সোমেশলাল মুখোপাধ্যায়

আন্দ্রেই তারকোভস্কি ঃ একটি প্রাসঙ্গিক সাক্ষাৎকার

প্রয়াত চলচ্চিত্রনির্মাতা আন্দ্রেই আর্সেনইয়েভিচ্ তারকোভস্কি-র দুটি সাক্ষাৎকার একযোগে প্রকাশিত হয় 'Journal of Arts & Ideas'-এর ১৯৮৭-র জানুয়ারী—জুন সংখ্যায়। দুটিই তার আগে প্রকাশিত হয়েছিল পারি-তে—একটি ১৯৮৫-র ১০ই জানুয়ারি ও অপরটি, ১৯৮৬-র ১লা অগাস্ট। বর্তমান রচনাটিতে এই দুটি সাক্ষাৎকারের প্রথমটি অনূদিত হয়েছে।

□ আন্দ্রেই আর্সেনইয়েভিচ্,এরকম একটা প্রবণতা বা যুক্তিক্রম রয়েছে যে, স্রষ্টার কাছে তাঁর আগেকার কাজগুলি পুরোনো হয়ে ওঠে। অর্থাৎ, তাঁর কাছে একমাত্র তাঁর সবচেয়ে হালের কাজগুলিই গুরুত্বপূর্ণ হয়ে দাঁড়ায়। এ ব্যাপারটা ধরে নিলে, আপনার কোন ছবিগুলি আপনার নিজের সবচেয়ে বেশি ভাল লাগে ?

□ জানেন, আসলে সাধারণতঃ আমার ছবিগুলি রিলিজ হয়ে যাওয়ার পর আমি আর তা দেখি না। প্রদর্শনীতে হলে একমাত্র তখনই দেখতে বাধ্য হই। কিন্তু এমনটা ঘটে খুবই কদাচিৎ···এতই কম যে আমি আমার আগেকার ছবিগুলি আর 'স্মরণেই আনতে' পারি না।

□ যাই হোক 'সোলারিস' কখনই আমার পছন্দসই ছিল না—এমনকী ছবিটির শুটিং শেষ করার সময়ও নয়। চলচ্চিত্রকে এই যে একটা আলাদা গোত্রের জিনিস হিসাবে আমি ভাবি, ধারণা অনুযায়ী সম্ভবতঃ, 'নস্টালজিয়া'ই (যেটি আমার এ-অবধি শেষ ছবি) আমার সবচেয়ে পছন্দসই ছবি। প্রথমতঃ, এ কারণে যে

এটিই আমার একমাত্র ছবি যার চিত্রনাট্যের নিজের বিশেষ কোন ভূমিকা নেই। এমনকী খুব এলোমেলোভাবে গড়ে তোলা ফিল্ম 'মিরর'-এও—একটিমাত্র বিষয়বস্তু কিছু নেই। শুধু একটি মানুষের জীবনের কালানুক্রম ছাড়া (যদিও ফিল্মের অবয়ব রচনা সংক্রান্ত ধারণার ক্ষেত্রে এটি অবশ্যই একটি শক্তিশালী নির্ধারক)। তাহলেও ওই ছবিতে 'নস্টালজিয়া'র তুলনায় চিত্রনাট্যের ভূমিকা ছিল বেশি। 'নস্টালজিয়া'-র বিষয়বস্তুর বাস্তবিক কোন মানেই নেই। অন্তত ছবিটিতে বিশেষ কোন কিছুই ঘটছে না এই একেবারে শেষাংশের আগে—যখন দুজন বিশ্বাসী-ই মারা যাচ্ছে। এটা পুরোপুরি অপ্রত্যাশিত ছিল, দর্শকদের দিক থেকে এবং নাট্যরীতির দিক থেকেও।

তাই এ কথা বলার কোন মানেই হয় না যে 'নস্টালজিয়া' কোন সুসংজ্ঞাত কাঠামোর ওপরে রচিত হয়েছে। একজন ভাস্করের মডেলিং-এর জন্য একটা ফ্রেম বা কাঠামো যতটা দরকার, কতকটা সেরকমই নস্টালজিয়াতে দরকার হয়েছে নাট্যশৈলীর উপাদান। এর একমাত্র কাজ ছিল বিভিন্ন সব অংশকে এক জায়গায় ধরে রাখা। এইভাবেই তারা যাতে একটি আকার পায়।

□ আপনার কোন নির্দিষ্ট চিত্রনাট্য ছিল না বলছেন, সেক্ষেত্রে আপনি কি শুটিং-এর সময়ে কোনরকম ইম্প্রোভাইজ্ করেছিলেন?

□ না, তা করিনি। 'নস্টালজিয়া' খুব খুঁটিয়ে খুঁটিয়ে নির্মাণ করা হয়েছিল একান্ত বিশুদ্ধ চলচ্চিত্র-তত্ত্ব অনুসারে কিন্তু কোন নাট্যগত দৃষ্টিকোণ থেকে নয়। আমার মতে ছবিটি খুবই সরল এবং কোনরকম জটিলতা বর্জিত। আর যেটা খুবই মূল্যবান তা হল ছবিটি যথেষ্ট বিনম্র, যদিও নিজের শৈল্পিক অভিব্যক্তিতে কঠোর। আরও ভাল হতে পারত যদি পুরো অ্যাক্‌শন্‌টাই একটিমাত্র জায়গায় ঘটানো যেত। আমার পরের ছবিতে আমি এই চেষ্টাই করব—অবশ্যই স্থান-কাল ঐক্যকে ধরে রেখে।

