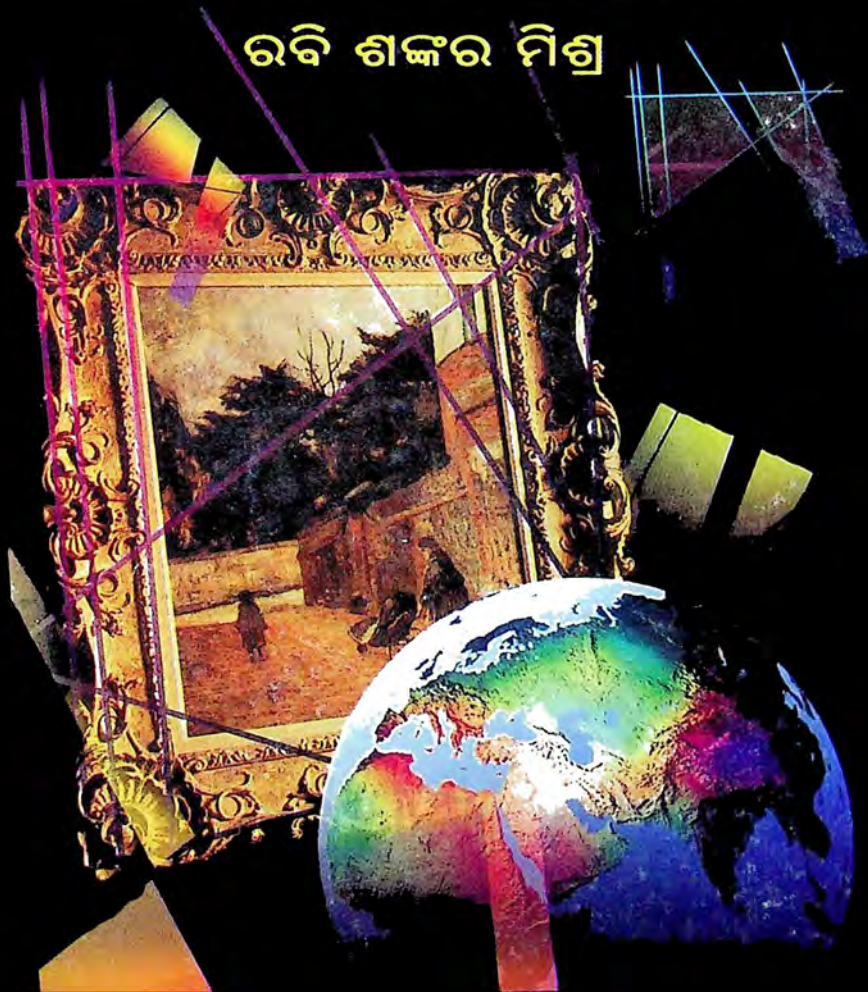


ଶିକ୍ଷା ଓ ବିପ୍ଳବ

ରବି ଶଙ୍କର ମିଶ୍ର



ଟୀକା ଓ ଚିହ୍ନଟୀ

ରବି ଶଙ୍କର ମିଶ୍ର

୨୦୦୫

ଟୀକା ଓ ଚିତ୍ରଣୀ

ଲେଖକ :

ରବି ଶଙ୍କର ମିଶ୍ର

ପ୍ରଫେସର, ଇଂରାଜୀ ବିଭାଗ

ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ

ଜ୍ୟୋତିବିହାର - ୭୬୮୦୧୯

ପ୍ରକାଶକ :

ଏମ୍. ଆର୍. ପ୍ରେସ୍

ବରଗଡ଼

ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ - ୨୦୦୫

ସ୍ୱତ୍ୱାଧିକାର :

ରବି ଶଙ୍କର ମିଶ୍ର

ମୁଦ୍ରଣ :

ଏମ୍. ଆର୍. ପ୍ରେସ୍

ବରଗଡ଼ - ୭୬୮୦୨୮

ମୂଲ୍ୟ : ଟଙ୍କା, ୪୦/-

ଉତ୍ସର୍ଗ

ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଇଂରାଜୀ ବିଭାଗରେ “ତୁଳନାତ୍ମକ ସାହିତ୍ୟ”
ପଢ଼ିଥିବା ମୋର ପ୍ରିୟ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ...

ରବି ଶଙ୍କର ମିଶ୍ର

ମୁଖ/ପୃଷ୍ଠବନ୍ଧ ବଦଳରେ...

ବିଭିନ୍ନ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଲିଖିତ ମୋର କେତେକ ‘ପ୍ରବନ୍ଧ’ ଓ ‘ସମୀକ୍ଷା’ମାନଙ୍କ ଏହି ସଂକଳନକୁ ମୁଁ ‘ଟୀକା ଓ ଟିପ୍ପଣୀ’ ଭାବରେ ନାମିତ କରିଛି । କାରଣ ମୋର ଏହି ଲେଖାମାନ ପ୍ରକୃତରେ ପ୍ରବନ୍ଧ ଓ ସମୀକ୍ଷା, ସନ୍ଦର୍ଭ ଓ ଗ୍ରନ୍ଥବିଚାର ପରି ଓଜନିଆ ଶବ୍ଦର ମୁକୁଟ ଭାର ସମ୍ଭାଳି ପାରିବେ ନାହିଁ ।

ଏଠାରେ ଜୀବନ ଓ/ ବା ସାହିତ୍ୟକୁ ନେଇ କୌଣସି କାଳଜୟୀ ସତ୍ୟ ବା ଧର୍ମର ଉଦ୍‌ଘୋଷଣା ନାହିଁ । ଲେଖକ ଭାବରେ କାହାରିକୁ ବାଟ କଢ଼େଇବାର ଆସର୍ଷା ତ ଆଦୌ ନାହିଁ ।

ମୋର ଏହି ଲେଖାମାନ ଟୀକା ଓ ଟିପ୍ପଣୀ ମାତ୍ର । ସାମୟିକ ଓ ନିଶ୍ଚର । ବୋଧହୁଏ ମାନବୀୟ ।

ରବି ଶଙ୍କର ମିଶ୍ର

ସୂଚୀପତ୍ର

କ୍ର. ସଂ	ଲେଖା	କାଳ	ପୃଷ୍ଠା
୧ ।	“ଛମାଣ ଆଠ ଗୁଣ୍ଠ”ରେ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ଓ ଜମିର ମାଲିକାନା	୧୯୯୧	୦୧
୨ ।	ହାକିନାର ଜନ୍ମ : ପ୍ରକୃତି ଓ ଆଇନ	୧୯୯୦	୦୯
୩ ।	“ଶିଳାପଦ୍ମ”: ଦେଶପ୍ରେମ ଓ ଉପନ୍ୟାସ	୧୯୯୦	୧୫
୪ ।	“ପରଜା” ଓ “Things Fall Apart”: ଆମ ଆଦିବାସୀବୋଧର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ଅଧ୍ୟୟନ	୧୯୯୬	୧୯
୫ ।	ସାତକଡ଼ି ହୋତାଙ୍କ “ଅନେକ ଦିଗନ୍ତ”	୧୯୮୩	୨୯
୬ ।	ଅନାଦି ସାହୁଙ୍କ “ଜଙ୍ଗଲି ସହର”	୧୯୮୩	୩୩
୭ ।	ହୁଷୀକେଶ ପଣ୍ଡାଙ୍କ “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ”	୧୯୮୯	୩୬
୮ ।	ସରୋଜିନୀଙ୍କ ଡେଇଶଟି ଗଳ୍ପ	୧୯୯୫	୪୨
୯ ।	“କାଳପୁରୁଷ” ଓ “The Waste Land” ର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର	୧୯୭୫	୪୫
୧୦ ।	“କବିତା ୧୯୬୨”ର ପାଠିତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ	୧୯୭୫	୫୫
୧୧ ।	କୁରୁଜା ପାଇଁ...	୧୯୭୬	୬୨
୧୨ ।	କାଚକର କାମୁକତା	୧୯୭୬	୬୬
୧୩ ।	“ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ରେ ପ୍ରେମ ଓ ବିବାହ	୧୯୮୫	୭୩
୧୪ ।	କବି ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ “ଶୈଳକନ୍ଥ”	୧୯୮୯	୮୦
୧୫ ।	ରାଧାନାଥଙ୍କ “ଚିଲିକା” ଓ ଓଡ଼ିଆ କୁଷ୍ଠିକୀର୍ତ୍ତୀ	୧୯୯୦	୮୫
୧୬ ।	ସୌରିନ୍ଦ୍ର ବାରିକଙ୍କ “ଆକାଶ ପରି ନିବିଡ଼”	୧୯୯୩	୯୧
୧୭ ।	“ମାତୃଭାଷା” : ଏକ ଅନୁଚିନ୍ତା	୧୯୯୧	୯୫



“ଛ ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ”ରେ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ଓ ଜମିର ମାଲିକାନା (କ)

ଆମେ ଏହି ଆଲୋଚନାଟି “ଛ ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ”ର ଅଲିମିଆଁଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରିବା । ସେ ପ୍ରଥମେ ଘୋଡ଼ାର ସୌଦାଗର ଥିଲେ ଓ ମେଦିନୀପୁର ଜିଲ୍ଲା ମାଜିଷ୍ଟ୍ରେଟ ଇଂରାଜୀ ସାହେବଙ୍କୁ ଥରେ ଘୋଡ଼ାଟିଏ ବିକିଥିଲେ । ଘୋଡ଼ାଟି ଭଲ ପଡ଼ିବାରୁ ଇଂରାଜୀ ମାଜିଷ୍ଟ୍ରେଟ ଅଲିମିଆଁଙ୍କ ପ୍ରତି ଖୁସି ହୋଇ ତାଙ୍କୁ ସରକାରୀ ଚାକିରିଟିଏ ଦେବାକୁ ଇଚ୍ଛାକରି ସେ କିଛି “ଲେଖାପଢ଼ା ଜାଣନ୍ତି କି ନାହିଁ ପଚାରିଲେ” । ମିଆଁ ଉତ୍ତରଦେଲେ, “ହଜୁର, ମୁଁ ପାରସି ଜାଣେ, କାରଜ କଲମ ଦିଅନ୍ତୁ ମୋ ନାମ ପୂରା ଲେଖୁଦେବି ।” (ପୃ: ୨୪) ଆମେ ସମସ୍ତେ ଜାଣୁ ଯେ ଅଲିମିଆଁ କେବଳ ପାରସିରେ ଦକ୍ଷ ଥିଲେ ତେଜ ପାରୁଥିବା ମାତ୍ର ଜ୍ଞାନରେ “ଆନା ଦାରୋଗା” ଭାବେ ପୋଲିସ ଚାକିରିଟିଏ ପାଇ (କାମ କରିବ ପୁଲିସି, ମାଛ ଖାଇବ ଇଲିଶି) ଏକ ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ଅଫିସର ଭାବରେ ଓଡ଼ିଶାର ଫତେପୁର ଜମିଦାରୀକୁ କଲିକତାରେ ନିଲାମରୁ କିଣି ତା’ର ମାଲିକ ହୋଇ ପାରିଥିଲେ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟଶୀୟ: “ପୂର୍ବେ ପାର୍ସିବିଦ୍ୟାର ଭାରି ଆଦର ଥିଲା । ଅଦାଲତର ଚର୍ଚ୍ଚିତ ବିଦ୍ୟା ଥିଲା ପାର୍ସି । ଭାରତ ଭାଗ୍ୟରେ ବିଧାତା ଏପରି ଲେଖନୀ ମୁନ ମାରିଛନ୍ତି, କାଲି ଥିଲା ପାର୍ସି ଆଜି ହେଲା ଇଂରାଜୀ । ଏ ଉତ୍ତାରେ କ’ଣ, ତାଙ୍କୁ ଜଣା । ମାତ୍ର ଏକଥା ନିଶ୍ଚିତ ଦେବନାଗରୀ କପାଳ ପଥର ତଳେ । ଇଂରାଜୀ ପଣ୍ଡିତମାନେ କହନ୍ତି, ‘ସଂସ୍କୃତ ମୃତଭାଷା’ । ଆମେମାନେ ସେକଥା ଟିକିଏ ସଫାକରି ବୋଲୁଅଛୁଁ, ଏହା ଦରମଲା ଲୋକଙ୍କ ଭାଷା ।” (ପୃ-୨୪)

ସେନାପତି ଏଠାରେ ଭାଷା-ବ୍ୟବହାରକୁ କେବଳ ସ୍ୱଳ୍ପ ଉଚ୍ଚାରଣ କିମ୍ବା ସଠିକ ବ୍ୟାକରଣ ଭାବରେ ନ ଦେଖି ଏକ ରାଜନୈତିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା (‘ଭାଷା’ ଓ ‘ବିଧାତା’ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ସତ୍ତ୍ୱେ) ଭାବରେ ଦେଖିବା ଦ୍ୱାରା ତତ୍କାଳୀନ ଇତିହାସର ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରତିଭାର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଦକ୍ଷ ଓ ଦେଇପାରୁଥିବା ପାର୍ସି ଜାଣି କ୍ଷମତାସୀନ ଇଂରାଜୀ ମାଜିଷ୍ଟ୍ରେଟଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଶୁଆଳ ବଳରେ ଅଲି ମିଆଁ ପୋଲିସ ଚାକିରି ପାଇ ପାରନ୍ତି ଓ ସେ ସମୟର ଅଦାଲତର ଚର୍ଚ୍ଚିତ ଭାଷା ପାର୍ସି ହୋଇଥିବାରୁ ଉକ୍ତ ସାହେବୀ ଶୁଆଳ ଓ ପାର୍ସି ଜ୍ଞାନର ସହଯୋଗ ବି ସମ୍ଭବ ହୁଏ ।

ଅନ୍ୟପ୍ରକାରେ କହିଲେ, ଅଦାଲତ ବା ‘ନ୍ୟାୟ’ ବିଚରଣ କରିବାର ପଦ୍ଧତି ହିଁ ରାଜନୈତିକ କ୍ଷମତାକୁ (ଯାହାକି ସାହେବଙ୍କ ଖୁଆଲ ବା ଖୁସ୍‌ମିଜାଜ ସହ ବି ସମାନ ହୋଇପାରେ) ସାମାଜିକ ସ୍ୱାକୃତି ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଆଣିଦିଏ । ଅଦାଲତ କୈଦ୍ରିକ ଭାଷା ରାଜନୈତିକ କ୍ଷମତାର ଆୟୁଧ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରେ ଓ ଅଦାଲତୀ ଭାଷାହୀନ ମଣିଷ ମୂକ ହୋଇଯାଏ । ତା’ର ଇତିହାସ ନାମକ ହୋଇଯାଏ । ତେଣୁ ଏକଦା ‘ଦେବଭାଷା’ ବୋଲାଉଥିବା ସଂସ୍କୃତ ‘ଦରମଲା’ ଲୋକଙ୍କ ଭାଷାରେ ପରିଣତ ହୁଏ ।

ଅବଶ୍ୟ ମୁଁ ଏଠି ଲେଖିବାକୁ ଚାହେଁ ଯେ ଉତ୍କୃତ ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକରେ ସେନାପତି ତାଙ୍କର ସଂସ୍କୃତ ପ୍ରୀତି ବା ଦେଶପ୍ରେମ ନୁହେଁ, ଭାଷାର ଉପରୋକ୍ତ ରାଜନୈତିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ହିଁ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ମଧ୍ୟ ଦିନେ ପାର୍ସି ପରି ରାଜନୀତି, ନ୍ୟାୟନୀତି ଓ କ୍ଷମତା ସହ ଜଡ଼ିତ ଥିଲା ଓ କ୍ଷମତାସୀନ ଲୋକ ସର୍ବଦା ସାଧାରଣତଃ ଦେବପ୍ରତିମା ମନେ ହେଉଥିବାରୁ ‘ଦେବଭାଷା’ ବୋଲାଉଥିଲା ।

ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ଆମେ ଟିପି ରଖିବା କଥା ଯେ ଅଦାଲତୀ ଭାଷାର ଅର୍ଥ କେବଳ ପାର୍ସି, ଇଂରାଜୀ, ସଂସ୍କୃତ ବା ଓଡ଼ିଆ ନୁହେଁ, ବରଂ ଏହା ସମାଜରେ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ପ୍ରତି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ସନ୍ତକ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିର ବଳୟ ଭିତରେ କେବଳ କ୍ଷମତା ବା ଅଦାଲତ ନୁହେଁ, ଜ୍ଞାନଲାଭ, ଇତିହାସ-ରଚନା, ଦେଶ ଓ ରାଷ୍ଟ୍ର ନିର୍ମାଣ ପ୍ରଭୃତି ଭାଷାର ଯେଉଁ ସାଂଗଠନିକ ସଂଯୋଜନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ, ତାକୁ ଆମେ ଶୋଷଣ ଓ ଅହରଣର (ଏପ୍ରେସିଏସନ୍) ବ୍ୟାକରଣ ବୋଲି କହିପାରୁଁ । କାରଣ ଏହି ବ୍ୟାକରଣରେ ଭାଷା ବ୍ୟବହୃତ ହୁଏ ଅନ୍ୟକୁ କବଳିତ କରିବାରେ — ଅନ୍ୟର ମନୁଷ୍ୟତ୍ୱ, ଅନ୍ୟର ଇତିହାସ ବା ଅନ୍ୟର ଭାଷା ଓ ଜୀବନଦୃଷ୍ଟି । ଭାଷାର ଏହି ବ୍ୟବହାରିକ ଶୈଳୀ ସହ ପିତୃକୈଦ୍ରିକତାର ସମ୍ପର୍କ ରହିଥିବାରୁ ଏକ ପରିସ୍ଥିତିରେ ନାରୀ ଅନ୍ୟ ବା ଅନ୍ୟାରେ ପରିଣତ ହୋଇ ପୁରୁଷ ଗର୍ଭରେ ଲୀନ ହୋଇଯାଏ । ତା’ର ନାରୀତ୍ୱ ଲୋପଯାଏ । ତେଣୁ ସେନାପତିଙ୍କ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥରେ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ଅକ୍ଷର ଶିକ୍ଷା ନୁହେଁ, କିମ୍ବା ଜମିର ମାଲିକାନା କେବଳ ପଟ୍ଟା ଓ କବଳା ନୁହେଁ । “ଇ’ ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ”ରେ ଆମେ ଭାଷାର ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ବ୍ୟାପକ ସଂକ୍ରମଣରେ ଏକ ଗଭୀର ଅବବୋଧ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁ ।

(ଖ)

ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ସମାନ ଅର୍ଥବୋଧକ ଦୁଇଟି ଶବ୍ଦ ବେଶ୍ ଯତ୍ନର ସହ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଅଛି : ଜମିଦାର ଓ ଭୂମ୍ୟାଧିକାରୀ । ଯଦି ‘ଜମିଦାର’ ପାର୍ସି ଭାଷା ସହ ସଂପୃକ୍ତ, ତେବେ ‘ଭୂମ୍ୟାଧିକାରୀ’ର ସମ୍ଭବ ସଂସ୍କୃତ ସହ । ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ଓଡ଼ିଆ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଦୁଇଟି ରାଜନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ସୂଚୀତ କରନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ଓ ପାର୍ସି ଭାଷାର ରାଜନୈତିକ ଅବକ୍ଷୟ

ସାଙ୍ଗକୁ ‘ଭୂମ୍ୟାଧିକାରୀ’ ବାଘସିଂହ ବଂଶ ଓ ‘ଜମିଦାର’ ମିଆଁ ପରିବାର ଓଡ଼ିଆ ସମାଜରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଓ ସମ୍ମାନହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ଯେଉଁ ଚୂଡ଼ାୟ ବ୍ୟକ୍ତି ହାତକୁ ଜମି ଚାଲିଥାଏ ସେ ବି ଜମିଦାର ବୋଲାଏ ସତ ତେବେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମଙ୍ଗରାଜ ଜଣେ “ମହାଜନ” ମଧ୍ୟ । ବାଘସିଂହ ଓ ମିଆଁ ପରିବାର କେବେହେଁ ମହାଜନ ନଥିଲେ । ପୁଣି ସମସ୍ତ ଆର୍ଥିକ ଦୁର୍ଗତି ଓ ରାଜନୈତିକ ଅସହାୟତା ସତ୍ତ୍ୱେ ସେମାନେ ଦୁଇଟି ପାରମ୍ପରିକ ସାଂସ୍କୃତିକ ଶୈଳୀକୁ ଇଙ୍ଗାତ କରନ୍ତି ଯାହାକି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବ୍ୟକ୍ତିସର୍ବସ୍ୱ ନଥିଲା । ଜମିଦାର ବା ଭୂମ୍ୟାଧିକାରୀ ଥିଲା ଏକ ପ୍ରତିନିଧିମୂଳକ ପରିଚୟ । କିନ୍ତୁ ମଙ୍ଗରାଜ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଏକ ନୂତନ ବ୍ୟକ୍ତି । ତାଙ୍କ କୁଟୁମ୍ବ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ସେ କୁଟୁମ୍ବହୀନ । ଏପରିକି ତମ୍ବା ସହ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ମୁଖ୍ୟତଃ ପେଶାଗତ । ଅଦାଲତୀ ଭାଷାରେ ଅଧିପାଠୁଆ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ପାର୍ଥବ ଉନ୍ନତି ସମ୍ଭବ ହୁଏ ଯେତେବେଳେ ଅଦାଲତର ଚଳିତ ବିଦ୍ୟା ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ଅଧିପାଠୁଆ ଅବସ୍ଥାରେ ଥାଏ — ପାର୍ସି ପୂରାପୂରି ଦୂରେଇ ନଥାଏ ଓ ଇଂରାଜୀ ପୂରାପୂରି ଆସି ନଥାଏ । ଏହି ପରିସ୍ଥିତିରେ ମତଲବା କଥାରେ ଓଷ୍ଠାଦ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ପରି କଥାକୁହା “ମାମଲାବାଜ” ଲାଭାନ୍ୱିତ ହେବା ଅସ୍ୱାଭାବିକ ନୁହେଁ ।

ତେବେ ପ୍ରଣିଧାନର ବିଷୟ ହେଉଛି, ସବାଶେଷରେ ଯେଉଁ ଚତୁର୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତି ଜଣକ ପାଖକୁ ଜମି ଖସିଥାଏ, ସେ ହେଉଛନ୍ତି ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷିତ ଜଣେ ଓକିଲ । ଓକିଲ ରାମ ରାମ ଲାଲା । ଶୋଷଣଧର୍ମୀ ଅଦାଲତୀ ଭାଷାର ଏକ ନିଃସଙ୍ଗ ପ୍ରତୀକ । ତେଣୁ ସେନାପତି ଲାଲାଙ୍କ ନିଜ ପରିବାର ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ବି ସୂଚନା ଦେଇନାହାନ୍ତି । ବାଘସିଂହଙ୍କଠାରୁ ଲାଲାଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜମିର ହସ୍ତାନ୍ତରାକରଣରେ ଆମେ ଲକ୍ଷ୍ୟକରୁ ଯେ, ଭାଷା-ବ୍ୟବହାର ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ମଧ୍ୟ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବରେ ଅଧିକ ଶୋଷଣଧର୍ମୀ, ଅଧିକ ପ୍ରମାଣ ଓ ଆଇନଶୀଳ, ଅଧିକ ସରକାରୀ ଓ ଖାଉଟିପ୍ରବଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ବ୍ୟକ୍ତି, ସ୍ୱାର୍ଥନିଷ୍ଠ ହୋଇଉଠିଛି ଓ ଭାଷା ହୋଇଛି ଆହରଣ ପ୍ରବଳ — ଅନ୍ୟକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବା ବଦଳରେ କବଳିତ କରି ନେବାର ଏକ ଔପନିବେଶିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ଲାଲାଙ୍କ ନିଃସଙ୍ଗତା ଓ ଓକିଲତ୍ୱ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚିହ୍ନନୀୟ । ମଙ୍ଗରାଜ ଓ ବିଶେଷତଃ ଲାଲା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପ୍ରଣୋଦ୍ଧିତ ଖାଉଟିଧର୍ମୀ ଭାଷା-ବ୍ୟବହାରକାରୀ ଅଟନ୍ତି । ଭାଷା ଏକ ଖାଉଟି ଲକ୍ଷ୍ୟକୁ ହିଁ ବଢ଼ନ କରେ, ଜୀବନର ସାମାଜିକତାକୁ ନୁହେଁ ।

ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ, ଆମେ ଏଠି ଇଭାନ୍ ଇଲିଚଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରିବା । ଇଲିଚଙ୍କ ମତରେ, “ଗୋଟିଏ ଖାଉଟିପ୍ରବଣ ସମାଜର ଆଗମନ ମୂଳରେ ରହିଆସିଛି ଭର୍ଣ୍ଣାକୁଲାର ଭାଷାର ପରିହାର ଓ ଏକ ସରକାରୀ ମାତୃଭାଷାର ପ୍ରଚଳନ ।” (୧) ଇଲିଚ ଦେଖାଇଛନ୍ତି ଯେ ଶିଳ୍ପ ସଭ୍ୟତା ଓ ଉପନିବେଶବାଦର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଭାଷାର ସରକାରୀକରଣ ବା ଅଦାଲତୀକରଣ ସହ ଖାଉଟିପ୍ରବଣତା ଓତପ୍ରୋତ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ । ଇଂରାଜୀ ଶାସକମାନେ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର

ଏହି ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ପରିବର୍ତ୍ତନର ପୁରୋଧା । ଏହାଫଳରେ ଭଗିଆ ଓ ସାରିଆ ପାଗଳ ହୁଅନ୍ତି । ପାଗଳ ହେବା ଅର୍ଥ ସମାଜ-ହୀନ ହେବା । କେବଳ ସରକାରୀ ଅଦାଲତୀ ଓଡ଼ିଆ ହିଁ ପ୍ରକୃତ ଓଡ଼ିଆ ହୁଏ, ବାକି ସବୁ ହୁଏ ପାଗଳର ବ୍ୟାକରଣହୀନ, ଆଇନହୀନ ଭାଷା । ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କୁ ନିଜ ଝିଅ କରିପାରୁଥିବା ସାରିଆ କେବେହେଁ ଖାଉଟି ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଭଗିଆ ପରି ସରଳ ପ୍ରାଣୀ ଖାଉଟିପଣିଆ ଦେଖାଇପାରେ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ପରାଜୟ ଇଲିଟଙ୍କ ଭାଷାରେ ଭଣ୍ଡାକୁଲାର ଜୀବନର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ କାହାଣୀ ଅଟେ । ଏହା କେବଳ ଦୁଇଟି ସରଳ ମହାନ ଆତ୍ମାର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ନୁହେଁ, ଏହା ଗୋଟିଏ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନ ସଂଗଠନର ବିଲୟ ।

ଭାରତୀୟ ଶିକ୍ଷ ଓ ବିଜ୍ଞାନର ଜଣେ ଐତିହାସିକ ଶ୍ରୀ ଧର୍ମପାଲ ଲେଖିଛନ୍ତି, “ଅଣଇଉରୋପୀୟ ରାଷ୍ଟ୍ରମାନଙ୍କ ଶିକ୍ଷ ତଥା ବିଜ୍ଞାନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଓ ପ୍ରଗତିର ଧାରା ଇଉରୋପୀୟ ଶିକ୍ଷ ଓ ବିଜ୍ଞାନଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଥିଲା । ବିଶେଷତଃ ଭାରତ ପରି ଭୂଖଣ୍ଡରେ ଏହା ବିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ରାଜନୀତି ସହ ସଂପୃକ୍ତ ଥିଲା । ତେଣୁ ଯନ୍ତ୍ରପାତି ତଥା କାରିଗରର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ଷେତ୍ରକୁ ଅନାବଶ୍ୟକଭାବେ ଗୁରୁ ଓ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇ ନଥିଲା ।” (୨) ସେନାପତିଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱବାହି ଏହି ପାରମ୍ପରିକ ଚନ୍ଦ୍ରଶିଖର ଏକ ପ୍ରତୀକ ଯେଉଁଠି ଶିକ୍ଷ ଓ ଏକ ସୁନ୍ଦର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ପରସ୍ପରର ପରିପୂରକ ଥିଲା । ଶ୍ରୀ ଧର୍ମପାଲ ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି ଯେ, ଏହିପ୍ରକାର ସମନ୍ୱୟ ମୂଳରେ ଥିଲା ରାଜନୈତିକ କ୍ଷମତା ଓ (ଆମ ଦୃଷ୍ଟିରୁ) ଭାଷାର ମଧ୍ୟ ବିକେନ୍ଦ୍ରୀକରଣ । ସାରିଆ ଓ ଭଗିଆର କଥାବାର୍ତ୍ତା ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଙ୍ଗରାଜ ଓ ଚମ୍ପା ବା ଓଡ଼ିଲ ଲାଲାଙ୍କ କଥାବାର୍ତ୍ତାଠାରୁ କେତେ ଭିନ୍ନ ! ସାରିଆ ଓ ଗାନ୍ଧି ନେତର କଥୋପକଥନ ଭାଷାର ଏକ ଶୋଷଣହୀନ ସହୃଦୟତାକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁକି ? ସେହିପରି ଭାବରେ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବ୍ରିଟିଶ ପାର୍ଲିଆମେଣ୍ଟ ଓ ଆମେରିକାର ପ୍ରେସିଡେନ୍ସିର ତଥାକଥିତ ଗଣତନ୍ତ୍ର (ପୃ: ୪୨)କୁ ମଧ୍ୟ ସେନାପତି ଶୋଷଣଧର୍ମୀ ବୋଲି ବୁଝିପାରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ “ଠାକୁର ମନ୍ଦିର” କିପରି ଭାବରେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ବିଶେଷଜ୍ଞତାକୁ (specialism) ପରିହାର କରି ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ଐକ୍ୟକୁ ସମ୍ଭବ କରିଥିଲା ତାହା ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି । ଠାକୁର ମନ୍ଦିରଗୁଡ଼ିକରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଚର୍ଚ୍ଚ (ଭଜନାଳୟ), ପଢ଼ିକ ଲାଇବ୍ରେରୀ (ସାଧାରଣ ପୁସ୍ତକାଳୟ), ହୋଟେଲ (ଭୋଜନାଳୟ); ଟାଉନହଲ୍ (ଗାଗବତ ଘର) ଏହି ଚାରି କାର୍ଯ୍ୟ ଚଳେ ।” “ଗ୍ରାମ ଲୋକଙ୍କ ଦୋଷାଦୋଷ ବିଚାର (ମଧ୍ୟ) ଠାକୁର ମନ୍ଦିରରେ ହୁଏ ।” (ପୃ: ୪୨) ତତ୍ତ୍ୱବାହିର “ପୁରୁଷାନ୍ତ୍ରୁତ୍ପତ୍ତି” ପରମାଣିକ ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଜଣାଗଲେ ହେଁ ଓ “ଭୋଟ” ମାଧ୍ୟମରେ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଗଣତନ୍ତ୍ର ବିକେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଦେଖାଗଲେ ମଧ୍ୟ ସେନାପତି ଠିକ୍ ବୁଝିଥିଲେ ଯେ ଠାକୁର ମନ୍ଦିରର ଉକ୍ତ “କାର୍ଯ୍ୟ”ଗୁଡ଼ିକ ଯେତେ ଯେତେ ବିଭାଜିତ ଓ ଅଲଗା ଅଲଗା ହୁଏ ଖାଉଟିପଣିଆ ଓ ଶୋଷଣର କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଶକ୍ତି ସେତେ ହିଁ ପ୍ରବଳ ହୁଏ । ବିଶେଷତଃ, ଦୋଷାଦୋଷ ବିଚାରର ବିଶେଷଜ୍ଞତା ପ୍ରସ୍ତୁତ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅଦାଲତୀ ମୋଡେଲର ନ୍ୟାୟ ବିଚାର ବିଷୟରେ ସେନାପତି

