# নাৰীবাদী দৃষ্টিভংগীৰে শেহতীয়া চিনেমা ঃ ধৰ্ষণ যেতিয়া বিষয়বস্তু

*মনোজ বৰপূজাৰী*

নাৰীবাদী চিনেমা তাত্ত্বিকসকলৰ অন্যতম ক্লেয়াৰ জনষ্টনে ১৯৭০ৰ দশকতে কৈছিল যে নাৰীৰ এটা ‘প্ৰকৃত’ ভাবমূৰ্তি আছে যিটো পুৰুষৰ মতাদৰ্শৰে নিয়ন্ত্ৰিত চিনেমাই তুলি ধৰিব নোৱাৰে আৰু এই অভাৱ বা অপূৰ্ণতা পূৰণ কৰিবলৈ নাৰীক নিজৰ ভাবমূৰ্তি চিনেমাৰ জৰিয়তে উপস্থাপনৰ অধিকাৰ দিব লাগিব। তেওঁ ইয়াত “পুৰুষৰ মতাদৰ্শৰে নিয়ন্ত্ৰিত চিনেমা” বুলি কওঁতে চিনেমাৰ নিৰ্মাতাজন কেৱল পুৰুষ বুলি বুজোৱা নাই। কাৰণ নাৰী নিজেও এই মতাদৰ্শৰ নিয়ন্ত্ৰণত থাকিব পাৰে আৰু সেইটোৱেই সচৰাচৰ দেখা যায় পুৰুষতান্ত্ৰিক প্ৰভাৱৰ হেতু। খুব কম সংখ্যক নাৰীহে ‘পুৰুষৰ মতাদৰ্শ’ৰ বাহিৰত অৱস্থান কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। সেইদৰে মুষ্টিমেয় পুৰুষেহে এই মতাদৰ্শ বা ধ্যান-ধাৰণাৰ ঊৰ্ধলৈ গৈ নাৰীৰ ‘প্ৰকৃত’ ভাবমূৰ্তি চিনেমাত তুলি ধৰিব পাৰে। অৰ্থাৎ নাৰীবাদ যদি হাতে-কামে চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমত প্ৰয়োগ কৰা হয়, তেন্তে তাৰ প্ৰয়োগকৰ্তা নাৰী হ’ব লাগিব বুলি কথা নাই, বোধৰ শিপা গভীৰলৈ গ’লে পুৰুষ পৰিচালকৰদ্বাৰাও সেইটো সম্ভৱ হয়।

এই ক্ষেত্ৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হ’ল ‘দৃষ্টি’— যিটো প্ৰসিদ্ধ নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ তাত্ত্বিক লৰা মালভেই ‘Gaze’ বুলি কৈছে। ১৯৭৩ চনত আমেৰিকাৰ এখন বিশ্ববিদ্যালয়ত পঠিত তেওঁৰ যুগান্তকাৰী ৰচনা *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ঃ তাতেই তেওঁ পৰৱৰ্তী কালৰ বহুচৰ্চিত ‘male gaze’ ধাৰণাটোৰ যুক্তিগ্ৰাহ্য উপস্থাপন কৰিছিল। ইয়াত তেওঁ দেখুৱায় কিদৰে হলীউডৰ চিনেমাই দৰ্শকক আকৃষ্ট কৰিবলৈ ফ্ৰয়েড কথিত এটা কৌশল ব্যৱহাৰ কৰে। সি হ’ল চাক্ষুষ দৰ্শনৰ দ্বাৰা যৌনসুখ লাভৰ বাসনা (scopophilia)। ফ্ৰয়েডীয় ব্যাখ্যা অনুসৰি স্কপ’ফিলিয়া হ’ল মানুহৰ এটা প্ৰাথমিক প্ৰবৃত্তি, শৈশৱৰ কৌতূহল, গুপ্ত বস্তু চোৱাৰ ঔৎসুক্যৰ লগত যাক সহজে ৰিজাব পাৰি। প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকে চাক্ষুষ অভিজ্ঞতাৰে সুখলাভৰ আশা কৰে আৰু এই ক্ষেত্ৰত হলীউডে দৰ্শকৰ প্ৰত্যাশা পূৰণৰ বাবে সবাতোকৈ কাৰ্যকৰী আহিলা হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰে নাৰী চৰিত্ৰক। প্ৰভাৱশালী পুৰুষতান্ত্ৰিক ধ্যান-ধাৰণাৰ লগত মূলসুঁতিৰ চিনেমাই দৈহিক সম্ভোগৰ তাড়নাক এনেদৰে মিলায় যে দৰ্শকে সহজে কোনো চৰিত্ৰক যৌন-উদ্দীপক দৃশ্য-বস্তুলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি সুখ লাভ কৰে। মালভেই ইয়াক হলীউডী ৰীতিৰ যাদু বুলি কৈছে, যিটো ৰীতিৰদ্বাৰা প্ৰভাৱিত আনবোৰ চিনেমাকো তেওঁ এই ক্ষেত্ৰত সাঙুৰি লয়।

“The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which fell within its

sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order.”— মালভেই লিখিছিল। [Mulvey 805]

হলীউড ৰীতিৰদ্বাৰা গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত হোৱা হেতুকে ভাৰতৰ মূলসুঁতিৰ হিন্দী চিনেমাক ‘বলীউড’ বুলি ক’বলৈ লোৱা হৈছিল। ব্ৰিটিছ ভাৰতত নগৰীকৰণ আৰু ঔদ্যোগীকৰণৰ লগে লগে বাঢ়ি অহা দৰ্শক সমাজক ছবিঘৰৰ আন্ধাৰত বিশেষ সুখলাভৰ সুবিধা চিনেমাই দিছিল আৰু তাৰ বাবে চতুৰ ব্যৱসায়ীমহলে নাৰী চৰিত্ৰৰ কাট-আউট আৰু আকৰ্ষণীয় পোষ্টাৰ বজাৰত মেলি দৰ্শকক প্ৰলোভিত কৰিছিল। সেইবাবেই চিনেমাৰ লগত তদানীন্তন স্বাধীনতা সংগ্ৰামী ভাৰতৰ ৰাজনৈতিক নেতৃত্বই আত্মীয়তা অনুভৱ কৰা নাছিল; আনকি গান্ধীজীয়ে চিনেমাক “দুৰাচাৰী প্ৰযুক্তি” (sinful technology) বুলিও অভিহিত কৰিছিল, (বৰপূজাৰী ৭৪) — যদিও গান্ধীজীয়ে নজনা নাছিল যে স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ অংশ হিচাপে অস্পৃশ্যতা বৰ্জন, সাম্প্ৰদায়িক সম্প্ৰীতি, বাল্য বিবাহ প্ৰথা নিৰ্মূল আদি যিবোৰ সামাজিক সংস্কাৰৰ কাৰ্যসূচী হাতত লোৱা হৈছিল সেইবোৰে ছবিনিৰ্মাতাসকলকো প্ৰভাৱিত কৰিছিল, যাৰ ফলশ্ৰুতি আছিল ফ্ৰাঞ্জ অষ্টেন পৰিচালিত ***অচ্ছুত কন্যা*** (১৯৩৬), ভি শান্তাৰামৰ ***দুনিয়া না মানে*** (১৯৩৭) আদিৰ দৰে ছবি। হিমাংশু ৰায়ে বহু চেষ্টা কৰিও ***অচ্ছুত কন্যা*** গান্ধীজীক দেখুৱাব নোৱাৰিলে; জৱাহৰলাল নেহৰুৱে অৱশ্যে ছবিখন চাই মুগ্ধ হয় আৰু মুখ্য চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা দেৱিকা ৰাণীলৈ এখন পত্ৰ লিখি অভিনন্দন জনায়। (গৰ্গ ৯৪-৫)

ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰেও ছোভিয়েট ৰুছিয়াৰ বাস্তৱবাদী ছবি চোৱাৰ আগলৈকে চিনেমাৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ নেতিবাচক মনোভাৱ পোষণ কৰাৰ লগত (মুখোপাধ্যায় ২৩) হলীউড-বলীউডৰ স্কপ’ফিলিয়াৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ সম্পৰ্ক থকাটো নুই কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু লিংগভিত্তিক অসমতাৰ কাৰণে চিনেমাৰ জৰিয়তে এনে সুখলাভৰ ক্ষেত্ৰখনো বৈষম্যপূৰ্ণ হৈ ৰয়। পুৰুষতান্ত্ৰিক সমাজত পুৰুষেই সকলো ক্ৰিয়া-কৰ্মৰ নিয়ন্ত্ৰক, গতিকে ঘৰৰ চৌহদৰ বাহিৰত কৰ্মসংস্থান, শিক্ষা-দীক্ষা, আনকি শিল্প-কলা চৰ্চাতো নাৰীৰ অংশগ্ৰহণ প্ৰায় নিষিদ্ধ আছিল। ক্ৰমাৎ উদাৰনৈতিক শিক্ষাৰ পোহৰতহে নাৰীৰ অধিকাৰ প্ৰতিষ্ঠা হ’বলৈ ধৰে। তথাপি এই বৈষম্য আজিও প্ৰভাৱশালী। মালভেৰ আন এটা উক্তি এই সন্দৰ্ভত প্ৰণিধানযোগ্য—

“In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact....” (Mulvey 808-9)

স্বাভাৱিকতে, যৌনসুখ-তাড়িত চিনেমাত যেতিয়া পুৰুষসুলভ দৃষ্টি বা male gaze-এ মুখ্য ভূমিকা লয়, তেতিয়া নাৰী চৰিত্ৰ যৌন-দৃশ্যবস্তু বা sexual object হিচাপেই উপস্থাপিত হয়। এই উদ্দেশ্য নিহিত থকা মূলসুঁতিৰ চিনেমাত নাৰীৰ উপস্থিতি অপৰিহাৰ্য, indispensable; আৰু সি গতানুগতিক কাহিনীপ্ৰধান ছবিত [normal narrative film] গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। তাত চিনেমাৰ পুৰুষ প্ৰটাগনিষ্ট আৰু প্ৰেক্ষাগৃহত অভ্যস্ত মানসিকতা বা পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ দৰ্শকসকলৰ দৰ্শনভংগী মিলি যায়। বহু সময়ত একোখন চিনেমাত স্বতন্ত্ৰ হিচাপে প্ৰথমে প্ৰতিষ্ঠা কৰা নাৰী চৰিত্ৰটো ক্ৰমাৎ নিজস্বতাহীন সত্তালৈ পৰিণত হয়, মুখ্য



পুৰুষ চৰিত্ৰটোৰ ইচ্ছাধীন হ’বলৈ ধৰে, আৰু তেতিয়া সেই মুখ্য পুৰুষ চৰিত্ৰৰ সৈতে একাত্ম হোৱা দৰ্শক সমাজেও নাৰী চৰিত্ৰটো নিজৰ আজ্ঞাধীন বা ইচ্ছাধীন বুলি বিবেচনা কৰে। চিনেমাৰ এই ভূমিকাৰ কথা বিশ্লেষণ কৰোঁতে মালভেই প্ৰধানকৈ দৃশ্য-প্ৰতিমাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰিছিল। কেমেৰা প্ৰযুক্তি আৰু কেমেৰা গতিবিধি ঃ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ দৃশ্যকৌশলবোৰ হ’ল কেমেৰাৰ প্ৰযুক্তি (camera technology) আৰু দৃশ্যতঃ উপস্থাপিত কাণ্ড-কাৰখানা হ’ল কেমেৰাৰ গতিবিধি (camera movements)— এই দুটাৰ ওপৰত তেওঁ বিশেষ জোৰ দিছিল আৰু বাস্তৱতাই বিচৰা সংযুক্তি বা সংশ্লেষণৰ কামটো সম্পাদনাই (editing) নিৰ্ধাৰিত কৰে যদিও সম্পাদনাৰ কামটো অদৃশ্য (invisible) বুলি তেওঁ অভিমত দিছিল।

মালভেৰ এই কথাখিনি চিনেমাৰ নাৰীবাদী বাগ্‌ধাৰাৰ ক্ষেত্ৰত মাইলৰ খুঁটি আছিল বাবেই তেওঁৰ উল্লিখিত গৱেষণা-পত্ৰখনিৰ প্ৰাসংগিকতা কেতিয়াও নকমে। ৰচনাখন পঠিত হোৱাৰ দুবছৰ পাছত কিছু হাত ফুৰাই তেওঁ সেইখন প্ৰকাশ কৰে। পিছে লক্ষণীয়ভাৱে তেওঁৰ সেই ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণত চিনেমাৰ দৃশ্যমান সম্পদখিনিয়ে গুৰুত্ব লাভ কৰাৰ বিপৰীতে চিনেমাৰ নিৰ্মিতিত আন এক অতিশয় তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা লোৱা শব্দ সংযোজনাৰ দিশটো উপেক্ষিত হৈ ৰয়। চিনেমাত ছাউণ্ড ডিজাইনো এটা প্ৰযুক্তিনিৰ্ভৰ উপাদান আৰু স্পষ্টকৈ ক’বলৈ গ’লে শব্দ সংযোজনাও এই দৃশ্য-শ্ৰাব্য মাধ্যমটোত লিংগ বৈষম্যৰ আধাৰ হৈ উঠিব পাৰে। এই সম্পৰ্কীয় তাত্ত্বিক বিশ্লেষণৰ গুৰি ধৰে ১৯৮৮ চনত প্ৰকাশিত *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* নামৰ এখন গ্ৰন্থৰ লেখিকা কাজা ছিলভাৰমেনে। আমেৰিকাৰ এইগৰাকী যশস্বী কলা-বুৰঞ্জীবিদৰ যুক্তিপূৰ্ণ নিবেদন আছিল এয়ে যে নাৰীবাদী চিনেমা তত্ত্বৰ আলোচনাত দৃশ্যই যিমান গুৰুত্ব লভিছে শব্দ বা ধ্বনিয়ে সিমান গুৰুত্ব পোৱা নাই। দৰ্শকে চিনেমাত দেখা এটা উৎস বা চৰিত্ৰৰ পৰাই শব্দৰ সৃষ্টি হোৱা বুলি ধৰি লয়; কিন্তু নিৰ্মাণৰ কৌশলত দৃশ্য আৰু ধ্বনি গৃহীত হয় পৃথকভাৱে আৰু পৃথক যন্ত্ৰৰ সহায়ত। ছবিত ধ্বনি সংযোজন কৰা হয়, আনকি দৃশ্যাংশ বা ছিকুৱেন্সৰ চূড়ান্ত সম্পাদনা হৈ যোৱাৰ পাছতো পৃথকভাৱে সংগৃহীত বা গৃহীত হোৱা শব্দ-ধ্বনি সংযোজন কৰা হয়।