'নস্টালজিয়া'-র আর যে ব্যাপারটা আমার ভাল লাগে তা হল এর শুটিং এর পদ্ধতিটা। ক্যামেরার পুরো কাজটাই আমাকে খুব আনন্দ দিয়েছে—মানে ক্যামেরার সবকটি চলন—এবং আলোকসম্পাত। যে সমস্ত ফ্রেমের মধ্যে ছবিটি রচনা করা হয়েছে সেগুলিও আমার ভাল লেগেছে। প্রসঙ্গতঃ, সেগুলির সংখ্যা খুবই কম ছিল।

□ সাধারণতঃ চলচ্চিত্র (এবং বিশেষ করে আপনার) কি কোন বিশেষ আদর্শগত বিষয়বস্তুর সঙ্গে সংযুক্ত? যেমন ধরুন, যখন আপনি সোভিয়েত ক্লাসিক ফিল্মগুলি দেখেন, তখন তাদের ভিতরের প্রচার কি আপনাকে বিরক্ত

করে—না কি আপনি সেগুলির থেকে নান্দনিক আনন্দ পান ?

□ প্রচার এক জিনিস, আর ভাবগত বিষয়বস্তু সম্পূর্ণ আর এক। হয়ত আমাদের বিশেষ বিশেষ লালন-পালনের কারণেইআমরা ভাবগত বিষয়কেপ্রচারের সঙ্গে যুক্ত করে ফেলি। কিন্তু ভাবের কথা বলার সময় আমার মনের মধ্যে থাকে একটা কাজের অন্তর্গত বিষয়ের কথা। তার বিভিন্ন ভাব ও স্বত্বের কথা। আমি নিজেকে এমন একজন বলে মনে করি যে বেড়ে উঠেছে ধ্রুপদী শিল্পের মধ্যে, মানে সেই রকম (যদি এভাবে বলা যায়) শিক্ষাদীক্ষা ও চেতনার মধ্যে। আর বলব যে, সর্বোপরি, আমি আমার কাজের সঙ্গে চলচ্চিত্রতত্ত্বের কোন সহজ সরল সম্পর্কস্থাপনকে স্বীকার করি না—আর, এটা একটা সমস্যা—কারণ দেখেছি প্রত্যেকে চেষ্টা করেন আমার কাজের সঙ্গে কোন 'পূর্বসূরী'-র কাজের সমান্তরালত্বগুলি খুঁজে বের করতে। অবশ্য সাধারণভাবে এসব চেষ্টা ব্যর্থ হয়েছে। তার পরেই এঁরা ধরুন দোভ্ঝেনকোর আগেকার ফিল্মগুলির প্রতি আমার ভালবাসার স্বীকৃতিকে ব্যবহার করতে শুরু করেন এই সিদ্ধান্তে আসার জন্য যে আমি নাকি দোভ্ঝেন্কোর শিষ্য। এই সিদ্ধান্ত, বলা বাহুল্য, ভুল কারণ এমন কিছু নেই যা আমি ও দোভ্ঝেন্কো দুজনেরই চলচ্চিত্রতাত্ত্বিক শৈলীর মধ্যে রয়েছে। আমি বরং উনিশ শতকের সাহিত্য, কাব্য ও কৃষ্টির আরও বেশি কাছের এবং বিশ শতকের গোড়ার দিকের দর্শন-চিন্তার।···এখন এই দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে আমি অবশ্যই ভাবগত বিষয়বস্তুকে গুরুত্ব দিয়ে থাকি।

'ব্যাটল্শিপ পোতেম্কিন্'-এর অন্তহীন রক্তপাতে আমি আহত হই। আমার মনে রেখাপাত করে এই রক্তপাত যা জনসাধারণের এক সুখকর জীবন সুনিশ্চিত করার জন্য প্রয়োজন হয়। স্বভাবতই এতে আমি আহত হই। যে সুখকর জীবন রক্তপাতের বিনিময়ে প্রতিষ্ঠিত হয় তাকে আমি অবিশ্বাস করি। রক্ত শুধু আরও রক্তই চায় এবং আর কোন কিছুই না। কিন্তু, আইজেনস্টাইনের 'ব্যাটল্শিপ্ পোতেম্কিন্'-এ আরও একটা জিনিস আছে যা আমাকে খুবই আহত করে। সেটা হল এর এই সৃষ্টিশৈলী যা দর্শককে বাধ্য করে একে একটি স্লোগান হিসাবে দেখতে। ('আমার কাজই হল আমার স্লোগান'।) 'ব্যাটল্শিপ্ পোতেম্কিন্ হল' একটি স্লোগান এবং শুধুমাত্র এই একটি ব্যাপারই যথেষ্ট আমাতে বীতস্পৃহ করে তুলতে। দেখুন আমার মতে একটি শৈল্পিক চিত্রকল্প-হল একটি স্লোগানের ঠিক যথাযথ বিপরীত বস্তু, যার ভাবগত বিষয় ও তাৎপর্য পুরোপুরি আলাদা···