ବିଶେଷ ଚିହ୍ନିତ । କାରଣ ଉକ୍ତ ନ୍ୟାୟ ବିଚାର ଔପନିବେଶିକ ମାଲିକାନାକୁ ପ୍ରାକୃତିକ ଓ ନ୍ୟାୟସିଦ୍ଧ ବୋଲି ପ୍ରଚାର କର ।

(ଗ)

ଆମେ ବର୍ତ୍ତମାନ “କଟକ ସେସନ ଜଜ୍‌କୋର୍ଟ” ପରିଚ୍ଛେଦଟିର ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ ମନେପକାଇବା :

ସାହେବ ‘ମାଲ୍ ଡିଅର ଲେଡି’ ଆରମ୍ଭକରି ଚଞ୍ଚଳ ଚିଠିଖଣ୍ଡେ ଲେଖୁପକାଉଛନ୍ତି । ଫୌଜଦାରୀ ମାମଲା ପଡ଼ିଲେ ହାକିମ ସାହେବ ବିଲାତୀ ଛାପା କାରଜ ମେଲାଲ ବସନ୍ତି କିମ୍ବା ଚିଠିଲେଖା ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି, ପେନ୍‌ସାର ଜିମା ସବୁ କାର୍ଯ୍ୟ । ...ଆଜି ସାହେବଙ୍କୁ ସବୁ କାର୍ଯ୍ୟ ହାତରେ କରିବାକୁ ହେବ, କାରଣ ଆଜି ସାକ୍ଷୀ ଜଣକ ଇଂରେଜ, ଇଂରାଜୀରେ ମଧ୍ୟ ରାୟ ଲେଖିବାକୁ ହେବ । ଆଜିକାର କାରଖାନା ସବୁ ଇଂରେଜୀମୟ, ମାତ୍ର ଆମେମାନେ ଓଡ଼ିଆ, ପାଠକମାନେ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି, ଛାପାଖାନାର ଅକ୍ଷରଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଏହି ଦେଶୀ । ସୁତରାଂ ଆମ୍ଭମାନଙ୍କୁ ତରଜମା କରି ସମସ୍ତ କଥା ଲେଖିବାକୁ ହେଉଛି ।” (ପୃ: ୧୨୪)

ଏହା ଅବଶ୍ୟ ଇଂରେଜ ଔପନିବେଶିକ ନ୍ୟାୟନୀତିର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଅଟେ । କିନ୍ତୁ ସେନାପତି ସେତିକିରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ନୁହନ୍ତି । ‘ନ୍ୟାୟ’ କିପରି ଭାବରେ ମନୁଷ୍ୟ ତିଆରି କରେ ଏଠି ଆମେ ତାହାରି ଏକ ବିଚକ୍ଷଣ ବିଶ୍ଳେଷଣର ପରିଚୟ ପାଉଁ । ପ୍ରଥମ କଥା ହେଲା, ନ୍ୟାୟଦାନର ନିରପେକ୍ଷତା ଜର୍ଜ୍‌ସାହେବଙ୍କ ଖୁଆଲ ଓ କାମନା ଦ୍ଵାରା ବିଶେଷ ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୁଏ । ଦୃତୀୟ : ନ୍ୟାୟର ବାଟ ଫିଟାଉଥିବା ‘ସାକ୍ଷୀ’ର ସାମାଜିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସାକ୍ଷ୍ୟଦାନକୁ ଚପଳୁପାତେ ରଙ୍ଗୀନ କରେ । ତୃତୀୟ : ଯେଉଁ ଯୁକ୍ତି ଓ ପ୍ରମାଣକୁ ନେଇ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗାନ୍ଧାର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବେଶରେ ନ୍ୟାୟ-ବିଚାର ଲେଖାଯାଏ, ତାହା ଏକ ଭାଷାଗତ ସଂଗଠନ ମାତ୍ର ।

ଜଜ୍, ସାକ୍ଷୀ ଓ ଓକିଲଙ୍କୁ ନେଇ ନ୍ୟାୟର ଏହି ଯେଉଁ ସ୍ଵୟଂଶାସିତ ପରିସୀମା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହାର ତଥାକଥିତ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତାକୁ ହିଁ ସେନାପତି ଏଠାରେ ବିରୋଧ କରୁଛନ୍ତି । ସେହି କାରଣରୁ ଇଂରାଜୀ ନ୍ୟାୟକୁ ଓଡ଼ିଆରେ “ତରଜମା” କରିବାର ଅର୍ଥ ନ୍ୟାୟର ଇଂରାଜୀମୟତାକୁ ଅସହାୟ କରିଦେବା ସହ ସମାନ ଅଟେ । କାରଣ ତରଜମା ବା ଅନୁବାଦର କଳା ସର୍ବଦା ରହସ୍ୟ ବିରୋଧୀ । ଇଂରାଜୀ ନ୍ୟାୟର ରହସ୍ୟକରଣ ବା ମିଷ୍ଟିଫିକେସନର ଏହି ଅନୁଶୀଳନ ଯେଉଁ ଔପନ୍ୟାସିକ ମନୋବୃତ୍ତିକୁ ସୂଚିତ କରେ, ତାକୁ ଆମେ କେବଳ ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାନ୍ତିର ଏକ ସାଧାରଣ ନମୁନା ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିପାରିବା ନାହିଁ । ଆମେ ଜାଣୁ ଯେ, ଉକ୍ତ ଜଜ୍ କୋର୍ଟରେ ଉଭା ହୋଇଥିବା ସବୁ “ଓଡ଼ିଆ” ସାକ୍ଷୀ ମିଥ୍ୟାବାଦୀ ରୂପେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ । ତେଣୁ ଦେଶୀ-ବିଦେଶୀର ସହଜ ସମସ୍ୟା ଅପେକ୍ଷା ସେନାପତିଙ୍କ ପ୍ରତିଭା ନ୍ୟାୟ-

ରଚନା ଯେ କେବେହେଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରପେକ୍ଷ ବା ଅବଜେକ୍ଟିଭ ନୁହେଁ ଏହି ଲୁଚାଯିତ ସତ୍ୟକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖିପାରିଛି ।

ବୋଧହୁଏ ସେହି କାରଣରୁ ଉପନ୍ୟାସଟିର ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ଔପନ୍ୟାସିକ ଓକିଲ ପରି ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧିତାର ଛଳନା କରି ସେହି ଯୁକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ କିପରି ଯୁକ୍ତିହୀନ ବି ହୋଇପାରେ ତାହାହିଁ ପାଠକକୁ ସୂଚାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ପରିଚ୍ଛେଦଟିରେ ହିଁ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଏକାଦଶୀ ଉପବାସର ବ୍ୟାଖ୍ୟାରେ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ଆମେ ପାଉଁ : “ଭାଣ୍ଡଶୂନ୍ୟ ହେବା କାର୍ଯ୍ୟଟା ଯେ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି, ଏଥିରେ ଚାନ୍ଦୁସ ସାକ୍ଷ୍ୟ କାହିଁ ?” (ପୃ: ୧)

(ଘ)

ଜମିର ମାଲିକାନା ତଥା ନ୍ୟାୟ ପରିଚାଳନା କିପରି ଭାବରେ ଭାଷାର ମନୁଷ୍ୟକୃତ ସଂଯୋଜନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନିରପେକ୍ଷ, ସାର୍ବଭୌମ ଓ ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧ ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଏ ତାହାର ଅବବୋଧ ସେନାପତିଙ୍କୁ ଇତିହାସ ରଚନାର ମାୟା ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ସଚେତନ କରିଅଛି । ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଆନ୍ଦୋଳନ ଓ ଓଡ଼ିଶା ନିର୍ମାଣର (ଯାହାର ଚିନ୍ତାଶୀଳ ଅଧ୍ୟୟନ ଏଯାଏଁ ହୋଇନାହିଁ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା) ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସେନାପତିଙ୍କ ଇତିହାସ-ବିଦ୍ୟାର ଅନୁଶୀଳନର ଏକ ବିଶେଷ ସ୍ଵାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ରହିଅଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଉପନ୍ୟାସଟିର “ଅସୁରଦୀନୀ” ପୁଷ୍ପରିଣୀ (ଦ୍ଵାଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦ) ପାଖକୁ ଯିବା । ସେନାପତିଙ୍କ ପ୍ରଶ୍ନ ପୁଷ୍ପରିଣୀଟା କିଏ ଖୋଳାଇଛି ଏକ ମୌଳିକ ଐତିହାସିକ ପ୍ରଶ୍ନ ଅଟେ । ଐତିହାସିକମାନେ ଅରିଜିନ୍ ଖୋଜିବାରେ ବା ଜନ୍ମବୃତ୍ତାନ୍ତ ଲେଖିବାରେ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ । ତେବେ ଜନ୍ମ ନୁହେଁ, ଏହି ବୃତ୍ତାନ୍ତ ହିଁ ବଡ଼ କଥା । ଅର୍ଥାତ୍ ଇତିହାସ ହେଉଛି ଇତିହାସର ଏକ ରଚନା । ତେଣୁ ଏ ରଚନାର ଶୈଳୀ ବା ଭାଷାକୁ ଛାଡ଼ି ଇତିହାସର ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ ।

“ଗ୍ରାମର ପଞ୍ଚାନବେ ବର୍ଷର ବୁଢ଼ା ଏକାଦୁଶିଆ ତନ୍ତ୍ରୀ ମୁହଁରୁ ପୁଷ୍ପରିଣୀ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଯେଉଁ ଇତିହାସ ସାର ସଂଗ୍ରହ କରିଅଛୁ, ତାହାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ଏହି-- ବାଣୀସୁର ଏହି ପୋଖରୀ ଖୋଳାଇଛି । ଇଂରାଜୀ ପଢୁଆ ବାବୁମାନେ ସାବଧାନ । ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ଏକାଦଶୀ ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଇତିହାସ ଶୁଣି ହସିବେ ନାହିଁ, ତାହାହେଲେ ମାର୍ଗମାନ ଆଉ ଟଢ଼ଙ୍କ ଲେଖାରୁ ଆଠପଣିଆ କାହିଁ ଉଡ଼ିଯିବ ।” (ପୃ: ୪୪)

ଏକାଦୁଶିଆର ଇତିହାସ ଯାହାକି ଲେଖାଯାଏ ନାହିଁ “ଶୁଣା” ଯାଏ ଓ ଇଂରାଜୀ ଐତିହାସିକଙ୍କ ରଚନା ଯାହାକି “ଲେଖା” ହୁଏ — ଏହି ଦୁଇ ବର୍ଣ୍ଣନା ଶୈଳୀର ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ କିଛି ରହିଛି କି ? ଶୁଣାକଥାକୁ ଆମେ ଗପ ବୋଲି କହୁଁ, ଲେଖା କଥା ଆମକୁ ଓକିନିଆ ଲାଗେ ଓ ସତ ବି । କିନ୍ତୁ ଘଟଣା ସଂଯୋଜନାର ଯୌକ୍ତିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ (ଯାହାକି ଇତିହାସ ରଚନାର ଏକ ଲକ୍ଷଣ) ଏକାଦୁଶିଆ ଓ ମାର୍ଗମାନ-ଟଢ଼ ଭିତରେ ତପାତ୍ୱ କ’ଣ ?

ଆଉ ପୋଖରୀ ଖୋଳା ହେଉ ଅବା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ମାନବୀୟ ଘଟଣା ହେଉ ତାହାର ମୂଳ କର୍ମକର୍ତ୍ତା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା ସହଜ କି ? ଘଟଣାଟିଏ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ କିପରି ? ତା’ର ଶେଷ ବା କେଉଁଠି ?

ଭାଷାଗତ ଯୁକ୍ତି ଓ ପ୍ରମାଣ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନ୍ୟାୟ, ଜର୍ମର ମାଲିକାନା ଯେପରି ସତ୍ୟ ବା ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ ନୁହେଁ, ତଦନୁସାରେ ବିରଚିତ ଇତିହାସ ବି ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ ନୁହେଁ ।

“ଦୀଘାରେ ମାଛ ଅଛନ୍ତି । ଆପଣ କହିବେ, ଯହିଁ ପାଣି ଚହିଁ ମାଛ, ଏକଥା ଲେଖିବାର ଦରକାର କ’ଣ ? ମାତ୍ର ଆପଣଙ୍କ କଥାଟା ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହେଲା ନାହିଁ । ଆଖି ସହିତ ଗୁଡ଼ର, ଦେହ ସହିତ ହାଡ଼ର ଯେମନ୍ତ ନିତ୍ୟ ସମ୍ବନ୍ଧ, ପାଣି ସହିତ ମାଛର ସେପରି କିଛି ନାହିଁ । ତା’ହେଲେ ଆପଣଙ୍କ ଘର ପାଣିମାଠିଆରୁ ତ ମାଛ ବାହାରୁଥାନ୍ତେ ।” (ପୃ: ୫୪-୫୫)

ତଥାକଥୂତ ଯୁକ୍ତିମୟ ଭାଷାର ଏହା ଯେ ଏକ ଶାଣିତ ବ୍ୟଙ୍ଗ ତାହା ଜାଣିବା ପାଇଁ ଆମକୁ ଏଠି ବେଶୀ ଚେଷ୍ଟା ଦରକାର ପଡ଼େ ନାହିଁ । ତେବେ କାହିଁକି ଏହି ବ୍ୟଙ୍ଗ ? ଅବାଲତା ଭାଷା ବା ସରକାରୀ ଭାଷା ଯେଉଁ ସତ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ଆଡ଼େଇଦିଏ, ବୁଝିପାରେ ନାହିଁ, ଅସତ୍ୟ, ଅସମ୍ଭବ, ସ୍ଥିତିହୀନ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରେ, ତଥାକଥୂତ ଚାନ୍ଦୁସ ପ୍ରମାଣ ଓ ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧିର ପରିଧି ବାହାର ପୃଥୁବାକୁ ଅଣାଦିତିହାସିକ, ଗପ ବୋଲି-କହି ଅସ୍ୱୀକାର କରେ, ଉକ୍ତ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ସେଇସବୁ ପ୍ରତି ହିଁ ଆମେ ସଚେତ ହେଉଁ ।

(୭)

