

কল্কিমন্থনকথা

আশিস অভিকুন্তকের ছবি

KALKIMANTHANKATHA

A film by ASHISH AVIKUNTHAK

From

10-25 March  
2017

Two shows daily at 4pm & 6pm  
except Sundays





# কল্লি মত্ত ন কথ

একটি সম্ভাব্য ছবির পরিত্যক্ত খসড়া  
বা একটি সম্পূর্ণ ছবির ধ্বংসাবশেষ

অনিন্দ্য সেনগুপ্ত



# KALKIMANTHANKATHA

A DRAFT OF AN UNFINISHED FILM OR  
A RUIN OF A FINISHED ONE?

Anindya Sengupta

কথিত আছে যে রোমান পোলাল্কি নাকি স্যামুয়েল বেকেক্টের ‘ওয়াটিং ফর গডো’ অবলম্বনে একটি ছবি করতে চেয়েছিলেন। বেকেক্ট অনুমতি দেননি। তিনি বোঝাতে চেয়েছিলেন যে, নাটকটির মধ্যে কোনো সিনেমাটিক সম্ভাবনা বা রসদ নেই আর মঞ্চের বাইরে—পর্দায়—নাটকটি নষ্ট হয়ে যাবে। বেকেক্ট পোলাল্কির কাছে সবিনয়ে ক্ষমা চেয়ে নিয়েছিলেন আর অনুরোধ করেছিলেন, তাকে যেন নবীন পরিচালক ‘purist bastard’ হিসেবে নস্যাৎ না করেন। আশিশ অবিকুন্তকের ‘কল্কিমন্তনকথা’ বেকেক্টের সেই বিখ্যাত অ্যাবসার্ড নাটকটি অবলম্বনে একটি অপেক্ষার ছবি।

সিনেমার আদিম ইতিহাসে দুটি শব্দ সংযুক্ত হয়েছিল তার সাথে—‘অ্যারাইভাল’ এবং ‘লিভিং’—তার মধ্যে একটি সূক্ষ্ম ফ্যালাসি আছে, সূক্ষ্ম ভ্রম। ল্যুমিয়ার ভ্রাতৃদ্বয় যে দুটি ছবি দিয়ে বিংশ শতকের নবীনতম মাধ্যমটির ‘অ্যারাইভাল’ ঘোষণা করলেন—একটি ট্রেনের স্টেশনে আসা এবং শ্রমিকদের একটি কারখানা ছেড়ে চলে যাওয়া রেকর্ড করে—তাতে নাম আর মাধ্যমের মধ্যে একধরনের ভ্রমাত্মক সংযোগ তৈরি হয়। এই আসা এবং যাওয়ার ছবি শেষ হওয়ারই কথা নয়। সিনেমা যে শুধু রেকর্ড করতে পারে না নয়, সিনেমার অন্যতম বৈশিষ্ট্য হল পুনরায় চালানো—প্লেইং ব্যাক—অতএব যে মাধ্যমটির ভবিষ্যত নেই বলে ঘোষণা করেছিলেন ল্যুমিয়ার ভ্রাতৃদ্বয়ের একজন, তাতে অনন্ত লুপের মতো একটি ট্রেন আসতেই থাকবে এবং শ্রমিকরা কারখানা ছেড়ে চলে যেতেই থাকবেন কাজ শেষ করে। এই আসা এবং যাওয়ার শেষ হওয়ারই কথা নয়। এই প্রবেশ এবং প্রস্থান চক্রাকার। ঠিক যেমন সিগমুন্ড ফ্রয়েড জানিয়েছিলেন, ভাষায় প্রবেশ করার মুহূর্তে সেই শিশুটির খেলা যেমন ছিল-*fort da*, *fort da* গেমের মতো—‘এই আছে, এই নেই’ খেলা।

কিন্তু সিনেমার মধ্যে একরৈখিক এগিয়ে চলারও একটি মাত্রা আছে—তাতেও ফ্যালাসি, তাতেও ভ্রম। যেহেতু সিনেমা প্রযুক্তিনির্ভর এবং প্রযুক্তিই যেহেতু সিনেমার—সেই প্রথম দিনগুলি থেকেই—অন্যতম স্পেকটাকল, তার তার পুনর্নবীকরণ যতটা না প্রয়োজনে ছিল, তার চেয়েও বেশি ছিল দর্শককে আবার পর্দার সামনে নিয়ে আসার টোপ হিসেবে। এখানে প্রযুক্তিই দৃশ্যাভাসের, প্রযুক্তিই বিস্ময়, প্রযুক্তিই সম্ভ্রম উদ্বেককারী প্রতাপ। প্রযুক্তিই প্রোগ্রেস। অতএব চিরচেনার আসা এবং যাওয়ার মধ্যে যদি ঢুকিয়ে দেওয়া যায় প্রযুক্তির প্রগতির মাত্রা, তাহলেই সেই অনন্ত লুপকে স্পাইরালে পরিণত করা যায়। স্পাইরাল—যা কিনা ঘূর্ণায়মান অথচ যার একমুখী একটি যাত্রাও আছে।

অথচ সিনেমার সেই প্রথম আসা এবং যাওয়ার মধ্যেও একটি অসম্পূর্ণতা ছিল—আখ্যানগত এবং অর্থগত।

Legend has it that Roman Polanski once sought to adapt Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*. Beckett refused him permission, maintaining that the play does not have any cinematic possibilities or elements for adaptation. It will be spoiled outside the stage, the dramatist asserted. He apologized to Polanski and requested not to consider him a “purist bastard”. Ashish Avikunthak’s *Kalkimanthankatha* is based on that famous absurd play.

Since the birth of cinema, two words have been associated with cinema – ‘arrival’ and ‘leaving’ – a subtle fallacy, a delicate inaccuracy. It is with the images of a train arriving at a station and workers leaving the factory, that the Lumière brothers announced the onset of twentieth century’s newest medium. This moment entailed a deceptive connection between the name of the medium and itself. These images of arrival and departure were never supposed to end. Cinema doesn’t only record; one significant characteristic of cinema is its ability to play back. Consequently, proclaimed one of the Lumière brothers: this medium has no future. However, the train perpetually arrives and the workers perennially leave the factory in an infinite loop. This arrival and leaving is believed to be never ending. This advent and departure is cyclic. Just like Sigmund Freud’s *fort da*, *fort da* peek-a-boo game– the child’s game at the moment of entry into language.

But there’s a dimension to the unidirectional linear trajectory of cinema, apart from the cyclicity of recording and playback – even here, there is a fallacy and an inaccuracy. As cinema is technology dependent and technology is cinema. Since the earliest days, it has been one of the primary spectacles, therefore the constant technological upgrades were imperative, not merely for the sake of innovation and progress, but also as a means to bring audience back in front of the screen. Here technology is spectacle, amazement, and means to generate wonderment. Technology is progress. Hence, if this trajectory of technological progress can be inserted into the always known arrival and leaving, then the infinite loop metamorphoses into a spiral. A spiral, which is circular, yet has a unidirectional movement.





যে-ট্রেন প্ল্যাটফর্মে এসে দাঁড়াল—সেই ট্রেন থেকে কারোর নামার কথা ছিল। আর ‘লিভিং’—এই শব্দটার মধ্যে চিরতরে চলে যাওয়ারও একটা দ্যোতনা আছে। যে-দৃষ্টি দেখছে যে ট্রেন এসে থামল, সেই দৃষ্টির পিছনে যদি একটি মন থাকে, একটি সত্তা, একটি চেতনা, তাহলে সেই দৃষ্টি কারোর জন্য অপেক্ষমান ছিল। যাদের ক্যামেরার সার্ভিলেন্স লেন্স দেখছে, সেইসব শ্রমিকরা ক্যামেরার প্রতাপ অস্বীকার করে আর ফিরে নাও আসতে পারতেন। অর্থাৎ—পৃথিবীর প্রথম চলচ্ছবি যদি একটি চেতনার জন্ম দেয়—ক্যামেরার সামনে ও পিছনে—সেই সত্তাও তৎক্ষণাৎ মুছে গেছে। দৃষ্টির পেছনে যে মন থাকতে পারত, তা নিয়ে আমরা ভাবিনি। আমরা কী আর ভেবেছি—কার জন্য অপেক্ষা, এই প্রশ্ন চিরতরে না কি—আমরা ভাবিনি; আমরা শুধু দেখে গেছি প্রযুক্তির উদ্ভাবনী মহিমা।

আমরা আর একটি ক্রিয়ার কথাও বললাম এই মুহূর্তে—যে ক্রিয়া কোনো ক্রিয়া না হলেও ক্লাস্টিকর—অপেক্ষা। প্যারিসের একটি স্টেশনে প্রথমবার চলচ্ছবির জন্ম দিল যে ট্রেনটির আগমন লক্ষ্য করে, তার আগে তো অপেক্ষা থাকারই কথা; সেই অপেক্ষা কি ছবিটির অন্তর্গত? যে-গতির তুঙ্গমুহূর্ত আমরা দেখি নিঃশব্দ সেই ফুটেজে, তার পূর্ববর্তী সময় কি সিনেমার অন্তর্গত হওয়ার মতো ছিল না? বা শ্রমিকরা চলে যাওয়ার পর যে সময় জুড়ে শূন্যতা থাকতে পারত, তাও কি সিনেমার অন্তর্গত হতে পারত না? আমি বলছি না যে ল্যুমিয়েরেরা স্রেফ গতির নাটকীয়তাকেই সিনেমার উপজীব্য বলে চালিয়ে দিয়েছেন। তারা তো উদ্ভাবন করেছেন একটি মাধ্যমের—যা কিনা সময়কে রেকর্ড করতে পারে—সেই হেতু গতি ও চলনই তাদের কাছে মনে হতে পারে তাদের উদ্ভাবনের যোগ্য প্রমাণ। উলটে আমি বলছি যে তাঁরা সিনেমার আগামী সত্তাবনাটুকু খুলে দিয়েছিলেন এই ছবিগুলি করে। এই

However, in the context of its narrative and semiotics there was paucity in the original arrival and departure recorded in cinema. When the train arrived at the station in Lyon – somebody was supposed to alight from that train, and ‘leaving,’ – the word contains a despair of a final farewell. The gaze that saw the train arrive at the station, if it had a heart, an entity, or consciousness, would have been awaiting someone. The workers captured by the surveillance camera would have decided never to come back as a mark of protest. Consequentially, if world’s first motion picture gave rise to a consciousness – both in front and behind the camera – that soul was erased almost immediately. We never gave a thought to the consciousness behind the gaze. Did we deliberate for whom did it wait? Or whether the entity was watching workers depart forever? We did not. We merely gaped with awe at the glorious innovation of technology.

Let’s discuss the meaning of another verb, an activity that is tedious without action – the act of waiting. The train, whose inevitable arrival at the station in Lyon gave birth to cinema, was also waiting before its arrival. Was that waiting integrated in the film? Wasn’t the time that pre-originated the kinetic motion in the silent footage, not worthy enough to be part of cinema? Or couldn’t cinema encompass the desolation that followed after workers vacated the factory? I’m not insinuating that Lumière brothers deployed kinetic drama as the exemplary object of cinema. They invented a medium that can record time; therefore speed and movement were in dispensable evidence of their contraption. I’m rather contending that by making these films they liberated cinema to future possibilities. These two films first created a cinematic being, a neurological body responsive to impulse and stimuli, and from that body, a filmic consciousness arose – a contemplative awareness that can envision the waiting at the empty station and the void of the empty factory within cinema. Jean Luc Godard once pondered that the question that pains him, and each time he has to look for a new answer: where does a shot begin and where does it end? Lumière brothers were not only the first cinematographers, by determining the entry point and exit point of these two shots they were the world first editors also. These rules of editing became so standardized that any deviation made the film exceptional. That is, beginning of action and information is the starting point of the shot and culmination of action and information is the end of the shot. Without the technological intentionality of

ছবি দুটির মাধ্যমে যা প্রথম তৈরি হয়েছিল, তা হল সিনেমাটিক শরীর, স্নায়ুর শরীর, ইম্পালস এবং স্টিমুলির প্রতি সংবেদনশীল শরীর; এই শরীর তৈরি হলেই আসতে পারে সিনেমাটিক মন ও চেতনা। যে কনটেমপ্লেটিভ চেতনা দৃষ্টির মাধ্যমেই দৃশ্যায়িত করতে পারবে ফাঁকা স্টেশনে অপেক্ষাকে ও ফাঁকা কারখানার শূন্যতাকে—তাও অন্তর্গত হবে সিনেমায়ে। জঁ-লুক গৌদার একবার বলেছিলেন, যে প্রশ্নটি তাকে এখনও পীড়িত করে, এখনও নতুন করে যার উত্তর খুঁজতে হয়, তা হল—একটি শট কোথায় শুরু হয়, কোথায়ই বা তার শেষ হতে পারে। লুমিয়ারের ভ্রাতৃত্ব যে স্রেফ পৃথিবীর প্রথম সিনেমাটোগ্রাফার তাই-ই নয়—তারা দুটি শটের এন্ট্রি পয়েন্ট এবং এন্ড পয়েন্ট নির্ধারণ করে পৃথিবীর প্রথম চলচ্চিত্র দুটি সম্পাদনাটাও করলেন। এবং সম্পাদনার সেই নিয়ম এতটাই প্রথাসিদ্ধ হয়ে গেল যে, এখনও তার থেকে ক্ষণিকের এদিক ওদিক করলেই সেই সিনেমা ব্যতিক্রমী হয়ে যায়; অর্থাৎ নাটকে ও তথ্যের শুরুই শটের শুরু, নাটকের বা তথ্যের শেষই শটের শেষ।

