিত্ৰ-সৃষ্টিৰ মূলতে উদ্ভৱ হোৱা অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ, অস্বস্তিকৰ আৰু অ-কলাসুলভ প্ৰশ্নটো হ'ল ছবিখন সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বৃহৎ পৰিমাণৰ অৰ্থ-সংগ্ৰহৰ আৰু তাৰ লগত অপৰিহাৰ্য্যভাৱে জড়িত ছবিখনৰ ব্যৱসায়িক সম্ভাৱনাৰ প্ৰশ্ন। অসমৰ দৰে অৰ্থনৈতিকভাৱে পশ্চাদ্পদ এখন ৰাজ্যত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ দৰে অনিশ্চিত প্ৰকল্পত অৰ্থ-বিনিয়োগ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহা উদ্যোগী পোৱা টান; তদুপৰি অত্যন্ত সীমিত দৰ্শক সংখ্যাৰ (viewership) ফলত এনে প্ৰকল্পৰ পৰা প্ৰত্যাশিত প্ৰতিদানৰ পৰিমাণ বিনিয়োগৰ তুলনাত নগন্য। গতিকে, চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ লগত জড়িত গুৰুত্বপূৰ্ণ অৰ্থ-সংগ্ৰহ আৰু অৰ্থাগমৰ দিশৰ পৰা অসমত চলচ্চিত্ৰ কলাৰ সাধনা এক হতাশাজনক প্ৰস্তাৱ। এচাম 'দেশপ্ৰেমিকে' অৱশ্যে পৰামৰ্শ দিয়ে যে অসমীয়া ছবিতো ব্যৱসায়িক ছবিৰ নাচ-গান-যুদ্ধ আদিৰ ফৰ্মুলা প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ব্যৱসায়িক সাফল্য নিশ্চিত কৰা উচিত। দুই-এক তথাকথিত চিত্ৰ নিৰ্মাতাই এনে চেষ্টা একেবাৰে নকৰাকৈও থকা নাই, কিন্তু তাৰ ফলত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ কি উন্নতি হৈছে তাক সকলোৱে দেখা পাইছে। যি বস্তুটো ব্যৱসায়িক হিন্দী চলচ্চিত্ৰত সৰ্বাধুনিক কাৰিকৰী কৌশল আৰু চমকেৰে চলিব লাগিছে, তাক অসমীয়াত পনীয়া কৰি আগবঢ়ালে দৰ্শকে কিয় গ্ৰহণ কৰিব? তদুপৰি 'চলচ্চিত্ৰ-ব্যৱসায়'ৰ বাবে ই এটা বিবেচনাযোগ্য প্ৰস্তাৱ হলেও, অসমত চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ যিখিনি এতিয়াও অৱশিষ্ট আছে এনে প্ৰচেষ্টাই তাৰ বাৰটা বজাব। আন এটা প্ৰস্তাৱ হ'ল, সুস্থ কাহিনীৰে নিম্ন বাজেটৰ, লাগিলে ক'লা-বগা ফিল্মচৰ, সৰু-সুৰা ছবি নিৰ্মাণ। এইটো সাধু পৰামৰ্শ হ'লেও আজিৰ ৰঙীণ ছবিৰ জাক-জমকতা আৰু আধুনিক প্ৰযুক্তি আৰু কলা-কৌশলৰ চমকৰ দিনত বিষয়-বস্তুৱে দাবী নকৰিলে, এনে দীন-হীন ৰূপত ছবি কৰিবলৈ কোনোবা যে আগবাঢ়ি আহিব মনে নধৰে।

বহুদিন ধৰি ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতৰ মুখ্য সংগঠন, প্ৰধান মুখপাত্ৰ আদিয়ে সুবিধা পালেই চলচ্চিত্ৰক উদ্যোগৰূপে ঘোষণা কৰিবলৈ ভাৰত চৰকাৰৰ ওচৰত দাবী জনাই আহিছিল। এই দাবী পূৰণ হোৱাৰ ফলত উদ্যোগ-নীতিৰ আধাৰত উদ্যোগ খণ্ডই লাভ কৰা বিভিন্ন বিত্তীয় সাহায্য, ঋণ, পুঁজি, ৰাজ-সাহায্য, ৰেহাই, সংৰক্ষণ আদি সুবিধা চলচ্চিত্ৰ-জগতেও ভোগ কৰিব পাৰিব। কিন্তু এই দাবী পূৰণ হোৱাৰ পিছত অসমত পৰিস্থিতিৰ পূৰ্ণ সুযোগ গ্ৰহণ কৰিব প্ৰতিষ্ঠিত আৰু শক্তিশালী বাহিৰা উদ্যোগপতিয়ে যাৰ বাবে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত গুণগত মানদণ্ড কোনোদিনেই মূৰ কামোৰণিৰ কাৰণ নহ'ব। থলুৱা চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ বাবে কেতবোৰ অতি প্ৰয়োজনীয় আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ সুৰক্ষাৰ ব্যৱস্থা নাথাকিলে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ একে অন্ধকাৰতে নিমজ্জিত হৈ ৰ'ব। কিয়নো উদ্যোগৰ সা-সুবিধা গ্ৰহণ কৰি বাহিৰা চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতাই অসমত অসমীয়া 'হিন্দী' ছবি নিৰ্মাণ কৰি কেৱল টকা লুট কৰাৰ চেষ্টা চলাব।

চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ দৰাচলতে এটা সৰু-সুৰা কৰ্ম-যজ্ঞ। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ বাবে প্ৰয়োজকৰ বাহিৰেও কাহিনীকাৰ, চিত্ৰনাট্যকাৰ, অভিনয়, আলোক-চিত্ৰ, কলা-নিৰ্দেশনা, সংগীত, সাজ-পোছাক, ৰূপ-সজ্জা আদি বিভিন্ন সংযোজিত দিশৰ বিশেষজ্ঞ শিল্পী, বিভিন্ন যন্ত্ৰী আৰু তেওঁলোকৰ সহযোগী, যথেষ্ট সংখ্যক কৰ্মী আৰু নিৰ্মাণোত্তৰ ৰসশালাৰ কামৰ বিশেষজ্ঞ— এই সকলো লোক আৰু প্ৰয়োজনীয় কেঁচা সামগ্ৰী, যন্ত্ৰপাতি আৰু আহিলাৰ সহযোগতহে চলচ্চিত্ৰৰ সৃষ্টি সম্পূৰ্ণ হৈ উঠে। বহুজনৰ সমন্বিত সেৱাৰ মাজেৰে সম্পন্ন হৈ উঠা ই এজনৰ সৃষ্টি। যেতিয়ালৈকে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ বাবে এই সমগ্ৰ বিভিন্ন ক্ষেত্ৰৰ শিল্পী, কাৰিকৰী বিশেষজ্ঞ, সহযোগী-সহায়কাৰী আৰু আধুনিক যন্ত্ৰপাতি-আহিলা আদি সম্পূৰ্ণভাৱে সহজে সুলভ হোৱাকৈ অসমতে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ এটা নিম্ন গাঁথনি তৈয়াৰ নহ'ব তেতিয়ালৈকে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ আজিৰ বৰ্তমানৰ দৰেই টিমা-তেতেলা আৰু অনিশ্চিত হৈ ৰ'ব।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ সমস্যামুক্ত আৰু সুৰক্ষিত কৰাত চৰকাৰৰ ভূমিকা কি? প্ৰথমে উনুকিয়াব পাৰি জ্যোতি চিত্ৰবনৰ নিৰ্মাণ। ১৯৬৮ চনত ড° ভূপেন হাজৰিকা প্ৰমুখ্যে কিছু সংখ্যক শিল্পীৰ হেঁচাত অসম চৰকাৰে অসমৰ একমাত্ৰ চলচ্চিত্ৰ ষ্টুডিঅ' জ্যোতি চিত্ৰবন নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ায়। দূৰ-দৃষ্টি আৰু কলাগত প্ৰেৰণাৰ অভাৱত এই ষ্টুডিঅ' ভুল নীতি, ভুল সিদ্ধান্ত আৰু আমোলাতান্ত্ৰিক প্ৰশাসনৰ সকলো বিচ্যুতিৰে শীঘ্ৰেই এক মৃতপ্ৰায় চৰকাৰী বিভাগলৈ পৰ্য্যবসিত হৈ পৰে। ফলস্বৰূপে, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ ব্যস্ত কেন্দ্ৰবিন্দু হোৱাৰ পৰিবৰ্তে ই চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ বাবে হয় এক অকামিলা, অনাকৰ্ষণীয় চৰকাৰী দপ্তৰ। অথচ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যতৰ বাবে ইয়াৰ এক অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰৰসিক, দায়িত্ব আৰু দূৰদৃষ্টিসম্পন্ন কোনো ব্যক্তিৰ হাতত এই ষ্টুডিঅ' পৰিচালনাৰ ভাৰ ন্যস্ত কৰি আধুনিক আৰু উপযুক্ত যন্ত্ৰপাতি, লেব'ৰেটৰী,

সা-সুবিধা আগবঢ়াব পাৰিলে আৰু চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাক সৰ্বতোপ্ৰকাৰে সহায় কৰিব পৰা নীতি অনুসৰণ কৰিব পাৰিলে ভৱিষ্যতৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতলৈ এই ষ্টুডিঅ'ই প্ৰচুৰ অৰিহণা যোগাব পাৰিব।

দ্বিতীয়তে, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰতি চৰকাৰী সাহায্য-নীতি। ষাঠিৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে অসম চৰকাৰে গ্ৰহণ কৰা এটা নীতি হ'ল, এখন চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰথম বছৰৰ প্ৰদৰ্শনৰ পৰা সংগৃহীত সমুদায় আমোদকৰ প্ৰযোজকক ঘূৰাই দিয়াৰ নীতি। এই নীতি, ক'ব পৰা যায়, ভ্ৰান্ত আৰু অপৰিণামদৰ্শী। এই নীতিয়ে দেখাদেখিকৈয়ে ব্যৱসায়িক সম্ভাৱনা কম থকা কলাধৰ্মী, সুস্থ ছবিৰ বিপৰীতে জনপ্ৰিয় ব্যৱসায়িকভাৱে সফল ছবিক অধিক আমোদকৰ প্ৰত্যৰ্পণ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। এনে উদাহৰণ আছে যে চৰকাৰৰ এই নীতিৰ সম্পূৰ্ণ সুবিধা গ্ৰহণ কৰি বম্বেৰ তৃতীয় শ্ৰেণীৰ প্ৰযোজকে অসমীয়া ভাষাত 'হিন্দী ফৰ্মূলা ছবি' কৰি বক্স অফিচৰ মুনাফাৰ উপৰিও বৃহৎ পৰিমাণৰ চৰকাৰী আমোদকৰ ঘূৰাই লৈ গৈছে। আৰু তেনে প্ৰযোজকে দ্বিতীয়বাৰ অসমৰ ছবিত টকা বিনিয়োগ কৰাৰ প্ৰয়োজন বোধ কৰা নাই। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ সপক্ষে কিছু চৰ্ত নিৰ্দ্ধাৰণ কৰি সুযোগসন্ধানী ধুৰন্ধৰ প্ৰযোজকৰ বাবে কোনো সুৰুঙা নৰখাকৈ এই নীতিৰ পুনৰীক্ষণ কৰিলেহে প্ৰযোজকৰ কামত আহিব। কিন্তু অৰ্থ-সাহায্যৰ দিশটো চৰকাৰে অধিক ব্যাপক আৰু ফলপ্ৰসূ কৰিব লাগিব। ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ বিকাশ নিগমৰ (NFDC) আৰ্হিত অসমতো চলচ্চিত্ৰৰ বাবে তেনে এটি বিত্ত আৰু ঋণৰ অনুষ্ঠান প্ৰতিষ্ঠা কৰা অতিশয় প্ৰয়োজন (সত্তৰৰ দশকত স্থাপন কৰা অসম চলচ্চিত্ৰ বিত্ত আৰু বিকাশ নিগম এতিয়া বোধহয় মৃত). কাহিনী, চিত্ৰনাট্য আদি প্ৰকৃত যোগ্যতাসম্পন্ন ব্যক্তিৰ দ্বাৰা পৰীক্ষণ-পুনৰীক্ষণ কৰোৱাৰ পাছত উপযুক্ত নীতি-নিয়মৰ অধীনত প্ৰতিষ্ঠিত আৰু প্ৰতিশ্ৰুতিসম্পন্ন চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতাক ঋণ আৰু বিত্তীয় সাহায্য আগবঢ়োৱাৰ এটা প্ৰকল্প চৰকাৰে গ্ৰহণ কৰা উচিত। চলচ্চিত্ৰ জাতীয় সংস্কৃতিৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ আৰু ইয়াৰ বিকাশ আৰু উত্তৰণৰ বাবে চলচ্চিত্ৰ-কলা সাধনাৰ লগত জড়িত শিল্পীসকললৈ আৰ্থিক সাহায্য আৰু সা-সুবিধা আগবঢ়োৱাটো চৰকাৰৰ এৰাব নোৱাৰা দায়িত্ব।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে আজি কিছুদিন ধৰি দায়িত্বশীল মহলৰ পৰা অসমৰ বিভিন্ন সৰু চহৰ বা চহৰমুখী গাঁৱত চাৰিশমান দৰ্শক বহি চলচ্চিত্ৰ চাব পৰা প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণৰ বাবে চৰকাৰৰ ওচৰত দাবী উত্থাপন কৰি অহা হৈছে। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অধিক প্ৰচলন আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে ই আন এটা উত্তম প্ৰস্তাৱ। কিন্তু এই প্ৰস্তাৱটোও উচ্ছাসেৰে গ্ৰহণ কৰাৰ পৰিবৰ্তে, কিছু সতৰ্কভাৱে চাৰিও দিশ বিচাৰ কৰিহে গ্ৰহণ কৰা উচিত। বছৰটোত কথমপি নিৰ্মাণ হোৱা ৪/৫ খন সুস্থ অসমীয়া ছবি দেখুওৱাৰ পিছত বছৰটোৰ বাকী সময়খিনি সৰু চহৰ বা ডাঙৰ গাঁৱত অৱস্থিত এই প্ৰেক্ষাগৃহবোৰত কি ধৰণৰ ছবি দেখুওৱা হ'ব? গাঁও-ভূঁইলৈ ব্যৱসায়িক হিন্দী ছবিৰ অসুস্থ বতাহ বিয়পাই দিয়া ই আন এটা চৰকাৰী উদ্যোগ নহ'ব জানো?

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ জড়িত এই সমস্ত ব্যৱস্থা এটা দায়িত্বশীল চৰকাৰে এক বিশেষ স্থায়ী নীতি গ্ৰহণৰ মাজেৰে সম্পন্ন কৰা উচিত। চৰকাৰৰ কিবা পৰিষ্কাৰ ঘোষিত সাংস্কৃতিক নীতি আছে নেকি জনা নাযায়। চলচ্চিত্ৰ মহলৰ পৰা সময়ে সময়ে উঠা দাবীৰ হেঁচাত অলপতে অসম চৰকাৰে এক কিম্ভুত-কিমাকাৰ বহু বিতৰ্কিত চলচ্চিত্ৰ নীতি ঘোষণা কৰে (এই নীতিৰ আলোচনা দীঘলীয়া হ'ব আৰু বৰ্তমান আলোচনাত সি ইমান প্ৰাসংগিক নহ'ব)। অৱশ্যে এই নীতি ঘোষণা কৰোঁতে চৰকাৰৰ যিমান বছৰ লাগিল, তাৰ বাস্তৱায়নৰ বাবেও সিমান বছৰ লাগিব বুলি আশা কৰিব পাৰি। কিন্তু এইটো ঠিক যে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ সকলো দিশ সামৰি এক পৰিষ্কাৰ, দূৰদৃষ্টিযুক্ত আৰু ফলপ্ৰসূ চলচ্চিত্ৰ-নীতি গ্ৰহণৰ মাজেদিহে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ প্ৰণালীবদ্ধ বিকাশ সম্ভৱ হ'ব।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অন্তৰংগ দিশটোৰ কিছুমান সমস্যাৰ প্ৰতি এইবাৰ মনোনিবেশ কৰা যাওক। বেচিৰ ভাগ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধান দুৰ্বলতা হ'ল কাহিনী আৰু ইয়াৰ বিকাশ আৰু উত্তৰণ। যিহেতু ভাৰতবৰ্ষত এতিয়াও চলচ্চিত্ৰৰ মূল ভেটি কাহিনী আৰু কাহিনী-ব্যতিৰেক (non-narrative) চলচ্চিত্ৰ ইয়াত প্ৰায় অকল্পনীয়, গতিকে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ প্ৰথম দায়িত্ব হ'ল, এটা উচ্চস্তৰৰ সাহিত্য-মূল্য থকা কাহিনীৰ নিৰ্বাচন। সত্যজিৎ ৰায়ে তেওঁৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰখনৰ বাবে 'পথেৰ পাঁচালি' নিৰ্বাচনৰ সপক্ষে কোৱা কথাষাৰলৈ মন কৰিব পাৰি ঃ "I chose 'Pather Panchali' for the qualities that made it a great book : its humanism, its lyricism and the ring of truth" বিস্ময়ৰ কথা যে অসমীয়া সাহিত্যত চলচ্চিত্ৰগত সম্ভাৱনা থকা অনেক উচ্চ স্তৰৰ গল্প-উপন্যাস থকা সত্বেও চলচ্চিত্ৰকাৰে সেইবোৰ বিচাৰি নাপায় আৰু অকিঞ্চিৎকৰ কোনো কাহিনী এটাকে লৈ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ দৰে বিপদ-শংকাপূৰ্ণ প্ৰয়াস এটাত নামি পৰে। এনে চুটি-বুদ্ধি প্ৰয়াসৰ মূলতে আছে সম্ভৱ তেওঁলোকৰ সাহিত্যবোধ, সাহস আৰু কষ্টসহিষ্ণুতাৰ অভাৱ। এই দিশত অধিক সুচিন্তিত বিচাৰ আৰু ৰুচিবোধৰ পৰিচয় দিব নোৱাৰিলে ভৱিষ্যতত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই গভীৰতা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিব।

এইটো আশা কৰাটো অযুক্তিকৰ হ'ব যে প্ৰতিখন অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই কোনো এক শ্ৰেষ্ঠ কাহিনীৰ ভিত্তিত নিৰ্মিত শ্ৰেষ্ঠ ৰসোত্তীৰ্ণ কলা হৈ উঠিব। কিন্তু চলচ্চিত্ৰকাৰে এনে এটা কাহিনী নিৰ্বাচন কৰিব পাৰে য'ত তেওঁৰ নিজৰ ঠাইৰ মাটি আৰু মানুহৰ গোন্ধ থাকিব, সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ পক্ষত ঠিয় হৈ তেওঁ মুখামুখি হোৱা সমস্যাবোৰ থাকিব আৰু সিবোৰৰ কলাধৰ্মী ৰূপায়ণত তেওঁ নিষ্ঠা আৰু সততাৰে সত্যৰ অনুসন্ধান কৰাৰ পৰিচয় দিব পাৰিব। এনে কৰিলে তেওঁৰ সমাজ আৰু দৰ্শকে তেওঁৰ সৃষ্টিৰ লগত নিজকে একাত্মবোধ কৰিব পাৰিব আৰু সেয়ে হ'ব তেওঁৰ সৃষ্টিৰ পৰম সাৰ্থকতা। ইয়াৰ বাবে অৱশ্যে সহজ আৰু দ্ৰুত অৰ্থাগম, চৰকাৰী বঁটা-বাহন, বাতৰি-কাকতত খ্যাতিৰ প্ৰচাৰ আদি বহু মধ্যবিত্তীয় মোহ তেওঁ বিসৰ্জন দিব লাগিব আৰু সাফল্যৰ কঠোৰ আৰু কষ্টকৰ দীঘলীয়া সংগ্ৰামৰ বাবে নিজকে প্ৰস্তুত কৰি লব লাগিব।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ সামগ্ৰিকভাৱে আন এটা উল্লেখযোগ্য ত্ৰুটি হ'ল ইয়াৰ দুৰ্বল চিত্ৰনাট্য। চিত্ৰনাট্য ৰচনা এহাতে যিদৰে এবিধ কলা, আনহাতে সেইদৰেই ই এটা কাৰিকৰী কাম। ইয়াৰ বাবে কিছু প্ৰাথমিক প্ৰশিক্ষণ, গভীৰ নিৰীক্ষণ আৰু যথেষ্ট পৰিমাণৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰয়োজন। সত্যজিৎ ৰায়ে কৈছে যে চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ কাম প্ৰশিক্ষণৰ যোগেদি শিকিব নোৱাৰি; প্ৰচুৰ পৰিমাণে ছবিৰ পিছত ছবি চাই চাই চিত্ৰনাট্য ৰচনাৰ বিদ্যা নিখুঁতভাৱে বশ্য কৰিব লাগিব। চলচ্চিত্ৰখনৰ মূল নক্সা (structure) যিহেতুই ইয়াৰ চিত্ৰনাট্য আৰু তাৰ নান্দনিক সফলতা যিহেতু প্ৰধানতঃ চিত্ৰনাট্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, সেয়ে অসমীয়া চিত্ৰ-নিৰ্মাতাই প্ৰথমেই চিত্ৰনাট্য ৰচনাত নিজৰ দক্ষতা সাব্যস্ত কৰিব লাগিব।

ভাবীকালৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাসকলক নিজ দায়িত্বৰ বাবে উপযুক্ত কৰি তুলিবলৈ প্ৰশিক্ষণ আৰু অধ্যয়নৰ সুযোগ তেওঁলোকক দিব লাগিব। ইয়াৰ বাবে চৰকাৰৰ উদ্যোগত উপযুক্ত পৰিকল্পনাৰে সকলো ধৰণৰ সা-সুবিধা থকা এটা চলচ্চিত্ৰ প্ৰশিক্ষণ অনুষ্ঠান গঢ়ি তুলিব পাৰি। মুম্বাইৰ ছেন্ট্ জেভিয়াৰ্ছ কলেজ অথবা যাদৱপুৰ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দৰে অসমতো কোনো চৰকাৰী মহাবিদ্যালয় অথবা কোনো এখন বিশ্ববিদ্যালয়ত চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাণৰ এটি সংহত এবছৰীয়া ডিপ্ল'মা ক'ৰ্ছ প্ৰবৰ্তন কৰিব পাৰি। ইয়াৰ পৰিপূৰক ব্যৱস্থা হিচাবে সাধাৰণ চলচ্চিত্ৰৰসিকক চলচ্চিত্ৰৰ ৰসাস্বাদনৰ প্ৰতি সজাগ আৰু আগ্ৰহী কৰি তুলিবলৈ কিছু নিৰ্বাচিত মহাবিদ্যালয়ত গ্ৰীষ্মকালীন অৱসৰৰ সময়ত চলচ্চিত্ৰ চৰ্চাৰ এটি এমহীয়া ক'ৰ্ছৰ ব্যৱস্থাও কৰিব পৰা যায়। ইয়াৰ বাহিৰেও কেৱল চৰকাৰৰ উদ্যোগতহে কৰিব পৰা আন এটি ব্যয়বহুল আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ কাম হ'ল বিশ্বৰ শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰসমূহ সংগ্ৰহ কৰি এটি চলচ্চিত্ৰ সংগ্ৰহালয় স্থাপন কৰা। এনে সংগ্ৰহালয়ে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা আৰু চলচ্চিত্ৰ ৰসিক সকলোকে মানসিকভাৱে সক্ষম আৰু পৰিপুষ্ট কৰি তুলিব।

কিন্তু এই সকলোবোৰ ব্যৱস্থাৰ বাবেই দৰ্কাৰ হ'ব জাতিৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য আৰু প্ৰয়োজনৰ প্ৰতি অত্যন্ত সজাগ আৰু দায়িত্ববোধ সম্পন্ন এটা চৰকাৰ, চলচ্চিত্ৰ জগতৰ কোনো শক্তিশালী আৰু প্ৰচণ্ডভাৱে সক্ৰিয় সংগঠন আৰু সচেতন, সংগ্ৰামী চলচ্চিত্ৰপ্ৰেমী দৰ্শক সমাজ। স্বাধীনতাৰ যোৱা প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰি বছৰত জাতিৰ সাংস্কৃতিক জীৱন সম্পৰ্কে বিভিন্ন চৰকাৰে প্ৰদৰ্শন কৰি আহিছে নিৰুদ্বেগ, নিৰ্বোধ দায়িত্বহীনতা। সেয়ে, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ভৱিষ্যৎ নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সংগ্ৰামৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিব লাগিব বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ চলচ্চিত্ৰ সংগঠন আৰু চলচ্চিত্ৰ-প্ৰেমী অসমীয়া দৰ্শক সমাজে।

চলচ্চিত্ৰ আৰু বাস্তৱতা

পাশ্চাত্য নন্দনতত্বৰ ঐতিহ্যগত ধাৰণা হ'ল, কলা প্ৰকৃতিৰ বাস্তৱ অনুকৃতি। উপন্যাস, নাটক, চিত্ৰকলা আদি বিভিন্ন কলা-মাধ্যমৰ মাজত প্ৰকৃতি আৰু সমাজৰ হুবহু প্ৰতিচ্ছবিৰেই সম্পন্ন কৰা হৈছিল। কেমেৰাৰ আবিষ্কাৰ আৰু কলা-মাধ্যমৰূপে চলচ্চিত্ৰৰ স্বীকৃতি লাভৰ পিছত কলাৰ এই আদৰ্শৰ অধিক সফলতৰ ৰূপায়ণ সম্ভৱ হৈ পৰে। কিন্তু এই পৰম্পৰাগত বাস্তৱবাদী আদৰ্শৰ যুক্তিযুক্ততাত সন্দেহ প্ৰকাশ কৰি অন্য একমত দাঙি ধৰা হয় যে কলাৰ আদৰ্শ প্ৰকৃতি বা বাস্তৱৰ কেৱল অনুকৰণ হোৱা উচিত নহয়। বাস্তৱ পৃথিৱীৰ ব্যাখ্যা বা আদৰ্শ বাস্তৱৰ চিত্ৰায়ণ অথবা শিল্পীৰ আবেগ-অনুভূতি-কল্পনাৰে সৃষ্ট আৰু বাস্তৱ জগতৰ পৰা সম্পূৰ্ণ স্বতন্ত্ৰ এক নতুন পৃথিৱীৰ ৰূপায়ণহে কলাৰ আদৰ্শ হোৱা উচিত।

চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱবাদী মতাদৰ্শৰ এজন পুৰোধা চিগ্‌ফ্ৰিড্ ক্ৰকাৱে বিশ্বাস কৰে যে প্ৰাকৃতিক বাস্তৱক কেমেৰাৰে ধৰি ৰাখি প্ৰকাশ আৰু প্ৰতিষ্ঠা কৰাই চলচ্চিত্ৰৰ দায়িত্ব। তেওঁৰ মতে কেমেৰাৰ মাধ্যমেৰে উপলব্ধ বাস্তৱ পৃথিৱীখনক তাৰ জড়, প্ৰায় অস্তিত্বহীন অৱস্থাৰ পৰা চলচ্চিত্ৰই আক্ষৰিক অৰ্থতে পুনৰুজ্জীৱিত কৰি তোলে।[১] আনহাতে, চলচ্চিত্ৰ তাত্বিক আঁদ্ৰে বাজ্যাঁই অন্য এটা দিশৰ পৰা চলচ্চিত্ৰৰ অভূতপূৰ্ব বাস্তৱতালৈ আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। তেওঁৰ মতে চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱতা বৈজ্ঞানিক বাস্তৱতা নহয়, কল্প-বাস্তৱতাৰহে প্ৰকাশ, য'ত আমাৰ পৰিচিত পৃথিৱীখনৰ নিজস্ব প্ৰতিচ্ছবি সম্পূৰ্ণৰূপে পুনৰ সৃষ্টি কৰা হয়।

এই শতিকাৰ কুৰিৰ দশকটো জাৰ্মান চলচ্চিত্ৰৰ এক মহত্বপূৰ্ণ যুগ। কিন্তু এই সময়ৰ জাৰ্মান চলচ্চিত্ৰত এনে এক জীৱন আৰু বাস্তৱতা প্ৰতিফলিত হ'ল য'ত গভীৰ সামাজিক বিসংগতি, ৰাজনৈতিক অৱক্ষয় আদি গুৰুত্বপূৰ্ণ সমাজ-বাস্তৱতা অৱহেলিত হৈ ৰ'ল। কলাৰ প্ৰতি এই ধৰণৰ মনোভংগীয়ে বাস্তৱৰ প্ৰকৃত গভীৰ মূল্যায়ন বাধাগ্ৰস্ত কৰি জাৰ্মান সমাজ আৰু ৰাজনীতিৰ অধঃপতন সূচল কৰি তুলিলে। কোৱা হয় জাৰ্মান চলচ্চিত্ৰৰ এই ভূমিকাই জাৰ্মানীৰ ফেচিবাদী উত্থানত পৰোক্ষ অৰিহণা যোগাইছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে প্ৰায় একে সময়তে চোভিয়েট চলচ্চিত্ৰত যুগন্ধৰ প্ৰতিভা চেৰ্গেই আইজেন্‌ষ্টাইনৰ নেতৃত্বত আৰম্ভ হয় মন্টাজ-তত্বৰ প্ৰয়োগ আৰু বাস্তৱৰ দ্বান্দ্বিক প্ৰতিষ্ঠাপন।

জাৰ্মান অভিব্যক্তিবাদ আৰু চোভিয়েট দ্বান্দ্বিক বাস্তৱতাৰ বিপৰীতে চলচ্চিত্ৰত বাস্তৱবাদী আদৰ্শৰ আন এটা ধাৰাৰ সৃষ্টি হয় চল্লিছৰ দশকত, প্ৰধানতঃ যুদ্ধ-বিধ্বস্ত

ইটালীৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত। এই ধাৰাত বাস্তৱ কোনো পূৰ্ব-নিৰ্দিষ্ট সামাজিক সাঁচৰ প্ৰতিফলন নহয়, ইয়াৰ বাস্তৱ সমসাময়িক ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰতিফলন।[২] অভিব্যক্তিবাদৰ উপাদান আছিল ষ্টুডিঅ'ৰ কৃত্ৰিম পৰিবেশ, কৃত্ৰিমতা আৰু নাটকীয়তাপূৰ্ণ অভিনয়, য'ত 'মিচাঁ শ্যেইন্' (mise-en-scene) জাতীয় কৌশলৰ প্ৰয়োগেৰে অভিনয়ত অৰ্থ আৰোপিত কৰা হৈছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে ইটালীৰ এই নব্যবাস্তৱবাদী ধাৰাৰ চলচ্চিত্ৰৰ সম্পৰ্ক আছিল জীৱন্ত বাস্তৱৰ লগত। ইয়াত অপেছাদাৰী অভিনেতাক অভিনয় কৰাৰ পৰিবৰ্তে চৰিত্ৰটো আত্মস্থ কৰি নিজকে তদনুৰূপে উপলব্ধি কৰিবলৈ কোৱা হৈছিল। এই ধাৰাৰ ছবিৰ কাৰিকৰী দিশ আছিল নিম্ন স্তৰৰ, লক্ষ্য আছিল বিশুদ্ধ মনোৰঞ্জনৰ পৰিবৰ্তে কোনো গভীৰ আদৰ্শ, মহৎ অনুভূতি, ৰাজনৈতিক চিন্তা আদিৰ কলাগত ৰূপায়ণ। লেখক-সমালোচক-চিত্ৰনাট্যকাৰ চীজাৰ্ জাভাতিনিৰ নব্যবাস্তৱবাদী চিন্তাদৰ্শৰ চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমত ৰূপায়ণ সম্ভৱ কৰি তুলিছিল ৰোজেলিনী, ডি চিকা, ভিচ্‌কন্টি আদি বৰেণ্য চলচ্চিত্ৰকাৰসকলে।[৩]

চলচ্চিত্ৰৰ আন এজন গুৰুত্বপূৰ্ণ ব্যাখ্যাকাৰ ৰুড'লফ্ আৰ্নহাইমে বিশ্বাস কৰে যে চলচ্চিত্ৰই বাস্তৱক যান্ত্ৰিকভাৱে পুনৰ সৃষ্টি নকৰে। কলাৰ লক্ষ্য বাস্তৱক অনুকৰণ কৰা নহয়, বৰং মৌলিকতাৰ সৃষ্টি কৰা, নতুন ব্যাখ্যা দিয়া, নতুন সাঁচত গঢ়া। বাস্তৱক হুবহু অনুকৰণ নকৰাৰ মাজতহে চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত সম্ভাৱনা লুকাই থাকে।[৪]

