পরিবিষয়

আর্যনীল মুখোপাধ্যায়

সিনেকবিতা বনাম কবিতাচিত্র - ৩

এবার আমরা সিনেকবিতা ও কবিতাচিত্রের মাঝখানের জায়গাটায় দাঁড়াবার চেষ্টা করি একবার। একটা ফিল্ম ও একজন কবিকে পাশাপাশি নিয়ে একটা মিলিয়ে নেবার খেলা খেলি। অনেকটা গণিতের ভাষায় যাকে বলে অসমঞ্জস প্রমাণ বা absurd proof or contradictory proof [লাতিন - reductio ad absurdum]- এর মতো, অর্থাৎ দুটো জিনিস সমান ধরে নেওয়া, নিয়ে শেষমেশ প্রমাণ করা যে তারা ভিন্ন। আমি সম/ভিন্ন প্রমাণে ততো আগ্রহী নই; আমরা বরং দেখবো সিনেমা ও কবিতার এক সমপাঠ কিভাবে দুটোরই নিজস্ব কিছু চারিত্রিকতাকে বুঝতে সাহায্য করে।

প্রারম্ভ

এই লেখার উদ্দেশ্য কিন্তু জন অ্যাশবেরির (John Ashbery) কবিতা উপর রূপালী পর্দার প্রভাবরহস্য উদঘাটন করা নয়, বরং বিচ্ছিন্ন এক ছায়াছবির ব্যক্তিগতপাঠের মধ্যে দিয়ে জন অ্যাশবেরির কবিতার কিছু বিশেষ প্রবণতাকে ধরার চেষ্টা। অন্যভাবে বললে এক সৃষ্টিধর্মী ভ্রান্তপাঠের (creative misreading) আশ্রয় নেওয়া, যা শেষ পর্যন্ত হয়তো ছবিটার এবং অ্যাশবেরির কবিতার কিছু রহস্যের অভ্রান্ত উন্মোচন করতে পারবে। “Oulipian pumectation” [১] বলে একটা ব্যাপার আছে। লিখনপদ্ধতির এক মুখোশছল যা লেখক ব্যবহার করেন তাঁর লেখার মূল উদ্দেশ্যকে আড়াল করতে। ফরাসী উলিপো (OULIPO) সাহিত্য আন্দোলনের আলোচনায় এই ধারণা ও শব্দ প্রথম ব্যবহৃত হয়। এখনো শব্দটা ইংরেজী অভিধানের অন্তর্ভুক্ত নয়। “pumectation” এর ধারণাটা বলাই বাহুল্য, “puma” থেকে এসেছে। পিউমা যেমন তার গায়ের ছোপ বদলে জলাজঙ্গলের সঙ্গে মিশে থেকে শিকারকে তাক করে, লেখক/কবির এই অভিপ্রায়ও অনেকটা সেরকম।

যদিও তথ্যপ্রযুক্তির দ্বিতীয় বা তৃতীয় পর্যায়ে এসে এখন দেখা যাচ্ছে সিনেমা দেখা ব্যাপারটা যতোটা না সামাজিক বা সমষ্টিগত, তার চেয়ে বেশি ব্যক্তিগত, তবু এখনও মুভি থিয়েটার বা সিনেমা হল বিদ্যমান এবং এটাই আমাদের প্রারম্ভের থিম। একটা কালো বাক্স – ঘর - যার মধ্যে আমরা প্রবেশ করি – এক আয়তক্ষেত্রাকার প্রিজমের মতো, যার ছটা পাশ; ছটা গণ্ডি, যা ওই নিষ্প্রভ কালচে পরিবেশে বোঝা কঠিন। আধো অন্ধকারের মধ্যে এই ছটা পাশ বা দিকই কিন্তু আমাদের কল্পনাশক্তিকে আবদ্ধ করে। ভুল বললাম ছটা নয়, পাঁচটা। একদিকটা তো চিরন্তন খোলা। ওই পর্দার দিকটা। ওই খোলা দিকটা - পর্দার বা মঞ্চের বা বইয়ের সেই খোলা দিকটা দিয়েই, ওই অলিন্দরূপ পার্শ্ব দিয়েই, আমাদের লেনদেন শুরু। উন্মুক্তির এই এককতার এক দ্রুত আধিবিদ্যক মূল্যায়ন ক’রে অ্যাশবেরি আমাদের জানান –