আমি ভিয়াচেস্‌লাভ্‌ ইভানোভ্‌-এর 'প্রতীক' সম্পর্কিত ধারণার আরও কাছাকাছি (সে সময়ে শৈল্পিত চিত্রকল্পকে আখ্যা দেওয়া হয়েছিল 'প্রতীক')। যখন ভিয়াচেস্‌লাভ্‌ ইভানোভ্‌ শিল্পের এমন কিছুর কথা উল্লেখ করেছিলেন যা অবিভাজ্য এবং যার কোন স্পষ্টভাবে সংজ্ঞাপনীয় অর্থ নেই, তখন তিনি, আমার মনে হয়, বলতে চেয়েছিলেন 'শৈল্পিক চিত্রকল্পে'র কথা, 'প্রতীকে'র কথা নয়। একটি চিত্রকল্প হল বিশ্বের এক অতলান্ত প্রতিফলন, যেখানে একটি প্রতীক, স্বত্বগত ভাবেই, হল একান্বয়ী ('মোনোসিম্যান্‌টিক্‌')। একে (একটি প্রতীককে) শেষ বিশ্লেষণে তার সাংকেতিক আবরণ থেকে বের করে এনে ব্যাখ্যা করা যায়। আর যখন কোন স্রষ্টা এই ধরণের কিছু সৃষ্টি করেন তা সঙ্গে সঙ্গেই একটা রূপক বা অ্যালিগরিতে পরিণত হয়, অর্থাৎ, তৎক্ষণাৎ মৃত্যুপ্রাপ্ত হয়। এই ধরণের কোন 'প্রতীক' কখনই শিল্পের মধ্যে তার পূর্ণ সত্তা নিয়ে বাঁচতে পারে না—আর স্লোগান সম্পর্কে এ কথা তো আরও বেশি খাটে।

□ আপনার মত অনুযায়ী এ কথা কি বলা যাবে যে সিনেমার একটি সোভিয়েত স্কুল রয়েছে—একটি বিশুদ্ধ সোভিয়েত শৈলী—যেমন রয়েছে, ধরুন, সোভিয়েত কাব্যে ? যদি তাই হয়, তাহলে আপনি কী ভাবে এই শৈলীর বর্ণনা দেবেন (মানে, আকারগত দিক থেকে নয়, বিশ্ববীক্ষার দিক থেকে) ?

□ একথা সন্দেহাতীত যে একটা সময়ে সোভিয়েত সিনেমা বিশ্বচলচ্চিত্রের উপর বিরাট একটা প্রভাব ফেলতে পেরেছিল। সুতরাং, অবশ্যই, সোভিয়েত শৈলীর একটা অস্তিত্ব রয়েছে। কিন্তু কিছু কিছু ক্ষেত্রে বা সময়ে আমি নিজেই বুঝতে পারি না এ কথার ঠিক অর্থ কী, বা এই প্রভাবের কারণগুলি কী কী। ধরুন, মার্ক দন্‌স্কোই-এর কথা—খুবই গুরুত্বহীন পরিচালক তিনি, অথচ তাঁর গোর্কি-ট্রিলজির মাধ্যমে পশ্চিমে বেশ একটা সাড়া জাগাতে পেরেছিলেন। এর কারণ আমি কিছুতেই বুঝে উঠতে পারি না। ফ্রান্সে উনি প্রায় একজন ধ্রুপদী (ক্লাসিক) শিল্পীর মর্যাদা পেয়েছেন। ব্যাপারটা হেঁয়ালি, তবু সত্যি। ইতালীয়রা তো আরও একটু এগিয়ে গিয়ে দাবিই করে বসেন যে দন্‌স্কোই নাকি 'নব্য বাস্তবতাবাদ' (নিওরিয়ালিজম)-এর আবিষ্কর্তা। এটা অবশ্যই বিস্ময়কর। ওপর ওপর দেখলে, সোভিয়েত চিত্র-পরিচালকেরা সক্ষম হয়েছিলেন তাঁদের পশ্চিমী সহশিল্পীদের ভিতরের প্রবণতাগুলি আগে থেকেই কিছুটা আঁচ করতে। তাঁরা এই প্রবণতাগুলি অনুমান করেছিলেন এবং তারপর এগুলিকেই খানিকটা ধাক্কাটাক্কা দিয়ে এগিয়ে নিয়ে যাওয়ার চেষ্টা করেছিলেন···। সোভিয়েত শৈলী হল একটি বৈপ্লবিক শৈলী। একজন একথাও বলতে পারে যে এর ভিতর

একটা বৈপ্লবিক শুদ্ধতা রয়েছে, রয়েছে উজ্জ্বল ভবিষ্যত সম্পর্কে এক ঋত্বিকের অকুণ্ঠ বিশ্বাস। এই শুদ্ধতা আর এই ইউটোপীয় বিশ্বাস দুটিই প্রবলভাবে গ্রহণ করা হয়েছিল বিভিন্ন শিল্প-মাধ্যমে যার ভিতর সিনেমাও পড়ে। এবং এর ফলে লোকজন, একেক সময়ে, অসাধারণ সব ফললাভ করতে পেরেছিল। সময়ের চলার সঙ্গে, এবং বিবিধ বলির সংখ্যা বাড়তে থাকা এবং একই সঙ্গে কিছু কিছু পরিস্থিতি স্পষ্টতর হয়ে উঠতে থাকায় এই প্যাথস্ জন্ম দিয়েছিল দ্ব্যর্থবোধ বা সংশয়ের। কিন্তু ততদিনে এই শৈলী ইতিমধ্যেই হয়ে উঠেছিল টিঁকে থাকার একমাত্র পন্থা।