অথচ—নির্মাতাদের অজ্ঞানেই—প্রযুক্তির ইতিহাসের রগড়ে—সেই ছবি দুটিতে অর্থের, দ্যোতনার, অভিঘাতের কিছু আধিক্য ছিল। সেই আধিক্যকে সাধারণত লোকে অসম্পূর্ণতা হিসেবেই ধার্য করে থাকেন; ছবি দুটি ছিল নিঃশব্দ। নির্বাক নয়—তাহলে মানুষের ভাষাকে প্রাধান্য দেওয়া হয়—নিঃশব্দ। কে না জানে—অপেক্ষায় বাক বা শব্দ থাকে না, অন্তত যে বাক বা শব্দ অর্থ উদ্বেক করে? যেমন থাকে না একটি পরিসর জনশূন্য হলে? তাই বলা যেতেই পারে যে, লুমিয়ারদের সেই প্রথম দুটি ছবিতে আসলে তার শব্দহীনতায় ধরে রেখেছিলেন শটের এন্ট্রি পয়েন্ট ও এন্ড পয়েন্টের আগের ও পরের মুহূর্তগুলিকে—যথাক্রমে। ‘অ্যারাইভাল অ্যাট দ্য স্টেশন’-এ শব্দ অপেক্ষার, ‘ওয়ার্কার্স লিভিং দ্য ফ্যাক্টরি’তে শব্দ সবাই চলে যাওয়ার পরে শূন্যতার। আমরা ইমেজে যে সময়টুকু দেখছি, অনুপস্থিত সাউন্ডট্রাকে সেটির নয়, অন্য সময়ের দ্যোতনা পাচ্ছি।

তাছাড়া—সিনেমার সেই সময় থেকেই—যখন ‘সিনেমাটিক’ মানুষের কল্পনার মধ্যে একটা স্থান পেয়ে গেল আধুনিকতার অন্যতম মাত্রা হিসেবে, তখন আরেক চক্র শুরু হয়েছিল। একে বলা যেতে পারে cycle of desire; অর্থাৎ একধরনের বাসনার শুরু যার শেষ হওয়ার নয়। আমরা কি ছবি দেখতে যাই, বা দেখি তৃপ্ত হওয়ার জন্য? পর্দায় যখন অন্ধকার সরে গিয়ে আলো পড়ে তখন থেকে যে প্রত্যাশা শুরু হয়—তা কি আমরা আদর্শেই তৃপ্ত করতে চাই? যদি চাইতাম—তাহলে তো কখনো না কখনো সেই বাসনা তৃপ্ত হত আমাদের; আমরা যদি আমাদের অভীষ্ট ছবি পেয়ে যাই, আমরা কি পেয়ে গেছি বলে—সম্পূর্ণ তৃপ্তি পেয়ে—আর কখনো যাব না ছবি দেখতে? নাকি সেই তৃপ্তি ক্ষণস্থায়ী বলেই আমরা আবার যাব সেই তৃপ্তি পেতে? এই চক্র থেকে মুক্তি কোথায়? মুক্তি কি চাই আদর্শেই?

হয়তো সিনেমা—আমাদের প্রিয় ছবিগুলিই শুধু নয়,



Lumière brothers, there was exuberance in the meaning, suggestion and impact in those two films. Largely the audience considered this profusion as inadequate; these two films were silent. Not wordless, because that implies a linguistic predominance, but silent. Who wouldn't know that waiting is devoid of speech and sound, at least the kind that makes sense? Like an empty hall devoid of people? So it can be said that Lumière brothers in these first two films held the entry and exit point through the silences that preceded the temporality of these shots. “Arrival at the Station” echoes the sound of waiting and “Workers leaving the Factory” resonates the sound of emptiness. The finite temporalities we experience in these images are not that of the absent soundtrack but that they evoke the premonition of another time.

Furthermore, from those early days of cinema, when ‘cinematic’ became a part of human imagination as another dimension of modernity, another cycle commenced. This can be called ‘cycle of desire’ – a form of longing that is eternal. Do we go to the cinema and watch films to be satisfied? When darkness gives way to light on the screen, hope that flickers, does that indeed

সিনেমার অভিজ্ঞতাই—আমাদের মধ্যে এমন কোনো সাবজেক্টিভিটির, আত্মতার জন্ম দেয়, যা আমরা ফিরে পেতে চাই আবার, আবার। নাকি প্রতিটি ছবি আমার আত্মতার ভগ্নাংশ চুরি করে নিচ্ছে, যেন আমি প্রেক্ষাগৃহে ফেলে আসছি আমার আত্মতার খণ্ডাংশ, যার সন্ধানে আমরা ফের যাই? এভাবে আমার আত্মার বিলোপ হবে কি সিনেমায়? তা ঠিক নয়—এ অনেকটা আলো বা আগুনের সন্ধানে দগ্ধিত প্রমিথিউসের মতো অবস্থা আমাদের; আমাদের আত্মা ঠুকরে খায় প্রতিটি ছবির মাংসাশী পাখি, ফের জন্ম হয় সেই আত্মার, ফের ঠুকরে খায় সিনেমা। এই সিনেমা আমাদের গতানুগতিক পণ্যায়িত সিনেমা—যে ছবি আমাদের মধ্যে আত্মার বাসনা তৈরি করে তাকে নিষ্পত্তির চরিতার্থতার দিকে নিয়ে যায়। সেক্ষেত্রে সেই বাসনাও ইন্ডাস্ট্রিয়াল সিনেমার পরিকাঠামোর অন্যতম প্রোডাক্ট—আমার বাসনাকে আমি কিনতে যাই সিনেমা দেখতে গিয়ে, সেখানেই চরিতার্থ হবে বলে।

অতএব, এমন ছবি হতেই পারে, হয়েছেও—যা নিষ্পত্তির—বা closure—এর দিকে আমাদের নিয়ে যাবে না। এটা দুভাবে করা যেতে পারে—এক, আত্মার গতানুগতিক বাসনা উদ্বেক করে তার নিষ্পত্তি না ঘটিয়ে, বা, দুই, এমনকী আত্মাকেও চেনা ভঙ্গিমায় উদ্বেক না করে। প্রতিটি ছবিতে আত্মা থাকবেই—কারণ প্রতিটি ছবি শুরু হয়ে শেষের দিকে এগিয়ে যায়। কিন্তু আত্মা—narration—গল্প বলতে নাও চাইতে পারে। সেক্ষেত্রে যে গল্প বলা হয়নি, বলা হল না—তার দিকে আমাদের বাসনা ধাবিত হতে পারে। আমরা যদি চাই—আমাদের ধৈর্য, আমাদের স্থৈর্য যদি সেই না-শোনা, না-দেখা গল্পের প্রতি অনুসন্ধিৎসু হয়ে উঠি—তাহলে তা হয়তো জন্ম দিতে পারে ভিন্ন আত্মতার। প্রসঙ্গত—আগে ফ্রয়েডের কথা বলেছিলাম—মনঃসমীক্ষণ বা সাইকোঅ্যানালিসিসেও একটি শব্দ বিরাজমান, যে-শব্দটি সিনেমায়ও অবশ্যম্ভাবী—তা হল ‘কাট’। এক একটি সাইকোঅ্যানালিটিক সেশন ঠিকঠাক যতিচিহ্নে আচমকা শেষ করতে হয়, যখন কথার ঘূরপথে অবচেতন প্রায় চেতনার কাছাকাছি চলে এসেছে। সেই অমোঘ মুহূর্তে কাট করলে অবচেতন একরকমভাবে জিয়াশীল থাকে—চেতনার কাছাকাছি—পরবর্তী সেশন অবধি। অর্থাৎ এখানেও ডেফার করে দেওয়া হয় কথানির্ভর আত্মার নিষ্পত্তি—সাক্ষাৎ হয় অপর চেতনার সাথে। গতানুগতিক সিনেমা আমাদের বলে যে ছবি যখন, যেখানে শেষ হয়ে যায় তারপর ছবির আর কিছু বলার থাকে না। গতানুগতিক ছবি বলে ফ্রেমের বাইরে যা কিছু আছে—তার মধ্যে যা সিনেমার—তা ফ্রেমের ভিতরে অবধারিত চলে আসবেই। কিন্তু এই সর্বগ্রাসী এবং সীমাবদ্ধ ছবির বাইরে—ফ্রেমের এবং কাটের অপারে—যে বাস্তব, যে ভাবনা ও কল্পনার পরিসর, তা কি দর্শকের আওতার বাইরে? ইতালীয় নববাস্তববাদ আমাদের জানিয়েছিল যে ফ্রেমের এবং কাটের অপারেও জীবন বহমান ও বিরাজমান, সিনেমাকে তার প্রতি শ্রদ্ধাশীল হতে শিখিয়েছিল। কিন্তু এখন বাস্তবতা তো আর শুধুমাত্র সিনেমার আওতার মধ্যে পড়ে না, টেলিভিশন এবং নিউ মিডিয়ায় বাস্তবতাকে প্রায় গিয়ে খেয়েছে ইমেজ, যেন আর কিছুই বাকি নেই

gratify us? If that is so, then we should have been gratified sometimes. If we find our desired film then, having experienced complete satisfaction will we never go to see another film? Or because that experience is so fleeting, do we again venture to experience that fulfillment? Where is liberation from this cycle? Do we ever want deliverance from it?

Perhaps cinema is not about just our favorite films. The experience of cinema produces a subjectivity within us that we yearn recurrently. Or is it that each film is appropriating a fragment of our soul, as if we abandon that fragment of the soul in cinema halls, and return in search of that lost fragment? Is this the way, will I squander my soul forever? Not exactly – we are like Prometheus who was punished for stealing fire. Like carnivorous birds, films devour our souls, which are reborn to be consumed again by films. This is what our popular commercial cinema achieves – to create an insatiable desire for narrative that is driven to its ultimate ruination. Consequently, that culmination is an inescapable product of industrial cinema. I fulfill my desire's gratification while consuming a film.

However there can be films, and there are films that do not take us to a predestined conclusion or closure. This can be done in two ways: first, to generate a longing for a normative narrative and keep it unfulfilled, or secondly by activating a narrative in an unacquainted form. Each narrative is endowed with a trajectory that moves towards an end, although that film might not want to tell a story. In that case, our desires might be attracted to the story unsaid. If we want, then our patience and endurance towards the untold and unheard story can give birth to a distinctive subjectivity. Contextually, there is a word in Freudian psychoanalysis that is equally important in cinema – ‘cut’. Often, psychoanalytic sessions, after extensive conversations are cut short at appropriate punctuation junctures when the unconscious is very near the consciousness. If ‘cut’ at the exact moment, then the unconscious remains active in a specific way nearer to the consciousness until the next session. Even here, the conclusion of the psychoanalytic narrative is deferred, and an encounter occurs with another consciousness. In conventional cinema nothing remains for a film to tell after the end of the film. The ‘cinematic’ that exists even beyond the frame of a conventional cinema will inevitably insert into the frame. However, the reality, the affect and the





যা কখনো ইমেজের হাতে বন্দি এবং পরাজিত নয়। সেক্ষেত্রে সিনেমার একমাত্র উপায় নতুন ভাবনা, নতুন চিন্তাকে তার আওতায় এনে ফেলা; বা যে সমস্ত ভাবনা, চিন্তা গৌণ হয়ে গেছে তাকে মুখ্য করে তোলা। এককথায়, সিনেমাই পারে আমাদের সিনেমার নতুন অভিজ্ঞতা দিতে।

আশিষ অভিকুন্তকের ‘কল্কিমন্তনকথা’ এই সমস্ত মাত্রাগুলো নিয়েই—অপেক্ষা, দুটি চরিত্রের কুস্তমেলার সময়ে দশম অবতার কল্কির আসার অপেক্ষা, এবং এই অপেক্ষার নিষ্পত্তিমুখী গল্প না হয়ে ওঠা। অথবা কল্কি হয়তো চলে গেছে অ্যাপোক্যালিপসের পর, পরিসর সভ্যতার শেষ ও পরবর্তী শূন্যতার মাত্রা বহন করে, সভ্যতা আর কল্কিকে নিয়ে বলে চলা অনন্ত কথায় বিশেষ একরৈখিক নাট্য-উপাদান থাকে না, না পরিস্ফুট হয় কথকদের চরিত্র। কল্কির জন্য অপেক্ষা চক্রাকার লুপে চলা স্পাইরালের মতো, এগিয়েও চলছে হয়তো আবর্তে ঘুরতে ঘুরতে—কিন্তু কোনোদিকে তার হদিশ পাওয়া যায় না। সেক্ষেত্রে হয়তো আর কিছু ঘটান নেই, গল্প অনেক আগে ঘটে গেছে।