> কিভাবে আমরা সেই স্থানের অধিগ্রহণ করবো
> যেখান থেকে চতুর্থ দেওয়ালটা অবধারিতভাবে হাওয়া,
> যেন এক মঞ্চের সেট বা পুতুলঘর, এক যদি না হারানো প্রোফাইলে,

তারকাদের সামনে একেবারে নিজেদের মতো থেকে যাই, ডজনখানেক অপূর্ণ
অনাদায়ী প্রকল্পের মধ্যে, আর এদিকে সময় যে দ্রুত ফুরিয়ে আসছে
তার টনটনে জ্ঞান নিয়ে, আগত সন্ধে যে
টাকাটা সুকৌশলে মুড়ে দিচ্ছে, সেটাকে ?

- Pyrography / বজরার দিনগুলো (Pyrography / Three Poems)

ছবি বা ফিল্ম কি ? সম্ভবত একটি ধারাবাহিক ও পুনরুক্ত গ্রাফিক কল্পনা যা শব্দ, সঙ্গীত ও বাচন দিয়ে সমৃদ্ধ, ন্যায়সঙ্গত যুক্তির দ্বারা বিরত, স্বপ্নের দ্বারা সচ্ছিদ্র; অ্যাশবেরিয়ান নন্দনতত্ত্বের পরিপ্রেক্ষিতে এ যেন সেই গতি, যা –

শুধুমাত্র অতীতের দিকে ফোকাস করে, সিনেমা হলের স্বচ্ছ অন্ধকারের মধ্যে দিয়ে
আর আপনি কিন্তু এখন এক অন্য, পরিবর্তিত মানুষ, আবার বেঁচে উঠতে শিখছে। আর ঠিক
এই কারণেই আমরা, আচমকা স্বাধীনতা- ব্যাহত, শুধুমাত্র এই সেলুলয়েডের মাধ্যমে
যোগাযোগ করতে পারছি, যা ক্রমে অমর হয়েছে আর আমাদের অনাকৃতি অঙ্গভঙ্গিকে একটা
নিশ্চিত রূপ দিতে পারছে; আমরা এখন এমনভাবে বেঁচে থাকতে পারি যেন সময়কে প্রায়
ধ'রে ফেলেছি আর এড়িয়ে যেতে পারছি বর্তমানের অসুস্থকে, যা একটা ফিল্মের ভুল ক'রে
উন্মীলিত রোলের মতো অর্থহীন, নিরাকার এক অস্পষ্টতা। এবার কঠোরতা আর ঘনত্ব
এসেছে, আর আমাদের গল্প এক উপন্যাসের সুস্পষ্ট, নিবিড় আকৃতি নেয়; তার সব প্রান্ত,
ভেতরের অলিগলি পাঠকের জন্য এখন খুলে মেলা, যাতে সে পড়ে, থামে, বারবার পুনর্পাঠের
জন্য, তুলে নেয় আবার একপাশে সরিয়ে রাখে আবার তুলে নেওয়ার তাগিদে।

- সিস্টেম / তিনটে কবিতা (*The System/ Three Poems*)

আগের কবিতার ওই "যে টাকাটা সুকৌশলে মুড়ে" পাওয়া যায়, আমার ক্ষেত্রে সেটা হলো আলফ্রেড হিচককের ১৯৫৭ সালের ক্লাসিক থ্রিলার Vertigo। অ্যাশবেরির ওপর হিচকক কোনো প্রভাব বিস্তার করেছেন কিনা [২], বা গাঢ় কি অস্পষ্ট কোনোভাবেই এই "ভার্টিগো" ফিল্ম ওঁর কবিকৃতির ওপর ছায়া ফেলেছিলো কিনা - এইসব আলোচনায় না গিয়ে, আমি এই ছবিটার সাথে আমার নিজের ব্যক্তিগত সংযোগ, নিজস্ব বহুরঙা বিশ্লেষণ ও জন অ্যাশবেরির কাব্যধারার কয়েকটা প্রধান বৈশিষ্ট্যের ওপর জোর দেবো। হয়তো উনি, অ্যাশবেরি, পরবর্তী জীবনে যে সমস্ত তরুণতর চিত্রনির্মাতাদের সাথে যূথবদ্ধ হয়েছেন, তাঁদের ছবির চেয়ে হিচককীয় অভিজ্ঞতাকে অনেক সাধারণ্যের মনে করেছিলেন। এই অবস্থায়, আমাদের এতটুকু বিস্মিত না করে উনি বলবেন –