এই শব্দকল্পৰ (sound image) ক্ষেত্ৰতো বৈষম্য বিৰাজ কৰা দেখা যায়। পুৰুষ হয় কৰ্তৃত্বসুলভ, তেওঁৰ কণ্ঠত দৃঢ় প্ৰতিবাদ আৰু অভয় দানৰ সুৰ ধ্বনিত হয়, আৰু তাৰ বিপৰীতে নাৰীৰ কণ্ঠস্বৰত থাকে অসহায়তা, বিমূঢ়তা, আনকি অগভীৰ স্থূলতা। বহু সময়ত নাৰীকণ্ঠই আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্যক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে; কিন্তু পুৰুষকণ্ঠই কেন্দ্ৰীভূত ভাষা বা স্বৰক সূচায়। পুৰুষকণ্ঠই সহজে নাৰীকণ্ঠক দমন কৰে, ভৰসা যোগায়, দাবী-ধমকি দিয়ে আৰু পুনৰ মৰমসনা মাতেৰে মন ভুলায়। (জাহ্নু বৰুৱাৰ ***হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়***ত পত্নীৰ প্ৰতি কৃষক ৰসেশ্বৰৰ ভিন্ন আচৰণলৈ মনত পেলাব পাৰি।) ছিলভাৰমেনে এনে ব্যাখ্যাৰে অৰ্থাৎ মনঃসমীক্ষণৰদ্বাৰা দেখুৱাব খোজে যে চিনেমা জগতত সাধাৰণতে নাৰীৰ কণ্ঠস্বৰ অৱদমিত, সাতামপুৰুষীয়া আৰু দুৰ্বল, তাত কৰ্তৃত্বৰ সুৰ নাথাকে (যাৰ ওলোটা চৰিত্ৰায়ণ আছিল ড° ভৱেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ ***অগ্নিস্নান***ৰ চৰিত্ৰ মেনকাৰ পৈণতাপ্ৰাপ্তি)। এটা ভাষাগত নিয়মহে (linguistic rule) যেন ছবিনিৰ্মাতাই মানি চলে যি “dictates that the noun *man* and the third person male pronoun be understood as referring to the entire human race, but the noun *woman* and the third person female pronoun be understood as referring only to the “second sex.” (Silverman 117)

নিশ্চিতভাৱে এই পৰ্যৱেক্ষণত পাশ্চাত্যৰ অথবা হলীউডৰ সহজলভ্য চিনেমাবোৰহে হয়তো

লেখিকাগৰাকীয়ে সমল হিচাপে লৈছিল। অথচ হলীউডৰ বাহিৰৰ চলচ্চিত্ৰ জগতখন অত্যধিক আকৰ্ষণীয় আৰু বৈচিত্ৰ্যময়। দূৰলৈ নোযোৱাকৈ এই অসম মুলুকত ১৯৩৫ চনতে নিৰ্মিত ***জয়মতী***ৰ মুখ্য চৰিত্ৰটোৰ মৌখিক অভিব্যক্তিলৈকে চালেও নাৰী চৰিত্ৰৰ কৰ্তৃত্বসুলভ আচৰণ প্ৰতিষ্ঠিত হয়, যাৰ বাবে আমি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এই অবিস্মৰণীয় চলচ্চিত্ৰক প্ৰথম ভাৰতীয় নাৰীবাদী চিনেমা বুলি অভিহিত কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ নকৰোঁ। জেৰেঙা পথাৰত লাঞ্ছিত-নিৰ্যাতিত জয়মতী কুঁৱৰীয়ে ছদ্মবেশেৰে অহা গদাপাণিক কঢ়া সুৰত দূৰ হৈ যাবলৈ দিয়া নিৰ্দেশৰ স্মৰণীয় মুহূৰ্তটোলৈ মনত পেলাওক। অতএব ইতিহাস আৰু সংস্কৃতি নিৰ্বিশেষে মানুহৰ মনস্তত্ত্বৰ জটিলতাক সাধাৰণভাৱে কোনো তত্ত্বৰ আৱৰ্তলৈ অনাটো তৰ্কাতীত নহয়। অতি-সৰলীকৰণৰ দোষে যাতে চলচ্চিত্ৰৰ নাৰীবাদী চৰ্চাক স্পৰ্শ নকৰে তালৈ সতৰ্ক দৃষ্টি ৰখা উচিত। একেটা কাৰণতে পুৰুষসুলভ দৃষ্টি আৰু নাৰীসুলভ দৃষ্টিৰ (female gaze) বাহিৰেও যে মানৱীয় দৃষ্টিৰ (human gaze) দ্বাৰাও এটা বাগ্‌ধাৰাৰ বিকাশ হ'ব পাৰে সেই সম্পৰ্কে সজাগ হ'ব পাৰি। চিনেমাৰ Spectatorship Theory অৰ্থাৎ দৰ্শকস্বত্বৰ সূত্ৰ আহিছে মালভেৰ পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ আঁত ধৰি। তেওঁ নিজেই থিৱাং কৰিছে যে দ্ৰুত প্ৰযুক্তিগত বিকাশৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেওঁৰ তত্ত্বৰ পুনৰ্বিবেচনাও অৱধাৰিত। কিয়নো আধুনিকতম কালত ডিভিডি আৰু অতিসম্প্ৰতি ডিজিটেল প্ৰযুক্তিৰ সময়ত চিনেমাৰ নিৰ্মাণত যিদৰে ব্যাপক ৰূপান্তৰ ঘটিছে, তেনেকৈ চিনেমাৰ প্ৰদৰ্শন আৰু দৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰটো প্ৰভুত পৰিমাণে পৰিৱৰ্তন আহি পৰে। ডিভিডি সংস্কৃতিৰ ফলশ্ৰুতি হ'ল দৰ্শকে ব্যক্তিগতভাৱে নিজ খেয়াল-খুচিমতে চিনেমাৰ গতি আৰু ৰসাস্বাদন হাতৰ মুঠিলৈ আনিব পৰাটো। দৰ্কাৰ হ'লে ৰখাই দিব (pause), দ্ৰুততৰ কৰিব (forward), পিছুৱাই গৈ (rewind) পুনৰ চাব, ইত্যাদি। ফলত আগতে চিনেমাই যিদৰে তাৎক্ষণিকভাৱে দৰ্শকৰ মনস্তত্ত্বক প্ৰভাৱিত কৰিব পাৰিছিল, তাৰ সলনি এতিয়া কিন্তু দৰ্শক নিজেই চিনেমাৰ গতিৰ নিয়ন্ত্ৰক হৈ উঠিছে।

আধুনিকতম প্ৰযুক্তিয়ে চিনেমাৰ সৈতে মানুহৰ সম্পৰ্কত পেলোৱা প্ৰভাৱৰ বিষয়ে ২০০৬ চনত মালভেই এখন নতুন গ্ৰন্থত বিতংভাৱে আলচ কৰে। তেওঁৰ মতে এই সম্পৰ্কৰ বাবে চিনেমাক এতিয়া 'বিলম্বিত চিনেমা' (Cinema of Delay) বুলি ক'ব পাৰি। গ্ৰন্থখনিত এই বিষয়ক সুকীয়া অধ্যায়ত তেওঁ দেখুৱায় যে চলচ্চিত্ৰৰ তত্ত্ব আৰু সমালোচনাত বিলম্বিতকৰণ হৈছে পাঠ সমীক্ষাৰ এটা আৱশ্যকীয় প্ৰক্ৰিয়া— "delay is the essential process behind textual analysis." এই প্ৰক্ৰিয়াত এটা দৃশ্যৰ গতি প্ৰযুক্তিগত সুবিধাৰ হেতু বিলম্বিত কৰিব পাৰি, এটা দৃশ্য কেইবাটাও মুহূৰ্তত ভাগ কৰি চাব পাৰি, বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি, বাৰংবাৰ এই প্ৰক্ৰিয়াটোৰে দৃশ্য বা ছিকুৱেন্সত লুকাই থকা অৰ্থ উদ্ধাৰ কৰিব পাৰি। ডিজিটেল প্ৰযুক্তিৰ আশীৰ্বাদত এখন ছবিৰ এই বিশ্লেষণ প্ৰক্ৰিয়াটো ব্যাপক আৰু সহজসাধ্য হৈ উঠিছে। (Mulvey 144) চলচ্চিত্ৰ সংস্কৃতি পূৰ্বতকৈ অধিক গণতান্ত্ৰিক হৈ উঠিছে আৰু ইণ্টাৰনেটৰ প্ৰসাৰে, লগতে মোবাইল ফোন আৰু পে'নড্ৰাইভে এই পৰিৱৰ্তনটো ত্বৰান্বিত কৰে। ছবিনিৰ্মাতা আৰু বিপণনকাৰীসকলে ক্ৰমাৎ বুজি উঠে যে চলচ্চিত্ৰৰ গ্ৰহণ আৰু ক্ৰয় পূৰ্বৰ দৰে একেসুৰীয়া হৈ থাকিলে নহ'ব আৰু এই উপলব্ধিৰ আন এটা পৰিণতি হ'ল বৰ্ধিত হাৰত স্বতন্ত্ৰ (independent) ছবিৰ নিৰ্মাণ, য'ত নিশ্চিতভাৱে নাৰীসুলভ দৃষ্টি আৰু মানৱীয় দৃষ্টিয়ে প্ৰথাগত পুৰুষসুলভ দৃষ্টিক তীব্ৰ প্ৰত্যাহ্বান জনোৱাৰ সামৰ্থ্য লাভ কৰে।

এই নতুন পৰিৱেশত হলীউডৰ বাহিৰৰ চিনেমাই চমকপ্ৰদ সাফল্য আৰু গুৰুত্ব লাভ কৰাটো অৱশ্যম্ভাৱী



হৈ উঠে। অস্কাৰ বঁটাৰ দৰে অনুষ্ঠান এতিয়াও হলীউডৰ চাহিদা আৰু সম্মোহনৰ (glamour) ওপৰতে নিৰ্ভৰশীল যদিও বিশ্বজুৰি প্ৰধান চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱবোৰে হলীউড-ভিন্ন চিনেমাৰ নান্দনিক আৰু দাৰ্শনিক গুৰুত্ব অনুধাৱন কৰিছে অকৃপণভাৱে। এই পৰিৱেশটোৰ লগত জড়িত হৈ নাৰীবাদী বাগ্‌ধাৰাটোও বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ আৰু সমৃদ্ধিশালী হৈ উঠিছে। আৰব-বিশ্বত চলচ্চিত্ৰ গুৰুসকলৰ সৃষ্টিয়ে ইয়াত কি ধৰণৰ বৰঙণি যোগাইছে সেইটো আলোচনাৰ পাদপ্ৰদীপলৈ আহিব পাৰে। মেহেৰজুই, মখমলবাফ, কিয়াৰ'ষ্টামি, পানাহি, ফাৰহাডি আদিকে ধৰি অনেকে ইৰানৰ কঠোৰ মৌলবাদী অনুশাসন আৰু বাধা-বিঘিনি উলাই কৰি নাৰী চৰিত্ৰ উপস্থাপনত এটা পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা কৰে। তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰ অংকনত পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ কপটতা আৰু অৱদমনৰ ঠাই লয় মানৱীয় দৃষ্টিয়ে, কেতিয়াবা নাৰীসুলভ দৃষ্টিয়ে। ইছলামিক চেন্সৰশ্বিপে নাৰীৰ মুখপৰ্যন্ত ঢাকি ৰখাটো বাধ্যতামূলক কৰাত ইৰানৰ লেখীয়া দেশৰ ছবিয়ে কালক্ৰমত মালভেৰ তত্ত্বকে প্ৰত্যাহ্বান জনায়। হলীউড ষ্টাইল তাত অপাংক্তেয় ঃ নাৰী-পুৰুষৰ দৃষ্টি বিনিময়ো য'ত নিষিদ্ধ, য'ত নাৰীয়ে গোৱা গীত ব্যৱহাৰো নিষিদ্ধ, তাত দৰ্শকে চিনেমা চাই স্কপ'ফিলিয়াৰ মুখাপেক্ষী হোৱাৰো সুযোগ নাই। সেয়েহে কঠোৰ অনুশাসনৰ বিপৰীতে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত আন এক নৱ-তৰংগৰ সূচনা কৰা ইৰানৰ ছবিনিৰ্মাতাই এটা স্বকীয় চলচ্চিত্ৰ ভাষা উদ্ভাৱন কৰে।

