 প্রবন্ধাবলি, *খণ্ড : ১২*, *জুলাই ২০২০*, *৮৯-১১৩*

গল্পের অভিযোজন ও তুলনামূলক চরিত্র বিশ্লেষণে *হাওয়া* (২০২২): গুলতি-চান মাঝি বনাম মনসা-চাঁদ সওদাগর

(Exploring Narrative Adaptation and Comparative Analysis of Characters in *Hawa* (2022): Gulti-Chan Majhi versus Monosa-Chad Sawdagor)

শাওলিন শাওন[১]

সারসংক্ষেপ

মেজবাউর রহমান সুমন পরিচালিত *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি যে সকল কারণে স্মরণীয় হয়ে থাকবে তার মধ্যে বাংলা সাহিত্যের মধ্যযুগীয় মঙ্গলকাব্যের সাথে গল্পের সংশ্লিষ্টতা, গল্প বলার ধরন, ব্যবসায়িক সাফল্য এবং বন্যপ্রাণী (সংরক্ষণ ও নিরাপত্তা) আইন, ২০১২ লঙ্ঘনের অভিযোগসমূহ অন্যতম। তবে এই গবেষণা প্রবন্ধে *হাওয়া* (২০২২) এবং মনসামঙ্গলের প্রধান চরিত্রদ্বয়ের তুলনামূলক বিশ্লেষণ এবং গল্পের অভিযোজন (Narratives adaptation) বা "কোনো ঘটনার কতটুকু অবলম্বনে নতুন একটি শৈল্পিক ঘটনা রচিত হয়" -এই বিষয়গুলোর উপর প্রাধান্য দেয়া হয়েছে। অর্থাৎ, এই প্রবন্ধটি অভিযোজনের (Adaptation) ভিত্তিতে বাংলা সাহিত্যের মধ্য যুগের মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* সাথে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটির গল্পের (Narrative) বিশ্লেষণ করেছে। এই পার্থক্য বর্ণনার জন্য তুলনামূলক বিশ্লেষণ প্রক্রিয়াকে (Comparative Analysis) বেছে নেয়া হয়েছে, একই সাথে গুণবাচক গবেষণা পদ্ধতিতে (Qualitative Research Method) উক্ত বিষয়ের সাথে ডাডলি অ্যান্ড্রু (Dudley Andrew) প্রবর্তিত অভিযোজনের (Adaptation) তিন স্তম্ভ তথা বোরোয়িং (Borrowing), ইন্টারসেক্টিং (Inersecting) এবং ফিডেলিটি ও ট্রান্সফরমেশন (Fidelity and Transformation) তত্ত্বের সমন্বয় করা হয়েছে।

মূল শব্দ: ন্যারোটিভ, অ্যাডাপ্টেশন, হাওয়া (২০২২), ফিল্ম অ্যানালাইসিস, মনসামঙ্গল, চলচ্চিত্রে মঙ্গলকাব্য।

---

[১] প্রভাষক, টেলিভিশন, চলচ্চিত্র এবং ফটোগ্রাফি বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়; ইমেইল: Shaolinshaon1213@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.59146/PBDHV12A5

Abstract: What will make Mezbaur Rahman Suman's Hawa (2022) memorable are its links to medieval Bengali literature's Mangal Kavya, its cinematic storytelling approach, its commercial success, and allegations of violating the Wildlife (Preservation and Safety) Act, 2012. However, this study primarily focuses on two key issues: a comparative exploration of the two central characters in Hawa (2022) and Mansa Mangal, and the extent to which the narrative is adapted to create a new artistic event based on a previous one. In other words, this study delves into an analysis of how the narrative of the film Hawa (2022) relates to the medieval Mangal Kavya of Bengali literature through the lens of adaptation. To illuminate this difference, a comparative analysis is employed, and the qualitative research method incorporates Dudley Andrew's three pillars of adaptation theory, which include Borrowing, Intersecting and Fidelity, and Transformation theory.

১. ভূমিকা

গল্পই মূলত একটি চলচ্চিত্রের প্রাণ যা ওই চলচ্চিত্রের বিগ-বাজেট, ব্যয়বহুল ভিএফএক্স কিংবা নানামুখী প্রচারণা কৌশলকে ছাপিয়ে দর্শককে প্রেক্ষাগৃহে নিয়ে আসে। বাংলাদেশের চলচ্চিত্র শিল্প (Film Industry) বা ঢালিউডে ২০২২ সালে মুক্তিপ্রাপ্ত চলচ্চিত্রসমূহের মধ্য পরিচালক মেজবাউর রহমান সুমন পরিচালিত *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি ঢালিউডের জন্য যেন সফলতার *হাওয়া* বয়ে এনেছে, দর্শককে প্রেক্ষাগৃহমুখী করেছে, টেলিভিশন-রেডিও-সামাজিক যোগাযোগ মাধ্যমসহ সর্বত্র দর্শককে বাংলাদেশি চলচ্চিত্র নিয়ে আলাপ করতে অনুপ্রাণিত করেছে। এখন *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের গল্পের মৌলিকতা নিয়ে বলা যাক। বাস্তবিক অর্থে বলা যায়, সকল গল্পই কোন না কোন ঘটনা অবলম্বনে বা অনুপ্রেরণায় রচিত হয়। সামাজিক যোগাযোগ মাধ্যমে বিভিন্ন ডিজিটাল সমালোচকগণ *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটির গল্পের সাথে বাংলা সাহিত্যের মধ্য যুগের মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* ছায়া খুঁজে পেয়েছেন (RnaR, 2022, 2:31-2:53) । নির্মাতা মেজবাউর রহমান সুমন *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের গল্পের সাথে মিথের সংশ্লিষ্টতা আছে স্বীকার করলেও, কখনোই নির্দিষ্ট করে বলেননি কোন সেই মিথ (Sumon, 2022b, 1:26)। এ প্রসঙ্গে মিথকে সংজ্ঞায়িত করা প্রয়োজন।

মিথ কীভাবে গড়ে উঠেছে সেই প্রসঙ্গে নানা সমাজবিজ্ঞানী নানা মত দিলেও একটি বিষয়ে সকলেই একমত যে, আদিম মানুষ প্রকৃতির অনেক দুর্বোধ্য বিষয়কে অলৌকিক শক্তির রূপ ভাবতো। এই সব শক্তির বিবর্ধিত রুপই হলো দেবতা যাদের ক্রোধ নিরসন এবং তুষ্টির জন্য নানা আচার-বিধি পালিত হতো যেগুলো পরবর্তীতে মিথে রূপান্তরিত হয়েছে। স্কটল্যান্ডের প্রসিদ্ধ তাত্ত্বিক জেমস লুই স্পেন্স (Jemes Lewis Spence) (১৮৭৪-১৯৫৫) মিথকে সংজ্ঞায়িত করেছেন।

> "Myth is a mode of scientific approach in connection with the imaginary explanations of natural phenomenon prior to the emergence of the Science proper"(Lewis, 1921, p. 128).

এছাড়াও ফরাসি তাত্ত্বিক রোলঁ বার্ত তার মিথের বিশ্লেষণে দুই ধরণের চিহ্নের তাৎপর্যের কথা বলেছেন- প্রথম ক্রমের তাৎপর্য (the first-order signification) (একটি চিহ্নের আক্ষরিক বা প্রাথমিক অর্থ-নির্দেশ) এবং দ্বিতীয় ক্রমের তাৎপর্য (the second-order signification) (অতিরিক্ত অর্থ এবং সাংস্কৃতিক অর্থ) তুলে ধরেছেন। মিথ হল দ্বিতীয় ক্রমের তাৎপর্যের বা সাংস্কৃতিক অর্থ কেন্দ্রিক একটি ব্যবস্থা যা আদর্শগত উদ্দেশ্য চিহ্নের অর্থকে রূপান্তরিত করে (Barthes, 1957)।

হাওয়া (২০২২) চলচ্চিত্রের মিথ প্রসঙ্গে নির্মাতার মত, পূর্বে অনুমিত কোন মিথকে জেনে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি দেখার চেয়ে সম্পূর্ণ নতুন একটি গল্পকে পর্দায় আবিষ্কার করাই দর্শকের জন্য শ্রেয়, কোন মিথের সাথে সংশ্লিষ্টতা আছে সেটি বরং দর্শকই প্রেক্ষাগৃহে খুঁজে বের করুক (Sumon, 2022b, 1:26-2:15) । সুতরাং প্রাচীন মিথ বা মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* ছায়া *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে বিদ্যমান যা আরো বিস্তারিত ভাবে পরবর্তী অংশে বর্ণিত হবে।

Figure 1: হাওয়া (২০২২) চলচ্চিত্রে সমুদ্রে চান মাঝির নৌকা

হাওয়া (২০২২) চলচ্চিত্রে মিথের সংশ্লিষ্টতার পরে এবার গল্পের অভিযোজন (Narratives adaptation) বা "কোনো ঘটনার কতটুকু অবলম্বনে নতুন একটি শৈল্পিক ঘটনা রচিত হয়" -এই প্রসঙ্গে আসা যাক। কোন বাস্তব ঘটনা, ছোট গল্প, সাহিত্যকর্ম, গান, কাব্য, নাটক, চিত্রকর্ম ইত্যাদি অবলম্বনে অন্য কোন নতুন রচনা প্রস্তুত করাকে বলে অভিযোজন বা অ্যাডাপ্টেশন (Merriam-Webster, 1928) । নির্মাতাগণ প্রায়শ গল্পের অভিযোজনের (Narratives adaptation) উপর ভিত্তি করে নিজস্ব শৈল্পিক ভাবনা মিলিয়ে নতুন গল্পের নির্মাণ করে থাকে- যেমনটি মেজবাউর রহমান সুমন করেছেন *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে।

"গল্পের অভিযোজন (Narratives adaptation) ও তুলনামূলক চরিত্র বিশ্লেষণে *হাওয়া* (২০২২): গুলতি-চান মাঝি বনাম মনসা- চাঁদ সওদাগর" শীর্ষক গবেষণা প্রবন্ধের উদ্দেশ্য গল্পের অভিযোজন

(Narratives adaptation) ভিত্তিতে চলচ্চিত্র *হাওয়া* (২০২২) এবং মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* উল্লেখযোগ্য চরিত্রসমূহের তুলনামূলক বিশ্লেষণ করা।

১.১ গবেষণা প্রশ্ন

> "কোনো ঘটনার কতটুকু অবলম্বনে নতুন একটি শৈল্পিক ঘটনা রচিত হয়" বা ঘটনা প্রবাহের সংযোজনের (Narratives adaptation) প্রেক্ষিতে, কীভাবে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্র ও *মনসামঙ্গল* সাহিত্যকর্মের কেন্দ্রীয় চরিত্রসমূহের (গুলতি-চান মাঝি বনাম মনসা- চাঁদ সওদাগর) তুলনামূলক বিশ্লেষণ করা যায়?