ପରିଶେଷରେ, ଆମେ ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ନୀରବତା ଓ ନାରୀତ୍ୱର ସମ୍ପର୍କକୁ ଆଲୋଚନା କରିବା । ଶୋଷଣମୁଖୀ ଭାଷା-ବ୍ୟବହାର କରୁ ନଥିବା ବା ଖୁବ୍ କମ୍ କଥା କହୁଥିବା ଦୁଇଟି ମହାନାୟ ନାରୀ ଚରିତ୍ର ହେଲେ ସାରିଆ ଓ ସାଆନ୍ତାଣୀ । (ତମ୍ବା ମଧ୍ୟ ନାରୀ । କିନ୍ତୁ ତା’ର ବାକ୍ପଚୁଟା ଓ ପ୍ରଗଳ୍ଭତା ତା’ର “ମରଦପଣିଆ”କୁ ହିଁ ପ୍ରକାଶିତ କରେ ।) ସେନାପତିଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ନାରୀର ଉକ୍ତ ନୀରବତା ଭାଷାହୀନତାକୁ ନୁହେଁ, ଏକପ୍ରକାର ନୂତନ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଭାଷାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପାଇଁ ଆଗ୍ରହୀ । ଆମେ ଭୁଲିଯିବା କଥା ନୁହେଁ ଯେ ବାକ୍ପଚୁ ମଙ୍ଗରାଜ ନିଜର ସମସ୍ତ ପାପର ପ୍ରାୟଶ୍ଚିତ ପରେ ସାଆନ୍ତାଣୀଙ୍କ ଅମର ଆତ୍ମା ପ୍ରତି ଯେତେବେଳେ ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇଉଠନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ଭାଷା ଲୋପପାଏ । ସତେଅବା ସେ ନୀରବ, ମୂଳ ହୋଇଯାନ୍ତି । ତେଣୁ “ଛ ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ”କୁ ଉଦ୍ଧାରଣ ବି କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । “ଛ-ମା-ଆ-ଗୁ” (ପୃ: ୧୬୨) । ଏହା କେବଳ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନଜନିତ ଭୟର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନୁହେଁ, ବରଂ ଏକ ନୂତନ ନୀରବତାର, ଏକ ନୂତନ ଭାଷାର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଧ୍ୱନି । ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଧ୍ୱଂସକାରୀ, ଶୋଷଣଧର୍ମୀ ପୌରୁଷ (“ନିଜ ବୁଦ୍ଧି, ନିଜ ବାହୁ ବଳରେ ମାଟିରୁ ସୁନା ପଇସା କରିଅଛନ୍ତି ।” ପୃ: ୮) ସାଆନ୍ତାଣୀଙ୍କ ନାରୀତ୍ୱର ଉକ୍ତ ନୀରବ ଗୌରବରେ

ଲୀନ ହୋଇଯାଏ ।” ଅନନ୍ତ ଆକାଶରେ ସୂର୍ଯ୍ୟମଣ୍ଡଳର ଅତି ଉର୍ଦ୍ଧ୍ବରେ ରହୁଥିବାସମୟରେ ଗୋଟିଏ ଜ୍ୟୋତିର୍ମୟୀ, ଆଶାପ୍ରଦାୟିନୀ ସ୍ତ୍ରୀ ମୂର୍ତ୍ତି ବିରାଜିତା... ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଆତ୍ମା ସେହି ମୂର୍ତ୍ତିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ଧାବିତ ହେଲା ।” (ପୃ: ୧୭୨)

ଅର୍ଥାତ୍ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଔପନିବେଶିକ ରାଜନୀତି ଯେଉଁ ଭାଷା ଦର୍ଶନ ଉପରେ ଗଢ଼ିଉଠି ପିତୃକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଔଦ୍ଧତ୍ୟର ଏକ ରୂପାନ୍ତର ଭାବରେ ମଧ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିଲା, ତାକୁ ଏଠି ସେନାପତି ବିରୋଧ କରି ଏକ ନୂତନ ରାଜନୀତିର ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟର କଥା କହୁଛନ୍ତି, ଯାହାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧରେ ସୀମା ଭିତରେ ଦେଇ ହେବନାହିଁ । ଏତିକି କହିଲେ ବୋଧେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ ସାରିଆ ଓ ସାଆନ୍ତାଣୀ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଔପନିବେଶିକ ଭାଷା-ବ୍ୟବହାର ଓ ଜମିର ମାଲିକାନା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ବିଚକ୍ଷଣ ଔପନ୍ୟାସିକ ପ୍ରତିବାଦ । ତେବେ ସେହି ଦୁଇ ମହନୀୟ ନାରୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଏହି ପ୍ରତିବାଦର ଜଟିଳ ବିନ୍ୟାସର ଏକ ପରିଚୟ ମାତ୍ର ।

- (୧) Ivan Illich, “Taught Mother Language and Vernacular Tongue”, D.P. Pattanayak, ed., Multilingualism and Mother-tongue Education (New Delhi, 1989), P.15.
- (୨) Dharmpal, “Indian Science and Technology in the Eighteenth Century” (Hyderabad, 1971); P.50

(୧୯୯୧)

ହାକିନାର ଜନ୍ମ : ପ୍ରକୃତି ଓ ଆଇନ

ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କୁ ଆମେ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନର ଜଣେ ଉଦାର ଐତିହାସିକ ଓ କଥାକାର ଭାବରେ ସାଧାରଣତଃ ଦେଖୁଥାଉ । କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନାନୁଭୂତିର ଦୃଶ୍ୟାତ୍ମକ ଓ ସମସ୍ୟାବହୁଳ ଦିଗପ୍ରତି ଆମେ ସଚେତ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ କି ? ତାଙ୍କ ରଚନାର ଉକ୍ତ ଦୃଶ୍ୟ ବା ସମସ୍ୟା ବସ୍ତୁତଃ ଏକ ବହୁମୁଖୀ ଓ ବୃହତ୍ତର ବିଷୟକୁ ସୂଚୀତ କରେ । ତାହାର ଗୋଟିଏ ଦିଗ ହେଲା, ଆମ ବୈବାହିକ ନୈତିକତାର ସୀମାବଦ୍ଧତା । ‘ଅମୃତର ସନ୍ତାନ’ ଉପନ୍ୟାସରେ ହାକିନାର ଜନ୍ମ ବୃତ୍ତାନ୍ତର ଅନୁଶୀଳନ ଉକ୍ତ ସୀମାବଦ୍ଧତା ବା ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଧାରଣା ଦିଏ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ସମାଜରେ ମଣିଷ ଛୁଆର ଜନ୍ମକୁ (ବିଶେଷତଃ ପୁତ୍ର ଜନ୍ମକୁ) ବହୁ ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ରଙ୍ଗ କରାହୁଏ ଓ ତଦନୁସାରେ ବିବାହ ଓ ମାତୃତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ବା ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ଅର୍ଥରେ ରଞ୍ଜିତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଆମେ ମନେରଖିବା କଥା ଯେ ଏସବୁ ଅର୍ଥ ବା ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ମନୁଷ୍ୟକୃତ— ଏହା ଶାଶ୍ୱତ ବା ଈଶ୍ୱରକୃତ ନୁହେଁ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ, କନ୍ୟାପୁଅ ହାକିନାକୁ “ଅମୃତ”ର ଏକ ସନ୍ତାନ ରୂପେ ଦେଖିବାରେ ଗୋପୀନାଥ ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ବା ଜୀବନଦୃଷ୍ଟିକୁ ସୂଚୀତ କରିଛନ୍ତି, ତାହାର ଏକ ଆଲୋଚନା ମୋର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ମୋ ଦୃଷ୍ଟିରେ ତାଙ୍କର ଏହି ମୂଲ୍ୟାନୁଭୂତି ବିଶେଷ ଭାବରେ ଦୃଶ୍ୟାତ୍ମକ ତଥା ସମସ୍ୟାବହୁଳ ଅଟେ ।

ହାକିନା କୌଣସି ଏକ ଏକୁଡ଼ିଶାଳରେ ବା ମେଟାର୍‌ନିଟି ହୋମ୍‌ରେ ଜନ୍ମ ହୁଏନାହିଁ । ସେ ଜନ୍ମହୁଏ ଆକାଶ ତଳେ । ପର୍ବତ ଉପରେ । ହାକିନାର ଜନ୍ମର ପ୍ରଥମ କଥାଟି ହେଉଛି ସେହି ଜନ୍ମର ଜୈବିକତା ବା ପାଶବିକତା (ଏନିମାଲିଟି)— ଗୋପୀନାଥ ଏହି ବିଷୟକୁ ବେଶ୍ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ : କନ୍ଧ ସର୍ଦ୍ଦାର ଓ ହାକିନାର ପିତାର ପିତା ସରକୁଁ ସାଓଁଡାର ମୃତ୍ୟୁର ଠିକ୍ ପରେ ପରେ ହାକିନାର ଆବିର୍ଭାବ । ସେ ସରକୁଁର “ତୁମା” ବା ଆମ୍ବା । ତୃତୀୟ : ହାକିନାର ଜନ୍ମବେଳେ ତା’ର ମା ପୁଣିର ଏକାକୀତ୍ୱ ଓ ତା’ର ପିତା ଦିଉଡୁର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁପସ୍ଥିତି । ଶେଷରେ, ଆଉ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ କଥା ହେଲା ହାକିନା ଝିଅ ନୁହେଁ, ପୁଅ । ପୁଣି ପୁଅର ମା, ସେ “ଭାଗ୍ୟବତୀ” (ପୃ: ୨୨) ।

କନ୍ଧପିଲା ହାକିମାର ଜନ୍ମର ଜୈବିକତାରେ ଗୋପୀନାଥ ମୁରୁଧ ଓ ଶିହରିତ । କନ୍ଧପିଲା ପୃଥ୍ବୀକୁ ଆସେ ପଶୁ ପରି । ଏହି ପାଶବିକ ଆଗମନରେ ସେ ଯଥାର୍ଥରେ କୌଣସି ଆବିଳତା ଦେଖିନାହାନ୍ତି । “ଏହି ବେଳ ପାଇଁ ଅନେକଦିନୁ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଥିଲା ସେ । ଏ ନିଜ ମନକୁ ଆସେ, ସହଜରେ ଯାଏ । ଚଢ଼େଇ ଡିମ୍ବ ଦିଏ, ଦି’ ଚାରିଥର କିଲିକିଲା ବୋବାଳି ଛାଡ଼େ, ପାଟିକରି ତୁଣ୍ଡ ସହାନୁଭୂତି ଜଣେଇବାକୁ ଗଞ୍ଜା ତା ପାଖକୁ ଧାଇଁଯାଏ । ଗାଈ ମଇଁଷି ପିଲା ପକାନ୍ତି, ମଣିଷ ଛୁଆ ହୁଏ ।” (ପୃ: ୨୦) ମଣିଷ ଜୀବନର ଏହି ପ୍ରାକୃତିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଲେଖକଙ୍କୁ ମୁରୁଧ କରିଛି, ଶିହରଣ ଦେଇଛି । ତେବେ ଏହି ମୁରୁଧତା ଓ ଶିହରଣ ହିଁ ହାକିମାର ଜନ୍ମର ଜୈବିକତାକୁ କେବଳ ଏକ ଜୈବିକ ଘଟଣାର ଉର୍ଦ୍ଧ୍ବକୁ ନେଇଯାଇଛି । ଉକ୍ତ ଜୈବିକତା ହୋଇଉଠିଛି ଅମୃତର ଏକ ସଂଜ୍ଞା । ଏନ୍ତୁଡ଼ିଶାଳ ବା ମେଟରନିଟି ହୋମ୍ରେ ଅମୃତର ସ୍ତରଣ ହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ସେଠି ଶିଶୁ ଜନ୍ମହୁଏ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକ ସ୍ଵାର୍ଥସିଦ୍ଧ, ଆଇନସଜ୍ଜତ ପାରିବାରିକତା ଭିତରେ । କିନ୍ତୁ ଜୀବନକୁ ପଶୁ ପରି ଆଦିମ ଭାବରେ ଭଲପାଇବାରେ ଯେଉଁ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ/ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏଠି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହାର ଉଦାର ସଂପ୍ରସାରଣ କରିବାରେ ଗୋପୀନାଥ ସମର୍ଥ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ଏକପ୍ରକାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ନୀତିବାଦିତା ତାଙ୍କ ଅମୃତତ୍ଵର ସମ୍ଭାବନାକୁ ସଂକୁଚିତ କରିଦେଇଛି ।

ହାକିମାର ଜନ୍ମରେ ଲେଖକ ଯେଉଁ ପ୍ରାକୃତିକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତାକୁ ସତ୍ୟ ଓ ସୁନ୍ଦର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି, ସେହି ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତାର ନୈତିକ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ବୈବାହିକ ନୈତିକତାର ସୀମାବଦ୍ଧତା ଓ ଆଇନସଜ୍ଜତ ଅନ୍ୟାୟ ତଥା ଜୁରତାକୁ ହିଁ ସୂଚୀତ କରେ ଓ ଏଭଳି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନାନୁଭୂତିର ଦୃଢ଼ ଓ ସମସ୍ୟା । ଏକପକ୍ଷରେ ସେ ପ୍ରକୃତି ଓ କନ୍ଧ ଜୀବନଶୈଳୀକୁ ଏକାକାର କରିବାବେଳେ ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ପ୍ରକୃତି ଓ “କନ୍ଧ ଆଇନ” (ପୃ: ୨୮)କୁ ଅଲଗା କରି ଦେଖିବାରେ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ସରବୁ ସାଓଁଡାର ତୁମା ହାକିମା ରୂପେ ଫେରିଆସେ “ପରିବର୍ତ୍ତନହୀନ କନ୍ଧଦେଶକୁ” (ପୃ: ୬୬) ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ପରେ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ ପରି : “ବୁଢ଼ାବୁଢ଼ୀମାନେ କ’ଣ ସବୁଦିନେ ବସିଥାନ୍ତେ, ତା’ହେଲେ ତାଙ୍କର ତୁମା (ଆତ୍ମା) ଆଉ ନୂଆ ଜନ୍ମ ନିଅନ୍ତା ନାହିଁ । ନୂଆ ପିଲା ହୁଅନ୍ତେ ନାହିଁ । ଲୋକେ ବାହାହୋଇ ଅପେକ୍ଷା କରିଥାନ୍ତେ । ପିଲାଟିଲା ବନ୍ଦ, ଏଇନା” (ପୃ: ୧୫୬) । ଜନ୍ମ ମୃତ୍ୟୁର ଏହି ସହଜ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରକୃତି ଓ କନ୍ଧ ଜୀବନର ଏକୀକରଣର ଏକ ଉଦାହରଣ । ତେବେ ଲେଖକଙ୍କ ଏହି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଆଦିବାସୀ ସମୀକରଣ ଓଡ଼ିଆ ଶିକ୍ଷିତ, ସଭ୍ୟ ସମାଜର ପରିସ୍ଥିତିକୁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିଫଳିତ କରେ । କାରଣ ଓଡ଼ିଆ ସମାଜ ଅନେକ ଆଦିବାସୀ ସାଂସ୍କୃତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଆହରଣ କରିନେଇଥିବା ଏକ ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ । ବସ୍ତୁତଃ, ଏହି ଶିକ୍ଷିତ, ସଭ୍ୟସମାଜରେ ବିବାହ ଓ ସନ୍ତାନ ପ୍ରସବ ବା ବଂଶବୃଦ୍ଧି ବୃଦ୍ଧିର ସମସ୍ତ ଯୁକ୍ତି ଉପରୋକ୍ତ ପ୍ରାକୃତିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୀନତାର ମୋହରୁ ଜାତ ।

ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ, ଆମେ ଲେଖୁ କନ୍ଧର “ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପଥର ପରି ଅସ୍ଥିତ୍ୱ” (ପୃ: ୭୦) ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ । ଲେଖୁର ସ୍ତ୍ରୀକୁ ବାଘ ଓ ଚାରିନିଏ, ତେଣୁ ଆଉ ଜଣେ ସ୍ତ୍ରୀ ଯାହାର ସ୍ୱାମୀକୁ ବାଘ ଖାଇଥିବ କେବଳ ତାକୁ ହିଁ ଲେଖୁ ବାହା ହୋଇପାରିବ । ଅନ୍ୟଥା ତା’ର ନାରୀ ସଙ୍ଗ ହେବ ନୀତିହୀନ, ଅସାମାଜିକ । ଏହା ଏକ “କନ୍ଧ ଆଇନ” । ସତ୍ୟସମାଜର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆଇନ ପରି ଏହି ଆଇନ ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା ନୁହେଁ, କିନ୍ତୁ ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଭାଗ୍ୟ ଭାବରେ ଏହା ଲେଖୁର ଜୀବନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ । ଆଇନର ଏହିପରି କୁରତା ଓ ଅନ୍ୟାୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଲେଖୁର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପଥର ପରି ଜୀବନ ଏକ ପ୍ରତିବାଦ ନୁହେଁ କି ? ତେବେ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ବିଷୟ ହେଉଛି, ଲେଖକଙ୍କ ଏହି ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପଥର ପରି ଚିତ୍ରକଳା ଲେଖୁର ସ୍ତ୍ରୀ ଓ ସନ୍ତାନ ହାନିତାକୁ ହିଁ ସୂଚୀତ କରେ !