হলীউডত যদি নৰ-নাৰী সম্পৰ্কৰ বেলিকা পইণ্ট-অফ-ভিউ শ্বটৰ পয়োভৰ, ইৰানৰ ছবিত আনকি নাৰীৰ ছাঁটোকো নেদেখুৱাকৈ সমগ্ৰ কাহিনী ৰচিত আৰু চিত্ৰায়িত হোৱাও দেখা যায়। তাত অৰণ্যে নাৰীৰ কণ্ঠস্বৰ নেপথ্যৰ শব্দ হিচাপে ব্যৱহাৰৰ কৌশলো নান্দনিকভাৱে সফল আৰু চিত্তাকৰ্ষক; উদাহৰণ হ'ব পাৰে আব্বাছ কিয়াৰ'ষ্টামিৰ ***দি উইণ্ড উইল কেৰী আছ*** (১৯৯৯)। বহু সময়ত নাৰী চৰিত্ৰৰ অদমনীয় প্ৰতিবাদ আৰু দৃষ্টিয়ে নাৰীবাদী বাগ্‌ধাৰাক নতুন উজ্জ্বলতাৰে আলোকিত কৰে। কেলিফৰ্ণিয়াত ছবিনিৰ্মাণৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা ইৰানৰ মৰিয়ম শ্বাহৰিয়াৰে ***ডটাৰ্ছ অফ দি ছান*** (১৯৯৯) নামৰ ছবিখনত অৰণ্যে মূল নাৰী চৰিত্ৰটোৰ মুখ সম্পূৰ্ণকৈ দেখুৱাইছিল; কিন্তু সেয়া আছিল পৰিস্থিতিৰ দায়ত পুৰুষৰ দৰেই অধিক উপাৰ্জনৰ আশাত পিতৃয়ে নিজৰ জীয়েকৰ চুলি খুৰাই সম্পূৰ্ণ ল'ৰাৰ ছদ্মবেশত এটা কাৰখানালৈ কাম কৰিবলৈ পঠিওৱাৰ কাহিনী। গতিকে সেই ছবিতো ছোৱালীক ল'ৰা হিচাপেহে দেখুৱাই চলিত অনুশাসন ভংগ নকৰাকৈয়ে ছবিনিৰ্মাতাই সৃষ্টিশীল উপায়েৰে পুৰুষসুলভ দৃষ্টিক প্ৰত্যাঘাত কৰে। লিংগ-বৈষম্যপূৰ্ণ দেশ হিচাপে প্ৰচলিত চিহ্নতাত্ত্বিক ব্যৱস্থা (semiotic system) এইদৰে বিভিন্ন উপায়েৰে ইৰানৰ ছবি নিৰ্মাতাই ভংগ কৰিছে। পাশ্চাত্যৰ দৃষ্টিত এটা আপেল যৌনতাৰ প্ৰতীক, আডম আৰু ইভে খোৱা নিষিদ্ধ ফল; কিন্তু ইৰানৰ ছবিত আপেল হৈ উঠে জীৱনীশক্তি আৰু জ্ঞানৰ প্ৰতীক— উদাহৰণ ছমিৰা মখমলবাফৰ বহুপ্ৰশংসিত ***আপেল*** (১৯৯৮)। প্ৰতীকটোৰ তাৎপৰ্য এনেদৰেও বিচাৰ্য যে ইৰানত ৰাজনৈতিক অধিকাৰ, বাক্‌স্বাধীনতা আৰু নাৰীৰ অধিকাৰ আদিও নিষিদ্ধ ফলৰ দৰেই। (Sadr 244)

নিশ্চিতভাৱে মালভে, জনষ্টন, ছিলভাৰমেনৰ যুক্তি আৰু সূত্ৰৰ আঁত ধৰি সঞ্চাৰিত হোৱা ন-ন চিন্তাই চিনেমাক বিনোদনমূলক গণমাধ্যমৰ পৰা এটা নাৰীবাদী বাগ্‌ধাৰা হিচাপেও প্ৰতিষ্ঠা কৰে। নাৰী-পুৰুষ নিৰ্বিশেষে অনুভূতিশীল আৰু গুণী ছবিনিৰ্মাতাই মানৱীয় দৃষ্টিৰে নাৰীৰ যন্ত্ৰণা আৰু বোধৰ জগতখন ফুটাই তোলাটো সমানে লক্ষণীয়। কেতবোৰ শেহতীয়া ছবি যদি বিবেচনা কৰা হয়, তেন্তে কথাটো অধিক স্পষ্ট হ'ব। নাৰীৰ

যন্ত্ৰণা ক'ত— সমাজত, পৰিয়ালত, অনুষ্ঠানত, যুদ্ধক্ষেত্ৰত, কৰ্মক্ষেত্ৰত কিদৰে তেওঁলোক আক্ৰান্ত হয়, কিদৰে তেওঁলোকৰ মৰ্যাদা লুণ্ঠিত হয়, সেইবোৰৰ প্ৰতি ছবিনিৰ্মাতাৰ মানৱীয় প্ৰতিক্ৰিয়া কেনেধৰণৰ? দুৰ্ভোগৰ বিচিত্ৰ বিৱৰণীলৈ (narrative) নগৈ নাৰীদেহৰ ওপৰত চলা বলপ্ৰয়োগৰ ঘটনাক চিনেমাৰ পৰিধিলৈ (premise) কেনেকৈ অনা হৈছে, তাৰ কিছু নিদৰ্শন পৰ্যালোচনা কৰিলে দেখা যাব যে সাম্প্ৰতিক চিনেমা এনে প্ৰসংগবোৰত যথেষ্ট সংবেদনশীল, যুক্তিনিৰ্ভৰ, আৰু সি পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ পৰা আঁতৰি যোৱাৰ প্ৰৱণতাৰে চিহ্নিত। পোলেণ্ডৰ ছবি ***ৰ'জ*** (২০১১) তেনে এখন ছবি। Lodz-ৰ বিখ্যাত শিক্ষানুষ্ঠানত চলচ্চিত্ৰৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা ৱ'চিয়েচ স্মাৰজ'স্কিয়ে (Wojciech Smarzowski) পৰিচালনা কৰা ছবিখনে পোলেণ্ডৰ ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিযোগিতাত শ্ৰেষ্ঠ ছবি, পৰিচালনা, চিত্ৰনাট্য, অভিনেত্ৰীকে ধৰি মুঠ সাতটা বঁটা অৰ্জনৰ লগতে ৱাৰ্ছ' চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱৰ গ্ৰাঁ-প্ৰি অৰ্থাৎ প্ৰধান সন্মানটো লাভ কৰাৰ পৰা বুজা যায় ছবিখনে বিচাৰকমণ্ডলীক কিদৰে মোহিত কৰে আৰু তাৰ কাৰণো কাহিনী তথা নিৰ্মিতি উভয়তে ব্যাপ্ত।

***ৰ'জ*** ছবিৰ প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰটো। পটভূমি হ'ল দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ অন্তিম সময়ছোৱা, যেতিয়া বিজিত জাৰ্মান বাহিনীৰ পশ্চাদপসৰণৰ লগে লগে পোলেণ্ড ছোভিয়েট ৰুছিয়াৰ প্ৰভাৱাধীন হয়। এটা ভয়ংকৰ দৃশ্যৰে ছবিৰ আৰম্ভণি ঃ এজন মুমূৰ্ষু সৈনিকৰ ক্ল'জ-আপ, নিচেই কাষতে জাৰ্মান সৈন্যদলৰ অমানুষিক কাণ্ড তেওঁ প্ৰত্যক্ষ কৰিবলগীয়া হৈছে। নেপথ্যত এক নাৰীৰ চেপা আৰ্তনাদ। এজন জাৰ্মান বিষয়াই অধস্তন সৈন্যদলৰ পহৰাৰ মাজতে সেই নাৰীক বলাৎকাৰ কৰাৰ দৃশ্য। ধৰ্ষিতাৰ পিন্ধনতো সৈনিকৰ সাজ। পৈশাচিক কাৰ্য সমাধা কৰিয়ে ধৰ্ষণকাৰী পুৰুষজনে গুলীয়াই সেই নাৰীৰ প্ৰাণনাশ কৰে আৰু নিজৰ টুপীটো পৰিধান কৰি দলে-বলে সেই স্থান ত্যাগ কৰে। লগে লগে কোনোমতে চুঁচৰি সেই মৃত নাৰীৰ কাষ পায়গৈ মুমূৰ্ষু সৈনিকজনে আৰু মৰমেৰে মূৰত এটা চুমাৰে শেষ বিদায় জনায়। আসুৰিক সৈন্যদলটো আছিল জাৰ্মান নাজীবাহিনী আৰু ভুক্তভোগী নৰ-নাৰীহাল হ'ল জাৰ্মান দখলৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিৰোধ গঢ়ি তোলা পোল সশস্ত্ৰ বাহিনীৰ সেনানী তথা স্বামী-স্ত্ৰী। ১৯৪৫ চনৰ ঘটনা হিচাপে উপস্থাপিত সেই কাণ্ডত পত্নীক হেৰুওৱা টেডিয়ুজে চৌদিশৰ অবৰ্ণনীয়, নৈৰাজ্যময়, হত্যা-লুণ্ঠনৰ বীভৎস পৰিৱেশৰ মাজেৰে পোলেণ্ডৰ উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ মাছুৰিয়া অঞ্চল পায়গৈ।

জলাহপূৰ্ণ মাছুৰিয়া অঞ্চলটো তেতিয়া এটা ক্ষুদ্ৰ সংখ্যালঘু জনগোষ্ঠীৰ বাসস্থল হিচাপে পৰিচিত। যুদ্ধোত্তৰ অঞ্চলটো তেতিয়াও ভয়ানক আইন-শৃংখলাহীনতাৰ কবলত। জাৰ্মান বাহিনীৰ প্ৰস্থানৰ পাছত বিজয়ী ছোভিয়েট বাহিনীৰ আতিশয্যৰ মুখত পৰিছে স্থানীয় অধিবাসীসকল। পূৰ্বৰ জাৰ্মানীশাসিত অঞ্চলটো পোলেণ্ডৰ অন্তৰ্ভুক্ত হয় যদিও প্ৰতিশোধপৰায়ণ পোলসকলে মাছুৰিয়াৰ লোকসকলৰ জাৰ্মান-মূলক সন্দেহৰ দৃষ্টিৰে চায়। টেডিয়ুজে তেওঁৰ চিনাকি এজন জাৰ্মান-মূলৰ সৈনিকৰ বিধৱা পত্নী ৰ'জক লগ পায় আৰু তেওঁক মৃত স্বামীৰ শেষ স্মৃতিচিহ্নবোৰ অৰ্পণ কৰে। নিজ নিজ জীৱনসংগীক হেৰুওৱা ৰ'জ আৰু টেডিয়ুজৰ মাজত এটা সাহচৰ্য আৰু পাৰস্পৰিক আশ্ৰয় গ্ৰহণৰ আত্মিক তাগিদাই হ'ল ছবিৰ পৰৱৰ্তী ঘটনাপ্ৰৱাহৰ মূল



অৱলম্বন। কিন্তু আৰম্ভণিৰপৰা শেষলৈ এটা পুনৰাবৃত্ত প্ৰপঞ্চ (leitmotif) হৈ ৰয় দখলদাৰী, আক্ৰমণকাৰী সশস্ত্ৰ দল বা পুৰুষে অসহায় নাৰীক কৰা ধৰ্ষণ। টেডিয়ুজে একাধিকবাৰ ক্ৰমে ছোভিয়েট সেনা আৰু পোলেণ্ডৰ জাতীয়তাবাদী সৈনিকৰদ্বাৰা ধৰ্ষিতা হোৱা ৰ'জৰ ত্ৰাণকৰ্তাৰ ভূমিকা লয়। মৃত স্বামী জাৰ্মান ব্যক্তি হোৱা হেতুকে ৰ'জ কৰ্তৃপক্ষৰ জেৰাৰ সন্মুখীন হয়। বিশ্বযুদ্ধৰ অন্তিম কালৰ চুক্তি অনুসৰি মাছুৰিয়া ইতিমধ্যে পোলেণ্ডৰ শাসনাধীন হৈছিল। টেডিয়ুজে তেতিয়া ৰ'জক নিজৰ সংখ্যালঘু জাতিসত্তাৰ পৰিচয় পাহৰি নিজকে পোল জনগোষ্ঠীৰ বুলি চিনাকি দি আত্মৰক্ষাৰ পৰামৰ্শ দিয়ে। ক'বলৈ গ'লে ছবিখন সংখ্যালঘু জাতিসত্তাৰ অৱদমন আৰু নাৰীৰ ওপৰত চলা চূড়ান্ত নিপীড়নৰ এটা দ্বিমাত্ৰিক ট্ৰেজেডী। ৰ'জ একেসময়তে হৈ উঠিছে সেই দুই নিষ্পেষণৰ প্ৰতীক, দুটা নেৰেটিভৰ প্ৰতিভূ।

অতিশয় মনোকষ্টদায়ক ছবিখনৰ শব্দ সংযোজন আৰু নীলাভ ৰঙৰ বিন্যাসে যেন সামগ্ৰিক পটভূমিৰ নৈৰাশ্য তীব্ৰতৰ কৰি তোলে। কেইবাটাও ধৰ্ষণৰ দৃশ্যৰে নাৰীৰ ওপৰত চলা যুদ্ধকালীন শাৰীৰিক নিপীড়নৰ চিনেমেটিক পৰিচয় ছবিখনে বহন কৰিছে; সেয়া হৃদয়বিদাৰক আৰু পাহৰিব নোৱৰা বিধৰ (haunting)। ৰ'জৰ ঘৰলৈ আহি উপদ্ৰৱ চলোৱা সশস্ত্ৰ লোকেই হওক বা লোকালয়টোত সমূহীয়া ধৰ্ষণ কৰা সৈন্যদলেই হওক— সিহঁতৰ কাৰ্যৰ অনিৰ্বচনীয় ৰূপায়ণ, আনুষংগিক ত্ৰাস আৰু কাৰুণ্যৰ নাটকীয় সংমিশ্ৰণে ***ৰ'জ***ক সম্পূৰ্ণ মানৱীয় দৃষ্টিৰ ছবিৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰে। ধাৰাবাহিক ধৰ্ষণৰ বলি হোৱা ৰ'জৰ ভগ্নস্বাস্থ্য ছবিৰ নেৰেটিভৰ এটা অসহনীয় অংশ। ঘটনাবোৰৰ অসহায় সাক্ষী হৈ ৰ'জৰ আত্মগোপনৰত যোড়শী গাভৰু জীয়েকে কিদৰে নিকৰুণ মনস্তাত্ত্বিক হেঁচাৰ মাজেৰে কি কষ্টেৰে আত্মৰক্ষা কৰিবলগীয়া হয় তাৰ দৃশ্যৰূপ এই (অ)মানৱীয় দৃশ্যকাব্যৰ এটা উপমা হৈ উঠিছিল। এই পাহৰিব নোৱৰা পিৰিয়ড ড্ৰামাৰ প্ৰদৰ্শন ছোভিয়েট-উত্তৰ ৰুছিয়াত নিষিদ্ধ কৰা হৈছে— কেৱল ৰুছ সৈন্যৰ অত্যাচাৰে ইতিহাসৰ এটা অপ্ৰিয় জঘন্য অধ্যায় উন্মোচিত কৰা বাবেই।