ক্লাছিকেল্ বাস্তৱবাদী চলচ্চিত্ৰৰ অভিধাৰণাসমূহ আকৌ ক'লিন্ মেক্‌কে'ইবে নাকচ কৰিছে। তেওঁ ৰাজনৈতিক আদৰ্শ, লিঙ্গগত দৃষ্টিকোণ, মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ আদি বিষয় চলচ্চিত্ৰ অধ্যয়নৰ অন্তৰ্গত কৰি লৈছে।

'বাস্তৱৰ উন্মোচন চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰাথমিক কৰ্তব্য', বাজ্যাঁৰ এই মত মেক্‌কে'ইবে গ্ৰহণ নকৰে। তেওঁৰ নব্যমাৰ্ক্সবাদী দৃষ্টিভংগী হ'ল, সামাজিক-ৰাজনৈতিক বিভিন্ন অৱস্থানৰ পৰা উদ্ভুত বিভিন্ন বিৰোধাত্মক বাগ্‌ধাৰাৰ ফলত সৃষ্ট চলচ্চিত্ৰত যি সত্য উদ্‌ভাসিত হয় সি বাজ্যাঁ কথিত পূৰ্ণাংগ সত্যৰ ধাৰণাৰ পৰা পৃথক। লাকাঁৰ ফ্ৰয়েড্- উত্তৰ মনোবিশ্লেষণৰ সূত্ৰ ধৰি মেক্‌কে'ইবে যুক্তি দিছে যে দৰ্শকে নিজকে এনে এখন জগতত উপলব্ধি কৰিব লাগিব য'ত দৃষ্টি দ্ৰষ্টব্যৰ লগত যুক্ত নহয়, বৰং অন্যতৰ দৃষ্টিৰ লগতহে সংযুক্ত।[৫] দৰ্শকৰ বাস্তৱতা দৃষ্টি-গ্ৰাহ্য বাহ্যিক বাস্তৱতা নহয়। বাস্তৱতা হ'ল বিশেষ সামাজিক-ৰাজনৈতিক স্থিতিত দৰ্শক আৰু চলচ্চিত্ৰৰ মাজত হ'ব পৰা অজস্ৰ ধৰণৰ আন্তঃক্ৰিয়াৰ এক বিশেষ ৰূপ মাত্ৰ।

যোৱা কেইটামান দশকত প্ৰবল হৈ উঠা সাহিত্যৰ উত্তৰ-আধুনিকতাবাদী তত্ত্ব আৰু সমালোচনাৰ প্ৰভাৱ চলচ্চিত্ৰ ক্ষেত্ৰলৈও সম্প্ৰসাৰিত হৈছে আৰু এই নতুন তত্ত্বসমূহৰ পোহৰত চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱতাকো নতুনকৈ বিচাৰ কৰি চোৱাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা গৈছে। কেইবছৰমানৰ আগতে বাংগালোৰত হোৱা ভাৰতৰ আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ

সময়ত প্ৰখ্যাত চলচ্চিত্ৰ সমালোচক চিদানন্দ দাসগুপ্তই মাৰ্কিন মাৰ্ক্সবাদী সাহিত্য-তাত্ত্বিক ফ্ৰে'ড্ৰিক্ জেইম্‌চনক (মাৰ্ক্সবাদীসকলে এওঁক উত্তৰ-আধুনিকতাবাদৰ প্ৰতি নৰম বুলি কটাক্ষ কৰে) সোধা এটা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তেওঁ স্পষ্টভাৱেই কয় যে উত্তৰ-আধুনিকতাবাদী সমালোচনা আৰু আন্তঃপাঠ বিশ্লেষণে চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমক ছপা মাধ্যমৰ ঘনিষ্ঠ কৰি তুলিছে। চিহ্ন বিজ্ঞানৰ (Semiotics) গুৰু ফাৰ্ডিনাণ্ড্ দ্য চস্যুৰে যেতিয়া ভাষাতত্ত্বক এই বিজ্ঞানৰ এটি প্ৰশাখা বুলি গণ্য কৰে তেতিয়া ভাষাৰ মৌলিক চৰিত্ৰত আৰু ঐতিহ্যগত সাহিত্য-বিশ্লেষণত প্ৰচণ্ড পৰিবৰ্তন আহি পৰে। কিন্তু ভাষাৰ এনে ধাৰণাৰ ফলত কাহিনীধৰ্মী সাহিত্য আৰু দৃশ্য-মাধ্যমৰ (Visual media) তুলনাত্মক অধ্যয়নৰ নতুন দিশ এটাও মুকলি হয়। লেখক সমালোচক উম্বাৰ্ট' এক', ক'লিন্ মেক্‌কে'ইব্ আদিৰ চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কীয় লেখাসমূহত চলচ্চিত্ৰৰ উত্তৰ আধুনিকতাবাদী বিশ্লেষণে বিশেষ গুৰুত্ব লাভ কৰিছে। পৰম্পৰাবাদী চলচ্চিত্ৰ-তাত্ত্বিকসকলে কলা আৰু প্ৰকৃতি, সমাজ আৰু বাস্তৱতা আদি ধাৰণা বা প্ৰপঞ্চসমূহ যি গভীৰ আস্থা আৰু অৰ্থময়তাৰে গ্ৰহণ কৰিছিল নতুন তাত্ত্বিক আৰু সমালোচকসকলে তাৰ প্ৰতি গভীৰ সন্দেহ পোষণ কৰিলে।[৬] চস্যুৰ, য়াকব্‌চন্, চম্‌স্কী আদি চিহ্নতত্ত্ববাদীৰ ভাষাতত্ত্বৰ নতুন অধ্যয়ন আৰু অৰ্থ-প্ৰক্ৰিয়াৰ নতুনতৰ বিশ্লেষণৰ লগত যোগ হ'ল ডে'ৰিডাৰ নিৰ্গঠনবাদী ব্যাখ্যাৰ যোগেদি অহা পাঠৰ অৰ্থৰ দাৰ্শনিক গভীৰতাৰ অনুব্যাখ্যা ('Language bears within itself the necessity of its own critique') আৰু লাকাঁৰ ফ্ৰয়েড্-উত্তৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ ('the unconscious is structured like a language')।

উত্তৰ আধুনিকতাবাদী তত্ত্বৰ আন এক প্ৰধান পুৰোধা ৰোলাঁ বাৰ্থে পাঠ প্ৰক্ৰিয়াত অৰ্থ সৃষ্টিৰ নতুন এক ধাৰণাৰ উদ্ভাৱন কৰিলে ('the birth of the reader must be at the cost of the author'- The Death of the Author) যি প্ৰথাসিদ্ধ সাহিত্য অধ্যয়নৰ প্ৰক্ৰিয়াত প্ৰচণ্ড আঘাত হানিলে। সাহিত্য পাঠৰ এই নতুন দৃষ্টিভংগীয়ে লেখক-পাঠক, স্ৰষ্টা-সমালোচক, কাহিনী-অকাহিনীৰ পৰম্পৰাগত পাৰ্থক্যৰ প্ৰতিয়েই সচেতনভাৱে প্ৰশ্ন তুলিলে। সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চসমূহৰ উদ্ভাৱনাৰ পৰিবেশ অধ্যয়ন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত লেভি-ষ্ট্ৰাউচ্, বাৰ্থ্ আদিয়ে ভাষা আৰু ভাষা-তত্ত্বক আহিলাৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিলে। আনহাতে, দাৰ্শনিক, সমাজ-বিজ্ঞানী মিশ্চেল ফুকোৱে এনে সাংস্কৃতিক বিশ্লেষণৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰিলে সামাজিক ইতিহাস। সংস্কৃতিৰ প্ৰতি বাৰ্থ্ আৰু ফুকোৰ এনে মনোভংগীয়ে সংস্কৃতিৰ ইতিহাসক তাৰ ৰহস্যময় আকৰ্ষণৰ খোলাৰ পৰা মুক্ত কৰিলে।[৭] সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ এই নতুন আৰু বিচিত্ৰ তাত্ত্বিক চিন্তাসমূহ সহজে দ্ৰুতগতিৰে চলচ্চিত্ৰ অধ্যয়ন ক্ষেত্ৰলৈও সম্প্ৰসাৰিত হ'ল আৰু চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱতাক ইবোৰে স্বাভাৱিকতেই প্ৰভাৱিত কৰিলে।

অৱশ্যে সমাজ-বাস্তৱৰ বিশ্লেষণৰ আহিলাৰূপে ভাষা আৰু চিহ্ন-তত্ত্বক এনে কেন্দ্ৰীয় গুৰুত্ব দিয়াটো কিমানদূৰ সমীচিন সিও এক প্ৰশ্নৰূপে উত্থাপিত হৈছে। কোনো সমাজৰ

সাংস্কৃতিক উৎপন্ন আৰু সৃষ্টিৰ পৰিবেশ তাৰ সামাজিক, আৰ্থিক, ৰাজনৈতিক কাৰকসমূহে প্ৰভাৱিত কৰে। পাঠৰ ব্যাখ্যা আৰু বিশ্লেষণত অৰ্থৰ চিহ্নতাত্ত্বিক প্ৰকাশৰ ওপৰত দিয়া নিৰংকুশ গুৰুত্বই যি সাংস্কৃতিক ধাৰণা আৰু পৰিমণ্ডল সৃষ্টি কৰে তাত এই কাৰকসমূহৰ তাৎপৰ্য্য সমূলঞ্চে লোপ পায়। এনে ক্ষেত্ৰত বাস্তৱতাৰ স্বৰূপ সলনি হৈ পৰে। আমাৰ দৃশ্যমান পৃথিৱীৰ বাহ্যিক বাস্তৱ ৰূপেই বাস্তৱতা নহয় অথবা বাস্তৱতা কেৱল পাঠৰ লগত পাঠকৰ সম্পৰ্কৰ প্ৰশ্নই নহয়। এনে বাহ্যিক ৰূপ বা সম্পৰ্কৰ গভীৰত নিৰন্তৰ ক্ৰিয়াশীল বিভিন্ন সামাজিক-ৰাজনৈতিক শক্তি আৰু সম্পৰ্কৰ শুদ্ধ বিশ্লেষণৰ মাজতহে বাস্তৱৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ প্ৰতিভাত হয়।

তৃতীয় বিশ্বৰ দেশসমূহত প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষভাৱে সক্ৰিয় বিভিন্ন দেশী-বিদেশী শক্তিয়ে নিজ স্বাৰ্থত সিবোৰৰ ৰাজনীতি আৰু অৰ্থনীতিক প্ৰভাৱিত কৰি জটিলতা আৰু সংকটৰ সৃষ্টি কৰি আহিছে। আমাৰ দেশৰ বাস্তৱতাক কলাৰ মাধ্যমত পৰিস্ফুট কৰিবলৈ যাওঁতে সেয়ে তাক প্ৰকৃত পৰিপ্ৰেক্ষিতত গভীৰ ভাৱে অৱলোকন কৰা দৰ্কাৰ। উদাহৰণস্বৰূপে, জাহ্নু বৰুৱাৰ 'ফিৰিঙতি'ত উত্থাপিত বাস্তৱ সমস্যা এটালৈ চকু দিব পৰা যায়। উদ্দেশ্যধৰ্মী কাহিনীৰে নিৰ্মিত এই ছবিখনে ১৯৯১ চনৰ ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ প্ৰতিযোগিতাত দ্বিতীয় শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ হিচাবে পুৰস্কাৰ লাভ কৰে আৰু ইয়াৰ নায়িকা মলয়া গোস্বামী শ্ৰেষ্ঠা অভিনেত্ৰী ৰূপে স্বীকৃত হয়। বাহিৰৰ সৈতে প্ৰায় সংযোগবিহীন এখন পিছপৰা ভিতৰুৱা গাঁৱত দুৰৰ চহৰৰ পৰা এগৰাকী বিধবা গাভৰু আহি স্কুল প্ৰতিষ্ঠা কৰি শিক্ষা দান কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ সন্মুখীন হোৱা গাঁৱৰ বিভিন্ন পুৰণি ধাৰণা আৰু নতুন শক্তিৰ প্ৰতিবন্ধকতা আৰু তেওঁৰ প্ৰায় অকলশৰীয়া সংগ্ৰাম কাহিনীৰ মূল উপজীব্য।

চলচ্চিত্ৰখনিৰ আৰম্ভণিতে নায়িকাই তেওঁৰ গন্তব্য সুদূৰ অচিন গাওঁখনলৈ কৰা দীৰ্ঘ ৰেলযাত্ৰা আৰু তাৰ মাজেৰে ফ্লেছ্ বেক্ যোগে দেখুওৱা তেওঁৰ অতীতৰ দৃশ্যায়ণত এক সুন্দৰ ছন্দ আৰু গতি আৰু পৰিচালকৰ মিতব্যয়িতা উপলব্ধ হৈছে। কিন্তু কাহিনী আগবঢ়াৰ লগে লগে ইয়াত দুই-এটা নতুন দিশ সংযোজিত হ'ল আৰু জাহ্নু বৰুৱাৰ চিত্ৰনাট্য শিথিল হৈ পৰিল। উগ্ৰজাতীয়তাবাদী চিন্তাধাৰাৰ আত্মধ্বংসী স্বৰূপ আৰু তাৰ প্ৰতীক হিচাবে অনা ডেকাজনৰ চৰিত্ৰায়ণ সু সংযোজিত, যদিও সুপ্ৰতিষ্ঠিত নহয়; তাৰ উৎস আৰু বিকাশৰ কোনো ইংগিত পৰিচলকে দিয়া নাই। গাঁৱৰ পৰা বিচ্ছিন্ন ডেকা সাহিত্যিক, সৈন্য বাহিনীৰ ফোপজহী প্ৰাক্তন ৰান্ধনি আৰু তথা কথিত উগ্ৰপন্থী ডেকাৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিয়ে কাহিনীত ৰোমান্টিকতা আৰু নাটকীয়তাৰ সৃষ্টি কৰিছে, কাহিনীৰ বিকাশত কোনোপধ্যে সহায় কৰা নাই। তদুপৰি যি সামাজিক প্ৰৱণতাৰ প্ৰতীকৰূপে এই চৰিত্ৰ কেইটা সৃষ্টি কৰা হৈছে তাক বৰুৱাই অৰ্থপূৰ্ণ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পৰা নাই। সেয়ে এই চৰিত্ৰসমূহ আৰু সিহঁতৰ লগত জড়িত খণ্ড কাহিনীবোৰ মূল কাহিনীৰ লগত জীণ নগৈ শিথিলভাৱে ওলমি ৰৈছে।

গাঁৱৰ সুন্দৰ প্ৰামাণ্য দৃশ্যায়ন, প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ, গাঁৱৰ পৰিবেশৰ উপযুক্ত ডিটেইলৰ প্ৰয়োগ আদিত জাহ্নু বৰুৱাৰ দক্ষতা এই চলচ্চিত্ৰত পুনৰ্বাৰ প্ৰমাণিত হৈছে। বিশেষকৈ, গাৱঁৰ ঐতিহ্য আৰু আত্মাৰ প্ৰতীকৰূপে প্ৰাচীন বৃহৎ গছ জোপাৰ ব্যৱহাৰ অৰ্থপূৰ্ণ। কিন্তু গাৱঁৰ বয়োবৃদ্ধসকলৰ আলাপ, সৈন্য বাহিনীৰ মদ্যপ প্ৰাক্তন ৰান্ধনিজনৰ আচৰণ, ডেকা সাহিত্যিকৰ সৈতে নায়িকাৰ মুখামুখি (অচল নাও পৰি থকা শুকান বালিচৰত নিজকে 'ফিৰিঙতি' বুলি ঘোষণা কৰাৰ আয়ৰ্নিটো বাদ দি), উগ্ৰপন্থী ডেকাৰ আত্মপক্ষীয় বক্তব্য আদি কেইবাটাও চিকুৱেন্স কেৱল সংলাপ নিৰ্ভৰতা আৰু নাটকীয়তাৰ দোষত দুৰ্বল আৰু কৃত্ৰিম। বৰুৱাৰ চিত্ৰনাট্যই এইবোৰ অংশত বিভ্ৰান্ত হৈ প্ৰচণ্ড জোকাৰ খাইছে আৰু চলচ্চিত্ৰই অৱশ্যম্ভাবীভাৱে ছন্দ হেৰুৱাইছে।

এখন নায়িকা প্ৰধান চলচ্চিত্ৰৰ সম্পূৰ্ণ সুবিধা গ্ৰহণ কৰি মলয়া গোস্বামীয়ে আন্তৰিক আৰু প্ৰশংসাযোগ্য অভিনয় কৰিছে। কিন্তু ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰটিক এটা প্ৰয়োজনীয় আনুষ্ঠানিক স্বীকৃতিৰ বাহিৰে যদি তেওঁৰ অভিনয়-প্ৰতিভাৰ প্ৰকৃত বিচাৰ বুলি তেওঁ গ্ৰহণ কৰে, তেতিয়া হ'লে তেওঁৰ অভিনয়ে কোনোদিন শ্ৰেষ্ঠতাৰ স্তৰ নাপাবগৈ। বিষ্ণু খাৰঘৰীয়াৰ অভিনয়ত নাটকীয়তা আছে। আন দুই-এটা চৰিত্ৰতো পৰিচালকৰ অমনোযোগিতাৰ বাবে মঞ্চধৰ্মিতাৰ ছাপ ৰৈ গৈছে। জাহ্নু বৰুৱাৰ আন ছবিৰ দৰে এইখন ছবিতো গাৱঁৰ দৃশ্যায়নত আলোক চিত্ৰ অতি সাৱলীল আৰু দৃষ্টিসুখকৰ। অৱশ্যে অন্তৰ্দৃশ্য গ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰত পোহৰৰ ব্যৱহাৰ কেইবা ঠাইতো ত্ৰুটিপূৰ্ণ। নিখুঁত সম্পাদনাই ছবিখনৰ গতিৰ সমতা ৰক্ষা কৰাত সহায় কৰিছে। আবহ-সংগীত অংশতঃ অৰ্থপূৰ্ণ।

'ফিৰিঙতি'ত এটা প্ৰচাৰধৰ্মী সামাজিক উদ্দেশ্যপূৰ্ণ কাহিনীক জাহ্নু বৰুৱাই যথেষ্ট সফলভাৱেই চিত্ৰৰূপ দিছে বুলি ক'ব লাগিব। কিন্তু তেওঁৰ ৰাজনৈতিক চিন্তা কিছু বিভ্ৰান্তিকৰ।

Deep Focus- অত প্ৰকাশিত জাহ্নু বৰুৱাৰ দীঘলীয়া সাক্ষাৎকাৰত এই কথা পৰিষ্কাৰ হৈছে যে তেওঁ এজন সমাজ সচেতন চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় সাক্ষৰতা মিশ্যনৰ উদ্যোগত দেশত হোৱা সাৰ্বজনীন সাক্ষৰতা অভিযানৰ কথা মনত ৰাখি তেওঁ সচেতনভাৱেই এই অভিযানৰ লগত সংগতিপূৰ্ণ বাস্তৱধৰ্মী বিষয় বস্তুৰে 'ফিৰিঙতি' ছবিখন নিৰ্মাণ কৰিবলৈ ঠিক কৰিছিল।

সামাজিক উদ্দেশ্যধৰ্মী কাহিনীৰ বাবে এইটো এটা সঠিক বিষয়বস্তু। কিন্তু উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন যে সামাজিক লক্ষ্য হিচাবে সাক্ষৰতা সম্পৰ্কে আমাৰ ধাৰণা কিছু গোলমলীয়া হ'ব পাৰে। সাক্ষৰতা আৰু শিক্ষা সমাৰ্থক নহয়। সাক্ষৰতাই মানুহক শিক্ষিত নকৰিবও পাৰে, আনহাতে এনে লোকো আছে যি সাক্ষৰতা অবিহনেই শিক্ষিত। গতিকে সাক্ষৰতাকে সৰ্বঢাক মহৌষধ ৰূপে গ্ৰহণ আৰু বিতৰণ কৰাৰ বিপদ সম্পৰ্কে সজাগতা প্ৰয়োজন। 'উপগ্ৰহযোগে শিক্ষা সম্পৰ্কীয় দূৰদৰ্শন সম্পৰীক্ষা' (Satellite Instructional

Television Experiment)আৰু 'দেশব্যাপী শ্ৰেণীকোঠা' (Countrywide Classroom) আদি দূৰদৰ্শনযোগে সমূহীয়া শিক্ষাৰ ব্যৱস্থা আৰু '২০০০ চনত সকলোৰে বাবে শিক্ষা' জাতীয় অসম্ভৱ প্ৰস্তাৱ আমাৰ দেশত কৰা হৈছে। কিন্তু গাঁস্ত ৰ'বাৰ্জে কৈছে যে জনসাধাৰণ যদি প্ৰকৃতপক্ষেই শিক্ষিত হৈ উঠে তেন্তে তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ জটিলতৰ সমস্যাবোৰ সমাধানৰ বাবে দাবী উত্থাপন কৰিবলৈ ক্ষমতা অৰ্জন কৰিব আৰু ফলত অধিকতৰ গণতান্ত্ৰিক সমাজ গঠন কৰাত নিজস্ব ভূমিকা পালন কৰিবলৈ তেওঁলোক সমৰ্থ হ'ব। ৰ'বাৰ্জে প্ৰশ্ন কৰিছে, 'জনসাধাৰণ এই ধৰণে সক্ষম আৰু সমৰ্থ হোৱাটো আমি বিচাৰোনে?'[৮] আমি বাস কৰা জগতখনৰ আৰু আমাৰ জীৱনৰ চাৰিওফালৰ বস্তুগত বাস্তৱতা আৰু তাক প্ৰভাৱিত কৰা বিভিন্ন সামাজিক শক্তি আৰু সামাজিক সম্পৰ্কবোৰৰ উদ্দেশ্য আৰু চৰিত্ৰৰ বিষয়ে নিৰক্ষৰ জনসাধাৰণক সচেতন কৰি তোলাৰ লক্ষ্য আগত ৰাখিলেহে সাৰ্বজনীন সাক্ষৰতাৰ কাৰ্য্যসূচী অৰ্থপূৰ্ণ হ'ব। সামাজিক উদ্দেশ্যধৰ্মী বিষয় ভিত্তিক (issue based) চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মান কৰোঁতে সেয়ে বিষয়বস্তুৰ বাস্তৱতাক গভীৰ অন্তদৃষ্টিৰে প্ৰত্যক্ষ কৰি তাৰ বিভিন্ন দিশ আৰু মাত্ৰা প্ৰকৃত পৰিপ্ৰেক্ষিতত প্ৰতিষ্ঠা কৰা প্ৰয়োজন। কেৱল সাক্ষৰতাৰ 'ফিৰিঙতি'ৰে অজ্ঞানতাৰ খাণ্ডৱদাহ সম্ভৱ নহয় আৰু সি আমাৰ বাস্তৱতাক প্ৰকৃত ৰূপত প্ৰতিফলিত নকৰে।

সহায়ক গ্ৰন্থ পঞ্জী ঃ

১. Theory of Film : Redemption of Physical Reality - Siegfried Kracauer

২. What is Cinema? Vol. II : An Aesthetic of Reality : Neorealism - Andre' Bazin

৩. Film Theory and Criticism : Film and Reality - Ed. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy

৪. Film as Art : Film and Reality - Rudolf Arnheim

৫. Film Theory and Criticism : Film and Reality - Ed. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy

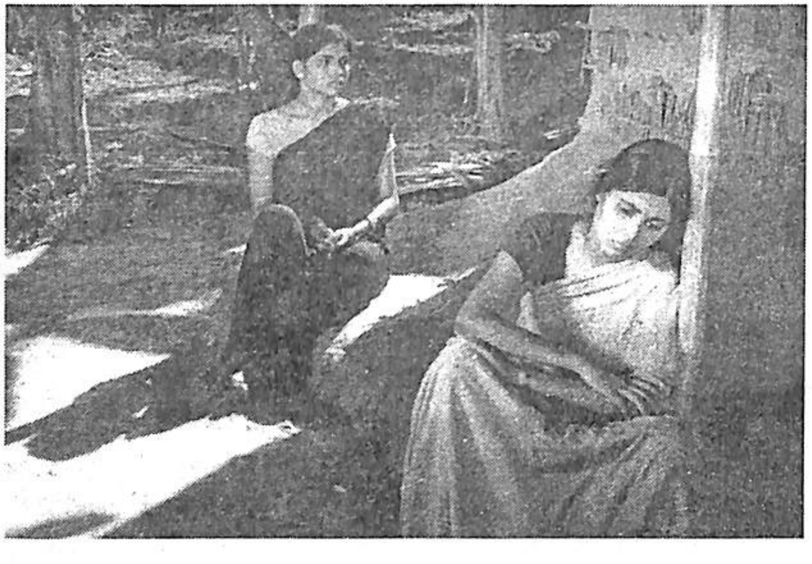
৬. Preface to Film Theory and Criticism - L. Braudy and Marshall Cohen

৭. Modern Criticism and Theory - Ed. David Lodge

৮. 'The question is : do we wish the masses to be thus empowered and enabled? There is every indication that we hardly wish it. For needy educated persons can be 'troublesome'. They may demand changes quite different from those advocated by the IMF'. (Gaston Roberge : Communication Cinema Development : P. 40)

Mahesh Chandra Dev Goswami Library
Acc. No.
Date
Nowgong Girls College

কেইখনমান অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ পৰিচয়



চলচ্চিত্ৰ সমালোচনা আৰু 'সন্ধ্যাৰাগ'

অৰ্থপূৰ্ণ আৰু ৰসোত্তীৰ্ণ কলা হিচাবে চলচ্চিত্ৰৰ অন্যতম প্ৰধান নিৰ্ণায়ক হ'ল এক সচেতন আৰু ৰুচিশীল দৰ্শক সমাজ। সেইদৰেই দৰ্শকৰ ৰুচি নিৰ্মাণ আৰু সংৰক্ষণৰ ক্ষেত্ৰতো উন্নতমানৰ শিল্পসন্মত চলচ্চিত্ৰই সবাতোকৈ সক্ৰিয় উপাদান। অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ ৰুচি আৰু চলচ্চিত্ৰৰ শৈল্পিক সাফল্য উভয়ে উভয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। চলচ্চিত্ৰৰ জগতত ৰুচি আৰু শিল্পবোধৰ এক আকাংক্ষিত পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত এই দুই পৰস্পৰ নিৰ্ভৰ উপাদানৰ ভূমিকাই প্ৰত্যক্ষ আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ। ইয়াৰ বাহিৰে আন যি দুটা উপাদানে এই পৰিবেশ ৰচনাত উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে সেই দুটা হ'ল চলচ্চিত্ৰ সংস্থা (film society) আৰু চলচ্চিত্ৰ সাহিত্য (film literature)।

অসমত চলচ্চিত্ৰ দৰ্শকৰ ৰুচি পৰম্পৰাগতভাৱেই বিশেষ উন্নত নাছিল। আনহাতে প্ৰকৃত উচ্চমানৰ শিল্পবোধসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ অভাৱ দৰ্শকৰ ৰুচি নিৰ্মাণত বাধা হৈ আহিছে। ফিল্ম্-চ'ছাইটি বা চিনে-ক্লাবৰ সংখ্যা অসমত সীমিত আৰু ৰসামোদী দৰ্শকৰ মাজতো চলচ্চিত্ৰবোধ (film sense) তৈয়াৰ কৰাত এই অনুষ্ঠানবোৰৰ বৰঙণি প্ৰায় শূন্য। বিভিন্ন কাৰণত অসমত এতিয়াও চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য বুলি বিশেষ একশ্ৰেণীৰ সাহিত্য গঢ়ি উঠা নাই। চলচ্চিত্ৰ দৃশ্য-গ্ৰাহ্য কলা (visual art) হ'লেও এক সুস্থ পৰিবেশত ইয়াৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশৰ বাবে এই সম্পৰ্কে প্ৰচুৰ আলোচনা আৰু অধ্যয়নৰ প্ৰয়োজন।

অসমত মাত্ৰ আলোচনী আৰু বাতৰি কাকতৰ পৃষ্ঠাত চলা বৰ্তমানৰ চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য বিভিন্ন ইংৰাজী ফ্লিম্ আলোচনীৰ 'গছিপ্-কলাম'ৰ পৰা সংগৃহীত টুকুৰা-টুকুৰি খবৰ আৰু তিনিমাহে-ছমাহে মুক্তি লাভ কৰা নতুন চলচ্চিত্ৰ একোখনৰ প্ৰায় ধৰ্মানুষ্ঠানিক (ritualistic) সমালোচনাৰ মাজতে আবদ্ধ আছে। অধিক ক্ষেত্ৰতেই এই সমালোচনাসমূহ নৈমিত্তিক চৰিত্ৰৰ, দায়িত্বহীন আৰু ভ্ৰমাত্মক। চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত সমালোচকৰ দায়িত্বহীনতাই দৰ্শকক যিদৰে বিভ্ৰান্ত কৰে, সেইদৰেই চলচ্চিত্ৰ-শিল্প আৰু ইয়াৰ লগত জড়িত অন্যান্য দিশৰ ই গুৰুতৰ ক্ষতি সাধন কৰে। দুবছৰমান আগতে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰ 'সন্ধ্যাৰাগ' চাই এনে এটা উপলব্ধি হৈছিল।

'সন্ধ্যাৰাগ' চাবলৈ পোৱাৰ আগতেই বিভিন্ন কাকত-পত্ৰত—কলিকতাৰ কাকতকো ধৰি— ছবিখনৰ উচ্ছসিত প্ৰশংসা পঢ়িবলৈ পাইছিলো। ছবিখন চাই উঠি ভাৱ হ'ল যে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-পৰিচালকৰ সৃষ্টিশীলতা আত্মসন্তুষ্টিৰে পংগু কৰাৰ বাবে আৰু অসমীয়া

দৰ্শকৰ ৰুচিবোধ আবেগোচ্ছাসেৰে নষ্ট কৰাৰ বাবে আমাৰ তথাকথিত চলচ্চিত্ৰ-সমালোচক সকলো কম দায়ী নহয়। এনে উচ্ছাসপূৰ্ণ প্ৰশংসাই (eulogy) অলপধতুৱা পৰিচালকৰ মূৰত ধৰিবলৈ সৰহ সময় নল'ব। তেওঁ ৰক্ষা যে এতিয়ালৈকে কোনো সমালোচকে ড° শইকীয়াক অসমৰ সত্যজিৎ ৰায় বুলি দাবী কৰা নাই। এজন সমালোচকে অৱশ্যে 'সন্ধ্যাৰাগ'ক 'চেলুলয়েডত কবিতা' বুলিবলৈ প্ৰয়াস পাইছে। এনে ব্যক্তিগত প্ৰশস্তিত আপত্তি কৰিবলগীয়া নাথাকিলেও ইয়াক দায়িত্বপূৰ্ণ সমালোচনা বুলি গ্ৰহণ কৰিলে স্ৰষ্টা আৰু দৰ্শক উভয়েই যৎপৰোনাস্তি ক্ষতিগ্ৰস্ত হ'ব।

উচ্ছাস বাদ দিও আমাৰ কাগজসমূহত ওলোৱা চলচ্চিত্ৰখনৰ প্ৰায় কেইটা আলোচনাই অগভীৰ, পক্ষপাতিত্বমূলক আৰু অনুপযুক্ত। আনহাতে কলিকতীয়া কাগজসমূহত ওলোৱা সমালোচনাবোৰ ('দেশ' পত্ৰিকাৰটিকো ধৰি) মূলতঃ পৃষ্ঠপোষকতাপূৰ্ণ (patronising), পিঠিত হাত ফুৰোৱা ধৰণৰ। তদুপৰি, আচৰিত নহয় যে হিন্দী চলচ্চিত্ৰৰ দুৰ্লক্ষণ আক্ৰান্ত টালিগঞ্জৰ শ্বাসৰোধকাৰী পৰিবেশত 'সন্ধ্যাৰাগ' এচাটি শান্তিদায়িনী নিৰ্মল বতাহৰ দৰেই স্বাগতম্-যোগ্য বিবেচিত হ'ব। অৱশ্যে, 'ষ্টেট্চ্মেন্' কাকতৰ চুটি আলোচনাটো বহুদূৰ বস্তুনিষ্ঠ আছিল আৰু ই সঠিক ইংগিত দিছিল যে ছবিখ নৰ কলাগত সাফল্য সীমিত।