ସେହିପରି ବେକୁଶୀର ଜୀବନ କାହାଣୀ । ସେ ବନ୍ଧ୍ୟା ଓ ସେ ଦେବୀ (ପ୍ରଫେଟେସ୍) । ସେ ଦେବତାମାନଙ୍କ ସହ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରେ, କିନ୍ତୁ ସାଧାରଣ ନାରୀଭାବରେ କନ୍ଧ ସମାଜରେ ତା’ର ଅସ୍ଥିତ୍ୱ ପ୍ରାୟ ନାହିଁ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । କନ୍ଧମାନଙ୍କ ବନ୍ଧ୍ୟାତ୍ୱ ପ୍ରତି ଭୟ ତାକୁ ଦେବୀରେ ପରିଣତ କରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଜନନ କ୍ଷମତାହୀନ ନାରୀ ହୋଇଯାଏ ଅସାମାଜିକ, ଅମଣିଷ ଯେପରି ହୁଏ ସ୍ତ୍ରୀ ଓ ସନ୍ତାନହୀନ ପୁରୁଷ ଲେଖୁ । ବେକୁଶୀର ନିଃସଙ୍ଗ ଅସହାୟ ଜୀବନକୁ କନ୍ଧ ସାମାଜିକତା ଆଡ଼େଇଦିଏ ଦୂରକୁ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ “ଅମୃତର ସନ୍ତାନ”ର ସବୁଠାରୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି ବେକୁଶୀର ମୃତ୍ୟୁ (ଅଧ୍ୟାୟ ୮୮) । ବେକୁଶୀର ଜୀବନର ଶୂନ୍ୟତା ଭିତରେ ଲେଖକ ଦେଖିପାରିଛନ୍ତି କନ୍ଧ ଆଇନର ଅନ୍ୟାୟ : “ସେ ବେକୁଶୀ ହୋଇଛି, ଦେବତାଙ୍କ ଜ୍ଞାନ ଅର୍ଜିଛି । ତଥାପି ବେଢ଼ି ବନ୍ଧାହୋଇ ପଡ଼ିରହିଛି ମଣିଷର ଦୁର୍ବଳତାରେ । ...ଠକି ହୋଇ ହୋଇ ବୁଢ଼ୀ ହୋଇଛି, ମନ ଚେତେଇଦିଏ ସବୁ ଫାଙ୍କା (ପୃ: ୪୭୯-୮୦) ।” ବେକୁଶୀର ଜୀବନ ଫାଙ୍କା ହୋଇଛି କାରଣ କନ୍ଧ ଗୋଷ୍ଠୀର ଆଇନ ଭିତରେ ତା’ର ବନ୍ଧ୍ୟାତ୍ୱ, ତା’ର ଦେବୀତ୍ୱ ତାକୁ ନିଷ୍ଠୁର ଭାବରେ ଏକଲା କରିଦେଇଛି । ଦେବୀ ପ୍ରାୟ ବେକୁଶୀକୁ ଶେଷରେ ବାଘ ଖାଇଛି । ତେଣୁ ଆମ ମତରେ ବେକୁଶୀ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ଆଇନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ପ୍ରତିବାଦ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ, ଆମେ ବୁଝିପାରିବା କାହିଁକି ହାକିନାର ଜନ୍ମବେଳେ ପୁଣି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକା, କାହିଁକି ପୁତ୍ରବତୀ ହେଲାପରେ ସେ ଆହୁରି ନିଃସଙ୍ଗ । ପୁଣି ଛୁଆ ଜନ୍ମକରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକଲା । ତା ପାଖରେ ନଥାନ୍ତି ତା’ର ସ୍ୱାମୀ, ତା’ର ପରିବାର ବା ଅନ୍ୟ କେହି ମଣିଷ । ସତେଯେପରି ତା’ର, କେବଳ ତା’ର ରକ୍ତମାଂସରୁ ବାହାରିଆସେ ହାକିନା । ପ୍ରସବକାଳୀନ ସମସ୍ତ ଆନୁସଙ୍ଗିକ କାର୍ଯ୍ୟ ସେ ନିଜେ କରେ । କେବଳ ନିଜେ । ନାରୀଭାବରେ ତା’ର ଏହି ସ୍ୱାଧୀନତା ହାକିନା ଜନ୍ମର ଛୈବିକତା ପରି ଯେଉଁ ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସୂଚୀତ କରେ ସେଠାରେ ପିତୃତ୍ୱର

ବଢ଼ିଯା ବା ବୈବାହିକ ଆନୁଷ୍ଠାନିକତାର କଠୋରତା ମାତୃତ୍ବର ଉକ୍ତ ଏକାକୀତ୍ବର ନିସ୍ତର ହୋଇପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ ଗାଁକୁ ଫେରିବାମାତ୍ରେ ପୁଣ୍ଡର ଏହି ଆଦିମ ସ୍ବାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଲୋପପାଏ । କନ୍ଧ-ଆଇନ, ରୀତିନୀତି ତାକୁ ଘେରିଯାଇ ତା'ର ନାରୀସୁଲଭ ସମାବନାକୁ ସଂକୁଚିତ କରିଦିଏ ଓ ତା'ର ମାତୃତ୍ବ ହିଁ ତା'ର ବୈବାହିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର କାରଣ ହୋଇଉଠେ । କାରଣ ହାକିମାର ଜନ୍ମପରେ ତା'ର ଦୈହିକ ଆକର୍ଷଣର ଅଭାବ ହିଁ ଦିଉତୁକୁ ତା'ଠାରୁ ଦୂରେଇଦିଏ । ବସ୍ତୁତଃ, ପୁଣ୍ଡର ସ୍ବାମୀ ବା ବନ୍ଧୁ ଭାବରେ କିମ୍ବା ହାକିମାର ପିତାରୂପେ ଦିଉତୁର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ହତାଶଜନକ । ଲେଖକ ଏଥିପ୍ରତି ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ନଦେଇ ସମସ୍ତ କନ୍ଧ ଓ ହତାଦର ସତ୍ତ୍ବେ ପୁଣ୍ଡ କିପରି ଜଣେ ସ୍ତ୍ରୀ ଓ କୁଳବଧୂ ହୋଇ ରହୁ ସେଥିପ୍ରତି ଚିନ୍ତିତ, ଯଦିଓ ତାଙ୍କର ଭାଷାରେ, “ଆମ କନ୍ଧ ଘରେ ମନର ମେଳ ହେଉଛି ବିବାହର ମୂଳକୁଆ, ମନ ନ ମାନିଲେ ଖାଲି ପଦେ କଥା— ନାନୁ କୁ'ଇନି (ମୁଁ ନାହିଁ କରୁଛି । ମୋର ଇଚ୍ଛା ନାହିଁ ।)” (ପୃ: ୧୦୧) । କିନ୍ତୁ କନ୍ଧ ବିବାହର ଏହି ଖୋଲାଭାବ (ଓପନେସ) “ଅମୃତର ସନ୍ତାନ”ର କୌଣସି ନାରୀ-ପୁରୁଷ ସମ୍ପର୍କକୁ ପ୍ରଭାବିତ ଓ ଆଲୋକିତ କରିଥିବା ଆଦୌ ମନେହୁଏ ନାହିଁ ।

ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ, କନ୍ଧ ଜୀବନରେ “ପ୍ରାକୃତିକ” ସ୍ବାଧୀନତା ଓ ସରଳତା ପ୍ରତି ଲେଖକ ଖୁବ୍ ଆକର୍ଷିତ; ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ, ଉକ୍ତ ସମାଜର ଆନୁଷ୍ଠାନିକତାକୁ ପରିହାର କରିବାର ଅକ୍ଷମତା ହେତୁ “ଅମୃତ”ର ସାମାଜିକ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅବସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖକ ସନ୍ଦିଗ୍ଧ ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟ । ଚକ୍ରତ ପର୍ବର ନାଚ, ପାହାଡ଼ିଆ ଦେଶର ଜହ୍ନ ଓ କୁହୁଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ସେ ଅନେକବାର ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି ଯେ କନ୍ଧମାନେ ପ୍ରକୃତିର ସନ୍ତାନ ନୁହନ୍ତି, ମଣିଷର ସନ୍ତାନ ଓ କନ୍ଧସମାଜ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସମାଜ ପରି ମନୁଷ୍ୟକୃତ । ତାଙ୍କର ଏହି ଭୁଲାପଣ ଉପନ୍ୟାସଟିର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଦୁର୍ବଳତା । ସେ ପ୍ରକୃତି ଓ ଆଇନର ଦୃଢ଼କୁ ଅବଶ୍ୟ ଦେଖିପାରିଛନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ଦୃଢ଼ର ବିନ୍ୟାସ ପ୍ରତି ଯନ୍ତ୍ରଣାଳ ନୁହନ୍ତି । ତେଣୁ ପୁଣ୍ଡ ଓ ହାକିମା ପ୍ରତି ଦିଉତୁର ଅବହେଳା ଓ ପିଓଟି ପ୍ରତି ତା'ର ପ୍ରେମ, ଉଭୟ କଥା ଜଣେ “ପୁରୁଷ”ର ଫୁର୍ତ୍ତି କରିବାର ଅଧିକାର ପରି, ଶସ୍ତା ଯୁକ୍ତିରୁ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । “ସେ ପୁରୁଷ, ସେ ଫୁର୍ତ୍ତି ତାହେଁ, ସେ ଚାଷୀ, ଭୂଇଁ ତାଡ଼େ, ଡୋଲେ ପିଏ, ତା'ପରେ ଖୋଜେ ସଙ୍ଗା” (ପୃ: ୨୧୬) । ଏହି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଲେଖକ ପୁଣ୍ଡର ନାରୀ ଜୀବନର ନିଃସଙ୍ଗତାର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରି ନାହାନ୍ତି, ଯଦିଓ ତା'ର ଦୁଃଖ ମଧ୍ୟ ଲେଖି ଓ ବେକୁଣୀର ଏକାକୀ ଜୀବନ ପରି କନ୍ଧ-ଆଇନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ପ୍ରତିବାଦ ଅଟେ ।

ହାକିମା ଜନ୍ମବୃତ୍ତାନ୍ତର ଶେଷକଥା ହେଲା— ସେ ପୁଅ । ସେ ବଂଶରକ୍ଷାର ମାଧ୍ୟମ । ଝିଅ ବଂଶରକ୍ଷା କରେନାହିଁ । ତେଣୁ ସେ କନ୍ଧ ସର୍ବାର ସରବୁର ତୁମା ଓ ତା'ର ସ୍ତନ୍ୟପାନ ତା'ର-ଜନ୍ମପରି ଏକ ଜୈବିକ କ୍ରିୟାକୁ ଏକ ବିଶେଷ ଅର୍ଥରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରେ : “ହାକିମା ପୃଥ୍ବୀତାକୁ ଦେଖେ ମା ଛାତିରୁ, ଉଷୁମ, ନରମ, ଅଭାବ ନାହିଁ, ଝରଣାର ଅସରନ୍ତି ଧାର

ପରି କଲେ କଲେ ମା ଶାର, କି ସୁନ୍ଦର ଖୋଲା ଆକାଶ, ନେଲି ଆକାଶ । କାହିଁ ହିଡ଼ବାଡ଼ ନାହିଁ ତ ସେଠି ।” (ପୃ: ୭୬) ଏଠାରେ ଆମେ ଅନନ୍ତ, ଉଦାର ପ୍ରକୃତି ମାତା ଓ ଅମୃତର ସନ୍ତାନ କନ୍ଧପୁଅର ଚିରନ୍ତନ ଯୋଗସୂତ୍ରର ଯୁକ୍ତିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଯୁକ୍ତିର ଅନ୍ୟ ଦିଗ ଆମେ ଦେଖୁ ଯେତେବେଳେ ସ୍ବାମୀ ଅବହେଳିତା ପୁରୁ ପ୍ରଶ୍ନ କରେ : “ପୁରୁଷ ଆୟତ୍ତାଧୀନ ନୁହେଁ, ତେବେ କାହିଁକି ଏ ପିଲାଟା, ଏଇ ହାକିମା କିଏ ଯେ ?” (ପୃ: ୨୩୧) ତମ୍ଭ ସ୍ବା ସୋନା ଦେଇ ପରି ଅସହାୟ କନ୍ଧବଧୂ ପୁରୁର ଏହି ପ୍ରଶ୍ନର ଗଭୀରତାକୁ ଲେଖକ ଦେଖିପାରି ନାହାନ୍ତି । ଫଳତଃ ହାକିମାକୁ ଧରି ପୁରୁ ଯେତେବେଳେ ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷପୃଷ୍ଠାରେ ଦିଉଡ଼ୁଠାରୁ ଚାଲିଯାଏ, ତା’ର ନିଃସଙ୍ଗତାକୁ ଗୋପୀନାଥ ଅତି ସହଜ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ପୁରୁର ଚାଲିଯିବାରେ ପ୍ରକୃତି ଓ ଆଇନର ଯେଉଁ ସଂଘର୍ଷ ରହିଅଛି ତାହା ଲେଖକ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ନକରି କେବଳ “ମରଣ ନାହିଁ, ଦୁଃଖ ନାହିଁ”, (ପୃ: ୫୬୦) ସଙ୍ଗୀତରେ ରହସ୍ୟାବୃତ୍ତ କରିଦେଇଛନ୍ତି ।