আজকের সোভিয়েত সিনেমার ব্যাপারগুলি খুব, খুবই জটিল। সের্গেই পারাঝানোভ্ বা ওতার ইয়োসেলিয়ানির মতো ঘটনাকে সোভিয়েত যুক্ত-রাষ্ট্রের বাইরে কোনভাবেই আর ঘটতে দেখা যাচ্ছে না—তার কারণ এ নয় যে পশ্চিমে ভাল পরিচালকের অভাব আছে। তাঁরা রয়েছেন, কিন্তু যেটির অভাব ঘটছে তা হল, যদি এভাবে বলি—এই তীব্র স্বাধীনতা। পশ্চিমে এই জিনিসটা আগে ছিল, ভিগো-র মতো পরিচালকদের কাজের মধ্যে—যে ভিগোকে অনুসরণ করে এই গোটা 'নিউ ওয়েভ' স্বাভাবিকভাবেই উঠে আসতে পেরেছিল···কিন্তু এ-ধরনের ব্যক্তির সংখ্যা কম। খুব কষ্ট করলে বিশ্বচলচ্চিত্রের পুরো ইতিহাসে হয়ত ডজন খানেক এই ধরনের পরিচালকের নাম গুণে পাওয়া যাবে।

তো, যাইহোক, আমি আবার বলছি যে আগেকার সোভিয়েত সিনেমা বিশ্ব চলচ্চিত্রে সত্যিসত্যিই একটা বিশাল প্রভাব ফেলতে পেরেছিল।

□ আপনার ছবিগুলিতে অনেক সময়েই আপনার পিতা আর্সেনই তারকো-ভস্কি-র কবিতা ব্যবহৃত হতে দেখা গিয়েছে। অবশ্যই আজকের দিনে তিনি সবচেয়ে বেশি খ্যাতিমান সোভিয়েত কবি। কথা হল, তাঁর কাব্য কি আপনাকে একজন ব্যক্তি হিসাবে বা একজন চলচ্চিত্রনির্মাতা হিসাবে প্রভাবিত করেছে? আপনি 'মিরর', 'স্টকার' ও 'নস্টালজিয়া'-য় যে তাঁর কবিতা ব্যবহার করেছেন, এর কারণ কী?

□ 'মিরর'এ এসব কবিতা থাকাটা যুক্তিসঙ্গত, যেহেতু ওই ছবিটা আত্ম-জীবনীমূলক এবং আমার জীবনীতে আমার বাবার কাব্যের একটা বিশেষ জায়গা রয়েছে। ছবিটা আমাদের পারিবারিক সম্পর্কগুলি নিয়ে কিছুটা ব্যাপৃত হয়েছে এবং সে কারণেই কবিতাগুলিও এর অন্তর্ভুক্ত হয়েছে।

'স্টকার'-এ কবিতাগুলি স্থান পেয়েছে অন্য উদ্দেশ্যে। বস্তুতঃ, ওই ছবিটায়

দুটি কবিতা রয়েছে—একটি আমার বাবার ও অপরটি ত্যুৎচিয়েভ্‌এর। দুটি কবিতাই ছবিটার অ্যাক্‌শনের প্রকৃতিকে ফুটিয়ে তোমার পক্ষে ভীষণভাবে জরুরী···তা ছাড়াও, আমি আমার বাবার কবিতাগুলি সত্যিসত্যিই ভালবাসি এবং এগুলি সম্পর্কে খুব উঁচু ধারণা পোষণ করি। আমার মতে তিনি সোভিয়েত যুক্তরাষ্ট্রের জীবিত কবিদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ। মান্দেল্‌শ্‌তাম্‌, আখ্‌মাতোভা ও কিছুটা পরবর্তীকালের পাস্তেরনাক্‌-কে নিয়ে আমাদের কাব্যের মূল স্রোতটি গড়ে উঠেছে। আমি আমার বাবার কাজকে এই স্রোতের অন্তর্ভুক্ত বলেই গণ্য করি—যে স্রোতটি আমার মতে রাশিয়ার ধ্রুপদী কাব্যের স্রোত।

□ আপনি বলেছেন যে একজন চিত্র-পরিচালক হিসেবে আপনার কাছে সাহিত্যের ভূমিকা গুরুত্বপূর্ণ। আপনার মতে সাহিত্য ও সিনেমার আন্তঃ-সম্পর্কটি কী? স্ক্রীন অ্যাডাপ্‌টেশন কথাটার মানে কী? এটা কি একটি কাহিনীর মধ্যে আরও কিছু প্রকাশ করার প্রয়াস, নাকি এখানে সাহিত্যিক কাজ আসলে এক সম্পূর্ণ নতুন শৈল্পিক বাস্তবতা সৃষ্টির ক্ষেত্রে একটি ভিত্তির আদল মাত্র?