প্ৰকৃতাৰ্থত ভাষাৰ দিশৰ পৰা 'সন্ধ্যাৰাগ' এখন চলচ্চিত্ৰ নহয়; ই ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ চুটি গল্প 'বানপ্ৰস্থ'ৰ ফটোগ্ৰাফিক্ ৰূপ। মনত ৰাখিব লাগিব এইখন ড° শইকীয়াৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ আৰু প্ৰথম ছবিখনত চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা (filmic language) তেখেতে সম্পূৰ্ণ আয়ত্ত কৰিব পৰা নাই। এইটো এটা সাধাৰণ সত্য যে মাধ্যমৰ পৰিৱৰ্ত্তন হ'লে শিল্পবস্তুৰ ৰূপ স্বাভাৱিকভাৱেই পৰিৱৰ্ত্তিত হয়। চলচ্চিত্ৰ আৰু সাহিত্য দুটা পৃথক ভাষাৰ মাধ্যমত প্ৰকাশিত দুটা সম্পূৰ্ণ পৃথক আৰ্ট্-ফৰ্ম্ আৰু সেয়ে স্বাভাৱিকতেই সাহিত্যক তাৰ সম্পূৰ্ণ আৰু অপৰিৱৰ্ত্তিত ৰূপত চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপায়ণ সম্ভৱ নহয় (যি কাৰণে 'নষ্টনীড়' আৰু 'চাৰুলতা'ৰ মাজত তুলনা নচলে বা 'নষ্টনীড়'ৰ সমাপ্তিৰ ক্লাছিক্ ট্ৰেজেদিৰ পৰা 'চাৰুলতা'ৰ নিৰ্বাক, ইংগিতময় সমাপ্তি বহুযোজন দূৰত ৰয়)। 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ চিত্ৰনাট্যকাৰ চলচ্চিত্ৰৰ এই প্ৰাথমিক সত্যটিৰ প্ৰতি উদাসীন। ড° শইকীয়াৰ-এই মৌলিক বিভ্ৰান্তিয়ে 'সন্ধ্যাৰাগ'ক এখন কলাসন্মতভাৱে সফল চলচ্চিত্ৰ হোৱাত বাধা জন্মালে, ৰসোত্তীৰ্ণ কলা সৃষ্টিতো বহু দূৰৰ কথা।

ছবিখনৰ কাহিনী ড° শইকীয়াৰে এটা সফল গল্প। কাহিনীত উপস্থাপন কৰিব খোজা হৈছে নাগৰিক উচ্চ-মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীয়ে দাৰিদ্ৰ্যৰ সুযোগ লৈ সাধাৰণ গাঁৱলীয়া লোকৰ ওপৰত কৰা শোষণৰ এটি ৰূপ আৰু এই হৃদয়হীন শোষণত জৰ্জৰিত হৈ ছিন্ন-ভিন্ন হোৱা কেইটিমান জীৱনৰ ছবি। কিন্তু এই গল্পত গাঁৱৰ জীৱনৰ দাৰিদ্ৰ্য আৰু সৰ্বগ্ৰাসী ক্ষুধাৰ প্ৰতি লেখকৰ মনোভংগী মধ্যবিত্তীয় ক্লীৱতাৰ, পুতৌ আৰু বেদনাৰ। বস্তুতঃ নায়িকা চাৰুৰ দাৰিদ্ৰ্য আৰু ক্ষুধাৰ সমস্যা নিৰ্বীৰ্য্য মতি ড্ৰাইভাৰৰ যোগেদি সমাধান কৰিবলৈ বিচৰাটোত এটা অস্পষ্ট প্ৰতীকৰে আভাস পোৱা যায়! কিন্তু কাহিনীৰ এই নিৰপেক্ষ

চৰিত্ৰই চিত্ৰনাট্যক দুৰ্বল কৰিলে। সমগ্ৰ ছবিখনত এই শোষণৰ দ্বন্দ্ব ক'তো পৰিস্ফুট নহ'ল। ফলত কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে হতভাগ্য চৰিত্ৰকেইটিৰ জীৱনলৈ নামি অহা দুৰ্ভোগ আৰু ট্ৰেজিক পৰিণতিয়ে তীব্ৰতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। চিত্ৰনাট্য সুসংহত নোহোৱা বাবেই ছবিখনত বহুতো প্ৰশ্নৰ উত্তৰ পোৱা নাযায়, একাধিক চৰিত্ৰ অস্পষ্ট হৈ ৰয় আৰু কেইবা ঠাইতো চৰিত্ৰসমূহৰ আচৰণ আৰু ঘটনাৰ গতি সম্পৰ্কে সন্দেহ সৃষ্টি হয়।

পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত ড° শইকীয়াৰ প্ৰথম ক্ৰুটি হ'ল তেখেতৰ 'ইকনমী'ৰ অভাৱ, সফল চিত্ৰ-পৰিচালকৰ বাবে যিটো অপৰিহাৰ্য্য গুণ। কি সংলাপত, কি দৃশ্য-পৰিকল্পনাত পৰিচালকৰ 'ইকনমী'ৰ অভাৱে ছবিখনৰ ৰসগ্ৰহণত বাৰে বাৰে বাধা দিছে। একো-একোটা ঘটনা বা পৰিস্থিতি উপস্থাপন কৰিবলৈ তেখেতে অদৰ্কাৰীভাৱে বহু 'ফুটেজ্' নষ্ট কৰিছে। অতি কম সংলাপেৰে প্ৰয়োজনীয় বক্তব্য উত্থাপন কৰাৰ বাহিৰেও সংশ্লিষ্ট আন অনেক ঘটনাৰ ইংগিত দিব বা ভাৱৰ সঞ্চাৰ কৰিব পৰাৰ ওপৰত চলচ্চিত্ৰৰ গতি আৰু ব্যঞ্জনা বহুপৰিমানে নিৰ্ভৰ কৰে। প্ৰসংগতঃ উল্লেখযোগ্য যে সংলাপৰ 'ইকনমী' আৰু ইংগিতময়তাৰ ক্ষেত্ৰত সত্যজিৎ ৰায় বিশ্ব চলচ্চিত্ৰৰে এক আদৰ্শ [উদাহৰণ ঃ (১) 'চাৰুলতা'ত (অমলৰ লেখা পঢ়ি) চাৰু ঃ 'ৰে'ফ্ দিলেনা?' (২) 'কাঞ্চনজংঘা'ত মনীষাৰ মনৰ সিদ্ধান্ত জানিবলৈ উৎসুক বিদায়উদ্যত প্ৰণৱ ঃ মনীষা!

মনীষা ঃ আমাৰ মনে হয় ....

প্ৰণৱ (উদ্‌গ্ৰীৱ) ঃ কি মনে হয়?

মনীষা ঃ .... mist হবে।]

'সন্ধ্যাৰাগ'ত চাৰুৰ দেউতাকৰ মৃত্যুৰ ইংগিতসূচক অপ্‌নিং চিকুৱেন্স্‌টো কৃত্ৰিম আৰু ফোপোলা। চাৰুৰ দেউতাকক চাৰুৰ জীৱনৰ প্ৰতীক হিচাবে গ্ৰহণ কৰাটো যুক্তি-বিৰুদ্ধ (preposterous)। সেয়ে আগন্তুক অশুভ আৰু অমংগলৰ আভাস ই বহন কৰি নানে। 'লৱস্ অফ্ এৰাবিয়া'ত মটৰ চাইকেল দুৰ্ঘটনাৰ অপ্‌নিং চিকুৱেন্স্ বা 'মহাপুৰুষ'ত বিৰিঞ্চি বাবাৰ হুকুমত সূৰ্যোদয়ৰ অপ্‌নিং চিকুৱেন্সত কেৱল প্ৰতীকি ব্যঞ্জনাই নাই, সিবোৰে এক গভীৰ আৰু সুদূৰ পূৰ্বাভাসেৰে আহিবলগীয়া কাহিনীৰ স্বৰূপ সম্পৰ্কে দৰ্শকক সজাগ কৰি থৈ যায়।) তদন্তৰৰ ঘটনা— চাৰুহঁতৰ জীৱনৰ দুখ-দৈন্যৰ কাহিনী— আৰু কম সময়তে, মাত্ৰ কেইটামান শ্বটৰ ইন্টাৰ্‌কাটেৰে পৰিস্ফুট কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। প্ৰকৃতপক্ষে, চাৰুক চহৰলৈ চাকৰণী ছোৱালী হিচাবে নিবলৈ মোহনে কৰা সুদীৰ্ঘ বক্তৃতাপূৰ্ণ প্ৰস্তাৱ ছবিখনৰ আগন্তুক ৰূপৰ (style) ইংগিতসূচক। অথচ এই চিকুৱেন্সত বজাৰৰ পটভূমি অতি অৰ্থবহ আছিল। হিচ্ককৰ 'মাৰ্ণি'ত কাহিনীৰ মূল বিষয়বস্তু (নায়কৰ এজনী অপৰাধীনিৰ প্ৰতি সম্ভোগ কামনা) পৰিষ্কাৰ ভাৱে পৰিস্ফুট হোৱা নাছিল আৰু হিচ্ককে চিত্ৰনাট্যৰ অত্যধিক সংলাপ ছবিখনৰ ব্যৰ্থতাৰ অন্যতম কাৰণ বুলি উল্লেখ কৰিছিল (I think there was too much talk in it, it was not cinematic enough.)। প্ৰসংগতঃ

সেইখন আছিল 'মাৰ্ণি'ৰ তৃতীয় চিত্ৰনাট্য। সেইদৰে, একে বক্তৃতাই নষ্ট কৰিছে ছবিৰ সমাপ্তিৰ দৃশ্য য'ত ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে মতি ড্ৰাইভাৰৰ বক্তৃতাই এক সম্ভাৱনাপূৰ্ণ তীব্ৰ পৰিহাসময় সমাপ্তিক flat আৰু toneless কৰি তুলিছে। এই দৃশ্যত চাৰুৰ "খালী চাকৰণী নাম নোপোৱাকৈ কাম কৰিবলৈ লাগে আৰু খাবলৈ লাগে" এই সংলাপটি 'নায়ক'ৰ "পর পর তিনটে ছবি মার খালে আমিওতো এ-জগতে ফিরে আস্‌তে পারি"— ৰ দৰেই সমধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ সংলাপ। দ্বিতীয়োক্ত দৃশ্যত সংলাপটিৰ অন্তৰ্নিহিত আকুতি সংযত অভিনয়ৰ মাজেদি গভীৰতাৰে প্ৰকাশ পাইছে, কিন্তু প্ৰথমোক্ত দৃশ্যত আবেগময় অভিনয়ৰ মাজত ছবিৰ সমাপ্তিৰ তৰংগশীৰ্ষত এই তুচ্ছ সংলাপে সেই গভীৰতা স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিলে ('Limelight'- অৰ সমাপ্তিৰ সেই হৃদয়স্পৰ্শী সংলাপ 'Gentlemen, I'd like to continue, but I'm stuck' আৰু তাৰ গভীৰ কৰুণ ব্যঞ্জনা আমি কেতিয়াবা পাহৰিব পাৰিমনে ?১)। চিত্ৰনাট্যৰ এই দুৰ্বলতাই ছবিখন ৰসঘন হ'বলৈ নিদিলে। সেইদৰে অজস্ৰ লং আৰু ক্ল'জ্ শ্বটেৰে, কাট্ আৰু জাম্প্ কাটেৰে বিয়াখনৰ সুদীৰ্ঘ চিত্ৰায়ন অপ্ৰয়োজনীয় আৰু বিৰক্তিকৰ। বিয়াঘৰত গে'ট সাজি থকা লৰাকেইটাক শেষৰাতি চাহ দিবলৈ আহি চাৰুৱে নিজকে দেখা কল্প-দৃশ্যটি দৰ্শকৰ ৰুচিৰ বাবে অতিশয় পীড়াদায়ক। চাৰুৰ ৰুদ্ধ-জীৱনৰ অনাস্বাদিত যৌৱনৰ স্বপ্ন আৰু তজ্জনিত গোপন ব্যথা-উৎসাৰিত এই কল্প-দৃশ্যত শিল্পবোধৰ অভাৱ স্পষ্ট। আৰু সেয়ে লৰাহঁতৰ উদ্দাম নৃত্য-সংগীত আৰু চাৰুৰ ছন্দময় সংযত নৃত্যৰ মাজৰ বিসংগতিত যি তিৰ্য্যক ইংগিত আছিল সি কাৰ্য্যকৰী (effective) নহ'ল। অৱশ্যে এই সূক্ষ্ম ইংগিতে দৃশ্যটোক ব'ম্বে-মাৰ্কা ড্ৰিম্-চিকুৱেন্স্ হোৱাৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে। তথাপি ক'ব লাগিব চিকুৱেন্স্‌টোৱে ছবিখনৰ টেম্প' হঠাৎ নষ্ট কৰি ৰসভঙ্গ কৰিছে। একেদৰে চাৰুহঁত শেষবাৰৰ বাবে ঘৰলৈ ঘূৰি অহাৰ সুদীৰ্ঘ দৃশ্য বিশেষ ভাৱসঞ্চাৰী নহ'ল। অথচ এম্বেছেডৰ গাড়ীৰ কোমল আৰামত অনিচ্ছুকভাৱে এৰি অহা জগতৰ হেৰোৱা আনন্দ আৰু নিজৰ দাৰিদ্ৰ্য আৰু মাকৰ ওচৰলৈ ঘূৰি অহাৰ ছাঁ-পোহৰময় হেন্দোলনিত এক সুন্দৰ মন্টাজ্ সৃষ্টিৰ সুবিধা পৰিচালকে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন (অৱশ্যে, আঁদ্ৰে বাজ্যাঁ আৰু অন্যান্য আধুনিক তাত্ত্বিক সকলে ইতিমধ্যেই মন্টাজৰ গুৰুত্ব নস্যাৎ কৰি দিছে।

ঠায়ে ঠায়ে ড° শইকীয়াই কিছুমান অপূৰ্ব দৃশ্য ৰচনা কৰিছে। যেনে বিয়াৰ শেষত নিৰ্জন নীৰৱ শেষ ৰাতি পৰিত্যক্ত বস্তু-বাহানিৰ মাজত পৰিত্যক্ত চাৰু নিশ্চল হৈ বহি ৰৈছে। অৱশ্যে এই অপূৰ্ব কাব্যিক ইংগিতপূৰ্ণ বেদনাৰ্ত মুহূৰ্তৰ পিচতে টিনৰ ৰভাৰ পৰা সৰি পৰা নিয়ৰ টোপালৰ স্থূল, প্ৰাচীন প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰে ৰসভঙ্গ কৰিছে। এই জাতীয় পোনপটীয়া (obvious) প্ৰতীক বহুদিনৰ আগতেই অচল হৈ গৈছে (যাৰ আন এটা উদাহৰণ গছৰ পাত সৰি শেষ হোৱাৰ দৃশ্য)। 'জলসাঘৰ'ত নাও দুৰ্ঘটনাত মৃত্যুৰ ইংগিত হিচাবে সত্যজিৎ ৰায়ে বতাহে কোবাই পেলাই দিয়া এখন হাতী দাঁতৰ পুতলা নাও আৰু মদৰ গিলাচত পৰি চট্‌ফটাই থকা এটা পতঙ্গৰ দৃশ্য ব্যৱহাৰ কৰিছিল। অতি স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱসম্মত চিত্ৰ হোৱা স্বত্বেও সমালোচকসকলে প্ৰতীক হিচাবে দুয়োটাকে স্থূল আৰু

তুচ্ছ (banal) বুলি বৰ্ণনা কৰিছিল। আনহাতে, চাৰুৰ সংসাৰৰ জীৰ্ণ, টাপলিমৰা দাৰিদ্ৰ্যৰ আঁঠুৱাৰ আৱৰণ, এক্সপ্ৰ'চিভ্ ভানে চমক দি যোৱা মতিৰ বিপদৰ সম্ভাৱনা আদি দুটামান প্ৰতীকৰ ব্যঞ্জনা সূক্ষ্ম আৰু অৰ্থপূৰ্ণ। বিভিন্ন খুটি-নাটিৰ (detail) মাজেৰে ড° শইকীয়াই তেখেতৰ তীক্ষ্ণ পৰ্য্যবেক্ষণ ক্ষমতাৰ পৰিচয় দিছে। বিয়াৰ দৃশ্যত, মিটিঙৰ দৃশ্যত, গাঁৱৰ দৃশ্যসমূহত প্ৰচুৰ ডিটেইলৰ ব্যৱহাৰে ছবিখনক উপভোগ্য কৰি তোলাৰ উপৰিও দৃশ্যসমূহক 'অথেন্টিচিটি' দান কৰিছে। কিন্তু উল্লেখ নকৰিলে ভুল হ'ব যে একাধিক ঠাইত ডিটেইলৰ মাৰাত্মক ভুলে ছবিৰ সৌন্দৰ্য্য ম্লান কৰিছে। গাঁৱৰ তিৰোতা চাৰুৰ মাকে বিড়িৰ গোন্ধত নাকলৈ কাপোৰ নিয়াটো গাঁৱৰ লগত পৰিচিত দৰ্শকৰ বাবে অস্বস্তিকৰ। সেইদৰে বিয়াঘৰত বিভ্ৰান্তিকৰ সাজ-পোছাক, দিনটোৰ কামৰ শেষত আহি ঘৰ সোমোৱা মতি ড্ৰাইভাৰৰ গাত নতুন চক্‌চকীয়া সাজ, তেওঁৰ জেপত সদায় দহটকীয়া নোটৰ জাপ, তেওঁৰ ঘৰৰ স্বচ্ছলতা আদি চকুত লগা ধৰণৰ ত্ৰুটি।

'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ আন এটা হতাশজনক দিশ হ'ল একাধিক সংগীত পৰিচালকে প্ৰস্তুত কৰা ইয়াৰ সংগীত। চলচ্চিত্ৰত সংগীত-পৰিচালকৰ দায়িত্ব হ'ল ছবিৰ ভাৱৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি সংগীত ৰচনা কৰা। সত্যজিৎ ৰায়ে আৱহ-সংগীতৰ প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিছে যে ভাল ছবি নষ্ট কৰাৰ এটা উপায় হ'ল সংগতিহীন আৱহ-সংগীত সংযোগ কৰা। 'সন্ধ্যাৰাগ'ত সংগীত কিছুমান টুকুৰা-টুকুৰি ৰূপত (patchy) আৰোপিত। দৃশ্যৰ পৰা দৃশ্যান্তৰলৈ আৰু ভাৱৰ পৰা ভাৱান্তৰলৈ যাওঁতে সংগীতৰ সূক্ষ্ম পৰিৱৰ্তনৰ দ্বাৰা বিভিন্ন দৃশ্যক্ৰমৰ মুড্ গাঁথি ছবিখনৰ মূল মেজাজ গঢ়ি তুলিব পাৰিলেহে আৱহ-সংগীতে ছবিৰ দৃশ্য-গ্ৰাহ্য ৰূপটোক ৰসঘন কৰিব পাৰে। প্ৰসংগক্ৰমে, পণ্ডিত বা শাস্ত্ৰকাৰৰ আপত্তি থাকিলেও 'জলসাঘৰ'ত বিলায়েৎ খাঁৰ সংগীত আৱহ-সংগীতৰ এটা অতি উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ সফলতাৰ নিদৰ্শন। একেদৰে 'ভূবন সোম'ৰ সৰল লিৰিকেল্ চিত্ৰৰূপৰ লগত বিজয় ৰাঘৱ ৰাওৰ সংগীতৰ সাযুজ্য ছবিৰ মেজাজ সৃষ্টি আৰু সফলতাৰ ক্ষেত্ৰত অত্যন্ত তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ সংগীত কাহিনীৰ অগ্ৰগতি বা পৰিবেশ সৃষ্টি কোনোটোৱে সহায়ক নহয়। মতিৰ সংসাৰৰ পৰিণতি সম্পৰ্কে সন্দিহান হৈ উঠা দৰ্শকৰ মনে যেতিয়া মতিৰ মাজেদি অৱধাৰিত আঘাতটোৰ (shock) বাবে অপেক্ষা কৰিছে, তেতিয়া হঠাৎ হাৰ্মনিয়ামত বাজি উঠিল এটা বিষন্ন সুৰ। দৰ্শকৰ মনত প্ৰত্যাশিত আঘাতটো সৃষ্টি নহলঃ মতি যেন এই ব্যক্তিগত ট্ৰেজেদিৰ প্ৰতি প্ৰস্তুত আৰু আত্ম-সমৰ্পিত (resigned)। আকৌ, গাঁৱৰ পৰা অহা বাচ চহৰ সোমোৱাৰ লগে লগে আৱহ-সংগীতত শুনা গ'ল বহু প্ৰচলিত দ্ৰুত তালত পাশ্চাত্য সংগীতৰ লঘু সুৰ। কিন্তু চাৰুৰ পটভূমি আৰু চৰিত্ৰৰ দিশৰ পৰা চহৰ-আগমনে তাইৰ মনলৈ পুলক আৰু উত্তেজনা অনাৰ সম্ভাৱনা কম; বৰং তাইৰ মনলৈ আহে ত্ৰাস আৰু অনিশ্চয়তা, এটা খেলি-মেলি ভাৱ। সৰু চাৰুৰ অভিনয়ত, মোহনৰ সংলাপত পৰিচালকৰ এই দৃষ্টিভংগীয়েই প্ৰকাশিত হৈছে; কিন্তু সংগীতে তাত সহযোগ কৰা নাই। সেয়ে দ্ৰুত তালৰ লঘু সংগীতৰ ঠাইত কেইটামান jarring note সৃষ্টি কৰা

হ'লে চাৰুৰ বিকল (confused) মনৰ অনিশ্চয়তাৰ লগত সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰা হ'লহেঁতেন। 'পথেৰ পাঁচালি'ত সত্যজিৎ ৰায়ে সংগীতক ভাৱৰ বাহক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰিয়েই ক্ষান্ত হোৱা নাই, চৰিত্ৰৰ একৃশ্যনৰ পৰিৱৰ্ত্তেও ব্যৱহাৰ কৰিছে। গৃহ-প্ৰত্যাগত হৰিহৰে, দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ কথা নাজানি, 'দুৰ্গা ক'ত' বুলি কৰা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তীব্ৰ বেদনাত সৰ্বজায়াই চিঞৰি উঠে; কিন্তু সেইটো সৰ্বজায়াৰ চিঞৰ নহয়, ৰবিশংকৰ-নিৰ্দেশিত তাঁৰ চানাইৰ উচ্চ-গ্ৰামৰ এটা টান।

এই ছবিৰ সম্পদ নিঃসন্দেহে কেইগৰাকীমান শিল্পীৰ সুন্দৰ অভিনয় আৰু পৰিচালক ড° শইকীয়াই ন্যায়সংগতভাৱে এই কৃতিত্বৰ অংশ দাবী কৰিব পাৰে। ৰুণু দেৱীৰ অভিনয় নিখুঁত; কিন্তু এই চৰিত্ৰৰ acquired sophistication- অৰ মাজে মাজে দুই-এটা rustic hangover দিয়া হ'লে চৰিত্ৰটো অধিক বিশ্বাসযোগ্য হ'লহেঁতেন। সৰু চাৰুৰ ভূমিকাত মামণি দাসে প্ৰশংসাযোগ্য অভিনয় কৰিছে। ভাগ্য আৰু দাৰিদ্ৰ্য-নিপীড়িতৰ অভিব্যক্তি আৰু মেজাজ সুন্দৰভাৱে ৰক্ষা কৰিছে আৰতি বৰুৱাৰ অভিনয়ে। মতি ড্ৰাইভাৰৰ জটিল চৰিত্ৰটো অৰুণ শৰ্মাই নিষ্ঠা আৰু কিছুদূৰ সফলতাৰে ৰূপ দিছে। কিন্তু চিত্ৰনাট্যত মতিৰ চৰিত্ৰ 'ড্ৰাইভাৰ' আৰু 'ভদ্ৰলোক'ৰ মাজত অস্বস্তিকৰভাৱে ওলমি ৰৈছে; অৰুণ শৰ্মাৰ অভিনয়ত যেন এই অস্বস্তিৰ আভাস আছে! পূৰ্ণিমা পাঠকৰ অভিনয়, স্বাভাৱিকভাৱেই, ফিল্মী। বাকীবোৰ চৰিত্ৰৰ অভিনয়ে প্ৰতিভাৰ দাবী নকৰে আৰু অভিনয়ো যথাযথ।

ইন্দুকল্প হাজৰিকাৰ আলোকচিত্ৰ প্ৰশংসনীয়। গাঁৱৰ দৃশ্যসমূহত তেখেতে কিছুমান সুন্দৰ ভিশ্যুৱেল্ সৃষ্টি কৰিছে। কিন্তু চহৰত তেখেতৰ কেমেৰা বহুলাংশে যান্ত্ৰিক। মনত ৰাখিব লাগিব যে আলোকচিত্ৰ মানে 'কেমেৰাৰ কাম' নহয়; কল্পনা আৰু যন্ত্ৰশৈলীৰ উপযুক্ত সমন্বয় অবিহনে আলোকচিত্ৰ জীৱন্ত হৈ নুঠে। তদুপৰি, অনবৰতে এটা আৱিষ্কাৰধৰ্মী আচৰণ (inventive attitude) নাথাকিলে আলোকচিত্ৰ-শিল্পীৰ সাফল্য এটা নিৰ্দিষ্ট গণ্ডীৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ হ'বলৈ বাধ্য। 'অপৰাজিত'ৰ শুটিঙৰ সময়ত সুব্ৰত মিত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰা 'বাউন্স্ লাইটিঙ'ৰ কৌশল ছবিখনৰ সফল ভিশ্যুৱেল্ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল। 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ বিয়াৰ দৃশ্যসমূহত কেমেৰাৰ গতি আমনিদায়কভাৱে ধীৰ। কিছুমান ষ্টক্-শ্বটেও ছবিখনৰ সৌন্দৰ্য্য ম্লান কৰিছে। তদুপৰি এঠাইত দৰ্শকে দেখে, শ্ৰীহাজৰিকাৰ কেমেৰাই লাইট নোহোৱা মতিৰ ঘৰ পোহৰময় কৰি তুলিছে। পৰিবাৰে এৰি থৈ যোৱাৰ পিচত মালিকৰ ৰান্ধনি ঘৰৰ বাৰান্দাত মূঢ়াত বহি থকা মতিৰ শ্বটকেইটাই চৰিত্ৰৰ মানসিক সংকট প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে; অৰুণ শৰ্মাৰ অভিনয়ত আন্তৰিকতা আছিল, কেইটামান ক্লজ-আপ্ আৰু আৱহ সংগীতৰ উপযুক্ত ট'নেল্ এফেক্টেৰে সেই মনস্তাত্বিক সংকট পৰিস্ফুট কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন।

'সন্ধ্যাৰাগ' এতিয়ালৈকে ওলোৱা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত এখন উল্লেখযোগ্য ছবি। কিন্তু ই কেৱল এখন উপভোগ্য ব্যৱসায়-সফল ছবি, ৰসোত্তীৰ্ণ কলা নহয়। এইখিনিতে তুলনামূলক প্ৰসংগত ক'ব পাৰি যে দুৰ্বল কাহিনী সত্বেও শ্ৰীপদুম বৰুৱাৰ 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ পৰিচালনা যথেষ্ট উচ্চস্তৰৰ আছিল। সুন্দৰ ভিশ্যুৱেলেৰে পূৰ্ণ শ্ৰীবৰুৱাৰ গাঁও

অধিক সজীৱ, স্বাভাৱিক আৰু অথেন্টিক্ আছিল। এই ছবিৰ আলোকচিত্ৰই কাৰিকৰী আৰু কলাগত দিশত এটা উচ্চতৰ মান চুইছিল আৰু ইয়াৰ সংগীত এক organic pattern-অত ৰচিত হৈছিল। বিশেষকৈ অন্ততঃ দুঠাইত ড্ৰামবিট্ আৰু ঢেঁকীৰ শব্দৰ ব্যৱহাৰ বিস্ময়কৰভাৱে ব্যঞ্জনাময় আৰু কাৰ্য্যকৰী (effective) হৈছিল। অৱশ্যে কেইটামান শ্বটৰ সহায়ত এটা অনুভূতি বা প্ৰতিক্ৰিয়া নিমজকৈ প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ত cohesive mobility-ৰ অভাৱ ঠায়ে ঠায়ে দেখা গৈছিল।

এইটো অনস্বীকাৰ্য্য যে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ দৰে প্ৰতিভাসম্পন্ন সৃষ্টিশীল লেখক এজনৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত প্ৰৱেশ অতিশয় তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। চলচ্চিত্ৰৰ ৰসামোদী দৰ্শকসকলৰ বাবে ই এক আশা আৰু প্ৰতিশ্ৰুতিৰ বতৰা। তেখেতৰ ৰুচিবোধ, সংবেদনশীলতা আৰু গভীৰ পৰ্য্যবেক্ষণ ক্ষমতাক তেখেতে চলচ্চিত্ৰত অধিক সুচলতাৰে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিব নিশ্চয়। ইতিমধ্যে ড° ভূপেন হাজৰিকাই নিৰাপদ আৰু সস্তীয়া কাহিনীৰ ভিত্তিত সস্তীয়া উপকৰণভৰা ছবিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰি থৈ যোৱা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ আৰম্ভণি অৰ্থহীন কৰি পেলাইছিল। স্বৰ্গীয় ব্ৰজেন বৰুৱাই চেন্টিমেন্টেলিটি আৰু ৰোমাঞ্চৰ জোৱাৰেৰে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ শিল্পক কেৱল লাভজনক ব্যৱসায়ৰ দিশে আগুৱাই নিলে। তৰল কাহিনী, গ্ৰাম্য জীৱনৰ উপকৰুৱা ছবি, অৱশ্যম্ভাৱী বিহুনাচ, স্থূল হাস্যৰস, হিন্দী ছবিমাৰ্কা খলনায়ক আদি উপকৰণেৰে পৰৱৰ্তী অনেক চলচ্চিত্ৰকাৰে স্বৰ্গীয় ব্ৰজেন বৰুৱা-সৃষ্ট আবেগৰ bandwagon বগাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এক তৰল, ৰুচিহীন সোঁতে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত টৌ তুলিলে। ড° শইকীয়াই এই বিপদজনক সোঁতৰ পৰা হয়তো অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক ৰক্ষা কৰিব পাৰিব। কিন্তু তাৰ বাবে তেখেতে আত্মোৎসৰ্গিতভাৱে চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু ব্যাকৰণ আয়ত্ত কৰাৰ চেষ্টা কৰিব লাগিব। স্থান-কালৰ নিৰৱচ্ছিন্নতাৰ অনুপস্থিতি, ইন্দ্ৰিয়-অনুভূত অ-দৃশ্যমান জগতখনৰ অনুপস্থিতি, কেমেৰাৰ সৃষ্টিশীল প্ৰকাশক্ষমতা, কলাসুলভ ব্যঞ্জনাময় সম্পাদনা আদি মৌলিক ধাৰণাবোৰ অধিক পৰিস্কাৰ হ'লেই তেখেতৰ চলচ্চিত্ৰ ভাষাই পৰিচ্ছন্ন ৰূপ পাব। আশা কৰোঁ, তেখেতে এদিন আমাক সঁচাই এখন অসাধাৰণ চলচ্চিত্ৰ উপহাৰ দিব।

ডিচেম্বৰ, ১৯৮০

১. "Alongside 'Limelight', all other films, even those we most admire, seem cut and dried and conventional ..... 'Limelight' is like no other film, above all like no other Chaplin film." (Andre Bazin "What is Cinema" P. 139)

ড° শইকীয়াৰ 'অগ্নিস্নান' আৰু প্ৰমূল্যৰ প্ৰশ্ন

ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'অগ্নিস্নান' সম্পৰ্কে হোৱা কিছু বাতৰি কাকতৰ বিতৰ্কত এই কথাত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে যে এই চলচ্চিত্ৰ ভাৰতৰ আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত 'পেনোৰামা' অংশত প্ৰদৰ্শনৰ বাবে নিৰ্বাচিত একৈশখন ছবিৰ ভিতৰত ভাল পাঁচখনৰ এখন আৰু ফ্ৰান্স আৰু বৃটেনৰ অন্ততঃ দুজন চলচ্চিত্ৰ সমালোচকৰ দ্বাৰা এই ছবি প্ৰশংসিত। 'পেনোৰামা'ৰ বাবে নিৰ্বাচনৰ মানদণ্ড সম্পৰ্কে মন্তব্য নিষ্প্ৰয়োজন। কিন্তু বিদেশী সমালোচকৰ ভাৰতীয় ছবিৰ প্ৰশংসা কিছু সতৰ্কতাৰে পৰীক্ষা কৰা প্ৰয়োজন। ভাৰতীয় সমাজ, দৰ্শন, জীৱনাদৰ্শ আৰু বাস্তৱতাৰ সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন ব্যাখ্যাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ গুৰুতৰ সীমাবদ্ধতা আছে। সত্যজিৎ ৰায়ৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ সমালোচক অমিতাভ চট্টোপাধ্যায়ে তেওঁৰ গৱেষণামূলক গ্ৰন্থ 'চলচ্চিত্ৰ, সমাজ ও সত্যজিৎ ৰায়' গ্ৰন্থত ৰবিন্ উড্ প্ৰমুখ্যে সত্যজিৎ ৰায়ৰ বিদেশী সমালোচক সকলৰ আলোচনা কিদৰে ভ্ৰান্ত আৰু ক্ৰটি যুক্ত তাক উদঙাই দেখুৱাইছে। ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ এই চলচ্চিত্ৰখনে কিছুমান মৌলিক সংশয় আৰু প্ৰশ্নৰ সৃষ্টি কৰিছে; সেইবোৰৰ বিতং আৰু মুকলি আলোচনা আমি যোগ্যজনৰপৰা আশা কৰিছিলোঁ। কিন্তু বাতৰি-কাকতধৰ্মী আলোচনা আৰু আত্ম-তৃপ্ত প্ৰশংসাবাদৰ মাজতে বেছিভাগ আলোচনা সীমিত থাকিল।