ভাবছি পাড়ার হলে কী ছবি চলছে, হিচকক
নাকি অন্য কিছু, কেননা এই কদাকার অংশে
আরো কত যে কায়দাকসরতীরা রয়েছে

- আজেবাজে, আন্দাজে / শুনতে পাও পাখি
(By Guess and by Gosh/ Can you hear Bird)

ত্রয়ী

"ভার্টিগো" ছবির কাহিনী শুরু হয় একটা তাড়া করার দৃশ্য দিয়ে – সান ফ্রান্সিসকো শহরের কোনো টিলাঞ্চলে, কিছু বাড়ির ছাদে এক চোর বা অপরাধীর পিছু নেয় পুলিস, আর তার পেছনে ধেয়ে আসে ছবির নায়ক- গোয়েন্দা স্কটি (জেমস স্টুয়ার্ট)। এই তিনটে চরিত্র ও তাদের আন্তর্সম্পর্ক খুব গুরুত্বপূর্ণ। তিনজনের প্রত্যেকেই দর্শককে এক একটা অপ্রকাশিত প্রবর্তনা ও উদ্দেশ্য পেশ করে। এই দৃশ্যে অপরাধীর উদ্দেশ্য হয়তো দর্শককে অবিলম্বে টানছে কি টানছেনা বলা যায় না, তবে পুলিসের মোটিভ নিয়ে কোনো সন্দেহ থাকেনা। পড়ে রইলো স্কটি। দর্শকের সঙ্গে এখনো তার পরিচয় ঘটেনি, তার উদ্দেশ্যও আন্দাজ করা যায় না। ছাদ থেকে ছাদে লাফাতে গিয়ে সে একটা বাড়ির সফিট (soffit) ধ'রে বিপজ্জনকভাবে ঝুলতে থাকে। আর তাকে বাঁচাতে আসা পিছু- ফেরা পুলিস, অবশেষে ভারসাম্য হারিয়ে ওপর থেকে নিচে প'ড়ে মারা যায়। এই অবস্থায় যখন প্রথম দৃশ্য শেষ হচ্ছে, স্কটি বাড়ির চূড়ান্তের সফিট থেকে ঝুলন্ত, নিচের দিকে তাকায়, তার মাথা ঘোরে আর ক্যামেরা ছাদ থেকে নিচের রাস্তা জ্যুম- ইন, জ্যুম- আউট করতে থাকে ক্ষ্যাপার মতো – দর্শককে হিচকক এক অজানা প্লটের একটা চাবিকাঠি ধরিয়ে দেন – স্কটির উচ্চতাভীতি - Acrophobia।

চিত্রঃ ১

চোর

পুলিশ

গোয়েন্দা

শুরুর এই সাসপেন্স দৃশ্যের ত্রিকোণপ্রকৃতি দর্শকদের প্রথম থেকেই আরো অন্যান্য ত্রিকৌণিকের ছায়া উন্মোচন করতে থাকে যা ক্রমশ প্রকাশ্য। ছায়াছবি- পণ্ডিত এবং হিচকক- বিশেষজ্ঞ রবিন উড [৩] এক "মৌলিক ফ্রয়েডীয় ত্রয়ী"র সম্ভাবনা দেখতে পান এই দৃশ্যে। মানবচেতনার তিন স্তর - ইদম (Id), অহং (Ego) ও অধ্যহং (Superego)। উড লেখেন "The Id is associated with unrestrained libido, pursuit of pleasure, hence (in our surplus repressive culture) commonly with criminality. The superego is conscience, the law, the internalized authority of the father- our psychic police officer, in fact. At the opening of *Vertigo*, then, the symbolic father is killed, and the id escapes to wander freely in the darkness. Stewart is left hanging (we never see, or are told, how he gets down): metaphorically, he is suspended for the remainder of the film." অ্যাশবেরির কাব্যতত্ত্বে নান্দনিক উদ্বেগের যে অপরিহার্য ত্রিকোণপ্রকৃতি আমরা লক্ষ্য করি, এই ত্রয়ী তারই অনুরূপ। ওঁর কবিতায় - কবি, তাঁর রচিত শিল্প (অর্থাৎ কবিতা) ও তার রসগ্রাহী পাঠক – এই তিনজনের সম্পর্কের মধ্যে একটা বিরাট নান্দনিক (এবং আধিবিদ্যক) ঝুঁকি অ্যাশবেরি নেন। সন্দেহ নেই এতে মজা বাড়ে, রস ঘনীভূত হয়, আর আমরা কবি, কবিতা ও পাঠকের সাথে

"ভার্টিগো"র ত্রয়ীদের যতো মেলাতে থাকি, ধাঁধা বাড়তে থাকে। যে প্রশ্নটা প্রথমে উঠবে – কোনটা কে ?