ତେଣୁ ଆମେ ଅନୁଭବ କରୁ ଯେ “ଅମୃତର ସନ୍ତାନ”ରେ ଆଦିବାସୀ ବା କନ୍ଧ ଜୀବନ କଥାର ପରିବେଷଣ ମାଧ୍ୟମରେ ଗୋପୀନାଥ ପ୍ରକୃତି ଓ ଆଇନର ଦୃଶ୍ୟକୁ ଦେଖିପାରିଛନ୍ତି । ଏହା ଆଦିବାସୀ ସରଳତା ଓ ସତ୍ୟସମାଜର ଜଟିଳତାର ଦୃଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହା ଆଦିବାସୀ, ଶୋଷଣ ଓ ଅତ୍ୟାଚାରର କାହାଣୀ ବି ନୁହେଁ । ଏହି ଦୃଶ୍ୟ ମନୁଷ୍ୟକୃତ ଆଇନଗୁଡ଼ିକର ଅନ୍ୟାୟ ଓ କୁରତା ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରତିବାଦ—ତାହା କନ୍ଧ ଆଇନ ହେଉ ଅବା ସତ୍ୟ ସମାଜର । କିନ୍ତୁ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଏହି ପ୍ରତିବାଦ ଯେତିକି ସଂଯୋଜିତ ଓ ସଂପ୍ରସାରିତ ହେବାକଥା ତାହା ହୋଇଥିବା ଆମର ବିଶ୍ବାସ ହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ସେ ପ୍ରତିବାଦକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ସ୍ବେଚ୍ଛାଚାର ଭାବରେ ଦେଖିଛନ୍ତି କିମ୍ବା ତାକୁ ରହସ୍ୟାବୃତ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରତିବାଦର ଦୁଃଖ, ସମ୍ଭାବନା, ଜଟିଳତା ଓ ଆନନ୍ଦର ଆୟତନକୁ ବ୍ୟାପକ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ସବୁ ପ୍ରତିବାଦ ମନୁଷ୍ୟର (ବା କନ୍ଧର) ଭାଗ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ସଂଗ୍ରାମ । ଏହି ସଂଗ୍ରାମର ମାନବୀୟ ସମ୍ଭାବନାକୁ ଲେଖକ ସଂକୁଚିତ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ପୁରୁ ହାକିମାକୁ ଧରି ଯେଉଁ ଅନିର୍ଣ୍ଣିତ ଅନ୍ଧକାରକୁ ଚାଲିଯାଏ ତାକୁ ଗୋପୀନାଥ ପୁଣି ଏକ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ ଭାବରେ ଦେଖିଛନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ଏହି ନୂତନ ପୃଥିବୀର କୌଣସି ଅନୁଭୂତି ବା ଅନୁଶୀଳନ ଆମେ ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁନାହିଁ । ଶେଷରେ ସବୁ ଠିକ୍ ହୋଇଯିବ—ଏହିପ୍ରକାର ଏକ ମିଥ୍ୟା ଓ ମିଠା ଦର୍ଶନ ପୁରୁର ନିଃସଙ୍ଗ ସ୍ବାଧୀନତାର ମୂଲ୍ୟକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମୂଲ୍ୟହୀନ କରିଦେଇଛି ।

ମାନବୀୟ ସମୟ ବା କାଳ ଚକ୍ର ପରି ଘୂରେ ନାହିଁ । ଏହା ଏକ ସରଳରେଖା ପରି ଆଗକୁ ଆଗକୁ ଗଢ଼ିଯାଏ, ସେଥିପାଇଁ “ଅମୃତ” ପ୍ରକୃତରେ କେବେ ମିଳେ ନାହିଁ । ଏହା ପୁନରାବୃତ୍ତି ଓ ଚିରନ୍ତନତା ପାଇଁ ଏକ ବ୍ୟାକୁଳତା । ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଆମେ ଜାଣିବା କଥା ଯେ

ଅମୃତ ଆମକୁ କାଳାତୀତ କରେ ନାହିଁ, ମୃତ୍ୟୁହୀନ କରେ ନାହିଁ, କେବଳ ଆମର କାଳାଧୀନ ଜୀବନର କୌଣସି ଏକ କ୍ଷଣକୁ ସୁବାସିତ କରେ, ଆଲୋକିତ କରେ— ମୁହୂର୍ତ୍ତଟିଏ ପାଇଁ । ପ୍ରକୃତି ପରିବର୍ତ୍ତନହୀନ ଦିଶେ, କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତିରେ କୌଣସି କ୍ଷଣ ଆଉ ଏକ କ୍ଷଣ ସହ ସମାନ ନୁହେଁ— କିଛି ଚିରସ୍ଥାୟୀ ନୁହେଁ । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ଆଇନ ଆମ ଆଖିଆଗରେ ବଦଳିଥାଏ, ତଥାପି ଆଇନର ଚିରସ୍ଥାୟୀତ୍ବରେ, ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତାରେ ଆମେ ବିଶ୍ବାସୀ : ଆଇନ ସ୍ଥିତାବସ୍ଥାର ଏକ ମୃତ୍ୟୁହୀନ ଶବ । ପ୍ରକୃତି ଓ ଆଇନର ଏହି ପାରାତତ୍ତ୍ବ ବା ଜଟିଳ ସମ୍ପର୍କକୁ ଗୋପୀନାଥ ସାମୁଆଁ ନ କରିବାର ଏକତମ କାରଣ ହେଉଛି, ଆମ ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜରେ ଗଭୀର ଅନୁଭୂତିର ଭୟ । ଏହା ଆମ ଲେଖକ ଓ ପାଠକ ଉଭୟଙ୍କ ସମସ୍ୟା । ଏହି ଭୟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ “କାହାଣୀରେ ଗୋଡ଼ ଦେବ କାହିଁକି, ଧୋଇବ କାହିଁକି” ଚତୁରତାର ସୁଖ ଓ ନିରାପତ୍ତାରୁ । ଏହି ଭୟ ହେତୁ “ଅମୃତର ସନ୍ତାନ”ର ଉତ୍କଳ ଔପନ୍ୟାସିକ ସମ୍ଭାବନା ୫୦୦ରୁ ଅଧିକ ପୃଷ୍ଠାର ରଚନା ସତ୍ତ୍ବେ ବିକଶିତ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା । ଏହା କେବଳ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହା ଆମର ସାଂପ୍ରତିକ ସଂସ୍କୃତିର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ।

(୧୯୯୦)

“ଶିଳାପଦ୍ମ”:

ଦେଶପ୍ରେମ ଓ ଉପନ୍ୟାସ

“ଔପନ୍ୟାସିକ ଦେଶପ୍ରେମୀ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ” ବୋଲି ଉକ୍ତିଟିଏ ପଡ଼ିଥିଲା । ଶ୍ରୀମତୀ ପ୍ରତିଭା ରାୟଙ୍କ “ଶିଳାପଦ୍ମ” (୧୯୮୩) ପଢ଼ିଲା ପରେ ଉକ୍ତିଟିର ସାର କଥା ବୁଝିପାରିଲି । “ଶିଳାପଦ୍ମ”ରେ ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ ଓକ୍ସଫୋର୍ଡ଼ ଦେଶପ୍ରେମ ହିଁ ତାଙ୍କର ଔପନ୍ୟାସିକତାକୁ ଶସ୍ତ୍ରା ଓ ଲୋକପ୍ରିୟ କରିଅଛି । (୧) ଔପନ୍ୟାସିକ ଯେତେବେଳେ ଭକ୍ତିରସ ବା ଦେଶପ୍ରେମର ସ୍ୱୟଂସିଦ୍ଧ ସତ୍ୟର ଦାସତ୍ୱ ସ୍ୱୀକାର କରେ, ସେତେବେଳେ ତାର କଳା ସ୍ଥାଣୁ ହୋଇଯାଏ । କାରଣ ଭକ୍ତ, ଦାସ ବା ଦେବଦାସୀମାନେ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରନ୍ତି ନାହିଁ, ଔପନ୍ୟାସିକ କେବଳ ପ୍ରଶ୍ନ ହିଁ କରେ । ଦେଶପ୍ରେମର ଅଦମ୍ୟ ଭାବପ୍ରବଣତାରେ ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟ “ଶିଳାପଦ୍ମ”ରେ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରିବା ପୂରାପୂରି ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି ।

କୋଣାର୍କ ଦେଖୁ, କୋଣାର୍କର ଗପମାନ ଶୁଣି, କୋଣାର୍କ ଇତିହାସ ପଢ଼ି ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ ପ୍ରତିଭା ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛି ଯେ ଭାରତ/ଓଡ଼ିଶାର “ଭୂଗୋଳ ବଦଳିଛି, ଇତିହାସ ବଦଳି ନାହିଁ” (ଶିଳାପଦ୍ମ, ପୃ: ୨୬୭) । ସତେ ଯେପରି ଭାରତୀୟତ୍ୱ ବା ଓଡ଼ିଆପଣିଆ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ କାଳାତୀତ ସତ୍ୟ ! କିନ୍ତୁ ଇତିହାସ ବଦଳିବାର ଚେତନାରୁ ହିଁ ଔପନ୍ୟାସିକ ପ୍ରତିଭାର ଜନ୍ମ ହୁଏ । ପରିବର୍ତ୍ତନ ଓ ଅବକ୍ଷୟ ହିଁ ଔପନ୍ୟାସିକକୁ ସକ୍ରିୟ କରେ ।

ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟରୁ ଇତିହାସରେ ଏମ୍.ଏ. ପାସ କରି କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିର ଉପରେ ଗବେଷଣା କରୁଥିବା ଓଡ଼ିଆ ଝିଅ ପ୍ରାଚୀପ୍ରଭାର ସନ୍ଧ୍ୟାସୀ ପାଲଟି ଆମେରିକାରେ ଜଗନ୍ନାଥ ତତ୍ତ୍ୱ ବୁଝାଉଥିବା “ସ୍ୱାମୀ” ଜଗନ୍ନାଥର ଅପେକ୍ଷାକୁ କୋଣାର୍କ ନିର୍ମାଣ କାଳର ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗାର “ସ୍ୱାମୀ” ଶିଳ୍ପୀ କମଳ ମହାରଣାର ଅପେକ୍ଷା ସହ ସମାନ କରିବା, ଏବଂ “ଶିଳାପଦ୍ମ”ରେ ସେହିପରି ଅନେକ ସମ୍ପାନ୍ନତା ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ସୃଷ୍ଟି ଦ୍ୱାରା ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟ “ଭୂଗୋଳ ବଦଳିଛି-ଇତିହାସ ବଦଳି ନାହିଁ” ବୋଲି ନିଜକୁ ଓ ପାଠକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବାର ପ୍ରବଳ ଚେଷ୍ଟା ଅବଶ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସେ ନିଜେ ଓ ପାଠକ ବି ଜାଣେ ଯେ “ଶିଳାପଦ୍ମ”ର ଧର୍ମାନନ୍ଦ ଧର୍ମପଦ ନୁହେଁ, ସେ ଆଜିର ମୂର୍ତ୍ତିଚୋରଙ୍କ ସହ ସଂପୃକ୍ତ ଓ ମାଘ ସପ୍ତମୀର ଧର୍ମୀୟ କୋଳାହଳ ଭିତରେ ହିଁ ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳର ଧର୍ଷଣ ଓ ହତ୍ୟା ହୁଏ । ତେଣୁ ମୋ ଦୃଷ୍ଟିରେ, “ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳା ଓ ଧର୍ମାନନ୍ଦର କରୁଣ ଉପାଖ୍ୟାନ ସତ୍ତ୍ୱେ ବି ଭାରତ ଭାରତ ହିଁ ଅଛି” (ପୃ: ୩୧୭) ବୋଲି

ଲେଖିବା ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ କେବଳ ଏକ ଔପନ୍ୟାସିକ ତୁଟି ନୁହେଁ, ଉନ୍ନତ ବାକ୍ୟଚିତ୍ର ମନୋବୃତ୍ତି ଏକ ପ୍ରକାର ନୈତିକ ସ୍ଥାଣୁତାର ସୂଚନା ଦିଏ, ଯେଉଁ ସ୍ଥାଣୁତା ହେତୁ ଲେଖିକା ଇତିହାସର ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ବୁଝିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରି ପାରିନାହାନ୍ତି ।

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳାର ଧର୍ଷଣ ଓ ହତ୍ୟାରେ ମାତୃରୂପିଣୀ ପ୍ରାଚୀର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାକୁ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରାଚୀ ବୟସରେ ବଡ଼ ନ ହେଲେ ହେଁ ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳାକୁ ସେ ନିଜ ଝିଅ ବୋଲି ଭାବେ ବୋଲି ଲେଖିକା ପାଠକକୁ ବାରମ୍ବାର ଚାରିଦ କରିଛନ୍ତି । (ବୋଧହୁଏ ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍ଥାନକାଳ ନିର୍ବିଶେଷରେ ସବୁ ନାରୀର, ବିଶେଷତଃ ଓଡ଼ିଆ ନାରୀର, ସର୍ବୋତ୍ତମ ରୂପ ହେଉଛି ତା’ର ଜନନୀ ରୂପ - ବିବାହ ପରର ମାଆ ଦୃଶ୍ୟ !) ତେବେ ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳାର ଧର୍ଷଣ ଓ ହତ୍ୟାରେ ପ୍ରାଚୀର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାକୁ ଲେଖିକା ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ଓଡ଼ିଆତ୍ୱ/ଭାରତୀୟତ୍ୱର ପରୀକ୍ଷା ଦେଖାଇବାରେ । ଉକ୍ତ ଘଟଣାର ପରିବେଷଣର କିଛି ଆଗରୁ ଚାର୍ଲସ୍ ଯୁକ୍ତି କରିଥାଏ, “ପ୍ରାଚୀପ୍ରଭା, ମୁଁ ବୁଝେ କାମନାର ଚରମ ତୃପ୍ତିରେ ଦୁଃଖର ବିନାଶ ହୁଏ, ଆତ୍ମାର ମୋକ୍ଷ ହୁଏ - ନିର୍ବାଣ ଲାଭ ହୁଏ ।.... ମୋର ବିଶ୍ୱାସ ଲିଳିଆନ୍ ନିର୍ବାଣ ଲାଭ କରିଛି ।” (ପୃ: ୨୭୦) ଓ ଘଟଣାଚିତ୍ର ପରେ ୨୭୧ ପୃଷ୍ଠାରେ ଆମେ ପଢ଼ୁ, “ପ୍ରାଚୀପ୍ରଭା ବିକବିଲେଇଲା ଭଳି ଗୁଣ୍ଡ ଗୁଣ୍ଡ ସ୍ୱରରେ କହିଲା- କାମନାର ଚରମ ପରିତୃପ୍ତିରେ ଆତ୍ମାର ମୋକ୍ଷ ହୁଏ । କେଜାଣି ବା ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳା ନିର୍ବାଣ ଲାଭ କରିଥିବ ।” ପୁଣି ୨୭୨ ପୃଷ୍ଠାରେ “ସେ (ପ୍ରାଚୀ) ଅସ୍ପଷ୍ଟ କଣ୍ଠରେ କହିଲା- କାମନାର ପରିତୃପ୍ତି ପାଇଁ ମଣିଷ ବି ପଶୁ ପାଲଟିଯାଏ- ମୁକ୍ତିର ପଥ କ’ଣ ଏତେ ବିଭିନ୍ନ ଆଉ ଭୟଙ୍କର ହୋଇପାରେ ! ... ଚାର୍ଲସ୍ ମୁଣ୍ଡ ଝୁକାଇ ପରାଜୟ ସ୍ୱୀକାର କରିନେଲା ।” ଏଠି ମୋର ପ୍ରଶ୍ନ ହେଲା: ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳାର ଧର୍ଷଣ ଓ ହତ୍ୟାର ମୁହୂର୍ତ୍ତ କ’ଣ ପ୍ରାଚୀ ବା ଲେଖିକା ପାଇଁ ଚାର୍ଲସ୍‌ର ତଥାକଥିତ “ଆମେରିକାନ୍” ଯୁକ୍ତିକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିବାର ଉପଯୁକ୍ତ ସମୟ ? ଏହି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଆମେରିକୀୟ ଚାର୍ଲସ୍‌ର ଯୁକ୍ତିରେ ହରେଇବାର ଲୋଭ ସମ୍ଭାଳି ନ ପାରିବାର କାରଣ ହେଉଛି ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କୁ ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳାର ମୃତ୍ୟୁ ପ୍ରକୃତରେ ଆହତ କରିନାହିଁ । ଆମେରିକୀୟମାନେ ଦୁଃଖ, ମୋକ୍ଷ ଇତ୍ୟାଦି ଦାର୍ଶନିକ ବିଷୟ ଜାଣନ୍ତି ନାହିଁ । କେବଳ ଓଡ଼ିଆ ଓ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କୁ ଏସବୁ ଜଣା । ଏହି ପ୍ରକାର ମନୋବୃତ୍ତି ହିଁ ତାଙ୍କୁ ଉପାହତ କରିଅଛି । ଏହି କାରଣରୁ ଲେଖିକା ଲିଳିଆନ୍‌ର ମୃତ୍ୟୁକୁ ବି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଭାବରେ ଚାର୍ଲସ୍‌ର “ଆମେରିକାନ୍” ଯୁକ୍ତିରେ ଗୁଢ଼ି ଦେଇଛନ୍ତି । ବ୍ୟକ୍ତିର ମୃତ୍ୟୁକୁ ଏତେ ଶକ୍ତ ଓ ସହଜରେ ପରିବେଷଣ କରିବା ଜୀବନ ଓ କଳା ଉଭୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନୈତିକ ଅଟେ ।

