সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রঃ সামাজিক ও রাজনৈতিক প্রেক্ষাপটে পর্যালোচনা

মোনালিসা ভট্টাচার্য্য

সারাংশ : বিংশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে ভারতীয় চলচ্চিত্র জগতে এক নতুন ধারার চলচ্চিত্র নির্মাণ শৈলীর আবির্ভাব ঘটেছিল সত্যজিৎ রায়ের 'পথের পাঁচালী' (১৯৫৫)–র হাত ধরে। তিন দশকের বেশী সময়কালব্যাপী সত্যজিৎ রায় তাঁর চলচ্চিত্রগুলিতে তুলে ধরেছিলেন সমসাময়িক সমাজ এবং রাজনীতি সংক্রান্ত দৃষ্টিভঙ্গি। ব্রিটিশ শাসনাধীন ভারত এবং স্বাধীনতা ও দেশভাগ পরবর্তী সমকালীন ভারতীয় সমাজ ও রাজনৈতিক কাঠামোকে তিনি নিরীক্ষণ করেছিলেন গভীরভাবে। সেই কারণে পিরিয়ড ফিল্ম এর গুরুত্ব তাঁর কাছে ছিল অপরিসীম; তা সে উনিশ শতক হোক বা বিশ শতকের প্রথমার্ধ, ভারতীয় সমাজ কাঠামোর বিবর্তন বারবার ফিরে এসেছে তাঁর চলচ্চিত্রে। এই কারেণই তাঁর চলচ্চিত্রগুলিতে লক্ষ্য করা যায় ভারতের ঐতিহ্যগত সামাজিক মূল্যবোধের অবক্ষয় সংক্রান্ত ধারণা এবং সেই সঙ্গে মানবতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গির প্রতিফলন, যা চিরাচরিত ভারতীয় সমাজ ইতিহাসের পুনর্গঠনে গুরুত্বপূর্ণ অনুঘটক হিসাবে দিশা দেখাতে পারে। রাজনৈতিক চলচ্চিত্র হিসাবে তিনি কোন চলচ্চিত্র নির্মাণ করেছেন বলে কখনই দাবী করেন নি। যদিও তাঁর অনেক চলচ্চিত্রেই রাজনৈতিক বক্তব্যের উপস্থিতি লক্ষ্য করা যায়। সত্তরের দশকের চলচ্চিত্র ত্রয়ী শুধু নয়, গু-গা-বা-বা, হীরক রাজার দেশে, গণশত্রু ও আগান্তুক -এ প্রত্যক্ষ রাজনীতির পাশাপাশি 'ঘরে-বাইরে' ও 'সতরঞ্জ-কে-খিলাড়ী'র উপনিবেশিক রাজনীতি তাঁর চলচ্চিত্রে এক ভিন্ন মাত্রা যোগ করেছিল। বর্তমান গবেষণা নিবন্ধের প্রধান লক্ষ্য হল সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রাবলীতে সমাজ সচেতনতা, মূল্যবোধ, মানবতাবাদী

দৃষ্টিভঙ্গির পর্যালোচনা। সেই সঙ্গে বিভিন্ন চলচ্চিত্রে সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গির সঙ্গে সূক্ষ্ম রাজনীতিকে প্রয়োগ করার যে বিরল দৃষ্টান্ত তিনি স্থাপন করেছিলেন সে সম্পর্কেও আলোচনা এই গবেষণা নিবন্ধের অন্যতম উদ্দেশ্য।

শব্দসূচকঃ সত্যজিৎ রায়, চলচ্চিত্রে সমাজ, চলচ্চিত্রে রাজনীতি, চলচ্চিত্র ও মূল্যবোধ, সত্যজিৎ ও মানবতাবাদ, চলচ্চিত্রে ধর্ম ও রাজনীতি।

ভূমিকা : চলচ্চিত্র নির্মাতা হিসাবে আন্তর্জাতিক খ্যাতির অধিকারী সত্যজিৎ রায় তাঁর প্রথম চলচ্চিত্র ‘পথের পাঁচালী’-র মধ্য দিয়ে সমসাময়িক ভারতীয় চলচ্চিত্রকে একটি নতুন পথের সন্ধান দিয়েছিলেন। সদ্য স্বাধীন ভারতবর্ষের আর্থিক দুর্দশা, চিরাচরিত ভারতীয় ঐতিহ্যবাহী সামাজিক বিন্যাসের পরিবর্তন বা অবক্ষয় সত্যজিৎ রায়কে প্রভাবিত করেছিল গভীরভাবে, যার বহিঃপ্রকাশ ঘটেছিল তাঁর প্রথম চলচ্চিত্র ‘পথের পাঁচালী’ (১৯৫৫)-তে। ‘পথের পাঁচালী’ চলচ্চিত্রের মধ্য দিয়ে সমসাময়িক সামাজিক প্রেক্ষাপটকে তিনি দৃশ্যমান করে তুলেছিলেন নতুন আঙ্গিকে। সত্যজিৎ “showed us the determined optimism of the poor in the face of insurmountable odds, revealing a kind of lyrical humanism that was quintessentially Indian. Ray took the lens off the camera and let life in, rolling along right in front of our eyes (Tripathi 2002: 38).” সত্যজিৎ রায় তাঁর চলচ্চিত্রগুলিতে সমকালীন সামাজিক, ধর্মীয় ও রাজনৈতিক সমস্যাকেও তুলে ধরার চেষ্টা করেছিলেন। তিনি একটি চলচ্চিত্রের জন্য যে সমস্যার প্রতি দৃষ্টিনিক্ষেপ করতেন সেই অনুযায়ী সমাজ ও চরিত্রগুলিরও বিশ্লেষণ করতেন (দাশগুপ্ত ২০০৭: ১৪)। স্বাভাবিকভাবেই ‘পথের পাঁচালী’, ‘দেবী’, ‘নায়ক’, প্রতিদ্বন্দী’, ‘মহানগর’, ‘অশনি সংকেত’, ‘সদগতি’, ‘হীরক রাজার দেশে’, ‘আগন্তুক’ প্রভৃতি চলচ্চিত্রে সত্যজিতের সমাজ, সভ্যতা, ধর্ম ও রাজনীতি সম্পর্কিত বক্তব্য প্রকাশে কোন প্রতিবন্ধকতা সৃষ্টি হয় না। সত্যজিৎ তথাকথিত রাজনৈতিক ভাবধারার বশবর্তী হয়ে কোন চলচ্চিত্র নির্মাণ না করলেও তৎকালীন রাজনৈতিক প্রেক্ষাপট বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে তাঁর চলচ্চিত্রে রাজনৈতিক ভাবনার গতিপ্রকৃতি বুঝতে পারা যায়।

‘পথের পাঁচালী’ চলচ্চিত্রের মানবতাবাদ সম্পর্কে Bertocci লিখেছেন, “The film presents us with a marvelous picture, bordering on the ethnographic, of the dreamy languor of a rural Indian community of the 1920s. Although the Ray family's poverty is evident, the richness of its human relationships is presented in immense detail, and the intensity of young Apu's ties to his mother and sister is given particular emphasis (Bertocci 1984: 16).” সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রের সমালোচকদের কাছে আগ্রহের অন্যতম বিষয়টি ছিল এই যে, তাঁর চলচ্চিত্রগুলিতে বিশেষভাবে লক্ষ্যণীয় ভারতীয় বিশেষত হিন্দু

সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যের বিশ্লেষণের চেষ্টা; তা সে 'পথের পাঁচালী' হোক বা তাঁর শেষ চলচ্চিত্র 'আগন্তুক' -সব ক্ষেত্রে তিনি সনাতন ভারতীয় ঐতিহ্যের গুরুত্বপূর্ণ দিকগুলিকে বিশ্ব দরবারে উপস্থাপিত করেছিলেন। 'গুপি গাইন বাঘা বাইন' এবং এর সিক্যুয়াল 'হীরক রাজার দেশে' চলচ্চিত্রে সত্যজিৎ রায় নিজেকে সামাজিক ও রাজনৈতিক বর্ণনাকারী হিসাবে দেখিয়েছেন। স্বাধীনতার পরবর্তী পর্বে বিশেষভাবে ষাট ও সত্তর দশকে বাংলা তথা ভারতবর্ষের অরাজক ও অস্থিতিশীল রাজনৈতিক পরিস্থিতির জন্য সত্যজিৎ দায়ী করেছিলেন রাজনৈতিক নেতা-নেত্রীবর্গকেই। রাজনৈতিকভাবে তিনি নাগরিকদের ব্যাক্তি স্বাধীনতার পক্ষপাতী ছিলেন সর্বদাই। সত্যজিৎ রায় সামাজিক ও রাজনৈতিক বিষয়ে অত্যন্ত সচেতন ছিলেন তাঁর সময়কালে। তাঁর চলচ্চিত্র চেতনায় সমাজ রাজনীতির প্রকাশ কখনও সরাসরি সম্প্রচারের আলোয় আনা হয় নি, সমসাময়িক চলচ্চিত্রকারদের মত। এর পরিবর্তে, সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রে 'clash of values, old and new, in the pattern of human relationships' (Seaton 1971: 297)- এই সমস্ত বিষয়গুলি অধিকতর গুরুত্ব লাভ করেছিল।সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রে সমাজ চেতনা ও তৎসঞ্জাত মূল্যবোধ, বিভিন্ন সামাজিক সমস্যা সম্পর্কে দৃষ্টিভঙ্গি, মানুষে মানুষে সামাজিক সংঘাত, নতুন সামাজিক শ্রেণী উত্থান ও পুরাতন মূল্যবোধের অবক্ষয় প্রভৃতির সঙ্গে তাঁর ধর্ম সম্পর্কিত চিন্তা-ভাবনা এবং রাজনৈতিক চেতনার উপর পর্যালোচনা বর্তমান গবেষণা নিবন্ধের অন্যতম লক্ষ্য।

চলচ্চিত্রে মানবতা ও সামাজিক মূল্যবোধ : আমেরিকান চলচ্চিত্র সমালোচক P. Kael লিখেছেন, "We see [Ray's] characters not in terms of good or bad, but we see ourselves, in terms of failures and weaknesses and strengths, and, above all, as part of a human continuum fulfilling, altering, and finally accepting ourselves as part of this humanity, recognizing that no matter how much we want to burst the bounds of experience, there is only so much we can do (Kael 1965: 247)." সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রে মানবতাবাদ সংক্রান্ত পর্যবেক্ষণগুলি অবশ্যই আন্তর্জাতিক মহলে প্রশংসিত হয়েছিল।

সত্যজিৎ রায়ের সমাজ ও মানুষের প্রতি দায়বদ্ধতার পরিচয় তাঁর চলচ্চিত্রগুলিতে সুস্পষ্টভাবে ফুটে উঠেছে। তবে তাঁর চলচ্চিত্রের মধ্যেকার সমাজ সচেতনতা কোন সশব্দ ঘটনার মধ্য দিয়ে নিজের প্রত্যক্ষ উপস্থিতি প্রমাণ করে না। সমাজের বিভিন্ন শ্রেণীগত মানুষের প্রকৃত অবস্থানকে বোঝাতে সত্যজিৎ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিষয়াদি এবং কৌশলকে পরিকল্পনা অনুযায়ী ব্যাবহার করেছিলেন। তাঁর কাছে বর্তমান সমাজে অস্তিত্ব রাখার প্রশ্নে নৈতিক সঙ্কটই প্রধানতম। সামাজিক ব্যাবস্থায় উচ্চবিত্ত মধ্যবিত্ত, নিম্নবিত্ত মানুষের অবস্থান, তাদের নানা সমস্যা এবং সেই সমস্যাজাত প্রবীণ ও নবীন এর

সংঘাত বা সহাবস্থান সত্যজিতের চলচ্চিত্রে লক্ষণীয়। মধ্যবিত্তসুলভ মূল্যবোধে বিশ্বাসী সত্যজিৎ সমাজে বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষের অবস্থান, তাদের দ্বন্দ্ব এবং তৎজনিত সামাজিক অবক্ষয়ের চিত্র তুলে ধরতে কুণ্ঠাবোধ করেন নি। অধ্যাপিকা মালিনী ভট্টাচার্য লিখেছেন, "Ray's films presented us with diverse social formations seeking to transcend their difficult circumstances, caught in the contradictory pulls of tradition and modernity past and present individuality and communality (Bhattacharya 2005: 81)."

বিভিন্ন সামাজিক পটভূমিকায় গ্রামীণ ও শহুরে সমাজ ব্যবস্থায় সত্যাজিৎ তাঁর কুশীলবদের উপস্থাপিত করে ওই সব পটভূমিকায় তাদের মূল্যবোধ দ্বন্দ্ব ও অস্তিত্বের সঙ্কটকে তুলে ধরার চেষ্টা করেছিলেন (দত্ত ১৯৯৪: ৬৯-৭৩)। তাঁর প্রথম চলচ্চিত্র 'পথের পাঁচালী' – তে বাঙালী নিম্ন মধ্যবিত্তের দৈনন্দিন সঙ্কট তুলে ধরেছিলেন। চলচ্চিত্র সমালোচক কিশোর ভালিছা লিখেছেন, "The realism with which Ray portrays the childhood and subsequent growth of Apu is one of the most authentic portraitures of lower middle class, semi rural life in Bengal (Valicha 1999 : 91)." আসলে বিংশ শতকের শেষের দশকগুলিতে পশ্চিমবঙ্গ যে সাংস্কৃতিক পরিবর্তনজনিত সময়কাল কাটিয়ে উঠেছে তা সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রগুলির পটভূমি হিসাবে চিহ্নিত হয়েছিল। তবে, যখন তিনি বিস্তৃত সামাজিক পরিস্থিতি চিত্রিত করেন, তার ফোকাস সর্বদা পৃথক ব্যক্তির দিকে থাকে বলে মনে হয়। Peter J. Bertocci লিখেছেন, "The major universal theme, which is at the heart of the trilogy and which continues to pervade his work, is that of the challenge of adversity to human moral growth and personal potential (Bertocci 1984: 29)." বস্তুতপক্ষে সত্যজিৎ দেশভাগ-জনিত আর্থ-সামাজিক ও রাজনৈতিক পরিবর্তনশীলতা অনুধাবন করেছিলেন হৃদয় দিয়ে। সমাজের ক্রমবর্ধমান পরিবর্তন, সামন্ততন্ত্র ও ধনতন্ত্রের সংঘাত, ক্ষয়িষ্ণু সামন্ত্রতন্ত্রের ও সাম্রাজ্যবাদের অস্তগামিতা এবং নব্য ধনিক গোষ্ঠীর আবির্ভাব সত্যজিতকে গভীরভাবে প্রভাবিত করেছিল। 'জলসাঘর', 'দেবী', 'কাঞ্চনজঙ্ঘা', সত্যজিতের সমাজ সচেতনতার ইঙ্গিতবাহী। ক্ষয়িষ্ণু সামন্ততন্ত্র ও উদীয়মান ধনতন্ত্রের সংঘাত, অন্যভাবে বলা যেতে পারে সমাজের পট পরিবর্তনের চিত্র উক্ত চলচ্চিত্রত্রয়ে উপস্থিত (Khanna 1992: 8)।

'প্রতিদ্বন্দ্বী', 'জন অরণ্য' এবং 'সীমাবদ্ধ' চলচ্চিত্রে সত্যজিৎ নাগরিক সমাজের সমস্যা বিশেষত মধ্যবিত্ত শ্রেণীর সমস্যার প্রতি দৃষ্টি নিক্ষেপ করেছিলেন। উক্ত চলচ্চিত্রাবলীতে স্পষ্ট হয়ে ওঠে মধ্যবিত্ত শ্রেণীর ভঙ্গুর মূল্যবোধ। যে জগত থেকে বেরিয়ে আসা ছাড়া কোন উপায় নেই। একটা ঘুণধরা সমাজে টিঁকে থাকতে গিয়ে ব্যাক্তি মানুষের নৈতিক অধঃপতন ও দুর্নীতিগ্রস্থতাকে সত্যজিৎ তাঁর চলচ্চিত্রে গুরুত্ব দিয়েছেন। 'প্রতিদ্বন্দ্বী'-র সিদ্ধার্থ তার নৈতিকতা, মূল্যবোধ, প্রতিবাদী

মানসিকতা কলকাতায় ফেলে রেখে দূর শহরতলীতে পাড়ি দেয় সমাজে তার অস্তিত্ব টিঁকিয়ে রাখার তাগিদে- এটাও সামাজিক অবক্ষয় (রায় ১৯৮০ : ৮২)। অনুরূপভাবে 'জন অরণ্য' চলচ্চিত্রের সোমনাথ প্রতিবাদী চরিত্ররূপে আত্মপ্রকাশ করতে পারে নি বরং সে পরিণত হয়েছে দালাল বা 'মিডল-ম্যান'-এ যে জীবনে মূল্যবোধ ও মানবিকতা হারিয়ে সমঝোতার মধ্য দিয়ে সমাজে নিজের ব্যাক্তি অস্তিত্ব টিঁকিয়ে রেখেছে। "The Adversary [Pratidwandi, 1970], Company Limited [Seemabaddha, 1971] and The Middleman [Jana-Aranya, 1975]) highlight the disoriented middle-class youth, corrupt urban culture, bureaucratic bungling, and insidious neocolonialism. These films represent an artist's anguished response to the betrayal of the Nehruvian dream and to the anachronism of his own cherished values (Roy 2011 : 45)."