যদি কবিতা (বিশেষ ক'রে পরীক্ষামূলক কবিতা) হয় ঈদম বা সেই মায়াবী অপরাধী, যে *অবাধে অন্ধকারের মধ্যে পালিয়ে বেড়ায়* ("escapes to wander freely in the darkness"), অধ্যহং বা সুপারইগো হয় তার অভিভাবক বা নিয়ন্তা, মানে কবি। এক্ষেত্রে এই "অধ্যহং" যে ঘটনাচক্রে পুলিস, আইনপ্রয়োগকারী - এতে কবিরই লাভ হয়। তার ক্ষমতা বাড়ে। পড়ে রইলো পাঠক ও তার পরিপূরক – স্কটি। ছবিতে এ পর্যন্ত পাওয়া তিনটে চরিত্রের মধ্যে সবচেয়ে অস্বচ্ছ - জটিল, বিভ্রান্ত, পীড়িত বা আক্রম্য ও অসুস্থ সে। সে যে শুধু "কবিতা"র (অর্থাৎ অপরাধী) হদিশ পায় না তাই নয়, সীন শেষে একটা ঝুলন্ত স্থগিতাবস্থায় রয়ে যায় - যেটা কিন্তু বহু **অ্যাশবেরি** পাঠকের সাধারণ অভিজ্ঞতা – এক ঝুলন্ত অবুঝ অবস্থা - কবিতা পড়ছেন কিন্তু প্রায় কিছুই বুঝতে পারছেন না। আরো মজার ব্যাপার হলো এই যে স্কটি কিন্তু গোয়েন্দা, অর্থাৎ আইনেরই একরকমের প্রতিনিধি - অনেকটা গড় **অ্যাশবেরি** পাঠকের মতো, যিনি কিন্তু খুব সাদামাটা সাহিত্যরসিক নন, বরং শিক্ষিত, অভিজাত সাহিত্যিক মহলেরই ঘনিষ্ঠ কেউ। প্রথম দৃশ্যেই পুলিশ অফিসারের পতন ও মৃত্যু কিন্তু আমাদের **অ্যাশবেরির বিখ্যাত** withdrawl symptom স্মরণ করিয়ে দেয়। কবি নিজেকে দৃশ্যত সরিয়ে নেন আর তার উদম অসম্পূর্ণ আধা- গড়া কবিতা অন্ধকারে পালিয়ে বেড়িয়ে বেচারা পাঠককে জেরবার করে। এটাই যেন এক বিরাট শৈল্পিক চক্রান্তের সামান্য অগ্রদূত।

চিত্রঃ ২

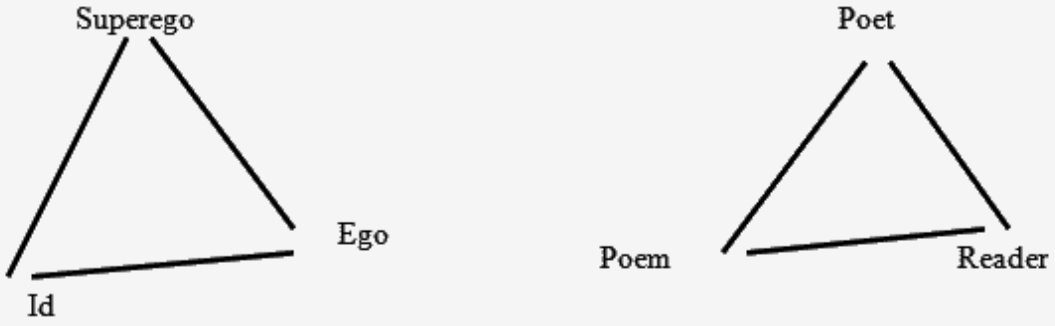
প্রথম দৃশ্যের শেষে সফিট থেকে ঝুলন্ত স্কটি