প্ৰথমেই কিছু বিষয়বস্তুগত অস্বস্তিৰ উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন। এই চলচ্চিত্ৰ ড° শইকীয়াৰ নিজৰে উপন্যাস 'অন্তৰীপ'ৰ আধাৰত নিৰ্মিত, কিন্তু কাহিনীৰ মূল ভিত্তি আমাৰ বাবে কিছু থৰক-বৰক যেন লাগিছে। নায়িকা মেনকা সীতা-সাবিত্ৰীৰ ধৰ্মীয় আৰু আদৰ্শ কাহিনীৰ মাজেদি ডাঙৰ হৈছে; দশৰথ বা শ্ৰীকৃষ্ণ আদি আদৰ্শ চৰিত্ৰৰ বহু পত্নীকতাই নিশ্চয় তেওঁৰ মানসিকতা গঠনত কোনো জটিলতাৰ সৃষ্টি কৰা নাছিল। ত্ৰিছৰ দশকৰ অসমীয়া সমাজত ধনী-মানী ব্যক্তিয়ে নিজৰ অৰ্থ আৰু প্ৰতিষ্ঠাৰ দম্ভ প্ৰমাণ কৰিবলৈ একাধিক পত্নী গ্ৰহণ কৰাত অস্বাভাৱিকতা নাছিল। মেনকাৰ চৰিত্ৰৰ বিকাশতো কোনো সামাজিক বা ব্যক্তিগত তীব্ৰ ন্যায়-অন্যায়বোধ বা প্ৰতিবাদ-চেতনাৰ ইংগিত দিয়া হোৱা নাই। অৰ্থাৎ মানসিকতা আৰু সামাজিকতাৰ দিশৰ পৰা মহীকান্তৰ দ্বিতীয় পত্নী গ্ৰহণৰ প্ৰতি মেনকাৰ স্বাভাৱিক গ্ৰহণযোগ্যতাৰ সম্ভাৱনাই নিশ্চিত আছিল। তেন্তে এই ঘটনাৰ প্ৰতি মেনকাৰ হঠাৎ এনে তীব্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ যুক্তি কি? যুক্তি এটা হয়তো এয়ে যে ই এখন উপন্যাস বা চলচ্চিত্ৰ;

ইয়াৰ কাহিনী বিন্যাসক কিছু কাব্যিক স্বাধীনতা দিয়া উচিত। কিন্তু তাকে কৰিলে আমি আন এটা গুৰুতৰ প্ৰশ্নৰ সন্মুখীন হ'ব লগীয়া হয়; সি হ'ল মানৱীয় প্ৰমূল্যৰ প্ৰশ্ন। দেখা যায়, কোনো সামাজিক চেতনা বা অন্যায়বোধৰ ফালৰপৰা নহয়, কেৱল ব্যক্তিগত অপমানজাত আক্ৰোশৰ জ্বালাত মেনকা এনে তীব্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়াত জিঘাংসু হৈ উঠিছে (কিৰণৰ প্ৰতি তেওঁৰ ব্যৱহাৰত সেইটো অধিকতৰ স্পষ্ট হৈ পৰিছে, কাৰণ তেওঁ ভৱা নাই যে কিৰণ একে লোভী পুৰুষ আৰু সামাজিক নিষ্ঠুৰতাৰ কৰুণতৰ চিকাৰ)। সৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়াই ঐতিহ্য আৰু প্ৰমূল্যক সাধাৰণতে সন্মান কৰে; এইটো ঠিক যে অস্তিত্বৰ নতুনতৰ বিচৰণভূমি আৰু মানৱিক বিকাশৰ উচ্চতৰ স্তৰৰ সন্ধানত পুৰণি ঐতিহ্য আৰু প্ৰমূল্যক ধ্বংস কৰি নতুন প্ৰমূল্যৰ সৃষ্টি কৰিবলগীয়া হয়। কিন্তু সভ্যতাৰ বিকাশৰ দীৰ্ঘ ইতিহাসৰ পথত যি সুস্থ মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহ নিৰ্মিত হৈছে, ব্যক্তিগত (বা আনকি সামাজিক) অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদত সেই সুস্থ, চিৰন্তন প্ৰমূল্যসমূহক ধ্বংস কৰি মানৱাত্মাৰ কি মহত্তৰ বিকাশ সাধন কৰিব পৰা যাব? সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত মানৱীয় প্ৰমূল্যৰ ওপৰত এনে অসতৰ্ক, অচিন্তিত আঘাতে মানুহৰ মানসিক আৰু সামাজিক অস্তিত্বৰ সুস্থ, সবল ভেটিটোকে কঁপাই নোতোলেনে?' আজিৰ 'ফেশ্যনেব্ল্ উইমেন্চ্ লিব'ৰ হাততালিয়ে সেই কঁপনি নৰং বঢ়াব, নকমায়। সেয়ে, আমি তুলিব খোজা প্ৰথম প্ৰশ্নটো হ'ল, ত্ৰিছৰ দশকৰ গাঁৱৰ ছোৱালী মেনকাৰ মনত একবিংশ শতিকাৰ আধুনিক মানসিকতা গ্ৰাফ্‌টিং কৰিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছে নেকি? আৰু দ্বিতীয়তে, লেখক হিচাপে ড° শইকীয়া এই উপন্যাসখনত স্ৰষ্টাৰ নৈতিক দায়িত্বৰ প্ৰতি সচেতন আছিল নে?

ড° শইকীয়াৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ 'সন্ধ্যাৰাগে' তাৰ কলাগত ব্যৰ্থতা সত্ত্বেও, আমাৰ মনত নতুন সম্ভাৱনাৰ আশা সঞ্চাৰ কৰিছিল। তেখেতৰ দ্বিতীয় চলচ্চিত্ৰ 'অনিৰ্বানে' সেই সম্ভাৱনাত অপ্ৰত্যাশিত আঘাত হানে। আজি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পঞ্চাছ বছৰৰ পিছত, অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ সোণালী জয়ন্তীৰ পাছতো, ড° শইকীয়াৰ 'অগ্নিস্নানে' অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে আমাক সন্দিহান কৰি তুলিছে। আৰম্ভণিৰপৰা এতিয়ালৈকে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা হিচাপে ড° শইকীয়াৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান ক্ৰটি হ'ল চলচ্চিত্ৰ কলাত তেখেতৰ সাহিত্য-ধৰ্মী প্ৰয়োগ-পদ্ধতি। কলা-মাধ্যম হিচাপে চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধানতম নিৰ্ণায়ক গুণ হ'ল তাৰ গতিশীল দৃশ্যধৰ্মিতা আৰু ইয়াৰ বাহন হ'ল এক বিশেষ চলচ্চিত্ৰীয় ভাষা। এই সংমিশ্ৰিত কলাৰ সাহিত্য এটা উপাদান মাত্ৰ। হেজাৰটা শব্দই প্ৰকাশ কৰিব পৰা এটা ভাৱ বা আবেগৰ ব্যঞ্জনা চলচ্চিত্ৰৰ ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰা এটা মাত্ৰ অৰ্থপূৰ্ণ বহুমাত্ৰিক কম্প'জিশ্যন্ বা এটা অভিনৱ প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰে মুহূৰ্ততে কঢ়িয়াই আনিব পাৰে। ড° শইকীয়াই তেখেতৰ ছবিত সাহিত্যৰ প্ৰকাশ ক্ষমতাকে প্ৰধান গুৰুত্ব দিছে; ফলস্বৰূপে 'অগ্নিস্নান'ৰ চিত্ৰনাট্য হৈছে কাহিনীৰ সাহিত্যধৰ্মী বিন্যাস আৰু 'শক্তিশালী' সংলাপৰ পয়োভৰ, দৈৰ্ঘ্য অপ্ৰয়োজনীয়ভাৱে বেছি আৰু গতি হৈছে গল্পৰ। সুদীৰ্ঘ স্বগত সংলাপৰ

মাজেৰে মহীকান্তই আপাত-সুপ্তা মেনকাক তাৰ জীৱন-দৰ্শন শুনাইছে, মেনকাৰ অভিসাৰৰ অতি delicate আৰু প্ৰচুৰ চলচ্চিত্ৰধৰ্মী সম্ভাৱনাৰে পূৰ্ণ চিকুৱেন্সটো মেনকাই আত্মপক্ষ স্পষ্টীকৰণৰ বক্তৃতাৰে স্থূল কৰি পেলাইছে (দৃশ্যটো কিছু উদ্ধাৰ কৰিছে মাত্ৰ মদনৰ সংযত অভিনয়ে); আনকি, ছবিৰ সমাপ্তিত মহীকান্ত আৰু মেনকাৰ চূড়ান্ত মুখামুখিৰ দৃশ্যতো ছবিৰ বক্তব্য প্ৰকাশিত হৈছে দীৰ্ঘ বক্তৃতাৰ ৰূপত। এই 'সংলাপ-বাজী'য়ে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ দৰ্শকৰপৰা প্ৰচুৰ হাত চাপৰি পাব পাৰে, কিন্তু ই চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা দুৰ্বল কৰি তোলে। চিত্ৰনাট্যৰ বাবে পোৱা ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰে এই দুৰ্বলতা ঢাকিব পৰা নাই।[২]

পৰিচালক হিচাপে ড° শইকীয়াই তেখেতৰ 'ল'কাল'ৰ (locale) মাজেৰে কাহিনীৰ পটভূমি প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পৰা নাই। এই কাহিনীৰ ঘটনাস্থল কি আৰু ক'ত? চহৰ বুলি উল্লেখ কৰিলেও কেৱল ঘৰটো, লাইটৰ খুঁটাটো আৰু নিৰ্জন ৰাস্তাটোৰে পটভূমিৰ পাৰ্শ্বপেক্টিভ্ সৃষ্টি কৰাত তেখেত ব্যৰ্থ হৈছে; মহীকান্তৰ ধান-কলটো হঠাৎ আহি পৰিছে কেৱল শেষ দৃশ্যত, কিন্তু তাৰ অৱস্থান ক'ত? অথচ কাহিনীৰ চৰিত্ৰই স্বাভাৱিকতে এই পাৰ্শ্বপেক্টিভ্ দাবী কৰে। অৱশ্যে 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ দৰেই ইয়াতো গাঁৱৰ চিকুৱেন্সৰ দৃশ্যায়ন দোষমুক্ত। ডিটেইলৰ প্ৰতি অতি সংবেদনশীল ড° শইকীয়াৰ ডিটেইলৰ গণ্ডগোল সম্পৰ্কে এজনে উদাহৰণ দিছে ত্ৰিছৰ দশকৰ লাইটৰ খুঁটাটো। সেইদৰেই 'অথেন্টিচিটি'ৰ খাতিৰত শেষ-দৃশ্যত বন্ধ হৈ যোৱা মিলটো চলিব লাগিছিল মেনকাৰ নিৰ্দেশত নহয়, এটা কাটৰ যোগেদি কোনোবা মিস্ত্ৰীৰ হাতৰ স্পৰ্শত (যদিও বুজা যায় যে এই নিৰ্দেশে মেনকাৰ নৱলব্ধ কৰ্তৃত্বকে সাব্যস্ত কৰিব খুজিছে)। আকৌ ক'ব পাৰি, বিয়াৰ যৌতুকৰ আচবাবখিনি ত্ৰিছৰ দশকৰ নহয়। কিন্তু আৰু দুই-এটা আন ধৰণৰ মাৰাত্মক ডিটেইলৰ ত্ৰুটি অনুল্লেখিত ৰৈ গৈছে। মেনকাৰ কথাত মদনৰ হৃদয় পৰিবৰ্তন হৈছে, সি সৎ হ'ব। মেনকাৰ প্ৰতি তাৰ শ্ৰদ্ধা আৰু সম্ভ্ৰম ইমানেই বেছি যে মহীকান্তক সৰ্বস্বান্ত কৰি সি মেনকাক সুখী কৰিব খুজিছিল। সেই মদনে মেনকাৰ দেহ-সম্ভোগৰ প্ৰস্তাৱত এবাৰলৈও আপত্তি বা অস্বস্তি প্ৰদৰ্শন নকৰিলে, বিবেকৰ দংশন অনুভৱ নকৰিলে। অথচ, তাৰ চিন্তাত মেনকাৰ প্ৰস্তাৱ মহীকান্তৰ দ্বিতীয় বিবাহৰ সমধিক অন্যায় হ'ব লাগিছিল; কিয়নো, তাৰ নিজৰ উক্তি মতেই সি চোৰ, কিন্তু বেয়া মানুহ নহয়। কাহিনী নিৰ্মাণত ড° শইকীয়াৰ বিভ্ৰান্তিৰ চিন পোৱা যায় আন এটা ডিটেইলৰ ব্যৱহাৰত। মেনকাৰ বক্তব্য হ'ল যে মদনৰ সৈতে তেওঁ দৈহিক সম্পৰ্ক কৰিছে গিৰিয়েকক এটা শিক্ষা দিবলৈ; ই মাত্ৰ এটা 'ব্যৱস্থা', মদনে তাত 'সহায়' কৰিব লাগে। কিন্তু মদনৰ লগত তেওঁৰ যৌন-সম্ভোগৰ আশু কাৰণ হিচাপে পৰিচালকে আমাক দেখুৱাইছে মেনকাৰ সম্ভোগ-কামনা; কাষৰ কোঠাত মহীকান্ত-কিৰণৰ শৃংগাৰৰ শব্দই মেনকাৰ মনত তোলা প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ডিটেইলত আমি দেখিছোঁ মেনকাৰ গাৰ ইছাট-বিছাট, ভৰিৰ আঙুলিৰ ঘন ঘন নিস্পেষণঃ কামনা বা Lust-অৰ ইংগিত। ড° শইকীয়াই ঠায়ে ঠায়ে প্ৰতীকৰ সু-ব্যৱহাৰ কৰিছে, কিন্তু সিবোৰ বিশেষ অভিনৱ বা

ব্যঞ্জনাক্ষম নহয়। কিছু ঠাইত শব্দ আৰু নৈঃশব্দৰ ব্যৱহাৰ সুপ্ৰযুক্ত।

কমল নায়কৰ দৰে খ্যাতিমান আলোক শিল্পীৰ কেমেৰা যান্ত্ৰিক বুলি ক'ব নোৱাৰিলেও মুঠেই সৃষ্টিশীল নহয়। পোহৰৰ ব্যৱহাৰত মাজে মাজে তেওঁ আচৰিতভাৱে casual; বেমাৰীৰ কোঠাত পোহৰৰ সহায়ত depressive পৰিবেশ সৃষ্টি নকৰি তেওঁ প্ৰচুৰ পোহৰেৰে টৌৱাই দিছে। অভিসাৰৰ স্থলত ৰাতিৰ পোহৰ স্বাভাৱিক নহয়। গাঁৱৰ পৰিবেশত ঘোঁৱা-বাগীৰ ট্ৰাকিং শ্বটকেইটা অৱশ্যে সুদৃশ্য।

চিত্ৰনাট্যৰ শিথিলতা দুই-এঠাইত সম্পাদনাই দূৰ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন; কিন্তু এনে সুযোগ থকা সত্বেও সম্পাদকে তাৰ ব্যৱহাৰ কৰিব খোজা নাই।

চৰিত্ৰানুগ অভিনেতা নিৰ্বাচনত ড° শইকীয়াই বিচক্ষণতাৰ পৰিচয় দিব পৰা নাই। মহীকান্তৰ অৰ্ধচহৰীয়া, ন-ধনী চৰিত্ৰৰ লগত বিজু ফুকনৰ urban sophistication-অৰ সামঞ্জস্য নাই। তেওঁৰ জুইশলা জ্বলোৱা, চিগাৰেট ধৰা, পদক্ষেপন (gait), দৃষ্টি ঘূৰোৱা আদি মেনাৰিজ্‌মত বিজু ফুকন বাৰে বাৰে ধৰা পৰি গৈছে। অৱশ্যে বিজু ফুকনে আন্তৰিক আৰু বহুদূৰ সফল অভিনয় কৰিছে। মেনকাৰ চৰিত্ৰতো মলয়া গোস্বামীয়ে নিষ্ঠাৰে অভিনয় কৰিছে। অৱশ্যে সত্যৰ খাতিৰত ক'ব লাগিব যে তেওঁৰ মুখৰ mobility কম, ফলত দ্ৰুত-পৰিবৰ্তিত বিভিন্ন অভিব্যক্তি সমান দক্ষতাৰে ফুটাই তোলাত তেওঁ সফল হোৱা নাই। চৰিত্ৰানুগ অভিনেত্ৰী নিৰ্বাচনত ড° শইকীয়াক অভিনন্দন জনাব লাগিব কবিতা গোস্বামী আৰু কাশ্মিৰী শইকীয়াৰ ক্ষেত্ৰত। সৰু ভূমিকাত হলেও দুয়ো যথাযোগ্য অভিনয় কৰিছে। অভিনয়-ক্ষমতাৰ প্ৰমাণ দিছে অৰুণ নাথ আৰু সঞ্জীৱ হাজৰিকাই। নাথৰ অভিনয়-শৈলী সংযত (restrained) আৰু নিম্ন-গ্ৰামৰ (low key), হাজৰিকাৰ কিছু তীব্ৰ (intense)। ভজহৰিৰ ষ্টক্ চৰিত্ৰত অৰুণ গুহঠাকুৰতা গতানুগতিক; আইভি বৰুৱা আৰু আনন্দ ভাগৱতীয়ে যথাযথ অভিনয় কৰিছে। অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত আন এক অসুবিধাৰ সৃষ্টি কৰিছে পোছাক আৰু ৰূপসজ্জাই। প্ৰায়বোৰ প্ৰধান চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত কেইবা ঠাইতো পোছাক আৰু ৰূপসজ্জা চকুত লগাধৰণে ত্ৰুটিপূৰ্ণ আৰু অস্বস্তিকৰ।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন যে ইন্দ্ৰৰ ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰটোৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত ড° শইকীয়াই অদ্ভুত দক্ষতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কেইটামান মাত্ৰ শ্বটত প্ৰায় সংলাপহীন এই চৰিত্ৰটোৰ আহত আৰু বিভ্ৰান্ত মানসিকতা তেখেতে সুন্দৰ ৰূপত ফুটাই তুলিছে।

'অগ্নিস্নান'ৰ সংগীত পৰিচালক তৰুণ গোস্বামী তেখেতৰ দায়িত্ব পালনত ব্যৰ্থ হৈছে। সংগীতত তেখেতৰ চৰ্চা আৰু দখল সম্পৰ্কে আমাৰ সন্দেহ নাই, কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ সংগীত— পৰিচালকৰ আনুগত্য প্ৰধানতঃ ছবিৰ বক্তব্যৰ প্ৰতি, সংগীতৰ বিশুদ্ধতা বা পাৰ্ফেক্‌শ্যনৰ প্ৰতি নহয়। সত্যজিৎ ৰায়ে এটা প্ৰবন্ধত দেখুৱাইছে কেনেকৈ ছবিৰ মুড্ আৰু পৰিস্থিতিৰ দাবীত কোনো বিশেষ ব্যঞ্জনা সৃষ্টি কৰবলৈ শাস্ত্ৰীয় সংগীতকো ইম্প্ৰ'ভাইজ্ আৰু মিশ্ৰিত কৰিবলগীয়া হৈছে। 'অগ্নিস্নান'ৰ কাহিনীৰ মূল সুৰ এক অন্যায় আৰু বেদনা-উৎসাৰিত

প্ৰতিবাদ, কিন্তু ছবিৰ থীম্ মিউজিকত তাৰ কোনো আভাস নাই। দ্বিতীয়তে, এই ছবিৰ কাহিনী ত্ৰিছৰ দশকৰ এক অৰ্ধ-চহৰৰ। ত্ৰিছৰ দশকৰ অসমত কোনো সুনিৰ্দিষ্ট চহৰীয়া সংস্কৃতি গঢ়ি উঠা নাছিল, সংস্কৃতিৰ গ্ৰাম্য-চৰিত্ৰই অধিক প্ৰকট আছিল। গোস্বামীৰ সংগীতৰ কম্প'জিশ্যনত এই দিশটোৱে গুৰুত্ব পোৱা নাই। উদাৰহৰণ স্বৰূপে, শেষ বাতি বিয়াঘৰৰ শূন্য ৰভাতলত মেনকাৰ উপস্থিতিয়ে যি এক শূন্যতা আৰু কাৰুণ্যৰ সৃষ্টি কৰিছে তাত চেতাৰে তোলা সংগীতৰ আৱহ ফলদায়ী হোৱা নাই। বৰং এই কৰুণ শূন্যতাৰ আঁৰত ৰিণিকি ৰিণিকি অতীতৰ বিয়ানামৰ বিদায়ী সুৰে প্ৰয়োজনীয় Pathos-অৰ ব্যঞ্জনা মৰ্মান্তিক কৰি তুলিলেহেঁতেন। স্মৰণ কৰিব পাৰি, জয়মতী ৰাজসভালৈ যোৱাৰ দৃশ্যত আৱহ সংগীতত বজা বিয়ানামৰ সুৰেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে অনিৰ্বচনীয় ব্যঞ্জনাৰে এক অবিস্মৰণীয় চিকুৱেন্স্ সৃষ্টি কৰিছিল।

এই কথা ক'ব লাগিব যে ভুল আধাৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হ'লেও, সাহিত্য-গন্ধী শৈলীৰে ভাৰাক্ৰান্ত হ'লেও আৰু কাহিনীগত ডিটেইলৰ ত্ৰুটি থাকিলেও মোটামুটিভাৱে ছবিখনক ড° শইকীয়াই এটা সংহত ৰূপ দিব পাৰিছে, তেখেতৰ আগৰ ছবি দুখনত যিটোৰ অভাৱ দেখা গৈছিল। চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী কুশলতাৰ দিশটোও তেখেতে বহুদূৰ আয়ত্ত কৰিছে। তেখেতৰ পৰা আমি এতিয়াও কলাগতভাৱে সফল চলচ্চিত্ৰ-কীৰ্তি আশা কৰোঁ। কিন্তু প্ৰথমতঃ কাহিনী সম্পৰ্কে আৰু দ্বিতীয়তঃ চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা সম্পৰ্কে তেখেতে পুনৰ গভীৰভাৱে চিন্তা কৰিব লাগিব। কাহিনীৰ কথা উল্লেখ কৰিবলগীয়া হ'ল এই কাৰণেই যে অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰথিতযশা গল্পকাৰজন তেখেতৰ ৰচনাৰ সূক্ষ্মতম আৰু গভীৰতম ব্যঞ্জনা সম্পৰ্কে যেন আজি আৰু সচেতন নহয়। অথবা মানৱাত্মাৰ মহত্তৰ ৰূপ ধাৰণা কৰিব পৰা তেখেতৰ স্ৰষ্টাৰ Vision-অত যেন আজি স্বচ্ছতাৰ অভাৱ ঘটিছে। এই প্ৰসংগত উদাহৰণ দিব পাৰি 'অগ্নিস্নান'ৰ সমাপ্তিৰ দৃশ্যটিৰ। সমাপ্তিত বাগীখনৰ ঘোঁৰা হালক এটা মটিফ্ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ই নিশ্চয় এক জয়যাত্ৰাৰ প্ৰতীক। কিন্তু কাৰ জয়? এই কাহিনীত মানুহ হিচাপে মহীকান্ত আৰু মেনকা উভয়ৰে পৰাজয় হৈছে। 'অগ্নিস্নান'তো পৰাজিত মানৱাত্মাৰ এক নিষ্ঠুৰ, কৰুণ আৰু উদ্ধাৰহীন পতনৰে কাহিনী।

<u>আগষ্ট, ১৯৮৭</u>

১. 'Every form of aesthetic must necessarily choose between what is worth preserving and what should be discarded and what should not even be considered'. (Andre Bazin : 'What is Cinema', P. 26)

২. 'Not only does speech limit the motion picture to an art of dramatic portraiture, it also interferes with the expression of the image.' (Rudolf Arnheim : 'Film as Art' P. 228)

'সাৰথি'ৰ সফলতা আৰু এটি অস্বস্তিকৰ প্ৰশ্ন

গাঁৱৰ স্কুলৰ চাকৰি আৰু প্ৰেমাস্পদাৰ পৰা আঁতৰি আহি নিৰঞ্জন দত্তই চহৰত বহু প্ৰবন্ধে নিজকে এজন মধ্যবিত্তীয় ভদ্ৰলোক হিচাবে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। এতিয়া চাকৰিৰ শেষৰ ফালে আদবয়সত তেওঁ সঞ্চিত অৰ্থ আৰু ঋণৰ সহায়ত মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ স্বপ্ন— চহৰত এটা নিজা ঘৰ সাজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এই ঘৰ সজা কাহিনীৰ মাজেৰে দুই পুত্ৰ, এক জীয়ৰী আৰু স্ত্ৰীৰে সৈতে দত্তৰ প্ৰকৃত ঘৰখন ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰ 'সাৰথি'ত আমাক উদঙাই দেখুৱাইছে। তেওঁৰ পৰিয়ালৰ প্ৰতিজন সদস্যই নিজৰ নিজৰ ৰুচি অনুযায়ী বিচৰা ঘৰটোৰ ছাতঢালাই কৰাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিনটোত ঘৰটোৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰতি আৰু তাৰ সৈতে আটাইতকৈ ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত মানুহজন দত্তৰ প্ৰতি তেওঁলোকে দেখুওৱা অনীহা, উদ্বেগহীনতা, অৱহেলাৰ আপাতদৃষ্টিত অকিঞ্চিৎকৰ ঘটনাতে চলচ্চিত্ৰখন শেষ হৈছে; কিন্তু ইয়াৰ মাজেদি তেওঁৰ সংসাৰখনৰ চিত্ৰায়নত আমি উপলব্ধি কৰোঁ বস্তুসৰ্বস্ব, আত্মকেন্দ্ৰিক, কৃত্ৰিমতাপূৰ্ণ আধুনিক নাগৰিক জীৱনৰ অৱক্ষয় আৰু মানৱীয় সম্পৰ্কৰ কৰুণ অধঃপতন য'ত মানুহৰ জীয়াই থকাৰ সাৰথি মাত্ৰ অতীত হৈ পৰা এক সৎ, উষ্ণতাপূৰ্ণ, শুভবোধসূচক জীৱনৰ নষ্টাল্জিয়া বা তাৰ আধাৰত দেখা মায়াময় স্বপ্ন। দাৰ্শনিক গভীৰতাৰে আবিষ্ট বা মানৱীয় অনুভূতিৰ চিৰন্তন আকুতিৰে সংপৃক্ত কোনো উচ্চতৰ অভিজ্ঞতাৰ কাহিনী হোৱা হ'লে ড° শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰ 'সাৰথি'ক নিশ্চয় এক উচ্চমাৰ্গীয় কলা-কৃষ্টি বুলি ক'ব পৰা গ'লহেঁতেন, কিয়নো সমসাময়িক জীৱনত বিপৰ্য্যস্ত এজন আধুনিক নাগৰিকৰ কাহিনী হিচাবে তাৰ বৰ্তমান স্তৰতো 'সাৰথি' অতি সফল চলচ্চিত্ৰ। অৱশ্যে ছবিখনৰ এটি অন্তৰ্লীন দুৰ্বলতা হ'ল কাহিনীৰ সামাজিক পৰিপ্ৰেক্ষিত সৃষ্টিৰ বাবে কাহিনীকাৰ-পৰিচালকৰ, সম্ভৱতঃ সচেতন, অনীহা।

সৰ্বপ্ৰথমেই ড° শইকীয়াক অভিনন্দন জনাব লাগিব এই কাৰণে যে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰতি থকা তেখেতৰ সাহিত্যধৰ্মী মনোভংগীৰ দীৰ্ঘদিনীয়া দুৰ্বলতাৰ পৰা 'সাৰথি'ত তেখেতে নিজকে প্ৰায় সম্পূৰ্ণই মুক্ত কৰিব পাৰিছে। অভিজ্ঞতাৰ যোগেদি চলচ্চিত্ৰৰ কলাকৌশলৰ (craft) ওপৰত ইতিমধ্যে অৰ্জন কৰা তেখেতৰ দখলৰ সৈতে দৃশ্যধৰ্মী কল্পনাৰ উপযুক্ত সংমিশ্ৰনেৰে তেখেতে এক প্ৰশংসাযোগ্য চলচ্চিত্ৰ ভাষা আয়ত্ত কৰিছে।[১] ফলস্বৰূপে,

'সাৰথি'ত আমি পাওঁ এক আটিল আৰু সমগতিসম্পন্ন চিত্ৰনাট্য, দৃশ্যায়নৰ কোনো ঠাইতে য'ত গতি আৰু ছন্দৰ স্খলন হোৱা নাই।

দুঃস্থ সময় আৰু অসুস্থ ঘৰুৱা আৰু সামাজিক পৰিবেশে বিনষ্ট কৰি তোলা এখন ঘৰ, এক উষ্ণ, আত্মীয়তাপূৰ্ণ পাৰিবাৰিক গোট হোৱাৰ পৰিবৰ্তে স্বাৰ্থপৰ, ৰুক্ষ, সহানুভূতিহীন সদস্যৰে পৰিপূৰ্ণ এক আধুনিক মধ্যবিত্ত নাগৰিক পৰিয়াল— আপাত-সামান্য টুকুৰা-টুকুৰি ঘটনাৰ দৃশ্যায়নৰে ড° শইকীয়াৰ ছবিত সামগ্ৰিকভাৱে আৰু বিশ্বাসযোগ্য বাস্তৱৰূপে মূৰ্ত হৈ উঠিছে। ড° শইকীয়াৰ নায়কৰ দৰে স্মৃতিময় অতীতৰ মাজত বা স্বপ্নবিলাসত আশ্বস্ত হ'ব নোৱাৰিলেও ব্যথিত চিত্তে নিৰুপায়ভাৱে আমি সকলোৱে উপলব্ধি কৰোঁ তথাকথিত আধুনিকতাৰ কুটিল প্ৰভাৱত অভিশপ্ত মধ্যবিত্ত নাগৰিক জীৱন আৰু অধঃপতিত মানবীয় সম্পৰ্ক। স্বীকাৰ কৰা উচিত হ'ব, তেখেতৰ কাহিনীত (আৰু সেয়ে চিত্ৰনাট্যতো) একমাত্ৰ আচহুৱা বা অমসৃণ অংশটো হ'ল নায়কৰ গাঁৱৰ অতীত জীৱনৰ সহকৰ্মীনি বান্ধৱী অথবা প্ৰেমিকা গৰাকীৰ উপ-কাহিনীটি। নায়কৰ জীৱন গঢ় দিয়াৰ বাবে আদৰ্শবাদী আত্মত্যাগেৰে প্ৰায় আবেগবিহীনভাৱে তেওঁৰ লগত সম্পৰ্ক ছেদ কৰা প্ৰেমিকা বা সম্ভাব্য পত্নীৰ চৰিত্ৰ দৰ্শকৰ বাবে কিছু কষ্টকল্পিত (contrived) আৰু কৃত্ৰিম যেন অনুভৱ হয় (মৃদুলা বৰুৱাৰ ব্ৰেছোঁ ধৰ্মী সংলাপ নিক্ষেপনে চৰিত্ৰটোৰ কৃত্ৰিমতা বঢ়াইছে[২])। বিশেষতঃ প্ৰেমৰ সামাজিক প্ৰতিবন্ধকক লাভ-লোকচানৰ নিৰিখেৰে চাই 'সম্বন্ধটো ভালে ৰাখিব' খোজা প্ৰেমিকাৰ আদৰ্শবাদিতা যিদৰে অস্বস্তিকৰ, তেনে বিচাৰ স্বাৰ্থপৰৰ দৰে নিৰ্ব্বিবাদে গ্ৰহণ কৰাটোও নায়কৰ কাপুৰুষালি।