□ আমি দৃঢ়ভাবে বিশ্বাস করি যে সিনেমার পর্দায় কোন সার্থক অ্যাডাপ্‌টেশনের জন্য পরিচালকের উচিত সাহিত্যকর্মটিকে শুধুই একটি উৎক্রমণ-বিন্দু হিসাবে ব্যবহার করা, এমনভাবে যাতে নতুন কিছুর সৃষ্টি হতে পারে। 'ইভান'স্‌ চাইল্ড্‌হুড্‌' 'সোলারিস', 'স্টকার' এই প্রতিটি ছবিতেই তা হয়েছে। কিন্তু যদি ছবিগুলির সার্থকতার কথা ওঠে তাহলে দেখা যাবে এই সার্থকতার কারণ ছিল একমাত্র এটাই যে এই ছবিগুলির কোনটিতেই আমরা যান্ত্রিকভাবে লেখকের পদাঙ্ক অনুসরণ করিনি। এই প্রসঙ্গে বলি, এ কারণেই আমি 'সোলারিস' নিয়ে সবচেয়ে বেশি অসন্তুষ্ট হয়েছি। আমি যে চিত্রনাট্য চেয়েছিলাম তাকে কখনই আমরা ব্যবহার করতে পারিনি। আমরা একটা চিত্রনাট্য লিখেছিলাম ঠিকই কিন্তু সেটা স্তানিস্লাভ্‌ লেম্‌-কর্তৃক খুব তাচ্ছিল্যের সঙ্গে প্রত্যাখ্যাত হয়েছিল। তাঁর মনে হয়েছিল যে আমাদের চিত্রনাট্যটির সঙ্গে তাঁর উপন্যাসটির বিন্দুমাত্র সাদৃশ্য নেই। আমাদের চিত্রনাট্যে পুরো অ্যাক্‌শন্‌টাই পৃথিবীতে ঘটাবার কথা ছিল, এবং এসব নির্বোধসুলভ টেক্‌নোলজি বা কাল্পনিক অভিযান ইত্যাদির কোনকিছুই তাতে ছিল না। যে বিষয়টা নেওয়া হয়েছিল তা শুধুমাত্র মানুষের বিবেক—যে বিবেক হঠাৎ জেগে ওঠে এবং তার 'আধারের' ওপর তার প্রতিশোধ নেয়। লেম্‌-এর

উপন্যাসটি থেকে যে ভাবটুকু আমি ছেঁকে নিয়েছিলাম তা মোটামুটি এই-ই। যাই হোক, তিনি এই মত প্রত্যাখ্যান করেন এবং উপন্যাসটির ভাববস্তু তাঁর কাছে ভিন্নভাবে প্রতিভাত ; যেমন, যা অজ্ঞাত তার সঙ্গে সাক্ষাৎ, দূর ভবিষ্যতের সম্ভাব্য অবধারণ-পদ্ধতি ইত্যাদির মতো কিছু। তিনি উৎসাহী সমাজতাত্ত্বিক, বৈজ্ঞানিক, দার্শনিক ও ভবিষ্যততাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণ থেকে, যেখানে এই দৃষ্টিকোণগুলির কোনোটিই আমাকে একটুও নাড়া দিতে পারেনি। ফলতঃ, আমাদের মধ্যে বিরোধ বাঁধে।

আর, 'স্টকার'-এর জন্যে সবকিছুই পুনর্লিখিত হয়েছিল। মূল গ্রন্থটি থেকে যা নেওয়া হয়েছিল তা শুধুমাত্র ওই 'স্টকার'-এর জীবিকাটি—কিন্তু সেটিও ছবিটিতে অনেক রূপান্তরের মধ্যে দিয়ে এগিয়েছিল। তাই এ অর্থে এ ছবিটিকে ঠিক অ্যাডাপ্‌টেশন হিসাবে ধরা যায় না। এর চিত্রনাট্য স্ত্রুগাৎস্কি-র 'রোড্‌-সাইড পিক্‌নিক্‌'-কে প্রায় স্পর্শই করেনি, যদিও বইটির নাম কৃতজ্ঞতা-স্বীকার অংশের অন্তর্ভুক্ত করতে আমি বাধ্য হয়েছিলাম। এটা ছিল ওপরওয়ালাদের দাবি, যাতে করে ছবিটিকে স্পষ্টভাবে একটা কল্পবিজ্ঞান-কাহিনীভিত্তিক ছবি বলে চালানো যায়।

আমার মনে হয়, সবথেকে ভাল অ্যাডাপ্‌টেশন সবসময়েই হয়ে দাঁড়ায় একটা নতুন কিছু, মূল সাহিত্যকর্মের সঙ্গে যার কোন সাদৃশ্যই থাকে না। কুরোসাওয়া শেক্‌স্‌পীয়রের 'ম্যাকবেথ্‌' এবং দস্তয়েভস্কির 'ইডিয়ট'-এর সবচেয়ে ভাল অ্যাডাপ্‌টেশন করেছেন। তিনি মূল পাঠ্যের ব্যাপারেও প্রচুর স্বাধীনতা নিয়েছিলেন এবং এমনকি অ্যাক্‌শনকেও আমাদের সময়ের মতো করে কালান্তরিত করেছিলেন। এর ফল হয়েছিল সম্পূর্ণভাবে নতুন এক সৃষ্টি। আর এটাও দেখা যায় যে তিনি দস্তয়েভস্কি-র আরও কাছেই পৌঁছেছেন, অন্তত তাঁদের চেয়ে বেশিই যাঁরা তাঁর উপন্যাসগুলি শব্দ ধরে-ধরে পুনর্বিবৃত বা চিত্রিত করতে চেয়েছেন। তাই আমার মনে হয়, পর্দায় অ্যাডাপটেশনের ব্যাপারটি, তার বিশুদ্ধ অবয়বে, অর্থহীন।

□ আপনার 'আন্দ্রে রুবলভ'-ছবিটি বিরাট সাড়া পেয়েছিল। এ-বিষয়ে তর্ক-বিতর্ক আজও চলছে। 'আন্দ্রে রুবলভ'-এ ইতিহাসের খণ্ডীকরণের বিরুদ্ধে, আপনার বিভিন্ন জোড়াতালি দেওয়ার বিরুদ্ধে, আমাদের ইতিহাসে রক্ষণশীল চার্চের গঠনশীল ভূমিকাকে এড়িয়ে যাওয়ার বিরুদ্ধে এবং ইত্যাদি যেসব নানা অভিযোগ আনা হয়েছে সেগুলি সম্পর্কে আপনার কী মনে হয় ?