সিনেমার সাথে এই মিথিক চরিত্রগুলির সম্পর্ক কী হতে পারে? বস্তুত সিনেমাতেই আধুনিক মিথোলজি তৈরি হতে পারে—হয়েছেও। শুধু সেই চরিত্রদের আগমনের জন্য এমন স্পেস বা ক্ষেত্র তৈরি থাকতে হয় যেখানে সেই মিথিক চরিত্রদের—তা ওয়েস্টার্নে গান্ধিজির হোক, বা ফিল্ম নোয়ার নায়ক, বা সামুরাই যোদ্ধা—পরিপূর্ণতা প্রাপ্তি হবে। তার জন্য অন্যান্য চরিত্র, গল্পের উপাদান, ইতিহাসের প্রেক্ষিত ইত্যাদি থাকতে হয়।

imagination that remains on the other side of frame and the cut, and outside the all-containing and restrictive cinema, is that beyond reach for the spectator? Italian neo-realism as well taught us that beyond the frame and cut there is a dominant and graceful life and it taught cinema to be reverential towards it. Nevertheless, now-a-days realism is not just limited to cinema. The ubiquitous image of television and new media has almost gulped down reality in a way that nothing remains that is not apprehended by the image. The only option now for cinema is to incorporate within its grasp new ideas, thoughts, or underscoring those affects and concepts that have been muted. Fundamentally, only cinema can enrich us with new cinematic experiences.

Ashish Avikunthak's Kalkimanthankatha is an anticipation about these issues, and the waiting of two characters expecting the arrival of Vishnu's tenth avatar – Kalki at the Kumbh mela. A story about waiting that does not culminate in the arrival. Or perhaps after apocalypse, Kalki has left bearing the evidence of a space that is at the end of a preponderant civilization and its subsequent emptiness. It's an endless conversation about a civilization and Kalki, that neither delineates a linear narrative nor clearly defines its characters. The waiting for Kalki proceeds in a circular loop like a spiral, perhaps progressing in a spherical motion, but in an indeterminate direction. In that case, perhaps nothing more is supposed to happen, the story is finished long ago.

What can be the relationship between cinema and these mythic characters? In fact, in cinema modern mythology can be created, and it has been. Just for the enactment of these mythic characters' exuberance – a western gunslinger or a noir hero or a samurai fighter – a specified space or context is generated for their performative culmination, along with other characters, story elements, a historical context etc. However, what happens if those characters discover that the space or context is missing? What if the supporting characters wait endlessly for the hero or the main protagonist who never arrive? Or what happens if the characters observe that the site or the other characters fail to recognize them, or that the story is not paying due attention to them and everything is indifferent and detached from them? Each of these possibilities takes place in Kalkimanthankatha.

Kumbh Mela is believed to be one of the largest human congregations on earth. In





কিন্তু কী হতে পারে যদি সেই চরিত্ররা দেখে সেই স্পেস নেই? অথবা কী হতে পারে যদি পাশ্চাত্য চরিত্ররা অনন্ত অপেক্ষা করে দেখে যে নায়ক মূল চরিত্ররা এল না? বা কী হতে পারে চরিত্ররা দেখে যে পরিসর ও চরিত্ররা তাদের চিনতে পারছে না, গল্প তাদের পাত্তা দিচ্ছে না, সবকিছুই তাদের প্রতি নির্মোহ এবং উদাসীন? ‘কঙ্কিমন্তনকথা’য় এই প্রতিটি সম্ভাবনাই ঘটে।

কুম্ভমেলায় পৃথিবীর অন্যতম বৃহৎ জনসমাগম ঘটে বলে শোনা যায়। আমরা সিনেমায় যখন প্রচুর মানুষ দেখি সুবিশাল পটে ও পরিসরে—তখন তা দুইভাবে আসতে পারে। হয়তো নন-ফিকশনাল তথ্যচিত্র হয়ে, যখন নির্মাতারা ক্যামেরার সম্মুখবর্তী স্পেসকে নিয়ন্ত্রণ করার চেষ্টা করে না, নয়তো ফিকশনাল কাহিনিচিত্রে, যখন এই জনতা নির্মাতাদের পুঁজির এবং পরিকাঠামোর অহং ঘোষণা করে—অর্থাৎ তখন সেই জনতা ও পরিসর নির্মাতাদের সম্পূর্ণ নিয়ন্ত্রণাধীন। এর ব্যতীত কিছু হতে পারে না। ‘কঙ্কিমন্তনকথা’য় এর উল্টো একটা প্রক্রিয়া দেখতে পাই—একটি ন্যূনতম, জনশূন্য পরিসর ফ্রেমে পরতের পরত খুলতে থাকে আপাতভাবে জনসমুদ্রের মাঝে, যেখানে অপেক্ষমান মাত্র দুটি চরিত্র—হয়তো দুইজন যোদ্ধা আদেশের অপেক্ষায়, হয়তো দুইজন বিপ্লবী বিপ্লবের বার্তার অপেক্ষায়, হয়তো দুজন চরিত্র তাদের নাট্যকারের অপেক্ষায়। তাদের বয়স চিরকালীন, কঙ্কির জন্যে তাদের অপেক্ষাও চক্রাকার অনন্ত। তারা কেবলই আগামী পরিকল্পনা করতে থাকে—যে পরিকল্পনা ভেসে যেতে পারে কঙ্কি এলে; তারা কেবলই অতীতের পর্যালোচনা করে, যে পর্যালোচনার কোনো নিষ্পত্তি নেই, কারণ কঙ্কি এলেই সেই অতীতেরও খোলনলচে পালটে যাবে। এই অবস্থায় এই দুই চরিত্র অন্তরঙ্গ প্রেমিকের মতো, আবার এদের বিচ্ছেদও অবশ্যম্ভাবী। এই দুই চরিত্র যখন পর্দায় মূর্ত—তখন কুম্ভের সেই অগণিত মানুষ হয়ে যায় অশরীরি প্রেতের মতো অদৃশ্য অথচ বর্তমান, দূরতর অথচ সর্বত্র, হেতু অথচ অহৈতুকি। যে ভিড় ফ্রেমের বাইরেই আছে বলে মনে হয়, তাদের মধ্যে এই দুই চরিত্র যেন আর কোনো ভাষায় কথা বলে যায়। তাদের উপস্থিতি কখনো সেলুলয়েডের চিত্রের মতো ঘন, যেন চিরকালীন, কখনো ডিজিটাইজড ইমেজের মতো অগভীর, যেন বাষ্পে পরিণত হবে এমন নশ্বর। কখনো পারস্পেক্টিভ ইমেজকে দিয়েছে সুঠাম কাঠামো, কখনো অ্যাসিমেট্রি ইমেজকে ঠেলে দিচ্ছে ভঙ্গুরতার কাছাকাছি। ছবিটিতে একটি রৈখিক গতিমুখ আছে—চরিত্ররা ভারি পোশাক পরিহিত অবস্থা থেকে শুরু করে—মধ্যবর্তীতে লং শট থেকে ক্লোজ আপে পৌঁছে—ফের লং শটে শেষ হয় পোশাক বিসর্জনের পর তাদের নগ্নতায়—কিন্তু সেই একরৈখিকতাও ভ্রাম্যক হতে পারে—কে না জানে, নগ্নতা তো একধরনের শুরুই। আর পোশাক বিসর্জনের সঙ্গে দ্যোতনা কাজ করে নাটকের শেষের, চরিত্রত্যাগের—যার পরে দুই নগ্ন পুরুষের হেঁটে যাওয়া যে ফের নতুন পোশাক পরে নিয়ে আবার অপেক্ষা নয়—কে বলতে পারে? এবং এই চক্রাকার অপেক্ষা হয়তো শেষ হতে পারে শুধু কঙ্কির আগমন হলেই নয়, যদি তার আসার পর এদের হাতে খুন হয় কঙ্কি, তাহলেই হয়তো ফের আরেক চক্র থেকে পাওয়া যাবে মুক্তি।

only two ways huge multitudes over extended space and sites are represented in cinema: in a nonfictional documentary when the director does not attempt to control the pro-filmic space, or in a fictional narrative when the excessive crowds show unambiguous evidence of the arrogance of producers’ capital, i.e., the crowd and site are under comprehensive control of the producers. It cannot be anything else.

In Kalkimanthankatha, an opposite can be observed. In the frame a minimal and desolate space unfurls in layers, apparently in the middle of teeming millions. Here two characters are waiting - perhaps they are two soldiers awaiting orders, or two revolutionaries awaiting news of a revolution, or two disciples waiting for their God, or two actors waiting for their director, or two characters waiting for their playwright. Their age is eternal and their waiting for Kalki is infinitely circular. They keep planning for future actions - the plans that can go astray with Kalki’s arrival. They keep on analyzing the past without consequence, as if Kalki’s arrival will also disfigure the past. In this situation, they are like two intimate lovers who are destined to be separated. When these two characters appear on the screen, the innumerable masses of Kumbh become ghost like apparitions, distant yet ubiquitous, rational yet inconsequential. These two characters converse with each other in a language dissimilar from the crowd negated from the frame. Their presence is sometimes everlasting like the density of the celluloid image, other times ephemeral like digital images, which might evaporate into nothingness. Sometimes perspectives bequeath, well-formed structure to the image; other times asymmetry thrusts the image to its breaking point. There is a definite linear trajectory in this film, starting from long shots of the characters wearing heavy cloths, to medium long shots leading to close ups, then again long shots ending in the characters’ abandonment of their cloths and resulting nakedness. But this linearity can be deceiving, because nudity in a way is another beginning. The abandonment of clothes at the end of the film suggests the relinquishing of the characters by the actors. Who knows, that the two naked walking men might wear clothes again to commence another cycle of waiting? This circular waiting may not end in Kalki’s arrival. Perhaps, these two can only be liberated from another cycle of waiting by murdering Kalki, on his arrival.

Kalkimanthankatha might be considered as





‘কল্কিমন্তনকথা’কে একটি সম্ভাব্য ছবির পরিত্যক্ত খসড়া হিসেবে দেখা যেতে পারে, দেখা যেতে পারে একটি সম্পূর্ণ ছবির ধ্বংসাবশেষ হিসেবে, দেখা যেতে পারে একটি লুপ্ত ছবির ফেলে দেওয়া ফুটেজের কালেকশন হিসেবে। এক অর্থে সিনেমার সভ্যতার অ্যাপোক্যালিপসের পরের ছবি হিসেবে—যখন কল্কির হাতে সিনেমার সাম্রাজ্য ধূলিসাৎ হয়ে গেছে, অথচ দেরি হয়ে গেছে এই ছবির দুই চরিত্রের সেটা জানতে। অথবা এই দুই চরিত্র সিনেমার সাম্রাজ্য ধ্বংস করার গুপ্তচর ও গুপ্তঘাতক, অপেক্ষা করছে কমান্ডারের। যে বিপুল জনসমাগম প্রত্যেকটি বাণিজ্যিক ছবিতে নেহাতই ক্রাউড বা ব্যাকগ্রাউন্ড হয়ে থাকে, এই ছবিতে তা না করা—যা প্রায় অবধারিত ছিল—একইসাথে হয়ে ওঠে রাজনৈতিক এবং সিনেমার বাইরে পড়ে থাকা একটি সভ্যতার প্রতি শ্রদ্ধাশীল। সেই মানুষের দল ছবির অপারে ছায়ামানুষ হয়ে থাকেন। সাধারণত, সিনেমায় নাটকীয় শব্দ একটি প্রশ্ন নিয়ে আসে অনেক ক্ষেত্রে, ইমেজকে যার উত্তর দিতে হয়। অর্থাৎ, কোনো শব্দ যদি শোনা যায়—কারোর কণ্ঠ যেমন যা নাটকের জন্য জরুরী—সেই শব্দের সূত্রকে ইমেজে ধরতে হয়ই। ‘কল্কিমন্তনকথা’ একটি ব্যতিক্রম ব্যাতিরেকে তা করে না। আমরা কুন্তে মানুষের সমাগমের যে শব্দ পাই, তার উৎস দেখতে পাই না কখনোই। শুধু একসময়ে সাউন্ডট্র্যাকে ভেসে আসে আহির ভৈরব, সম্পাদনা গায়িকাকে পর্দায় নিয়ে আসে। যার পর ছবিকে স্থিরভাবে অপেক্ষা করতে হয় একটি বৃক্ষের তলায় গায়িকাকে শোনার এবং দেখার জন্য। কল্কির আগমনের ইমেজ ছবিতে নেই, কারণ কল্কি আগমনের শব্দ কেমন হতে পারে তা সিনেমাও জানতে পারবে না।

an abandoned draft of a potential film, or as a wreckage of a complete film or as a collection of footages of a lost film. The film can be thought about as a post-cinematic apocalypse – when the cinematic kingdom has been ruined in the hands of Kalki, but these two characters were too late in realizing it. Or are these two characters spies and assassins out to demolish the cinematic kingdom, waiting for their commander? The masses that remain mere crowd or background in every commercial film refuse to perform a similar function in this film that was seemingly inevitable, in the process making it both political and reverential towards the civilization that lies beyond the cinema. These masses exists as ghostly presence beyond the film. Often dramatic sound in cinema brings forth a question sometimes, which the image needs to answer. For instance, if you hear a sound, the dialog of a character in the drama, it therefore is necessary for the image to represent it. Kalkimanthankatha is an exception, as it does not do that. The sound of the masses of Kumbh is often heard, but the source of the sound is never shown in the film. Just once we hear the sound of Ahir Bhairav leading to a woman appearing on the screen, and the film has to stop and wait to see and hear the singer sitting under a tree. The image of Kalki’s arrival is not there in the film, because cinema will never know the sound of Kalki’s arrival.