আনহাতে, প্ৰতীকী স্তৰত, তেওঁৰ অতীতৰ গাঁৱৰ জীৱনৰ সংবেদনশীল প্ৰেমৰ মধুৰ মানবীয় সম্পৰ্কৰ স্মৃতিক যদি এক পৰিচ্ছন্ন, ছন্দময়, সুন্দৰ সংসাৰৰ জীৱনদায়িনী বস ৰূপে বৰ্তমানৰ ফোপোলা, আত্মকেন্দ্ৰিক নাগৰিক জীৱনৰ ৰুক্ষতা আৰু শূন্যতাৰ বিৰোধাভাস ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে, সি ঈপ্সিত অভিঘাত সৃষ্টি কৰাত ব্যৰ্থ হৈছে। বোধহয় এই কাৰণে যে তেওঁৰ প্ৰেমৰ গভীৰতা আৰু প্ৰেমিকাৰ আত্মবলিদানত জীৱনৰ মহত্ত্বৰ কোনো অনুভূতিৰ ব্যঞ্জনা প্ৰকাশ পোৱা নাই, বৰং তাত প্ৰেমৰ এক পলায়নকামী, আপোচমুখী পৰাজয়ৰ নিৰ্য্যাস আছে। (এইটোও সম্ভৱ যে বিবাহিত, সন্তানৰ পিতৃ, আদবয়সীয়া দত্তই ডেকা বয়সৰ প্ৰেমিকাক লৈ 'ফেন্টাচাইজ্' কৰা কথাটোত নাৰীবাদী আৰু নীতিবাগীশসকলে আপত্তি কৰিব।) সৰল প্ৰেম আৰু সহজ জীৱনৰ প্ৰতীক হিচাবে বনুৱা-দম্পতিটোক দত্তৰ জীৱনৰ বিৰোধাভাস ৰূপে তুলি ধৰা দৃশ্যসমূহ বিশেষ ব্যঞ্জনাক্ষম নহ'ল। এই অংশকেইটাৰ বাহিৰে সমগ্ৰ ছবিখনত 'কাহিনী' বিন্যাস প্ৰত্যয়জনক আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত।

ছবিখনৰ কেইবা ঠাইতো ড° শইকীয়াই কিছুমান অতি সুকল্পিত প্ৰতীকী দৃশ্যসুষমা ৰচনা কৰিছে। আন্ধাৰ-পোহৰ ৰাতিপুৱাৰ নিৰ্জন ৰাজপথত ঘৰটোৰ ছাত ঢালাই কৰিবলৈ

যোৱা নায়কৰ সম্পূৰ্ণ নিঃসংগতাৰ দৃশ্য অথবা ছাত ঢালাই সম্পূৰ্ণ হোৱাৰ পিছত সূৰ্য্যাস্তৰ পোহৰ-আন্ধাৰৰ কাব্যিক পৰিবেশত ছাতখন চাই একেলগে অনুভৱ কৰা সফলতা আৰু শূন্যতাৰ গধুৰ অনিশ্চয় মুহূৰ্ত ড° শইকীয়াৰ পৰিণত হাতৰ সফল সৃষ্টি। উল্লেখযোগ্য যে এই চলচ্চিত্ৰত কমল নায়কৰ কেমেৰা দুই-এঠাইত জড়তাগ্ৰস্ত হোৱাৰ বাহিৰে (যেনে, মিক্সাৰ্ মেচিনটো প্ৰকট কৰাৰ শ্বট্‌কেইটা) সামগ্ৰিকভাৱে সজীৱ আৰু গতিশীল; পোহৰ আৰু দৃশ্যকল্পনা উভয় দিশতে সমৃদ্ধ।

ড° শইকীয়াৰ চৰিত্ৰসমূহ সফল কৰি তুলিছে প্ৰতিজন প্ৰধান শিল্পীৰে নিষ্ঠাপূৰ্ণ অভিনয়ে। শিল্পীসকলৰ অভিনয়ৰ মাজেৰে পৰিচালকে প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিছে। নায়কৰ ৰূপত অৰুণ নাথৰ ওপৰতে অভিনয়-প্ৰতিভাৰ দাবী আছিল সৰ্বাধিক আৰু তেওঁ আন্তৰিকতাৰে এই দাবী পূৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু য'ত লঘু হাস্য-পৰিহাসৰ সংলাপ-নিৰ্ভৰ অভিনয় কৰিবলগীয়া হৈছে তাত তেওঁ উজুটি খাইছে আৰু তেওঁৰ সংলাপ দৰ্শকৰ কাণত ফোপোলা যেন লাগিছে; কিন্তু ইয়াৰ বাবে কেৱল তেওঁকে জগৰীয়া কৰিব নোৱাৰি।

সামগ্ৰিকভাৱে ছবিখনত সংগীত বিশেষ ফলপ্ৰদ নহয়, কিন্তু গাঁৱৰ দৃশ্যায়নত আবহ-সংগীত সুপ্ৰযুক্ত; তদুপৰি শব্দ আৰু নৈঃশব্দৰ ব্যৱহাৰ পৰিচালকে সুচিন্তিতভাৱে কৰিছে। (উদাহৰণস্বৰূপে, কৰ্কশতা আৰু আৱেগ বিহ্বলতাৰ পৰিবেশত মিক্সাৰ্ মেচিনৰ ব্যৱহাৰ উল্লেখ কৰিব পাৰি।) বুদ্ধিদীপ্ত সম্পাদনাই ছবিখনত প্ৰয়োজনীয় গতি আৰু কেইটামান সফল চলচ্চিত্ৰীয় মুহূৰ্ত সৃষ্টি কৰিছে।

বহুদিনৰ মূৰত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ কলাগতভাৱে বহুলাংশে সফল ছবি 'সাৰথি' চাই উঠি মনলৈ অৱশ্যে এই প্ৰশ্ন আহে যে জীৱন সম্পৰ্কে শিল্পী হিচাবে ড° শইকীয়াৰ মনোভংগী কি? প্ৰেমৰ মধুৰতাৰে সিক্ত মানৱীয় সম্পৰ্কৰ মাজেৰে সুস্থ, সহজ, বাসযোগ্য জীৱন আজি কি কেৱল এক মীথ্, মায়াস্বপ্ন? আৰু তেখেতৰ বাবে (সেয়ে আমাৰ বাবেও) জীৱন কি এক বিষণ্ণ, ছায়াচ্ছন্ন, নিঃসংগ, নিৰুপায় স্বপ্নসম্বল পৰিক্ৰমা? তথাকথিত আধুনিকতা আৰু নাগৰিক সভ্যতাই অনা মধ্যবিত্তীয় জীৱনৰ বিপৰ্য্যয় আজিৰ মানুহৰ উদ্ধাৰবিহীন, অমোঘ নিয়তি?

১৯৯১

১. 'It is not because cimena is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories'. (Christian Metz : 'Film Languge' P. 47)

২. We know that Bresson directs his actors by holding them back from acting "dramatically", from adding emphasis, forcing them to abstract from their "art". (Francois Truffaut : 'The Films in My Life', P. 192)

সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰা আৰু 'গঙা চিলনীৰ পাখি'

সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ আৰু বিকাশ সাংস্কৃতিক উৎকৰ্ষ আৰু সামাজিক বিকাশৰ অন্যতম উপাদান। আধুনিক যুগত জনসংযোগৰ অতি শক্তিশালী মাধ্যম ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ পাছত চলচ্চিত্ৰৰ সামাজিক ভূমিকাৰ গুৰুত্ব অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। সুস্থ, কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণৰ যোগেদি গঢ়ি তোলা নতুন সাংস্কৃতিক আন্দোলনক সামাজিক ৰূপান্তৰৰ বৃহত্তৰ কাৰ্য্যসূচীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰা যায়। চলচ্চিত্ৰ জগতৰ বিয়াগোম শিল্পীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আত্ম-সচেতন সাংবাদিকলৈকে সকলোৱেই আজি কলাসন্মত, সুস্থ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ আহ্বান দিছে। কিন্তু সুস্থ চলচ্চিত্ৰ আলাসতে আপুনি সৃষ্টি হোৱা বস্তু নহয়। প্ৰতিষ্ঠিত সুস্থ ঐতিহ্যৰ অনুপস্থিতিত প্ৰতিভা আৰু নিৰলস পৰিশ্ৰম, মাধ্যমটিৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতা আৰু আত্মোৎসৰ্গিতা, সচেতন প্ৰচেষ্টা আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰেহে এনে সাংস্কৃতিক আন্দোলন গঢ়ি তোলা সম্ভৱ।

বিশ্বৰ প্ৰথম সবাক চলচ্চিত্ৰ 'জাজ্ ছিংগাৰ্' নিৰ্মাণৰ মাত্ৰ চাৰিবছৰৰ পিছতেই ১৯৩১ চনত প্ৰথম ভাৰতীয় সবাক চলচ্চিত্ৰ 'আলম আৰা'ৰ জন্ম হৈছিল। কিন্তু যোৱা পঞ্চাছ বছৰৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসলৈ চকু দিলে আমি দেখা পাওঁ অতি সীমিত কলাগত সাফল্যৰ বিপৰীতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই ভাৰতীয় সামাজিক মানসিকতাত কি ধৰণৰ অশুভ প্ৰভাৱ সৃষ্টি কৰিছে। ত্ৰিছৰ দশকত এই নতুন শিল্প-মাধ্যমটিয়ে উচ্চস্তৰৰ কলাগত সাফল্য লাভ কৰিব নোৱাৰিলেও সেই সময়ৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত অসুস্থতা আৰু বিকৃতিৰ লক্ষণ দেখা যোৱা নাছিল। দেবকী বসুৰ 'চণ্ডীদাস', 'সীতা', প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ 'দেৱদাস', ভি. শান্তাৰামৰ 'দুনিয়া না মানে', 'আদমী' আদি ছবিত সমাজৰ প্ৰকৃত আৰু সম্পূৰ্ণ প্ৰতিফলন নহলেও অসুস্থতা আৰু অশুভ বিকৃতিৰপৰা সিবোৰ মুক্ত আছিল। ১৯৩৬ চনত সৃষ্ট হিমাংশু ৰায়ৰ 'অচ্যুত্ কন্যা' এক প্ৰকাৰৰ দুঃসাহসিক প্ৰচেষ্টা আছিল।

কিন্তু যুদ্ধোত্তৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত প্ৰচুৰ বে-আইনী টকাৰ বিনিয়োগে ইয়াক তাৎক্ষণিক মুনাফা লুটাৰ এক উৰ্বৰ ক্ষেত্ৰত পৰিণত কৰিলে। টকাৰ লোভত আত্ম-বিক্ৰীত এচাম অশিক্ষিত, আদৰ্শবিহীন আৰু সামাজিক দায়িত্ববৰ্জিত শিল্পী আৰু কলা-কুশলী এই নতুন সোঁতত উটি গ'ল। টকাৰ খেলা আৰু মত্ত প্ৰতিযোগিতাৰে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ বজাৰ

জমি উঠিল। নায়ক-নায়িকা, খলনায়ক, নাচ আৰু গান সম্বলিত অতি পৰিচিত কাহিনী— এই ফৰ্মূলাৰ অক্টোপাছৰ চেপাত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ বন্দী হ'ল। পঞ্চাছ আৰু ষাঠিৰ দশকৰ মাজ ভাগলৈকে চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধান উপজীব্য আছিল প্ৰেম-কাহিনী; আঁকোৰগোজ মাক-বাপেক আৰু দগাবাজ খলনায়কৰ সকলো বাধা ওফৰাই নায়ক-নায়িকাৰ সুখৰ মিলন। যেন এয়ে সম-সাময়িক ভাৰতীয় সমাজ আৰু জীৱনৰ প্ৰকৃত ৰূপ। তদুপৰি এটা প্ৰেম-কাহিনীৰ ৰূপায়ণতো প্ৰেমৰ পৰিপূৰ্ণ বিকাশ আৰু উত্তৰণৰ বাবে ভাৰতীয় সমাজৰ পটভূমি আৰু সমস্যাসমূহক প্ৰকৃত ৰূপত চলচ্চিত্ৰত বিধৃত কৰা নহৈছিল। মাত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল বিলাস আৰু প্ৰাচুৰ্য্যৰ এখন কল্পলোক য'ত দৰ্শকসকল বাস্তৱৰপৰা বিচ্ছিন্ন হৈ নিজৰ সমস্যা আৰু দুৰ্ভোগৰ এক স্বপ্ন সমাধানত আপোনপাহৰা হয়। ইয়াৰ পিছত যেতিয়া ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক ব্যৰ্থতাই ভাৰতীয় জনগণৰ জীৱন অধিকতৰ পংগু কৰি আনিলে, শাসক আৰু শোষকৰ উৎপীড়নে জীৱনযাত্ৰা অত্যধিক পৰিমাণে দুৰ্বহ কৰি তুলিলে, তেতিয়া আশাভংগ, ব্যৰ্থতা আৰু হতাশাই বিক্ষুব্ধ কৰি তোলা জনমানসক এইবাৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই যোগান ধৰিলে হিংস্ৰতা আৰু যৌনতা। ষাঠি ৰ দশকৰ মাজমানৰপৰা এতিয়ালৈকে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত আমি সেয়ে দেখো অতি স্থূল যৌনতা আৰু নিষ্ঠুৰ হিংস্ৰতাৰ পয়োভৰ। বস্তুতঃ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত সুস্থ, ৰুচি আৰু কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ সৃষ্টিশীল ভূমিকা কেতিয়াবাই ৰুদ্ধ হৈ গৈছে; ইয়াত আধিপত্য চলাইছে চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত উৎকৰ্ষৰ প্ৰতি কোনো ধৰণৰ আনুগত্য আৰু দায়িত্ব নথকা এচাম বেপাৰীয়ে। জীৱনৰ সুস্থ ৰূপ, সমাজৰ প্ৰকৃত চিত্ৰ আৰু তাৰ উত্তৰণৰ প্ৰতি জনগণক উদ্বুদ্ধ কৰাৰ শিল্পৰ সামাজিক দায়িত্ব পালন কৰাৰ পৰিৱৰ্তে তেওঁলোকৰ চেতনাক অন্ধ আৰু মত্ত কৰি ৰাখিবলৈ চলচ্চিত্ৰক শোষণৰ অস্ত্ৰ হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে মাত্ৰ।

অৱশ্যে প্ৰচলিত প্ৰথা (system) আৰু শোষণৰ কাৰচাজিৰ (manipulation) বিৰুদ্ধে দুই-এজন চিত্ৰনিৰ্মাতাই যে বিদ্ৰোহ কৰা নাছিল তেনে নহয়। জ্যোতিৰ্ময় ৰায়ৰ 'উদয়েৰ পথে' আৰু বিমল ৰায়ৰ 'দো বিঘা জমিন' এই দিশৰ পৰা উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ ব্যৱসায়িক অক্টোপাছে সোনকালেই বিমল ৰায়ক আত্মসাৎ কৰে। কলাগত দিশৰপৰা উল্লেখযোগ্য নহলেও কে. এ. আব্বাছৰ ছবিত এটা সমাজ সচেতন সুৰ ফুটি উঠিছিল; কিন্তু তেৱোঁ শেষত নীৰৱ হৈ পৰে।

এইদৰেই যোৱা পঞ্চাছ বছৰৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাস নিঃস্ব হ'লহেঁতেন, যদিহে আঞ্চলিক ভাষাত ভাৰতৰ শ্ৰেষ্ঠ চলচ্চিত্ৰ কিছুমান নিৰ্মিত নহ'লহেঁতেন। বস্তুতঃ আঞ্চলিক ভাষাত কিছুমান অতি সফল কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসৰ অতি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ঘটনা; কিয়নো ইয়াৰ ফলতে ভাৰতত সুস্থ কলা-সন্মত চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰায় অনাৰব্ধ ধাৰাটিয়ে বিকাশ লাভ কৰে আৰু ক্ৰমে গতিশীল হৈ উঠে। আঞ্চলিক ভাষাৰ এই ছবিসমূহেই ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰক বিশ্ব চলচ্চিত্ৰ মঞ্চত এক নতুন মৰ্য্যাদা দিয়ে। এনে

কলা সৃষ্টিৰ পথিকৃৎ হ'ল ঋত্বিক ঘটক আৰু সত্যজিৎ ৰায়। পঞ্চাছৰ দশকৰ মাজভাগত বিভূতিভূষণৰ ক্লাছিকধৰ্মী উপন্যাসৰ আধাৰত নিৰ্মিত সত্যজিৎ ৰায়ৰ 'পথেৰ পাঁচালি'য়ে বিশ্ব চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত এক সন্মানীয় স্থান অধিকাৰ কৰে। এইটো অতি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ যে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধান ধাৰা হিন্দী চলচ্চিত্ৰৰ অসুস্থ আৰু ৰুচিবিহীন আধিপত্যক প্ৰথম জোকাৰটো দিয়ে এখন আঞ্চলিক ভাষাৰ চলচ্চিত্ৰই। আৰু হয়তো এই ঘটনাৰ আঁৰতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰকৃত দিশ নিৰ্ণয়ৰ চাবি-কাঠি লুকাই আছে।

ষাঠিৰ দশকত সত্যজিৎ ৰায় আৰু ঋত্বিক ঘটক সৃষ্ট চলচ্চিত্ৰ কেইখনৰ কলাগত সাফল্যই সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰাটোক অধিক শক্তিশালী কৰি তোলে আৰু সুস্থ, ৰুচিসন্মত, বাস্তৱমুখী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাট মুকলি হয়। সত্তৰৰ দশকত এই ধাৰা ক্ৰমে অধিকতৰ সবল হৈ উঠে আৰু এই দশকত এই নতুন ধাৰাৰ মাজতো এনে কিছু চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ আবিৰ্ভাৱ হয়, যিসকলে চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত সাফল্যতে সন্তুষ্ট নাথাকি ঋত্বিক ঘটক সৃষ্ট ঐতিহ্যৰ অনুসৰণত তাৰ অধিক সমাজ-সচেতন আৰু প্ৰগতিশীল চৰিত্ৰৰ প্ৰতি মনোনিবেশ কৰে। বংগৰ মৃণাল সেন এইসকলৰ অগ্ৰণী। এইদৰেই যোৱা দুটি দশকত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ এই আশাপ্ৰদ, প্ৰগতিশীল, সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰাই বিকাশ লাভ কৰিছে, চলচ্চিত্ৰ-সাংবাদিকৰ ভাষাত যাক কোৱা হৈছে 'সমান্তৰালবৰ্তী চলচ্চিত্ৰ' (parallel cinema)। পূৰ্বাঞ্চলত সত্যজিৎ ৰায়, মৃণাল সেন, বুদ্ধদেব দাসগুপ্ত, উৎপলেন্দু চক্ৰৱৰ্তী, গৌতম ঘোষ, পদুম বৰুৱা, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, অতুল বৰদলৈ; দক্ষিণত আদুৰ গোপাল কৃষ্ণ, বি. বি. কৰন্থ, গিৰীশ কাৰনাড, গিৰীশ কাচাৰৱালী, এম. এচ. চথ্যু, অৰবিন্দন; পশ্চিমাঞ্চলত কান্তিলাল ৰাঠোৰ, সত্যদেব ডুবে, মণি কাউল, কুমাৰ চাহানী, আমোল পালেকাৰ, শ্যাম বেনেগাল, মজফৰ আলি আদি শক্তিশালী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাই ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ এই নতুন পৰ্য্যায়ত চলচ্চিত্ৰক এক অৰ্থপূৰ্ণ ৰসোত্তীৰ্ণ সামাজিক কলা হিচাবে ৰূপায়ণ কৰাৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিছে। অপসংস্কৃতিৰ প্ৰবল প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ সন্মুখত সুস্থ, ৰুচিসন্মত, বাস্তৱবাদী আৰু সামাজিকভাবে অৰ্থপূৰ্ণ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত এওঁলোকে লোৱা ভূমিকাৰ বাবে এওঁলোক অভিনন্দনযোগ্য।

প্ৰাসংগিকভাবে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অস্বস্তিকৰ বিকাশৰ ধাৰাটোৰ বিষয়েও এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পৰা যায়। এহাতে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰাথমিক সুবিধা আৰু পৰিবেশৰ অভাৱ, আনহাতে অতিশয় সীমিত বজাৰ— এই কঠিন বাস্তব প্ৰতিবন্ধকতাৰ মাজত 'আলম্ আৰা'ৰ নিৰ্মাণৰ মাত্ৰ চাৰি বছৰৰ পিছতে ১৯৩৫ চনত অসমত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই 'জয়মতী' সৃষ্টি কৰিছিল। ই এক অভাৱনীয় আৰু দুঃসাহসিক কীৰ্তি। কিন্তু কেৱল দুঃসাহসেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মূলধন নাছিল; শিল্পৰ প্ৰতি গভীৰ আন্তৰিক প্ৰেৰণা আৰু দায়িত্ববোধে তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ উত্তৰণ সম্ভৱ কৰি তুলিছিল। ইংলণ্ড আৰু জাৰ্মেনিত থকা কালত চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী জ্ঞান লাভ কৰাৰ উপৰিও আইজেনষ্টাইন্, পুড'ভকিন্, গ্ৰিফিথ্ আদি বৰেণ্য

চলচ্চিত্ৰকাৰৰ যুগান্তকাৰী সৃষ্টিসমূহৰ দৰ্শন আৰু অধ্যয়নৰ যোগেদি তেওঁ প্ৰকৃত আৰু আধুনিক চলচ্চিত্ৰবোধ অৰ্জন কৰিছিল। আৰু সেয়ে কাৰিকৰী ত্ৰুটি সত্বেও ছবিখনৰ দৃশ্যধৰ্মিতা (visual quality) আৰু চলচ্চিত্ৰধৰ্মী অভিনয়ে (cinematic acting) ইয়াক এখন প্ৰকৃত বাস্তৱধৰ্মী চলচ্চিত্ৰ কৰি তুলিছিল। কিন্তু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ দুৰ্ভাগ্য যে এই কঠিন, শ্ৰমসাধ্য, পুৰস্কাৰবিহীন সাধনাৰ পথ আৰু অনুসৃত নহ'ল আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ সৃষ্ট ঐতিহ্যও আৰু ৰক্ষা নপৰিল। 'ছিৰাজ'ত চলচ্চিত্ৰগত সাফল্যৰ ঠাইত কাহিনীৰ আবেগেহে দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰিলে। ড° ভূপেন হাজৰিকাৰ 'এৰাবাটৰ সুৰ'ত যি কিছু সংবেদনশীলতাৰ আভাস দেখা গৈছিল, তেওঁৰ পিছৰ ছবিবোৰত স্থূলতা আৰু ৰুচিহীনতাৰ হেঁচাত সিও অদৃশ্য হ'ল। প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰবোধৰ অভাৱেই নহয়, প্ৰকট ব্যবসায়ধৰ্মিতাৰ লক্ষণেৰেও সিবোৰ আক্ৰান্ত। ইয়াৰ পিছৰ উল্লেখযোগ্য চিত্ৰনিৰ্মাতা ব্ৰজেন বৰুৱাই অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগত নতুন শক্তি সঞ্চাৰ কৰে; কিন্তু তেওঁৰ হাতত কলাগতভাবে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ অধিকতৰ অধঃপতন ঘটে। শুনা যায়, অৰ্থোপাৰ্জন তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ঘোষিত উদ্দেশ্য বুলি তেওঁ দুই-এক সহযোগীক কৈছিল। এনে উক্তি ভণ্ডামি-মুক্ত আৰু বৃত্তিগত সততাৰ পৰিচায়ক হ'ব পাৰে, কিন্তু চলচ্চিত্ৰকলা আৰু সামগ্ৰিক অৰ্থত জাতিৰ সংস্কৃতিৰ বাবে ক্ষতিকাৰক।

সম্প্ৰতি অসমত আগৰ তুলনাত ঘনাই অধিক চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ হ'ব ধৰিছে আৰু চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগে গা কৰিব ধৰা যেন অনুমান হৈছে। কিন্তু ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে কলাগত দিশত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই নিঃসন্দেহ-উৎকৰ্ষ লাভ কৰিব পাৰিছে। বৰং দেখা গৈছে যে নিৰ্মিত অধিকাংশ ছবিৰে গুণগত মান নিম্ন স্তৰৰ, অনেক ছবি আলোকচিত্ৰত তুলি ধৰা নাট্যাভিনয় মাত্ৰ। অৰ্থাৎ প্ৰকৃত অৰ্থত অসমীয়া চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলে চলচ্চিত্ৰৰ নিজস্ব ৰূপ আৰু সত্তা আয়ত্ত কৰিবলৈ এতিয়াও সক্ষম হোৱা নাই।

'ক্লিচে' যদিও, যাক আমি কওঁ, ক'লা ডাৱৰত ৰূপালী ৰেখাৰ দৰে, এই ব্যৱসায়িক আৰু কলা-বিৰোধী পৰিবেশৰ মাজতো যোৱা দশকটোত অসমত কেইজনমান চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতা দেখা গৈছে যি কেইজনে মাধ্যমটিক আয়ত্ত কৰি সুস্থ কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তদুপৰি কলা-মাধ্যম হিচাবে চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ দায়িত্ব সন্দেহাতীত। অতুল বৰদলৈ, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া আৰু পদুম বৰুৱাৰ নাম এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। অতুল বৰদলৈ পৰিচালিত প্ৰগতিশীল দৃষ্টিভংগীৰ চলচ্চিত্ৰ 'কল্লোল'ৰ বিষয়ে ইতিমধ্যে যথেষ্ট আলোচনা আৰু বিতৰ্ক হৈ গৈছে। ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'সন্ধ্যাৰাগ' আৰু 'অনিৰ্বাণ'ৰ ওপৰত কেইবাটাও আলোচনা ওলাইছে। অৱশ্যে পদুম বৰুৱাৰ 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ ওপৰত বিশেষ আলোচনা চকুত নপৰিল। অথচ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'জয়মতী'ৰ পিছত অসমত সুস্থ আৰু কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত 'গঙা চিলনীৰ পাখি'য়েই প্ৰথম সাৰ্থক প্ৰচেষ্টা। এই গুৰুত্বৰ দিশৰপৰা 'গঙা চিলনীৰ

পাখি'ৰ চলচ্চিত্ৰগত সাফল্যৰ বিষয়ে কিছু আলোচনা কৰা নিশ্চয় অনুচিত নহ'ব।

'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ বিষয়ে প্ৰথমেই যিটো কথা চকুত পৰে সেইটো হ'ল ইয়াৰ দুৰ্বল কাহিনী। কাহিনীৰ নায়ক ধনঞ্জয় এজন কাপুৰুষ আৰু জীৱনৰ প্ৰতিটো ক্ষেত্ৰতে তেওঁ আপোচ আৰু পলায়নৰ পথ লৈছে। কাহিনীৰ মূল আবেদন নায়িকা বাসন্তীৰ জীৱন-যৌৱনৰ আশা-আকাংক্ষা আৰু তাৰ কৰুণ পৰিণতিতে কেন্দ্ৰীভূত হৈ ৰৈছে। স্বাভাৱিকতে, সামাজিক বাস্তৱতাৰ দিশৰপৰা এনে কাহিনীৰ আবেদন সীমিত। কিন্তু ব্যক্তিগত আশা-আকাংক্ষা-ব্যৰ্থতাৰ এই সাধাৰণ তাৎপৰ্য্যহীন কাহিনীকে পদুম বৰুৱাই এখন কলাসন্মতভাৱে সফল চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপায়িত কৰিছে। যি গতিশীল দৃশ্যধৰ্মিতা চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ নিয়ামক 'গঙা চিলনিৰ পাখি'ত সি পূৰ্ণৰূপে বিদ্যমান।

ছবিৰ অপ্‌নিং ছিকুৱেন্সত দেখা যায় সোণাই নদীৰ ওপৰত আকাশত সঞ্চৰণশীল এটি গঙা চিলনী, তলত কলহত পানী ভৰাবলৈ লৈ তাৰ মাতত আকৃষ্ট হৈ নায়িকা বাসন্তীয়ে হঠাৎ ওপৰলৈ চায়। এই সংযোগৰ মাজেদিয়েই অনুমান কৰিব পাৰি বাসন্তীৰ জীৱনৰ আশা-আকাংক্ষাৰ প্ৰতীক হিচাবে গঙা চিলনীটিক উপস্থাপন কৰা হৈছে আৰু ছবিৰ আৰম্ভণি আৰু শেষত গঙা চিলনীৰ ফ্ৰিজ্ মটিফ্‌টিৰ ব্যৱহাৰ সেয়ে সুপ্ৰযুক্ত। ইয়াৰ পিছত চলচ্চিত্ৰৰ সাৱলীল ভাষাত কাহিনী আগবাঢ়িছে। পদুম বৰুৱা আৰু মহম্মদ ছাদুল্লা ৰচিত চিত্ৰনাট্যত বাস্তৱতা আৰু নাটকীয়তাৰ সু-সামঞ্জস্য ঘটিছে আৰু অৰ্থহীন দৃশ্য বা বক্তব্যৰ অনুপস্থিতিয়ে ইয়াক গতিশীল কৰি তুলিছে। অৱশ্যে এঠাইত নদীৰ পাৰত ধনঞ্জয়ক লগ নধৰাকৈ বাসন্তী ঘূৰি অহা দৃশ্যৰ পৰা কাট্ কৰি পৰৱৰ্তী ছিকুৱেন্সত পুনৰ বাসন্তীকে দেখুওৱা হৈছে; এইটো চলচ্চিত্ৰৰ ব্যাকৰণ-সিদ্ধ নহয় আৰু ই পৰিচালকৰ দৃষ্টিৰপৰা সাৰি যোৱাটো আপাত দৃষ্টিত সাধাৰণ দৰ্শকৰ বাবে অস্বস্তিকৰ নহলেও, ছিকুৱেন্স্ বিভাজনত পৰিচালকৰ অমনোযোগিতাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে। সমগ্ৰ ছবিখনত ঠায়ে ঠায়ে ইংগিতপূৰ্ণ শ্বটেৰে, ঠায়ে ঠায়ে কেমেৰাৰ গতি আৰু কোণৰ পৰিবৰ্তনেৰে সৃষ্টি কৰা ব্যঞ্জনাৰে কাহিনীৰ বিন্যাসত বৰুৱাই পৰিচালকৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। কিছুমান মন্তাজধৰ্মী শ্বটৰ মনোজ্ঞ, ৰসঘন প্ৰয়োগ পাহৰিব নোৱাৰি। যেনে, বাসন্তীৰ ওচৰত ধনঞ্জয়ে প্ৰথম তেওঁৰ প্ৰণয় ব্যক্ত কৰাৰ পিছতে এটা মিড্ লং শ্বটত গাঁৱৰ নদীৰ পাৰত আমি দেখা পাওঁ এটা দুৰন্ত গুটীয়া ম'হৰ ওপৰত বহি হিয়া উজাৰি বিহুগীত গাই গৈছে এটা ম'হগুৱালে। সেইদৰে ককায়েক ভোগৰামে ঘৈণীয়েকৰ আগত বাসন্তীৰ বিয়াৰ অদূৰ সম্ভাৱনা নাকচ কৰি দিয়াৰ পিছতেই কাট্ কৰি দেখুওৱা হৈছে বৃদ্ধা অসুস্থা মাকৰ বিছনাৰ ওচৰত লেম্পৰ পোহৰত নিবিষ্টচিত্তে কীৰ্তন কঢ়ি থকা বাসন্তীক। বৰুৱাৰ পৰিচালনাত 'ইক'নমি'ৰ সুন্দৰ পৰিচয় পোৱা যায় এটি অপূৰ্ব 'কাট'ৰ প্ৰয়োগত, য'ত বিয়াৰ পিছত বাসন্তী আৰু মথুৰাই ফটো তোলা চহৰৰ ষ্টুডিঅ'ৰপৰা আমাক সময়ৰ মাজেৰে টানি লৈ যোৱা হয় সিহঁতৰ শোৱা-কোঠাত থোৱা যুগ্ম ফটোখনলৈ। এটা মাত্ৰ 'কাট'ৰ সহায়ত সময়ৰ দুৰত্ব অতিক্ৰম কৰি ঘটনাস্ৰোত

অব্যাহত ৰাখি নতুন সময় আৰু নতুন পৰিবেশ কেনেকৈ সৃষ্টি কৰিব পাৰি ই তাৰ সফল উদাহৰণ। বাসন্তী আৰু ধনঞ্জয়ৰ স্বপ্ন-দৃশ্যটোৰ পৰিকল্পনা আৰু পৰিৱেশনো ৰুচিসন্মত আৰু নিমজ। এই দৃশ্যত ব্যৱহৃত পুখুৰীৰ চিত্ৰটি ইংগিতধৰ্মী।