□ আমি মনে করি না যে চার্চের ঐতিহাসিক ভূমিকাকে আমার ছবিতে

ম্লান করে দেখানো হয়েছে। প্রথমত রুবলভ-স্বয়ং একজন সন্ন্যাসী, এবং পুরো ছবিটিতে এইটাই একটা বিরাট ভূমিকা পালন করেছে। কখন কখন বিষয়টিকে কম গুরুত্ব দেওয়া হয়ে থাকলেও, বিষয়টি খুবই গুরুত্বপূর্ণ। রুবলভের ভাবনা যা পুরো ছবিটা জুড়ে রয়েছে তা তো চার্চেরই ভাবনা। এ কথা সকলেই জানে যে রুবলভ ছিলেন সের্গেই রাদোনেঝ্স্কি-র শিষ্য—যিনি তাঁর মধ্যে বিশিষ্ট খ্রীস্টীয় নীতিসমূহ সঞ্চারিত করেছিলেন।

ছবিটির অন্যতম প্রধান গল্পাংশটিতে দেখা যায় নগরপাল দুই যুবরাজ ভাইকে ভ্লাদিমির-এর কাছে আহ্বান করছে একটা সমঝোতার জন্য। অমন একটি সমঝোতা যে চার্চের গম্বুজের তলায় অনুষ্ঠিত হচ্ছে এটি নিশ্চয় যথেষ্ট অর্থবহ। শেষে চার্চ-ই আশীর্বাদ করে ও শুদ্ধি দেয় ছবিটির এই শেষ সৃষ্টি 'ঘণ্টা'টিকে। 'দি বেল'-এর এই শুদ্ধিকেই আমি ছবিটির সবচেয়ে বেশি গুরুত্বপূর্ণ পারম্পর্যগুলির একটি বলে মনে করি। এখানেই প্রকাশিত হয়েছে সৃষ্টিশীলতা সম্পর্কে আমার ধারণা এবং এছাড়াও পুরো ছবিটিতে সৃষ্টিশীল শিল্পের ভূমিকাটি —এখানে সৃষ্টিশীলতাকে দেখানো হয়েছে যত না জ্ঞানজাত তার চেয়ে বেশি সংজ্ঞানজাত এক ক্রিয়া হিসাবে। একমাত্র এই কারণেই অল্পবয়সী শিল্পীটি সক্ষম হয় একটি বিশাল ঘণ্টা নির্মাণ করতে, সেটির নির্মাণরহস্যের কোনরকম জ্ঞান ছাড়াই (যে রহস্য ছেলেটির বাবা ছেলেকে জানাবার আগেই মারা গিয়েছিলেন)। এখানেই প্রকাশিত হয় সৃষ্টিশীলতা সম্পর্কে আমার বোধ। আমার কাছে জ্ঞানের চেয়ে প্রেরণার গুরুত্ব অনেক-অনেক বেশি। আর, এই দৃশ্যে চার্চকে আবার উপস্থিত হতে দেখা যায়। লোকে এই ব্যাপারটা কী করে এড়িয়ে গেল আমি বুঝি না।

শেষ কথা হল আমার এই ছবিতে ফেওফান্ গ্রেক্ বা আন্দ্রেই রুবলভের ঐতিহাসিক প্রামাণ্যতা সম্পর্কে আমার কোন দাবি নেই। বলা যেতে পারে যে ছবিটির উপজীব্য তাঁদের শিল্পকীর্তি সম্পর্কে আমার বোধ। এ কথা আরও বেশি খাটে এ কারণে যে আন্দ্রে রুবলভ সম্পর্কে প্রায় কোনকিছুই আজও জানা যায়নি। আমরা জোর দিয়ে বলতে চাই যে আমাদের এই ছবিকে ইতিহাসের যত কাছে রাখা সম্ভব ছিল ততটাই কাছে রাখা হয়েছিল, অন্যথা আমরা ছবিটি করার অনুমতিই পেতাম না। এ নিয়ে অনেক অনুসন্ধান করেছিলাম আমরা, পড়েছিলাম চোদ্দ ও পনের শতকে রুস্কি ভাষায় লেখা যা-কিছু পাওয়া গেছে তার প্রায় সবই। এখানে ইতিহাস যতদূর অবধি ব্যাপৃত ছিল, আমি নিশ্চিত যে তার মধ্যে কোন বিচ্যুতিকেই