মধ্যবিত্তের উচ্চাকাঙ্ক্ষা কীভাবে তার মূল্যবোধের শিকড়কে শুকিয়ে দিচ্ছে তারই চিত্র 'সীমাবদ্ধ'। শ্যামলেন্দুর উচ্চবিত্ত অবস্থা, তার উচ্চাকাঙ্ক্ষা, ভোগবিলাস, তার পরিবার বিচ্ছিন্নতা তাকে মূল্যবোধহীন ধনতান্ত্রিক সমাজের প্রতিভূতে পরিণত করেছে(রাহা ২০০৭ : ১৪৭-১৪৮)। 'সীমাবদ্ধ' চলচ্চিত্র প্রকৃতপক্ষে উচ্চবিত্তের সমাজ জীবনের নৈতিকতাহীন ক্রমোন্নতির প্রাত্যহিক কাহিনী। যে উন্নতি তাকে করায়ত্ত করতে হয় শ্রমিক বঞ্চনার মধ্য দিয়ে। তৎকালীন পশ্চিমবঙ্গ তথা ভারতবর্ষে এবং সাম্প্রতিককালেও অনেক কল-কারখানায় লক-আউটের পিছনে মালিকপক্ষের স্বার্থ সংরক্ষণ করতে উচ্চবর্গ কীভাবে নিজেদের মুল্যবোধকে জলাঞ্জলি দেয় তারই এক প্রাঞ্জল চিত্র 'সীমাবদ্ধ'। একটি সূক্ষ্ম ইঙ্গিতে সত্যজিৎ সমাজের এই মুল্যবোধহীনতার বিরুদ্ধে জানিয়ে দেন তাঁর দৃষ্টিভঙ্গি- 'যখন প্রধান অফিসের বারান্দায় দুই উচ্চপর্যায়ের আধিকারিক নিজেদের মধ্যে ফ্যাক্টরির শ্রমিকদের চার্জশিট দেবার শলাপরামর্শ করছে, ক্যামেরা তখন ব্যাকগ্রাউন্ডে বাথরুমের দরজায় শব্দটিকে জুম করে। এখানে সত্যজিতের প্রশ্ন হাজার হাজার শ্রমিকের রুজি-রোজগার যারা অমানবিকভাবে স্তব্ধ করে দেয় তারা কি ভদ্রলোক? এখানে দরজায় অনুচ্চ শব্দ প্রয়োগই কতৃপক্ষের হীন সামাজিক মুল্যবোধকে স্পষ্ট করে দেয়। পরিচালকের মুল্যবোধ ও সমাজ সচেতনার আভাসও আমরা এর মাধ্যমে পেয়ে যাই। জীবন বিচ্ছিন্ন বিমূর্ত কিছু এখানে বলা হচ্ছে না, বরং পরিচালকের সহানুভুতি কোন শ্রেণীর প্রতি তারই ইঙ্গিত দেওয়া হয়েছে। হয়তো মুষ্টিবদ্ধ হাতের বিশাল মিছিল নেই, কিন্তু ঐ টুকরো ছোট্ট শটই কোন বৈপ্লবিক দৃশ্যের তুলনায় অনেক বেশী শক্তিশালী বলে মনে হয়। আসলে সত্যজিৎ মানব সম্পর্ককে গভীরভাবে অধ্যয়ন করতে চেয়েছিলেন। তাঁর মতে, "If I were asked what has been my main preoccupation as a film-maker, I should say it has been to find out ways of investing a story with organic cohesion, and filling it with detailed and truthful observation of human behaviour and relationships in a given

milieu and a given set of events, avoiding stereotypes and stock situations, and sustaining interest visually, aurally, and emotionally by a judicious use of the human and technical resources at one's disposal. (Ray 2011: 67)."

সত্যজিৎ 'সদগতি' দূরদর্শন চিত্রে ভারতের গ্রামীণ সমাজের জাতপাত কেন্দ্রিক জ্বলন্ত সমস্যাকে অসাধারণ বাস্তবতায় তুলে ধরেছেন। শ্রেণীবিভক্ত সমাজে শ্রেণীগত সমঝোতা যে সম্ভব নয়, এই সত্য তাঁর চলচ্চিত্রে পরিস্ফুটিত। ওয়াই. থোরাভাল 'সদগতি' সম্পর্কে লিখেছেন, "One of the most powerful aspects of the film is to show the psychological enslavement, even more than the physical enslavement of the unfortunate 'untouchable' (Thoraval 2000: 265)" সদগতি চলচ্চিত্রের তাৎপর্য এখানেই যে জাতিবর্ণের কাঠামোর মধ্যেও শ্রেণী সংঘাতের সূত্রটি সত্যজিৎ বজায় রেখেছিলেন। সমাজে নারীর অবস্থান ও তাদের সমস্যা নিয়ে সত্যজিতের বক্তব্য ফুটে উঠেছে 'দেবী', 'কাঞ্চনজঙ্ঘা','মহানগর','জন অরণ্য', প্রভৃতি চলচ্চিত্রের মধ্য দিয়ে। সত্যজিৎ রায়ের চলচ্চিত্রে নারী চরিত্রদের ক্ষেত্রে দুই ধরনের দৃষ্টিভঙ্গী লক্ষ্য করা যায়। 'অপরাজিত', 'পরশপাথর', 'জলসাঘর', 'অপুর সংসার, 'অভিযান, 'নায়ক', 'অরণ্যের দিনরাত্রি' প্রতিদ্বন্দ্বী, 'সীমাবদ্ধ' এবং 'জন অরণ্য' প্রভৃতি চলচ্চিত্রে কেন্দ্রীয় বিষয়গুলো প্রধানত পুরুষদের প্রবণতা, মানসিক কুটিলতা বা প্রতিক্রিয়া থেকে উদ্ভূত হয়েছে যেখানে এক ধরণের বৈপরীত্য সৃষ্টি করার জন্যই নারী চরিত্রদের ব্যবহার করেছেন সত্যজিৎ (ঘোষ ১৯৮৪ : ১৯)। এসব চলচ্চিত্রে বস্তুতঃ একটা ভিন্ন ধরণের অনুভূতি বা বিপরীতধর্মী প্রতিভূ হিসাবে নারীদের উপস্থাপিত করেছেন। এই সব চলচ্চিত্রে একদিকে নারীর প্রকৃত পুরুষ-সংশ্রব এবং অন্যদিকে শান্ত নিরাসক্তি ফুঠে উঠেছে। দ্বিতীয় ধারায় 'দেবী, 'তিনকন্যা, 'কাঞ্চনজঙ্ঘা, 'মহানগর, 'কাপুরুষ, 'চারুলতা' ইত্যাদি চলচ্চিত্রের কেন্দ্রীয় চরিত্রই হল নারী; কিংবা চলচ্চিত্রের ঘটনাক্রম আবর্তিত হয়েছে কোন বিশেষ নারী চরিত্র অবলম্বন করে।

শ্যাম দুয়া লিখেছেন, "Satyajit Ray had portrayed Indian Women in the milieu of sensitive time and space in his films (Dua 2004: 79)." সামন্ততান্ত্রিক সমাজ কাঠামোয় নারীর প্রতি বঞ্চনা, নারীর উপর দেবীত্ব আরোপের মধ্যদিয়ে সামন্ত শ্রেণীর স্বার্থসিদ্ধির প্রচেষ্টা 'দেবী' চলচ্চিত্রের মধ্য দিয়ে তুলে ধরেছেন সত্যজিৎ। নারী যে কেবলমাত্র পুরুষের কৃপাপ্রার্থী নয়, বরং পুরুষের পরিপূরক এবং অধিকার প্রতিষ্ঠার সংগ্রামে নামতেও সে পিছিয়ে যায় না তার সুস্পষ্ট প্রতিফলন পরিলক্ষিত হয় 'কাঞ্চনজঙ্ঘা', ও 'মহানগর' চলচ্চিত্রে (রাহা ২০০৭: ১৪৩)। 'কাঞ্চনজঙ্ঘা'-য় যেমন তথাকথিত ঐতিহ্য ও মূল্যবোধের বিরুদ্ধে মণীষাকে বিদ্রোহী চরিত্র রূপে গড়ে তুলেছেন, অনুরূপভাবে 'মহানগর' চলচ্চিত্রে আরতিকে গড়ে তুলেছেন আত্মমর্যাদাসম্পন্ন পৃথক