১.২ সাহিত্য পর্যালোচনা

চলচ্চিত্র সাহিত্যের পারস্পরিক অভিযোজন সংক্রান্ত পূর্ববর্তী গবেষণার অন্তর্দৃষ্টির উপর ভিত্তি করে প্রবন্ধের এই অংশটি পরিচালিত হবে। এই গবেষণা প্রবন্ধটি লেখাকালীন (আগস্ট, ২০২২) *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি বাংলাদেশের ৫৬টি প্রেক্ষাগৃহে (২০২২) চলমান (Prothomalo, ২০২২)। স্বভাবত এই প্রবন্ধে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্র সংশ্লিষ্ট প্রকাশিত পূর্ণ গবেষণা প্রবন্ধ বা আনুষঙ্গিক লিটারেচারের দুষ্প্রাপ্যতা এই প্রবন্ধের সীমাবদ্ধতা। তবে চলচ্চিত্র বিশ্লেষণ এবং সাহিত্যের সাথে মিথস্ক্রিয়ার অনুসন্ধান সংক্রান্ত লিটারেচারের উল্লেখ এই প্রবন্ধে রয়েছে।

মরিস বেজা (Morris Beja) অভিযোজনের দুটি প্রধান পন্থা উপস্থাপন করেন- উল্লেখযোগ্য পরিবর্তনের বিরুদ্ধে ওকালতি করে, মূল কাজের অখন্ডতা রক্ষার উপর জোর দেয়া এবং নির্বাচিত মাধ্যমটিতে শিল্পের একটি নতুন ও স্বতন্ত্র কাজ তৈরি করতে মূল কাজটিকে অবাধে অভিযোজিত করতে বিশ্বাস করা (Beja, 1979)। বেজার ন্যায়, চাং-ও (Soh-young Chung) গল্প অভিযোজনের দুটি প্রধান পন্থার উল্লেখ করেন- তুলনামূলক এবং দৃষ্টান্তমূলক (Chung, 2002) । অপরদিকে মাইকেল ক্লেইন (Michael Klein) অভিযোজনের তিনটি পন্থা চিহ্নিত করেন- আক্ষরিক অনুবাদ, উল্লেখযোগ্য পরিবর্তনপূর্বক পুনর্ব্যাখ্যা, এবং উৎস উপাদানকে কাঁচামাল হিসাবে বিবেচনা (Klein & Parker, 1981। সমালোচনার ভিত্তিতে অভিযোজন সংক্রান্ত মতামত দেন কারেন ক্লাইন (Karen Kline) এবং টিমোথি কোরিগান (Timothy Corrigan। কারেন ক্লাইন (Karen Kline) সমালোচনামূলক দৃষ্টান্তের প্রবর্তন করেন, যার মধ্যে অনুবাদ সমালোচকরা বিশ্বস্ততার মূল্যায়ন করেন, বহুত্ববাদী সমালোচকরা উপন্যাসের চেতনার প্রতি আনুগত্যের প্রকাশ করেন, রূপান্তর সমালোচকরা চলচ্চিত্রকে একটি স্বায়ত্তশাসিত শিল্প পরিবর্তনকারী কাঁচামাল হিসেবে দেখেন এবং বস্তুবাদী সমালোচকরা চলচ্চিত্রকে সাংস্কৃতিক-ঐতিহাসিক প্রক্রিয়ার পণ্য হিসেবে পরীক্ষা করেন (Kline, 1996)। অপরদিকে, টিমোথি কোরিগানের (Timothy Corrigan) চারটি সমালোচনামূলক কাঠামোর প্রস্তাব করেন- ঐতিহাসিক প্রাসঙ্গিকরণ, সাংস্কৃতিক শ্রেণিবিন্যাসকে প্রশ্নবিদ্ধ করা, অভিযোজন প্রক্রিয়ার প্রতি মনোযোগ এবং আন্তঃবিভাগীয়তা (Corrigan,1998)।

Figure 2: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে চান মাঝির নৌকা (০২)

১.৩ গবেষণা পদ্ধতি

এই গবেষণা প্রবন্ধটির জন্য, *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রকে গুণগত উপাত্ত (কোয়ালিটেটিভ ডাটা) বিবেচনা করে, **গুণবাচক গবেষণা পদ্ধতি** (কোয়ালিটেটিভ রিসার্চ মেথড) ব্যবহৃত হয়েছে। কেননা, কলা কিংবা সামাজিক বিজ্ঞান সংশ্লিষ্ট বিষয়ের গবেষণার ক্ষেত্রে, গুণগত উপাত্ত (টেক্সট, ভিডিও, অডিও ইত্যাদি) সমূহ বিশ্লেষণের জন্য গুণবাচক গবেষণা পদ্ধতি (কোয়ালিটেটিভ রিসার্চ মেথড) ব্যবহার শ্রেয় (Bhandari, 2020, pp.1-3)। এছাড়াও, গুণবাচক গবেষণা পদ্ধতির (কোয়ালিটেটিভ রিসার্চ মেথড) নানা পন্থা (কোয়ালিটেটিভ রিসার্চ আপ্রোচ) থেকে **বর্ণনামূলক ব্যাখ্যা** (ন্যারেটিভ রিসার্চ- গল্পের উপস্থাপন, দর্শকদের গ্রহণ এবং তাদের অভিজ্ঞতার আলোকে প্রক্রিয়া ব্যক্তকরণ), **পর্যবেক্ষণ** (অবসারভেশন- সরাসরি চলচ্চিত্র তথা মুখ্য উৎস থেকে গবেষকের নিজস্ব দেখা, শোনা এবং অভিজ্ঞতা) এবং **গৌণ উৎসের** (সেকেন্ডারি ডাটা- বিদ্যমান সংবাদপত্রের রিপোর্ট, সাক্ষাৎকার, সমালোচনা, পর্যালোচনা ইত্যাদি) ব্যবহার করা হয়েছে। কেননা, একটি উৎকৃষ্ট গবেষণা প্রবন্ধ প্রয়োজনবোধে মুখ্য (প্রাইমারি) এবং গৌণ (সেকেন্ডারি) উভয় উপাত্ত ব্যবহার করে থাকে (Streefkerk, 2018, pp. 1-3) ।

১.৪ তত্ত্বীয় কাঠামো

গবেষণা প্রবন্ধটির তত্ত্বীয় কাঠামো নিয়ে আলোচনার জন্য এ অংশে থিওরিটিক্যাল অ্যানালাইসিস বা তত্ত্বীয় বিশ্লেষণ প্রক্রিয়া সম্পর্কে আলোকপাত করা হয়েছে। প্রথমেই অ্যানালাইসিস বা বিশ্লেষণ নিয়ে কিছু কথা বলা যাক। যে কোন ব্যাখ্যামূলক রচনাকে বিকশিত করার অন্যতম প্রক্রিয়া হলো অ্যানালাইসিস বা বিশ্লেষণ। যে কোন চলচ্চিত্র বিশ্লেষণের মূল উদ্দেশ্য হলো - একটা চলচ্চিত্র কেন এবং কীভাবে এর নিজস্ব ভাষাকে সামনে এগিয়ে নিয়ে যায় তা বোঝা। অর্থাৎ, গল্প বলার মাধ্যম হিসেবে এবং বাস্তবতা-কল্পনা প্রকাশক হিসেবে অন্যান্য মাধ্যম থেকে চলচ্চিত্রের মূল পার্থক্য কোথায়- তা বোঝা, চলচ্চিত্রের ক্ষেত্রে, একটা চলচ্চিত্রের বিভিন্ন অংশ- নির্মাতার দর্শন, গল্প সংক্ষেপ, শিল্প নির্দেশনা, সিনেমাটোগ্রাফি, কম্পোজিশন, সম্পাদনা ইত্যাদিকে (Geiger, 2005, p.1031) বোঝা। এই গবেষণা প্রবন্ধটির তত্ত্বীয় কাঠামো নিয়ে বলার জন্য *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্র এবং

মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গল* উভয় গল্পের (Narrative) তুলনামূলক বিশ্লেষণ প্রক্রিয়াকে নির্বাচন করা হয়েছে। চলচ্চিত্র বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে তুলনামূলক আলোচনা একটি অন্যতম মৌলিক প্রক্রিয়া। চলচ্চিত্র বিশ্লেষণ অন্তর্নিহিতভাবে তুলনামূলক আলোচনার উপর নির্ভর করে- কীভাবে একটি চলচ্চিত্র অপর একটি চলচ্চিত্র থেকে আলাদা বা সাদৃশ্যপূর্ণ (Geiger, 2005, p.1047) এই বিষয়ে।

শুধু দুইটি চলচ্চিত্রের পার্থক্যই নয়, সাহিত্য থেকেও চলচ্চিত্রকে পৃথকীকরণ তত্ত্বীয় বিশ্লেষণের প্রয়োজন। সাহিত্যকর্মকে নিজস্ব ভাষায় রূপান্তর করার চলচ্চিত্রের এই নিজস্ব পদ্ধতি সম্পর্কে ডাডলি অ্যান্ড্রু (Dudley Andrew) তিনটি বিষয়ের উল্লেখ করেছেন- বোরোয়িং (Borrowing), ইন্টোরসেক্টিং (Intersecting) এবং ফিডেলিটি ও ট্রান্সফরমেশন (Fidelity and Transformation) (Lothe, 2005, p. 87)। প্রথমেই বোরোয়িং নিয়ে বলা যাক। এটি বলতে বোঝায় মূলত যখন একজন নির্মাতা কম বা বেশি আকারে পূর্বে সফলতা পেয়েছে এমন কোন সাহিত্যকর্মের উপাদান, ধারনা বা গঠন নতুন শিল্পকর্মে ব্যাপকভাবে বহাল রাখছেন (Andrew, 1922, as cited in Lothe, 2005)। অর্থাৎ, এখানে গল্পের অভিযোজন (Narratives adaptation) বা ছায়া অবলম্বনের সত্যতার চেয়ে নতুন নির্মাণের উর্বর শৈল্পিকতার প্রশ্নই মূখ্য। বোরোয়িং (Borrowing) এর পর ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) অর্থাৎ ডাডলি অ্যান্ড্রু (Dudley Andrew) প্রবর্তিত সাহিত্য কর্মকে চলচ্চিত্রের ভাষায় রূপান্তর করার নিজস্ব পদ্ধতির মধ্যে দ্বিতীয় উপাদান। ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) হলো অ্যাডাপ্টেশন বা অভিযোজনের ভিন্ন এক ধরন। "এখানে মূল গল্পের নিজস্বতা এমন ভাবে সংরক্ষিত থাকে যেন সেটি অ্যাডাপ্টেশন ও অভিযোজনে ইচ্ছাকৃতভাবে অঙ্গীভূত করা হয়নি" (Andrew,1922, as cited in Lothe, 2005)। সাহিত্য কর্ম নির্ভর চলচ্চিত্রগুলো সরাসরি গল্প অ্যাডাপ্টেশন বা অভিযোজনের স্বীকারোক্তিতে যায় না। বরং আন্ড্রু (1922, as cited in Lothe, 2005) আরো বর্ণনা দেন "নির্মাতাগণ সাহিত্য কর্মটির "অন্যান্য" দিক বা স্বাতন্ত্র্য বৈশিষ্ট্যগুলো যেন এক দশকের নান্দনিকতার সাথে আরেক দশকের চলচ্চিত্রের কারিগরি দিকের সাথে একটি দ্বন্দ্বময় পারস্পরিক ক্রিয়ার মাধ্যমে নিজস্ব ঘরানায় তুলে ধরে"। বোরোয়িং, ইন্টারসেক্টিং এর পর ডাডলি অ্যান্ড্রু প্রবর্তিত সাহিত্য কর্মকে চলচ্চিত্রের ভাষায় রূপান্তর করার সর্বশেষ পদ্ধতি ফিডেলিটি ও ট্রান্সফরমেশন (Fidelity and Transformation)। ফিডেলিটি অ্যান্ড ট্রান্সফরমেশন হলো মূল সাহিত্য কর্মেও নির্যাসকে চলচ্চিত্রে পুনঃপ্রতিষ্ঠা করা (Andrew,1922, as cited in Lothe, 2005)।