আমি ঘটতে দিইনি।

ছবিটা শেষ হলে, ইউ এস্ এস্ আর্-এর রাষ্ট্রীয় চলচ্চিত্র সংস্থার বোর্ডের অনেক সদস্য একটা সম্মিলনী করেন। সকলেই ছবিটিকে সিনেমার একটি মহৎ কাজ বলে প্রশংসা করলেন। ছবিটা তন্মধ্যেই শেরেমেৎইয়েভো বিমানবন্দরের কাস্টম্‌সে পৌঁছে দেওয়া হয়েছিল কান্ চলচ্চিত্রোৎসবে পাঠানোর জন্য। আর ঠিক সেইসময়েই জনৈক সোভিয়েত চিত্রপরিচালক ফোন করলেন দিমিচিয়েভকে, যিনি তখন পার্টির কেন্দ্রীয় কমিটিরজনৈক তাত্ত্বিক প্রবক্তা, এবং বললেন 'আপনারা কী করতে চলেছেন কমরেড ? আপনারা একটি রাশিয়া-বিরোধী, ইতিহাসবিরোধী এবং অ-দেশপ্রেমিক ছবিকে পাঠাচ্ছেন পশ্চিমি দুনিয়ার ফেস্টিভ্যালে ! তাছাড়া রুবলভ-এর ওপর এই ছবিটির ধারণা অগ্রসর হয়েছে পশ্চিমি পথ ধরে, অন্ততঃ একব্যক্তির প্রতি এর চিন্তাধারার পরিপ্রেক্ষিতে।' আজ পর্যন্ত আমি সত্যিই বুঝে উঠতে পারিনি এইসব অভিযোগের অর্থ। কিন্তু পরে এই দৃষ্টিভঙ্গি নিয়েই, দিমিচিয়েভ্ থেকে শুরু করে প্রত্যেকে ছবিটির সমালোচনা করেছেন। শেরেমেৎইয়েভো বিমানবন্দরের কাস্টম্‌স্ থেকে ছবিটি ফেরত নিয়ে আসা হয়েছিল। এরপর প্রায় ছ'-বছর ধরে আমাকে কোনও ছবি করতে ডাকা হয়নি।

আর, 'আন্দ্রে রুবলভ'-এর বিরুদ্ধে আগেকার এবং পরেকার অভিযোগগুলির সাদৃশ্য দেখেও আমি বিস্মিত হই। যেমন ধরুন, '…নায়কদের বদলে আমরা দেখি কর্দমাক্ত পথে হিড়হিড় করে টেনে নিয়ে যাওয়া ভাঙাচোরা, ফুরিয়ে -যাওয়া লোকজনকে। তাহলে এখানে রাশিয়ার শিল্প কোথায়, রাশিয়ার চেতনাই বা কোথায় ?'—কিন্তু, সেই যুগে সত্যিসত্যিই কোন ঐক্যসাধক চেতনার অস্তিত্ব ছিল না। সেই যুগের পুরো নাটকটাই ছিল এরকম—ঐক্য বলে কোন কিছু ছিলই না কোথাও। বাস্তবিক, রাশিয়ার আধ্যাত্মিক রেনেশাঁসের (আমি ত্রয়োদশ, চতুর্দশ ও পঞ্চদশ শতকের কথা বলছি) শক্তিটা রূপ পেয়েছিল জনসাধারণের সার্বিক নিপীড়নের বিরুদ্ধে এক বলিষ্ঠ প্রতিক্রিয়ার মধ্যে—যে সার্বিক নিপীড়নের মূলে ছিল আত্মঘাতী যুদ্ধগুলো এবং আলোকপ্রাপ্ত কোন কেন্দ্রীয় শক্তির অভাব। অপরদিকে ছিল এই তাতার আগ্রাসন। তাই এই রেনেশাঁসের ঠিক উল্টোদিকে রাখা যায় পশ্চিমি দুনিয়ার রেনেশাঁসকে—যেখানে অর্থনৈতিক উন্নয়ন কৃষ্টির প্রস্ফুটনের সঙ্গে হাতে হাত মিলিয়ে চলতে পেরেছিল। রাশিয়ার ঘটনাটা ছিল ঠিক তার উল্টো। রুশীয় রেনেশাঁস এবং আধ্যাত্মিকতাকে বুঝতে গেলে এই ব্যাপারটা বোঝা খুবই জরুরি। তাই

যখন লোকে এসে আমাকে বলে, পরিস্থিতি যদি এতই খারাপ ছিল তাহলে কোন মহৎ সৃষ্টিও কি সম্ভব হতে পারত, আমি কোনভাবেই সেই মতে সায় দিতে পারি না। ওই পরিস্থিতির সমগ্র শক্তি আর সেই শক্তি যা আমাকে 'আন্দ্রে রুবলভ' সৃষ্টি করতে বাধ্য করেছে, তারা নিহিত আছে জীবনের অবক্ষয় ও একই সঙ্গে সংস্কৃতির অগ্রগতির স্বত্বগত সহাবস্থানক্ষমতার ভেতরেই। এই সহাবস্থানক্ষমতার ভিতরেই সুপ্রচুর আশার সম্ভাবনা দেখা গিয়েছিল—এবং আমার মনে হয়েছিল এরই মধ্যে নিহিত রয়েছে আমাদের অভীপ্সাগুলির প্রতি একধরণের দায়বদ্ধতা।

□ অনেকে মনে করেন যে বিংশ শতাব্দীতে শিল্পমাধ্যম হিসাবে চলচ্চিত্র হয়ে পড়েছে যান্ত্রিকতাবাদী এবং সে জন্য আগেকার শিল্পশৈলীগুলি থেকে বিচ্ছিন্ন। এইসব ধারণার মধ্যে কোন সত্য আছে কি ?