ছবিখনৰ আলোকচিত্ৰ কাৰিকৰী আৰু কলাগত উভয়দিশতে উচ্চস্তৰৰ, বিশেষকৈ পোহৰৰ বাস্তৱসন্মত ব্যৱহাৰ প্ৰশংসনীয়। অভিজ্ঞ আৰু পৈণত হাতৰ ফটিক মজুমদাৰ, অধুনা সুপৰিচিত কমল নায়ক আৰু ইন্দুকল্প হাজৰিকাই গাঁৱৰ পটভূমিত সুন্দৰ ভিজুৱেল্ সৃষ্টি কৰিছে। প্ৰত্যাখ্যাতা আৰু অনাদৃতা বাসন্তীৰ এটা হাই এংগল্ শ্বটত অতিশয় কাৰ্য্যকৰী হৈছে। গৰুগাড়ীৰ ছৈৰ মাজেৰে লোৱা এটা মিড্ লং শ্বটত কেমেৰাৰ অৱস্থান, পুৰা নিশা বিয়াৰপৰা ঘূৰি যোৱা গৰুগাড়ীৰ দৃশ্যত কাব্যিক ব্যঞ্জনা সৃষ্টি কৰা কেমেৰাৰ গতি আদিত আলোকশিল্পীৰ দক্ষতাৰ ছাপ সুস্পষ্ট। মথুৰা আৰু বাসন্তীৰ যুগ্ম-জীৱন চিত্ৰিত কৰা ছুপাৰ্-ইম্প'জিচন্ সমূহত কাৰিকৰী পটুতা আছে সঁচা, কিন্তু ছুপাৰ্-ইম্প'জিচনৰ পৰিৱৰ্তে কেইটামান জাম্প্ কাটৰ মাজেৰে তেওঁলোকৰ সংসাৰ অধিক সজীৱ আৰু মনোগ্ৰাহী ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। ব্যক্তিগত ভাৱানুভূতি ভৰা এটা ব্যৰ্থ-প্ৰেমৰ কাহিনীৰ চলচ্চিত্ৰায়ণত স্বাভাৱিক ৰীতিৰ বিপৰীতে অতি কম ক্ল'জ্-আপ্ শ্বট্ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। মাজে মাজে সেয়ে চৰিত্ৰৰ অনুভূতিৰ গভীৰতাৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ ব্যাহত হৈছে। অন্ততঃ কেইটামান শ্বটত ক্ল'জ্-আপৰ ব্যৱহাৰ কৰা হ'লে দৃশ্যৰ নাটকীয় আবেদন আৰু চৰিত্ৰৰ অনুভূতিৰ তীব্ৰতা বহুগুণে বৃদ্ধি হ'লহেঁতেন। ক্ল'জ্-আপৰ ব্যৱহাৰৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে আইজেন্‌ষ্টাইনৰ বিখ্যাত উক্তিটি এই ক্ষেত্ৰত স্মৰণীয়। অৱশ্যে এইটোও স্বীকাৰ কৰা উচিত হ'ব যে লং শ্বটৰ ব্যৱহাৰে গাঁৱৰ পটভূমিক পাৰ্ছ্‌পেক্টিভ্ দান কৰিছে।

'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ সফলতাত এটা প্ৰধান ভূমিকা লৈছে ইয়াৰ সংগীতে। প্ৰকৃতপক্ষে ছবিৰ পৰিচয়-লিপিত ব্যৱহৃত সংগীততে ছবিখনৰ সম্পূৰ্ণ আবহ সংগীতৰ এটি আভাস পোৱা যায়। গাঁৱৰ পৰিৱেশ আৰু কাহিনীৰ মুড্ অনুসৰি স্থানীয় সুৰৰ আবেদনৰে তৈয়াৰ কৰা ইয়াৰ সংগীতত এক ধৰণৰ organic pattern অনুভৱ কৰা যায়। স্বামীক হেৰুৱাই বিধৱা বাসন্তী যেতিয়া বিয়াৰ পিছত প্ৰথমবাৰ মাকৰ ঘৰলৈ ঘূৰি আহিছে আবহসংগীতত সেই সময়ত বাজি উঠিছে এটি নিৰ্মম refrain- অৰ দৰে বাঁহীৰ নিম্ন পৰ্দাৰ সেই একে সুৰ, যি সুৰে উচ্চ পৰ্দাত মথুৰা-বাসন্তীৰ বিয়াৰ দৃশ্যত মিলনৰ মধুৰ পৰিবেশ তৈয়াৰ কৰিছিল। সংগীতৰ এনে মৰ্মস্পৰ্শী আৰু শিল্পবোধসম্পন্ন প্ৰয়োগে কাহিনীৰ আবেগিক ব্যঞ্জনা বৃদ্ধি কৰি চলচ্চিত্ৰক শিল্পমণ্ডিত কৰি তোলে। সেইদৰেই বিকল অন্তৰৰ দ্বন্দ্ব প্ৰকাশ কৰিবলৈ এঠাইত ঢেঁকীৰ শব্দৰ ব্যৱহাৰ বিস্ময়কৰভাৱে ব্যঞ্জনাময় হৈছে। ধনঞ্জয়ৰ লগত পলাই যাবলৈ ৰাতি বাসন্তী নদীৰ ঘাটলৈ যোৱা ছিকুৱেন্স্‌টোত সৰোদ আৰু ড্ৰামবিটৰ ব্যৱহাৰ অতিশয় কাৰ্য্যকৰী; কিন্তু শেষ মুহূৰ্তত পলাই নগৈ ঘূৰি আহিবলৈ ঠিক কৰা বাসন্তীৰ বিকল, দ্বিধাজৰ্জৰ ক্ৰন্দনমুখৰ মনৰ নিৰুপায় আকুতি প্ৰকাশত সংগীতে পূৰ্ণমাত্ৰাত

সহযোগ কৰিব পৰা নাই। আনহাতে কেইবাঠাইতো নীৰৱতাক সংগীতৰ পৰিবৰ্তে সফলভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। শেষৰফালে বিধৱা বাসন্তীয়ে ধনঞ্জয়লৈ চিঠি লিখাৰ দৃশ্যটোত একে সময়তে সলনা-সলনিকৈ ক্ৰমে উচ্চ আৰু নিম্ন পৰ্দাত বজা আৱহসংগীতৰ সুৰে বাসন্তীৰ মনৰ মুহূৰ্মুহূ আশা আৰু শংকাৰ ভাৱ সুন্দৰভাৱে প্ৰতিফলিত কৰিছে।

'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ দুৰ্বল অংশ হ'ল ইয়াৰ অভিনয়। এনেকি নায়িকাৰ ভাৱত বীণা বাৰুৱতীৰ অভিনয়ো প্ৰথমৰ ফালে জড়তাপূৰ্ণ। অৱশ্যে পিচলৈ তেওঁ সাৱলীল আৰু সংবেদনশীল অভিনয় কৰিছে (ডাবিঙৰ অস্বস্তিকৰ ব্যৱহাৰ সত্বেও)। নায়কৰ ভাৱত বসন্ত দুৱৰাৰ অভিনয়ত মঞ্চসুলভতাৰ ছাপ আছে। বিপুল বৰুৱাই মথুৰাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি সুবিচাৰ কৰিব নোৱাৰিলে। অৱশ্যে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ 'আইতা' মোহিনী ৰাজকুমাৰী, প্ৰবীণ অভিনেতা ভোলা কাকতি, বসন্ত শইকীয়া আৰু বীণা দাসমান্নাই তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰসমূহ যথাযথভাৱেই ৰূপায়িত কৰিছে।

'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ আন এটা ত্ৰুটি হ'ল দুই-এঠাইত দেখা পোৱা সুসংহত গতিৰ (cohesive mobility) অভাৱ। ইয়াৰ ফলত দুই-তিনিটা সুনিৰ্বাচিত শ্বটৰ সহায়ত এটা অনুভূতি বা প্ৰতিক্ৰিয়াৰ নিমজ প্ৰকাশত কোনো ক্ষেত্ৰত ব্যাঘাত ঘটিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, নদীৰ পাৰত ধনঞ্জয়ক লগ পাই ঘৰলৈ ঘূৰোঁতে বাসন্তীক আদ্‌বাটতে নবৌৱেকে মৃদু-ভৰ্ৎসনা কৰে। উত্তৰত বাসন্তীয়ে নবৌৱেকক কয়, 'নবৌ, তোক যদি মই বুকুখন ফালি দেখুৱাব পাৰিলোহেঁতেন!' এই উক্তিত বাসন্তীৰ ব্যথিত হৃদয়ৰ অভিমান আছিল। কিন্তু ছবিত আমি দেখোঁ, কেৱল এটা মিড্ শ্বটত বাসন্তীয়ে নবৌৱেকক তপৰাই উত্তৰ দি (pat reply) আঁতৰি গৈছে। বাসন্তীৰ হৃদয়ৰ আকুতি আৰু প্ৰচ্ছন্ন অভিমানে আমাৰ অন্তৰ স্পৰ্শ নকৰে। মিড্ শ্বট আৰু ক্ল'জ্-আপৰ সুসংযোগেৰে এইখিনিত বাসন্তীৰ মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়াৰ প্ৰকাশেই মাত্ৰ নহয়, নবৌৱেকৰ সৈতে থকা তাইৰ সম্পৰ্কৰ আন্তৰিকতাও প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। একেদৰেই, বৈৰাগ্য আৰু মৃত্যু-সংকল্পৰপৰা বাসন্তী স্বাভাৱিক জীৱন যাত্ৰাৰ মাজলৈ ঘূৰি আহিছে; শহুৰেকে গোঁসাইঘৰত পঢ়া পুথিৰ সুৰে সুৰে দুৱাৰমুখতে বৈ তাই হাতৰ আঙুলিৰে তাল দিছে। কিন্তু পৰিচালকৰ বক্তব্য এই ইংগিতটিয়ে স্পষ্ট কৰিব পৰা নাই। বৰং দুটামান ইন্টাৰ্‌কাটেৰে গাৰ্হস্থ্যৰ মায়া-মোহসূচক ডিটেইলৰ মন্টাজ্‌ধৰ্মী উপস্থাপনে বাসন্তীৰ প্ৰত্যাৱৰ্তন সহজে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলেহেঁতেন। মাধ্যমৰ সুনিপুণ প্ৰয়োগত ত্ৰুফোৰ শ্ৰদ্ধা আকৰ্ষণ কৰিব পৰা হিচ্চককে ছাব্‌জেক্‌টিভ্ ট্ৰিট্‌মেন্টৰ সহায়ত একোটা দৃশ্যক চলচ্চিত্ৰধৰ্মী কৰি তোলাৰ কথা এঠাইত উল্লেখ কৰিছে। ('I think you can make a cinematic scene in a telephone-booth because you have so much detail to cut to. You're using the language of camera. I use subjective treatment like that all the time'.)

প্ৰকৃততঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰৱৰ্তী অসমীয়া চলচ্চিত্ৰকাৰসকলে তেওঁক অনুসৰণ কৰিব

নোৱাৰিলে আৰু এক সম্পূৰ্ণ নতুন কলাৰূপ হিচাবে চলচ্চিত্ৰৰ মূল চৰিত্ৰ অনুধাৱন কৰিব নোৱাৰি তেওঁলোকে ইয়াক সমসাময়িক বঙালী নাটক আৰু চলচ্চিত্ৰৰ আবেগসৰ্বস্বতা আৰু থিয়েটাৰধৰ্মিতাৰে পনীয়া কৰি পেলালে। তাৰো পাচলৈ, চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু ব্যাকৰণ আয়ত্ত কৰিব নোৱাৰা বাবে আৰু চুবুৰীয়া পশ্চিম বংগৰ সমসাময়িক ৰায় বা ঘটকৰ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ চলচ্চিত্ৰকৰ্মৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হ'ব নোৱাৰা বাবে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাই ব্যৱসায়িক হিন্দী ছবিৰ চিক্‌মিকনি আৰু নিৰ্বোধতাৰ মাজতে নিজৰ অনিশ্চিত লক্ষ্যৰ সন্ধান কৰিবলৈ ল'লে। ষাঠিৰ দশক আৰু সত্তৰ দশকৰ প্ৰথম ভাগত ধৰ্ম কাহিনী, পাৰিবাৰিক নাটক, চকুলো বোওৱা কৰুণ গল্পই প্ৰাধান্য পোৱাৰ পিচত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰলৈ ক্ৰমে হিংস্ৰতা, যৌনতা, নাচ-গান আদিৰো আমদানি ঘটে।

দশকৰ পিচত দশক জুৰি সংস্কৃতি সম্পৰ্কে অজ্ঞ আৰু উদাসীন চৰকাৰ, হিন্দী চিনেমাৰ কাণিৰে নিচাগ্ৰস্ত এমুঠি দৰ্শক, তৃতীয় শ্ৰেণীৰ অসমীয়া ছবি কৰি মুনাফা উঠোৱা মুষ্টিমেয় অনাঅসমীয়া ছবি-প্ৰযোজক আৰু নিজৰ সৃষ্টিক লৈ পুতৌজনকভাৱে মাজে-মধ্যে আন্ধাৰত খেপিয়াই ফুৰা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা— এই সকলো মিলি অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰে এনে এক অৱস্থা সৃষ্টি কৰিলে যে ব্যৱসায়-অনভিজ্ঞ পদুম বৰুৱাৰ আঠ বছৰীয়া কলা-সৃষ্টিৰ সাধনা ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰৰ জটিল চক্ৰৰ সন্মুখত পৰ্য্যুদস্ত হ'ল।

এইখিনিতে সংযোগ কৰা উচিত হ'ব যে চিন্তাশীল চলচ্চিত্ৰ-দৰ্শকৰ বাবে গভীৰতৰ আৰু সৃষ্টিশীলতাৰ জটিলতৰ এক স্তৰত 'গঙা চিলনীৰ পাখি' অন্য এক ধৰণেহে ব্যৰ্থ। আধুনিক বাহ্যিক বস্তুগত বিকাশ আৰু সামাজিক পশ্চাৎমুখিতাৰ বিৰোধাভাসৰ (contradiction) প্ৰতি থকা ইংগিতৰ বাহিৰে চলচ্চিত্ৰখনিৰ কাহিনীটো অকিঞ্চিৎকৰ। সেয়ে, সৰল কাহিনীধৰ্মিতাৰে চলচ্চিত্ৰখনে এটা আধুনিক সাধুকথাৰ চৰিত্ৰ পৰিগ্ৰহণ কৰিছে। আৰু এই চৰিত্ৰকে সুমধুৰ সংগীত আৰু সমৃদ্ধ ভিছুৱেলৰ লীৰিকেল্ প্ৰকাশৰ সহযোগত দৰ্শকক আপ্লুত কৰি তুলিবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। সেয়ে বৌদ্ধিক স্তৰত ছবিখনে দৰ্শকচিত্ত আলোড়িত আৰু অশান্ত কৰি নোতোলে।

ফলস্বৰূপে এনে ছবিয়ে সৃষ্টি কৰা আগ্ৰহৰ উৎস হ'ব পাৰে এক ধৰণৰ সামাজিক-নৃতাত্বিক কৌতূহল। তৃতীয় বিশ্বৰ দেশসমূহৰ সমাজ-জীৱনৰ বিষয়লৈ এই ধৰণে পৰিস্ফুটিত কৰা চলচ্চিত্ৰৰ বিপদ হ'ল এয়ে যে এই ছবিসমূহ অনভিপ্ৰেত দিশৰ পৰা চোৱা যাব পাৰে আৰু ভুল মূল্যায়নেৰে প্ৰশংসিত হ'ব পাৰে।

'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ এই ধৰণৰ ত্ৰুটিৰ উল্লেখ কৰা হ'ল এই কাৰণেই যে ই এখন সুস্থ, কলাগতভাৱে বহুদূৰ সফল চলচ্চিত্ৰ। কিন্তু শিল্পীৰ দায়িত্ব পালন কৰিবলৈ, চলচ্চিত্ৰক জীৱন আৰু সমাজৰ বাবে অধিক অৰ্থপূৰ্ণ আৰু গভীৰ কৰি তুলিবলৈ পদুম বৰুৱাই বৃহত্তৰ পটভূমিত অধিক সামাজিকভাৱে অৰ্থপূৰ্ণ কলা-সৃষ্টিত হাত দিব লাগিব। স্বাভাৱিকতে এইখিনিতে প্ৰশ্ন কৰিব পাৰি, এই ছবিখনে দৰ্শকচিত্ত আৰু খ্যাতিৰ বৰণ-মাল্য জয় কৰিব

নোৱাৰিলে কিয়? উত্তৰত দুখ আৰু ধিক্কাৰেৰে ক'ব লাগিব যে এই চলচ্চিত্ৰই মুক্তি লাভ কৰিবৰ সময়ত কোনো প্ৰকৃত শিক্ষিত আৰু চলচ্চিত্ৰবোধসম্পন্ন সমালোচকে সুস্থ আলোচনাৰ যোগেদি ইয়াৰ প্ৰচাৰত সহায় নকৰিলে। দ্বিতীয়তে, খ্যাতিৰ জয়মাল্য অৰ্জন কৰিবলৈ পদুম বৰুৱাৰ অৰ্থবল আৰু শক্তিশালী 'লবি' নাছিল। ১৯৬৮ চনত আৰম্ভ কৰা ছবিখন ১৯৭৫ চনত সম্পূৰ্ণ কৰাৰ পাছত, শুনামতে, তেওঁ সৰ্বস্বান্ত হৈ পৰিছিল। বিদেশৰ দৰ্শকৰ বাবে ছাব্-টাইট্‌ল্ সংযোগ কৰিবলৈ তেওঁৰ হাতত টকা নাছিল। এনেকি, ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত আঞ্চলিক পুৰস্কাৰৰ পৰাও তেওঁক বঞ্চিত কৰা হয়।

তেনেহলে এইখিনিতে আমি আকৌ সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ মূল বিষয়টোলৈ ঘূৰি গৈ আন এটা দৰ্কাৰী প্ৰশ্ন তুলিব পাৰোঁ। সুস্থ, প্ৰগতিশীল আৰু কলাসন্মত চলচ্চিত্ৰৰ সৰ্বভাৰতীয় ধাৰাটোৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি অসমতো যি নতুন উদ্যম দেখা গৈছে, 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ দুৰ্ভাগ্যলৈ চাই এই উদ্যমৰ সফলতা সম্পৰ্কে নিশ্চিত হ'ব পাৰিনে? নাই, নোৱাৰি; অন্ততঃ যেতিয়ালৈকে ছিৰিয়াছ চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য, প্ৰকৃত সমালোচনা, সুস্থ চলচ্চিত্ৰ-সাংবাদিকতাৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ ৰুচি উন্নত কৰিব নোৱাৰি, পুৰস্কাৰ, নিৰ্বাচন আদিত 'লবি'ৰ অশুভ প্ৰভাৱ দূৰ কৰিব নোৱাৰি আৰু এচাম সৎ, সাহসী, আপোচ-বিমুখ চলচ্চিত্ৰকাৰ তৈয়াৰ কৰিব নোৱাৰি তেতিয়ালৈকে অসমত সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ আৰু বিকাশ বাধাগ্ৰস্থ হৈ ৰ'ব।

ছেপ্টেম্বৰ, ১৯৮২

'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়'

জাহ্নু বৰুৱাৰ চলচ্চিত্ৰ 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' সম্প্ৰতি ১৯৮৭ চনৰ ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত শ্ৰেষ্ঠ ছবি হিচাবে নিৰ্বাচিত হৈছে। দৰিদ্ৰ আৰু দুৰ্বল অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ বাবে ই এক পৰম আনন্দৰ খবৰ আৰু তেওঁৰ এই কৃতিত্বত সমগ্ৰ অসমীয়া জাতিয়ে আজি গৌৰৱবোধ কৰিছে। চলচ্চিত্ৰখনৰ মুক্তিৰ লগে লগে ৰসজ্ঞ দৰ্শক আৰু চলচ্চিত্ৰ-সমালোচকৰ পৰা ই উচ্ছ্বসিত প্ৰশংসা লাভ কৰিছিল; সেয়ে ছবিখনৰ বিষয়ে বিতং আলোচনা কৰা আমাৰ উদ্দেশ্য নহয়। কিন্তু কেইটামান কথাৰ প্ৰতি জাহ্নু বৰুৱাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা উচিত হ'ব, যিকেইটাৰ প্ৰতি মনোযোগ দিলে তেওঁৰ উপকাৰত আহিব। প্ৰথমতঃ এই বছৰ ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত আদুৰ গোপালকৃষ্ণণৰ 'অনন্তৰম্' আৰু গৌতম ঘোষৰ 'অন্তৰ্জলী যাত্ৰা'ই জাহ্নু বৰুৱাৰ ছবিখনৰ শক্তিশালী প্ৰতিদ্বন্দ্বী আছিল। তাৰ ভিতৰত আদুৰৰ 'অনন্তৰমে' শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্য আৰু শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ দৰে দুটা প্ৰধান পুৰস্কাৰ পাইছে; আনহাতে গৌতম ঘোষৰ ছবিখনৰ বিষয়ে কব লাগিব যে এই চলচ্চিত্ৰৰ বিষয় আছিল কমল কুমাৰ মজুমদাৰৰ এখন 'অসম্ভৱ' উপন্যাস। সেয়ে ভৱিষ্যতে শ্ৰীবৰুৱাই অধিক সূক্ষ্মতৰ আৰু সফলতৰ কলা সৃষ্টিৰে তীব্ৰতৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ বাবে নিজকে প্ৰস্তুত কৰিব লাগিব। দ্বিতীয়তঃ সামগ্ৰিক বিচাৰত শ্ৰেষ্ঠ ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰেৰে পুৰস্কৃত হ'লেও চলচ্চিত্ৰখনিত দেখা পোৱা কিছুমান সৰু-সুৰা খেলিমেলি হয়তো ছবিখনিৰ মুক্তিৰ প্ৰাথমিক উচ্ছাসতে অনুল্লেখিত ৰৈ গৈছে আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰৰ ঔজ্জ্বল্যই হয়তো সেইবোৰ তল পেলাই দিছে। কিন্তু স্ৰষ্টা প্ৰতিনিয়ত তেওঁৰ সৃষ্টিৰ নিৰ্মোহ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি সজাগ হোৱা প্ৰয়োজন।

'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' চলচ্চিত্ৰখনিত অসমীয়া গ্ৰাম্য-জীৱন, তাৰ সামাজিক-অৰ্থনৈতিক ছবি, তাৰ শোষণ আৰু বঞ্চনাৰ স্বৰূপ গাওঁ জীৱনৰ মাটিৰ গোন্ধসহ চিত্ৰায়িত কৰিবৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। এনে প্ৰয়াস অসমীয়া চলচ্চিত্ৰত দুৰ্লভ বাবেই ছবিৰ নিৰ্মাতা জাহ্নু বৰুৱাক ধন্যবাদ জনাব লাগিব। অসমীয়া সমাজ-বাস্তৱৰ প্ৰকৃত চলচ্চিত্ৰায়ণৰ প্ৰয়াসৰ প্ৰশংসাসূচক আলোচনা চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ বাবে যিদৰে প্ৰেৰণাদায়ক, সেইদৰে এনে প্ৰয়াসত থকা সৰুসুৰা ত্ৰুটিসমূহ আঙুলিয়াই নিদিয়াটো তেওঁৰ বাবে ক্ষতিকাৰক। কিয়নো পুৰস্কাৰ আৰু প্ৰশংসাৰ উল্লাসক সঠিক বিচাৰ আৰু নিৰ্মোহ বিশ্লেষণেৰে নিয়ন্ত্ৰণ নকৰিলে শিল্পীৰ সৃষ্টিশীলতাত আত্মসন্তুষ্টিৰ মামৰ লাগিব পাৰে।

হোমেন বৰগোহাঞিৰ মূল উপন্যাস 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' এটা পৰাম্পৰাগত

থলুৱা 'নন্‌চেন্স্ বাইমে'ৰে নামকৰণ কৰা হৈছিল আৰু উপন্যাসখনৰ সমাপ্তিত প্ৰকাশ পোৱা নায়কৰ এক ধৰণৰ নিষ্ক্ৰিয় আত্মসমৰ্পণ আৰু অৰ্থহীনতাৰ দিশৰ পৰা ই এক বিশেষ ব্যঞ্জনা বহন কৰিছিল। কিন্তু জাহ্নু বৰুৱাৰ চলচ্চিত্ৰত বৰগোহাঞিৰ কাহিনীৰ এক নতুন ইতিবাচক আৰু অৰ্থপূৰ্ণ সমাপ্তি আনিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। এক তীব্ৰ বঞ্চনাৰ উপলব্ধি আৰু প্ৰচণ্ড বিক্ষোভৰ প্ৰকাশৰে চলচ্চিত্ৰখনৰ সমাপ্তি ঘটিছে। কাহিনীৰ এই নতুন চেহেৰাত বৰগোহাঞিৰ মূল উপন্যাসৰ নামটোৰ কিবা ব্যঞ্জনা থাকিলনে? এই ধৰণৰ সূক্ষ্ম কথাবোৰলৈ মন নকৰিলে সৃষ্টিশীল কলা আৰু পণ্যদ্ৰব্যৰ নামকৰণৰ মাজত জানো কিবা পাৰ্থক্য থাকিব?

জাহ্নু বৰুৱাৰ 'অপৰূপা' চোৱাৰ পিচত আমি মন্তব্য কৰিছিলো যে তেওঁ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ আনুষ্ঠানিক প্ৰশিক্ষণ আয়ত্ত কৰিছে যদিও অধিক সৃষ্টিশীল সাধনাৰ অবিহনে প্ৰকৃত কলা-সৃষ্টিৰ বাবে কেৱল সেই প্ৰশিক্ষণেই যথেষ্ট নহ'ব। ইয়াৰ পিচত নিৰ্মাণ কৰা তেওঁৰ 'পাপৰি'য়ে আমাক অধিকতৰ হতাশ কৰে। এই দুয়োখন ছবিৰ সমাপ্তিত তেওঁ সহায় ল'বলগীয়া হৈছে সাহিত্যৰ ভাষাৰ, চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ নহয়।[1] অথচ দুয়োখন ছবিৰ কাহিনী তেওঁৰ নিজৰ। 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়'ৰ কাহিনীত অসমীয়া গ্ৰাম্য জীৱনৰ অৰ্থনৈতিক শোষণৰ এক বাস্তৱ চিত্ৰ আছিল। সন্দেহ নাই, চলচ্চিত্ৰৰ কলা-কৌশলৰ (film-craft) প্ৰায়োগিক দিশত বৰুৱাই নিজৰ দক্ষতা প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু যি চলচ্চিত্ৰ-ভাষা, সৃষ্টিধৰ্মী চিন্তা আৰু উদ্ভাৱনাৰ প্ৰয়োগেৰে এই বাস্তৱতাক এক নান্দনিক অভিজ্ঞতালৈ উত্তীৰ্ণ কৰিব পাৰিব লাগিছিল, ছবিখনিত তাৰ অভাৱ দেখা গ'ল।[2]

'পাপৰি'ত কাহিনীৰ এটা প্ৰকৃত পাৰ্ছ্পেক্টিভ্ তৈয়াৰ কৰাত বৰুৱা ব্যৰ্থ হৈছিল ঃ তাৰ চৰিত্ৰসমূহ ওপঙি থকা ধৰণৰ, এনেকি নায়িকা গাঁৱৰ সকলোৰে লগত সংযোগহীন এজনী অকলশৰীয়া নাৰী। 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়'ৰ দৰে এক সামাজিক কাহিনীতো ৰসেশ্বৰৰ গাৱঁৰ মাজৰ পৰিয়ালটো নিঠৰুৱা, নিঃসংযোগ। গাঁৱৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সৰু-সুৰা টুকুৰা ছবি আৰু খুতি-নাতিৰ প্ৰয়োগ বৰুৱাৰ ছবিত সাৰ্থক; কিন্তু তাৰ মাজতে ছবিৰ প্ৰস্তুতিৰ স্তৰত খুতিনাতিৰ প্ৰতি এক ধৰণৰ অমনোযোগিতাই আমাক হতবাক্ কৰে। মংগোলীয় মুখাকৃতি প্ৰধান অসমীয়া গাঁওখন আৰু পৰিয়ালটোৰ মাজত 'প্লাক্' কৰা ভ্ৰূৰে পূৰ্ণিমা পাঠকৰ 'প্ৰেমাৰ্' সনা আৰ্য্য মুখখন— তেওঁৰ আন্তৰিক অভিনয় সত্বেও— বাৰে বাৰে চকুত লাগিছে। সেইদৰে গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰলৈ চাকৰ হিচাবে যোৱাৰ ঠিক আগে আগে পুতেকৰ কিতাপ-পত্ৰখিনি জুয়ে পোৱাৰ দুৰ্ঘটনাটো পৰিকল্পনাৰ দোষতে কৃত্ৰিম (contrived) যেন অনুভৱ হৈছে।

ছবিৰ আৰম্ভণিৰ ফালে মদৰ নিচাত বজাৰৰ পৰা ঘূৰা ৰসেশ্বৰৰ মুখৰ গানটোৰে দুটা সমান্তৰাল উদাহৰণলৈ মনত পেলায়। এটা সত্যজিৎ ৰায়ৰ 'গুপী গাইন বাঘা বাইন'ত নিৰ্বাসিত গুপীৰ মুখত সম্পূৰ্ণ ফেন্টাচীৰ উপযুক্ত গানটো আৰু আনটো 'সাগিনা'ত দিলীপ

কুমাৰৰ মুখত সুৰাসক্ত অৱস্থাত গোৱা প্ৰায় আত্মবিদ্ৰূপমূলক গানটো। ৰসেশ্বৰৰ গানটো মদগীৰ অৰ্থহীন গানো নহ'ল বা তাৰ বাস্তৱ চৰিত্ৰটোৰ লগত খাপ খোৱা গানো নহ'ল। আচৰিত যে এখন বাস্তৱ গাৱঁৰ দৰিদ্ৰ পৰিয়ালত ৰসেশ্বৰৰ পৰিবাৰৰ মুখত আমি শুনিবলৈ পাওঁ সুৰচিত, সুপৰিবেশিত এটি আধুনিক অসমীয়া গীত।

ছবিৰ সমাপ্তিত ক্লাইমেক্সৰ দৃশ্যত ৰসেশ্বৰৰ আত্মোপলব্ধি ঘটে। দীৰ্ঘ বিপৰ্য্যয়ৰ শেষত আইন আৰু আমোলাতন্ত্ৰৰ মেৰপেচৰ পৰা দৈবাৎ সৰকি আহি ৰসেশ্বৰে বুজি পায় যে হেৰোৱা মাটি ঘূৰাই দিলেও সনাতন শৰ্মাই তাক আৰ্থিকভাৱে পংগু আৰু নিঃশেষ কৰি থৈ গৈছে। চৰম বঞ্চনাৰ অনুভূতিত প্ৰচণ্ড ক্ৰোধৰ উদ্‌গীৰণত দৌৰি গৈ সি কান্ধৰ কোৰখনেৰে সনাতন শৰ্মাৰ নিৰ্বাচনী প'ষ্টাৰখনত চৰিয়াবলৈ ধৰে। বঞ্চনা, হতাশা আৰু ক্ৰোধৰ প্ৰকাশৰ এই দৃশ্যৰ সমান্তৰাল ৰূপে মনত পৰে শ্যাম বেনে'গালৰ 'নিশান্ত'ৰ এটি দৃশ্য ঃ জমিদাৰ ভাতৃদ্বয়ৰ দ্বাৰা অপহৃতা আৰু ধৰ্ষিতা নিজৰ যুৱতী পত্নীক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ আৰক্ষী, শাসনতন্ত্ৰ আৰু আমোলাতন্ত্ৰৰ ওচৰত শিক্ষকজনে কৰা সকলো প্ৰাণকাতৰ প্ৰচেষ্টা ব্যৰ্থ হোৱাৰ পিছত ক্লান্ত, বিধ্বস্ত, ভগ্নহৃদয় হৈ তেওঁ আহি বাটৰ কাষত থিয় দি ৰয়। কেমেৰাই পেন্ কৰি দেখুৱায় শুকান, ৰুক্ষ প্ৰান্তৰ, এদ'ম নিৰ্জীৱ, কঠিন, পাষাণ; হঠাৎ উদ্‌ভ্ৰান্তৰ দৰে বিকট চিঞৰ মাৰি তেওঁ এক অন্ধ-আক্ৰোশত হাতৰ ছাতিটোৰে প্ৰান্তৰৰ শুকান গছৰ জোপাবোৰ কোবাবলৈ ধৰে। তেওঁৰ ক্ষুব্ধ হৃদয়ৰ নংপুসক ক্ৰোধে দৰ্শকক শিয়ৰাই তোলে। জাহ্নু বৰুৱাৰ সুপৰিকল্পিত ক্লাইমেক্সতো হতাশা আৰু ক্ৰোধৰ তীব্ৰ উত্তাপ সঞ্চাৰিত হ'লহেঁতেন, কিন্তু কিছু আগতে প'ষ্টাৰ লগোৱাৰ দৃশ্যত এই একেটা শ্বটকে তেওঁ কিছু ভিন্ন ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰাৰ ফলত পুনৰাবৃত্তিৰ দোষত ক্লাইমেক্সৰ দৃশ্যটোৱে তাৰ তীব্ৰতা হেৰুৱালে। (মনত পেলাওক 'বাইচাইকেল্ থীভ্‌চ'ৰ ক্লাইমেক্সৰ দৃশ্যলৈ য'ত চূড়ান্ত দৃশ্যত ব্যক্তিগত ব্যৰ্থতা আৰু হতাশাৰে এটা যুগক পৰিস্ফুট কৰি তোলা হৈছে আৰু সেই ট্ৰেজিক্ মুহূৰ্তত লাঞ্চিত পিতৃৰ হাতত শিশু-পুত্ৰৰ হাতৰ মাত্ৰ স্পৰ্শটোৱেই এক পৰম আশ্বাসপূৰ্ণ সম্পৰ্কৰ হৃদয় মথিত কৰা গভীৰ আবেদন চিৰকালৰ বাবে চিত্ৰায়িত হৈছে।)