উক্ত বিশ্লেষণীয় বিষয়গুলোকে এই গবেষণা প্রবন্ধটিতে দুই ভাগে আলোচনা করা হবে- গল্পের অভিযোজনে (Narratives adaptation) *হাওয়া* (২০২২) ও *মনসামঙ্গল* এবং শিরোনামে উল্লেখিত চরিত্রসমূহের তুলনামূলক আলোচনায় *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল*। এজন্য প্রথমে সাহিত্যকর্ম হিসেবে *মনসামঙ্গল* কাব্যের প্রেক্ষাপট এবং *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের প্রেক্ষাপট আলোচনা করা প্রয়োজন।

১.৫ সাহিত্য কর্ম হিসেবে *মনসামঙ্গল* কাব্যের প্রেক্ষাপট: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে মনসা-কথার নব নির্মাণ আলোচনার পূর্বে মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত *মনসামঙ্গল* কাব্যগুলিতে মনসাদেবীর পরিচয় কীভাবে পাই সেটি নিয়ে বলা প্রয়োজন। প্রথমে মঙ্গলকাব্যকে সংজ্ঞায়িত করা যাক। বাংলাদেশে খ্রিষ্টীয় পঞ্চদশ শতাব্দীর শেষভাগ হইতে অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্ধ পর্যন্ত পৌরাণিক, লৌকিক এবং পৌরাণিক-লৌকিক সংমিশ্রিত দেব-দেবীর লীলা মাহাত্ম্য, পূজা-প্রচার এবং ভক্ত কাহিনি অবলম্বনে

যে ধরণের সম্প্রদায়গত, প্রচারধর্মী ও আখ্যানমূলক কাব্য রচিত হয়েছে, তাকে বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে মঙ্গলকাব্য বলা হয় (বন্দ্যোপাধ্যায়, 1962, as cited in Begum, 2019, p.14)।

মঙ্গলকাব্যগুলির আখ্যান বিন্যাসে কোন নির্দিষ্ট দেব-দেবীকে অবলম্বন করে বহু কবি একই আখ্যান রচনা করে গেছেন। মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্যগুলোর মধ্যে মনসা দেবীর মাহাত্ম্য সূচক *মনসামঙ্গল* সর্বাপেক্ষা প্রচার লাভ করেছিলো (Begum, 2019, p. 14)। *মনসামঙ্গল*-এর রচয়িতা অনেক কবি- বিজয়গুপ্ত ১৪৯৪ সালের *মনসামঙ্গল* বা পদ্মপুরাণ, বিপ্রদাস পিপিলাই রচিত ১৪৯৫ সালের মনসা-বিজয় তিন খন্ডে সাজানো নারায়ণ দেবের পদ্মপুরাণ (ষোড়শ শতাব্দীর প্রথম দিকে), কেতকাদাস ক্ষেমানন্দের মনসার ভাসান বা *মনসামঙ্গল*, দ্বিজবংশীদাস ও ষষ্ঠীবর অথবা ওড়িশার কবি দ্বারিকাদাসও *মনসামঙ্গল* ইত্যাদি (Kader, 2016)।

বলা বাহুল্য, প্রত্যেক কবি নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গি থেকে মনসার আখ্যানটি দেখেছেন, নিজস্ব কল্পনায় এর বিস্তার ঘটিয়েছেন। ফলে একটি *মনসামঙ্গল* থেকে আরেকটির পার্থক্য অনেক, যদিও মনসার জন্ম (সরাসরি শিবের বীর্য থেকে, কোনো মায়ের গর্ভ থেকে নয়), শিবের সঙ্গে তাঁর পুনর্মিলন, শিবের স্ত্রী চন্ডী বা পার্বতীর সঙ্গে তাঁর সংঘাত, শিবের অশ্রু থেকে মনসার বোন নেতার উত্থান, মনসার বিরুদ্ধে চাঁদ সওদাগর বা চন্দ্রধারার কঠোর অবস্থান এবং শেষ অবধি পুত্র লখিন্দরকে মৃত্যু থেকে ফিরিয়ে আনার বিনিময়ে চাঁদ সওদাগর কর্তৃক মনসার বশ্যতা স্বীকার করে নেওয়া- এসব বিষয় ঘুরেফিরেই প্রত্যেকের বর্ণনাতেই আসে। তারপরও মনসার গল্পের কোনো একক উৎস বা সূত্র নেই–বৈচিত্র্যই এর প্রধান পরিচয় (Kader, 2016, paras.3-4)।

মনসামঙ্গল কাব্যে আমরা দুটি ভাগ পেয়ে থাকি দেবখন্ড এবং মর্ত্যখন্ড (Begum, 2019, p.15)। স্থান-কাল-পাত্র ভেদে পার্থক্য থাকলেও বিভিন্ন বর্ণনায় সংক্ষেপণ-বিস্তৃতি-গ্রহন-বর্জন- সংযোজন থাকলেও *মনসামঙ্গলের* একটি গতানুগতিক কাহিনী আমরা সব কবির কাব্যেই পেয়ে থাকি। পদ্মপাত্রে স্খলিত শিবের বীর্য থেকে মনসার জন্ম, পিতা কন্যার পরিচয়, মনসাকে দেখে চন্ডীর রোষ, চন্ডীর হাতে মনসার চক্ষু নষ্ট, জরুৎকারের সাথে মনসার বিবাহ, ভাগ্যের পরিহাসে স্বামী বিচ্ছেদ, সমুদ্রমন্থনে সৃষ্ট বিষপানে অচেতন শিবকে মনসার চৈতন্য প্রদান, সৎমা চন্ডীর ষড়যন্ত্রে দেবীর নির্বাসন ও পুরী নির্মাণ, কন্যা বিচ্ছেদে কাতর শিবের অশ্রু থেকে নেতার জন্ম, নেতাকে পদ্মার দেখাশোনার দায়িত্ব প্রদান ইত্যাদি ঘটনার মধ্য দিয়ে দেবখন্ডের সমাপ্তি।

মনসামঙ্গলে এরপরে মনসার মর্ত্যে পূজা প্রচারের সংকল্প দিয়ে মর্ত্যখন্ড বা চাঁদ সওদাগর-বেহুলা-লখিন্দরের কাহিনী শুরু। প্রথমে রাখালদের, পরে হোসেন-হাসানের মাধ্যমে পূজা প্রচার, চাঁদের কাছ থেকে পূজা পাওয়ার ইচ্ছা এবং প্রত্যাখ্যানে তার ছয় পুত্রের প্রাণনাশ, চাঁদের বানিজ্যযাত্রায় চৌদ্দ ডিঙ্গা নিমজ্জন, পুত্র লখিন্দরের জন্ম, সহায় সম্বলহীন চাঁদের গৃহে প্রত্যাবর্তন, মনসার শাপ থেকে বাঁচতে লখিন্দরের বিবাহে সর্প নিরোধক লোহার বাসর নির্মাণ, বাসরে সর্প-দংশনে লখিন্দরের মৃত্যু, ভেলায় মৃত স্বামীকে নিয়ে বেহুলার স্বর্গ যাত্রা, ঘাটে ঘাটে নানা সংকট পেরিয়ে বেহুলার অবশেষে স্বর্গে গমন, দেবালয়ে নৃত্য পরিবেশন করে দেবতাকুলকে খুশি করে অতঃপর শিবের সুপারিশে মনসার মাধ্যমে লখিন্দরসহ পূর্বে মৃত ছয় ভাসুরের জীবন ফেরত এবং অবশেষে শ্বশুর চাঁদ সওদাগরকে দিয়ে মনসার পূজা করাবে এই শর্তে বেহুলার স্বদেশ প্রত্যাবর্তন।

উপরোক্ত আলোচনার ভিত্তিতে, *মনসামঙ্গল* কাব্যের দেবখণ্ড এবং মর্ত্যখণ্ড নিয়ে আলাপ শেষে বলা যায়, মনসার আছে দুইটি সত্তা- কল্যাণকামিনী এবং প্রতিহিংসাপরায়নী (Biswas, 2016, p. 131) । দেবী হিসেবে মর্ত্যে নিজের পূজা প্রতিষ্ঠায় এবং সম্মান অর্জনের জন্য মনসা দেবী প্রয়োজনে ছল করেছে, প্রতিশোধ পরায়ণ হয়েছেন। আবার, পিতা-মাতা থেকে বিচ্ছিন্ন মনসা দেবী প্রয়োজন পড়তেই মহাদেব পিতার বিষক্রিয়া দূর করেছেন, সৎ মা চন্ডীর আক্রোশে চক্ষু হারিয়েও তাঁর অচৈতন্যে জ্ঞান ফিরিয়েছেন, পতীব্রতা সতী নারীর মত স্বামীর বিচ্ছেদে শোকহারা দিশেহারা হয়েছেন, চাঁদ সওদাগরের সাথে শত্রুতা থাকা সত্বেও তার স্ত্রী সনকার মতো মনসা-ভক্তদের কখনো নিরাশ করেনি, বিকল্প পথ বাতলে দিয়েছেন।