যুদ্ধ সদায় বৰ্বৰ আৰু তাত নাৰীৰ ওপৰত আক্ৰমণকাৰী বাহিনীয়ে চলোৱা নাৰকীয় অত্যাচাৰ ইতিহাসৰ অন্যতম গৰ্হিত কাণ্ড হিচাপে চিহ্নিত আৰু নিন্দিত হৈ আহিছে। ***ৰ'জ*** যদি নিকট অতীতৰ এটা অধ্যায়ৰ নাটকীয় দৃশ্যায়ন, অতি সাম্প্ৰতিক কালৰ দৃশ্যৰূপতো নাৰীৰ তদনুৰূপ দুৰ্দশা উত্থাপিত হোৱা এক নিদৰ্শন হ'ল ইৰাকৰ কুৰ্দিশ্ব অঞ্চলভিত্তিক ছবি ***দি ডাৰ্ক উইণ্ড*** (২০১৬)। আগৰখন ছবিত ৰ'জ আৰু টেডিয়ুজৰ সম্পৰ্কই এটা অনুপম বাঞ্ছিত প্ৰেম-আখ্যানৰো জন্ম দিয়ে— তাত পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ (male gaze) অনুপস্থিতি আছিল তাৎপৰ্যপূৰ্ণ, যাৰ বাবে দুই চৰিত্ৰৰ শাৰীৰিক অন্তৰংগতা চিত্ৰনাট্যৰ বাবে অপ্ৰয়োজনীয় হৈ উঠে, আৰু সি প্ৰথাগত পশ্চিমীয়া বা হলীউডৰ ছবিৰপৰা ***ৰ'জ***ক সুদূৰত অৱস্থান কৰায়। ভয়ানক বিপৰ্যয় আৰু প্ৰতিকূল পৰিৱেশত জীৱন ৰক্ষা কৰাৰ কাহিনীয়ে ***ৰ'জ***ৰ দৰে অন্য এক survival dramaলৈ পৰিণত

কৰিছে ***দি ডাৰ্ক উইঙ্ক***। কুৰ্দিশ্ব জনগোষ্ঠীৰ অন্যতম হ'ল য়াজিদিসকল আৰু জনগোষ্ঠীটোৰ ওপৰত আইছিছ নামধাৰী মৌলবাদী ইছলামিক শক্তিয়ে কি অত্যাচাৰ চলাইছে সেই বিষয়ে এইখনেই হ'ল ইৰাক তথা বিশ্বৰ প্ৰথমখন কাহিনীচিত্ৰ। কুৰ্দিশ্ব ছবিনিৰ্মাতা হিচাপে পৰিচিত হুছেইন হাছানৰ (Hussein Hassan) এইখন জীৱনৰ তৃতীয় ছবি। সন্ত্ৰাসবাদী আইছিছৰ কবলৰ পৰা তথা যৌন-দাস ব্যৱসায়ীৰ কব্জাৰপৰা কুৰ্দিস্তানৰ মহিলা সৈনিকৰ দলে উদ্ধাৰ কৰা এগৰাকী তৰুণীৰ জীয়াতু ভোগা কাহিনী মৰ্মস্পৰ্শী ৰূপত তেওঁ ইয়াত উত্থাপন কৰিছে। ছবিখনৰ মূল দৃশ্যাৱলী গৃহীত বা ৰূপায়িত হয় ইৰাকত ৰাষ্ট্ৰসংঘৰ উচ্চায়ুক্তৰ (UNHCR) তত্বাৱধানত থকা শৰণাৰ্থী শিবিৰত। পেৰ' সেই তৰুণী যাৰ অপহৰণৰ পাছতো তাইৰ বাগদত্ত ৰেকোৱে মনোবল নেহেৰুৱাই তাইৰ সন্ধানত নামে। আক্ৰমণকাৰী আইছিছ বাহিনীয়ে আন বহু ছোৱালীৰ লগতে ৰেকোৰ বাগদত্তা পেৰ'ক বন্দী কৰি নিছিল। কেইবামাহৰ পাছত চুবুৰীয়া ৰাষ্ট্ৰ ছিৰিয়াত উদ্ধাৰকৃত এদল নাৰীৰ শিবিৰত তাইৰ সন্ধান মিলে। পিছে তাই ইতিমধ্যে গৰ্ভৱতী হোৱা বুলি জনাজাত হোৱাৰ লগে লগে তাইৰ প্ৰতি আত্মীয়-স্বজনে বিৰূপ মনোভাৱ পোষণ কৰিবলৈ লয়; য়াজিদি সৈনিক হিচাপে কৰ্মৰত ৰেকোৱে বিবাহ কৰোৱাৰ ক্ষেত্ৰতো বাধা দিয়ে। পেৰ'ৰ দুৰ্দৈৱই কিন্তু ৰেকোক তাইৰপৰা আঁতৰাই নিনিলে, যিটোক দেখদেখকৈ আৰব-বিশ্বৰ দুৰ্ঘোৰ পুৰুষতান্ত্ৰিক মানসিকতাৰ বিপৰীত আচৰণ বুলিব লাগিব।

অপহৃতা, তাকো যুদ্ধবন্দী হিচাপে কেইবামাহ ধৰি যৌনভাৱে শোষিত-লাঞ্ছিত নাৰীক অৱজ্ঞাৰ দৃষ্টিৰে চোৱা সংস্কাৰৰপৰা সমাজ মুক্ত নহয়। নিজ সম্প্ৰদায়ৰ বহুতে তাইৰ দৰে দুৰ্ভগীয়া নাৰীক সহজভাৱে নোলোৱাটোৱেও তাইক মানসিকভাৱে বিধ্বস্ত কৰি পেলায়। আত্মঘাতী হোৱাৰ পৰা তাইক ৰেকোৱেহে উদ্ধাৰ কৰে। প্ৰকৃততে নিজ পিতৃ আৰু শহুৰেকৰ সৈতেও পেৰ'ক বিয়া কৰোৱাৰ প্ৰশ্নত আপোচহীন সংঘাতত লিপ্ত হোৱাটো ৰেকোৰ বাবে আছিল মৌলবাদী ধ্যান-ধাৰণাৰ সৈতে অন্যভাৱেও যুঁজত অৱতীৰ্ণ হোৱাৰ লেখীয়া। পেৰ'ৰ কাষত সহৃদয়তা আৰু অবিচল চেনেহেৰে থিয় হোৱা ৰেকো লিংগ-বৈষম্য দূৰীকৰণৰ যুঁজতো নামে। নিজ সমাজৰ প্ৰগতিশীল, মানৱীয় দিশটোৰ সি সক্ষম প্ৰতিনিধি। পেৰ'ৰ মাতৃকো ছবিখনত সহানুভূতি আৰু বিবেকৰ প্ৰতিমূৰ্তি হিচাপে দেখুওৱা হৈছে। বিব্ৰত-বিমৰ্ষ পেৰ'ৰ মংগলৰ বাবে তেওঁ য়াজিদিসকলৰ পূজা-অৰ্চনাৰ শৰণ লয়— এয়া তেওঁলোকৰ সেই সুকীয়া পৰম্পৰা, য'ত অগ্নিপূজাও পৰম্পৰাগত ধৰ্মাচাৰৰ অবিচ্ছেদ্য অংগ, যি তেওঁলোকৰ দুৰ্বলতা (যাৰ বাবে মৌলবাদী ইছলামিক শক্তিৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত) আৰু শক্তিৰো স্থল (বিশ্বাসজনিত)। পেৰ'ক লৈ পৰিয়ালে য়াজিদিসকলৰ এটা উপাসনাস্থলত উপস্থিত হওঁতে হঠাতে কাষৰ লাউডস্পীকাৰত আজানৰ ধ্বনি উঠে আৰু সেই ধ্বনিয়ে ইতিমধ্যে কিছু স্বাভাৱিক অৱস্থালৈ অহা পেৰ'ৰ মনত পুনৰ ভীতিভাব জগায়। ধৰ্মাচাৰ ইয়াত যেনেকৈ ত্ৰাসৰ কাৰণ, তেনেকৈ ধৰ্মীয় আচৰণসম্ভূত অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ ৰূপো ইয়াত দৃশ্যমান। কিন্তু সেয়া ন্যূনতম দৃশ্যবস্তুৰ দ্বাৰাই সূক্ষ্মভাৱে উপস্থাপিত হয়; পৰিচালক তথা চিত্ৰনাট্যকাৰে সেই ক্ষেত্ৰতো ছবিৰ কাহিনীত যথেষ্ট সুযোগ থকা সত্ত্বেও হলীউডৰ ৰীতি অথবা ব্যৱসায়িক জালৰ ফান্দত ভৰি নিদিলে। কেন্দ্ৰীয় বিষয় আছিল যৌন-শোষণ আৰু লিংগ-বৈষম্য ঃ কিন্তু তাৰ উপস্থাপন নাট্য আৰু দৃশ্য-গঠনৰ ফালৰ পৰা সূক্ষ্ম-দৃষ্টিসম্পন্ন। গ্ৰাফিক ডিটেইলছৰ হলীউডধৰ্মী প্ৰলোভন, বিশ্বজোৰা male gaze নাকচ কৰাৰ আত্মপ্ৰত্যয় তাত ফুটি উঠে।

আনহাতে, পেৰ'ৱে ৰক্তক্ষয়ী যুদ্ধৰপৰা ৰক্ষা পোৱাই নহয়, যৌন-দাসত্বৰ পৰাও বাচি আহিছে, অৰ্থাৎ



একেলগে war survivor আৰু rape survivor, তাৰ লগতে সামাজিক সংস্কাৰৰপৰা বাচি থাকিবলগীয়া অৱস্থাত পৰিছে (survivor of social taboos)। গতিকে ছবিখন এফালে এটা স্নিগ্ধ প্ৰেমকাহিনী, আনফালে এক যুদ্ধসম্বলিত কাহিনী, কিন্তু স্বকীয়তাৰ গুণত সি হৈ উঠিছে এখন বিশ্বাসযোগ্য survival drama— তাত ৰোমাণ্টিকতাৰ স্থান নাই, নাৰীদেহৰ দৃশ্যগত ব্যৱহাৰ (exploit) নাই অথচ অতিসাম্প্ৰতিক প্ৰসংগ আৰু তাৎপৰ্যৰে বাংময়। সেই হিচাপে হলীউড আৰু ইউৰোপীয় ধাৰণাৰ survival genre-তকৈ ***দি ডাৰ্ক উইঙৰ*** বৈশিষ্ট্য বেলেগ— সি মালভেৰ দৃষ্টিসূত্ৰক— gaze theory, অৰ্থাৎ পুৰুষ দৰ্শকে নাৰীৰ শৰীৰক যৌন-সম্ভোগৰ বস্তু হিচাপে গণ্য কৰা কাৰ্য-কাৰণসম্ভূত সূত্ৰ তথা আলোচনাক— নতুন আয়তন, নতুন মাত্ৰা দিবলৈ সক্ষম।

ইয়াত আমি দেখুৱালোঁ যুদ্ধকালীন অথবা যুদ্ধৰ পটভূমিত নিৰ্মিত ছবিত মানৱীয় দৃষ্টি প্ৰয়োগৰ দুটা নিদৰ্শন। আনহাতে ভূ-ৰাজনৈতিকভাৱে যুদ্ধহীন পৰিৱেশত, অৰ্থাৎ আপেক্ষিকভাৱে শান্তিৰ সময়ত নাৰীৰ দুৰ্ভোগৰ কাহিনী দৃশ্য-শ্ৰাব্য মাধ্যমত কিদৰে প্ৰতিফলিত হৈছে? ভাৰতীয় দৃশ্যপটলৈকে চকু দিব পাৰি। বিবিচি চেনেল ফ'ৰৰ তথ্যচিত্ৰ ***ইণ্ডিয়াজ ডটাৰ*** (২০১৫)। 'নিৰ্ভয়া কাণ্ড' ভাৰতীয় সমাজৰ দুৰ্নাম, এটা মচিব নোৱৰা চেকা। দিল্লীত এগৰাকী ছাত্ৰী নিশা ঘৰলৈ ওভতাৰ পথত চলন্ত বাছত দলবদ্ধ ধৰ্ষণৰ বলি হৈ চিকিৎসালয়ত প্ৰাণত্যাগ কৰা ঘটনাটো কোনেও পাহৰিব নোৱাৰে। প্ৰশ্ন উঠে যে ভাৰতীয় পুৰুষ কিয় ইমান নৃশংস, হিতাহিত জ্ঞানশূন্য, লম্পট হ'ব পাৰে? এই প্ৰশ্নৰে সমিধান বিচাৰি সাক্ষাৎকাৰ লোৱা হয় তিহাৰ জে'লত থকা দোষী লম্পটকেইটাৰ, লগতে সিহঁতৰ হৈ আদালতত ওকালতি কৰা অধিবক্তাৰো; আৰু অবিশ্বাস্যভাৱে তাৰ জৰিয়তে বাস্তৱিক ক্ষেত্ৰত পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ জঘন্যতম দিশটো ফটফটীয়াকৈ ওলাই পৰে। ভাৰতীয় সংস্কৃতিত নাৰী-বন্দনাৰ সমান্তৰালকৈ নাৰী-নিষ্পেষণ অব্যাহত থকাৰ কেৰোণটো যে ধৰ্মীয় কুসংস্কাৰৰ ফল সেই বিষয়ে ছবিখনে একো নক'লেও ধৰ্ষণ কাৰ্যক নিৰ্দোষিতা প্ৰদান কৰাটো যে হিন্দু পশ্চাদগামী, মনুবাদী পুৰুষতান্ত্ৰিকতাৰ পৰিচায়ক সেইটো বুজাত অসুবিধা নহয়। আৰু পৰিতাপৰ কথা, তথ্যচিত্ৰখন আদালতে ভাৰতত প্ৰদৰ্শনৰ বিৰুদ্ধে স্থগিতাদেশ জাৰি কৰে আৰু তাত চৰকাৰৰ অলিখিত হুকুম থকা বুলিয়ে ধাৰণা কৰিব পাৰি। কিয়নো ছবিখন ইউটিউবত উপলব্ধ হোৱাৰ পাছতে কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰে ইউটিউবক ছবিখন 'ব্লক' কৰিবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল।