মূল উপন্যাসত প্ৰকাশ পোৱা আমোলাতন্ত্ৰৰ পাক-চক্ৰৰ হৃদয়হীন যান্ত্ৰিক ৰূপটো ছবিখনিত প্ৰায় সম্পূৰ্ণই পৰিবৰ্তন কৰা হৈছে, ই কাহিনীক লেহুকা কৰি তুলিলে। এই প্ৰসংগতো সমান্তৰালভাৱে গিৰীশ কাছাৰাৱলীৰ 'তবাৰনা কথে'ৰ অফিচৰ দৃশ্যকেইটা উল্লেখ কৰিব পাৰি। কেমেৰাৰ বিভিন্ন অৱস্থানৰ পৰা তুলি ধৰা শ্বটৰ কম্প'জিশ্যনত অফিচৰ ৰূপ, ফাইলে ডিঙিলৈকে গ্ৰাস কৰি থোৱা কেৰাণীৰ মুখখনৰ ছবি, চলন্ত কেমেৰাৰ গতিৰে দেখুওৱা অফিচৰ অন্তৰ্ভাগৰ আঁকোৰা-পকোৰা বাট, নিৰ্বিকাৰ মানুহৰ মুখ, যান্ত্ৰিক শব্দৰ ব্যৱহাৰ আদিৰে ইয়াত আমোলাতন্ত্ৰৰ জংঘলখন চলচ্চিত্ৰৰ অপূৰ্ব ভাষাত প্ৰতিভাত হৈ উঠিছিল। কিন্তু আমোলাতন্ত্ৰৰ বাহ্যিক পৰিস্ফুটনতে নহয়, জাহ্নু বৰুৱাৰ দুৰ্বলতা

প্ৰকাশ পায় আমোলাতন্ত্ৰ সম্পৰ্কে তেওঁৰ ধাৰণাতো। চব্-ডেপুটী কালেক্টৰৰ ৰূপত শক্তিশালী ৰাজনৈতিক নেতাক প্ৰভাৱিত কৰিব পৰা যি দেৱতা সদৃশ আমোলাৰ ছবি তেওঁ আঁকিছে সি বাস্তৱত ক'ৰবাত কদাচিৎ থাকিব পাৰে, কিন্তু প্ৰচলিত প্ৰক্ৰিয়াত দুৰ্লভ ব্যতিক্ৰম; সাধাৰণ বাস্তৱ চিত্ৰৰ বিপৰীত। আজিৰ বাস্তৱ হ'ল কাছাৰাৱলীৰ আমোলা, যি সদিচ্ছা আৰু সহানুভূতি সত্বেও অৱশেষত ৰাজনীতিৰ কুটিল হাতৰ ক্ৰীড়নক। ইয়াৰ বিপৰীতে ঘৈণীয়েকক শাৰীৰিক নিৰ্য্যাতন কৰাৰ দিনা ৰাতি বিচনাত শুবলৈ গৈ ৰসেশ্বৰৰ মনত হোৱা অনুতাপ আৰু সংকোচৰ দৃশ্যৰ সংবেদনশীল চিত্ৰায়ণ বৰুৱাৰ সফল সৃষ্টি।

ইন্দ্ৰ বনিয়াৰ চকু আৰু মুখাৱয়বত এক ধৰণৰ নিৰ্বোধ, অসচেতন মাটিৰ মানুহৰ ছবি পৰিস্ফুট হৈছিল আৰু কণ্ঠস্বৰৰ পৰিবৰ্তন আৰু নিয়ন্ত্ৰণৰ অভাৱ সত্বেও তেওঁ বহুদূৰ স্বাভাৱিক অভিনয় কৰিছে। কিন্তু যেতিয়াই পৰিচালকে তেওঁক সাধাৰণ খেতিয়কৰ স্তৰৰ পৰা উঠাই আনি নিৰ্বাচন, ভোট, প্ৰতিবাদ আদি ধাৰণাৰ লগত জড়িত কৰিছে তেতিয়াই তেওঁৰ অভিনয়ে বিশ্বাসযোগ্যতা হেৰুৱাইছে। পূৰ্ণিমা পাঠকৰ মুখাৱয়বৰ অসামঞ্জস্য সত্বেও তেওঁ আন্তৰিক অভিনয় কৰিছে। শিশু-শিল্পী দুজনৰ অভিনয়ো যথাযোগ্য।

অনুপ জট্‌বানীৰ আলোক চিত্ৰত কাৰিকৰী পৰিপক্কতা আছে। নৈৰ গৰাত ক্ৰমে কমি অহা গধূলিৰ পোহৰৰ মাজত ৰসেশ্বৰ আৰু তৰুৰ চিলুৱেট্ শ্বট্‌টো তেওঁ অৰ্থপূৰ্ণ কৰি তুলিছে। বৰষুণৰ দৃশ্যটোৰ চিত্ৰগ্ৰহণো সুন্দৰ হৈছে, কিন্তু ৰাতিৰ দৃশ্যত পোহৰৰ ব্যৱহাৰত তেওঁ অসতৰ্ক।

সত্য বৰুৱাৰ আৱহ সংগীতে ছবিখনক সহায় কৰা নাই। সাৰেংগী, সন্তুৰ, বাঁহীৰ সহযোগত অহা 'গধুৰ' সংগীতে সৃষ্টি কৰা আবেগপূৰ্ণতাৰ পৰিবৰ্তে লোক জীৱনৰ সহজ, স্বাভাৱিক সুৰ কাহিনীৰ অধিক সুসমঞ্জস হ'লহেঁতেন। কাহিনীৰ মূল সুৰ, পৰিস্থিতিৰ বিশেষ মুড্ বা নাটকীয় মুহূৰ্তৰ কোনো আবেদনেই সংগীতৰ সহযোগত তীব্ৰতৰ হৈ উঠা নাই।

কেইবাটাও চিকুৱেন্সত আংশিকৰূপত উজ্জ্বল হৈ উঠিলেও চলচ্চিত্ৰখনে সামগ্ৰিকভাৱে তাৰ ছন্দ ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই আৰু বাৰম্বাৰ তাৰ গতিৰ স্খলন ঘটিছে। এই ত্ৰুটি-বিচ্যুতিসমূহ সত্বেও জাহ্নু বৰুৱাই অসমীয়া গাওঁ জীৱনৰ সমাজ-বাস্তৱৰ ছবি সম্বলিত এখন সুস্থ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াইছে; আজিৰ বেপাৰী ছবিৰ বজাৰত ই কম সাফল্য নহয়। পুনৰাবৃত্তি হ'লেও সেয়ে ক'ব খোজো যে চিন্তা আৰু কল্পনাৰ গভীৰতাৰে সৃষ্টিশীল সাধনা অভ্যাস নকৰিলে জাহ্নু বৰুৱাই হয়তো প্ৰচাৰ আৰু আনুষ্ঠানিক পুৰস্কাৰ আদি পাব, কিন্তু স্বমহিমাদীপ্ত ৰসোত্তীৰ্ণ কালজয়ী কলাসৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিব।

জুলাই, ১৯৮৮

১. 'There is a substantial difference between a description in words (or even in still photographs) of a person or event and a cinematic reeord of the same : (James Monaco : How to Read a Film' p. 130)

২. The cinema will be fulfilled when, no longer claiming to be an art of reality, it becomes reality made art'. (Andre Bazin : Jean Renoir, p. 119)

'ৰশ্ব'বিপ' ঃ এটি সৎ প্ৰতিশ্ৰুতি

গৌতম বৰাই কাৰ্বি ভাষাত নিৰ্মাণ কৰা তেওঁৰ প্ৰথমখন চলচ্চিত্ৰ 'ৰশ্ব'বিপ'ই ১৯৮৯ চনৰ ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত এটা বঁটা পোৱা শুনি বিশেষ উচ্ছসিত হোৱা নাছিলো। চৰকাৰী বঁটা-বাহন আজিকালি সংশয়ৰ বস্তু। কিন্তু চলচ্চিত্ৰখন চাই উঠি মনলৈ একধৰণৰ স্বস্তি আহিল। প্ৰথমতঃ আন বহু অসমীয়া পৰিচালকৰ বিপৰীতে গৌতম বৰাই ছবিখনৰ প্ৰায় কাহিনী-ব্যতিৰেক বিষয়বস্তুৰ বিন্যাস আৰু চলচ্চিত্ৰ-আংগিকৰ প্ৰয়োগ উভয়ৰে ওপৰত যথেষ্ট নিয়ন্ত্ৰণ দেখুৱাইছে। দ্বিতীয়ত ঃ সুদীৰ্ঘকাল বিদেশৰ প্ৰশিক্ষণত লাভ কৰা চলচ্চিত্ৰ-ব্যাকৰণৰ জ্ঞানৰ আধুনিক প্ৰয়োগৰ লগত ('It is, first of all, impossible to be ungrammatical in film.) এক বহুদূৰ প্ৰকাশক্ষম চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ তেওঁ সামঞ্জস্য ঘটাইছে। ইয়াৰ ফলত নায়কৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ ঘটনাৱলীৰ বিন্যাসৰ লগে লগে অত্যন্ত সাৱলীলভাৱে আহিছে নায়কৰ সমাজখনৰ পাৰ্ছপেক্টিভ্, ইয়াৰ সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু অৰ্থনৈতিক বিৱৰ্তনৰ ইংগিত। এক উপান্ত জনজাতীয় সমাজৰ সামাজিক ৰূপান্তৰৰ ট্ৰেজেদিক ঐতিহ্য আৰু বিৱৰ্তনৰ সন্মুখীন হৈ আত্মানুসন্ধানত বিভ্ৰান্ত হোৱা নায়কৰ মাজেদি সততা আৰু ঐকান্তিকতাৰে দৃশ্যায়ন কৰিবলৈ বৰাই চেষ্টা কৰিছে। তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰখন, তাৰ চলচ্চিত্ৰগত সফলতাৰ প্ৰশ্ন এৰিও, এই প্ৰসংগতে গুৰুত্বপূৰ্ণ।

এটা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ অপ্‌নিং চিকুৱেন্সত ছবিখনত কেমেৰাই ধীৰ গতিত 'পেন্' কৰি তুলি ধৰে প্ৰায় স্থিৰ জলাশয়, অপূৰ্ব সুন্দৰ প্ৰকৃতি আৰু আকাশ আৰু আৱহত ধীৰ, নিম্নপৰ্দাৰ বাঁহীত এটি নিচুকনি গীতৰ সুৰ— লোকগীতৰ আদিমতম আধাৰ। এই দৃশ্য আৰু আৱহে বাৰে বাৰে এটা 'মটিফ'ৰ ৰূপত জনজাতীয় সমাজ আৰু জীৱনৰ প্ৰকৃতিকেই প্ৰতিবিম্বিত কৰি তুলিছে। ছবিৰ দৃশ্যবিন্যাসত আমি দেখো 'ফু' অৰ্থাৎ ককাকৰ লগত ঘূৰি ঘূৰি শিশু ছাথেঁই নদী, অৰণ্য, আকাশ, চৰাই, শস্য ভৰা পথাৰ আদিৰে প্ৰকৃতিৰ অপাৰ সৌন্দৰ্য্য আৰু বিপুল বিস্ময় আৱিষ্কাৰ কৰিছে। নদীৰ বুকুত সমূহীয়াকৈ মাছ মৰা, মুকলিকৈ গা ধোৱা, সকলোৱে একেলগে ভোজ-ভাত-মদ খোৱা এই সৰল আপোন মানুহখিনিৰ মাজৰ এজন হৈ তেওঁ ডাঙৰ হয়। কিন্তু গাঁৱৰ বাহিৰলৈ গৈ আধুনিক শিক্ষা আৰু সংস্কৃতিৰ পোহৰত তেওঁৰ ঐতিহ্য, সমাজ আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰা তেওঁ নিজকে বিচ্ছিন্ন বোধ কৰে। আনহাতে সময়ৰ প্ৰভাৱত, বাহিৰৰ অশুভ শক্তি আৰু প্ৰগতিৰ বতাহত তেওঁৰ সমাজৰ পুৰণি কঠিন বান্ধোন ভাঙি যায়, মূল্যবোধৰ পৰিবৰ্তন ঘটে, শোষণ আৰু

বঞ্চনাৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয়। তেওঁৰ নিষ্ক্ৰিয়, অতীত-বিলাসী চেতনাৰ পৰা ক্ৰমে ছাৰ্থেই নিজকে মুক্ত কৰে। কুটিল সময় আৰু সামাজিক অপশক্তি সম্পৰ্কে তেওঁ সচেতন হয়। বিকল চিন্তা আৰু বিভ্ৰান্তিৰ পৰা মুক্ত হৈ তেওঁ অশুভৰ প্ৰতিৰোধ কৰিবৰ চেষ্টা কৰে। তেওঁৰ সফলতা অনিশ্চিত; কিন্তু তেওঁ মাটিৰ বুকুলৈ ঘূৰি গৈছে, তেওঁৰ স্বপ্নত আশাৰ বিচিত্ৰ ৰঙৰ ৰামধেনু।

'ৰশ্ব'বিপ'ত সামাজিক-অৰ্থনৈতিক পৰিবৰ্তন আৰু শোষণৰ ইংগিত আহিছে মিঠামুখীয়া, আপাত দৃষ্টিত সহৃদয় মহাজনৰ চিত্ৰৰ মাজেৰে, কাৰ্বি সমাজত সোমাই পৰা বিচিত্ৰ বৰণীয়া লোভনীয় পণ্য সামগ্ৰীৰে বজাৰৰ দৃশ্যায়নৰ মাজেৰে, পৰম্পৰাগত মানৱীয় প্ৰমূল্যৰ ক্ষতি সাধন কৰি মুদ্ৰা-মূল্যৰ নিবিখেৰে সৃষ্টি কৰিব খোজা উপৰুৱা ধৰণৰ ৰাষ্ট্ৰীয় উন্নয়ণ প্ৰয়াসৰ উল্লেখৰ মাজেৰে ('.... we have now realised that stripped of its scientific cloak, "official" development is the development of the prevalent economic system. Whatever the human cost.')। জন্ম-মৃত্যুৰ অপ্ৰতিৰোধ্য চক্ৰৰ মাজত প্ৰকৃতিৰ সৈতে একাত্ম আদিম আৰু সৰলতম জীৱনলৈ সময় আৰু প্ৰগতিয়ে অনা কুটিল বৈপৰীত্য এইদৰে দৃশ্যধৰ্মী প্ৰতীকী ৰূপত মূৰ্ত হৈ উঠিছে। ফু ছাৰ্থেৰ বাবে তেওঁৰ আৰু কাৰ্বি সমাজৰ অতীত; আৰু ফুৰ লগত তেওঁৰ শৈশৱৰ স্মৃতি আৰু মৃত ফুৰ লগত তেওঁৰ 'কথোপকথন'ৰ মাজেদি পৰিস্ফুট হৈছে প্ৰকৃতিপুষ্ট কাৰ্বি সমাজৰ ঐতিহ্য আৰু তাৰ পটভূমিত ছাৰ্থেৰ বৰ্তমান অস্তিত্ব। এজোপা বিশাল বৃক্ষৰ তলত ছাৰ্থেক লৈ ফু বহে আৰু এক প্ৰাচীন প্ৰকৃতি-পালিত ঐতিহ্যৰ চিত্ৰকল্প আমাৰ সন্মুখত বাঙ্ময় হৈ উঠে। (দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এই মটিফ্‌টিক অধিক অৰ্থবহ আৰু ফলপ্ৰসূৰূপে ব্যৱহাৰ কৰাৰ সুযোগ পৰিচালকে গ্ৰহণ নকৰিলে। প্ৰসংগক্ৰমে, মটিফৰ অপূৰ্ব ব্যঞ্জনাময় ব্যৱহাৰ কৰিছে বুনুৱেলে তেওঁৰ Virdiana ছবিখনত ঃ কাহিনীৰ ঘৃণ্য ধুৰন্ধৰ চৰিত্ৰকেইটাক এটি ভোজনৰ দৃশ্যত তেওঁ শ্বট্‌লৈছে সুবিখ্যাত Last Supper-অৰ ভংগিত! ঋত্বিক ঘটকৰ মতে প্ৰচণ্ড ঘৃণা যেন এই দৃশ্যটোৰ পৰা ওলাই আহিছে!) অতীত আৰু ঐতিহ্যৰ মুখামুখি হৈ আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত তৰুণ ছাৰ্থেৰ সচেতনতা ঘূৰি আহে; তেওঁৰ নিষ্ক্ৰিয়, নিৰুদ্বেগ সত্তা সমাজ সম্পৰ্কে সজাগ হয় আৰু অৱক্ষয়ৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ প্ৰতিৰোধ সচেতন হৈ উঠে। অৱশ্যে যি ৰাষ্ট্ৰৰ চিন্তা আৰু দূৰদৃষ্টিৰ অভাৱত তথাকথিত প্ৰগতিৰ বতাহে কাৰ্বিসমাজৰ ভেটি খহাই নিছে, শোষণৰ প্ৰতিৰোধৰ বাবে সেই ৰাষ্ট্ৰৰ প্ৰতিনিধি দেৱতা সদৃশ আমোলাৰ পৰা অযাচিত সহায়ৰ চিত্ৰ প্ৰকৃততে গৌতম বৰাই আগবঢ়োৱা ভুৱা আশ্বাস আৰু ই তেওঁৰ ৰাজনৈতিক চিন্তা সম্পৰ্কে সংশয়ৰ সৃষ্টি কৰে। ৰাষ্ট্ৰৰ অগভীৰ চিন্তা আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিবিহীন ন্যস্ত স্বাৰ্থজড়িত উপৰুৱা উন্নয়ণৰ টৌৱে অনা জনজাতীয় সমাজৰ বিপদৰ বিৰুদ্ধে নায়কে সহৃদয় কিন্তু দুৰ্বল আমোলাৰ সহযোগত যুঁজিবলৈ যোৱাটো একধৰণৰ স্ববিৰোধ। চলচ্চিত্ৰখনৰ এই অংশত প্ৰচাৰধৰ্মিতা আৰু তথ্য-চিত্ৰধৰ্মিতাৰ অস্বস্তিকৰ ছাপ

ৰৈ গৈছে। অৱশ্যে কোনো কোনো সমালোচকে শোষকশ্ৰেণী আৰু আমোলাতন্ত্ৰৰ প্ৰতিনিধিসকলৰ ধৰ্ম আৰু বৰ্ণ সম্পৰ্কে যি আপত্তি তুলিছে সি গ্ৰহণযোগ্য নহয়। শোষকৰ ধৰ্ম আৰু বৰ্ণ বিচাৰ কৰাৰ মাজত যিদৰে বিভেদকামিতাৰ লক্ষণ থাকিব পাৰে, ৰাষ্ট্ৰৰ প্ৰতিনিধিৰ ধৰ্ম-বৰ্ণ বিচাৰ কৰাটোও অৰ্থহীন আৰু বিভ্ৰান্তিকৰ হ'ব পাৰে। তদুপৰি, গৌতম বৰাৰ চলচ্চিত্ৰত পৰিবেশিত তথ্য তেওঁৰ বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ পৰা সংগৃহীত।

কিন্তু কাহিনীৰ বিন্যাসত বৰাৰ চলচ্চিত্ৰ-ভাষা যথেষ্ট সাৱলীল হলেও চৰিত্ৰৰ বিকাশত তেওঁ সেই সূক্ষ্মতা অৰ্জন কৰিব পৰা নাই। উদাহৰণস্বৰূপে, অতীত স্মৃতি, বাস্তৱ আৰু স্বপ্নৰ মাজত বিচৰণ কৰা ছাৰ্থেৰ ব্যক্তিত্ব পৰিস্ফুট হৈ নুঠিল। আকৌ সময়ে অনা সমাজৰ পৰিবৰ্তন আৰু প্ৰগতিৰ ফলত দেখা দিয়া অন্তৰ্লীন বৈপৰীত্যসমূহৰ তীব্ৰতা বাস্তৱিক পৰিঘটনাৰ ৰূপত চিত্ৰনাট্যই তুলি ধৰিব নোৱাৰিলে। আনহাতে, ছাৰ্থেৰ অলস অতীতচাৰণ, লেহুকা স্বপ্ন আৰু প্ৰতিকূল বাস্তৱৰ মাজৰ সংঘাতৰ কোনো বিকাশ বা সম্ভাব্য পৰিণতিৰ ইংগিত অস্পষ্ট হৈ ৰ'ল। বৰাই এটা সাক্ষাৎকাৰত কৈছে যে তেওঁ কোনো সমাধান দিব খোজা নাই, তেওঁ অনুভৱ কৰা ধৰণে সমস্যাবোৰ দেখুৱাইছে, দৰ্শকে সেইবোৰ নিজে অনুভৱ কৰিব লাগিব। কিন্তু এনে মনোভংগীয়ে বাস্তৱৰ পৰা উঠিব পৰা প্ৰশ্নসমূহৰ প্ৰতি তেওঁৰ বৌদ্ধিক অন্তৰ্দৃষ্টি সম্পৰ্কে সংশয়ৰ সৃষ্টি কৰে।

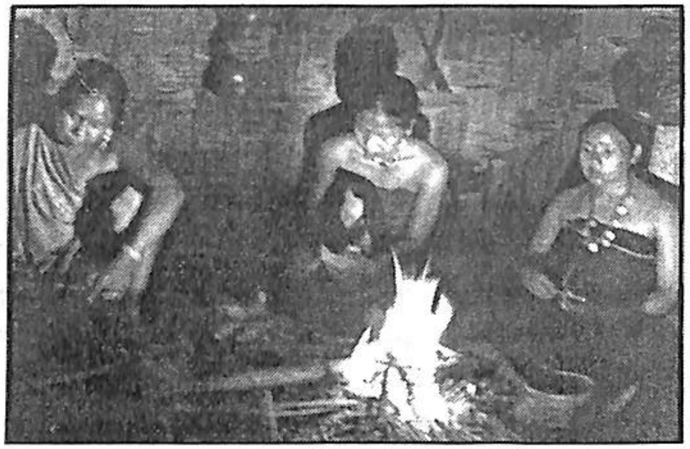
'ৰশ্ব'বিপ'ৰ আন এক উল্লেখযোগ্য দিশ হ'ল শ্বে'ৰ চৌধুৰী সৃষ্ট ইয়াৰ সংগীত। এটি নিচুকণি গীতৰ আৱহ কণ্ঠ আৰু যন্ত্ৰৰ (বাঁহী আৰু বেহেলাৰ) মাজেদি বিভিন্ন মাত্ৰাৰ পৰিবৰ্তনেৰে বিষয়বস্তুৰ লগত সুসংগতভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। কাৰ্বি জীৱন আৰু সমাজৰ ছন্দ চৌধুৰীৰ ধীৰ, নিম্ন-পৰ্দা লোক-গীতৰ সুৰত যেন জীৱন্ত ৰূপত ধৰা পৰিছে। আৱহ-সংগীতত পাশ্চাত্য বাদ্যযন্ত্ৰ আৰু সংগীত সংগীতৰ সামগ্ৰিক পেটাৰ্ণৰ লগত সুসমন্বিতভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। অৱশ্যে বৰাই তেওঁৰ সাক্ষাৎকাৰত চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনীগত বিকাশৰ বাবে পাশ্চাত্য সংগীত ব্যৱহাৰৰ সুবিধা সম্পৰ্কে যি মতামত প্ৰকাশ কৰিছে তাক এটা সাধাৰণ সূত্ৰৰূপে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। চলচ্চিত্ৰৰ গঠনগত পেটাৰ্ণৰ লগত পাশ্চাত্য সংগীতৰ যি ছান্দিক সামঞ্জস্য আছে তাক সংগীতৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰলৈ সম্প্ৰসাৰিত কৰাটো যুক্তিযুক্ত নহব। চলচ্চিত্ৰত আৱহ সংগীতৰ ব্যৱহাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে কাহিনীৰ/দৃশ্যায়নৰ চৰিত্ৰ, প্ৰয়োজন আৰু মেজাজে নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিব, কোনো পূৰ্বনিৰ্দ্ধাৰিত সূত্ৰই নহয়। এই ছবিত শ্বে'ৰ চৌধুৰীয়ে প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন শব্দ আৰু নৈঃশব্দকো অৰ্থপূৰ্ণভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিছে।

'ৰশ্ব'বিপ'ত প্ৰায় সম্পূৰ্ণ অ-বৃত্তিগত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে চৰিত্ৰানুযায়ী প্ৰশংসনীয় অভিনয় কৰিছে। ছবিখনৰ পটভূমি আৰু পৰিবেশৰ লগত মিলি যোৱা স্থানীয় শিল্পীয়ে কাহিনীৰ প্ৰামাণিকতা বঢ়াইছে। সেইদৰে বিবেক বেনাৰ্জীৰ কেমেৰাত বেচিৰ ভাগ লং শ্বট্‌ আৰু ট্ৰাকিং শ্বটৰ মাজেদি বিস্তীৰ্ণ, বহুবৰ্ণ প্ৰাকৃতিক পটভূমি সুন্দৰ আৰু সজীৱভাৱে ৰূপায়িত হৈছে। লেণ্ডস্কে'ইপক কাহিনীৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি ব্যৱহাৰ কৰাত গৌতম বৰাই

কল্পনাৰ পৰিচয় দিছে।

'ৰশ্ব'বিপ'ৰ সমাপ্তিৰ দৃশ্যত দেখা যায় মাটিৰ বুকুত— পথাৰৰ কোমল বোকাৰ মাজত লুতুৰি-পুতুৰি— ছাৰ্থে; হাতেৰে চুই সি বোকাকিনি অনুভৱ কৰে। সি দেখা পায় তাৰ মৃত ফুক, যি কেৱল তাৰ অতীত নহয়, এক বিশাল ঐতিহ্য। সি দেখা পায়, নীৰৱে পাৰহৈ গৈছে ফুৰ মৃতদেহ কঢ়িয়াই নিয়া শৱ-সমদল আৰু পিছ মুহূৰ্ততে মৃত্যুৰ কুঁৱলী দূৰ কৰি দিগন্ত-বিস্তৃত সোণালী ধাননিৰ মাজেৰে এদল মানুহে মুৰৰ ওপৰেদি কঢ়িয়াই নিছে উজ্জ্বল বহু-বিচিত্ৰ ৰঙৰ এখন চাদৰ, পিছে পিছে এটি শিশু ঃ মৃত্যুৰ লগত সংযুক্ত জীৱনৰ আশা আৰু স্বপ্নৰ দ্যোতনাসূচক এক অনবদ্য প্ৰতীকী দৃশ্যায়ন। গৌতম বৰাৰ সমাজ-চিন্তাৰ প্ৰয়াসক উজ্জীৱিত কৰি তুলিছে তেওঁৰ সৃষ্টিশীল কল্পনাই।

১৯৯০



সাহিত্য আৰু চলচ্চিত্ৰ ঃ 'হলধৰ'

কোনো লেখকৰ গল্প বা উপন্যাসৰ ভিত্তিত কোনো চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ হ'লে, বা ততোধিক, তেওঁৰ লেখাৰ ওপৰত নিৰ্মাণ কৰা চলচ্চিত্ৰই ৰাষ্ট্ৰীয় জুৰীৰ বিচাৰত কিবা এটা পুৰস্কাৰ পালে তেওঁৰ প্ৰতিক্ৰিয়া কি ধৰণৰ হ'ব পাৰে? ভবা যাব পাৰে, খ্যাতিমন্ত ব্যক্তি হোৱাৰ ভুৱা-আত্মসন্তুষ্টিৰে তেওঁ ভৰিৰ ওপৰত ভৰি তুলি আৰাম কৰি বহিব; অথবা গল্পটো নিবৰ সময়ত তেওঁৰ সলাজ, অসহজ হাতত জোৰকৈ গুজি দিয়া এহেজাৰ টকাৰ লেতেৰা বাণ্ডিলটোতকৈ অধিক কিছু টকা পোৱাৰ ভুৱা আশাত তেওঁৰ জিভাৰে পানী আহিব (অৱশ্যে তেওঁৰ এই আশা কোনোদিন পূৰণ নহ'ব)। চলচ্চিত্ৰৰ পৰ্দাত ক্ৰেডিট্ টাইট্‌ল্‌চৰ মাজত দ্ৰুত পাৰ হৈ যোৱা কাহিনী-লিখক বোলা ব্যক্তিজনৰ বিষয়ে বৰ এটা শুনা নাযায়। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ লগত জড়িত অজস্ৰ মুখবিহীন মানুহৰ মাজত তেৰোঁ এজন; এটা সুবৃহৎ যন্ত্ৰৰ এটি ক্ষুদ্ৰ অংশ; দৰ্কাৰী, কিন্তু সাধাৰণ। যদিও লেখকে নিজে মনে মনে ভাবি সন্তুষ্টি লাভ কৰে যে তেওঁৰ গল্প বা উপন্যাসৰ অপৰিহাৰ্য্য ভেটিটোৰ ওপৰতহে ছবিখন এনে ধৰণে গঢ় লৈ উঠিছে।

এজন প্ৰকৃত লেখকৰ তেওঁ লেখা গল্প বা উপন্যাস অন্য কোনো মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰ কৰা সম্পৰ্কে কোনো উদ্বেগ বা যাক কয়, মূৰ কামোৰণি, নাথাকে। তেওঁ এটি সৃষ্টি সম্পূৰ্ণ কৰে আৰু তেওঁৰ কাম তাতে সমাপ্ত হয়। কিন্তু যেতিয়া কোনোবাই তেওঁৰ গল্প বা উপন্যাস চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব খোজে তেতিয়া তেওঁ কিছু মৃদু উত্তেজনা অনুভৱ কৰা হয়তো অস্বাভাৱিক নহয়। তেওঁৰ কাহিনী আৰু তাৰ চৰিত্ৰসমূহ চলচ্চিত্ৰৰ পৰ্দাত সিহঁতৰ সঁচা ৰূপত জীৱন্ত হৈ উঠিব, লেখকৰ তেনে কিছু অলীক কল্পনা কৰাৰ দুৰ্বলতাও মানি ল'ব পৰা যায়। কোনো লেখকৰ যদি চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমৰ প্ৰতি দুৰ্বলতা বা মাধ্যমটোৰ সম্পৰ্কে মৌলিক কিছু জ্ঞান থাকে, তেতিয়াহলে তেওঁ আনকি তেওঁৰ কাহিনীৰ চলচ্চিত্ৰায়ন প্ৰক্ৰিয়াৰ লগত জড়িত হ'বলৈও প্ৰলোভিত হ'ব পাৰে। কিন্তু চলচ্চিত্ৰকাৰক কেৱল তেওঁৰ কাহিনীটোহে লাগে, তাতকৈ বেচি একোৰে প্ৰয়োজন নাই। লেখকৰ নিৰন্তৰ নিৰীক্ষমান দৃষ্টি চলচ্চিত্ৰকাৰৰ বাবে অস্বস্তিকৰ; এনেকি সি তেওঁৰ বাবে কিছু ত্ৰাসৰ কাৰণ হোৱাৰো সম্ভাৱনা নথকা নহয়। ফলস্বৰূপে, চলচ্চিত্ৰকাৰে লেখকক দূৰতে বিদূৰ কৰি ৰাখে আৰু কাহিনীক তেওঁ নিজে যিদৰে বুজে সেইদৰেই চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপ দিয়ে। আৰু চলচ্চিত্ৰই মুক্তি লাভ আৰু (সম্ভৱ ক্ষেত্ৰত) পুৰস্কাৰ লাভ কৰাৰ পিছত যেতিয়া উৎসৱ-আনন্দ, তৰ্ক-