১.৬ *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের প্রেক্ষাপট: বাংলাদেশে ২০২২ সালে মুক্তিপ্রাপ্ত চলচ্চিত্রসমূহের মধ্য মেজবাউর রহমান সুমন পরিচালিত *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি বাংলাদেশি চলচ্চিত্র শিল্প (Film Industry) বা ঢালিউডের জন্য উল্লেখযোগ্য। এর গল্প বলার ধরণ, ব্যবসায়িক সাফল্য কিংবা বন্যপ্রাণী (সংরক্ষণ ও নিরাপত্তা) আইন, ২০১২ লঙ্ঘনের অভিযোগ (Islam, 2022, para.3) সব মিলিয়ে এটি বাংলাদেশী দর্শক-সমালোচক সকলের নজর কেড়েছে, সামাজিক যোগাযোগ মাধ্যমকে সরব রেখেছে।

এই চলচ্চিত্রের মূলগল্প মূলত সমুদ্রের মৎস্যজীবী একদল মানুষকে নিয়ে যারা একজন মহাজনের মালিকানাধীন নৌকায় করে মাছ ধরে বাজারে বিক্রি করেন।

Figure 3: চান মাঝি এবং ইবা

এই মৎস্যজীবী দলের প্রধান বা হেড মাঝি হলেন চান মাঝি (অভিনয়েঃ চঞ্চল চৌধুরী) এবং মাছ ধরার নৌকাটির ইঞ্জিন মাস্টার ইবা / ইব্রাহীম (অভিনয়েঃ শরীফুল রাজ)। এই নৌকার মৎস্যজীবীদের মাঝে রয়েছে বিস্তর শ্রেনীবিভেদ, অর্থাৎ নৌকায় সৃষ্ট বিভিন্ন পদবীর (হেড মাঝি, ইঞ্জিন মাস্টার, জেলে, রাধুনী ইত্যাদি) বিচারে উদ্ভূত শ্রেনীবিভাগ। যেমন- হেড মাঝির নেতৃত্বে অন্যান্য মাঝিরা ঝড়-ঝঞ্ঝা পেরিয়ে জাল সামলে নানা কৌশলকে কাজে লাগিয়ে মাছ ধরার কাজটি করেন। অথচ ইঞ্জিন মাস্টার ইবা নৌকার নিচে ইঞ্জিন ঘরে বসে কী বা এমন করে থাকে সেটি নিয়ে নৌকার অন্য মাঝিরা -ইজা(অভিনয়েঃ সুমন আনোয়ার), নাগো (অভিনয়ে নাসিরুদ্দীন) এবং ফনি (অভিনয়ে বাবলু বোস) প্রশ্ন তোলে! আবার

মৎস্যজীবীদের নানাবিধ পরিশ্রমের মধ্য দিয়ে মাছ ধরার পরে দেখা যায় - যত মাছই জালে উঠুক না কেন, সিংহভাগই মহাজনকে বুঝিয়ে দিতে হয়, মাঝিদের ভাগ্যে খুব সামান্য মাছই জোটে। নৌকার মাঝিদের মধ্য চান মাঝি এবং ইজা এই বঞ্চিত হওয়াকে অর্থাৎ মাছ ভাগে কম পড়ার বিষয়টিকে "মহাজনকে গোপন করে রাতে নৌকা থেকে কিছু মাছ বিক্রি" করার মাধ্যমে নিজস্ব তরিকায় ন্যায্যতা প্রদান করতে চায়। অপরদিকে, মহাজনকে না জানিয়ে এই অবৈধভাবে গোপনে রাতে মাছ বিক্রি করার বিষয়টি রোধে ইঞ্জিন মাস্টার ইবা সর্বদা সোচ্চার থাকে এবং মহাজনের প্রতি আনুগত্য দেখায়।

Figure 4: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে ইজা

ঘটনার পরিক্রমায় দেখা যায়, হেড মাঝি চানের এই নৌকায় মাঝিদের অভ্যন্তরীণ পদবী, জালে ওঠা মোট মাছের ভাগ, মহাজনের প্রতি আনুগত্যের মাপকাঠির পাশাপাশি নারীকে অধীনস্ত করার বিষয়টি নিয়েও দ্বন্দ্বের সূচনা হয়। এই নারী আর কেউ নয় *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের একমাত্র নারী চরিত্র গুলতি (অভিনয়ে নাজিফা তুশি)। চান মাঝির দল কোন এক ঝড়ের রাতে মাছ ধরার জালে অজ্ঞান অবস্থায় উদ্ধার করে গুলতিকে। যদিও এই মাঝি দলের মধ্য মাদকাসক্ত নাগোর মতে এইদিন জালে কোন নারীদেহ ওঠেনি, উঠেছিলো সচরাচর দেখা যায়না এমন বড় আকারের সুরমা মাছ। নৌকার মাঝিদের মধ্য ইজা, উরকেস (সোহেল মন্ডল), পারকেজ (রিজভি রিজু) ব্যতীত; গুলতিকে নৌকায় রাখার ব্যাপারে হেড চান মাঝি, ইজা, ফনি, মরা (অভিনয়ে মাহমুদ আলম) তাদের কথায় এবং অভিব্যক্তিতে এর বিরোধিতা করেছিলো। তাদের এই বিরোধিতার কারণ ছিলো সমুদ্র যাত্রায় প্রচলিত কুসংস্কার- "নৌকায় মেয়েমানুষ ওঠা নিষেধ"- কেননা, এতে সমুদ্র যাত্রায় নানাবিধ অমঙ্গল হয়। অথচ বোবা গুলতির অসহায়ত্বের সুযোগ নিয়ে পরবর্তীতে চান মাঝি এবং নাগো তার উপর পাশবিক আচরণ করতে হামলে পড়ার সময় মঙ্গল-অমঙ্গল নিয়ে বিন্দুমাত্র দ্বিধাগ্রস্ত হয় না।

Figure 5: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে নাগো

এদিকে আবার মাঝিদের সন্দেহকে সত্য প্রমাণিত করে দেয় গুলতির রহস্যময়ী আচরণ। গুলতি নৌকায় ওঠার পর থেকেই বিভিন্ন সময় ধীরে ধীরে নৌকার নোঙ্গর ছুটে যায়, ইঞ্জিন নষ্ট হয়ে যায়, জাল হারিয়ে যায় এবং জালে মাছ ওঠেনা। আবার গুলতির সাথে একান্ত আলাপে তার মুখে কথা ফুটলে অবাক হয়ে যায় ইবা। ধীরে ধীরে বের হয় গুলতির আসল উদ্দেশ্য- চান মাঝির নৌকা ডুবিয়ে পিতৃহত্যার প্রতিশোধ নেয়া।

হাওয়া (২০২২) গল্পের শেষ অংশে দেখা যায় এক অদ্ভুত বেঁচে থাকার লড়াই। গুলতির কাছে প্রত্যাখ্যাত হয়ে, ইঞ্জিন মাস্টার ইবার সাথে গুলতির সখ্যতা মেনে নিতে না পেরে, নৌকায় সৃষ্ট নানাবিধ সমস্যায় পড়ে এবং কুসংস্কারাচ্ছন্ন হয়ে চান মাঝির দ্বারা প্রত্যক্ষ এবং পরোক্ষভাবে খুন হয় ইবা, আহত হয় ইজা, সমুদ্রে ঝাঁপিয়ে পড়ে পারকেজ, তাকে খুঁজতে দিশেহারা হয়ে পড়ে উরকেস। এসবের ভিড়ে রহস্যজনকভাবে নৌকা থেকে গায়েব হয়ে যায় গুলতি। একে একে রহস্যজনকভাবে মৃত্যু বরণ করে ফনি এবং বটিতে পড়ে মৃত্যু বরণ করে নৌকার রাঁধুনি মরা। হেড মাঝি চান এবং নাগো মাঝিদের মধ্য থেকে বেঁচে থাকার লড়াইয়ে টিকে গেলেও শেষ রক্ষা হয়নি, সাপের কামড়ে অবশেষে তাদের মৃত্যু হয় এবং নৌকাটির কোন হদিস পাওয়া যায়না।

Figure 6: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে নৌকার রাঁধুনি মরা

১.৭ চলচ্চিত্র *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল* কাব্যের সমন্বয়: নির্মাতা মেজবাউর রহমান সুমন জীবন থেকে গল্প নির্বাচন করতেই বেশি পছন্দ করেন। এই গল্প বলার ভঙ্গিতেও তিনি চলচ্চিত্রের নিজস্ব ভাষা প্রয়োগ করতে চান কেননা নির্মাতার মতে, শুধু গল্প বলতে চাইলে তো সাহিত্য রচনা করলেই হয়ে যেত। চলচ্চিত্রের মাধ্যমে চলচ্চিত্রের নিজস্ব ভাষায় গল্প বলার একটা আলাদা ধরন আছে (Sumon, 2022d, 4:22-6:14)। মিথ আমাদের জীবনের সাথে ওতপ্রোতোভাবে জড়িত। নানা মিথময় বাংলা সাহিত্যের মঙ্গলকাব্যগুলো আজও জনপ্রিয়। সর্পদেবী মনসাকে নিয়ে রচিত *মনসামঙ্গল* তেমনি জনপ্রিয় একটি মঙ্গলকাব্য। বাংলাদেশি চলচ্চিত্রের ইতিহাসেও ব্যবসায়িকভাবে সফল চলচ্চিত্রগুলোতে "সাপ" বেশ গুরুত্বপূর্ণ একটি উপাদান ছিলো যেমন- বেদের মেয়ে জোছনা (১৯৮৯)। এসব কিছু উল্লেখ করার কারণ হলো *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটির গল্প প্রাচীন মিথ, মঙ্গলকাব্য, সর্পগাঁথা, গ্রামীণ বাঙালী নিম্নবিত্ত মৎসজীবীদের জীবন, শ্রেণি বিভাগ, কামনা-লালসা ইত্যাদির সমন্বয়ে নির্মিত হয়েছে।