অস্তিত্বের অধিকারী নারী চরিত্ররূপে। বস্তুতঃপক্ষে মণীষা ও আরতি চরিত্রের মধ্য দিয়ে সত্যজিৎ তুলে ধরেছেন প্রতিবাদী নারীর কণ্ঠস্বর।

সত্যজিতের বাস্তববাদী মানবিকতার পরিচয় পাওয়া যায় 'অপুর সংসার' চলচ্চিত্রে। যেখানে বাস্তবের নির্মম আঘাতে বিধ্বস্ত হয়ে যায় অপুর প্রতিভা। প্রখ্যাত মার্কিন চলচ্চিত্র সমালোচক ড্যানিয়েল ট্যালবট 'প্রগ্রেসিভ' পত্রিকায় লিখেছিলেন, "...'অপুর সংসার'কে মাস্টারপিস বললে কোন রকম অত্যুক্তি হয় না। 'বাইসাইকেল থিফ'-এর পর অন্য কোন ছবি আমাকে এইভাবে নাড়া দেয়নি। নতুন যুগের শ্রেষ্ঠ পরিচালক সত্যজিৎ মানবতাবাদী, বাস্তববাদী ও রোমান্টিক। সাধারণ মানুষের কথা সাধারণ ঘটনা দিয়ে যেভাবে বোঝাতে পারেন তা অন্য কোন পরিচালক পারেন কিনা আমার জানা নেই। তিনি ন্যায় শাস্ত্রীয় ভঙ্গীতে তাঁর ধারণা এগিয়ে দেন না, এগিয়ে দেন অত্যন্ত সহজ ও স্বাভাবিকভাবে, যার মধ্যে দর্শক গভীর সত্য আবিষ্কার করেন (স্টিল ১৩৭৯ : ৪০৭)। 'পরশপাথর' এবং 'অশনি সংকেত' চলচ্চিত্রে সত্যজিৎ বাস্তবের রূঢ়তার প্রতি দৃষ্টিনিক্ষেপ করেছেন। 'গুপি গাইন বাঘা বাইন' চলচ্চিত্রে বাস্তবতার চিত্র প্রতিফলিত। বাঘা ভূতের রাজার বর পাওয়ার পর বাসস্থানের সমস্যায় বিচলিত হয়ে ক্ষোভে বলেছিল-"আমার আগেই মনে হয়েছিল তিনটি বর যথেষ্ট নয়"। এই উক্তি তাকে শুধু নয়, কাহিনীকে ফ্যান্টাসির জগৎ থেকে বাস্তবতায় নিয়ে এসেছে। সত্যজিতের 'নায়ক' চলচ্চিত্রের নায়ক অরিন্দম নেপথ্যে নিঃসঙ্গ ভিড়ের মধ্যেও একা- নিতান্তই বাস্তববাদের মূর্তরূপ। নিঃসঙ্গ সময়তাড়িত অরিন্দম ভোগসর্বস্ব, হৃদয়-সংযোগহীন, উচ্চবিত্তশ্রেণীর প্রতিভূতে পরিণত হয়েছে। 'অভিযান' চলচ্চিত্রে নরসিংহের দ্বন্দ্ব, গুলাবীর প্রতি তার ভালবাসা, স্বপ্ন, জীবনবোধকে মানবিকতার নিরিখে চিত্রায়িত করেছেন সত্যজিৎ। 'তিনকন্যা' চলচ্চিত্রের অন্তর্গত 'পোস্টমাস্টার' অংশে পলায়নপ্রবৃত্ত পোস্টমাস্টারকে রতনের উপেক্ষার মধ্যে বিদ্যমান রূঢ় বাস্তবতা। পোস্ট মাস্টার চলচ্চিত্র সম্পর্কে সত্যজিৎ এক সাক্ষাৎকারে বলেছিলেন, "has a lot of Victorian sentimentality in it. In most cases, particularly with the modern stories I have chosen for films ..., the original novels were second-rate, not really strong, in fact with lots of weak patches and on the whole poor in conception. The reason I chose them was because they had elements which fascinated me, which struck me as useable in film. Those were retained and then the rest was transformed in the process of writing the screenplay. This transformation is, in a way, a criticism of the original (Robinson 2007: 144-145)." 'জন অরণ্য' চলচ্চিত্রে সোমনাথের বাবার মধ্য দিয়েই প্রথমে পারিপার্শ্বিক সমাজ ও রাজনৈতিক ব্যবস্থার সমালোচনা ও পরে তাঁরই মধ্য দিয়ে উনিশ শতকীয় মানবতাবাদের আত্মসমর্পণকে সত্যজিৎ চিত্রিত করেছেন সুনিপুণ দক্ষতায়।

'শাখা-প্রশাখা' চলচ্চিত্রে শুধু সামাজিক নয়, পারিবারিক মূল্যবোধহীনতা ও অর্থনীতির এক ভয়াবহ চেহারা ফুটিয়ে তুলেছেন সত্যজিৎ (ধর ২০০১: ১১০)। ধনতান্ত্রিক আর্থ-সামাজিক পটভূমি থেকে উদ্ভূত ভোগবাদ এবং তার বিকশিত রূপ মানবতাকে কিভাবে বিনষ্ট করেছে তার সুস্পষ্ট চিত্র উপস্থাপিত হয়েছে 'শাখা-প্রশাখা' চলচ্চিত্রে। মধ্যবিত্তের স্ট্যাটাস সমৃদ্ধ জীবনের অসারতা প্রমাণ করে মানবতাবাদের সংকটকে তুলে ধরার চেষ্টা করেছেন সত্যজিৎ (চট্টোপাধ্যায় ১৯৯২: ৫)। 'আগন্তুক' চলচ্চিত্রে বিশ্ব মানবতাবাদে উদ্দীপ্ত আগন্তুক মনমোহনকে সত্যজিৎ উপস্থাপিত করছেন সর্বজনীন মানবতাবাদের বার্তাবাহক রূপে; কূপমন্ডুকতা নয়, বৃহত্তর স্বার্থ ক্রমবর্ধমান গতিশীলতাই যার প্রধান লক্ষ্য। 'সভ্য' সমাজের গন্ডী থেকে মুক্তি খুঁজেছেন সত্যজিৎ তথাকথিত 'অনুন্নত' আদিবাসী সমাজের সংস্কৃতির মধ্যে। স্বার্থকলুষ বর্তমান সমাজে হীন রুচিবোধ সম্পন্ন মানুষের কৃত্রিমতার, তথাকথিত 'সভ্য' সমাজের অবিশ্বাস ও ভন্ডামির চিত্রটি সুন্দরভাবে ফুটে উঠেছে এই চলচ্চিত্রে। মনমোহনকে কেন্দ্র করে মধ্যবিত্ত সমাজের বিশ্লেষণ করেছেন সত্যজিৎ। ধনতান্ত্রিক যুগের অবক্ষয় পীড়িত মধ্যবিত্ত মানুষের কূপমন্ডুকতাকে তীব্র শ্লেষ ও বিদ্রুপের বাণে জর্জরিত করেছেন। মনমোহন চরিত্রের মধ্যদিয়ে প্রকৃতপক্ষে মূল্যবোধহীন, ঘুনধরা, আত্মসর্বস্ব, অসৎ ও কৃত্রিম নাগরিক সভ্যতার প্রকৃত স্বরূপ সম্পর্কে সত্যজিৎ নিজের বক্তব্যকেই তুলে ধরেছেন সামাজিক দায়বদ্ধতার খাতিরে। সভ্যতার সংকটের বিরুদ্ধে, পুঁজিবাদী ব্যবস্থা ও টেকনোলজিপ্রিয়তার বিরুদ্ধে, ধর্মীয় গোঁড়ামি, রাজনৈতিক স্বেচ্ছাচারিতার বিরুদ্ধে মানবতাবাদকে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন সত্যজিৎ রায়। চলচ্চিত্র সমালোচক প্রদীপ বিশ্বাস লিখেছেন, "Ray makes Monomohan an observer possessing panoptic view of the universe. His universe is full of knowledge, humility, humanism and eclecticism (Biswas 2008: 98)."