# কুণ্ডের যুদ্ধক্ষেত্রে কঙ্কি কোথায়? কঙ্কি?

সন্দীপ মুখোপাধ্যায়





# WHERE IS KALKI IN THE BATTLEFIELD OF KUMBH? KALKI?

Sandeep Mukhapadhyay

ঘ ঘন কুয়াশার মধ্যে লাইন দিয়ে হেঁটে চলেছেন কয়েকজন

অস্পষ্ট, আবছা। একটা তাঁবুর পাশ দিয়ে। কুস্তের কোনো এক শীত সকালে। পুরো সাদাকালো ফ্রেমটাকে ধরে রেখেছে চেলোর এক গভীর স্বর-প্রক্ষেপণ। ফ্রেম চলতে থাকে। ঘন কুয়াশার মধ্যে দূর থেকে দুটো চরিত্র ধীরে ধীরে স্পষ্ট হয়। দুজন পুরুষ। মাফি টুপি, জিন্স, চাদর। সাদা-কালো থেকে রঙিন হয় দৃশ্যপট। আবহে মেলার কোলাহল। ভক্তিগীতি, নারায়ণও নারায়ণও নারায়ণ...।

প্রথম সংলাপ, কোনো কিছুই তো হল না...। প্রত্যন্তরে আরেক জন, হ্যাঁ আজকাল আমারও সেরকমই অনুভূত হয়।

দুজনার সংলাপ এগোতে থাকে। কাব্যের ভাষায়। লক্ষ বছর ধরে পথ হাঁটার সংলাপ। সাংখ্যা, যোগ, বৈশেষিক, ন্যায়, বুদ্ধ, তন্ত্র—এর পথগুলো ধরে ধরে। তারপর ইসলাম, ফিরায়ে, সম্ভ্রাসবাদ, নৈরাজ্যবাদ, ধর্মীয় ফ্যাসিবাদ, বিপ্লববাদ এবং অবশেষে মাও ছুঁয়ে তাদের বারে বারে ফিরে ফিরে আসা এই কুস্তে। বারে বারে বৃত্তাকারে খুঁড়তে থাকা, খুঁজতে থাকা... কক্ষিকে। এই কুস্তের মহাসঙ্গমস্থলেই কক্ষি আসবেন। কক্ষিকে চিনতে না পারলে কক্ষি চিনে নেবেন আমাদের। এখানে আসতেই হবে কক্ষিকে, আমাদের, সবাইকে। কারণ, আমাদের যাপিত জীবনে সম্ভোগকে আমরা সবাই উপভোগ করতে চাই। কুস্তে কক্ষির আবাহন আসলে আমাদের যাপিত জীবনের সেই সম্ভোগেরই মন্তন।

তাহলে কে এই দুজন?

মাথার মধ্যে খুঁড়তে থাকা প্রশ্নটা। এই দুজনকে আপনি চেনেন কি? আমি যে দুজনকে চিনি আসুন তাদের সাথে পরিচয় করিয়ে দিই। প্রথম জন লালমোহন গোস্বামী, সবাই লালু গোস্বামী বলে ডাকে। দ্বিতীয় জন স্নেহেশ মুখোপাধ্যায়। প্রথম জনের বাড়ি বাঁকুড়া জেলার বেশ সমৃদ্ধ গ্রাম জামকুড়িতে। দ্বিতীয় জনের পাত্রসায়েরে। প্রথম জন সিপিএমের পাত্রসায়ের জোনাল কমিটির সেক্রেটারি। দ্বিতীয় জন তৃণমূল কংগ্রেসের পাত্রসায়ের ব্লক সভাপতি। পরিবর্তনের পর এখনও সিপিএমের বহু কর্মী ঘরছাড়া, এক লালু গোস্বামী ছাড়া। সিপিএমের জোনাল কমিটির প্রাসাদোপম অফিসের সেই যে গেট ভাঙা হয়েছিল, আজ পর্যন্ত কেউ সেখানে বাতি দিতে আসেনি। এই ৫-৬ বছরে আগাছা, লতাপাতা জাপটে ধরেছে একদা ক্ষমতার রাজপ্রাসাদটাকে। লালু গোস্বামীর বাড়ি কিন্তু ঠিকঠাক আছে। পরিবর্তনের আগে লালু গোস্বামী-এর পরিকল্পনায় হার্মাদরা এলাকার দখল নিয়েছিল, প্রকাশ্যে বন্দুক নিয়ে এলাকা দাপিয়েছিল। পরিবর্তনের পর যারা ডিগবাজি খেতে পেরেছে তাদের দিয়েই বিরোধী বাবুল সিং গোস্বামী ওপর বোমা ছোঁড়ার পরিকল্পনা করেন

Amidst heavy fog few characters tread in a queue

An early winter morning in Kumbh. Walking past tents through the mist and uncertainty, the entire black and white frame is held together by the deep sonority of a Cello. The frame moves forward. Two men slowly emerge from the dense fog in monkey-caps, jeans, and shawls. The frame transforms into color. The ambience is filled with sounds from the Kumbh mela. Chants are heard: "Narayan, Narayan, Narayan..." First dialogue: "Nothing happened." The other replies: "I also experience the same these days."

Their exchange proceeds in a lyrical language – a conversation about voyage of a thousand years, wandering through the alleyways of Samkhya, Yoga, Vaisheshika, Nyaya, Buddhism, and Tantra. Scrambling past Islam, fedayeen, terrorism, anarchism, religious fascism and revolution. Finally after plunging into Mao, they perpetually return to Kumbh in search of Kalki, time and again. At the sacred confluence of Kumbh the arrival of Kalki is inevitable. "If unrecognized, Kalki will find us. Here he has to come as do we and everybody else, if we hope to experience the fruition of our existence." The arrival of Kalki in Kumbh symbolizes the churning of our existence.

Then who are these two characters? This question rings in my mind. Do you know these two? Let me introduce you to the two I know. The first character is Lal Mohan Goswami, popularly known as Lulu. And the second is Snehesh Mukhapadhyay. The first is from the affluent village of Jamkuri in Bankura district. The second is from Patrasayer (an administrative division in Bishnupur subdivision of Bankura district). The former is the zonal committee secretary of CPM from Patrasayer, and the later is the block chairman of Patrasayer's Trinamul Congress. After the poriborton\* many CPM cadres were dispossessed, except for Lulu Goswami. Since the demolition of CPM zonal committee's palatial party office gates, none have returned. During the last five-six years, wilderness and creepers have drowned the monument that was once the icon of power. However Lulu Goswami's house still stands,

\*A term used for the change in political power from CPI(M) to Trinamool Congress in 2011.



স্নেহেশ মুখোপাধ্যায়। গায়ে আঁচড় পড়ে না লালু গোসাঁইয়ের। একদা পাত্রসায়েরের বহু সিপিএম হার্মাদি (বা যোদ্ধা) এখন দিদিপ্রেমে আত্মহারা হয়ে বিনা প্রতিদ্বন্দ্বিতায় পাত্রসায়ের কলেজে স্নেহেশ অনুগামী ছাত্রকে জিএস হিসেবে তুলে ধরছেন। লালু গোসাঁই কিন্তু বুক চিতিয়ে এখনও সিপিএমের জোনাল সেক্রেটারি পদেই রয়েছেন। প্রথম ও দ্বিতীয় জনের মধ্যে আরও একটি মহাজাগতিক সম্পর্ক আছে। প্রথম জন মামা, দ্বিতীয় জন ভাগ্নে। প্রিয় পাঠক, এখানেই সমাপতনটা টানছি না। বলতে চাইছি, পরিবর্তনের আগে এবং পরে রাজনৈতিক ক্ষমতাটা কাদের হাতে ছিল? কাদের হাতে আছে? প্রথম জন গোসাঁই, দ্বিতীয় জন মুখোপাধ্যায়। কোথায়? পাত্রসায়েরে, যেখানে জনগণনার তথ্য বলছে, প্রায় ৮৭ শতাংশ মানুষ হচ্ছেন তফসিলি জাতি, উপজাতি এবং সংখ্যালঘু। প্রিয় পাঠক, আপনার যদি মনে হয় এটা নেহাতই এক কাকতালীয় পরিঘটনা, তাহলে আসুন পাত্রসায়েরের বর্তমান তৃণমূল বিধায়কের পরিবারটির দিকে তাকানো যাক। পাত্রসায়েরের অর্ধেকটা ইন্দাস বিধানসভা কেন্দ্রের মধ্যে পড়ছে, বাকিটা সোনামুখি বিধানসভা কেন্দ্রের অন্তর্গত। এবার পাত্রসায়েরের ইন্দাস বিধানসভা কেন্দ্রে তৃণমূলের হয়ে জিতেছেন গুরুপদ মেটে আর তার বিরুদ্ধে সিপিএমের হয়ে যিনি দাঁড়িয়েছিলেন, সেই কমঃ শান্তনু বেরা আর কেউ নন, স্বয়ং গুরুপদ-র ভাগ্নে। বলাবাহুল্য ইন্দাসের ভোট কিন্তু রক্তাক্ত হয়েছিল, সিপিএমের দুজন কমরেড নিহত হয়েছিলেন। কমঃ শান্তনুকে কিন্তু মনোনয়নপত্র বাতিল করতে হয়নি। এখানেই শেষ নয়, এবার ইন্দাসে সিপিএমের

unaffected. Before the poriborton, under Lalu Goswami's leadership CPM cadres had control of the area, brandishing guns in open daylight. After the poriborton, those who managed to flip sides, now under the leadership of Snehesh Mukhapadhyay plot bomb attack on opposition's Bablu Singh and his gang. But Lalu Goswami remains untouched. Those who once were CPM cadre, now blinded in Didi's devotion have elected Snehesh without any resistance as the General Secretary of Patrasayer College. Lalu Goswami still remains the proud zonal secretary of CPM. There's another significant connection between the first and the second character. The former is the uncle to the later. Dear reader, this is not where I end. All I'm trying to inquire is: before and after poriborton, in whose hands was the political power? Who has the power now? The first is a Goswami and the second is a Mukhapadhyay. Where? In Patrasayer where census tells us that almost 87% of the population are SC, ST and OBC. Dear readers, if you think it's a mere coincidence, then let's have a look at the current composition of Trinamul committee members. Half of Patrasayer is under Indus assembly constituency and the rest is under Sonamukhi assembly constituency. In Indus



ভোট বিজেপি না-কাটলে গুরুপদ-র জেতা আর হয়ে উঠত না। এটা কতটা সত্যি, সেটা গুরুপদ মেটের থেকে বেশি আর কেউ জানেন না। কারণ, গুরুপদ-র নিজের দাদা তারাপদ মেটে যে ওই ইন্দাসেরই বিজেপি-র ব্লক সেক্রেটারি। এক বাড়িতেই থাকা-খাওয়া। তো লালু আর স্নেহেশ কিংবা গুরুপদ আর শান্তনু যে-নামেই ডাকুন না কেন এই দুই চরিত্রকে, আসলে এরা মিলিত হয়েছে কুন্ডে। ‘কঙ্কিমস্থনকথা’ আসলে এই আপাতবিরোধী দুটি চরিত্রের মিলনেরই উদযাপন। বলা ভালো, এক কুন্ডের ঘাটে দুই বিরোধীর জল খাওয়া। এবং অবিরত মস্থন (সঙ্গম) করা। খুঁজে যাওয়া। লেনিন যাকে বলেছিলেন, ‘ইউনিটি অফ দ্য অপজিটস’।