***ইণ্ডিয়াজ ডটাৰ*** ব্ৰিটিছ মানৱাধিকাৰ কৰ্মী, অভিনেত্ৰী, পৰিচালিকা লেছলী আডউইনৰ (Leslee Udwin) ৫৮ মিনিট দৈৰ্ঘ্যৰ ছবি, বিবিচিৰ এলানি বিশেষ তথ্যচিত্ৰৰ অন্যতম। 'নিৰ্ভয়া' আচলতে চিকিৎসা সম্পৰ্কীয় পাঠ্যক্ৰমৰ ছাত্ৰী জ্যোতি সিং। ঘটনাটো ঘটে ২০১২ চনৰ ১৬ ডিচেম্বৰত জ্যোতিয়ে এজন বন্ধুৰ লগত নিশা ঘৰলৈ ওভতা এখন বাছত। দুয়োকে প্ৰহাৰ কৰাৰ লগতে জ্যোতিক উপৰ্যুপৰি ধৰ্ষণ কৰি কামোন্মাদ পুৰুষকেইটাই দিল্লীৰ হাড়কঁপোৱা শীতৰ নিশা নগ্ন অৱস্থাৰে বাছৰপৰা পেলাই থৈ যায়। ১৩ দিন ধৰি চিকিৎসাৰ অন্তত জ্যোতিয়ে মৃত্যুৰ সৈতে যুঁজত হাৰ মানে। গ্ৰেপ্তাৰ কৰা ছটা কাপুৰুষৰ এটাই কাৰাগাৰত আত্মহত্যা কৰে, এটা ১৭ বছৰীয়া কিশোৰ হোৱা বাবে কেৱল তিনি বছৰৰ কাৰাদণ্ড আৰু বাকী চাৰিটাই মৃত্যুদণ্ডাজ্ঞা লাভ কৰে। ছবিখনত দোষী খলনায়ককেইটাৰ যি মনস্তত্ত্ব প্ৰকাশ পাইছে সি যিকোনো বিবেকবান লোককে হতভম্ব, ব্যথিত কৰিবলৈ যথেষ্ট। ছোৱালীজনীয়ে সিহঁতক পাৰ্যমানে বাধা দিছিল, সেয়েহে সিহঁতেও তাইক

শাৰীৰিকভাৱে প্ৰহাৰ কৰে; তাই বাধা নিদিয়া হ'লে কেৱল বলাৎকাৰ কৰিয়েই হেনো তাইক এৰি দিলেহেঁতেন। এটা পাষণ্ডৰ মতে ধৰ্ষণকাৰীতকৈ এনে ছোৱালীহে দোষী, নিশা ৯-০০ বজালৈকে ঘৰৰ বাহিৰত থকাটো হেনো তাইৰ অপৰাধ, গৃহস্থালি চম্ভালি ঘৰত থকাই বোলে নাৰীৰ একমাত্ৰ কাম হোৱা উচিত আৰু সেয়ে নহ'লে এনে ধৰ্ষণ ছোৱালী বা মহিলাৰ প্ৰাপ্য। সাক্ষাৎকাৰত বিবাদীপক্ষৰ উকীলৰ ভাষ্য তাতোকৈ নীচ আৰু অবিশ্বাস্যভাৱে মমতাহীন। ইয়াৰ বিপৰীতে জ্যোতিৰ পিতৃ-মাতৃৰ বক্তব্যই মৰ্মান্তিক দুখ আৰু কাৰুণ্যৰ উদ্ৰেক কৰে। নাৰী কেৱল অবাধ যৌন-শোষণ, পৈশাচিক সম্ভোগৰ আহিলা বুলি মান্ধাতাযুগীয় শাস্ত্ৰাদিত বিবৃত হোৱা আৰু তাকেই একবিংশ শতিকালৈকে প্ৰয়োগৰ সপক্ষে মত দিয়া ধুৰন্ধৰ ৰাজনৈতিক আৰু ধৰ্মীয় সংগঠনবোৰৰ মুখপাত্ৰবোৰে ***ইণ্ডিয়াজ ডটাৰ*** প্ৰদৰ্শনৰ নিষেধাজ্ঞাত হয়ভৰ দি আৰু লগতে তথ্যচিত্ৰখনিয়ে ভাৰতৰ মৰ্যাদা হেয় কৰা বুলিহে ক'বলৈ লোৱাৰপৰাই স্পষ্ট হয় নাৰী-নিগ্ৰহক সংস্কৃতিৰ অভ্যন্তৰত কিদৰে প্ৰতিপালন কৰি অহা হৈছে।

সাধাৰণ দণ্ডবিধি মতেও যিবোৰ অপৰাধ গৰ্হিত আৰু শাস্তিযোগ্য বুলি বিচাৰ্য হ'ব লাগে সেইবোৰকো ধৰ্ম আৰু সংস্কাৰৰ আঁৰ-বেৰ দি ন্যায্য বুলি প্ৰতিষ্ঠা কৰাটো কোনো সভ্য সমাজৰ লক্ষণ নহয়; অথচ এনে অমানৱীয় কাৰবাৰকে জোৰকৈ জীয়াই ৰখা হৈছে— গতিকে ইয়াৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰা নাৰীবাদী বাগ্‌ধাৰা অৱলীলাক্ৰমে মানৱীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ সৈতে একাত্ম হৈ পৰিবলৈ বাধ্য। এই দৃষ্টিৰেই ***ইণ্ডিয়াজ ডটাৰ*** মানৱীয় দৃষ্টিৰ (human gaze) এক উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত হৈ পৰে। জ্যোতিৰ পিতৃ-মাতৃয়ে কন্যা শিশুৰ জন্মৰ লগে লগে আত্মীয়-কুটুমক মিঠাই বিলোৱা কাৰ্যত বহুতে আচৰিত হৈ সুধিছিল ছোৱালী জন্ম হোৱা সত্বেও কিয় সেইটো তেওঁলোকে কৰিছে, ল'ৰা জন্ম হ'লেহে কৰে! পিতৃ-মাতৃৰ স্পষ্ট উত্তৰ যে ছোৱালীয়েও পঢ়াশুনা কৰি ঘৰ উজলাব পাৰে। সংস্কৃতিৰ গভীৰলৈ প্ৰোথিত লিংগ-বৈষম্যক নুই কৰি তেওঁলোকে জ্যোতিক ডাঙৰ-দীঘল কৰিছিল, পৈতৃক সম্পত্তি বেচি ডেৰাডুনত চিকিৎসা শিক্ষানুষ্ঠানত পঢ়াৰ খা-খৰচ যোগাৰ কৰিছিল। জ্যোতিয়ে কৈছিল, তোমালোকে মোৰ বিয়াৰ কাৰণে যিখিনি সাঁচি গৈছা সেইখিনি মোৰ পঢ়াশুনাতে খৰচ কৰা। জীৱন নিৰ্বাপিত কৰা ঘটনাটোৰ আগে আগে চূড়ান্ত শিক্ষাবৰ্ষ সমাপ্ত কৰি তাই ঘৰলৈ আহিছিলহে মাত্ৰ। জ্যোতিৰ ঘৰুৱা শিক্ষকৰ মতে তাই হেনো ভাৰতৰ প্ৰধান সমস্যা মানুহৰ মানসিকতা বুলিয়ে জ্ঞান কৰিছিল, যি মানসিকতাই শৈশৱৰেপৰা সন্তানক ল'ৰা আৰু ছোৱালী বুলি পৃথকভাৱে বিবেচনা কৰি অহাটোক প্ৰশ্ৰয় দিয়ে, সমাজত বহু সমস্যা যিটোৱে জীয়াই ৰাখিছে। ইণ্টাৰকাট্ কৰি দেখুওৱা হয় কাৰাদণ্ড ভোগ কৰা এক ধৰ্ষণকাৰীক যাৰ মতে ল'ৰা আৰু ছোৱালী কেতিয়াও সমান নহয়।

সাক্ষাৎকাৰসমূহত থকা বিশেষজ্ঞ, আৰক্ষী, চিকিৎসক আদি সকলৰ কথাতো যিখিনি বিৱৰণ প্ৰকাশ পাইছে, সেইখিনি অতি কষ্টদায়ক, অন্তৰাত্মা কঁপাই তুলিবলৈ যথেষ্ট। এজনে নিশা ওলাই যোৱাটো নাৰী এগৰাকীয়ে কৰা অক্ষমনীয় ভুল বুলি কয়, তাৰ বিপৰীতে ৰাষ্ট্ৰীয় ধৰ্ষণ পৰ্যালোচনা কমিটিৰ (National Rape Review Committee) জ্যেষ্ঠ সদস্যা এগৰাকীয়ে কয় যে নিশা আঠ বজাটোত একো দেৰি হোৱাৰ কথা নাহে, সি ঘৰলৈ ওভতাৰ বাবে স্বাভাৱিক সময় পুৰুষ-নাৰী উভয়ৰ বাবে। এটা অপৰাধ সংঘটিত হ'লে ছোৱালীজনী অৰ্থাৎ ভুক্তভোগীকহে দোষ দিয়া কাৰ্যৰ তীব্ৰ বিৰোধিতা কৰে জ্যোতিৰ হতভগীয়া মাতৃয়ে। দৃষ্টিভংগীৰ এই বৈপৰীত্যৰ মাজত ঘটনাৰ পাছদিনাই দিল্লী কঁপাই তোলা হেজাৰ-বিজাৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰী, মুনিহ-



তিৰোতাৰ সমাৱেশ, ন্যায়ৰ দাবীত তোলা শ্লোগানে সামাজিক স্থিতাৱস্থা আৰু নাৰীৰ প্ৰতি পোষণ কৰা এলান্ধুকলীয়া মনোভাবৰপৰা মুক্তিৰ আকাংক্ষা প্ৰতিধ্বনিত কৰাটো আছিল সমানে লক্ষ্যণীয়। অক্সফ'ৰ্ড বিশ্ববিদ্যালয়ৰ এগৰাকী বুৰঞ্জীবিদে সঠিকভাৱে আঙুলিয়াই দিয়ে যে বিগত দুটা দশকত ভাৰতত হোৱা অৰ্থনৈতিক পৰিৱৰ্তনে বহু অকলশৰীয়া নাৰীক অপৰম্পৰাগত কৰ্মস্থলত আত্মনিয়োগৰ সুবিধা দিয়ে আৰু সি মানুহৰ দৈনিক ৰুটিনৰো সাল-সলনি ঘটায়, কিন্তু সেই অনুপাতে সমাজৰ মানসিকতা যেন একে ঠাইতে ৰৈ আছে। এনে পৰিৱেশত অসহায় নাৰী বলি হোৱাটো তৰুণ প্ৰজন্মই সহ্য কৰা টান ঃ তেওঁলোকৰ প্ৰতিবাদী কণ্ঠত ধ্বনিত এটা শব্দ— “আজাদী, আজাদী, ....”!