কুসংস্কার বিরোধিতা

সত্যজিৎ রায় বলেছিলেন, "my own feeling is that man created god... I don't think that god is a useful thing to believe in, I don't see the necessity of that at all. I think it's more important now, in view of what has been happening, to believe in scientific knowledge (Cardullo, 2007: 93)." স্বাভাবিকভাবেই অন্ধ ধর্মীয় কুসংস্কার, মানুষের উপর যুক্তিহীন আবেগ, দেবত্বআরোপ, অলৌকিক শক্তির ক্ষমতা প্রভৃতি প্রথা প্রকরণকে আধুনিক ও মনোবিজ্ঞান সম্মত ধারণার মধ্য দিয়ে শিল্পীর নিপুণ দক্ষতায় হেনেছিলেন কঠোর আঘাত। হিন্দুধর্মের গোঁড়ামি, যুক্তিহীন ভীতিমিশ্রিত ভক্তি, মানুষের উপর দেব-দেবীর অলৌকিক শক্তি আরোপের অমানবিক, পশ্চাদপদ বর্বরতা আশ্চর্য স্বচ্ছ, নিরাসক্ত ও নির্মোহ দৃষ্টিতে ফুটিয়ে তুলেছেন সত্যজিৎ

তাঁর 'দেবী' চলচ্চিত্রের মাধ্যমে (বন্দ্যোপাধ্যায় ১৯৯৩: ৯০)। 'দেবী' চলচ্চিত্র আলোচনা ও বিতর্কে যে দুটি প্রধান ধারা লক্ষ্য করা যায় তাতে এক দিকে 'দেবী'-কে কুসংস্কারের বিরুদ্ধে প্রতিবাদী চলচ্চিত্র অন্যদিকে পিরিয়ড ফিল্ম হিসাবে চিহ্নিত করা হয়ে থাকে। প্রথম মতকে কিছুটা স্বীকৃতি দিয়েও মূলতঃ দ্বিতীয় মতটিকেই অধিক গুরুত্ব দিয়ে থাকেন পশ্চিমী এবং অনেক ভারতীয় প্রাতিষ্ঠানিক সমালোচকরা (Seton 2003: 133)। তবে বিচারের দৃষ্টিভঙ্গীগত দিক দিয়ে পশ্চিমী সমালোচকদের সঙ্গে ভারতীয় সমালোচকদের পার্থক্য বিদ্যমান হলেও 'দেবী' চলচ্চিত্রকে পিরিয়ড ফিল্ম হিসাবে চিহ্নিত করতেই অধিকাংশ সমালোচক অধিক আগ্রহী । অথচ চলচ্চিত্রটি অনুপূঙ্খ বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে বর্তমান সমাজ ব্যবস্থাকে মিলিয়ে দেখতে গেলে চলচ্চিত্রটির বিষয়বস্তু আজকের দিনেও যে কতটা গুরুত্বপূর্ণ তা আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। ড. দীপঙ্কর হোম, বলেছেন, "ধর্মান্ধতাকে এক্সপ্লয়েট করে নানা ধরণের অসামাজিক এবং রাজনৈতিক গোষ্ঠী যেভাবে মুনাফা লোটার সূযোগ পাচ্ছে-এবং এসব দুর্ঘটনায় শিক্ষিত মানুষরা যে ভাবে জড়িয়ে আছেন-তাতেই প্রমাণিত হয়, 'দেবী'র সময়কার থেকে আমাদের চরিত্রের গুণগত উন্নতি কিছুই হয়নি (হোম ২০১০: ২০৩)।"

অনুরূপ চিত্র পরিলক্ষিত হয় সত্যজিৎ রায়ের 'গণশত্রু' কাহিনীচিত্রে; যেখানে হিন্দুধর্মীয় কুসংস্কার ও উন্নত বিজ্ঞানের মধ্যে সংঘাত ক্রমবর্ধমান। সত্যজিৎ রায় পাশ্চাত্যের নাট্যকার হেনরিক ইবসেনের 'অ্যান এনিমি অফ্ দ্য পিপল' নাটকের আমূল পরিবর্তন সাধন করে 'গণশত্রু'-কে চিত্রায়িত করেছেন সমকালীন মূল্যবোধ ও মানবিক দায়বদ্ধতার তাগিদে। নৈতিকতার অধঃপতন হলেও ঐতিহ্যবাহী মানবতাবাদী মূল্যবোধ নির্মাণে সত্যজিৎ ছিলেন অবিচল। তাই তিনি অতি সহজেই বলতে পারেন, "I am interested in people, in human beings, in human character, in their interplay, in the relationship of character (Valicha 1999: 92)." 'চরণামৃত'কে কেন্দ্র করে শুধু ধর্মীয় কুসংস্কারই নয়, ধর্মব্যবসা তথা ধর্মীয় রাজনীতির বিষয়টি যেমন চিত্রিত করেছেন তেমনি বর্তমান কুসংস্কার, ধর্মান্ধতা ও মৌলবাদী প্রবণতার বীভৎস ক্রমব্যাপ্তির প্রতিরোধকল্পে যারা ধর্ম নিয়ে মাথা ঘামায় না সেই বর্তমান প্রজন্মের শিক্ষিত তরুণ-তরুণীদের উপর সত্যজিৎ আস্থা স্থাপন করেছেন।

'কাপুরুষ ও মহাপুরুষ' নামক চলচ্চিত্রে দ্বিতীয় অংশটি অর্থাৎ 'মহাপুরুষ'-এ আধুনিক ধর্মীয় গুরুকূলের শঠতা, ধূর্ততা, ভন্ডামি এবং তাদের উচ্চবর্গের চেলাবৃন্দের নির্বুদ্ধিতা ও স্বার্থ রক্ষার্থে অন্ধ বিশ্বাসের প্রতি ব্যাকুলতা বিদ্রুপের বিষয়রূপে প্রতিভাত হয়। বস্তুতপক্ষে এই চলচ্চিত্রের

কাহিনীকার রাজশেখর বসু (পরশুরাম) ও চলচ্চিত্রকার সত্যজিৎ রায়ের যুক্তিবাদী দৃষ্টিভঙ্গী একাত্মতা লাভ করেছে।

চলচ্চিত্র সমালোচক রজত রায় বলেছেন, "ধর্মব্যবসায়ীদের অতিপ্রাকৃত শক্তিতে সত্যজিতের আস্থা না থাকলেও, এবং এবিষয়ে তাঁর মতামত মার্কসীয় দৃষ্টিভঙ্গীর অনেকটা কাছাকাছি হলেও পুনর্জন্ম, জাতিস্মরবাদ ইত্যাদিতে তাঁর কোন স্পষ্ট অবিশ্বাস নেই। 'সোনার কেল্লা'(১৯৭৪) কাহিনীটি গড়ে উঠেছে জাতিস্মরবাদকে ভিত্তি করে যে জিনিসটি মূলতঃ বিজ্ঞান বিরোধী এবং আজ পর্যন্ত কোন প্রমাণিত সত্য বলে বিজ্ঞানী মহলে প্রতিষ্ঠিত হতে পারেনি (রায় ১৯৮০: ৩৯)। এ সম্পর্কে অনেক চলচ্চিত্র সমালোচক একমত যে, সত্যজিৎ খোলা মনের দোহাই দিলেও পুর্নজন্ম এবং প্যারাসাইকোলজিক্যাল বিষয়াদি তাঁর ধর্ম ভাবনায় বৈপরীত্যের সৃষ্টি করেছে। চলচ্চিত্র সমালোচক সুমিতা চক্রবর্তী সত্যজিতের যুক্তিবাদের বিরোধিতা করে বলেছেন, "সোনার কেল্লা'-র হিপ্নোটিসমকে শুধু অবচেতনার উদ্ঘাটনের কাজে লাগালেও তাকে কিছুটা বৈজ্ঞানিক বলতে পারতাম। কিন্তু তাকে যখন কাজে লাগানো হয় জাতিস্মরতা প্রতিষ্ঠা করার কাজে ও গোয়েন্দাগিরির বিকল্প হিসাবে- তখন তার প্রয়োগকে বিজ্ঞানবুদ্ধিসুলভ বলতে পারি না (চক্রবর্তী ১৯৮৪: ৪২)।"