### কিন্তু তারা কী খুঁজছে?

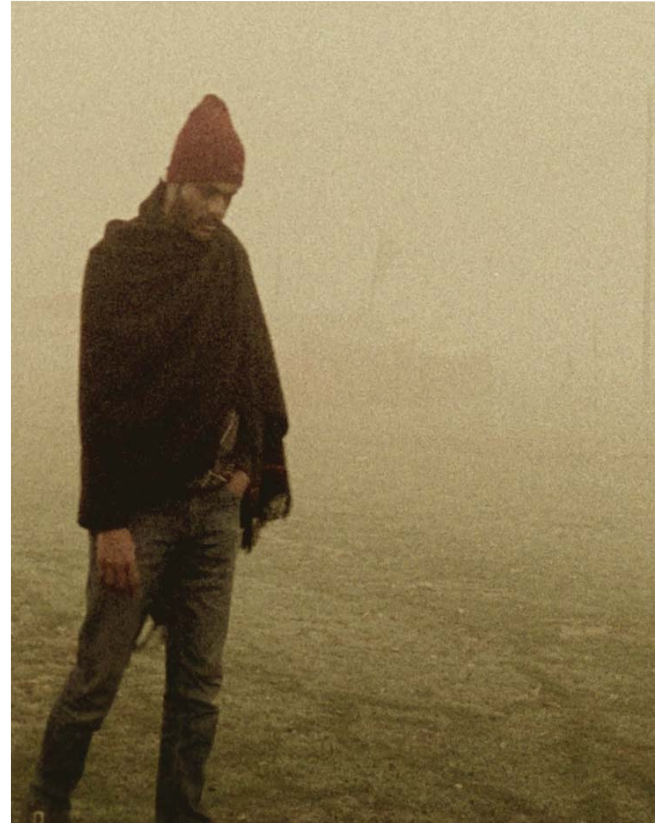
বস্তুতই মানুষ কী খুঁজে চলেছে জীবনভর? লালু-র এই প্রশ্নের উত্তরে স্নেহেশ বলে ফেলে, তারা কেউ জানে না, শুধু জানে তাদের খুঁজে যেতে হবে। এক নির্জন শীতের রাতে পাত্রসায়ের ব্লকের বীরসিংহ গ্রাম পঞ্চায়েতের ভাঙাচোড়া দোতলায় বসে নিজের হ্যান্ডসেটে ‘কঙ্কিমস্থনকথা’ দেখছি। পঞ্চায়েত পেরিয়েই শুরু হয়েছে ঘন জঙ্গল। চলে গেছে রানিবাঁধের দিকে। এই জঙ্গল দলমার হাতিদের করিডোর। আমন ধান পেকেছে, এখন ওদের নেমে আসার সময়। তাই রাত জাগছে বীরসিংহ, মাঝে মাঝে ক্যানেশুরা পেটানোর আওয়াজ আসছে দূর থেকে। ‘কঙ্কিমস্থনকথা’য় লালু গোসাই বলে চলেছেন, নদীর তলপেটের গভীরতম অংশে কাল রাতে সে প্রেম সেরেছিল। স্নেহেশ বলে চলেছে, মর্ত্যলোকের মানবসভ্যতার একমাত্র গর্ভাশয় এই নদী। তাই জল ও শূন্যতা সবার অন্তরেই বিরাজ করে। এই পাত্রসায়েরেই নারায়ণপুর গ্রাম পঞ্চায়েতের পাশ দিয়ে বয়ে গেছে দামোদর। বাঙালরা আসার আগে এই পাত্রসায়েরের পুরোনো বাসিন্দা ছিলেন হাজরারা, যারা সোনার ব্যবসা করতেন। এরাই ছিলেন এলাকার সমস্ত জমির মালিক। চাষ করতেন তফসিলি জাতি, উপজাতি আর সংখ্যালঘুরা। একফসলি সেই জমিতে বছরে একবারই ধান হত। দামোদরের বিস্তীর্ণ তটে ধান চাষ করতে জানত না পাত্রসায়ের। দেশভাগের পরে বাঙালরা এসে প্রথমে এই নদীর তটগুলোই কিনতে শুরু করেন হাজরাদের কাছ থেকে। নদীর ধারের এইসব বালুময় জমি অনাবাদী, পতিত, তাই সস্তা। এই জমির মায়া হাজরার মোটেই করতেন না। আর বাঙালরা সেখানেই আলুর চাষ করতে শুরু করল। সজ্জি ফলাতে লাগল। পাশেই দামোদর থাকায় সারাবছর জলের কোনো অভাব রইল না। একফসলি পাত্রসায়ের বদলে গেল তিনফসলি জমিতে। আর কেবল ধান চাষ দিয়ে বাঙাল চাষীদের সঙ্গে এঁটেও উঠতে পারল না হাজরারা। এখন পশ্চিমবাংলার সব থেকে বেশি আলু চাষ হয় ইন্দাস আর পাত্রসায়েরে। রাজ্যের সবচেয়ে বড়ো আলুর পাইকারি মার্কেট শেয়ারবাজার পাত্রসায়েরেরই সৌজন্যে। এরপর বাঙালদের আধিপত্য যত বেড়েছে পাত্রসায়েরে, হাজরারা ততই সরে গেছেন বর্ধমানের দিকে। যত জমি কিনেছেন বাঙালরা, ততই চাষবাস ছেড়ে সোনার ব্যবসায় মন দিয়েছেন হাজরারা। পরবর্তীকালে এই শিক্ষিত, নব্য ধনী বাঙাল চাষীরাই

assembly constituency, Trinamul candidate Gurupada Mete won the seat against the CPM candidate Comrade Shantanu Bera, who is none other than his nephew. Needless to say the election was bloody. Two CPM party workers were killed. Comrade Santanu did not withdraw his candidacy. This is not all. Without the vote-split between CPM and BJP in the Indus assembly constituency, it would have been impossible for Gurupada to win. Nobody can appreciate the truth of this, more than Gurupada Mete. The reason being, Gurupada’s elder brother Tarapada Mete is the BJP block secretary of the Indus assembly constituency. They live in the same household.

So, Lalu and Snehash or Gurupada and Santanu, whichever name you call them, have assembled in Kumbh. Kalkimanthankatha is basically a celebratory conjunction of two apparent opposing characters, like two adversaries drinking water from the same ghat in Kumbh. It’s a relentless churning (or union). Lenin called this: the ‘unity of the opposites.’

### But what are they searching?

Existentially, what is man searching? In









কৃষক সভার নেতা হয়ে অপারেশন বর্গাকে থামিয়ে দিয়েছে। কৃষক ভোটব্যাঙ্কে নিয়ন্ত্রণ করে রাজনৈতিক ক্ষমতার শীর্ষে উঠে এসেছে। লালু আর স্নেহেশের পূর্বসূরীদের গল্পটা একই। দামোদর তার বদলে যাওয়া প্রবাহের মতোই পালটে দিয়েছে পাত্রসায়ের রাজনীতিকে। কংগ্রেসী ঘটি হাজারাদের হাত থেকে বামপন্থী বাঙাল সিপিএম এবং সেখান থেকে তৃণমূল—জল ও শূন্যতার মতো কালে কালে বয়ে গেছে নিজের গতিতে। সেই লালু গোসাঁই আর স্নেহেশ মুখুজে। কুস্তমেলায় কক্ষির সন্ধান করে বেড়াচ্ছেন। আদি-অনন্তকাল ধরে তারা এই অনুসন্ধানে রত। পিছনে সমুদ্রের গর্জন। কিন্তু কক্ষি আসবে, নাকি তার আবির্ভাব হবে? এবারও যদি সে না আসে? লালু গোসাঁই বলে চলে, তাহলে পুনরায় আগামীকাল আমরা এখানে আসব। তারপরের বার আবার। আগামীকালেরও আরেকটা আগামীকাল থাকে। স্নেহেশ বলতে থাকে, আজকের দিন ও আগামীকাল। প্রতিটা দিন ও আগামীকাল। একেকটা দিন, প্রতিদিন, একেকটা আগামীকাল।

#### মনে পড়ছে বান্দী রহমানের কথা

বছর দুয়েক আগে পাত্রসায়ের প্রথম যখন এসেছিলাম, বান্দীদের সাথে দেখা হয়েছিল। ও কুশদ্বীপ গ্রাম পঞ্চায়েতে ঘুরে ঘুরে স্যানিটেশনের কাজ করত। মানে যাদের পায়খানা নেই, তাদের পায়খানা বানিয়ে দেওয়ার কাজ। পঞ্চায়েত থেকে এই কাজের বরাত পেয়েছিল বান্দী। একেকটা পায়খানা বানাতে পারলে আড়াই থেকে তিন হাজার টাকা লাভ থাকত। বান্দীর স্বামী এলাকার ডাকসাইটে সিপিএম নেতা। বরাত পাওয়ার অঙ্কটা বোঝা গিয়েছিল। এখন তৃণমূলের সাজাহার মিদ্যা নেতা। কাঁদতে কাঁদতে বান্দী বলেছিল, সাজাহার বলেছে পঞ্চায়েতে ঢুকলে গলা নামিয়ে দেবে। কুশদ্বীপ পঞ্চায়েতটা হাতের তালুর মতো চেনা ছিল বান্দীর। স্বনির্ভর দল গড়ার কাজে ও আমাদের

response to Lalu's question, Snehesh retorts that they don't know anything, except for the fact that they have to keep on searching.

On a lonely winter night, sitting on the dilapidated second floor house in Birshingha village of Patrasayer block, I'm watching Kalkimanthankatha in my mobile phone. Just beyond the panchayat, stretches deep forest towards Ranibadh. This jungle is the corridor for wild elephants. The ripe winter crop is ready for harvest. It's time for the elephants to descend. So Birshingha is awake tonight. Occasionally, tin-beaters can be heard from a distance, far away. In Kalkimanthankatha, Lalu Goswami recalls how he made love on a dark night, deep inside the belly of the river. Snehesh proclaims: "This river is the only womb that nurtures human civilization." Therefore, both water and emptiness dwell within each of us. Damodar also flows past Narayanpur village in Patrasayer block. The Hazras, the traditional gold merchants were the former residents of Patrasayer before the coming of the partition refugees. They were landlords; lower caste and minorities' tilled the land. The land would yield crop only once a year. Patrasayer never knew how to cultivate rice on the broad banks of Damodar. After partition, the refugees started buying these lands on the riverbanks from Hazras. The coarse soil was infertile and barren, therefore cheap, and Hazras' never valued these lands. The new refugees started cultivating potatoes and other vegetables as the adjacent Damodar river irrigated the





একটা শক্তি ছিল। সেই যে কাঁদতে কাঁদতে বান্দী চলে গেল, আবার ওকে দেখলাম বছর দুয়েক বাদে। মুখ্যমন্ত্রীর অনুপ্রেরণায় সাজাহার মিদ্যার কন্যাশ্রীর সাইকেল বিলির অনুষ্ঠানে। বলল, স্যানিটেশনের কাজটা আবার পেয়েছি দাদা। দরকার হলে বলবেন। শুনলাম, বান্দীর স্বামী এখন যুব তৃণমূলের নেতা। মনে পড়ছে কুম্ভমেলার তীরে লালু গোসাঁই বলে চলেছে, পর্যাণ্ড পরিমাণে উৎকৃষ্ট মদ্যপানের পর সেই জ্ঞানী ব্যক্তিটিকে বেশ্যালয়ের প্রধান মহিলা এসে প্রশ্ন করলেন, সেবার জন্য কাকে নির্বাচন করবেন? সুন্দরী ঘরোয়া? কৃষ্ণকায়া উর্বশী? নাকি লোহিতকেশী তুলনাহীন? অনেকটা কানে আঙুল দেওয়ার ভঙ্গীতে স্নেহেশ বলছে, চুপ করো চুপ করো। এভাবেই 'কঙ্কিমস্থলকথা'য় লালু গোসাঁই আর স্নেহেশ মুখুজ্যের কঙ্কি সন্ধান চলতে থাকে।