“ଶିଳାପଦ୍ମ”ରେ ଯଦିଓ ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, କଳ୍ପନା, ଅତିକଳ୍ପନା (ଫାଣ୍ଟାସି) ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଏକାକାର କରିବାର ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ ଔପନ୍ୟାସିକ ଅଧିକାର ରହିଅଛି, ଓଡ଼ିଶାର ଅତୀତ ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁଶୀଳନହୀନତା ତାଙ୍କୁ ଏକ ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରେମୀ କରିଥିଲେ ହେଁ

ଏକ ସଚେତନ ଔପନ୍ୟାସିକ କରିପାରିନାହିଁ । ଯେଉଁ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ବା ଯେଉଁମାନେ ତଥାକଥିତ ଭାରତୀୟ ବା ଓଡ଼ିଶୀ ସଂସ୍କୃତିର ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ଇତିହାସକୁ ପ୍ରଶ୍ନ କରିଥାନ୍ତେ, ସେମାନଙ୍କୁ ଲେଖିକା ଲୁଚାଇ ଦେଇଛନ୍ତି, ଆଡ଼େଇ ଦେଇଛନ୍ତି କିମ୍ବା ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିନାହାନ୍ତି । ଯଥା:- ଦୀନେଶର ଆମେରିକାନ୍ ରମଣୀ ବିବାହ ଓ ଆମେରିକାରେ ଅବସ୍ଥାନ, ଦୀନବନ୍ଧୁଙ୍କ ଝିଅର କ୍ଲାଉଁ ଦ୍ଵାରା ନିର୍ଯ୍ୟାତନା ଓ ହତ୍ୟା, ଧର୍ମାନନ୍ଦର ମୈଥୁନଚିତ୍ର ବିକିବା ଓ ତା’ର ମୂର୍ତ୍ତିଚୋରଙ୍କ ସହ ସମ୍ପର୍କ ଇତ୍ୟାଦି । ସେହିପରି ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗାର ଶାଶୁର ଅନ୍ଧବିଶ୍ଵାସ ଓ ବଧୂ ନିର୍ଯ୍ୟାତନା, ଶିଳ୍ପୀର ବାପାଙ୍କ ପାରିବାରିକ ପଦମର୍ଯ୍ୟାଦା ପାଇଁ ନିଷ୍ଠୁର ଆଗ୍ରହ ଓ ନରସିଂହ ଦେବଙ୍କ ଶାସନ କାଳରେ ସାଧାରଣ ଜନତାର ଦୁଃଖଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ପାଇଁ ତତ୍କାଳୀନ ରାଜନୈତିକ ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ଆଦୌ ଦାୟୀ ନ କରି କେବଳ ମୁସଲମାନଙ୍କୁ ଦାୟୀ କରାଇବା ପ୍ରଭୃତି । ଲେଖିକା ଉପରୋକ୍ତ ବିଷୟମାନଙ୍କ ପ୍ରାଞ୍ଜଳତା ଓ ଇତିଳତା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇଥିଲେ, ‘ଶିଳାପଦ୍ମ’ରେ କୋଣାର୍କର ପଥରଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକ ସତ୍ୟତାର ସହ ଚଳପ୍ରଚଳ ହୋଇଥାନ୍ତେ ।

ଚାର୍ଲସ ଓ ପ୍ରାଚୀ କୋଣାର୍କର ମୈଥୁନରତ ମୂର୍ତ୍ତିଗୁଡ଼ିକୁ ଦେଖି “ନୈସର୍ଗିକ” ଓ “ଅଲୌକିକ” ବୋଲି ଭାବିବା (ପୃ: ୧୦୦) ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ ଅତୀତାତ୍ମିମୁଖୀ ସ୍ଵୟଂସିଦ୍ଧ ଦେଶପ୍ରେମର ଆଉ ଏକ ଦିଗ ଅଟେ । ଏହି ମୈଥୁନରତ ମୂର୍ତ୍ତିମାନ ଚୁତପ୍ରେତଙ୍କ ଦାଉରୁ ମନ୍ଦିରକୁ ରକ୍ଷା କରିବା ସକାଶେ କେବଳ ସେଇମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବୋଲି ଲେଖିକା ଅତି ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ଫଳରେ ଏହି ଅନ୍ଧବିଶ୍ଵାସର ଐତିହାସିକତାର ଏକ ଆଲୋଚନା ହୋଇପାରି ନାହିଁ କିମ୍ବା ଉକ୍ତ ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟିର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ଵିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ଅନୁଶୀଳନ ମଧ୍ୟ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ଚାର୍ଲସ ଓ ପ୍ରାଚୀ ଭଲ ଗବେଷକ ନୁହନ୍ତି କି ପରସ୍ପରକୁ ଭଲପାଉଥିବା ଦୁଇଟି ମଣିଷ ନୁହନ୍ତି— ସେମାନେ ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟଙ୍କ ଦୁଇଜଣ ଧର୍ମପ୍ରଚାରକ ମାତ୍ର । ଆଉ ନରସିଂହ ଦେବ ? ସେ ତ ଦେବତା ! ଲେଖିକାଙ୍କ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଦେହର ଝାଳଗନ୍ଧ ବି “ସୁବାସିତ ସ୍ଵେଦବିନ୍ଦୁ” । (ପୃ: ୧୬୭) ଯେଉଁ ବାଣିଜ୍ୟ ବ୍ୟବସାୟ, କର ଆଦାୟ ପ୍ରଥା, ପୁଣି ଏକପ୍ରକାର ବାଧ୍ୟତାମୂଳକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦ୍ଵାରା ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ବର୍ଷ ବର୍ଷ ଧରି ଠୁଳ କରାଇବା ଓ ଅନ୍ୟ ରାଜ୍ୟ ଆକ୍ରମଣ ତଥା ଲୁଣ୍ଠନ କରି ଧନ ସଂଗ୍ରହ ଇତ୍ୟାଦି ଦ୍ଵାରା କୋଣାର୍କ ନିର୍ମାଣ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା, ସେସବୁର ସମ୍ଭବ ଓ ଦୁଃଖ ବିଷୟରେ ‘ଶିଳାପଦ୍ମ’ରେ ଚିନ୍ତା ନ କରି ନରସିଂହ ଦେବଙ୍କୁ ରୋମାଞ୍ଚିସାଜକ କରିବା ଓ ତାଙ୍କୁ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ପ୍ରତିଭୁ କରି ଏକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାଶୀଳ ଦେଶପ୍ରୀତିର ଆଦର୍ଶ ଛିଡ଼ା କରାଇବା ଦ୍ଵାରା ଉପନ୍ୟାସର କଳା ଯେ ମୁଖ୍ୟତଃ ବ୍ୟକ୍ତିର ପାର୍ଥବ ଜୀବନର ଇତିଳତାକୁ ଆବିଷ୍କାର କରି ଏକ ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସଂଚାର କରେ ତାହା ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟ ମନେପକାଇ ପାରିନାହାନ୍ତି ।

ତେଣୁ ‘ଶିଳାପଦ୍ମ’ରେ ଶିଳ୍ପୀ ଓ ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗାର ଜୀବନର ଅନେକ ଔପନ୍ୟାସିକ ସମ୍ଭାବନା ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇଛି । ବିଶେଷତଃ, ଏହି ଦୁଇ ନାରୀ ଚରିତ୍ରର ଦୁଃଖ ଓ ହତାଶା ମାଧ୍ୟମରେ

ଆମର ତଥାକଥିତ ସୁବର୍ଣ୍ଣମୟ ଅତୀତର ଏକ ତୀବ୍ର ଅନୁଶୀଳନ କରାଯାଇ ପାରିଥାନ୍ତା । ତେବେ ସେମାନଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବକୁ “ଦେଶ, ରାଜା ଓ ଜଗନ୍ନାଥ”ର ରକ୍ଷଣଶୀଳ ଆଦର୍ଶ ଦ୍ବାରା ଅତି ସହଜରେ କଣ୍ଠରୁଦ୍ଧ କରିବା ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆତୁର ଜୟଗାନ ହୋଇଥାଇପାରେ, ସେମାନଙ୍କ ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ବର ପୁଟିପାରି ନାହିଁ । କେବଳ ଉଚ୍ଚ ମାରିଛି । ଅବଶ୍ୟ, ଶ୍ରୀମତୀ ରାୟ ରାମାୟଣର ଚରିତ୍ର ସାତା ତାଙ୍କ ଅଗ୍ନି ପରୀକ୍ଷାକୁ “ସବିଚାର” ସହ ଗ୍ରହଣ କରି ଏକ “ସବିନୟ ବିଦ୍ରୋହ” କରନ୍ତି ବୋଲି ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି । (୨) କିନ୍ତୁ ବିଦ୍ରୋହର ଏହିପ୍ରକାର ବିନୟ ଭାବ ସାମାଜିକ ନୀତି ନିୟମର ଅନ୍ୟାୟକୁ ସ୍ବାକାର କରିବା ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କ’ଣ ଅଟେ ? ଏହିପ୍ରକାର ବିନୟତାକୁ ଗୌରବାନ୍ୱିତ କରିବା, ରୋମାଞ୍ଚିସାଜକ କରିବା ବସ୍ତୁତଃ ଏକ ସାମନ୍ତବାଦୀ, ସ୍ବାର୍ଥନିଷ୍ଠ ଯୁକ୍ତି ଅଟେ । ଆମର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ଆମର ଲେଖକମାନେ ମଧ୍ୟ ଏବେବି ଏହି ନାରୀସୁଲଭ ବିନୟ ଭାବରେ ଏତେ ବିଶ୍ବାସ କରନ୍ତି ।

ଦେଶକୁ ପ୍ରେମ କରିବାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଉକ୍ତ ପ୍ରେମର ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ସ୍ବାର୍ଥକୁ ଚିହ୍ନି ନ ପାରିବା, ସାମାଜିକ ନୀତିନିୟମକୁ ସମ୍ମାନ ଦେବାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଉକ୍ତ ନୀତିନିୟମକୁ କାଳାତୀତ ସତ୍ୟ ଭାବି ସେଗୁଡ଼ିକର ମନୁଷ୍ୟକୃତ କୃତ୍ରିମତାକୁ ବୁଝି ନ ପାରିବା ଅନ୍ତତଃ ଜଣେ ଔପନ୍ୟାସିକ ଭାବେ, ନାରୀ ବା ପୁରୁଷ ଭାବରେ ନ ହେଉ ପଛେ । ଅର୍ଥାତ୍, ଯେଉଁ ଔପନ୍ୟାସିକର ପ୍ରଶ୍ନ କରିବାର, ଅନୁଶୀଳନ କରିବାର ମନୋବୃତ୍ତି ଯେତେ ଗଭୀର, ତାଙ୍କୁ ମୁଁ ଲେଖକ ଭାବରେ ସେତିକି ଗଭୀର ଶ୍ରଦ୍ଧା କରୁଁ । ଆଉ ଯଦି ଉକ୍ତ ମନୋବୃତ୍ତିକୁ ବିକଶିତ କରିବାରେ ଲେଖକ/ଲେଖିକା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବରେ ଆଗେଇ ଆସନ୍ତି, ତାଙ୍କପ୍ରତି ମୋର ସମ୍ମାନ ଆହୁରି ବଢ଼ିଯାଏ — ଖୁବ୍ ବେଶୀ ।

(୧) ଅବଶ୍ୟ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଖରାପ କଥା ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଲୋକମାନେ କିଏ ? କଲେଜ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ, ସ୍କୁଲପିଲା, “ଫେମିନା” ବା “ସୁଚରିତା” ପଢୁଥିବା ଗୃହିଣୀ ବା ଅଧ୍ୟାପିକା କୁଳବଧୂ, ଦିନ ମଜୁରିଆ ବା ଚିନ୍ତାଶୀଳ ବ୍ୟକ୍ତି... କିଏ ? ମୁଖ୍ୟତଃ କେଉଁ ଶ୍ରେଣୀ ବା ଗୋଷ୍ଠୀର ଲୋକେ ଲେଖକ/ଲେଖିକାଙ୍କ ଲୋକପ୍ରିୟତା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରନ୍ତି ? କୌଣସି ଲେଖକଙ୍କୁ ଲୋକପ୍ରିୟ ବା ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ କହିବାବେଳେ ଆମେ ଏସବୁ ପ୍ରଶ୍ନଗୁଡ଼ିକୁ ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ କି ? ପୁଣି ଲେଖକ/ଲେଖିକାଙ୍କୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଉଥିବା ମଣିଷମାନଙ୍କ ଶିକ୍ଷାଗତ ଯୋଗ୍ୟତା ଓ ସାମାଜିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମିକୁ ବୁଝିବା ବି ଦରକାର ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା ।

(୨) “ଡଃ ପ୍ରତିଭା ରାୟଙ୍କ ସହ ସାକ୍ଷାତକାର”,
କୋଣାର୍କ, ୭୮ତମ ସଂଖ୍ୟା, ୧୯୯୦ ପୃ: ୧୩୩ ।

(୧୯୯୦)

“ପରଜା” ଓ “Things Fall Apart” :

ଆମ ଆଦିବାସୀବୋଧର ଏକ

ତୁଳନାତ୍ମକ ଅଧ୍ୟୟନ

(କ)