২. গল্পের অভিযোজনে (Narratives Adaption) হাওয়া (২০২২) এবং মনসামঙ্গল : প্রবন্ধটির এই পর্যায়ে গল্পের অভিযোজন (Adaptation) বা "কোনো ঘটনার কতটুকু অবলম্বনে নতুন একটি শৈল্পিক ঘটনা রচিত হয়" -এই প্রসঙ্গে আসা যাক। স্টুয়ার্ট ম্যাগডগালের (Stuart J McDougall) (১৯৮৫) মতে মধ্যম ভেদে প্রতিটি শিল্প কর্মের স্বাতন্ত্র্য বৈশিষ্ট্য রয়েছে; একটি গল্পকে চলচ্চিত্রে রূপান্তরের আগে একজন চলচ্চিত্র নির্মাতার উচিত উক্ত শিল্প কর্মের মাধ্যমসমূহের বিশেষত্বগুলোকে শনাক্ত করা (p.3)। একটি শিল্প কর্মকে অন্য একটি শিল্প কর্মে সম্পূর্ণরূপে রূপান্তর করা সম্ভব নয়। যেহেতু চলচ্চিত্র নির্মাণ কারিগরিভাবে অপেক্ষাকৃত বেশ জটিল একটি বিষয়। তাই গল্পের চিত্রায়ণে প্রযোজনার যেকোন ধাপে নির্মাতার নান্দনিক দর্শনের বিবর্তন হতে পারে। এ থেকে প্রতিপাদিত হয়, অনেক চলচ্চিত্র নির্মাতাই মোটাদাগে সাহিত্য কর্মকে চলচ্চিত্রে রূপ দিলেও, সেই চলচ্চিত্রটি উক্ত লেখকের সাহিত্য কর্মের চেয়ে চলচ্চিত্র নির্মাতার স্বাতন্ত্র্য শিল্পকর্ম হিসেবে গণ্য হয় (Lothe, 2005, p. 86)। যেমনটি আমরা বলতে পারি, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর রচিত ছোট গল্প *নষ্টনীড়* এবং এটি অবলম্বনে সত্যজিৎ রায় নির্মিত *চারুলতা* (১৯৬৪) চলচ্চিত্রের মধ্য মোটা দাগে সাদৃশ্য থাকলেও গল্প বলার ধরনে স্বাতন্ত্র্য বৈসাদৃশ্য বিদ্যমান। একই বৈশিষ্ট্য প্রযোজ্য *হাওয়া* (২০২২) এবং মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* ক্ষেত্রে।

তবে কি *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল* এর এই সমন্বয়কে গল্প বলার লড়াই অর্থাৎ "লেখক বনাম নির্মাতা" কিংবা "সাহিত্য বনাম চলচ্চিত্র" বলা যেতে পারে? হয়ত এজন্যই ১৯২৬ সালে সোভিয়েত লেখক বোরিস আইখেনবাউম বলেছিলেন "সাহিত্য এবং চলচ্চিত্রের মধ্যকার প্রতিযোগিতা অস্বীকার করার উপায় নেই" (Eikhenbaum, 1926, p. 126) এবং সাহিত্য কর্মকে নিজস্ব ভাষায় রূপান্তর করার চলচ্চিত্রের নিজস্ব পদ্ধতি আছে। সাহিত্য কর্মকে নিজস্ব ভাষায় রূপান্তর করার চলচ্চিত্রের এই নিজস্ব পদ্ধতি সম্পর্কে ডাডলি অ্যান্ড্রু তিনটি বিষয়ের উল্লেখ করেছেন- বোরোয়িং (Borrowing), ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) এবং ফিডেলিটি ও ট্রান্সফরমেশন (Fidelity and Transformation) (Lothe, 2005, p. 87)। এবার উক্ত তিন বিষয়ের আলোকে চলচ্চিত্র হিসেবে *হাওয়া*(২০২২) এবং মঙ্গলকাব্য হিসেবে *মনসামঙ্গল* এর সমন্বয় করা যাক।

বোরোয়িং ছায়া অবলম্বনের সত্যতার চেয়ে নতুন নির্মাণের উর্বর শৈল্পিকতার প্রশ্নই মুখ্য।

বোরোয়িং (Borrowing) এর সংজ্ঞা অর্থাৎ মূল গল্পের অভিযোজনের (Adaptation) ছায়া অবলম্বনের সত্যতার চেয়ে নতুন নির্মাণের উর্বর শৈল্পিকতার প্রশ্নই মূখ্য- অনুসারে এটি বলা যায় যে, *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি সফল ভাবে *মনসামঙ্গল* কাব্যের বোরোয়িং (Borrowing) করেছে। *মনসামঙ্গল* বাংলা সাহিত্যের মধ্যযুগের জনপ্রিয় মঙ্গলকাব্য যার সাহিত্যমূল্য সম্পন্ন উপাদান, ধারণা বা গঠন নতুন শিল্পকর্ম হিসেবে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে বহাল রেখেছেন নির্মাতা মেজবাউর রহমান সুমন।

একটি সাহিত্যমূল্যসম্পন্ন উপাদান, ধারণা বা গঠনকে নতুন একটি শিল্পকর্মে বা চলচ্চিত্রের নিজস্ব ভাষায় প্রকাশের ক্ষেত্রে রূপকের ভূমিকা বেশ গুরুত্বপূর্ণ। বোরোয়িং (Borrowing) এর রূপকধর্মী সফল প্রয়োগ দেখা যায় *মনসামঙ্গল* কাব্যের দেবী মনসা, চাঁদ সওদাগর এবং *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের গুলতি ও চান মাঝির মাঝে। এ প্রসঙ্গে রূপককে সংজ্ঞায়িত করা প্রয়োজন। রূপক হতে পারে চিত্র, শব্দ বা বাক্যাংশ যা এক ধরনের বস্তু বা ধারনাকে অন্যটির পরিবর্তে নির্দেশ করে এবং তাদের মধ্যে একটি সাদৃশ্য বা একটি সাদৃশ্য প্রস্তাব করতে পারে (Severson, 2020)। অর্থাৎ একটি ভিজ্যুয়াল বা দৃশ্যগত রূপক (Visual Metaphor) হল ছবির মাধ্যমে কোন বিশেষ্যের একটি উপস্থাপনা যা একটি নির্দিষ্ট সাদৃশ্য নির্দেশ করে। যেমন- *মনসামঙ্গল* কাব্যের দেবী মনসা কিংবা চাঁদ সওদাগরের রূপধর্মী অবতার যেন *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের গুলতি ও চান মাঝি।

মনসামঙ্গলে আমরা দেখেছি চাঁদ সওদাগর এবং দেবী মনসার লড়াই, যেখানে দেবী মনসার মূল লক্ষ্য চাঁদ সওদাগরকে দিয়ে মর্ত্যে তার পূজা প্রতিষ্ঠা করা। অথাৎ মানুষের দ্বারা সম্মান প্রাপ্তির জন্য মানুষের সাথে দেবীর এই লড়াই। চাঁদ সওদাগর মনসা পূজার প্রতিষ্ঠা করেনি বলে দেবী মনসা তার বাণিজ্য বহর চৌদ্দ ডিঙ্গা ডুবিয়ে দিয়ে প্রতিশোধ নিয়েছিলো। *মনসামঙ্গলের* দেবী মনসারই যেন আধুনিক নারীর রূপায়ন *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের গুলতি।

*মনসামঙ্গল*কাব্যের পাতায় বা সাহিত্য শাব্দিক বর্ণনায় দেবীর গুণগান করা হয়, যাতে দর্শকের কল্পনায় দেবীকে উপস্থাপন করা যায়। কিন্তু চলচ্চিত্রের পর্দায় শাব্দিক বিবরণের বদলে ছবি (visual) মূখ্য, এটির প্রকারন্ত দিয়েই দর্শকদের সামনে দেবীকে প্রদর্শন করতে হয়, শাব্দিক বর্ণনা এখানে গৌণ। মাঝিদের জালে দৈবিক ভবে উঠা গুলতির মূল উদ্দেশ্য ছিলো চান মাঝির নৌকা ডুবানো। কেননা চান মাঝির দ্বারা বেদেনী গুলতির পিতা খুন হয়েছিলো, বেদে বহরে লুটতরাজ হয়েছিলো এবং গুলতি অসম্মানের শিকার হয়েছিলো। চান মাঝির নৌকায় মাঝিদের জালে ধরা পরার পর মাঝিদের দল টর্চ লাইট ফেলে যা গুলতির মুখে স্পটলাইটের মত পড়ে- গুলতি প্রথম পর্দায় আবির্ভূত হয় দেবীর মতই। চলচ্চিত্রের সিনেমাটোগ্রাফির (Cinematography) ভাষায় এটি কি-লাইটিং (Key Linghting)- কোন দৃশ্যের বা অভিনেতার উপর প্রক্ষেপিত প্রধান এবং সবচেয়ে শক্তিশালী আলোর উৎস (Lynch, 2021)।

Figure 7: চান মাঝির জালে মাছের সাথে রহস্যময় ভাবে উঠে আসে গুলতি

বোরোয়িং (Borrowing) এর পর আসে ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) অথাৎ ডাডলি অ্যান্ড্রু (Dudley Andrew) প্রবর্তিত সাহিত্য কর্মকে চলচ্চিত্রের ভাষায় রূপান্তর করার নিজস্ব পদ্ধতির মধ্যে দ্বিতীয় উপাদান। *হাওয়া* (২০২২) ও *মনসামঙ্গলের* ক্ষেত্রে ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) এর "দুই দশকের দ্বন্দময় পারস্পারিক ক্রিয়া" হলো মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্য বনাম ২০২২ সালের বাংলাদেশি চলচ্চিত্র। *মনসামঙ্গল* ছিলো বাংলা সাহিত্যের মধ্যযুগের মঙ্গলকাব্য। এখানে কাব্যের ছন্দে কবিগণ নিজ নিজ মনসা, চাঁদ সওদাগর, বেহুলা লখিন্দরকে পাঠক শ্রোতার কাছে ব্যক্ত করেছেন। অপরদিকে, মঙ্গল কাব্যের ছন্দ থেকে বেরিয়ে, *হাওয়া* (২০২২) সদ্য মুক্তিপ্রাপ্ত বাংলাদেশি চলচ্চিত্র যেখানে রয়েছে ডিজিটাল সিনেমাটোগ্রাফি (Cinematography), পানির নিচে ধারণকৃত শট (Underwater Shot), প্রাসঙ্গিক সঙ্গীতায়ন (Background Music), গল্পের থিমের রঙ (Screen color tone), ভিজুয়াল ইফেক্টসহ (Visual Effects) এই দশকের চলচ্চিত্র হিসেবে উপভোগী হওয়ার মতো নানা উপাদান।

Figure 8: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে আন্ডার ওয়াটার শট