### জন্ম, মৃত্যু, জীবন, উষায়ন ঘুরে জেলখানার অত্যাচার

সত্তর দশকের মধ্যরায়ে কড়ানাড়া, চোখ ঝলসে যাওয়া পুলিশের হেডলাইটের আলো, কাশীপুর, দমদম, বরানগর . . . লালু গোসাঁই জানতে চান, কঙ্কিকে আমরা চিনব কী করে? স্নেহেশ বলেন, কঙ্কিই আমাদের খুঁজে নেবেন। পর্দা জুড়ে সন্ধ্যার আবেশ। আলো-আঁধারির মায়া, সন্ধ্যা রাগের মদিরতা। ধূসরতা থেকে হঠাৎই রঙিন হয়ে ওঠে বাসবের ক্যামেরা। মেলা থেকে তখন বহুদূরে এক ভাঙাচোড়া পোড়ো অটালিকার ধ্বংসস্তূপের সামনে হঠাৎই দুজনের মনে হয় কুম্ভমেলা জুড়ে এক বিশাল যুদ্ধের প্রস্তুতি চলেছে। কুম্ভের মতো সারা পৃথিবীটাই যেন একটা মৃত্যু উপত্যকা হয়ে উঠছে। এই বীরসিংহে শালবনের জঙ্গলে দাঁড়িয়ে, ওই কুম্ভমেলার তীরে কখনো বসে, কখনো আধ শোয়া হয়ে লালু-স্নেহেশরা শুনতে পান সিরিয়ার রক্তাক্ত সংগ্রাম, মধ্যপ্রাচ্যের আইসিসের জেহাদ, ভ্লাদিমির পুতিন আর ডোনাল্ড ট্রাম্পের চাপান-উতোর। রাশিয়াকে ফরাসিরা ইউরোপিয়ান ইউনিয়ানের কাছে এক মূর্তিমান উপদ্রব মনে করছে। এখানে ঘরের পাশে দুই কোরিয়া, চীন আর ভারত, পাকিস্তান আর আফগানিস্তান . . . একটা অদৃশ্য ছকে আটকে যাচ্ছে। যুদ্ধ আসছে। প্রলয় আসছে। ৯টি দেশের ৯০০০ মানুষের ওপর ইউগণ্ডার ফ্লেক্সসমীক্ষার কথাটা মনে পড়ে গেল। প্রশ্নটা ছিল, বিশ্ব শান্তির বিষয়ে কী ভাবছেন মানুষেরা। ৬৪ শতাংশ মার্কিন নাগরিকের উত্তর, বিশ্ব এক বৃহৎ যুদ্ধের সামনে। ৬১ শতাংশ ব্রিটেনবাসীর মত, বাতাসে বারুদের গন্ধ পাওয়া যাচ্ছে। ৬৯ শতাংশ ডেনমার্কবাসী মনে করছেন, শান্তি বিঘ্নিত হচ্ছে। মানে যুদ্ধ আসছে। মানে প্রলয় আসছে। মানে কঙ্কির আবির্ভাবের সময় ঘনিয়ে আসছে।

### ব্যক্তিগত টাইম টেবিলটা ২০ বছর পিছিয়ে যায়

আশুতোষ কলেজ সংলগ্ন হাজরা পার্ক। দুপুরবেলা ক্লাস কেটে আমার মতো জনা সাতেক ছেলে মন্ত্রমুগ্ধের মতো শিলাদিত্যের কথা শুনে যাচ্ছি। শিলাদিত্য মানে শিলাদিত্য সান্যাল, রুমির প্রেমিকা শিলাদিত্য ইকনমিক্সে সেকেন্ড ইয়ার, রুমি ইংরেজিতে। নকশালপন্থী ছাত্র সংগঠনের নেতা। কমরেড, প্রথম বিশ্বযুদ্ধ আমাদের সোভিয়েত

crops yearlong. Patrasayer started yielding harvests thrice a year. The Hazras couldn't compete with the refugee farmers with mere paddy cultivation anymore. Now Patrasayer and Indus have the highest potato cultivation in West Bengal, and it is the biggest wholesale market in the state. As refugees gained ground in Patrasayer, Hazras slowly shifted base towards Bardhaman. Hazras left cultivation in favor of gold business. Later on these nouveau riche refugee farmers became agrarian leaders and thwarted Operation Barga. They captured agrarian vote bank and increasingly became politically powerful. Lalu and Snehash have emerged from this historical-political genealogy. Damodar's meandering course has altered the political flow of Patrasayer - from a Congress stronghold led by local Harzas, to the CPM refugees and now to Trinamul, history and time flowed like water and emptied in its own rhythm.

Lalu Goswami and Snehash Mukherjee are searching for Kalki in Kumbh. They have been in this quest forever. But will Kalki arrive or appear? What if he fails to come this time? Lalu Goswami declares: "Then, we'll again return here tomorrow. And the next day. Even tomorrow has a promise of tomorrow." Snehash replies: "Even today is tomorrow." "Each day is tomorrow." "Each day, everyday, is another tomorrow."

### I remember Bandi Raheman.

I met Bandi two years ago, when I first came to Patrasayer. She toured throughout Kushdeep village panchayat working in the Sanitation Department. She used to construct toilets for those who did not have any. She got this profitable contract from the panchayat office. Her husband was a powerful CPM leader of the area - the obvious reason for her to obtain the contract. But now Sajahan Midya is the Trinamul leader. In tears, Bandi divulged that Sajahan threatened to kill her if she sets foot in the panchayat area. Bandi knew Kushdeep panchayat like the back of her hand. She played an important role in making of self-help groups in the area. I again met her two years later in a charity function hosted by Sajahan Midya under the guidance of Hon. Chief Minister. She announced: "I've got the sanitation contract once again, let me know if there ever be any need." I heard that her husband is now leader of youth Trinamul Congress. I recall, Lalu Goswami talking in the banks of Kumbh: "After enough alcohol was consumed; the madam of the brothel asked the wise man - Who should I bring at your service?"



ইউনিয়ন দিয়েছে। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ চিনকে। সাম্রাজ্যবাদের দ্বন্দ্বগুলোকে বিপ্লবীরা কাজে লাগিয়ে এসেছে। তৃতীয় বিশ্বযুদ্ধ ভারতকে মুক্তি দেবে। আর ভারতের মুক্তি মানেই সাম্রাজ্যবাদের বাজার সংকুচিত হয়ে পড়বে। নিজের দ্বন্দ্ব সে অন্যের ঘাড়ে চাপাতে পারবে না। আফ্রিকা আর লাতিন আমেরিকার মুক্তি তখন কেবল সময়ের অপেক্ষা। বলে চলেছে শিলাদিত্য। কমরেড, মাও ওর দেশে ধর্মীয় নীতিকথাগুলোকে বিপ্লবের কাজে লাগিয়েছিলেন। ধর্মকে উনি বাতিল করে দেননি। বিপ্লব মানে মুক্তি। মহাপ্রলয়ের গর্ভ থেকে মনুষ্যসমাজকে মুক্তি দিতে কঙ্কি অবতারের কথা আছে পুরাণে। ভারতে এই ধর্মীয় মিথকে বিপ্লবীকরণ করা হয়নি। আমাদের আরেকজন লেনিনের দরকার, কিংবা মাওয়ের। এই কথা সরাসরি আমাদের দেশবাসীকে বলা উচিত। ভারতবাসী কঙ্কির আবির্ভাবের কথা বিশ্বাস করেন। ওই বিশ্বাসের জায়গাটা আমাদের দখল করতে হবে। ওখানে লেনিনের ডিসকোর্স বসাতে হবে। যে মুহূর্তে জনগণ এটা বিশ্বাস করতে শুরু করবেন, সেই মুহূর্তে জনগণ নিজেরাই কঙ্কি হয়ে উঠবেন . . . আসলে কঙ্কি তো জনগণ।

"The beautiful and the tame?"

"The dark angelic?"

"Or the long-haired maiden?"

Snehes mumbles, almost shutting his ears: "Shut up! shut up!"

And thus the search for Kalki continues in *Kalkimanthankatha*.

### Birth, death, life, rebirth and back to tortures in prison.

In the 70s, the unexpected knock on the door in the middle of the night, eye-scorching headlight of police cars - Kashipur, Dumdum, Baranagar...Lalu Goswami wants to understand, how will we recognize Kalki? Snehes says: "Kalki will find us." Dusk descends in the frame. In the magical twilight hour the serenity of a Raga meanders. Basab's frame becomes vibrant, overcoming the banality of the greyness. Far away from the insanity of the mela ground, standing in front of decrepit structure, they both are speculating that Kumbh is being prepared for an epic war. The whole world like Kumbh is transmuting into a valley of death. Standing in the forest of Birshingha, resting in the banks of Kumbh, Lalu and Snehes can hear the bloody struggle in Syria, ISIS jihad in Middle East, the mounting tension between Vladimir Putin and Donald Trump. The French are considering Russia as nuisance in European Union. Nearer home, two Koreas, China and India, Pakistan and Afghanistan are trapped in obscure confabulations. War is approaching. Catastrophe is impending. This reminds me of a survey done by YouGov (market research firm) on 9000 people over 9 countries. The question was: "What do you think about world peace?" 64% of Americans answered that the world is facing a great war. 61% of British citizen said they smell gunpowder in the air. 69% of the Denmark's population expressed, peace has been disturbed. War is approaching. Disaster is approaching. The time for Kalki's appearance is apt.

### My personal timetable rolls back twenty years

Few of us are sitting in Hazra Park near Ashutosh College, missing classes, listening to Shiladitya in dumbfounded awe. Shiladitya Sanyal - Rumi's boyfriend. He is an Economics second year student and Rumi is in the English department. He is the leader of the Naxalite Student's Union. "Comrades, first world war liberated Soviet Union. Second world war gave us China. Revolutionaries have always exploited imperialist conflicts. The third world war would set India free. And freedom of India





তারও বেশকিছু বছর পরে অভিনেত্রী শ্রীলেখা মিত্রের সঙ্গে শিলাদিত্যের বিয়ে হয়ে যায়। আর কখনো শিলাদিত্যের সঙ্গে আমাদের দেখা হয়নি। ওর কথা কখনো আর মনেও আসেনি। ‘কল্কিমন্ডনকথা’য় দুই গণমুক্তি ফৌজিকে কুম্ভমেলায় দেখতে পেয়ে ফের শিলাদিত্যকে মনে পড়ে গেল। রেড বুক হাতে এই দুই গণমুক্তি ফৌজি কুম্ভমেলায় মাও-জে-দং আবৃত্তি করে চলেছেন, অনেকটা শ্লোক উচ্চারণের মতো। মনে পড়ছে সিঙ্গুরে জমি দখলের বিরুদ্ধে প্রথম অ্যাকশনের যে ছবিটা এখনও টিভি চ্যানেলগুলো

তাদের পুরোনো আর্কাইভ থেকে দেখায়, সেখানে সিঙ্গুরের জমি থেকে ঝাঁকড়া চুলওয়ালা যে ছেলেটিকে হাত ভাঙা অবস্থায় আতনাদ করতে করতে পুলিশ বের করে নিয়ে আসছে, তার নাম বিলাস। ‘ইসকুল’ বলে ওর একটা কবিতার বইও বের হয়েছিল। মনফকিরা থেকে। সেই ছেলেটি পরে মাওবাদী হয়ে নন্দীগ্রামে চলে যায়। তারপর ওরে আর কোনোদিন খুঁজে পাইনি। এরপর একদিন বড়িশালের জঙ্গলে মুখ খুবড়ে পড়ে থাকা কিষেনজির ছবিটা ছাপায় আনন্দবাজার। তারও পাঁচবছর বাদে ভাস্করে ফের রাস্তা কাটা, গাছ ফেলে পথ অবরোধ। কৃষি জমিতে পাওয়ার গ্রিড প্রকল্পের বিরুদ্ধে। সেই পুলিশের গুলি চালনা। সেই মৃত্যু।

#### পার্থক্যাটা শুধু মুখগুলোর

সিঙ্গুর নন্দীগ্রাম বুদ্ধবাবুর সাদা পাঞ্জাবিতে লাল রক্তের দাগ লেগেছিল। আর এবার ভাস্করে দিদির সাদা শাড়িতে লাল রক্তের ছিটে। মাসিকের নয়, গুলির। জন্মের পবিত্র দাগ নয়, মৃত্যুর বীভৎসতা। এই দিদিই সেদিন ছিলেন মহাশ্বেতাদেবীর ভাষায় ‘শহীদের মা’। আর সেদিনের

would mean the ruin of imperialism. Then the liberation of Africa and Latin America will be imminent.” Shiladitya emphatically continues: “Comrades, Mao used his country’s religious concepts as apparatus of revolution. He did not reject religion. Revolution means freedom. Puranas have proclaimed that in order to liberate humankind from the eternal dissolution, Kalki will appear. Indian revolutionaries haven’t yet exploited this religious myth. We need another Lenin or Mao. This needs to be communicated to our citizens. Indians believe in the inevitable appearance of Kalki. We need to determinedly seize this belief and insert Lenin’s discourse here. The moment the common masses will imbibe this belief, they will transform into Kalki...Masses are the real Kalki!”