একটা চিহ্নশাস্ত্রীয় বা semiological দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে এই ত্রিকোণদর্শন একটু অন্যরকম লাগে। বিশ শতকের মাঝামাঝি সময় থেকেই শুধু সাহিত্য নয় সিনেমাকে দেখারও এক চিহ্নশাস্ত্রীয় ভঙ্গি তৈরি হতে থাকে। ইতালির পেসারো শহরে ১৯৬৫ সালের জুন মাসে "New

Cinema Festival" অনুষ্ঠিত হয়। সেখানে বক্তৃতা করতে গিয়ে ইতালির অন্যতম সেরা কবি ও চলচ্চিত্রকার পিয়ের পাসোলিনি বলেন, "I think that henceforth it is no longer possible to begin a discourse on cinemaas language without taking into account at least the terminology of semiotics. Indeed the problem, if one wishes to set it forth briefly, appears in the following way: whereas literary languages found their poetic inventions on the institutional basis of an instrumental language, quite common to all who speak, cinematic languages seem not to be founded on anything like this. For their real basis, they do not have a language whose primary objective is communication."[৪]। এই আলোকে, অ্যাশবেরিয়ান সরসতার প্রভাবেই হয়তো, কবিতার মিথ- এর সাথে অপরাধের মিথ- কে তুলনা করার দুষ্টলোভ আমি ছাড়তে পারলাম না।

রোলাঁ বার্থ [৫] আমাদের এই ত্রয়ীকে বর্ণনা করার একটা নতুন উপায় খুঁজে দেন – "In myth, we find again the tri-dimensional pattern which I have just described: the signifier, the signified and the sign"। গুরু, গুরুত্ব ও চিহ্ন – এই উত্তরাধুনিক ত্রিনেত্রে আমরা প্রথমেই দেখতে পাই কবিকে signifier বা "গুরু" হিসেবে, পাঠক প্রায় অবিলম্বে "গুরুত্ব" এবং কবিতা "চিহ্ন"।

চিত্রঃ ৩



ঈদম- অহং- অধ্যহং ও কবি- কবিতা- পাঠক ত্রয়ী

বিশ্বজুড়ে অসংখ্য কবি নানাসময়ে একথা জানিয়েছেন যে কবিতা বা "চিহ্ন" হলো এক শিশুর মতো - কবি ও পাঠকের মধ্যেকার সহযোগিতার যে এক প্রত্যক্ষ ফলাফল।

আরো অন্যান্য ত্রিকৌণিক যতো বেশি আত্মপ্রকাশ করতে থাকে, আমাদের কবিতা- কবি- পাঠক মডেল ততো রসস্থ হয়। ত্রয়ী বদলে এবার ছায়াছবির তিন প্রধান চরিত্রের দিকে তাকানো যাক একবার – গ্যাভিন এলস্টার (টম হেলমোর), ম্যাডলিন/জুডি (কিম নোভাক) ও স্কটি (জেমস স্টুয়ার্ট)।

যে সব পাঠক ছবিটা দেখেননি কখনো বা ভুলে গেছেন, তাঁদের সুবিধার্থে কাহিনিসার বা প্লট এখানে খুব সংক্ষেপে রাখলাম – কাহিনীস্থল আমেরিকার পশ্চিমে প্রশান্ত মহাসাগরের উপকূলবর্তী স্বর্গীয়স্বপ্নিল সান ফ্রান্সিসকো শহর। স্কটি উচ্চতাভীতির কারণে সাময়িক অবসর নেওয়া এক অবিবাহিত গোয়েন্দা। তার পুরনো বন্ধু জাহাজব্যবসায়ী গ্যাভিন এলস্টার তাকে একদিন ডেকে একটা কাজ দেয়। এলস্টারের সন্দেহ তার স্ত্রী ম্যাডলিনের ওপর স্ত্রীর মাতামহীর অতীত ছায়া ফেলেছে এবং সে প্রায়শই তার নিজের সাথে মৃতা মাতামহীর অস্তিত্বকে মিশিয়ে ফেলছে। সেই মাতামহী ছিলেন আত্মহত্যাপ্রবণ এবং তার জীবনকাহিনী যারপরনাই নিষ্করুণ। ফলে ম্যাডলিনের নিরাপত্তা নিয়ে এলস্টার চিন্তিত। স্কটি বন্ধুর উপরোধে বন্ধুপত্নীকে