"এক দশকের নান্দনিকতার সাথে আরেক দশকের চলচ্চিত্রের কারিগরি দিকের সাথে একটি দ্বন্দ্বময় পারস্পারিক ক্রিয়ার" যেন সকল চিত্রায়ণ দেখা যায় *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে। এছাড়াও *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের "সাদা সাদা কালা কালা" গানের চিত্রায়ণে ফলি সাউন্ড (Folley Sound) এবং সাউন্ড ইফেক্টেও (Sound Effect) সংমিশ্রণ আছে। উক্ত গানে চান মাঝির দল অন্য মাঝিদের সাথে মিলিত হয়ে গান-নাচ-মদের জলসায় মত্ত হয়। এই শটসমূহে মাঝিদের হাতে স্থানীয় বাদ্যযন্ত্র, পায়ের তাল দেয়ার শব্দ, বাতাসের শব্দ, পানির স্রোতের শব্দ এবং গায়কের কণ্ঠ শব্দ বিন্যাসে একত্রিত হয়ে চলচ্চিত্রের পর্দায় চান মাঝির দলের আধিপত্য বিস্তারে সহায়তা করেছে।

Figure 9: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে ফলি সাউন্ড, সাউন্ড ইফেক্ট এবং ব্যাকগ্রাউন্ড মিউজিকের সংমিশ্রণ

চলচ্চিত্রের ভাষায় সিনেমাটোগ্রাফি এবং সাউন্ড ছাড়াও রঙের একটি প্রভাব আছে। বলা হয়ে থাকে, একটি দৃশ্যকে আবেগীয়ভাবে অনুরণিত করতে সূক্ষ্ম উপায় হলো উক্ত আবেগ সংশ্লিষ্ট একটি রঙ বেছে নেওয়া বা কালার টোন নির্ধারণ করা। *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে যে রংটির প্রাধান্য বেশি চোখে পরেছে তা হলো নীল। নীল রঙ পর্দায় আধ্যাত্মিকতা, প্রশান্তি, শান্তি, বিশ্বাস, সত্য, আত্মবিশ্বাস, রক্ষণশীলতা, বিষণ্নতা ইত্যাদি আবেগকে ফুটিয়ে তোলে (Fusco, 2016)।

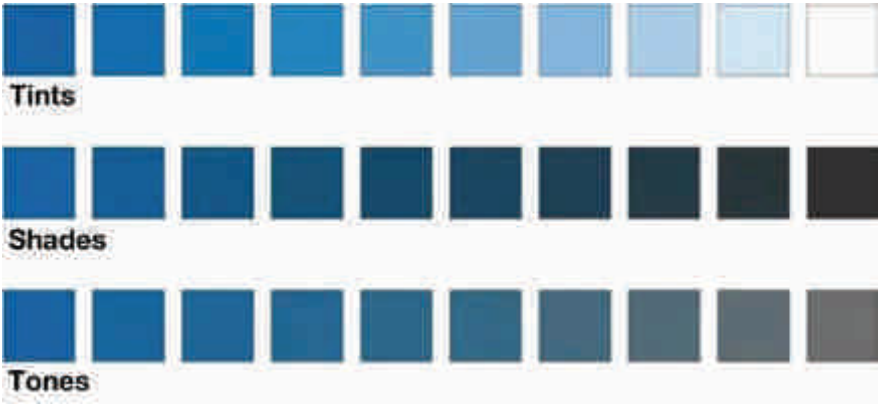

Figure 10: রঙ চক্রে নীলের বিস্তার

হাওয়া (২০২২) চলচ্চিত্রের নীলচে টোন উত্তাল সমুদ্রের রহস্যময়তা, চান মাঝির দলের অন্ধবিশ্বাস, দেবী মনসারূপী গুলতির দৈবিক উপস্থিতি, নাগো এবং চান মাঝির বেচে থাকার লড়াইয়ের বিষণ্নতা তুলে ধরেছে।

Figure 11: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের নীলচে টোন

বোরোয়িং, (Borrowing), ইন্টারসেক্টিং (Intersecting)এর পর ডাডলি অ্যান্ড্রু প্রবর্তিত সাহিত্য কর্মকে চলচ্চিত্রের ভাষায় রূপান্তর করার সর্বশেষ পদ্ধতি **ফিডেলিটি অ্যান্ড ট্রান্সফরমেশন** (Fidelity and Transformation) অর্থাৎ মূল সাহিত্য কর্মের নির্যাসকে চলচ্চিত্রে পুনঃপ্রতিষ্ঠা করা।

এখানে মূল সাহিত্যকর্মে অর্থাৎ মঙ্গলকাব্যের নির্যাসকে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে কতখানি পুনঃপ্রতিষ্ঠা পেয়েছে সেটি পর্যবেক্ষণের সময়। মঙ্গলকাব্যের নানাবিধ বৈশিষ্ট্যের মাঝে রয়েছে স্বপ্নাদেশ বা দৈবাদেশের অবতারনা, সমাজে প্রচলিত সামাজিক ও অর্থনৈতিক প্রেক্ষাপট, দেব-দেবী চরিত্র এবং মানব চরিত্র উভয়ের অবলম্বনে সংসার জীবনের বর্ণনা, অলৌকিকতার প্রকাশসহ ইত্যাদি। স্বপ্নাদেশ বা দৈবাদেশের আলোকপাত প্রথম পর্দায় প্রকাশিত হয় পানিতে অর্ধ নিমজ্জিত অবস্থায় ইবা এবং গুলতির সংলাপের মধ্য দিয়ে। এই সংলাপের দৃশ্যগুলো দেখা যায় হাই এংগেল মিড শটে গুলতিকে ঘিরে ইবার অবচেতন ও চেতন মনের প্রতীকী অবস্থার মধ্য দিয়ে। মঙ্গলকাব্যের অন্যতম নির্যাস সমাজে প্রচলিত সামাজিক ও অর্থনৈতিক প্রেক্ষাপট তুলে ধরা যার প্রতিফলন রয়েছে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রেও-পুরুষতান্ত্রিক সমাজে নারীর অবস্থা (নৌকায় গুলতি বনাম চান মাঝির দল), শ্রেনী বৈষম্য (মহাজন বনাম চান মাঝি, চান মাঝ বনাম ইঞ্জিন মাস্টার, অন্যান্য মাঝি) ইত্যাদি। এছাড়াও মঙ্গলকাব্যেও আরেকটি বৈশিষ্ট দেবতা ও মানব চরিত্রের সংমিশ্রণ যার প্রতিফলন দেখা যায় বেদেনী গুলতি বনাম মনসা দেবী, হেড মাঝি/ জলদস্যু চান মাঝি বনাম বণিক চাঁদ সওদাগর, মনসার স্বামী জরুতকার বনাম ইঞ্জিন মাস্টার ইবা ইত্যাদি চরিত্রে। এভাবেই হলো মূল সাহিত্য কর্মের নির্যাস চলচ্চিত্রে পুনঃ প্রতিষ্ঠা করা হয়েছে।

সর্বোপরি প্রবন্ধের এই অংশের আলোচনা শেষে বলা যায়, গল্পের অভিযোজন (Narrative adaptation) বা "কোনো ঘটনার কতটুকু অবলম্বনে নতুন একটি শৈল্পিক ঘটনা রচিত হয়" এই প্রসঙ্গে ডাডলি অ্যান্ড্রু (Dudley Andrew) প্রবর্তিত গল্পের অভিযোজন (Narratives adaptation) তিন স্তম্ভ- তথা বোরোয়িং (Borrowing), ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) এবং ফিডেলিটি ও

ট্রান্সফরমেশন (Fidelity and Transformation) তত্ত্বের সমন্বয় করে এটিই প্রতীয়মান হয় যে, *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* অভিযোজন রয়েছে। এমনকি উক্ত চলচ্চিত্রে অর্থ বোঝার জন্য মঙ্গলকাব্য না পড়লেও চলবে। তবে অর্থের গভীরতা অনুসন্ধানে, অভিযোজিত চলচ্চিত্র দেখার পাশাপাশি সংশ্লিষ্ট সাহিত্যকর্মটি পাঠ করা শ্রেয়।

৩. শিরোনামে উল্লেখিত চরিত্রসমূহের তুলনামূলক আলোচনায় *হাওয়া* (২০২২) এবং মনসামঙ্গল:

পূর্বেই উল্লেখিত করা হয়েছে এই গবেষণা প্রবন্ধটি সংশ্লিষ্ট বিষয়গুলোকে দুই ভাগে বিশ্লেষণ করবে। ন্যারাটিভের অ্যাডাপ্টেশন (Narratives adaptation) *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল* অংশটি বর্ণনা শেষে এবারে শিরোনামে উল্লেখিত চরিত্রসমূহের তুলনামূলক আলোচনায় *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল* অংশটি আসা যাক। ঘটনা, চরিত্র এবং চরিত্রায়ন- এই তিনটি বিষয় সাহিত্যের চেয়ে চলচ্চিত্রে প্রয়োগের ক্ষেত্রে কিছুটা আলাদা (Lothe, 2005, p. 85) । সাহিত্য বিভিন্ন রূপক বর্ণনা করে পাঠককে আকৃষ্ট করে। অপরদিকে, চলচ্চিত্র উক্ত বিষয়গুলোকে "দেখিয়ে' ঘটনাপ্রবাহকে এগিয়ে নিয়ে যায়। চলচ্চিত্র *হাওয়া* (২০২২) এবং সাহিত্যকর্ম *মনসামঙ্গল* এর ন্যারেটিভ আলোচনায় এই প্রবন্ধের শুরুর অংশে সাহিত্যকর্ম হিসেবে *মনসামঙ্গল* এর প্রেক্ষাপট আলাপ করা হয়েছে। গবেষণা প্রবন্ধে এই পর্যায়ে মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* দেবী মনসা ও চাঁদ সওদাগরের সাথে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের গুলতি এবং চান মাঝির মধ্যে ন্যারাটিভের অ্যাডাপ্টেশনের ভিত্তিতে উভয় ক্ষেত্রে চরিত্রায়নের তুলানামূলক বিশ্লেষণে করা যাক- সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যের সূক্ষ্ম রেখায় চাঁদ সওদাগর এবং চান মাঝি, প্রতিবাদে দেবী মনসা এবং গুলতি, দেবী অবতারে মনসা এবং গুলতি, প্রতিশোধে দেবী মনসা এবং গুলতি এবং সর্বশেষে করুণাময়ী দেবী মনসা এবং গুলতি।

৩.১ সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যের সূক্ষ্ম রেখায় চাঁদ সওদাগর এবং চান মাঝি: মঙ্গল কাব্য *মনসামঙ্গলে* দেবী মনসার বিপরীতে ছিলেন ধনী বণিক চাঁদ সওদাগর। *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে রহস্যময় গুলতির বিপরীতে আছে জলদস্যু বা হেড মাঝি চান। চান মাঝির চরিত্রায়ন প্রসঙ্গে নির্মাতা মেজবাউর রহমান সুমন এক সাক্ষাৎকারে বলেছেন-

> "চাঁদ সওদাগর থেকে চান মাঝিকে রিকন্সট্রাকশন করা হয়েছে। চাঁদ-মনসার লড়াই ২০২২ সালে এসে এক ভিন্ন মাত্রা পেয়েছে" (Sumon, 2022e, 3:34-5:17) ।