অলৌকিকের রহস্য ভেদ না করা পর্যন্ত তাকে যুক্তিহীনরুপে প্রতিপন্ন করার পক্ষপাতী সত্যজিৎ ছিলেন না; আবার সম্পূর্ণভাবে মেনে নেওয়ার পক্ষপাতীও তিনি ছিলেন না। বরং এই সমস্ত অলৌকিক রহস্য মানুষের মনে প্রশ্নের উদ্রেক করুক এবং বিজ্ঞানসম্মতভাবে রহস্যভেদের চেষ্টায় নিয়োজিত হোক- এই যুক্তিবাদী দর্শনেই সত্যজিৎ বিশ্বাসী ছিলেন। আর সেজন্যই ১৯৬০-এর দশকে পাশ্চাত্যে প্যারাসাইকোলজি চর্চার প্লাবনকে অস্বীকার করতে পারেননি। বরং তাঁর 'সোনার কেল্লা' চলচ্চিত্রের মধ্যদিয়ে বিষয়টি সম্পর্কে উৎসাহ জাগিয়ে তোলার চেষ্টা করেছেন। তবে এটাও লক্ষ্যণীয় যে ফেলুদার টেলিপ্যাথির জোর যাই হোক না কেন, মুকুলের বাস্তব জগতে ফিরতে দেরি হয় না। ১৯৬১ সালে সত্যজিৎ বলেছিলেন, "Until man can create Life itself, I am prepared to believe in the sages and that there is a central intelligence within the universe (Seaton 2003: 220)." কথাগুলি যে তথাকথিত বদ্ধ, সংকীর্ণ, একপেশে যুক্তিবাদের প্রতিফলন নয় একথা অনস্বীকার্য।

'জয়বাবা ফেলুনাথ' চলচ্চিত্রে ভক্তিবাদ ও গুরুবাদের প্রতি ব্যাঙ্গ ও শ্লেষ তীব্র ভাষায় ব্যাক্ত করেছেন। 'মহাপুরুষ'-এর বিরিঞ্চিবাবার মতই 'জয়বাবা ফেলুনাথ' চলচ্চিত্রে মছলিবাবা ও তার অনুগামীদের শ্লেষ, বিদ্রুপে বিদ্ধ করেছেন সত্যজিৎ। ধর্মীয় ভাবনার দিক থেকে সত্যজিৎ নাস্তিকতায় বিশ্বাসী ছিলেন না। কিন্তু ধর্মীয় প্রকৃতি সম্পর্কে তার মনে যথেষ্ট সংশয়ের চিত্র পরিস্ফূটিত ছিল। কেননা

তথাকথিত অলৌকিক ঘটনাবলীকে যুক্তিহীনভাবে অলৌকিকের পর্যায়ে না ফেলে সে সম্পর্কে যুক্তিনিষ্ঠ আলোচনা করার পক্ষপাতী ছিলেন সত্যজিৎ।

রাজনৈতিক ভাবাদর্শ

১৯৭০ এর দশকে কমরেড চারু মজুমদারের নেতৃত্বে নকশালপন্থীরা প্রচলিত আর্থ-সামাজিক, রাজনৈতিক ব্যবস্থার মূলোৎপাটনে সরকার বিরোধী আন্দোলনে অবতীর্ণ হয়েছিল। স্বাধীনতা পরবর্তী বাংলার সমাজকে পরিবর্তন করতে চেয়েছিল যে নকশালপন্থীরা তাদের প্রতি সত্যজিৎ সহানুভূতি সম্পন্ন হলেও তাদের খুনের রাজনীতির ধারনায় তিনি বিশ্বসী ছিলেন না। রাজনৈতিক দিক থেকে বামপন্থী মানসিকতা সম্পন্ন মনে হলেও কোন রাজনৈতিক দলের সঙ্গে তিনি যুক্ত হননি। চলচ্চিত্র সমালোচক চিদানন্দ দাশগুপ্ত সত্যজিতের রাজনৈতিক ভাবনা প্রসঙ্গে লিখেছেন, "I think he was right not to get involved in the nationalist movement. His work was far more important. His political sympathies have remained vaguely Left all his life in an ideaised Fabian socialistic kind of stance. By staying away from politics he avoided exploitation, and those curbs arising from commitment to a political ideology (Ramnarayan 1991: 85)."

১৯৬২ সালে ভারত-চীন যুদ্ধের প্রাক্কালে তিনি যেমন কমিউনিষ্টদের চীন প্রীতির সঙ্গে গলা মেলান নি, তেমনি চীন বিরোধী তথ্যচিত্র তৈরী করতেও রাজী হননি। আসলে তিনি যুদ্ধকে ঘৃণা করতেন, কেননা মানবতাবাদ ছিল তাঁর আদর্শ স্বরূপ। ১৯৬৬ সালের খাদ্য আন্দোলনে বন্দী মানুষদের মুক্তির সমর্থনে সরকার বিরোধী নীরব প্রতিবাদ মিছিলে তিনি প্রত্যক্ষ অংশ গ্রহণ করেছিলেন। এই একই সময়ে তিনি মার্কিন সাম্রাজ্যবাদের বিরুদ্ধে ভিয়েতনামের সমর্থনে পদযাত্রায় অংশ গ্রহণ করেছিলেন। সত্যজিৎ সমকালীন ভারতীয় রাজনৈতিক পরিমন্ডলে রাজনৈতিক আদর্শবান ব্যক্তির সন্ধান পাননি। তাই রাজনৈতিক স্বার্থের ঊর্ধ্বে এমন একটি সমাজ তিনি চেয়েছিলেন যা হবে প্রগতিশীল এবং যার আদর্শ হবে মানবতাবাদ।

নকশাল আন্দোলনকারীদের উপর পুলিশের অত্যাচার যখন চরম আকার ধারণ করে তখন মুক্তি পায় সত্যজিৎ রায়ের 'প্রতিদ্বন্দ্বী' চলচ্চিত্র। চলচ্চিত্রের নায়ক সিদ্ধার্থর দৃষ্টিতে বিগত দশ বৎসরে মানব ইতিহাসের সর্বাপেক্ষা গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায় আমেরিকার চন্দ্রাভিযান নয়, ভিয়েতনামের সাধারণ মানুষের সাম্রাজ্যবাদ বিরোধী আন্দোলন। সত্যজিৎ ব্যক্তিগত মূল্যবোধকে এখানে তুলে ধরেছেন সিদ্ধার্থর মধ্য দিয়ে। আবার নকশাল আন্দোলন চলাকালীন সেই আন্দোলনের প্রভাব বেকার, সদ্যযুবক ছাত্রদের কিভাবে প্রভাবিত করেছিল তার চিত্রও পরিস্ফুটিত উক্ত চলচ্চিত্রে। 'জন-অরণ্য' চলচ্চিত্রে সত্যজিৎ তুলে ধরেছেন রাজনৈতিক নীতিহীনতা ও দুর্নীতির চিত্র। ১৯৭৫ এর দশকে

ভারতীয় রাজনীতির সংকট এবং তৎপ্রসূত সমাজ ও রাজনৈতিক ক্ষেত্রে ভয়াবহ দুর্নীতিকে 'জন-অরণ্য' চলচ্চিত্রে গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ে পরিণত করেছেন সত্যজিৎ (দাশশর্মা ১৯৮৪: ৪৫)। 'গণশত্রু' চলচ্চিত্রে সত্যজিৎ দেখাতে চেয়েছেন রাজনৈতিক ক্ষেত্রে দুর্নীতি মানব জীবনে কিভাবে অন্ধকার ডেকে আনে এবং সেই সঙ্গে রাজনীতি ও ধর্ম পারস্পরিক সহাবস্থানের মধ্যদিয়ে মানুষ ও সমাজকে কিভাবে অধঃপতনের দিকে ঠেলে দেয়।

'ঘরে বাইরে' চলচ্চিত্রের মধ্য দিয়ে বর্তমান রাজনৈতিক অবস্থা সম্পর্কে কিছু তীর্যক মন্তব্য উপস্থাপিত হয়েছে। রাজনৈতিক ব্যক্তি ও গোষ্ঠীর নেতৃত্বে সাম্প্রদায়িক বিরোধ কিভাবে বিপদ ডেকে আনে তারই মর্মস্পর্শী উপস্থাপনা উক্ত চলচ্চিত্রে বিদ্যমান। রাজনৈতিক ক্ষেত্রে উদ্দেশ্য ও উপায়ের মধ্যে যে স্ববিরোধ বিদ্যামান তাকে স্পষ্ট করে তুলেছিলেন সত্যজিৎ। নিজের নাগরিক জীবনবৃত্তের মধ্যথেকেই সমকালীন রাজনীতির প্রেক্ষাপটে সত্যজিৎ প্রত্যক্ষ করেছেন এই ধরণের স্ববিরোধীতা। সত্যজিৎ মনে করতেন, আদর্শে একাগ্র তরুণের দলকে রাজনৈতিক নেতারা ব্যবহার করেন নিজেদের স্বার্থসিদ্ধির উদ্দেশ্যে এবং কোন না কোন সময়ে মোহমুক্তি ঘটে সেই সব তরুণদের । সত্যজিতের বিবেচনায় রাজনীতি উর্দ্ধে এরাই জাতির ভবিষ্যৎ আশা- ভরসা (Robinson 2004: 340-42)।

সাতের দশকে জরুরি অবস্থা ভারতীয় নাগরিকদের মৌলিক, মানবিক এবং রাজনৈতিক অধিকার থেকে বঞ্চিত করেছিল। কঠোর সেন্সরশিপের মাধ্যমে সংবাদমাধ্যমের স্বাধীনতা সীমাবদ্ধ করা হয়েছিল। যারা বিরোধিতা করেছিল তাঁদের গ্রেপ্তার করা হয়েছিল। জরুরী অবস্থার এই দুই বছরের মধ্যে জনগণ তাদের পরিবারের বাইরে প্রতিবেশীর অবস্থা সম্পর্কে জানতে পারত না। হীরক রাজার দেশে চলচ্চিত্রে একটি দৃশ্যে লক্ষ্য করা যায় হীরক রাজ প্রজাদের দূরাবস্থা ও অভাব সম্পর্কে বিদেশী অভ্যাগতদের দৃষ্টি এড়ানোর জন্য তাদের বাসস্থান থেকে উৎখাত করে শহরের শেষ প্রান্তে বন্দী রাখে।সত্যজিৎ রায় এ প্রসঙ্গে বলেছিলেন, "this particular scene is based on his own observation of the government's attempt to cover up scenes of urban poverty along the route taken by Soviet leaders during a state visit in Calcutta (Nyce 1988: 177)."