‘নিৰ্ভয়া কাণ্ড'ক লৈ প্ৰতিবাদী মিছিলত যোগ দিয়া সংগঠক আৰু সচেতন নাৰী সমাজে দেশত অন্যান্য স্থান-কালত ধৰ্ষণৰ বলি হোৱা যুৱতী-মহিলাৰ গোচৰসমূহতো দৃষ্টান্তমূলক ব্যৱস্থা গ্ৰহণৰ দাবী উত্থাপন কৰা দেখা যায় তথ্যচিত্ৰত সংযোজিত ফুটেজত। সেয়া আছিল স্বতঃস্ফূৰ্ত প্ৰতিবাদ ঃ পুলিচৰ লাঠি, কন্দুৱা গেছ, জল-কামানৰ সন্মুখীন হ'বলৈ কোনেও ভয় কৰা নাছিল। এমাহৰো অধিক তেওঁলোকৰ নিৰৱচ্ছিন্ন প্ৰতিবাদে কাৰ্যপালিকা আৰু ন্যায়পালিকাক গা লৰাবলৈ বাধ্য কৰে। চৰকাৰে গঠন কৰি দিয়া ভাৰ্মা কমিটীৰ প্ৰতিবেদনৰ পাছত ফৌজদাৰী আইনত সংশোধনী অনাৰ পথ মুকলি হয়, ধৰ্ষণ সম্পৰ্কীয় সংজ্ঞাও সময়োপযোগীকৈ সলনি কৰা হয়। সমাজখনেই জগৰীয়া, কাৰণ ধৰ্ষণ কৰাটো পুৰুষৰ অধিকাৰৰ ভিতৰত পৰে বুলি ভবাটো নাৰী সম্পৰ্কে বিৰাজ কৰা নেতিবাচক সাংস্কৃতিক মূল্যবোধৰ পৰিণতি ঃ এই মত ফুটি উঠিছিল এজন মনোবিশাৰদৰ বক্তব্যত। তথ্যচিত্ৰখনিত ভাৰতীয় সমাজৰ লিংগ-বৈষম্য আৰু অসাম্যক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে নিম্ন পৰিয়ালৰ, সাধাৰণ কাম কৰি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰা কেউটা ধৰ্ষণকাৰী তথা অভিযুক্তই আৰু তাৰ বিপৰীতে ‘নিৰ্ভয়া কাণ্ড'ই কঁপাই তোলা অসংখ্য নাৰী-পুৰুষে এনে সামন্তীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ শিকলি ছিঙাৰ বাসনা প্ৰতিফলিত কৰে। ইয়াত ছবিনিৰ্মাতাৰ নাৰীবাদী দৃষ্টিভংগী প্ৰকট হ'ব পাৰে, কিন্তু তাত নিহিত আছে গভীৰ মানৱীয় দৃষ্টি।

‘নিৰ্ভয়া কাণ্ড'ই সৃষ্টি কৰা প্ৰতিক্ৰিয়া আছিল সুদূৰপ্ৰসাৰী, সি আন্তৰ্জাতিক স্তৰতো আলোড়ন সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰমাণ হ'ল বিবিচিৰ তথ্যচিত্ৰখন। নাৰীৰ ওপৰত চলা বলাৎকাৰে আপাততঃ শান্তিৰ পৰিৱেশতো সামাজিক অস্থিৰতা সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰতি আনকি ৰাষ্ট্ৰসংঘৰ সচিব প্ৰধানৰ কাৰ্যালয়ো সজাগ হৈ উঠিছিল। ভিন্ন ৰাষ্ট্ৰত অনুৰূপ বিষয়বস্তু লৈ নিৰ্মিত চলচ্চিত্ৰয়ো বিশেষ গুৰুত্ব লাভ কৰা দেখা গ'ল। তেনে এখন ছবি হ'ল ইজৰাইলৰ মিচাল আভিয়াডৰ (Michal Aviad) ছবি ***ইনভিজিবল*** (২০১১)। ইপিনে স্বতন্ত্ৰ ছবিৰ (indie film) কথাই নাই, ব্যয়বহুল আৰু তাৰকাসমৃদ্ধ বলীউডতো বিষয়বস্তুটোৱে বহুতক ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে প্ৰেৰণা দিয়ে। অমিতাভ বচ্চনৰ দৰে তাৰকাক লৈ নিৰ্মিত এনে এখন ছবি হ'ল ***পিংক*** (২০১৬)। ছবিখনৰ ভৌগোলিক পটভূমি হিচাপে বৃহত্তৰ দিল্লী অঞ্চলক বাছি লোৱাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ, কাৰণ নাৰীৰ শালীনতা ৰক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত দিল্লীয়ে অদ্বিতীয় কুখ্যাতি অৰ্জন কৰাটো সৰ্বজনবিদিত। সংবাদ মাধ্যমে আনকি ‘rape capital of India’ বুলিও দিল্লীক অভিহিত কৰে। কিন্তু ধৰ্ষণৰ চিৰাচৰিত প্লটৰ সলনি ধৰ্ষণৰ ব্যৰ্থ প্ৰচেষ্টা, তাৰ লগত জড়িত দিল্লীৰ প্ৰভাৱশালী পৰিয়ালৰ যুৱক আৰু পৰিয়ালৰ ফোঁপোলা চৰিত্ৰ, পুলিচৰ সন্দেহজনক ভূমিকা, ন্যায়ালয়ত যুঁজ, সমগ্ৰ বিষয়টোৰ লগত সাঙোৰ খাই থকা সামাজিক বৈষম্য আৰু সংস্কাৰৰ স্বৰূপ উন্মোচন কৰা হেতুকে

ছবিখনৰ চিত্ৰনাট্য অগতানুগতিক মৌলিকতাৰে ধন্য হৈছিল। পৰিচালক তথা যৌথ চিত্ৰনাট্যকাৰ অনিৰুদ্ধ ৰায় চৌধুৰীয়ে মেল'ড্ৰামা-ৰোমাঞ্চ-নাচ-গানৰ যথেচ্ছাচাৰ প্ৰয়োগ নকৰা সত্ত্বেও ছবিখনে বাণিজ্যিক সাফল্য লাভ কৰিছিল আৰু বলীউডৰ বাবে এটা নতুন স্থিতিচিহ্ন (benchmark) স্থাপন কৰিছিল। ৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ প্ৰতিযোগিতাত *পিংক* সামাজিক বিষয়ৰ শিতানত বছৰটোৰ শ্ৰেষ্ঠ ছবিৰ ৰজত কমললেৰে ধন্য হয়। ফিল্মফেয়াৰ, ষ্টাৰ স্ক্ৰীন, ষ্টাৰডাষ্ট, জী চিনে এৱাৰ্ডৰ বহুকেইটা বঁটাও লাভ কৰাটো তথা বক্স-অফিচতো ভাৰতত প্ৰায় ৭০ কোটি টকা আয় কৰাটোৱে আন এটা কথা সাব্যস্ত কৰে যে চিনেমায়ো প্ৰচলিত কুসংস্কাৰ আৰু পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ আৱৰ্ত ভাঙিব পৰা এটা পৰিৱেশ সৃষ্টি হৈছে।

এজন বয়সস্থ আইনজীৱীৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰা অমিতাভ বচ্চনে আদালতত নিৰ্যাতিতা তিনি যুৱতীৰ হৈ আৰু বিপক্ষৰ সাক্ষীবাদীক কৰা জেৰাৰ সময়ত দাঙি ধৰা যুক্তিবোৰ প্ৰকৃততে আপোচহীন সামাজিক সমালোচকৰ তীক্ষ্ণতাৰে সজ্জিত। দেশখনত যুৱতীৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় হয় ঘড়ীৰ কাঁটালৈ চাই— তেওঁ কৰ্মক্ষেত্ৰৰ তাগিদাত কি ধৰণৰ কষ্ট কৰি আছে তালৈ সমাজৰ একাংশই নাচায় ঃ এয়া ছবিখনত আইনজীৱীজনৰ এক শ্লেষোক্তি। নাৰীৰ ক্ষেত্ৰত আচৰণবিধিৰ এখন হাতপুথি অলিখিতভাৱে থকাটোক লৈও তেওঁ তীব্ৰ শ্লেষপূৰ্ণ বক্তব্য দাঙি ধৰে— পুৰুষৰ লগত হাঁহি বিনিময় কৰিলেও আনে ভুল ব্যাখ্যা কৰিব পাৰে, স্বতন্ত্ৰভাৱে বৈধ উপাৰ্জনৰ পথ ল'লেও আনে সন্দেহৰ চকুৰে চায়, শিক্ষা-দীক্ষাৰ বেলিকাও নাৰী পদে পদে বাধাৰ মুখত পৰে, ইত্যাদি বিভিন্ন ব্যংগমিহলি বাক্যৰে তেওঁ বিপক্ষৰ যুক্তি আৰু ভুৱা প্ৰমাণৰ প্ৰত্যুত্তৰ দি সামাজিক কপটতাৰ মুখা খুলি দিয়ে। দামী, আধুনিক, দেখনিয়াৰ সাজ-পোছাক পৰিহিত অৱস্থাপন্ন যুৱকৰ চিন্তাত লিপিট খাই থকা সামন্তীয় চেতনাক তেওঁ কটাক্ষ কৰি কয় যে নাৰীৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু সামান্য পোছাককে ধৰি সৰু-সুৰা কথাক লৈয়ে চৰিত্ৰ নিৰ্ধাৰণ কৰাটো মুঠেই ৰুচিসন্মত আৰু গ্ৰহণযোগ্য কথা নহয়। বলীউডৰ বাণিজ্যসৰ্বস্ব চলচ্চিত্ৰ ৰীতিত যিবোৰ উপাদান অপৰিহাৰ্য সেইবোৰ *পিংক*ৰ ছবিনিৰ্মাতাই অৱজ্ঞা কৰিছে। অৱশ্যে আদালতৰ দীৰ্ঘ ছিকুৱেন্সবোৰ চিত্ৰনাট্য, সংলাপ আৰু সম্পাদনাৰ জোৰত উপভোগ্য হ'লেও নাটকীয়তাৰপৰা সম্পূৰ্ণ মুক্ত নাছিল, তথাপি নিৰ্মাতাই স্কপ'ফিলিয়ালৈ পিঠি দি নিৰ্যাতিত, বিপদাপন্ন নাৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ সহানুভূতি আদায় কৰাৰ দক্ষতাক সাধুবাদ দিব লাগিব।

প্ৰকৃতপক্ষে *পিংক* আৰু *ইনভিজিবল*ৰ দৰে ছবিয়ে পুৰুষৰ দৰ্শকামী (voyeuristic) স্বভাৱৰ বিৰুদ্ধে এক দৃঢ় বাগ্‌ধাৰাৰ চৰ্চাত সহায় কৰিছে। তেল আভিভ বিশ্ববিদ্যালয়ত চলচ্চিত্ৰ পাঠ্যক্ৰমৰ প্ৰবক্তা তথা ইজৰাইলৰ প্ৰবীণ তথ্যচিত্ৰনিৰ্মাতা মিচাল আভিয়াড সাংস্কৃতিক-ৰাজনৈতিকভাৱে এগৰাকী সচেতন মহিলা। *ইনভিজিবল* তেওঁ পৰিচালনা কৰা প্ৰথমখন কাহিনীচিত্ৰ। তেওঁ যে নাৰীৰ নিৰাপত্তা বিষয়ত যথেষ্ট চিন্তা-ভাৱনা কৰে তাৰ প্ৰমাণ দিয়ে তেওঁ লিখা এটা সুদীৰ্ঘ প্ৰবন্ধই। দিল্লীৰ 'নিৰ্ভয়া কাণ্ড'ৰ পাছতে *ইনভিজিবল* ছবিখনৰ নিৰ্মাণৰ আঁৰৰ কথা আৰু ছবিখন চাই নিজৰ দুৰ্ভোগ ব্যক্ত কৰিবলৈ সাহ গোটোৱা বহু খ্যাত-অখ্যাত মহিলাৰ বিষয়ে লিখা এই প্ৰবন্ধটোত তেওঁ ধৰ্ষিতাৰ মনোকষ্ট বৰ্ণনা কৰে। ছবিখনৰ প্ৰধান দুটা চৰিত্ৰ হ'ল এগৰাকী বাঁওপন্থী কৰ্মী লিলি আৰু এগৰাকী টেলিভিশ্যন সাংবাদিক নিৰা। পেলেষ্টাইনীসকলৰদ্বাৰা সংঘটিত এটা শান্তিপূৰ্ণ বিক্ষোভস্থলত দুয়োৰে অকস্মাৎ সাক্ষাৎ হয়, তাৰপাছত বন্ধুত্বই গঢ় লয়। স্বামী, পুত্ৰ-কন্যাৰে আপাত দৃষ্টিত সুখী সংসাৰৰ গৰাকী লিলি; কিন্তু তেওঁক অহৰহ পীড়া দিয়ে নিকট অতীতত এজন ব্যক্তিৰদ্বাৰা



ধৰ্ষিত হোৱাৰ স্মৃতিয়ে, আনকি সংসাৰৰ সুখতো বিঘিনি জন্মায়। বৰ্তমান অকলশৰীয়া মাতৃ নিৰাৰ লগত এই সম্পৰ্কে কথা পাতোতে এটা কথা আৱিষ্কৃত হয় যে নিৰাও এসময়ত এজন লোকৰদ্বাৰা ধৰ্ষিত হৈছিল আৰু এই ধৰ্ষণকাৰী পুৰুষজন দুয়োৰে ধৰ্ষণকাৰীৰ স্বভাৱ-চৰিত্ৰৰ লগত হুবহু একে। মিঠা কথাৰে বন্ধুত্ব গঢ়ি তুলি অৱশেষত বহু নাৰীক ধৰ্ষণ কৰা এজন লোকৰ বিষয়ে ইতিমধ্যে তদন্ত চলিছিল, সংবাদ প্ৰকাশ পাইছিল। কাকতালীয়ভাৱে সেইজন লোকেই নিৰা আৰু লিলি উভয়ৰে ধৰ্ষণকাৰী। ১৯৭৮ চনত ইজৰাইলত ধৰা পৰা ধাৰাবাহিক ধৰ্ষণকাৰী (serial rapist) এজনৰ সঁচা ঘটনাৰ আলম লৈ নিৰ্মিত এই ছবিখন ঃ টেলিভিশ্যান সংবাদৰ ফুটেজ, ধৰ্ষিতা কেইবাগৰাকী নাৰীৰ জবানবন্দী আদিৰ সহায় লৈ ইয়াত বাস্তৱৰ ঘটনা আৰু গল্পকথনৰ ভাৱোদ্দীপক সংমিশ্ৰণ ঘটাইছিল ছবিনিৰ্মাতাই।