নিয়মিত অনুসরণ করতে শুরু করে এবং নিশ্চিত হয় যে তার ওপর অতীতের সেই মাতামহীর স্মৃতি ভর করেছে। একবার সে ম্যাডলিনকে বাঁচায়, তার সাথে সাক্ষাত আলাপ হয় ও প্রেমে পড়ে। ম্যাডলিনও সাড়া দেয়। পরিশেষে এক গির্জার চূড়ো থেকে ম্যাডলিন ঝাঁপ দিয়ে আত্মহত্যা করে। সেদিন তার সঙ্গে থাকা সত্ত্বেও, নিজের উচ্চতাভীতির কারণে স্কটি গির্জার চূড়ান্তে পৌঁছতে পারেনা। বাঁচাতে পারেনা তার প্রেমিকা ও বন্ধুপত্নীকে। এখানেই মনে হয় ছবি শেষ।

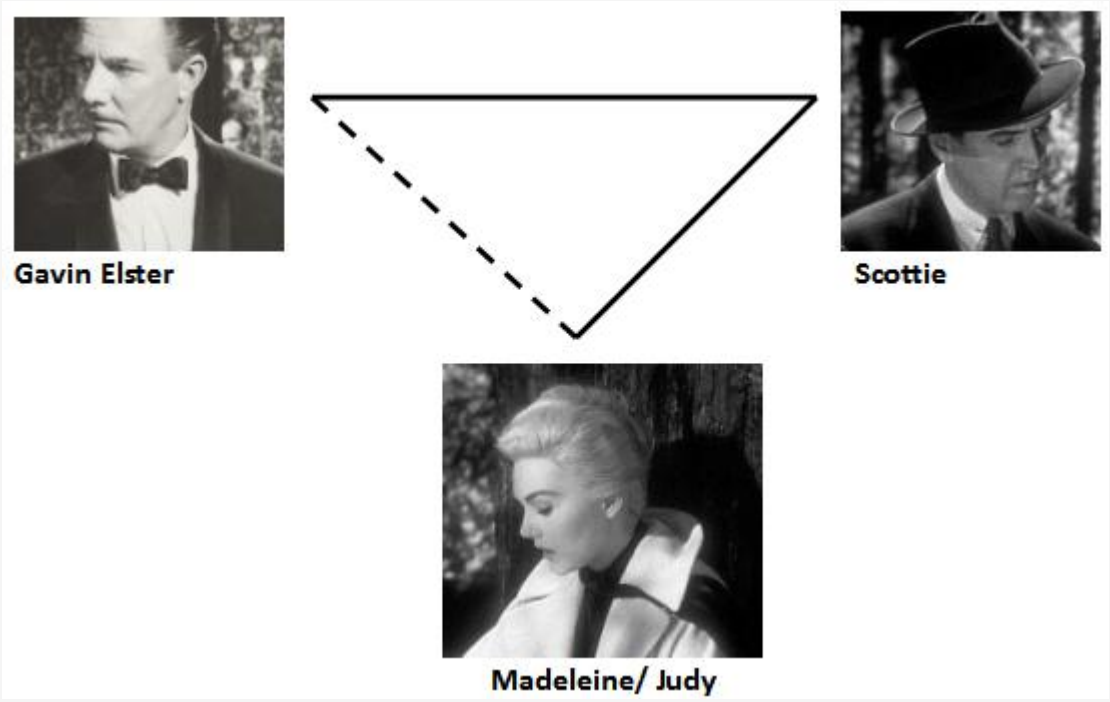
কিন্তু ছবি শেষ হয় না। নড়ে চড়ে এগোতে থাকে। দর্শক অস্বস্তিকর রুদ্ধশ্বাসে। প্রেমিকার মৃত্যুতে ও তাকে বাঁচাতে না- পারার অপরাধবোধে স্কটি গভীর বিষাদে আচ্ছন্ন হয়ে বহুমাস মনোরোগাবাসে কাটায়। তারপর একদিন। সে রাস্তায় একটা মেয়েকে দেখে – অনেকটা ম্যাডলিনের মতো দেখতে। দ্বিতীয়বার সে অনুসরণ শুরু করে। তবে এবার গোয়েন্দা হিসেবে নয়, অচেতন স্মৃতিভারাতুর এক প্রেমিক হিসেবে। মেয়েটি তাকে পাত্তা দেয় না প্রথমে। কিন্তু না দিয়ে পারেনা। এই সময়ে, ইন্টারমিশনের ঠিক আগে, হিচকক দর্শকের কাছে রহস্যের মোড়ক খুলে দেন। তিনি দেখিয়ে দেন এই মেয়েটি – জুডি – সেইই ম্যাডলিন। আসল যে ম্যাডলিন, গ্যাভিন এলস্টারের স্ত্রী, সেইই গির্জার ওপর থেকে পড়ে গিয়ে মারা যায়। তাকে স্কটি কোনোদিন দেখেনি। সম্পত্তির লোভে আসলে তাকে গ্যাভিনই ওষুধে অচেতন করে ঠেলে ফেলে দেয়। আর জুডিকে ম্যাডলিন সাজিয়ে, তাকে দিয়ে অভিনয় করিয়ে, মাতামহীর সত্য কাহিনীভিত্তিক সাজানো অবসেশন তৈরি ক'রে, স্কটির সাথে ছলনা করে – কেবলমাত্র এইটা প্রমাণ করতে যে এসব সত্যি আর গির্জার ছাদ থেকে পড়ে যাওয়া একটা দুর্ঘটনামাত্র – আর স্কটি এই গোটা সাজানো সত্যের ও দুর্ঘটনার সাক্ষী।