বিতৰ্ক, আলোচনা- নিন্দা, পুৰস্কাৰ-সন্মান আদিৰ হুলস্থূল পূৰ্ণমাত্ৰাত চলি থাকে, কাহিনী লেখকে তেতিয়া এফালে একাষৰীয়া হৈ অপেক্ষা কৰে। নিজৰ ভিতৰতে তেওঁৰ অবিৰত তৰ্ক হয় ঃ মঞ্চৰ মাজলৈ গৈ তেওঁ তেওঁৰ বক্তব্যখিনি আগবঢ়োৱা উচিত হ'ব নেকি? কিন্তু সেইটো কৰাও তেওঁ উচিত বুলি নাভাবে। অথবা কৰিবলৈ তেওঁৰ আত্ম-সন্মানে বাধা দিয়ে। খুব বেচি, বিক্ষুদ্ধভাৱে তেওঁ সকলোৰে শেষত এটা পাদ-টীকা যোগ দিব পাৰে, যদিও তেতিয়ালৈ আৰু তাৰ প্ৰাসংগিকতা নাথাকে।

সঞ্জীৱ হাজৰিকাই তেওঁৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ 'হলধৰ'ত দেখুওৱা কৃতিত্বৰ বাবে সমালোচকসকলে তেওঁক প্ৰচুৰ প্ৰশংসা কৰিছে। শ্ৰীহাজৰিকাই সঁচাকৈ এটা প্ৰশংসনীয় কাম কৰিছে; নতুন পৰিচালক হিচাবে চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ ওপৰত যথেষ্ট দখল আৰু মিতব্যয়িতা বোধেৰে তেওঁ বৃত্তিগত কুশলতাৰ পৰিচয় দিছে। (চুটি অপ্‌নিং চিকুৱেন্স্‌টোতেই তেওঁ সফলতাৰে কাহিনীৰ 'ল্'কাল্' আৰু মেজাজৰ আভাস একেলগে সৃষ্টি কৰিছে)। মঞ্চৰ লগত অতি ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত হৈও তেওঁ আচৰিত ধৰণে তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰত মঞ্চৰ অস্বস্তিকৰ প্ৰভাৱ এৰাই চলিব পাৰিছে। তদুপৰি, তেওঁৰ মাৰ্গ-প্ৰদৰ্শক ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ অনাহুত প্ৰভাৱৰ পৰাও তেওঁ সম্পূৰ্ণভাৱে মুক্ত হৈ ৰৈছে। শোষক-শোষিতৰ মাজৰ পৰম্পৰাগত সংঘৰ্ষৰ তীব্ৰ নাটকীয়তা বৰ্জন কৰি কাহিনীৰ হাস্যধৰ্মী পৰিবেশন আৰু পৰিচ্ছন্ন বিন্যাসেৰে হাজৰিকাই দিয়া কুশলতাৰ পৰিচয় সমালোচকসকলে বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিছে।

অৱশ্যে 'হলধৰ'ৰ সপক্ষে সকলোখিনি ইতিবাচক কথা কোৱাৰ পিছতো ক'ব লাগিব যে ই এখন কেৱল উপভোগ্য ছবি হৈয়ে ৰ'ল, উচ্চস্তৰৰ চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত সফলতা আৰু নান্দনিক গভীৰতা ই অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। দুই-এজন সমালোচকে 'হলধৰ'ৰ কাহিনী সম্পৰ্কে পৰিচালকৰ বিভ্ৰান্তিৰ বিষয়ে প্ৰশ্ন তুলিলেও, আন কিছু সমালোচকে ইয়াৰ আপাতদৃষ্টিত সৰল কাহিনীটোৰ বিষয়বস্তুগত গভীৰতা আৰু কলাগত সম্ভাৱনাৰ দিশটো ব্যাখ্যাতীতভাৱে উপেক্ষা কৰিছে। অসমত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰতিবন্ধকতাপূৰ্ণ ইতিহাস আৰু চিৰিয়াছ চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনাৰ পৰম্পৰাৰ অভাৱৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ এনেবোৰ লক্ষণ অস্বাভাৱিক নহয়।

সাহিত্য আৰু চলচ্চিত্ৰৰ মাধ্যমগত পাৰ্থক্যৰ বাহিৰেও ইহঁতৰ সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়াৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্যগত বৈচিত্ৰই দুয়োটাকে এনে ধৰণে পৃথক কৰি তোলে যে এটাক আনটোলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত কিছুমান ডাঙৰ অসুবিধাই দেখা দিয়ে। সাহিত্যক চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা কামটো সেয়ে এক চিৰ-বিতৰ্কিত বিষয় হৈ ৰৈছে।

এলানি সম্পৰ্কিত ঘটনাক বিভিন্ন ধৰণে সংযুক্ত কৰি মানবীয় পৰিস্থিতি, মানবীয় সম্পৰ্ক, আৱেগ আদিৰ অন্তৰ্বিন্যাসৰ মাজেৰে লেখকে যেতিয়া এটি কাহিনী সৃষ্টি কৰে, তেতিয়া তেওঁৰ কাহিনীৰ স্থান আৰু কালৰ মাজত তেওঁ, সম্ভৱ ক্ষেত্ৰত, শাৰীৰিকভাৱে অথবা তেওঁৰ প্ৰচণ্ড কল্পনা শক্তিৰ জৰিয়তে উপস্থিত থাকে। এই কাহিনীক চলচ্চিত্ৰকাৰে যেতিয়া এখন চলচ্চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিবৰ চেষ্টা কৰে, ই তেওঁৰ বাবে প্ৰত্যক্ষ আৰু প্ৰাথমিক অভিজ্ঞতা নহয়; বৰং কোনো নিৰ্দিষ্ট কাল আৰু স্থানত অৱস্থান কৰা পৰোক্ষভাৱে অনুভূত ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ সমাহাৰ যি তেওঁৰ মনত প্ৰধানতঃ কিছুমান পূৰ্ব-নিৰ্দ্ধাৰিত ফ্ৰে'মৰ ৰূপত আৱিৰ্ভুত হয়। এই ফ্ৰে'মবোৰৰ মাজেৰেই কাহিনীটো তেওঁৰ মনত পৰিস্ফুট হয় আৰু তেওঁৰ সৃষ্টিশীল সংবেদনশীলতা আৰু কলাকৌশলৰ ৰসায়ণৰ সহায়ত সাহিত্যৰ চলচ্চিত্ৰায়ণ সম্ভৱ হৈ উঠে। পুড'ভ্‌কিনে বোধহয় সেয়ে কৈছে, 'A film in not shot, it is built'.

চলচ্চিত্ৰকাৰে তেওঁৰ ছবিৰ বাবে কাহিনী নিৰ্বাচন কৰে প্ৰধানতঃ তাৰ অন্তৰ্নিহিত সাহিত্য-গুণৰ ভিত্তিত। কেতিয়াবা অৱশ্যে তেওঁ সাহিত্য গুণতকৈও কাহিনীৰ চলচ্চিত্ৰগত সম্ভাৱনাৰ বাবেহে কোনো কাহিনী নিৰ্বাচন কৰে; সেই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে দৃশ্যগত মনোহাৰিত্বৰ স্বাৰ্থত সামগ্ৰিকভাৱে কলাই ক্ষতিগ্ৰস্ত হয়। কিন্তু কাহিনী নিৰ্বাচনৰ ভিত্তি যিয়েই নহওক, সাহিত্যৰ কলাগতভাৱে সফল চলচ্চিত্ৰায়ণ তেতিয়াহে সম্ভৱ হ'ব যেতিয়া চলচ্চিত্ৰকাৰে চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু ব্যাকৰণৰ কল্পনাযুক্ত প্ৰয়োগ আৰু কলা-কৌশলৰ সৃষ্টিশীল ব্যৱহাৰৰ যোগেদি কাহিনীৰ অন্তৰ্নিহিত সূক্ষ্মতাক সজীৱ আৰু সৰস ৰূপত মূৰ্ত কৰি তুলিব পাৰিব। ভাৰতবৰ্ষত, দুই-এক উজ্জ্বল ব্যতিক্ৰমৰ বাহিৰে, সমস্ত চলচ্চিত্ৰই নিটোল কাহিনী-ভিত্তিক চলচ্চিত্ৰ; নব্যপন্থী চলচ্চিত্ৰকাৰসকলো প্ৰাথমিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ পাছত আকৌ পৰম্পৰাগত কাহিনীধৰ্মী আংগিকলৈকে ঘূৰি যোৱা পৰিলক্ষিত হৈছে। অথচ ইয়াত কাহিনীক চলচ্চিত্ৰ-কাণ্ডটোৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ ৰূপে স্বীকৃতি দিয়া নহয়; কাহিনী-লেখকে জুৰীৰ মাননীয় সভাপতি মহোদয়ৰ কদাকাচিৎ এটি চুটি প্ৰশংসাসূচক মন্তব্যৰ বাহিৰে কোনোদিন উৎকৰ্ষতাৰ স্বীকৃতি লাভ কৰা নাই।

মূল কাহিনীৰ প্ৰতি আপাত দৃষ্টিত বিশ্বস্ত হৈ থাকিলেও কাহিনী আগবঢ়াৰ লগে লগে সঞ্জীৱ হাজৰিকাৰ চলচ্চিত্ৰখনিয়ে ভাৰসাম্য হেৰুৱালে; এই কাৰণে যে বিষয়বস্তুৰ অন্তৰ্লীন কিছুমান তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ইংগিত উপেক্ষা কৰি তেওঁৰ ছবিখনে কাহিনীৰ বহিৰংগকে কেৱল অনুসৰণ কৰি গ'ল। এইটো সাহিত্যৰ চলচ্চিত্ৰায়ণত কাহিনীৰ বিকৃতিকৰণৰ আন এটা চিৰন্তনীয় অভিযোগৰ উদাহৰণ বুলি ভবা উচিত নহব। চাবলৈ গ'লে কাহিনীৰ কোনো বিকৃতিকৰণ 'হলধৰ'ত হোৱা নাই। কিন্তু কাহিনীত থকা কিছুমান সূক্ষ্ম ইংগিত চলচ্চিত্ৰকাৰজনে অনুধাবন কৰিব নোৱাৰিলে বা কৰিব নুখুজিলে যাৰ ফলত চিত্ৰানাট্যখন হেৰোৱা-নাঙল-উদ্ধাৰ-কৰাৰ এটা সাধাৰণ কাহিনী হৈ পৰিল আৰু আপাতসাধাৰণ কাহিনীটোৰ বিষয়বস্তুগত গভীৰতাৰ ওচৰলৈ ছবিখন যাব নোৱাৰিলে।

কাহিনীত প্ৰতীক ৰূপে ব্যৱহৃত হোৱা কৃষক-নায়কৰ নাঙলটো গাঁৱৰ মাটিগিৰী মহাজনজনে দৰিদ্ৰতম খেতিয়কজনৰ হতুৱাই চুৰি কৰায়; ইয়াৰ পৰৱৰ্তী এলানি ঘটনা

আৰু পৰিস্থিতিৰ পৰিণতিত বিভিন্ন সামাজিক অৱস্থানত থকা বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ আত্মোপলব্ধি ঘটে। সৎ, পৰিশ্ৰমী কৃষক-নায়ক বলোৰামে উপলব্ধি কৰে যে লোভী আৰু মদ্‌গৰ্বী মহাজনে তেওঁৰ আত্মসন্মানত চৰম আঘাত কৰিছে। মহাজনৰ চক্ৰান্তত নাঙল চুৰ কৰিবলৈ বাধ্য হোৱা দৰিদ্ৰ কৃষক সোমেশ্বৰে তাৰ অস্তিত্ব বা অনস্তিত্বৰ কঠোৰ বাস্তৱতা উপলব্ধি কৰে আৰু বুজিবলৈ আৰম্ভ কৰে, তাৰ প্ৰকৃত স্থান ক'ত। আৰু কু-চক্ৰী মহাজনে দেখা পায় তেওঁৰ নিয়তি।

গাঁৱৰ সমাজখন একগোট, শান্তিপূৰ্ণ। তাত পক্ষ-প্ৰতিপক্ষ বিভাজন হোৱা নাই, যুদ্ধ-ৰেখা এতিয়াও স্পষ্ট হোৱা নাই। মাটিগিৰী মহাজনগৰাকী গাঁৱৰ সমাজৰ অন্যতম সদস্য; সমজুৱাৰ মাজত তেওঁক বাহিৰত দেখুৱাই আথেবেথে আসন দিয়া হয়। বছৰৰ পিছত বছৰ ধৰি গাঁৱৰ মানুহখিনিক শোষণ কৰিও তেওঁ ভাও ধৰে বয়োজ্যেষ্ঠ পৰোপকাৰীৰ। চুৰ কৰা নাঙল ঘূৰাই দিবলৈ যাওঁতে সোমেশ্বৰে গাঁৱৰ শিশুজাকৰ লগত খেলা আত্মবিদ্ৰুপমূলক 'খেল'খনৰ মাজত মহাজনৰ বিৰুদ্ধে নীৰৱে ক্ৰিয়া কৰি থকা গাঁৱৰ সমাজৰ সামূহিক অৱচেতনাই যেন হঠাতে প্ৰকাশ পাব খোজে। তেওঁলোকে 'খেল'খন উপভোগ কৰে। 'খেল'খনে তিৰ্য্যকভাৱে সত্যৰ ইংগিত দিয়ে আৰু ইংগিত দিয়ে মহাজনৰ ভৱিতব্যৰ।

কাহিনীৰ চৰিত্ৰসমূহক সিহঁতৰ প্ৰকৃত প্ৰেক্ষাপটত অংকন কৰাত আৰু সিহঁতৰ মাজৰ অস্বস্তিকৰ সম্পৰ্কত আলোকপাত কৰাত চিত্ৰনাট্যখন ব্যৰ্থ হৈছে। চৰিত্ৰসমূহৰ মাজৰ দ্বন্দ্বপূৰ্ণ মানৱীয় সম্পৰ্ক আৰু আন্তঃক্ৰিয়াই সাধাৰণ চুৰিৰ ঘটনাটোলৈ অনা অৰ্থ আৰু গভীৰতা উদ্ভাৱন কৰাৰ কঠিন অথচ চিত্তাকৰ্ষক লক্ষ্য পৰিত্যাগ কৰি চিত্ৰনাট্যখন হেৰোৱা-নাঙল-উদ্ধাৰৰ হাস্যমধুৰ অকিঞ্চিৎকৰ কাহিনীৰ বৰ্ণনাতে সীমিত হৈ ৰ'ল। প্ৰত্যাশিতভাৱে, সেয়ে, নায়ক বলোৰাম নিষ্ক্ৰিয় আৰু অধিদমিত; আনহাতে, গাঁৱৰ টেটুকুটীয়া ল'ৰা ধোৱোকা পৰিণত হ'ল, এটা অধিকতৰ ইতিবাচক ভূমিকাত, গাঁৱলীয়া ডিটেক্টিভলৈ। আৰু চলচ্চিত্ৰখনৰ শিৰোনাম 'হলধৰ'ৰ অৰ্থ আৰু তাৎপৰ্য্য এইখিনিতে নস্যাৎ হৈ গ'ল।

শ্ৰীহাজৰিকা আৰু তেওঁৰ চিত্ৰনাট্যকাৰসকলে এইখিনিতে বাট হেৰুৱালে। কাহিনীৰ অৰ্থ আৰু গভীৰতাৰ সন্ধান কৰি উচ্চতৰ পৰ্য্যায়ৰ নান্দনিক সফলতা অৰ্জন কৰাৰ প্ৰয়াসৰ বিপৰীতে তেওঁ এখন পৰিচ্ছন্ন সাধাৰণভাৱে উপভোগ্য ছবি কৰাৰ সহজ লক্ষ্য বাচি ললে। লঘু হাস্যৰ মেজাজ, সমগতিসম্পন্ন এখন চিত্ৰনাট্য, সুন্দৰ আলোকচিত্ৰ, দক্ষতাপূৰ্ণ অভিনয়, সমধিক দক্ষ সম্পাদনা আৰু নিয়ন্ত্ৰিত, পৰিমিত পৰিচালনাৰ মাজেৰে তেওঁ এইটো সম্ভৱ কৰি তুলিছে। 'হলধৰ' সম্ভৱতঃ কেতিয়াও মহৎ ছবি নহলহেঁতেন। কিন্তু তীক্ষ্ণতৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু অধিকতৰ সংবেদনশীলতাৰে কাহিনী-বিন্যাসত হাত দিয়াহেঁতেন ই এক সূক্ষ্ম ৰুচি আৰু উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ আনন্দ উপভোগৰ অৱকাশ দিলেহেঁতেন। অৱশ্যে তাৰ বৰ্তমান স্তৰত চলচ্চিত্ৰখনে আকাংক্ষিত লক্ষ্য পূৰণ কৰিব পাৰিছে। ১৯৯২

নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা আৰু 'অদাহ্য'ৰ বিষয়ে একাষাৰ

পশ্চিমৰ নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাত প্ৰায়বিলাক নাৰীবাদী লেখিকাৰ প্ৰধান আপত্তি হ'ল এয়ে যে চলচ্চিত্ৰত নাৰীক 'নাৰী' ৰূপে, পৰিপূৰ্ণ 'মানৱ' ৰূপে কেতিয়াও প্ৰকাশ কৰা হোৱা নাই; নাৰীৰ স্বকীয় অধিকাৰ হিচাপে নহয়, পুৰুষে বিচৰা ধৰণে পুৰুষক পূৰ্ণৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰাত সহায়ক আহিলা হিচাপেহে আৰু পুৰুষৰ 'আন' ৰূপে (male 'other') চলচ্চিত্ৰত নাৰীৰ একমাত্ৰাযুক্ত অসত্য ৰূপ এটি চিত্ৰায়িত হৈ আহিছে[১]। নাৰী চৰিত্ৰ আৰু চিৰন্তন নাৰী প্ৰতিমাৰ এই পৰম্পৰাগত প্ৰতিফলনৰ বিষয়ে বিভিন্ন লেখিকাই নানান প্ৰশ্ন উত্থাপন কৰিছে আৰু বিভিন্ন ধৰণে তাৰ ব্যাখ্যা আগবঢ়াইছে। কিন্তু সম্প্ৰতি চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে যি নাৰীবাদী চিন্তা-চৰ্চা দেখা গৈছে তাত চিৰন্তন নাৰী-প্ৰতিমাৰ পৰম্পৰাগত বিশ্লেষণৰ বিপৰীতে উত্তৰ-আধুনিক চিহ্নতাত্ত্বিক আৰু গঠনতন্ত্ৰবাদী ব্যাখ্যাইহে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। এই ব্যাখ্যাত চলচ্চিত্ৰক পাঠ ৰূপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে য'ত নাৰীৰ যৌনবাদী প্ৰতিমা নিৰ্মাণত বা তাৰ অৰ্থ সৃষ্টিৰ মূলত কাহিনী, পোহৰ, কেমেৰাৰ দৃষ্টিকোণ, দৃশ্যপটত চৰিত্ৰ আৰু বস্তুনিচয়ৰ সচল আৰু পৰিবৰ্তনশীল অৱস্থান (Mise-en-scene)আদিৰ গুৰুত্ব অনুধাৱন কৰা হয়। ফলস্বৰূপে চলচ্চিত্ৰৰ আদৰ্শগত দিশত পৰম্পৰাগত অৰ্থবিশ্লেষণৰ বিপৰীতে তাৰ নিৰ্মাণ-প্ৰক্ৰিয়া আৰু নন্দনতাত্ত্বিক গঠনৰ গুৰুত্ব বৃদ্ধি পায়। চিহ্নতাত্ত্বিক ব্যাখ্যাই এইদৰে যৌনবাদী নাৰী প্ৰতিমাত নাৰী স্বাধীনতাৰ প্ৰতিফলন বা তাৰ অভাৱ সম্পৰ্কে ব্যক্তি-নিষ্ঠ সমালোচনা আৰু তাৰ সীমাবদ্ধতা দূৰ কৰি চলচ্চিত্ৰ-পাঠ অধ্যয়নৰ বিষয়নিষ্ঠ ব্যাখ্যাৰ সুবিধা আগবঢ়াইছে। অৱশ্যে পাঠগত অধ্যয়নৰ বিশুদ্ধ চলচ্চিত্ৰীয় ব্যাখ্যা সমাজত নাৰীৰ প্ৰতি নাৰীবাদী সমালোচনাৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে সততে সজাগ থাকিব লাগিব। অৰ্থাৎ চলচ্চিত্ৰত নাৰীবাদী চিন্তাই এনে চলচ্চিত্ৰ তত্ত্বৰ সন্ধান কৰিব লাগিব যি এহাতে চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্মাণ-প্ৰক্ৰিয়া আৰু নন্দনতাত্ত্বিক গঠন আৰু আনহাতে সমাজত নাৰীৰ মাজত তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া আৰু উপযোগিতাৰ সকলো দিশ সামৰি লয়[২]। বাৰ্থ, ডেৰিডা, লাকাঁ, আল্‌থুজাৰ্ আদি ফৰাছী তাত্ত্বিকসকলৰ ধাৰণাত ভাষা আৰু চিহ্ন-তত্ত্ব সমাজৰ নিয়ামক ৰূপে পৰিগণিত হৈছে। কিন্তু ভাষাক সমাজৰ নিৰংকুশ নিৰ্ণায়ক ৰূপে চিহ্নিত কৰাতকৈ, সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক আদি আন বহু কাৰকৰ সৈতে

ভাষাৰো সমাজৰ ওপৰত এক নিৰ্ণয়কাৰী ভূমিকা আছে বুলি গণ্য কৰাহে অধিক যুক্তিসংগত হ'ব। কিয়নো বৃহত্তৰ প্ৰেক্ষাপটত নাৰীৰ সামাজিক অৱস্থানৰ বিশ্লেষণ এই কাৰকসমূহৰ বিচাৰ অবিহনে অসম্ভৱ।

চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে সাম্প্ৰতিক নাৰীবাদী চিন্তা-চৰ্চাৰ প্ৰসংগত এই প্ৰাথমিক তথ্যখিনি উল্লেখ কৰা হ'ল যদিও আধুনিকতম নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ দৃষ্টিৰে 'অদাহ্য'ক বিচাৰ কৰিবলৈ অসুবিধা হ'ব। এটি সম্বৰ্দ্ধনা অনুষ্ঠানত 'অদাহ্য'ৰ নিৰ্মাত্ৰী শ্ৰীসান্ত্বনা বৰদলৈয়ে কৈছে যে 'তেওঁ এখন নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ কৰিম বুলি 'অদাহ্য' নিৰ্মাণ কৰা নাছিল। এজনী সদ্য বিধবা কুমলীয়া ছোৱালীৰ প্ৰতি তিনিগৰাকী নাৰীৰ বিভিন্ন আৰু বিচিত্ৰ ধৰণৰ প্ৰতিক্ৰিয়াই তেওঁৰ ছবিৰ মূল বিষয় (theme) আছিল; কিন্তু পিছত তেওঁৰ ছবিখনত এটা নাৰীবাদী 'লেবেল' লগাই দিয়া হ'ল।' কথাটো ইমান সবলকৈ নিস্পত্তি কৰিব নোৱাৰি। প্ৰখ্যাত ঔপন্যাসিকা মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ সমধিক প্ৰখ্যাত 'দঁতাল হাতীৰ উঁয়ে খোৱা হাওদা' নামৰ উপন্যাসখনৰ নাৰীবাদী চৰিত্ৰটি কাহিনীতে অন্তৰ্লীন হৈ আছে। গতিকে, লেবেলটো বাহিৰৰ পৰা লগাই দিয়া নহয়। উপন্যাসখনৰ বৃহৎ সামাজিক প্ৰেক্ষাপটৰ পৰা শ্ৰীমতী বৰদলৈয়ে তেওঁৰ ছবিৰ বাবে কাহিনীটি সীমিত কৰি আনিলেও নাৰীৰ নিষ্পেষণ আৰু মুক্তি কামনাৰ নিৰ্য্যাসেই আৱন্তণিৰ দৃশ্যৰ পৰা (গিৰিবালাই শূন্যত উৰুৱাই দিয়া চাদৰ) উপসংহাৰলৈকে (সজাৰ পৰা মুক্ত কৰি দিয়া ভাটৌৰ banal প্ৰতীক) তেওঁৰ ছবিখন সম্পৃক্ত কৰি ৰাখিছে। সেইদিশৰ পৰা চালে নাৰীবাদী ছবিৰ প্ৰতিবাদৰ তীব্ৰতা(intensity)— স্থূল শ্ল'গান্‌ধৰ্মিতা নহয়— ছবিখনত অনুপস্থিত। আনহাতে, এগৰাকী কোমল বয়সৰ বিধবাৰ বঞ্চনা আৰু বেদনাৰ এটি সবল কৰুণ কাহিনী হিচাপেও ইয়াৰ হৃদয়-বিদাৰক গভীৰতা যেন কিছু অৱদমিত। ছবিৰ সমাপ্তিৰ ৰসাস্বাদনত সেয়ে কিছু অতৃপ্তিৰ ৰেশ অনুভৱ কৰোঁ।

'অদাহ্য'ত নাৰীৰ অৱদমন আৰু পুৰুষৰ চিৰাচৰিত শোষণ আৰু ভণ্ডামিৰ প্ৰতি স্পষ্ট ইংগিত থাকিলেও সমাজত পুৰুষৰ অবিহনে অৰ্থহীন আৰু তাৎপৰ্য্যহীন ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত বিধবা নাৰীৰ নিষ্ঠুৰ বঞ্চনা আৰু শোষণৰ ব্যক্তিগত কাহিনীটোত নাৰীবাদৰ নৈয়ায়িক— সামাজিক মাত্ৰা অস্বচ্ছ হৈ ৰ'ল। হয়তো, প্ৰথম ছবিৰ বাবে শ্ৰীমতী সান্ত্বনা বৰদলৈয়ে কিছু সৰল, সীমিত আৰু অনুচ্ছ বক্তব্যৰ কাহিনী এটা তৈয়াৰ কৰি লোৱাৰ বাবেই শ্ৰীমতী গোস্বামীৰ উপন্যাসৰ গভীৰতা আৰু বিস্তৃতি আৰু তাত বৰ্ণিত জীৱনৰ বাস্তৱতা আৰু বিচিত্ৰতা আমি ছবিখনত উপভোগ কৰিবলৈ নাপালোঁ। যিকোনো চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ বাবে এই বাস্তৱতা আছিল এক প্ৰলোভন আৰু প্ৰত্যাহ্বান।

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, এই সীমিত পৰিসৰৰ বিষয়বস্তুক লৈ শ্ৰীমতী বৰদলৈয়ে অসমীয়া চলিচ্চত্ৰ জগতৰ এখন অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰিলে। চিত্ৰনাট্যখনি আটিল, সমগতিসম্পন্ন আৰু তাৰ কাহিনী-বিকাশত চলচ্চিত্ৰীয় ভাষা আৰু ছন্দৰ আভাস পোৱা

যায়। অৱশ্যে তাৰ চলচ্চিত্ৰায়ণত, হয়তো অনভিজ্ঞতাৰ দোষত, মাজে মাজে চিকুৱেন্সৰ পৰিবৰ্তনত হোৱা আৱহৰ হঠাৎ-বিৰতিয়ে এটা জোকাৰ তুলি ঈষৎ বিৰক্তিৰ সৃষ্টি কৰিছে। সম্পাদনাইও এই ক্ষেত্ৰত বিশেষ কোনো সহায় আগবঢ়োৱা নাই। তদুপৰি, আন বহুতো অসমীয়া ছবিৰ চিত্ৰনাট্যৰ দৰেই এইখনেও কাহিনীৰ বিভিন্ন অকুস্থল দৰ্শকৰ মনত পৰিস্কাৰ কৰি দিব পৰা নাই। যেনে, গিৰিবালা আৰু মাৰ্ক চাহাবে চাবলৈ যোৱা প্ৰতীকৰ ৰূপত ব্যৱহৃত প্ৰাচীন, জৰাগ্ৰস্ত অট্টালিকাটোৰ অৱস্থান অস্পষ্ট আৰু প্ৰসংগটোও কিছু জাপি দিয়া ধৰণৰ।

এই ছবিত মৃণাল কান্তি দাসৰ আলোকচিত্ৰ গ্ৰহণ প্ৰশংসাযোগ্য। বিশেষকৈ নিসৰ্গ-দৃশ্যসমূহত তেওঁৰ কেমেৰা প্ৰাণময়। শ্বটৰ কম্প'জিশ্যন্, কেমেৰাৰ অৱস্থান সকলোতে তেওঁৰ চিন্তাৰ পৰিচয় আছে। ছবিখনত প্ৰায় সকলো শিল্পীয়েই, বিশেষকৈ নাৰী শিল্পীসকলে, সু-অভিনয় কৰিছে। তৃষা শইকীয়া আৰু ত্ৰিবেণী বৰাৰ দৰে তুলনামূলকভাৱে নতুন আৰু অল্প-পৰিচিতা শিল্পীৰ সফল অভিনয়ত শ্ৰীমতী বৰদলৈৰ অভিনয় প্ৰতিভা আৰু অভিজ্ঞতাৰ অৰিহণা অনুভৱ কৰিব পাৰি। কম পৰিসৰত বিষ্ণু খাৰঘৰীয়াৰ অভিনয়ে ছাপ ৰাখি গৈছে। অভিনয়ৰ বাবে ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ পোৱা ভাগিৰথীৰ অভিনয় নাটকীয়তা-মুক্ত নহয় যেন লাগিল। টম্ অল্টাৰ্ তেওঁৰ সহজ স্বভাৱিকতাৰ পৰা দূৰত।

ছবিখনত সংগীত সুপ্ৰযুক্ত বুলি ক'ব পাৰি। সৰু গোঁসানীৰ ঘৰত আশ্ৰিত মহীধৰ বাপুৰ চুৰি গঞাৰ হাতত ধৰা পৰাৰ পাছত হোৱা মহীধৰৰ নিগ্ৰহৰ দৃশ্যত আৱহৰ বিতৰ্কিত হুলস্থূলীয়া লোকসংগীত আপত্তিকৰ নহয়। এই দৃশ্যত অতি অৰ্থপূৰ্ণ ৰৰযুগৰ মাজত লংশ্বটত ঘৰৰ বাৰান্দাত নিঃসংগে ঠিয় দি থকা সৰু গোঁসানীৰ শ্বট্‌টি ছবিখনৰ কেইটামান অতি সাৰ্থক শ্বটৰ অন্যতম।

ছবিৰ সমাপ্তিৰ উপসংহাৰসূচক দৃশ্যটো বিতৰ্কিত। এই দৃশ্যত শ্ৰীমতী বৰদলৈয়ে নাৰীক বৰ্তমানৰ বাস্তৱতাৰ মাজত প্ৰতিপন্ন কৰিব খুজিছে। পৰিচালিকাৰ অভীপ্সা-পুৰণসূচক ইংগিত দিয়াৰ বাহিৰে দৃশ্যটি কলাগতভাৱে সফল হৈছে বুলি কোৱা টান।

এইটো অতি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ কথা যে মঞ্চৰ লগত ঘনিষ্ঠ ভাৱে জড়িত সফল অভিনেত্ৰী শ্ৰীমতী বৰদলৈৰ 'অদাহ্য' মঞ্চৰ ছাঁৰ পৰা সম্পূৰ্ণ মুক্ত আৰু প্ৰথম চলচ্চিত্ৰতে তেওঁ উজ্জ্বল প্ৰতিশ্ৰুতিৰ স্বাক্ষৰ ৰাখিছে। অৱশ্যে বিদেশৰ প্ৰশংসা আৰু পুৰস্কাৰ তেওঁ কিছু সতৰ্কতাৰে গ্ৰহণ কৰা উচিত হ'ব। কিয়নো পাশ্চাত্যৰ বাবে অপৰিচিত প্ৰাচ্যৰ সাংস্কৃতিক আৰু মানৱ প্ৰজাতীয় (ethnic) বৈশিষ্ট্যই বিদেশক সহজেই মোহগ্ৰস্ত কৰে।

জানুৱাৰী, ১৯৯৯

১. 'Within a sexist ideology and a male dominated cinema, woman is presented as what she represents for man ...... The fetishistic image protrayed relates only to male narcissism. Woman represents not herself, but by a process of displacement, the male phallus'. - Claire Johnston in 'Women's Cinema as Counter-Cinema'. p.26

২. 'Recent Developments in Feminist Criticim" - Christine Gledhill : 'Film Theory and Criticism' p.93.

Acc. 29473
Date 28/11/14