□ প্রশ্নটা এই নয় যে বিংশ শতাব্দীতে শিল্প ক্রমশই আরো বেশি প্রযুক্তি-নির্ভর হয়ে পড়তে শুরু করেছে কি না। যে কথাটা সন্দেহাতীতভাবে পরিষ্কার তা এই যে ইদানীংকার শিল্প আধ্যাত্মিক ভিত্তির ওপর থেকে প্রায় পুরোপুরিই সরে গিয়েছে—অন্ততঃ মধ্যযুগের ধর্মকেন্দ্রিক শিল্পে বা রেনেশাঁস যুগের বা এমনকি প্রাচীন রাশিয়ার শিল্পেও যে ভিত্তিটা ছিল সেই অর্থে। সেসব যুগে একজন শিল্পী তাঁর শিল্পকর্ম এবং একটি প্রার্থনার মধ্যে প্রায় কোন পার্থক্যই আনতেন না। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তিনি নিজে থাকতেন উহ্য বা নামহীন।

আগেকার কালে, এই ব্যাপারটা ছিল মৌলিক এবং এর ভেতরে এক ধরণের আধ্যাত্মিকতা নিহিত ছিল, অর্থাৎ, যখন এক ব্যক্তি শিল্পসৃষ্টির ক্রিয়ার সামনে এসে হারিয়ে ফেলতেন নিজেকে। অবশ্যই এখনকার কথা আলাদা, এবং এই দৃষ্টিকোণ থেকে আমাদের সময়ে অবশ্যই আধ্যাত্মিকতার এক সম্পূর্ণ অভাব প্রদর্শিত হয়ে চলেছে। এটাই আমাদের বর্তমান শতাব্দীর সংস্কৃতির সব থেকে বড় সঙ্কট—তা সে চারুশিল্পের ক্ষেত্রে হোক, অথবা একটি উপন্যাসের ক্ষেত্রে, অথবা একটি চলচ্চিত্রের।

আজকে শিল্পী যেসব কারণে শিল্পসৃষ্টিতে প্রবণ হন, সেগুলি আগেকার দিনের তুলনায় আলাদা। তাঁর সৃষ্টিশীলতার খোদ ভিত্তিটাই আজ আলাদা। আগেকার দিনে যদি এটা হতে পারত একটি প্রার্থনা, ঈশ্বরের সামনে একটি কর্তব্য সমাপন, কিংবা যে জনসমষ্টি শিল্পীর জন্মদাতা তার সামনে এবং সত্যের সামনে, এখন এই ধরণের 'শিল্পীসত্তা' শুধুমাত্র এক ধরণের বিশেষ অবস্থান (বা পোজিশন্), অনেকটা যেন কোন উত্তরাধিকারের মতো যা আপনি আত্মসাৎ করেন কোন

অধিকার ছাড়াই। আপনি ধনী এবং আপনি দেখিয়ে বেড়ান আপনার ধন-প্রাচুর্য। আপনি মেধা বা দক্ষতা অর্জন করেন এবং পরে তাকে সবরকমভাবে ব্যবহার করতে থাকেন যাতে আপনি আরও যশস্বী হতে পারেন, আরও আরও অর্থের মালিক হতে পারেন, ইত্যাদি।

কিন্তু একবার শুধু মনে করুন মধ্যযুগের, সমসাময়িক জাপানি শিল্পদৃশ্যের কথা। এটা ছিল সেই সময় যখন মহান জাপানি শিল্পাচার্যগণ রাজা ও ধনী সামন্তদের দরবারগুলোয় তাঁদের শ্রেষ্ঠ কীর্তিগুলি সৃষ্টি করে চলেছিলেন। এঁদের মধ্যে অনেকেই প্রভূত স্বীকৃতি, যশ প্রভৃতি উপার্জন করার পর হঠাৎই সবকিছু ছেড়ে দিয়ে ওইসব দরবারগুলো থেকে অন্তর্ধান করতেন। পরে তাঁদেরকে দেখা যেত অন্য কোন জায়গায় অন্য পরিচয়ে এবং তাঁরা এভাবে তাঁদের শৈল্পিক জীবনটি আবার নতুন করে গড়ে তুলতেন। এইসব নতুন জায়গায় তাঁদের কেউ-ই চিনত না এবং তাঁদের সৃষ্টি-শৈলী থেকেও তাঁদের পূর্ব পরিচয়ের কোন সন্ধান পাওয়া যেত না—কারণ তাঁরা সম্পূর্ণ নতুন এক পদ্ধতি ও শৈলী নিয়ে কাজ করতেন। ফলে, তাঁরা প্রত্যেকেই এক জীবনেই একরকমভাবে চার-পাঁচটা আলাদা জীবন অতিবাহিত করতেন।

এমন কথা শোনাই যাবে না কোন সমসাময়িক শিল্পী সম্পর্কে, যাঁর এই মুহূর্তে প্রয়োজন যশ ও অর্থ। ইদানীং আধ্যাত্মিকতা, আত্মপ্রয়োগ এবং সৃষ্টি-শীলতার ক্রিয়াসমূহ সম্পর্কিত বোধের এক সার্বিক অনুপস্থিতি দেখা যাচ্ছে। অথচ খাঁটি সৃষ্টিশীলতার জন্য আধ্যাত্মিকতা আবশ্যিকভাবে প্রয়োজন। এইটি বাদ দিলে সমগ্র অস্তিত্বই বঞ্চিত হয় এক গতিময় শক্তি থেকে।……এইভাবেই আমি দেখি সমস্যাটাকে, আমাদের বর্তমান শতাব্দীতে সংস্কৃতির এই ট্র্যাজেডিকে। □

নব প্রয়াস

মানসিক প্রতিবন্ধীদের বিশেষ শিক্ষণ কেন্দ্র

নতুন সেশনের জন্য ছাত্র নেওয়া হচ্ছে—

১০ আর্য সমিতি রোড, বেহালা, কলিকাতা-৩৪

(আর্য সমিতির পিছনে)

ভর্তি হওয়ার সময়—বেলা দশটা থেকে দুপুর দুটো