*ইনভিজিবল* সন্মানীয় বাৰ্লিন চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱ আৰু ইজৰাইলতো বহুকেইটা বঁটা লাভ কৰা ছবি। তাত নাই কোনো চমক সৃষ্টিকাৰী উপাদান। পৰিচালকে ধৰ্ষণৰ দৰে এটা স্পৰ্শকাতৰ বিষয়ক নিশ্চিতভাৱে ৰাজনৈতিক দৃষ্টিকোণেৰে উত্থাপন কৰাটো ইয়াত পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ (male gaze) প্ৰতি আছিল সবল প্ৰত্যাহ্বান। তাৰ লগতে ভুক্তভোগী নাৰীৰ অসহনীয় মানসিক পীড়ন আৰু ইজৰাইলী সেনাবাহিনীয়ে নিৰস্ত্ৰ পেলেষ্টাইনী জনতাৰ ওপৰত চলাই থকা নিয়মমাফিক উৎপীড়নৰ দৃশ্যগত প্ৰতিষ্ঠাপনে (juxtaposition) ছবিখনৰ নেৰেটিভত এটা অৰ্থপূৰ্ণ তৰপৰ সংযোগ সাধন কৰে। ৰাজনৈতিক বাধ্যবাধকতাৰে ৰাষ্ট্ৰয়ো উৎপীড়িত জনতাৰ মৰ্যাদাৰ ওপৰত বলাৎকাৰ কৰে— এয়া পুৰুষৰ মইমতালিৰ (male chauvinism) পৰা কিমাননো বেলেগ ? নিৰ্যাতনৰ মহা-বিৱৰণীয়ে এনেদৰেই যেন সংঘবদ্ধ অপৰাধ আৰু ব্যক্তিমূলীয় অপৰাধক এটা বিন্দুত একাকাৰ কৰে। ছিমন দ্য বুভোৱাই এনেই কোৱা নাছিল যে নাৰীৰ ওপৰত চলা যৌন নিপীড়নক কেৱল জীৱতত্ত্বৰ দৃষ্টিকোণেৰে ব্যাখ্যা কৰিব নালাগে, বৰঞ্চ আৰ্থিক, সামাজিক, অস্তিত্ববাদী দৃষ্টিকোণেৰে চাব লাগে। প্ৰণয়-বান্ধোনত আবদ্ধ নাৰীও পুৰুষৰ আধিপত্যকামী মানসিকতাৰ বাবে নিজতকৈ অন্যৰ সুখপ্ৰাপ্তিত উৎসৰ্গিত হয় আৰু পৰিস্থিতিয়ে দাম্পত্যৰ সুখো নাৰীৰ হাতৰ মুঠিৰপৰাই কাঢ়ি নিয়ে বুলি বুভোৱাই কৈছিল। চলচ্চিত্ৰত এই সমস্ত দিশবোৰ সময়ে সময়ে উত্থাপিত হৈছে। স্বনামধন্য জাহ্নু বৰুৱাৰ শেহতীয়া ছবি *ভগা খিৰিকী* (২০১৮) এই ক্ষেত্ৰত এটা উপযোগী সমল হ'ব পাৰে। মানুহৰ মনস্তত্ত্ব আৰু আচৰণৰ গভীৰলৈ শিপাই থকা এটা অভ্যাস বা স্বভাৱ হ'ল নাৰীসংগীৰ প্ৰতি পোষণ কৰা অৱদমনৰ (repression) মনোভাব। এই অসাম্য আঁতৰোৱাত ছোৱিয়েট বিপ্লৱো সফল হোৱা নাছিল যেতিয়া সাধাৰণ বিদ্ৰোহী কোন কুটা ! নাৰীবাদী বাগ্‌ধাৰাৰ পথ প্ৰদৰ্শক বুভোৱাৰ আক্ষেপ—

"A world where men and women would be equal is easy to visualize, for that precisely is what the Soviet Revolution promised.... But is it enough to change laws, institutions, customs, public opinion, and the whole social context, for men and women to became truly equal?" [Beauvoir 733-4]

অসমৰ কোনো সশস্ত্ৰ সংগঠনৰ নেতাৰ লগত

ঘৰৰ অমতত বিবাহ সম্পন্ন কৰা যুৱতী তগৰ ***ভগা খিৰিকী***ৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ। আত্মগোপনকাৰী কনচেংক বিচাৰি অহা ভাৰতীয় সেনাবাহিনীৰ জোৱানে তগৰক ঘৰত অকলে পাই ধৰ্ষণ কৰে। তাৰ ফলত তাই গৰ্ভধাৰণ কৰিবলগীয়া হ'ল। কনচেংক তাই এই কথা জনায় আহত-ক্ষুব্ধ মনক প্ৰবোধ দিবলৈ, এটা নিৰ্ভৰতা আৰু মানসিক আশ্ৰয় পাবলৈ। পিছে কনচেং খঙত উতলা হৈ সংগঠনৰ শিবিৰলৈ আথে-বেথে লৈ যোৱা তগৰক আধাবাটৰ পৰাই উভতি যাবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। ভগ্ন মনোৰথ হৈ উভতি অহা তগৰৰ বাবে আন এক বজ্ৰাঘাত হৈ উঠে সেনাৰ গুলীত কনচেংৰ মৃত্যু। তীব্ৰ দুখ-ক্ষোভৰ জ্বালাত তাই এটা সময়ত উন্মাদৰ দৰে বকিবলৈ ধৰে—

"এক পাষণ্ডই বিচাৰে মই মোৰ জীৱনটো তাৰ চৰ্তত দিব লাগে, আন এটাই সন্ত্ৰাসবাদীৰপৰা দেশ ৰক্ষা কৰিবলৈ আহি মোক ধৰ্ষণ কৰে! তই এখন সুন্দৰ পৃথিৱী গঢ়াৰ সপোন দেখ', কিন্তু যেতিয়া মোৰ আটাইতকৈ বেছি তোক প্ৰয়োজন হয়, তেতিয়া মোক এৰি গুচি যাৱ! ক, এতিয়া মই কি কৰোঁ!"

এই সৰৱ স্বগতোক্তিৰে তগৰে পুৰুষতান্ত্ৰিক মনোভাৱক ধিক্কাৰ দিয়াটো পৰিস্ফুট হয়। হাতত যি পায় তাকে আচাৰি তাই নিজৰ প্ৰবল প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰে কেৱল তাইৰ দুৰ্ভাগ্যৰ বিৰুদ্ধে নহয়— সেয়া আছিল লিংগ-বৈষম্যভিত্তিক শাসন, মনন আৰু সমাজৰ প্ৰতিও বিষোদগাৰ। কিয়নো তাইৰ ক্ষোভৰ লক্ষ্য কেৱল ধৰ্ষণকাৰী সৈনিক আৰু সশস্ত্ৰ উগ্ৰপন্থীৰ মনোভাৱেই নাছিল, লগতে কনচেংৰ বিষয়ে গোপনে সেনাবাহিনীক খবৰ দিয়া নিজৰ পিতৃও আছিল, যিজনে কথাইপতি পত্নীক হুটা মাত দিবলৈ, গাত হাত তুলিবলৈ সংকোচ নকৰে, যিজন হাড়ে-হিমজুৰে এটা সামন্তীয় চৰিত্ৰ। ছবিখনত তগৰ আৰু তাইৰ মাতৃ দুয়ো নাৰীৰ ওপৰত চলা অবিচাৰৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থক (connotation) প্ৰতিনিধিত্ব কৰে।

যদিহে ধৰ্ষণৰ আপাত (manifest) আৰু অন্তৰ্লীন (latent) সাৰবস্তু বিচাৰৰ তুলাচনীত জোখা হয়, তেন্তে এটা কথা নিশ্চিতভাৱে ক'ব পাৰি যে ই এটা ব্যাধিৰ বহিঃপ্ৰকাশ— তাৰ মূল বহু গভীৰ আৰু সেইকাৰণে ধৰ্ষণক লৈ সামাজিক সংস্কাৰৰ শিপা উভালি পেলোৱাটো সহজসাধ্য নহয়। যুদ্ধত সৰ্বস্ব অথবা কিঞ্চিৎ ত্যাগ কৰা সৈনিক বা সৈনিকৰ পৰিয়ালক ৰাষ্ট্ৰ আৰু সমাজে বীৰৰ মৰ্যাদা দিবলৈ কিঞ্চিতো হেলা নকৰে, কিন্তু যুদ্ধকালীন অত্যাচাৰ-লাঞ্ছনাৰ চিকাৰ হোৱা নাৰীক ক্ষতিপূৰণ দিবলৈ কোনোৱে সহজে আগবাঢ়ি নাহে, মৰ্যাদা দিয়াটো দূৰৰ কথা, আনকি তেনে ধৰ্ষিতা মহিলাৰ পৰিয়ালকো দুৰ্ভাগ্যজনকভাৱে হীন দৃষ্টিৰে চোৱা দেখা যায়। বাংলাদেশৰ মুক্তিযুদ্ধৰ সময়ত অগণন নাৰী পাকিস্তানৰ সেনা আৰু সহযোগী বাহিনীৰদ্বাৰা ধৰ্ষিত হোৱাৰ তথ্য আছে। তদানীন্তন পূব পাকিস্তানত চলা গণহত্যা আৰু নিৰ্যাতনৰ পৰৱৰ্তীকালত যেতিয়া নতুন ৰাষ্ট্ৰ হিচাপে বাংলাদেশ ভূমিষ্ঠ হয়, তেতিয়া মুক্তিযুদ্ধৰ সকলো সেনানীয়ে প্ৰাপ্য স্বীকৃতি আৰু সন্মান লাভ কৰে; কিন্তু যিসকল নাৰী চৰম অপমান আৰু নিষ্পেষণৰ বলি হৈছিল তেওঁলোক অৱহেলিত আৰু অনাদৃত হৈয়ে ৰয়। তেওঁলোকৰ বহুতৰে নাতি-নাতিনীলৈকে তেনে নাৰীৰ পৰিয়ালৰ বুলি লঘু-লাঞ্ছনাৰ সন্মুখীন হয় ঃ যৌনভাৱে শোষিত নাৰী মান্ধাতাযুগীয় সংস্কাৰৰ বলি হোৱাৰ পাৰ্শ্বক্ৰিয়াও যে থাকে এয়া হৈছে তাৰেই এটা নমুনা। সেইসকল নাৰীৰ বিষয়ে এখন নাটক লিখিছিল জন্মসূত্ৰে বাংলাদেশৰ, বৰ্তমান লণ্ডনবাসী নাট্যকৰ্মী লীজা গাজিয়ে (Leesa Gazi)। তাৰপাছত নাটখন তেওঁ বিভিন্ন ঠাইত প্ৰদৰ্শন কৰিছিল ব্ৰিটেইনৰ এটা নাট্যগোষ্ঠীৰ জৰিয়তে। নাটখন লিখাৰ সময়তে সমল বিচাৰি তেওঁ বাংলাদেশৰ সেইসকল



দুৰ্ভগীয়া নাৰীৰ বহুতক সাক্ষাৎ কৰে। তেওঁলোকৰ কোনোৱে বা ঢাকাত, কোনোৱে বা কলকাতাত, অথবা ভাৰত-বাংলাদেশৰ প্ৰত্যন্ত গাঁৱত জীৱনৰ বিয়লি বেলা পাৰ কৰিছে।

মুক্তিযুদ্ধৰ জীৱন্ত ক্ষতচিহ্নস্বৰূপ সেইসকল নাৰীৰ অকথিত কাহিনী লৈ লীজা গাজিয়ে এখন সুদীৰ্ঘ তথ্যচিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰে। বাংলাদেশ, ভাৰত, ব্ৰিটেইনৰ যৌথ প্ৰযোজনা হিচাপে নিৰ্মিত ছবিখন হ'ল ***ৰাইজিং ছাইলেন্স*** (২০১৮)। ৭৫ মিনিট দৈৰ্ঘ্যৰ ছবিখনত পৰিচালিকা নিজেই সাক্ষাৎগ্ৰহণকাৰীৰ ৰূপত অৱতীৰ্ণ হয়। অতিশয় সহানুভূতিৰে, অকৃত্ৰিম অন্তৰংগতাৰে তেওঁ সেইসকল নাৰীৰ মতামত আদায় কৰাটো সহজে বোধগম্য; কিন্তু যথেষ্ট সাৱধানতাৰে সম্পাদিত কৰি তেওঁ এখন মৰ্মস্পৰ্শী দলিল হিচাপে ছবিখন যুগুতাইছে। দক্ষিণ এছিয়াৰ নৈতিকতা-তাড়িত আৰু সামাজিকভাৱে দায়বদ্ধ ছবিৰ ইতিহাসত ***ৰাইজিং ছাইলেন্স*** এক সবল সংযোজন হৈ উঠিছে মূলতঃ পৰিচালিকাই সম্পূৰ্ণ মানৱীয় দৃষ্টিৰে নিৰ্মাণ কৰা হেতুকে— য'ত পুৰুষসুলভ দৃষ্টি আৰু বাণিজ্যকেন্দ্ৰিক চমক দিয়াৰ অকণো হাবিয়াস দৃষ্টিগোচৰ নহয়। আনকি ভুক্তভোগী নাৰীৰ স্বীকাৰোক্তি সন্নিবিষ্ট কৰোঁতেও সম্পূৰ্ণ শালীনতা আৰু কঠোৰ সম্পাদনা ৰীতি প্ৰয়োগ কৰা হৈছে, দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জনৰ বাবে লোৱা নাই কোনো চাঞ্চল্যকৰ কৌশলো, যিটো হলীউড বা অন্যান্য পশ্চিমীয়া ৰীতিৰ অনুগত ছবিনিৰ্মাতাই নকৰিলেহেঁতেন। উল্লেখ্য যে বাংলাদেশৰ বৰ্তমান প্ৰধানমন্ত্ৰী শ্বেখ হাছিনাই মুক্তিযুদ্ধকালীন নিপীড়িতাসকলক অলপতে 'বীৰাংগনা' আখ্যা দিয়ে আৰু সেইমৰ্মে প্ৰাপ্য সন্মানো প্ৰদান কৰে। ২০১৯ৰ জানুৱাৰীত অনুষ্ঠিত ঢাকাৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত ছবিখন নাৰী ছবিনিৰ্মাতাৰ শাখাত শ্ৰেষ্ঠ তথ্যচিত্ৰৰূপে পুৰস্কৃত হয়। মহোৎসৱৰ সমাপ্তি অনুষ্ঠানত বঁটা গ্ৰহণ কৰোঁতে পৰিচালিকাগৰাকীয়ে এটা উষ্ম ভাষণ দিয়াৰ লগতে ছবিখনত স্থান লভা দুগৰাকী 'বীৰাংগনা'ক মঞ্চলৈ মাতি আনি সম্বৰ্ধনা জনোৱাৰ সময়ত পূৰ্ণ প্ৰেক্ষাগৃহৰ দৰ্শকে থিয় হৈ হাতচাপৰিৰে অভিবাদন জনোৱাটো এই সময়ৰ এটা স্মৰণীয় পৰিঘটনা— কাৰণ এই স্বীকৃতি এখন দেশৰ প্ৰচলিত ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক দৃষ্টিভংগীত এটা পৰিৱৰ্তনৰ সূচক, লগতে নাৰীয়ে প্ৰাপ্য মৰ্যাদা অৰ্জনত দৃশ্য-শ্ৰাব্য মাধ্যমৰ সদৰ্থক ভূমিকাৰ এটা প্ৰকাশ।