ইন্দিরা সরকার সংবাদপত্র ও সাংবাদিকদের উপর বিধিনিষেধ আরোপ করেছিল এমন সমস্ত প্রতিবেদনের উপর যাতে সরকারের প্রতি জনসাধারণ বিরক্তি প্রকাশ করতে না পারে। এই প্রেক্ষাপটকে কেন্দ্র করেই 'হীরক রাজার দেশে' চলচ্চিত্রে সত্যজিৎ জনগণের আন্দোলনের মধ্য দিয়ে রাজনৈতিক মুক্তির কথা বলতে চেয়েছিলেন (Nyce 1988: 114)। তাঁর এই দুই চলচ্চিত্রে লক্ষ্য করা যায় বিশ্বের বিভিন্ন দেশে বিভিন্ন সময়ে চরম ক্ষমতাশালী, অন্যভাবে বলা যেতে পারে

একনায়কতন্ত্রী শাসকের রাষ্ট্র ক্ষমতা কুক্ষিগত করে রাখার নির্লজ্জ প্রয়াস। মধ্যযুগীয় শাসকদের রাষ্ট্র ক্ষমতা কুক্ষিগত করে রাখার জন্য যে প্রজা পীড়নের সাক্ষ্য ইতিহাসে লক্ষ্য করা যায় বিংশ শতকেও এই তথাকথিত সমাজতান্ত্রিক, প্রজাতান্ত্রিক ও গণতান্ত্রিক রাষ্ট্র ব্যাবস্থায় মগজ ধোলাইয়ের মত আধুনিক প্রজাপীড়ন পদ্ধতি ব্যাবহার করে থাকে আধুনিক রাষ্ট্র শক্তিবর্গ। শিক্ষার ব্যাপারে হীরক রাজার বিরূপতা এবং সংশ্লিষ্ট স্লোগানগুলি সাতের দশকের শিক্ষাবিরোধী আন্দোলনের স্মৃতি জাগিয়ে দেয়। মস্তিষ্ক প্রক্ষালনের মধ্য দিয়ে রাজদ্রোহীকে স্ববশে আনার প্রক্রিয়া সোভিয়েত 'টোটালিটারিয়ান' পদ্ধতির প্রতি তাঁর দৃষ্টিভঙ্গীকে তুলে ধরে। হীরক রাজার মগজ ধোলাই মূলত জনসাধারণের রাজনৈতিক অধিকার খর্ব ও রাজবিরোধী সংগ্রামকে বিনষ্ট করার কৌশল মাত্র। অধ্যাপক মৈনাক বিশ্বাস এর দৃষ্টিভঙ্গি অনুযায়ী, "when *Goopy Gayen Bagha Bayen* was produced, "a new political language appeared that showed a deep dis-identification with the discourse that built a bridge between pre and post independence political cultures (Biswas 2006: 2)."

অ্যান্ড্রু রবিনসন লিখেছেন, "He was willing to associate the scene in the film in which the King's soldiers drive away all the poor people so that vistors will not see them, with the bulldozing of the slums in Delhi and other cities during Indira Gandhi's 1975-7 Emergency (Robinson 2004: 340-42)." রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক স্বৈরাচারের বিরুদ্ধে সত্যজিৎ তীব্র প্রতিবাদ জানিয়েছেন 'হীরক রাজার দেশে' চলচ্চিত্রে। চলচ্চিত্র সমালোচক চিদানন্দ দাশগুপ্ত লিখেছিলেন, "Calcutta of the burning trams, the communal riots, refugees, unemployment, rising prices and food shortages does not exist in Ray's films (Das Gupta 1966-67 : 72)."

তিনিই আবার পরবর্তীকালে সত্যজিৎ রায় সম্পর্কে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গির পরিবর্তন করে লিখেছিলেন, " সত্যজিতের ছবিতে জাতীয় গরিমা নেই। মানুষ সব দেশকালেই এক, তার মধ্যে জাতীয় বা সাম্প্রদায়িক বা বিশেষ স্থানকালের গৌরব রটনা নিরর্থক, এই বিশ্বাসই তাঁর শিল্পে আভাসিত। গ্রাম বাংলা বা শহর কলকাতার অন্তরাত্মা যত ঘনিষ্টভাবে তাঁর ছবিতে উন্মেচিত হয় ততই তার আবেদন বিশ্বমানবের দরবারে পৌঁছায়, কারণ তা মূলে জাতীয় নয়, মানবিক (দাশগুপ্ত ১৯৮৯ : 88)।"আসলে রবীন্দ্রনাথের বিশ্ব মানবতাবাদ সত্যজিৎ রায়কে প্রভাবিত করেছিল গভীরভাবে। আর সে জন্যই 'গুপি গাইন বাঘা বাইন' চলচ্চিত্রে হাল্লার কৃষক প্রজার দুর্দশা এবং 'হীরক রাজার দেশে' চলচ্চিত্রে শ্রমিক-কৃষকের দুর্গতির সঙ্গে গুপি-বাঘা নিজেদের একাত্ম করতে পেরেছিল। ছন্দক সেনগুপ্ত যথার্থই লিখেছেন, "Satyajit Ray, in sharp contradistinction aimed to discover, chronicle, and interpret his own Bengali culture through his films. If Ray's films have universal

meaning, then it derives from their relentless particularity. Ray maintained that a truthful portrait of any human group would ultimately demonstrate the fundamental humanity of the subjects, a humanity that would bear some meaning for all human beings, across national and Cultural boundaries (Sengoopta 1993: 251)."