A few years later Shiladitya married actress Sreelekha Mitra. I never met Shiladitya ever again, neither was I ever reminded of him. However, I recalled Shiladitya, when I saw these two liberation army soldiers in Kalkimanthankatha. They ardently read from Mao Tse Tung’s Red Book as if chanting religious mantras. I am reminded of the footage of the earliest resistance against land encroachment struggle in Singur. The television channels repeatedly show the same image, unearthing from their archive. It is that of a young man with broken arm,

হার্মাদ সুজন চক্রবর্তী, নেপালদেব ভট্টাচার্যরা এবার ভাঙ্গরে শহীদের নিকটজন। সেবার দিদি লুকিয়ে লুকিয়ে ক্যাডবেরি খেয়ে ২৬ দিন অনশনে কাটিয়েছিলেন, এবার ৪০ বছর বাদে লকআপে ডাল-রুটি খেয়ে সেই ছবি ফেসবুকে আপলোড করছেন সুজনরা। ‘কঙ্কিমহনকথা’য় আমি দেখছি কুস্তমেলায় মুখোমুখি দাঁড়িয়ে আছেন কিষেনজি আর বিলাস। পরক্ষণেই দেখতে পাচ্ছি সুজন আর মমতাকে। সেই মুখ বাপসা হয়ে যায়, খুঁজে পাই লালু আর স্নেহশেকে, জোরে জোরে রেড বই পড়ছেন। কঙ্কির আবাহন করছেন। এই নীল গ্রহটা নিশ্চিতভাবেই একটা অনিশ্চিত যুদ্ধের দিকে এগিয়ে যাচ্ছে।

সেই অনাগত যুদ্ধক্ষেত্রের সামনে কুস্ততীরে দাঁড়িয়ে আছেন অলীক চক্রবর্তী, শর্মিষ্ঠা চৌধুরিরা

ভাঙরের দুই বহিরাগত অ্যাক্টিভিস্ট। জমি, জীবিকা, বাস্তুতন্ত্র ও পরিবেশ রক্ষা কমিটির মুখপাত্র। আর কিছুক্ষণ বাদেই এরা গ্রেপ্তার হবেন। ২০০৭ সালে

shrieking in pain, mercilessly being dragged by the police. His name was Bilash. Monfokira Press published his book of poetry called ‘Ishkul’. The young man subsequently joined Maoist forces in Nandigram. He was never found after that. A while later, Ananda Bazar Patrika published a photograph of Kishanji, lying dead in the dense forest of Burishol. Five years later, strife again appears. Now in Bhangor, there are roadblocks and barricades in protest against agriculture land encroached by the state for building power grid. The same old police firing. The same old deaths.

### Disparity in the faces

Singur-Nandigram was a blood-smear on the white clothes of Buddhababu. And now in Bhangor, Didi’s white sari is smattered in blood. Not menstrual blood, but blood from





প্রদীপ সিং ঠাকুরের সঙ্গে যোবার নন্দীগ্রামে যাচ্ছিলাম, সেদিনও এঁরা ছিলেন। শিক্ষাণবিশি সংগঠক হিসেবে। আজ ওঁরাই নেতা ভাঙ্গরে। সেদিন নন্দীগ্রাম থেকে ফিরে ‘বিপ্লবী গণলাইন’-এ (সিপিআই (এম-এল) নিউ ডেমোক্রাসি-র মুখপত্র) আমাকে দিয়ে সময় লিখিয়ে নিয়েছিল কতগুলো বাক্য ‘... দাঁড়াতে হল চাঁদার পুল সেতুর কাছে। হাতে লেখা পোস্টার ‘ঐতিহাসিক সোনাচূড়ায় স্বাগতম’। আমাদের সামনে মাটি ফুঁড়ে উঠে আসছে ইতিহাস। মনে হয় প্যারি কমিউন দখলের পর, ব্রিটিশ অধিকৃত ভারতে প্রথম তমলুক সরকার তৈরি হওয়ার পর, তেভাগার লড়াইয়ের পর, নকশালবাড়িতে প্রথম প্রত্যাঘাতের পর এভাবেই তো ইতিহাসের দখল নিয়েছিল জনতা। মহাকালের কলমে লিখে দিয়েছিল সভ্যতার গতিপথ। সেই চেনা মানুষ। সেই চেনা চেনা প্রতিরোধ—এতদিন কি এদের কথাই শুনেছি, পড়েছি? আজ চোখের সামনে দিবি, জ্যাস্ত ঘুরে বেড়াচ্ছে মহাকালের রথের ঘোড়া।’ কুম্ভমেলার তীরে অলীক-শর্মিষ্ঠারা মন্ত্র উচ্চারণ করছেন ‘প্রো, পরা, অপ, নী, অব, অনু, নীর, দুর, বী, অধি, সু, উদ, পরি, প্রতি, অপি, উপ, আ...’

#### ঘনিয়ে আসছে যুদ্ধ

সেদিন নন্দীগ্রামে পল্লব গান গাইছিলেন, ‘লড়াই করো, লড়াই করো, লড়াই করো, যতদিন না বিজয়ী হও।’ আজ ভাঙরে কিশোরদের কমসোমাল বাহিনী তৈরি করে ফেলেছেন অলীক-শর্মিষ্ঠারা। ক্লাস সেভেনের লিকলিকে চেহারার ফারাক আলি মোল্লা চারদিন স্কুলে না গিয়ে বন্ধুদের নিয়ে রাত পাহারা দিচ্ছে, ১২ বছরের জামিরুল মোল্লার দায়িত্ব কোন পথে পুলিশ ঢুকবে তার আগাম খবর গ্রামবাসীদের জানানো। মাধ্যমিকের ছাত্র আবদুল্লাহ বিন কাশেম, উচ্চমাধ্যমিকের ছাত্র ইমতিয়াজ আলি মোল্লা, তার ভাই নিজাম এখন জেলের ভেতরে। এদেরও তো দেখছি কুম্ভতীরে, গণমুক্তি ফৌজের পেছনে বছরপূর মুখোশে। লক্ষ বছর ধরে পথ হাঁটা অলীক-শর্মিষ্ঠারা তখন কুম্ভতীরে উচ্চারণ করে চলেছেন, ‘মাৎসর্য্য, মদ, মোহ, লোভ, ক্রোধ, কাম, কঙ্কি...’ ‘জাতি, বর্ণ, ধর্ম, গোষ্ঠী, কঙ্কি (শ্রেণী বলতে আরও ভালো হত), লিঙ্গ, কঙ্কি...’ ‘অপং, তেজ, ক্ষিতি, মরুৎ, ব্যোম, কঙ্কি

#### ভাঙ্গরে আমরা অশান্তি পাকাচ্ছি মুখ্যমন্ত্রীর এহেন অভিযোগ সম্পূর্ণ অসাড়

রাজ্যে পরিবর্তনের পর ওখানে আমরা ঢুকতেই পারিনি। নন্দীগ্রামে মুখ্যমন্ত্রীর বন্ধুরাই ওখানে আন্দোলন করছে না। রাস্তা কেটে পথ অবরোধ, পুলিশের গাড়ি পুড়িয়ে দেওয়া—এসব ওরাই করেছেন। আর পুলিশের পোশাক পরে আরাবুলের লোকজন গুলি চালিয়ে দুজন নিরীহ গ্রামবাসীকে মেরেছেন। কৃষকরা তাদের জমি দিতে সম্মত নয়। এখন আমরা কৃষকদের পক্ষেই থাকব। সারা রাজ্য জুড়ে তীব্র আন্দোলন গড়ে তুলব। কেন? কারণ, কৃষকরা তাদের জমি দিতে সম্মত নয়। ‘কঙ্কিমহনকথা’য় আমি দেখতে পাচ্ছি, কুম্ভতীরে সম্পূর্ণ উলঙ্গ এবং নগ্ন হয়ে বুদ্ধবাবু এবং সূর্যকান্ত মিশ্র একটার পর একটা কাপড় ভাসিয়ে দিচ্ছে নদীতে। গেরুয়া, হলুদ, সাদা...। ফ্রেম সাদাকালো হয়ে যায়, রাত্রির আলো

bullets. Not the innocence of birth but horrors of death. During those days Mahasweta Devi called her: “Mother of martyr”. Now CPM leaders like Sujan Chakraborty and Nepal Bhattacharya are standing with the martyrs of Bhangur. Then Didi continued a twenty-six days fast with the help of clandestine supply of chocolates. And now Sujan and other CPM comrades are posting pictures on Facebook of tasting jail food after 40 years. I saw Kishanji and Bilash standing face to face in Kalkimanthankatha. The next moment they are Sujan and Mamata. Those faces dissolve and again I find Lalu and Snehash reading the Red Book on the top of their voice, hailing Kalki. This blue planet is determinately moving towards an indeterminate war.

#### In frontline of the anticipated war at Kumbh stand Alik Chakraborty and Sarmistha Chaudhuri

Two outsiders; two activists in Bhangor. They are leading the Land, Livelihood and Environmental preservation committee. Soon they will be arrested. In 2007, when I accompanied Pradeep Singha Thakur to Nandigram, they were mere novice organizers. Today they are the leaders in Bhangur. That day returning from Nandigram, I was asked to write few sentences in Biplabi Ganaline (a CPI(ML) New Democracy periodical): “...In anticipation, we waited near Chanda Pul bridge. A hand written poster announced: ‘Welcome to the historic Sonachura.’ History springs forth from the very soil we stood. It looked so much like the Paris Commune’s occupation; after the formation of provincial government at Tamluk under British rule; after Tebhaga movement; after the Naxalbari uprising. This is how masses occupy history, and rewrite the course of human civilization with the markers of time. Are these the familiar faces, those familiar resistances that I heard and read? Today they are roaming about in front of me like horsemen of the apocalypse. At the edge of Kumbh mela, Alik and Sarmistha are chanting: “Pro, pora, opo, ni, ob, onu, nir, dur, bi, adhi, su, ud, pori, proti, opi, up, aa...”

#### War is at hand

That day in Nandigram, Pallab was singing: “Fight, fight, fight, until victory.” Today Alik and Sarmistha have created a youth squad in Bhangur. Lanky school student Farak Ali Molla, missed school to be a night guard along with his friends. 12-year old Jamirul Molla is responsible for informing the village when the police arrive. Madhyamik student Abdullah bin-Kasam, higher secondary

আঁধারি। বুদ্ধাবু এবং সূর্যকান্ত মিশ্র উলঙ্গ এবং নগ্ন হয়ে  
হেঁটে যাচ্ছে, দূরে কুন্ডে আলোর রেখা। কেউ যেন বিষ্ণুর  
দশ অবতারের নাম বলে চলেছে—মৎস্য, কূর্ম, বরাহ,  
হয়গ্রীব, বামন, মোহিনী, নরনারায়ণ, নৃসিংহ, পরশুরাম,  
রাম, কৃষ্ণ, বলরাম, কঙ্কি, গিয়াপ, বুখারিন, ট্রটস্কি,  
কামেনেভ, চচেঙ্কু, কঙ্কি...



student Imtiaz Ali Molla and his brother Nijam  
are in jail. I see them all in Kumbh, behind  
the liberation army, in disguise. Parading for  
an eternity, Alik-Sarmistha chant on the  
shores of Kumbh:

"Pride, Greed, Lust, Envy, Gluttony, Wrath,  
Kalki..."

"Caste, Creed, Religion, Tribe, Kalki, (it would  
have been better if they have mentioned  
class) Penis, Kalki..."

"Water, Fire, Earth, Air, Ether, Kalki..."

"Chief Minister's accusations of us creating  
trouble in Bhangur are completely baseless.  
After poriborton we could never enter there.  
Friends of the Chief Minister headed  
Nandigram movement. Blocking roads,  
burning police cars - they've done all these.  
And Arabul Islam's men dressed up as  
policemen killed two innocent villagers.  
Farmers are not ready to give up their lands.  
We will favor the farmers. We'll create  
extreme agitation throughout the state."  
The speaker is Suryakanta Mishra. He  
continues: "We will favor the farmers. We'll  
create extreme agitation throughout the  
state, as farmers are not ready to give up  
their lands".

In Kalkimanthankatha, I see at the edge of  
Kumbh a completely naked and exposed  
Buddhababu and Suryakanta Mishra floating  
clothes in water, one after the other - saffron,  
yellow, white... The frame turns into black  
and white, and night slowly descends.  
Buddhababu and Suryakanta Mishra are  
walking naked. Kumbh mela's lights are  
flickering at a distance. Somebody is  
recounting the names of the ten avatars of  
Vishnu: "Matsya, Kurma, Varaha, Hayagraba,  
Bamana, Mohini, Narayana, Narasimha,  
Parshurama, Rama, Krishna, Balarama, Kalki,  
Giáp, Bukharin, Trotsky, Kamenev, Ceaușescu,  
Kalki..."