কোৱা বাহুল্য, নাৰীৰ দুৰ্ভোগ, পৰিচয়ৰ প্ৰশ্ন, ধৰ্ষণ আৰু নানান মৰ্যাদা হানিকৰ বিষয়বস্তুক লৈ দুই ধৰণৰ ছবি নিৰ্মিত হৈ আহিছে— চলচ্চিত্ৰৰ নাৰীবাদী বাগ্ধাৰাৰ উদ্দেশ্যই হ'ল এই বৈপৰীত্যৰ সম্যক অধ্যয়ন। চলচ্চিত্ৰ তত্ত্বসমূহে মাধ্যমটোৰ অধ্যয়নত বৰঙণি যোগোৱাৰ লগতে এনেবোৰ স্পৰ্শকাতৰ আৰু উপেক্ষা কৰিব নোৱৰা বিষয়ত দাৰ্শনিকসকলৰ ব্যাখ্যাত প্ৰভূত পৰিমাণে সহায় কৰি গৈছে। বৰ্তমান উচ্চতৰ শিক্ষানুষ্ঠানত সাহিত্য আৰু দৰ্শনৰ অন্তৰ্গত হিচাপে চলচ্চিত্ৰ অধ্যয়নক সাঙুৰি লোৱা হৈছে। দৃশ্যকলাৰ দাৰ্শনিকসকলে (বেৰীজ গাউটে কোৱা "philosophers of film") বিভিন্ন বিষয়ত যিদৰে দৃষ্টিনিক্ষেপ কৰিছে সি মানুহৰ মন আৰু চেতনাক সমৃদ্ধ আৰু শুদ্ধ কৰা বুলিও ক'ব পাৰি। চলচ্চিত্ৰৰ তাত্ত্বিক আৰু দাৰ্শনিকসকল পৰস্পৰৰ দ্বাৰা প্ৰচুৰ উপকৃত হৈছে। যদিও চলচ্চিত্ৰৰ দৰ্শন (philosophy of film) ফটোগ্ৰাফিক ফিল্ম আৱিষ্কাৰৰ সমানে পুৰণি, তথাপি ১৯৭০ৰ দশকৰ পৰা চিনেমাই দাৰ্শনিক অধ্যয়নক ব্যাপক হাৰত আকৃষ্ট কৰিবলৈ

লয়। (Gaut 3) নাৰীৰ দুৰ্ভোগক লৈ নিৰ্মিত ছবিয়ে এই অধ্যয়নক প্ৰচুৰ সাৰপানী যোগাইছে; আৰু ধৰ্ষণক কেন্দ্ৰ কৰি হোৱা ছবিৰ দাৰ্শনিক মাত্ৰাও লেখত ল'বলগীয়া।

সন্দেহ নাই, আজিৰ ভোগবাদী পৃথিৱীত দুৰ্বল লোকসকলেই সৰ্বাধিক বিপদাপন্ন আৰু শ্ৰেণী নিৰ্বিশেষে নাৰী সমাজ পদে পদে লাঞ্ছিত হোৱাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল চৰম লিংগ-বৈষম্যৰ প্ৰভাৱ। প্ৰশ্ন হয় লিংগ-বৈষম্য আৰু যৌন আক্ৰমণৰ বলি হোৱা নাৰীৰ প্ৰতি সমাজৰ দৃষ্টিভংগী কেনে হোৱা উচিত? এই প্ৰশ্নৰ এটা সন্তোষজনক উত্তৰ দিয়াৰ চেষ্টা কৰিছে মেঘালয়ৰ ছবিনিৰ্মাতা প্ৰদীপ কুৰবাহে তেওঁৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটাপ্ৰাপ্ত *অনাটা অফ দি আৰ্থ* (২০১৫) নামৰ ছবিখনত। চহৰৰ এটা বিত্তবান পৰিয়ালৰ সহজ-সৰল যুৱতী অনাটা অপহৃত আৰু ধৰ্ষিত হয়। অপৰাধীকেইটা ধৰা পৰে আৰু বিচাৰত দোষী সাব্যস্ত হৈ কাৰাদণ্ডিত হয়; কিন্তু এটা দুৰ্বহ অভিজ্ঞতাই অনাটাৰ স্বাভাৱিক জীৱন বিষময় কৰি তোলে। পিতৃ-মাতৃয়ে তাইৰ মনৰ এটা পৰিৱৰ্তন বিচাৰি দুৰণিবটীয়া খাছি গাঁৱত থকা আত্মীয়ৰ ঘৰলৈ তাইক কিছুদিনলৈ পঠিয়াই দিয়ে। প্ৰকৃতি আৰু জীৱনযাত্ৰাৰ মনোৰম ছন্দয়ো তাইৰ মন প্ৰকৃতিস্থ কৰিব পৰা নাছিল যদিও এজন বয়সস্থ অন্ধ লোকে তাইক সৰু সৰু কথাৰ মাজেৰে জীৱনৰ দৰ্শন, অবাৰিত সক্ষমতা আৰু সৌন্দৰ্যক নকৈ উপলব্ধি কৰিবলৈ ভৰসা যোগায়। তদুপৰি এজন কৰ্মঠ, সৰল যুৱকে তাইৰ নিকট অতীতৰ সকলো কথা জানিও অনাটাক যি ধৰণে নিঃচৰ্ত চেনেহ আৰু সাহচৰ্য দিয়ে, সিও তাইৰ বাবে জীৱনটো নতুন সত্যৰে বুজাৰ প্ৰেৰণা হৈ উঠে। দুখন পৱিত্ৰ মানৱীয় হৃদয়ে যেন জীৱনৰ প্ৰতি তাইৰ বিশ্বাস ঘূৰাই আনে।

*অনাটা অফ দি আৰ্থ* হ'ল ধৰ্ষিতা নাৰীয়ে নিজৰ অজ্ঞাতেই সামাজিক প্ৰতিকাৰৰদ্বাৰা দুৰ্ভাগ্যৰ সৈতে যুঁজত নমাৰ কাহিনী। ছবিনিৰ্মাতাজন ইয়াত আইনী যুঁজৰ জীৰ্ণ নেৰেটিভ অথবা প্ৰতিশোধপূৰণৰ বাণিজ্যগন্ধী প্ৰতিৰূপ (image) সৃষ্টিৰ বাবে লালায়িত নহ'ল। আজিৰ দিনত ভোগ্যপণ্যবাদে কেনেদৰে বিশৃংখলা, অত্যধিক লোভ, নৈতিক স্খলনৰ জুইত আহুতি দিছে, আৰু এই পণ্য-সংস্কৃতিত ভোল গৈ মূলসুঁতিৰ চিনেমাই কিদৰে এটা দুষ্টচক্ৰ প্ৰতিপালনত অহিৰণা যোগাইছে সেইবোৰ ব্যাখ্যা নকৰিলেও চলে। এই দুষ্টচক্ৰই আনকি মাতৃতান্ত্ৰিক পৰম্পৰাৰে চালিত খাছী সমাজতো যে অশুভ প্ৰভাৱ পেলাইছে, তাৰেই বাৰ্তা বহন কৰিছে প্ৰদীপ কুৰবাহৰ এই সময়োপযোগী দৃশ্যকাব্যই। এটা কদৰ্য স্মৃতিৰ বোজা আঁতৰাবলৈ যিখিনি যুঁজাৰু মানসিকতা পুনৰ্গঠনৰ প্ৰয়োজন সেইখিনি অনাটাই ক্ৰমাৎ আত্মস্থ কৰি যায়, কিন্তু সেই যুঁজৰ ৰূপ কোনোমতে মেল'ড্ৰামা অথবা পুৰুষসুলভ দৃষ্টিৰ মুখাপেক্ষী নহয়। নাৰীবাদী চলচ্চিত্ৰ তত্ত্বৰ পৰিসৰ এনে ছবিয়ে প্ৰসাৰিত কৰে। সেইটো আজিৰ পটভূমিত খুবেই জৰুৰী। অবাধ ভোগবাদ, অন্তঃসাৰশূন্য বিনোদন, যৌনতাৰ ছলনাই সমাজৰ গৰিমাময় বাগ্‌ধাৰাবোৰ (discourses) আপাততঃ নিৰৰ্থক আৰু অকাৰ্যকৰী কৰি তুলিছে। মানৱীয় প্ৰমূল্য, বিবেচনা শক্তি, পৰোপকাৰৰ ধাৰণাবোৰ এই পৰিৱেশত চূড়ান্তভাৱে আক্ৰান্ত হৈছে। এইধৰণৰ সৰ্বগ্ৰাসী প্ৰৱণতা ৰোধ কৰিবলৈ চিনেমাই এটা ফলপ্ৰসূ উপায় দিব পাৰে। ততোধিক



কাৰ্যকাৰিতা আশা কৰিব পাৰি নাৰীসুলভ আৰু মানৱীয় দৃষ্টিৰে নিৰ্মিত শিল্পকলাৰপৰা। তাৰ বাবে 'দৰ্শন'ৰ নতুন ব্যাকৰণ আৰু নন্দনতত্ত্ব প্ৰয়োগো বাঞ্ছনীয় হৈ উঠিব পাৰে। সেইটো অৱশ্যে নিৰ্ভৰ কৰিব সামাজিক-ৰাজনৈতিক বাস্তৱতাৰ ওপৰত। তাৰ কেইটামান শেহতীয়া নিদৰ্শনহে এই নাতিদীৰ্ঘ আলোচনাত স্থান দিয়া হৈছে। আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰৰ বিস্তৃত ক্ষেত্ৰত এনে উদাহৰণ বহু পোৱা যাব। সেইবোৰৰ সমুচিত অধ্যয়নৰ প্ৰতি সামান্য আগ্ৰহ সঞ্চাৰিত কৰিব পাৰিলেহে এই আলোচনাৰ লক্ষ্য আৰু উদ্দেশ্য পূৰণ হ'ব।

**প্ৰবন্ধ/গ্ৰন্থপঞ্জী**


Mulvey, Laura "Visual Pleasure and Narrative Cineme", in *Film Theory and Criticism*, ed. Gerald Mast and Marshall Cohen, Oxford U.P., 1985

বৰপূজাৰী, মনোজ *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰা জাহ্নু-জাংদাও আৰু অন্যান্য*, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ২০১৬

Garga, B. D. *The Art of Cinema*, Penguin, 2005

মুখোপাধ্যায়, চণ্ডী *সিনেমায় রবীন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথের সিনেমা*, প্ৰতিভাস, ২০১৫

Silverman, Kaja *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana U.P., 1988

Mulvey, Laura *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, 2006

Sadr, Hamid Reza *Iranian Cinema : A Political History*, I. B. Tauris, 2006

Beauvoir, Simone de *The Second Sex*, Picador, 1988

Gaut, Berys *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge U.P., 2010


**চলচ্চিত্ৰপঞ্জী**

অষ্টেন, ফ্ৰাঞ্জ ***অচ্ছুত কন্যা***, ১৯৩৬

শান্তাৰাম, ভি ***দুনিয়া না মানে***, ১৯৩৭

বৰুৱা, জাহ্নু ***হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়***, ১৯৮৭

শইকীয়া, ড° ভবেন্দ্ৰনাথ ***অগ্নিস্নান***, ১৯৮৫

আগৰৱালা, জ্যোতিপ্ৰসাদ ***জয়মতী***, ১৯৩৫

কিয়াৰ'স্তামি, আব্বাছ ***দি উইণ্ড উইল কেৰী আছ***, ১৯৯৯

শ্বাহৰিয়াৰ, মৰিয়ম ***ডটাৰ্ছ অফ দি ছান***, ১৯৯৯

মখমলবাফ, ছমিৰা ***আপেল***, ১৯৯৮

স্মাৰজ'স্কি, ৰ'চিয়েচ্চ ***ৰ'জ***, ২০১১

হাছান, হুছেইন ***দি ডাৰ্ক উইণ্ড***, ২০১৬

আডউইন, লেছলী ***ইণ্ডিয়াজ ডটাৰ***, ২০১৫

আভিয়াড, মিচাল ***ইনভিজিবল***, ২০১১

চৌধুৰী, অনিৰুদ্ধ ৰায় ***পিংক***, ২০১৬

বৰুৱা, জাহ্নু ***ভগা খিৰিকী***, ২০১৮

গাজি, লীজা ***ৰাইজিং ছাইলেন্স***, ২০১৮

কুৰবাহ, প্ৰদীপ ***অনাটা অফ দি আৰ্থ***, ২০১৫