মনসামঙ্গল কাব্যের বণিক চাঁদ সওদাগর ছিলেন মহাদেব শিবের ভক্ত। অথচ শিবকন্যা মনসার পূজায় তার নিদারুণ আপত্তি। ভক্তের সার্বিক সুখ-সমৃদ্ধির নিশ্চয়তা দেয়ার পরেও পূজায় অনাপত্তির ব্যাপারটি এমন নয় তো মনসা নারী বলেই তার দেব শক্তি নিয়ে বা দেবী হওয়ার যোগ্যতা নিয়ে সন্দিহান ছিলেন চাঁদ সওদাগর? এজন্যই কি বার বার মনসা দেবীকে অসম্মান করে আসছেন চাঁদ সওদাগর? অপরদিকে, চাঁদ সওদাগরের স্ত্রী সনকা ছিলেন দেবী মনসার একনিষ্ঠ ভক্ত। সনকা অনেক বার চেষ্টা করেছে দেবী মনসা এবং স্বামীর এই লড়াই নিরসনের, কিন্তু স্ত্রীর কথার কোন মূল্য দেন নি চাঁদ সওদাগর। ব্যাপারটি এমন নয় তো নারীর দেয়া পরামর্শ/ উপদেশ/ সিদ্ধান্ত মাত্রই অপ্রয়োজনীয় চাঁদ সওদাগরের কাছে? *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের চান মাঝির বয়স চল্লিশের উপরে বলে পর্দায় দৃশ্যমান, তার বৈবাহিক অবস্থা জানা যায় নি তবে তার নারীকে দেখার দৃষ্টিকোণ বেশ স্পষ্ট। চান মাঝি জালে ধরা পড়া অজ্ঞান

গুলতিকে নৌকায় রাখার ব্যাপারে সাফ আপত্তি জানিয়েছিলো "মাইয়া মানুষ বোটে রাখা যাবে না', এতে নানাবিধ অমঙ্গল হয়। অথচ সুযোগ বুঝে গুলতির উপর জোরপূর্বক ঝাপিয়ে পড়তে পিছপা হয়নি চান মাঝি। সুতরাং, বলা যায় *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রের চান মাঝি এবং *মনসামঙ্গলের* চাঁদ সওদাগর উভয়ের ক্ষেত্রেই নারীকে সম্মান করার দৃষ্টিকোণে কোথায় যেন অন্ত্যমিল।

Figure 12: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে অর্ধনিমজ্জিত অবস্থায় গুলতি ও ইবার কথোপকথন

Figure 13: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে চান মাঝি

৩.২ প্রতিবাদে দেবী মনসা এবং গুলতি: মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলে* দেবী মনসা এক প্রতিবাদী চরিত্র। মহাদেব শিবের কন্যা হওয়া সত্ত্বেও পিতৃ পরিচয়ের স্বীকৃতি পেতে তাকে সৎ মা চন্ডীর সাথে কলহে যেতে হয়েছে। পরবর্তীতে মর্ত্যে মনসা দেবীর সম্মান প্রতিষ্ঠায় দেবী হিসেবে সম্মান পেতে পূজা প্রবর্তনের জন্য তাকে ভক্ত-বিদ্রোহীদের সাথেও সংঘর্ষে যেতে হয়েছে। এরপরেই দেবী হিসেবে মনসার স্বীকৃতি মিলেছে। *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে গুলতি চান মাঝি এবং নাগোর পাশবিক আচরণের বিরুদ্ধে তীব্র জবাব দিয়েছে, চান মাঝিকে দা নিয়ে ধাওয়া দিয়ে নৌকা থেকে ফেলে দিয়েছে, নাগোকে শারীরিকভাবে আহত করেছে। ইবাকে বলা একটি সংলাপ "এইডা বুজতে মাইয়্যা মানুষ হইয়া জন্মালেই হয়" এর মধ্য দিয়ে যেন গুলতি দেখিয়ে দিয়েছে নারীকে সর্বদা প্রতিবাদের মধ্য দিয়েই সম্মান অর্জন করে নিতে হয়েছে, সমাজ কখনোই স্বপ্রণোদিত হয়ে নারীর কর্মকে মূল্যায়ন করেনি।

Figure 14: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে প্রতিবাদী গুলতি

৩.৩ দেবী অবতারে মনসা এবং গুলতি: মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলে* সর্পদেবী মনসার সুন্দর অবতারের কথা ভক্তদের অজানা নয়। *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে গুলতিও তার আবেদনময়তায় মহীয়ান। চান মাঝির নৌকায় মৎস্যজীবীদের জালে সদ্য ওঠা গুলতির সাজ-পোশাকে যেমন আবেদনয়তা ছিলো, চলচ্চিত্রের শেষ অঙ্কে বেঁচে থাকার লড়াইয়ে চান মাঝির হাতে ইবার খুনের পরে গুলতির অদৃশ্য হয়ে যাওয়ার আগ পর্যন্তও তেমনি ছিলো। এর অন্যতম কারণ গুলতিই হলো ২০২২ সালের দেবী মনসার নবরূপ। দেবীতুল্যরূপের জন্যই গুলতিকে সবসময় অন্যান্য চরিত্রসমূহের চেয়ে আবেদনময় বেশী লেগেছে। এছাড়াও উরকেস, পারকেস আর গুলতি যখন সাপলুডু খেলে সেখানে দেখা যায়, গুলতির গুটিকে কখনোই সাপে কাটেনা, অথচ অন্যদের গুটিকে অসংখ্যবার সাপে কেটেছে এবং সবাইকে হারিয়ে সাপলুডুতে জিতে যায় গুলতিরূপী সর্পদেবী মনসা। গুলতি যেখানে সর্পদেবীর রূপক অবতার, সেখানে কাগুজে লুডুর সাপ কীভাবে তাকে সাপলুডুতে হারাবে।

Figure 15: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে রহস্যময় দেবী অবতারে গুলতি

৩.৪ প্রতিশোধে দেবী মনসা এবং গুলতি: মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলে* সর্পদেবী মনসা ছিলেন প্রতিশোধপরায়ণ। দেবী মনসা চাঁদ সওদাগর কর্তৃক পূজার্চনা না পেয়ে তার চৌদ্দ ডিঙ্গার বাণিজ্য বহর সমুদ্রে ডুবিয়ে দিয়েছিলো। *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিতের গুলতির মাঝেও এই প্রতিশোধপরায়ণতা বিদ্যমান ছিলো। কেননা, নির্মাতার মতে, *হাওয়া* (২০২২) একটা প্রতিশোধের গল্প (Sumon, 2020, 1:49) । চান মাঝি পূর্বে জলদস্যু হয়ে গুলতির বাবার বেদে নৌকা আক্রমণ করে লুটতরাজ ও হত্যাকান্ড পরিচালনা করেছিলো। পিতাকে হারিয়ে সেই বেদে নৌকায় কি গুলতিরও মৃত্যু হয়েছিলো? তাহলে কে এই গুলতি? সে কি জীবিত না মৃত? নারী না দেবী? এমন প্রশ্ন ঘুরপাক খেতে থাকে দর্শকের মনে যেন দৈব সত্ত্বা হয়ে গুলতি ফিরে এসেছে চান মাঝির নৌকা ডুবাতে, পিতার হত্যার প্রতিশোধ নিতে।

Figure 16: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে প্রতিশোধপরায়ণ গুলতি

৩.৫ করুণাময়ী দেবী মনসা এবং গুলতি: মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলে* দেবী মনসাকে প্রতিবাদী, প্রতিশোধপরায়ণ, অভিশাপদাতাসহ ইত্যাদি রূপে দেখা গেলেও অনস্বীকার্য দেবী মনসা করুণাময়ী ছিলেন। সৎ মা চন্ডী বা চাঁদ সওদাগরের সাথে মনসা দেবীর সমগ্র লড়াইয়ের মূল কারণ ছিলো সম্মান প্রাপ্তি, অধিকার প্রাপ্তি, স্বীকৃতি। পুরুষের রাজত্ব জয় বা সমুদ্র জয়ের লড়াই দৃশ্যমান হলেও আপাত দৃষ্টিতে নারীর এই সকল সম্মান-স্বীকৃতি-অধিকারের লড়াইয়ের বিষয় দৃ শ্যমান হয়না। এসব সয়ে নিয়েই নারী তার করুণাময়ী রূপে বিরাজমান আছে আবহমান কাল ধরে। দেবী মনসা সৎ মা চন্ডীর দ্বারা অপমানিত হওয়ার পরেও তার অচৈতন্যে জ্ঞান ফিরিয়ে দিয়েছিলো, সমুদ্রমন্থনে সৃষ্ট বিষপানে অচেতন পিতা শিবকে মনসার চৈতন্য প্রদান, চাঁদ সওদাগরের দ্বারা অপমানিত হওয়া সত্ত্বেও তার মনসাভক্ত স্ত্রী সনকার প্রতি দেবী বিরুপ আচরণ করেননি, পুত্র মৃত্যুর শাপ দিলেও সনকার প্রার্থনায় দেবী মনসা আবার পুত্রবর দিয়েছেন, যেকোনো বিপদের আগাম বার্তা দিয়েছেন চাঁদ সওদাগর সেটি পালন করুক বা না করুক। *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে গুলতির মাঝেও এই করুণাময়ী মায়াবতী রুপটি দেখা যায়। চান মাঝির নৌকা ডুবানোর উদ্দেশ্য থাকলেও, নৌকার দুইজন উচ্ছল কিশোর উরকেস-পারকেসের সাথে গুলতির কিশোরীসুলভ সখ্যতা দেখা গেছে, তাদের প্রতি যত্নশীলতা দেখা গেছে। গুলতিকে সবচেয়ে বেশি ঘনিষ্ঠতায় দেখা গেছে ইঞ্জিন মাস্টার ইবার সাথে। ইবা কখনোই চান মাঝি কিংবা

নাগোর মতো গুলতির উপরে জোরপূর্বক ঝাঁপিয়ে পড়েনি বরং তাদের আচরণের প্রতি সাবধান করেছে, গুলতির সমস্যাগুলো মন দিয়ে শুনেছে, গুলতিকে বিশ্বাস করেছে, গুলতিকে বাঁচানোর জন্য চান মাঝির হাতে জীবন পর্যন্ত দিয়েছে। এজন্যই নৌকায় গুলতি কখনোই ইবার ক্ষতিসাধন করেনি।

Figure 17: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে উরকেস, পারকেস এবং গুলতি