# কল্লিমহনকথা

সাপ্তাহিক মুখাডুজী





# KALKIMANTHANKATHA

Sagnik Mukherjee

“পৃথিবীর বৃহত্তম মনুষ্য সমাগম”—কথাটির মধ্যেই একটা বিশালত্ব আছে—আছে দমবন্ধ করা পরিবেশ আর আছে কোলাহল।

আলো—শব্দ—তাঁবু—ধুনো—ধোঁয়া—ফুল—মালা—কুয়াশা আর কাতারে কাতারে মানুষ! এই নিয়েই মহাকুম্ভ। আমরা দুই অভিনেতা আর বাকি সদস্যরা যখন এলাহাবাদ পৌঁছোলাম, আমাদের জন্য অপেক্ষায় ছিল পরিচালক ও ডি.ও.পি, যারা দিনদুয়েক আগেই পৌঁছে গিয়েছিল। গোটা দলটা ছিল আটজনের এবং প্রত্যেকের প্রথম কুম্ভদর্শন। এলাহাবাদ শহরের একটা জায়গা থেকে রাস্তাটা নীচে নেমে মিশে যায় কুম্ভের মেলায়। ওইখানটায় দাঁড়ালে দূর দূর পর্যন্ত দেখা যায় শুধু চলমান মানুষ আর সার সার বাঁধা তাঁবু আর শোনা যায় অস্পষ্ট মন্ত্রধ্বনি। মনে আছে, আমরা যেখানে দাঁড়িয়েছিলাম, সেখান থেকে ওই মুহূর্তে সামনের দৃশ্য আমার মনে একটাই শব্দের জন্ম দিয়েছিল—যুদ্ধক্ষেত্র। যুদ্ধের সৈনিকেরা তাঁবুতে থাকে, আমাদের জন্যেও বরাদ্দ ছিল তাঁবু। অস্ত্র হিসেবে মজুত ছিল দু-দুটি ১৬ মিমি. এবং অজস্র ফিল্ম ক্যান। রাতের শুটের জন্য যদিও ছিল একটি অত্যাধুনিক ডিজিটাল ক্যামেরা।

‘কল্কিমন্তনকথা’ একটি দীর্ঘ অপেক্ষা আর কথোপকথনের ছবি। স্যামুয়েল বেকেক্টের ‘Waiting for Godot’ অবলম্বনে এই ছবি, যা মহাকুম্ভের প্রাঙ্গণে হয়ে যায় অতি নাটকীয়। কুম্ভের সাধু-মানুষ-ভিড়-শব্দ থেকে দূরে সরে গিয়ে এক শূন্যস্থানে পৌঁছোনোই ছিল আমাদের উদ্দেশ্য। প্রতিদিন ভোরে আমরা একটু একটু করে সরে গিয়েছি মূল কুম্ভস্থল থেকে দূরে। যেখান থেকে কুম্ভমেলাটা হয় ওঠে আমাদের ছবির ব্যাকড্রপ ও অস্পষ্ট শ্লোকধ্বনি হয়ে ওঠে আমাদের ছবির আবহ। অতীত-বর্তমান-ভবিষ্যৎ গুলিয়ে যায় কুম্ভে। নিজের অস্তিত্ব হয়ে যায় অতি ক্ষুদ্র। বিপুল মনুষ্য সমাগম দেখে অন্যমনস্ক হয়ে যায় মন। আমাদের ছবিতেও সেই ছাপ স্পষ্ট। শুরুর দৃশ্যে আমরা দেখি কুয়াশাচ্ছন্ন একটি ফাঁকা মাঠ, শীতবস্ত্র পরিহিত দুটি চরিত্রের আবির্ভাব ঘটে আর শুরু হয় দীর্ঘ কথোপকথন। এভাবেই একটু একটু করে এগোতে থাকে ছবি। কথোপকথনের মাধ্যমে আমরা বুঝতে পারি এই দুই চরিত্র কঙ্কির (বিষ্ণুর দশম অবতার) সন্ধানে রত। কিন্তু কেন? তা পরিষ্কার হয় না কখনোই। তারা ঘুরিয়ে ফিরিয়ে কঙ্কির আবির্ভাবের কথা বলে, তবু তাদের নিজেদের অবস্থান তারা যেন পরিকল্পিতভাবেই এড়িয়ে চলে। কখনো তাদের দেখা যায় শূন্য বালুচরে, কখনো বৃক্ষপদতলে, কখনো তারা হেঁটে চলে কুম্ভের ভিড়ে, অপর মানুষদের সঙ্গে। কারা এই দুজন? কোথা থেকেই বা এসেছে তারা? কী কারণে তারা কঙ্কিসন্ধানী? ছবি কখনোই এইসব প্রশ্নের উত্তর দেয় না আমাদের—দিতে সে বাধ্যও নয়। কুম্ভমেলা বিশ্বাসের কেন্দ্রভূমি। যুগের পর যুগ মানুষ শুধুই বিশ্বাস করে ছুঁয়ে গেছে ত্রিবেণী সঙ্গম। কেউ বা প্রতি বারো বছর

“Largest human gathering on earth” – the phrase has an immensity in it, saturated with claustrophobia and chaos. Lights, sounds, tents, smoke, mist, flowers, garlands, haze and masses, masses and masses. This is Mahakumbh. When we – the two actors and the other crew reached Allahabad, our director and the cinematographer came to receive us, who had reached two days earlier. We were a total of eight members. This was the first visit for each of us to the Kumbh. From one junction in the Allahabad city, the road descends and merges into the Kumbh. From there can be witnessed, a vast landscape teeming with masses, moving through limitless lines of pitched tents and can be heard, a dense hum of inaudible mantra incantations. I still remember, at that location, in that moment, the view ahead of me gave birth to only one word—“battle ground.” The ancient warriors lived in camps and we also lived in a camp full of tents. We were armed with two 16 millimeters cameras and a trunk full of film cans, and at night we shot with an ultra modern digital cinematographic camera.

Kalkimanthankatha is a film about a dreary anticipation and unceasing conversations. It is an adaption of Samuel Beckett’s absurd masterpiece - ‘Waiting for Godot’, which is transformed into an intense drama in the theatre of Mahakumbh. Moving away from the ascetic religiosity, teeming masses and a thick soundscape, our sole objective was to locate an empty space. Each dawn we gradually moved away from the epicenter of Kumbh. The entire landscape of the massive congregation and the severe chanting of the mantras became the backdrop of our film. Here past, present and future amalgamate into a blurry insensibility. My being reduces to an infinitesimal subjectivity and the monumental humankind makes me unmindful. Our film is an articulation of these sublime affects. The film opens with an empty obscure landscape in which two characters clothed in heavy winter wear begin a prolonged conversation. The cinematic trajectory slowly meanders and through dialogical exchanges we come to know that they are in search for Kalki – the Tenth Avatar of Lord Vishnu.



ফিরে ফিরে এসেও ছুঁতে পারেনি মহাসঙ্গম। তবু বিশ্বাসে ভাঁটা পড়েনি। পাশাপাশি কল্কিমন্ডন ও একটি বিশ্বাসের ছবি। আটজন মানুষ সম্পূর্ণ নতুন একটি জায়গায়—তীব্র থেকে—তীব্র ঠান্ডায়—লক্ষ লক্ষ মানুষের ভিড় উপেক্ষা করে একটি ছবি বানানোর চেষ্টায় রত। যা কখনোই ট্রিমেন্ডাস ফেইথ ছাড়া সম্ভব নয়।

ছবির নাটকীয়তা চরম উচ্চতায় পৌঁছোয় যখন এই দুই চরিত্র যুদ্ধ ঘোষণা করে এবং মাও সে তুং-এর রেড বুক থেকে উদ্ধৃতি দিতে থাকে। যুদ্ধ পরিস্থিতি জোরালো হয় এবং মহাকুস্ত ধীরে ধীরে পরিণত হয় যুদ্ধক্ষেত্রে। নদীতটে অনুশীলন প্রক্রিয়া এবং নেপথ্যে চেয়ারম্যান মাও-এর উদ্ধৃতি এক অমোঘ দৃশ্যের জন্ম দেয়। এই প্রস্তুতি চিরকালীন—যুদ্ধ প্রস্তুতির অবসান ঘটে না, আশঙ্কা থেকেই যায়। সন্ধান জারি থাকে সেইসব গুপ্তচরদের, যাদের ধরলে জানা যাবে যুদ্ধের যাবতীয় খুঁটিনাটি। কল্কির খোঁজ জারি থাকে—পাশাপাশি চলতে থাকে যুদ্ধের প্রস্তুতি। শেষ দৃশ্যে দুই চরিত্র পোশাক বিসর্জন দেয় নদীর জলে এবং নগ্ন দেহে হেঁটে চলে যায় দূরে কুম্ভের বিস্তীর্ণ আলো-রাশির দিকে—যেন এ-যুগের অবসান ঘটিয়ে, সামনের দিকে এগিয়ে চলা। সন্ধান জারি আছে, থাকবে, কল্কির অথবা বুখারিনের।

শেষে তিনটি কথা না বললেই নয়—

১। কুম্ভে আমরা যখন কল্কির সন্ধানে রত, তখন কলকাতা থেকে গৌর ক্ষ্যাপার মৃত্যুসংবাদ পাই। একটি যুগের অবসান হল, আমাদের শেষ দৃশ্যের আগেই।  
২। ছবির মধ্যবর্তী অংশে একটি দৃশ্যে গাছতলায় তানপুরা হাতে একটি মহিলা আহির ভৈরব রাগের ওপর একটি গান পরিবেশন করেন। দুটি কেন্দ্রীয় চরিত্র তার আশেপাশে ঘোরাঘুরি করে গানটি শোনে। ওই দৃশ্যটি গোটা ছবির একটা ব্যালান্স তৈরি করে অনেকটা ফুটবল ম্যাচের হাফ টাইমের মতন।

৩। ছবির ফেলে দেওয়া অংশগুলি দিয়ে দুটি পূর্ণাঙ্গ ছবি বানানো যেতে পারে।

But we never get to know the cause of their quest. They persistently ponder about the numerous incarnations of Kalki but deliberately obliterate their own position. Often they inhabit empty riversides, stand under tree groves and other times they walk in solidarity with the unknown people of Kumbh. Who are these two? Where did they come from? Why are they searching for Kalki? The film calculatedly refuses to answer these questions, neither is it obliged to do it.

Kumbhmela is the epicenter of belief. For eons humans have embraced 'Triveni Sangam' merely on the basis of belief. Others have come every twelve years and have failed to experience the 'Maha Sangam'. But faith never perishes. Kalkimanthakatha is also a film of faith. Eight people in an absolutely new place, camping in the open, enduring freezing cold, ignoring massive multitudes, struggling to make a film – this is impossible without tremendous faith.

The dramatic histrionics of the film reaches a zenith when the two characters pronounce war and begin quoting from Mao Tse Tung's Red Book. The war becomes confrontational and the Mahakumbh eventually turns into a battleground. The bodily training on an empty riverbank with Chairman Mao's quotation in the soundscape gives birth to a captivating cinematic scene. This is a perpetual preparation for an unending war, whose threat remains eternal. The hunt continues for elusive spies whose arrests will reveal the minute particulars of the war. The pursuit for Kalki persists so does the preparation for the eternal war. The film ends with a scene in which these two characters relinquish clothing in the running water of the river and walk naked towards the glimmering light of Kumbh, as if they forsake this era and enter a new epoch. The quest has not ended and will continue, in search of Kalki or for Bukharin.

At the end, I have to mention three points:

1. While we are searching for Kalki at Kumbh, we got the news from Calcutta that Gour Khyapa died. It was truly an end of an era before the last scene of our film.  
2. During the mid point of the film, there's a scene where a woman sings a song underneath a tree with a tanpura, based on the raga 'Ahir Bhairav'. The two central characters hover around there and listen to the song. This scene creates a balance for the film, just like the half time of a football match.

3. The unedited footage of the film can be used to make two full-length feature films.



অভিনয়ে  
জয়রাজ ভট্টাচার্য  
সাগ্নিক মুখার্জী  
আস্থা গোস্বামী

চিত্রনাট্য পরিচালনা প্রযোজনা  
আশীষ অভিকুন্তক

কার্যনির্বাহী প্রযোজক  
অশ্বিনী দেও  
ক্রিস্তিনা কোনারড

চিত্রগ্রহণ  
বাসব মল্লিক

সম্পাদনা  
পৃথা চক্রবর্তী  
আশীষ অভিকুন্তক

সংলাপ  
সৌগত মুখার্জী  
আশীষ অভিকুন্তক

শব্দ পরিকল্পনা  
সুকান্ত মজুমদার

সঙ্গীত  
রিনা এস্‌মেইল

কণ্ঠ শিল্পী  
আস্থা গোস্বামী

FEATURING  
Joyraj Bhattacharya  
Sagnik Mukherjee  
Aastha Goswami

SCREENPLAY, DIRECTOR & PRODUCER  
Ashish Avikunthak

EXECUTIVE PRODUCER  
Ashwini Deo  
Kristina Konrad

CINEMATOGRAPHY  
Basab Mullik

EDITING  
Pritha Chakraborty  
Ashish Avikunthak

DIALOGUE  
Sougata Mukherjee  
Ashish Avikunthak

SOUND DESIGN  
Sukanta Mazumdar

MUSIC  
Reena Esmail

VOCALIST  
Aastha Goswami

Photographs by Harikrishna Katragadda, Abhinav Goswami and Pravatendu Mondal  
English translation by Stotopama Mukherjee & Ashish Avikunthak  
Brochure design by Sunayan Roy



**R A N G E** 