দর্শক কাহিনীর অনেকটা জেনে গেলো কিন্তু স্কটি তখনো জানেনা। এটাই হিচককী পদ্ধতি যা তাঁর ফিল্ম- চরিত্রের অন্যতম উজ্জ্বল দিক – কে অপরাধী ? – এই চিরাচরিত সাসপেন্সে দর্শককে ঝুলিয়ে না রেখে অপরাধ ও অপরাধীকে দেখিয়ে দিয়েও হিচচক যে টেনশনটা বাঁচিয়ে রাখেন সেটা এই – কিভাবে ধরা পড়বে অপরাধী ও তার অপরাধ? অর্থাৎ বস্তুর চেয়ে বাস্তবিকতা, লব্ধের চেয়েও পদ্ধতি/প্রক্রিয়া – এইটাই হিচককের বিশেষত্ব। আর এখানেই জন অ্যাশবেরির কাব্যবৈশিষ্ট্যের সঙ্গে একটা বড়ো সাযুজ্য আমরা পেয়ে যাই।

শেষ পর্যন্ত স্কটি কিভাবে এসব জানতে পারে এবং হারানো প্রেমিকাকে অন্যরূপে পেয়েও কিভাবে তাকে আবার হারায় এসব আর ভাঙলাম না। যাতে উৎসাহী পাঠক ছবিটা একবার দেখেন। নিপুণ এক রুদ্ধশ্বাস থ্রিলার অ্যালফ্রেড হিচককের "ভার্টিগো"। কিন্তু তার চেয়েও যেটা বড়ো ও কালোত্তীর্ণ সেটা হলো এই ছবির অন্য দিকগুলো। স্বপ্ন, স্মৃতি ও কল্পনাত্রয়ীকে হিচকক এক উপাবস্থা বা meta-state–এ নিয়ে যান। এইভাবেই অগোচরে ছবিতে কবিতার অজস্র মুহূর্ত আসে; মনস্তাত্বিক আধেয় ও উদ্বেগেও ছবিটা ভরপুর; তেমনি ধনী তার বার্নার্ড হারম্যানকৃত সঙ্গীত। ছবিটা পরবর্তীকালে বহু চলচ্চিত্র পরিচালক, শিল্পী ও লেখক/কবিকে উদ্বুদ্ধ করেছে। আমাকে কবিতার কোর্টে পাঠিয়েছে কতবার!

ছবির দ্বিতীয়ার্ধের একেবারে শুরুতে সাসপেন্স তুঙ্গে ওঠে যখন তরুণী জুডি (যাকে এখন ম্যাডলিনের সাথে মিশিয়ে দেওয়া হচ্ছে, দুজনেই যে দু- কারণে "ভুয়ো" সেটা বোঝা যাচ্ছে অথচ ঠিক যেন যাচ্ছেনা) একা ঘরে ক্যামেরার (ও দর্শকদের) দিকে ফেরে অসহায়তা ও দুশ্চিন্তায়; আর হিচকক জুডির ফ্ল্যাশব্যাকে গির্জার মিনার দৃশ্যের সেই চক্রান্ত আমাদের আর একবার চালিয়ে দেখান, এবার একটু অন্যভাবে, নতুন সত্যের সামনাসামনি – রবিন উড লেখেন "Then, suddenly, we are in the room alone with Judy: the withdrawl of Scottie from the scne is like the withdrawl of our own consciousness, we have nothing to cling to. Then the screen darkens around Judy and the flaskback begins….We experience a moment of total bewilderment in which all sense of reality seems terrifyingly to dissolve; then, abruptly, the vertigo is over for us: over, anyway, until we begin to reflect on the quicksand of reality and illusion the film presents." [৩]