Figure 18: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে ইবা এবং উরকেস

৪. পরিশেষে

"গল্পের অভিযোজন (Narrative adaptation) ও তুলনামূলক চরিত্র বিশ্লেষণে *হাওয়া* (২০২২): গুলতি-চান মাঝি বনাম মনসা-চাঁদ সওদাগর" শীর্ষক গবেষণা প্রবন্ধের উদ্দেশ্য চলচ্চিত্র *হাওয়া* (২০২২) এবং মঙ্গলকাব্য *মনসামঙ্গলের* যথাক্রমে গুলতি-চান মাঝি বনাম মনসা- চাঁদ সওদাগর চরিত্রসমূহের তুলনামূলক বিশ্লেষণ এবং তাত্ত্বিক ডাডলি অ্যান্ড্রু (Dudley Andrew) প্রবর্তিত গল্পের অভিযোজনের (Narrative adaptation) তিনটি স্তম্ভ- বোরোয়িং (Borrowing), ইন্টারসেক্টিং (Intersecting) এবং ফিডেলিটি ও ট্রান্সফরমেশন (Fidelity and Transformation) বা "কোনো ঘটনার কতটুকু অবলম্বনে নতুন একটি শৈল্পিক ঘটনা রচিত হয়" -এই বিষয়গুলোর উপর

প্রাধান্য দিয়ে অনুসন্ধান করা। আলোচনার সুবিধার্থে এই গবেষণা প্রবন্ধটি সংশ্লিষ্ট বিষয়গুলোকে দুই ভাগে বিশ্লেষণ করেছে- গল্পের অভিযোজনের (Narrative adaptation) *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল* ও শিরোনামে উল্লিখিত চরিত্রসমূহের তুলনামূলক আলোচনায় *হাওয়া* (২০২২) এবং *মনসামঙ্গল*। উপরোক্ত আলোচনা হতে এটাই প্রতীয়মান হয়, মেজবাউর রহমান সুমন পরিচালিত *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটি প্রাচীন মিথ বা মধ্যযুগীয় বাংলা সাহিত্যের *মনসামঙ্গল* দ্বারা অনুপ্রাণিত হলেও এটি মূলত নির্মাতার দর্শনের আলোকে এক শৈল্পিক নবনির্মাণ। বাংলাদেশি চলচ্চিত্র শিল্প (Film Industry) বা ঢালিউডের এই পরিবর্তনশীল সময়ে দর্শক-সমালোচকগণকে প্রেক্ষাগৃহমুখী করতে *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রটির মতো নির্মাণ খুবই সময়ের দাবি হয়ে দাঁড়িয়েছে।

Figure 19: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে ফনি

Figure 20: *হাওয়া* (২০২২) চলচ্চিত্রে চান মাঝির দল

এক নজরে *হাওয়া* (২০২২)

পরিচালক	মেজবাউর রহমান সুমন
গল্প	মেজবাউর রহমান সুমন
চিত্রনাট্য	মেজবাউর রহমান সুমন, সুকর্ন শাহেদ ধীমান, জাহিন ফারুক আমিন
প্রযোজক	অঞ্জন চৌধুরী পিন্টু, সান মিউজিক অ্যান্ড মোশন পিকচার লিমিটেডঃ
শ্রেষ্ঠাংশে	চঞ্চল চৌধুরী, নাজিফা তুশি, শরিফুল রাজ, নাসিরুদ্দিন খান, সুমন আনোয়ার, সোহেল মন্ডল, রিজভী রিজু, মাহমুদ আলম, বাবলু বোস প্রমুখ
চিত্রগ্রহণ	কামরুল হাসান খসরু, তানভীর আহমেদ শোভন
পোশাক	আনিকা জাহিন
মেকাপ	সঞ্জয় পল
সম্পাদনা	সজল অলোক
কালারিস্ট	দেবজ্যোতি ঘোষ
ভিএফএক্স অ্যান্ড অ্যানিমেশন	স্টুডিও টিকটক, ম্যাজিক পাপেট
সঙ্গীত	ইমন চৌধুরী, রাশেদ শরীফ শোয়েব
ডাবিং	রিপন নাথ
ডিস্ট্রিবিউশন	জাজ মাল্টিমিডিয়া, স্বপ্ন স্কেয়ারক্রো
মুক্তি	২৯ শে জুলাই, ২০২২
দেশ	বাংলাদেশ
ভাষা	বাংলা

References

Andrew, D. (2000). *Adaptation* (pp. 28–37). Rutgers UP.

Barthes, R. (1957). *Mythologies* (p. 9). The Noonday Press.

Bandopadhyay, A. (1962). *Bangla Sahitter Itibritto* (2nd part). (pp. 38–72). Modern Book Agency Private. Ltd. 10 Bankim Chatterjee Street, Kalkata-73.

Begum, M. (2019). *আধুনিক বাংলা সাহিত্যে মনসা-কথার নবনির্মাণ ভাবনায় ও প্রকরণে* (pp. 4–67) [PhD Thesis]. Dept of Bangla, University of North Bengal. https://ir.nbu.ac.in/bitstream/123456789/4045/19/Full%20Thesis%20of%20Magfera%20Begum.pdf

Beja, M. (1979). *Film & Literature, an Introduction*. New York : Longman.

Bhandari, P. (2020, June 19). *What is Qualitative Research?* | Methods & Examples. Scribbr;

Scribbr. https://www.scribbr.com/methodology/qualitative-research/

Biswas, B. (2016). *মনসা মঙ্গল কাব্যে নারীর অবস্থান* (pp. 72–189, 118–322) [PhD Thesis]. Dept of Bangla, University of North Bengal. http://ir.nbu.ac.in/handle/123456789/2496

Corrigan, T. (1998). *Film and Literature: An Introduction and Reader*. New

Jersey: Prentice Hall.

Deguzman, K. (2022, October 16). *Digital cinematography — the pros & cons of shooting digital.* Studio Binder. https://www.studiobinder.com/blog/what-is-digital-cinematography-definition/

Eikhenbaum, B. (1926). *The theory of the formal method*. In *Literature: Theory, Criticism, Polemics* (1st ed., p. 126). Leningrad.

Fusco, J. (2016, June 24). *The Psychology of Color in Film (with examples).* No Film School. https://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film

Geiger, J., & Rutsky, R. L. (2013). *Film analysis : A norton reader* (pp. 1030–1043). W.W. Norton & Company.

Hall, L. A. (2022, February 23). W*riting about Film Adaptations: An Introduction.* Chapman.edu. http://www1.chapman.edu/~lhall/webpage/index.html

Islam, S. (2022, August 10*). বন্যপ্রণী: হাওয়া সিনেমায় শালিক পাখি খাওয়ার দৃশ্য নিয়ে পরিবেশবাদীদেও উদ্বেগ, এটি "ফিকশন" বলেছেন পরিচালক*. BBC.com. https://www.bbc.com/bengali/news-62494750

Jaaz Multimedia. (2022a, July 8). *Shada Shada Kala Kala* || HAWA || Chanchal Chowdhury | Nazifa Tushi || Cinema Song 2022 || Jaaz. Www.youtube.com; Jaaz Multimedia. https://youtu.be/Eq_okYibcGc

Jaaz Multimedia. (2022b, July 21). *Hawa* | Official Trailer | Chanchal Chowdhury | Nazifa Tushi | Mejbaur Rahman Sumon | Jaaz |. Www.youtube.com; Jaaz Multimedia. https://youtu.be/uEBEbrDlp-0

Kader, S. M. (2016, November 17). *আমাদের সময়ের মনসামঙ্গল*. Prothom Alo, 1–6. https://www.prothomalo.com/onnoalo/ *আমাদের সময়ের মনসামঙ্গল*

Klein, M., & Parker, G. (Eds.). (1981). *The English Novel and the Movies*.New York: Frederick Unger.

Kline, K. E. (1996). *The Accidental Tourist on Page and on Screen: Interrogating Normative Theories about Film Adaptation*. Literature Film Quarterly, 24(1), 70-83.

Lothe, J. (2005). *Narrative in Fiction and Film* (pp. 85–87). Oxford University Press.

Lynch, D. (2021, September 3). *Film 101: Understanding Foley Sound and Why Foley Sound Is Important.* MasterClass. https://www.masterclass.com/articles/film-101-understanding-foley-sound-and-why-foley-sound-is-important#4sLYwTF7OK01wkagQaqOgu

Merriam-Webster. (1928). *Adaptation*. In *Merriam-Webster*. Merriam-Webster Inc. https://www.merriam-webster.com/dictionary/adaptation

Mcdougal, S. Y. (1985). *Made into movies: from literature to film* (1st ed., p. 3). Holt, Rinehart, And Winston.

Prothom Alo. (2022, August 19). *চতুর্থ সপ্তাহে "হাওয়া" দেখতে যেসব হলে যেতে পারেন.* The Daily Prothom alo, 1–3. https://www.prothomalo.com/entertainment/dhallywood/wopynp6uy7

RnaR. (2022). *A NEW "HAWA"* [Film Review]. In www.youtube.com. https://youtu.be/aEUQGnDolGQ

Severson, K. (2020, May 11). *Master metaphors in your screenwriting*. StudioBinder. https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-metaphor-definition/

Spence, J. L. (1921). *Introduction to mythology*. (1st ed., p. 128). Hardpress Ltd.

Streefkerk, R. (2018, June 20). *Primary and secondary sources*. Scribbr; Scribbr. https://www.scribbr.com/working-with-sources/primary-and-secondary-sources/

Sumon, M. R. (2020, January 8). *গভীর সাগরের গল্প নিয়ে বড় পর্দায় মেজবাউর রহমান সুমন* (P. Akber, Interviewer) [Interview]. In Bijoy TV. https://youtu.be/h7veaG5FoWY

Sumon, M. R. (2022a, July 14). *"হাওয়া" কি বদলাবে সিনেমার হাওয়া?।* Ekattor Journal ।(Ekattor TV, Interviewer) [Interview]. In Ekattor TV. https://youtu.be/fo9hMCx6BEw

Sumon, M. R. (2022b, July 25). *গণমানুষের ছবি হয়ে উঠার দায়িত্ব গণমানুষই নেবেন'।* (SOMOY TV, Interviewer) [Interview]. In YouTube. https://youtu.be/2bw2aV1ZYsw

Sumon, M. R. (2022c, July 28). *আমি জানি সিনেমাটা সবার পছন্দ হবে না: সুমন।* (Somoy Entertainment, Interviewer) [Interview]. In YouTube. https://youtu.be/Psqb1wZZxTM

Sumon, M. R. (2022d, August 4). *মুক্তির পর "হাওয়া" নিয়ে মেজবাউর রহমান সুমন প্রতিক্রিয়া...।* (Somoy TV, Interviewer) [Interview]. In YouTube. https://youtu.be/hICxJtnky5s