উপসংহার

সত্যজিৎ রায়ের বেশকিছু চলচ্চিত্রে সমাজসত্যের ইঙ্গিত থাকলেও সামগ্রিক কাঠামোয় সমাজ দ্বন্দ্বের রূপায়ণ অনুপস্থিত বলে সমসাময়িক চলচ্চিত্র সমালোচকদের একাংশ দাবী করে থাকেন । তাঁদের মতে বিষয়বস্তুর গঠন ও উপস্থাপন কৌশলে যে ভাবে চলচ্চিত্র হয়ে ওঠে যুগ ও সমাজের অবিরাম টানাপোড়েনের প্রতিফলন 'পথের পাঁচালি', 'অপরাজিত', 'পরশ পাথর'-এ তা প্রচ্ছন্ন। শিল্পীর প্রধান সহায় যে ব্যক্তিচরিত্র তাদের তিনি স্থান- কালের বিশ্বস্ত প্রতিনিধিরূপে উপস্থাপিত করতে পারেন নি বলেও অনেক চলচ্চিত্র সমালোচক মনে করেন। বস্তুতপক্ষে তাঁর চলচ্চিত্রের চরিত্রগুলি বিশেষ বিশেষ যুগ ও সমাজের বাস্তব পরিপ্রেক্ষিতেই প্রোথিত। সত্যজিৎ তাঁর চলচ্চিত্রাবলীতে সামাজিক অবক্ষয়কে তুলে ধরার সঙ্গে সঙ্গে বাস্তবতাকে অঙ্কন করেছেন নানা আঙ্গিকে। তিনি দেশভাগজনিত আর্থ-সামাজিক, রাজনৈতিক পরিস্থিতিকে অনুধাবন করেছিলেন হৃদয় দিয়ে। সমাজের ক্রমবর্ধমান পরিবর্তন, সমান্ততন্ত্র ও ধনতন্ত্রের সংঘাত, ক্ষয়িষ্ণু সামন্ততন্ত্রের অস্তগামিতা, সাম্রাজ্যবাদী, নব্য ধনিক গোষ্ঠীর আবির্ভাব সত্যজিৎকে গভীরভাবে নাড়া দিয়েছিল। তিনি নিজেকে একজন সমাজের প্রতি দায়বদ্ধ শিল্পী বলে মনে করতেন; আর এই দায়বদ্ধতা রাজনৈতিক দল বা মতবাদের কাছে নয়, মানবতার কাছে। সংস্কারপন্থী ব্রাহ্মবাদ ও পারিবারিক ঐতিহ্য সত্যজিতের ব্যক্তিচরিত্রে যে উদার মানবতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গীর বীজ বপন করেছিল তারই বহিঃপ্রকাশ পরিলক্ষিত হয় তাঁর চলচ্চিত্রাবলীতে। সমানাধিকার, ব্যক্তিস্বাধীনতা ও নারীমুক্তির সঙ্গে ভারতীয় ঐতিহ্য এবং আধ্যাত্মবোধের ভিত্তিতে গড়ে ওঠা রবীন্দ্রনাথের মানবতাবাদী চেতনার সার্থক উত্তরসূরী ছিলেন সত্যজিৎ রায়। রবীন্দ্রনাথের মতই মানুষের মধ্যে বিশ্বাসহীনতাকে তিনি সমালোচনা করেন নি; বরং তিনিও মনে করতেন পৃথিবীতে এমন একদিন আসবে যখন সুবিধাবাদী মানসিকতা, মুল্যবোধহীনতা, ধর্মীয় কুসংস্কার, জাতিভেদ, পারস্পরিক হানাহানি প্রভৃতির মত অমানবিক চেতনা অবলুপ্ত হয়ে ত্যাগ স্বীকারের ইচ্ছা ও পারস্পরিক সহযোগিতার দ্বারা উদ্বুদ্ধ হয়ে মানুষ জাতীয় মানবতা তথা বৈশ্বিক মানবতা রক্ষায় অবতীর্ণ হবে।

তথ্যসূত্র

বাংলা তথ্যসূত্র

ঘোষ সোমেন। ১৯৮৪। *সত্যজিতের ছবিতে মেয়েরা*। কলকাতা: প্রসঙ্গ চলচ্চিত্র।

চক্রবর্তী, সুমিতা। ১৯৮৪। 'ধর্ম, সংস্কার, বিজ্ঞান ও সত্যজিৎ মানস', *প্রসঙ্গ চলচ্চিত্র*, ১৯৮৪, অক্টোবর: ৪২।

চট্টোপাধ্যায়, অমিতাভ। ১৯৯২। 'শাখাপ্রশাখা: অবক্ষয়ের মর্মচ্ছেদ'। কলকাতা: *চিত্রবীক্ষণ*, ১৯৯২: ৫।

দত্ত, উৎপল। জানুয়ারী ১৯৯৪। 'বিদ্রোহী সত্যজিৎ', *নিউ ওয়েভ*, চট্টগ্রাম চলচ্চিত্র কেন্দ্রের মুখপত্র, (১)১: ৬৯-৭৩।

দাশগুপ্ত, চিদানন্দ ।১৯৮৯। 'চলচ্চিত্রের বিশ্বভারতীয়তা', *দেশ*, ১৭-জুনঃ ৪৪।

দাশগুপ্ত, ধীমান। ২০০৭। *সত্যজিৎ, ঋত্বিক, মৃনাল ও অন্যান্য*, কলকাতা: এবং মুশায়েরা।

দাশশর্মা, বীরেন্দ্র। ১৯৮৪। 'শহর জীবন ও বাঙালী মধ্যবিত্তের সংকট: সত্যজিতের ছবিতে', *প্রসঙ্গ চলচ্চিত্র,* অক্টোবরঃ ৪৫।

ধর, নির্মল। ২০০১। *নতুন রীতির ভারতীয় চলচ্চিত্র*। কলকাতা: আজকের কাদম্বরী।

রায়, অরুণকুমার। ১৯৮০। 'সত্যজিৎ চলচ্চিত্রের কিছু বৈশিষ্ট্য'। শীতলচন্দ্র ঘোষ ও অরুণকুমার রায় (সম্পাদিত)। *সত্যজিৎ রায়ঃ ভিন্নচোখে* । কলকাতা: ভারতী বুক স্টল।

রায়, রজত। ১৯৮০। 'ধর্মীয় সংস্কার ও সত্যজিৎ মানস', শীতলচন্দ্র ঘোষ ও অরুণকুমার রায় (সম্পাদিত)। *সত্যজিৎ রায়ঃ ভিন্নচোখে*, কলকাতাঃ ভারতী বুক স্টল।

রাহা, পার্থ। ২০০৭। *চলচ্চিত্র চিন্তন* । কলকাতা: একুশ শতক।

বন্দ্যোপাধ্যায়, শান্তিময়। ১৯৯৩। *সত্যজয়ী সত্যজিৎ*, কলকাতা: বাণী প্রকাশ।

স্টিল, রবার্ট। ১৩৭৯ (বঙ্গাব্দ)। 'সত্যজিৎ-কে বুঝতে হলে আর একটা মাথা চাই' (বঙ্গানুবাদ), *ঘরোয়া* ১২ জ্যৈষ্ঠ: ৪০৭।

হোম, ড. দীপঙ্কর। (২০১০)। "অপ্রমানিত শক্তির উপর নির্ভর করা অর্থহীন", অনিরুদ্ধ ধর, উজ্জ্বল চক্রবর্তী, অতনু চক্রবর্তী (সম্পাদিত) *পাঁচালী থেকে অস্কার* শীর্ষক গ্রন্থে মুদ্রিত, কলকাতা: প্রতিভাষ।

ইংরাজি তথ্যসূত্র

Bertocci , P.J. 1984. 'Bengali Cultural Themes in Satyajit Ray's "The World of Apu"'. *Journal of South Asian Literature, 19* (1).

Bhattacharya, M. 2005. Culture. In: J. Bagchi (eds.), *The Changing Status of Women in West Bengal 1970-2000: The Challenge Ahead.* New Delhi: Sage Publications.

Biswas, M. 2006. *Apu and After: Re-reading Ray's Cinema*. Calcutta: Seagull Books.

Biswas, P. 2008. *Ray on Ray*. Kolkata: Dasgupta & Company Private Limited.

Cardullo, B. (eds.). 2007. *Satyajit Ray Interviews*. Mississippi: M.S. University Press.

Das Gupta, C. 1966-67. 'Ray and Tagore', *Sight and Sound, 36*(1): 72.

Dua, S. 2004. *The Luminous Life of Satyjit Ray*. Delhi: Printline Books.

Kael, P. 1965. *Devi, I Lost It at the Movies*. Boston: Little, Brown

Khanna, A. 1992. 'Bonded to Ray', *Cinema in India*, (April-1992).

Nyce, Ben. 1988. *Satyajit Ray: A Study of His Films*. New York: Greenwood Press.

Ramnarayan, G. 1991. 'Walking tall: On Satyajit Ray and his style', *Frontline*, 20 December: 85.

Ray, S (eds.). 2011. *Satyajit Ray on Cinema*. New York : Columbia University Press

Robinson, A. 2004. *Satyajit Ray: The Inner Eye*. New Delhi: Oxford University Press.

Robinson, A. 2007. 'A Conversation with Satyajit Ray'. In: B. Cardullo(eds.), *Satyajit Ray Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Roy, B. 2015. 'Ray: The Last Phaze', *Film International,* 56: 45, Retrieved from www.filmint.nu on 10 February 2015 at 8.25 P.M.

Sengoopta, C. 1993. 'Satyajit Ray: The Plight of the Third-World Artist'. *The American Scholar*, *62*(2): 247-254.

Seton, M. 2003(revised edition). *Portrait of a Director: Satyajit Ray*. New Delhi: Penguin Books India.

Thoraval, Y. 2000. *The Cinema of India (1896-2000)*. New Delhi: Macmillan.

Tripathi, S. 2002. 'Better than Bollywood', *New Statesman*. 3 June 2002: 38.

Valicha, K. 1999.*The Moving Image: A Study of Indian Cinema*. Orient Longman: Hyderabad.

লেখক পরিচিতিঃ

সহ-অধ্যাপক, রাষ্ট্রবিজ্ঞান বিভাগ,

ত্রিবেণী দেবী ভালোরিয়া কলেজ

রাণীগঞ্জ, পশ্চিম বর্ধমান, পশ্চিমবঙ্গ

ভারত। PIN-713347.

Email-bhattacharjee.mimi@gmail.com