চিত্রঃ ৪



"ভার্টিগো" ছবির তিন চরিত্র ও তাদের আন্তর্সম্পর্ক

ওপরের ছবির ত্রিভুজের একটা বাহু – এলস্টার ও ম্যাডলিন - এদের মধ্যে সম্পর্কটা বিচ্ছিন্নরেখায় দেখানো। এর কারণ এটা এক গোপন সম্পর্ক যা দর্শক ক্রমে ক্রমে অনুমান ও পরে আবিষ্কার করে, ছবি দেখতে দেখতে, কিন্তু মাত্র দুটো ছাড়া সরাসরি কোনো দৃশ্য দেখানো হয়না যেখানে এরা একসাথে। এই দুটো দৃশ্য হলো - এক) Ernie's রেস্টুরেন্টে প্রথম যেখানে স্কটি ম্যাডলিনকে (জুডি) দেখে আর দুই) ঘণ্টা লাগানো মিনারের সেই দৃশ্যে, যেখানে প্রথম ষড়যন্ত্রটা আমাদের কাছে ফাঁস করা হলো। আর এই দুটো দৃশ্যের একটাতেও আমরা এই দুই চরিত্রের মধ্যে কোনো শ্রাব্য কথোপকথন শুনতে পাইনা।

প্লট যতো প্রকাশিত হয়, দর্শকের কাছে ততোই অনাবৃত হতে থাকে এলস্টারের চরিত্র, তার অপরাধী সত্তা। সুতরাং কবির ভূমিকায় সেইই সবচেয়ে মানানসই; ছলাকলা ও চাতুর্যে সে অ্যাশবেরিয়ান কাব্যের সেরা প্রতিনিধি। আর এই চাতুর্যের সাহায্যেই সে তার নিপুণ "কবিতা", অর্থাৎ ম্যাডলিন, যাকে ওপরে ভনিতাসর্বস্ব মনে হলেও, তলে তলে রহস্যঘন; ধীরে ও শান্তভাবে যে "পাঠক" বা স্কটির মনের ওপর সম্পূর্ণ দখল নেয়, আবার একই সাথে তার কর্তার (এলস্টারের, অর্থাৎ "কবি"র) মূল পরিকল্পনাটাও ভোলে না (এখানেই অ্যাশবেরির pumectation এর কথা আবার স্মরণে আনতে হবে) বরং পরম নিষ্ঠায় প্রেমোন্মত্ত স্কটি বা "মজে যাওয়া পাঠক"কে বোকা বানিয়ে তাকে এক ডি- চিরিকোয়ান (Georgio de Chirico) জগতে পাঠায় যেখানে সমীকরণের দুইদিকে সমান হয়ে ওঠে বাস্তব আর অবাস্তব। এই ত্রিকৌণিকে অবশ্য শেষ পর্যন্ত "কবিতা" অর্থাৎ ম্যাডলিন/জুডিরই মৃত্যু হয়।

নিহত কবিতা যেহেতু কবি ও পাঠক, কারোর কোনো মঙ্গলই ঘটাবেনা তাই আমার সমান্তরাল টানার এখানে একটা বিরতি প্রয়োজন.....

(চলবে)

==========

তথ্য, চিন্তা ও লেখসূত্র ঃ

১. "The Tension Is in the Concept": John Ashbery's Surrealism, Ernesto Suarez-Toste, Vol. 38., No. 1., Style. (2004).
২. Ashbery Resource Center. Flowchart Foundation. Website. (2009).
৩. Hitchcock's Films Revisited, Robin Wood, Columbia University Press, NY, (1989).
৪. “The Cinema of Poetry”, Pier Pasolini, Movies and Methods. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University ofCalifornia Press, 1976. 542-558.
৫. Mythologies. Roland Barthes. Hill and Wang. NY. (1984).