ନାଇଜେରିଆ (ଆଫ୍ରିକା)ର ଆଦିବାସୀ “ଇବୋ” ସଂପ୍ରଦାୟର ଏକ ଜୀବନାଲେଖ୍ୟ ହେଉଛି ଚିନ୍ତା ଆଚିବିଙ୍କ ଇଂରାଜୀ ଉପନ୍ୟାସ Things Fall Apart (୧୯୫୮) । ସେହିପରି ଭାବେ ଓଡ଼ିଶାର “ପରଜା”ମାନଙ୍କ ଏକ ଜୀବନାଲେଖ୍ୟ ହେଲା ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସ “ପରଜା” (୧୯୪୬) । ଉପନ୍ୟାସ ଦୁଇଟିରେ ଆଚିବି ଓ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧର କେତୋଟି ଦିଗର ଆଲୋଚନା ଓ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ମାଧ୍ୟମରେ ସାକ୍ଷର ଓ ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧକୁ, ବିଶେଷତଃ ଏହି ଅବବୋଧର କେତୋଟି ମୁଖ୍ୟ ଉପପାଦ୍ୟମାନଙ୍କୁ, ବୁଝିବାପାଇଁ ଏଠି ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ଆମ ସାଂପ୍ରତିକ ସଂସ୍କୃତି ବଳୟରେ ଆଦିବାସୀର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଶୈଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ କେତୋଟି ସରଳ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଯାଇଛି ।

“ପରଜା” ପଢ଼ିଲା ମାତ୍ରେ ହିଁ ଆମେ ଦେଖୁଁ ଯେ ଗୋପୀନାଥ “ଓଡ଼ିଆ” ଭାଷାରେ ପରଜାମାନଙ୍କ ବିଷୟରେ ଲେଖିବାବେଳେ ଏକପ୍ରକାର ଅସୁବିଧା ଅନୁଭବ କରୁଛନ୍ତି । ତେଣୁ ପରଜା/ଆଦିବାସୀ ଗୀତମାନ ଓଡ଼ିଆ ଲିପିରେ ଲେଖି ତା’ର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ଦେବାର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭବ କରିଛନ୍ତି । ବେଳେବେଳେ ଅନୁବାଦ କରିବାକୁ କୁଣ୍ଠା ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଉପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଏହା ଆଦିବାସୀ ଜୀବନର ମୌଳିକ ପ୍ରତିଭାର ଅଣ-ଅନୁବାଦୀୟ ଦିଗର ଏକ ସୂଚନା ଅଟେ । ତେବେ ଏହି ଆଦିବାସୀୟ ମୌଳିକ ପ୍ରତିଭାର ସ୍ୱକୀୟତାକୁ ଓଡ଼ିଆ ପାଠକ ଆଗରେ ବାଢ଼ିଲାବେଳେ ଆଦିବାସୀ ଚରିତ୍ର ଓ ସଂସ୍କୃତି ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଏକ ଓଡ଼ିଆ ବା ଅଣ-ଆଦିବାସୀୟ ଆଦର୍ଶ ଗୋପୀନାଥ ଗଭୁନାହାନ୍ତି କି ? ଯେଉଁ ଆଦର୍ଶର ବଳୟ ଭିତରେ ଆମେ ସାକ୍ଷର, ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନେ

ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ ଦେଖୁ, ଚିହ୍ନୁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଆଦିବାସୀ କାହାଣୀ ଏକ ନିରପେକ୍ଷ ବିବରଣୀ ନୁହେଁ । ବସ୍ତୁତଃ, ବୋଧେ ହେବା ବି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ଉଚ୍ଚ ଆଦର୍ଶର ସଂଗଠନର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ, କାର୍ହିକ ଜଳପୁର ରାଜା, ଇଂରାଜୀ ଶାସନ ଓ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ ପାତ୍ରୀର ଉପସ୍ଥିତି ସାହୁକାର ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବିଶୋଇ ତୁଳନାରେ ଏତେ କ୍ଷୀଣ ? ସମସ୍ତ ବ୍ୟଙ୍ଗ ସତ୍ତ୍ୱେ ଜଳପୁର ରାଜାର ଦକ୍ଷତ୍ୱର ପାଳନ ବର୍ଣ୍ଣନାଟି ଆଜିକାଲିକା ଏକ ସରକାରୀ ସାଂସ୍କୃତିକ ମେଳା ପରି ମନେହୁଏ— ଗୁଳିଚାଳନା ଓ କବିତା ପ୍ରତିଯୋଗିତା ସହ (ପୃଷ୍ଠା : ୩୭୧-୨) ! ରାଜା ବିଷୟରେ ଏହି ହାଲୁକା ବର୍ଣ୍ଣନା ସହ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନ ପରିଧିକୁ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମର ପ୍ରବେଶ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଲେଖକ ଏକ ଲଘୁ ଭାବ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ତତ୍ତ୍ୱମାନେ ଦୁଷ୍ଟ ଓ ସେମାନେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ୍ ବୋଲି କହିବା ଯଥେଷ୍ଟ କି ? ଖ୍ରୀଷ୍ଟିଆନ “ଗୁରୁ” କୋରାପୁଟର ଜଙ୍ଗଲ ଭିତରେ ଏକବାର ସହକରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଯାଇଥିବା ଦୃଶ୍ୟ ଚିତ୍ରନାୟ ନୁହେଁ କି ? ଏହାଛଡ଼ା ଇଂରାଜୀ ଶାସନ ଓ ଔପନିବେଶିକତା ତ “ପରାଜା”ରେ ପ୍ରାୟତଃ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଯାଇଛି । “କୋରୁଘରେ” “ବିଚାରଣା” ଶଠ ଓ ସାଧୁ, ଅଧର୍ମ ଓ ଧର୍ମର ଏକ ସରଳ ଗଣିତ ପରି ପରିବେଷିତ ହୋଇଛି (ପୃଷ୍ଠା ୪୨୨-୪) । ସାହୁକାର ଉପରେ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ସବୁ ଦୃଷ୍ଟି ଅଜାଡ଼ି ହୋଇ ପଡ଼ିବାରୁ ଶୋଷଣ ଓ ଅନ୍ୟାୟର ବ୍ୟାପକତା ଓ ପ୍ରାଞ୍ଜଳତା ସଂକୁଚିତ ହୋଇଆସିଛି ସାହୁକାରର କେତୋଟି ଟଙ୍କାରେ । ଦେଶୀ ଜଳପୁର ରାଜା, ବିଦେଶୀ ଇଂରାଜୀ କ୍ଷମତା ଓ ଜର୍ମାନ ପାତ୍ରୀ— ଏମାନଙ୍କୁ ପରଜାମାନଙ୍କଠାରୁ ବହୁ ଦୂରରେ, ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ହିଁ ରଖାଯାଇଛି । ଏହି ଦୂରତ୍ୱ ପରଜାର ଆଦିବାସୀବୋଧକୁ ତଦନୁପାତେ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ କରିଦେଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏହି ଦୂରତ୍ୱକୁ ଏକ ଐତିହାସିକ ବାସ୍ତବତା ଅଟେ ବୋଲି ଦାବି କରି ଏହା ଲେଖକଙ୍କ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀତାର ଏକ ଲକ୍ଷଣ ରୂପେ ଯୁକ୍ତି କରାଯାଇପାରେ । ମୋର ବି କହିବା କଥା ମୋଟାମୋଟି ସେଇଯା : ଏହା ଲେଖକଙ୍କ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀତାର ଏକ ଲକ୍ଷଣ ଅଟେ । ଅର୍ଥାତ୍, ସେ ଉଚ୍ଚ ଐତିହାସିକ ବାସ୍ତବତାକୁ ଜଣେ ଔପନ୍ୟାସିକ ଭାବରେ ଓ ଚିନ୍ତାଶୀଳ ଲେଖକ ଭାବରେ ଆହୁରି ବାସ୍ତବତାର ସହ ପରିବେଷଣ ନ କରିବା ତାଙ୍କ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀତାର ଏକ ପରିଚୟ ଅଟେ । ଇତିହାସକୁ ଉତ୍ତାରିଦେବା ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଇତିହାସକୁ ଭେଦିବା, ଓଲଟ ପାଲଟ କରିବା, ବସ୍ତୁତଃ ଇତିହାସକୁ ତିଆରି କରିବା ଆମେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଲେଖକଙ୍କଠାରୁ ଆଶା କରିବା ନାହିଁ କି ?

ପୁଣି ସାହୁକାରର ଶୋଷଣ ଓ ଅତ୍ୟାଚାରକୁ ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ, ପ୍ରାକୃତିକ କ୍ରିୟା ଭାବରେ ଚିତ୍ରିତ କରାଯିବାର କାରଣ କ’ଣ ? ବାଘ ଶିକାର ଖୋଜେ, ଚିଲି ଚଢ଼େଇ ଖୋଜେ, ମଣିଷ କନ୍ୟାକୁ ଖୋଜେ, ରାମ ବିଶୋଇ ଖୋଜେ ମଣିଷ (ପୃଷ୍ଠା: ୪୭) । ଶୋଷଣ ଏକ ମନୁଷ୍ୟ-କୃତ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଏ ବିଷୟରେ ଗୋପୀନାଥ ସଚେତନ ଥିଲେ ହେଁ ସାହୁକାରକୁ ପରଜା

ମନରେ ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ ବିପଦ ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ କରିବା ଅର୍ଥ ପରଜାମାନଙ୍କୁ ଏକ ସ୍ବବ୍ୟ ମାନସିକତାର ଦାସ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଅଟେ । ମାଣିଆଜାନି ଓ ଜିଲି ଏହି ଦାସତ୍ବର ବାହାରକୁ ଯିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସେମାନେ ଯେତେ ଦୂର ବାହାରକୁ ଯିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ସେହି ପରିମାଣରେ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଅଣ-ପରଜା ଓ ଅଣ-ଆଦିବାସୀ ବୋଲାଉଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ, ଚିକ୍ରା ଓ ବିଲି (ଦୁଇଟି ଗୋଶ ଚରିତ୍ର) ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଭାବେ ଖାଣ୍ଟି ପରଜା ରୂପେ ଦେଖାଦେଇଛନ୍ତି । ଆଉ ଚିକ୍ରାର ସୁନ୍ଦର ସ୍ବାସ୍ଥ୍ୟକୁ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାକୁ ଯାଇ ଲେଖକ ଉଲ୍ଲସିତ ହୋଇ ଲେଖିଛନ୍ତି, “ସେ ଏକ ବଣର ଜନ୍ମ” (ପୃଷ୍ଠା: ୭୪) । ଭଲ ପାଇ ହେଉ ବା ଘୁଣା କରି ହେଉ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ ବଣର ଜନ୍ମ ଭାବରେ ଦେଖିବା ଆମ ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ଅଭ୍ୟାସ ନୁହେଁ କି ?

ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା । ଗୋପୀନାଥ ପରଜା ସଂସ୍କୃତିର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରତିନିଧି ରୂପେ ସୁଜୁଜାନି ପରି ଜଣେ ବୃଦ୍ଧ ଲୋକଙ୍କୁ ନେଇଛନ୍ତି । ପୁରୁଣା “କରା” ଘରର ଦୁଧ ବିକୁଥିବା ଶେଷ ମୁରବି ତମରୁ କରା ପରି (ପୃଷ୍ଠା: ୪୦୭) ସୁକୁ ମଧ୍ୟ ତା’ର ଐତିହ୍ୟର ଏକ ଶେଷ ପ୍ରତିନିଧି କି ? ପରଜାମାନେ କାହାଣୀ ଆରମ୍ଭରୁ ହିଁ ଏକ ପରାଭୂତ ସାମାଜିକ ଗୋଷ୍ଠୀ ରୂପେ ଉପସ୍ଥାପିତ । ପୁଣି ଶରଶୁପଦର ଏକ ସୁନ୍ଦର ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ ବି ନୁହେଁ । ଏପରିକି ପରଜା ସାହିରେ ବି ରହିଛି ସ୍ବାର୍ଥପରତା, ବିଶ୍ବାସଘାତକତା ପ୍ରଭୃତି “ସତ୍ୟ” ଜଗତର ଗୁଣାବଳୀ, କେବଳ ଆଦିବାସୀୟ ସରଳତା ନାହିଁ । ପାହାଡ଼ ଦେଶର ନୀଚ, ଗୀତ, ମେଘ, ବର୍ଷା ଆଦିର ଆନନ୍ଦିତ ଜୀବନ ସହ ଉକ୍ତ ପରାଭୂତ ଅବସ୍ଥା ଓ ସାମାଜିକ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତାମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କଗୁଡ଼ିକୁ ଲେଖକ ଅନୁଶୀଳନ କରିନାହାନ୍ତି । “ଅଧିକାରୀ” ଭଉ ହେଲେ ଏହି ନୀଚ ଗୀତ ସବୁ ଉଭେଇଯିବା ତ ସେ ନିଜେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟ ଶବ୍ଦରେ କହିଲେ, “ପରଜା”ରେ ଆଦିବାସୀ ସଂସ୍କୃତି ଯେଉଁ ସଂକଟ ଓ ମୃତ୍ୟୁର ସମ୍ମୁଖୀନ ତାହାର ଏକ ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ବୌଦ୍ଧିକ ଓ ଭାବଗତ ଅନୁଶୀଳନ ଅପେକ୍ଷା ଆମେ ଦେଖୁଁ ତଥାକଥିତ ଆଦିବାସୀ ପ୍ରାଣ ଓ ପ୍ରତିଭା ପ୍ରତି ଏକ ଅତି ବିଶ୍ବାସ ଜନିତ ଭାବବିଳାସ ।

ଇତିହାସର ଧ୍ବନିକୁ କିପରି ଅକାତରେ ଗୋପୀନାଥ ଆଡ଼େଇ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟିତ ତା’ର ଏକ ନମୁନା ଆମେ ତଳ କେଇ ଧାଡ଼ିରେ ଦେଖୁ : “କିଏ ପତାରେ ଦିଲ୍‌ଲାର ମସ୍‌ନଦ୍‌ରେ କିଏ ବସିଛି ତାକୁ ? ଧର୍ମନା ମାଆ ନିଶାଣିମୁଣ୍ଡା ତା’ର ହିସାବ ରଖେ ନାହିଁ, ମୁସଲିମ୍‌ ଅଝିରଙ୍ଗକେବ୍‌ କି ମରହଟ୍ଟା ଶିବାଜୀ ? ସିରାଜଉଦ୍ଦୋଲା କି ଓ୍ବାରେନ୍‌ ହେଷିଂସ୍ ? ପରଜା ଖାଲି ଜାଣେ — ହିଡ଼ମୁଣ୍ଡିଆ ଅଛି ଜଣେ, ହିଡ଼ ମୁଣ୍ଡିଆ ବସିଥିବ ହାତ ପାତି ଯାହାହେଉ ତା’ର ପରିଚୟ, ରାମ ବା ରାବଣ (ପୃଷ୍ଠା: ୨୦୧)” । ଇତିହାସ ସତ୍ତ୍ବେ ପରଜାକୁ ଇତିହାସର ଧାରାଠାରୁ ଏପରି ଭାବରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଲଗା କରିଦେବା ଉପନ୍ୟାସଟିର ଆଦିବାସୀବୋଧର

ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ଅଟେ । ପ୍ରସଙ୍ଗତଃ, ଏହି ଉପାଦାନଟିକୁ ଆହୁରି ସରଳ ଓ ସିଧା ଭାବରେ ଆମେ ଦେଖୁଁ ବିକ୍ରମ ଦାସଙ୍କ ଇଂରାଜୀ “ପରଜା”ରେ (୧୯୮୭) । ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଯେ, ଏହି ଇଂରାଜୀ “ପରଜା”ରେ ଉକ୍ତ ଉଦ୍‌ବୃତ୍ତିର ଐତିହାସିକ ସ୍ଥାନ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ନାଁ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଯାଇଛି ଓ ବିକ୍ରମ ଦାସଙ୍କ ମତରେ ପରଜାରେ ଶେଷକ ଶେଷିତ କେହି ନାହାନ୍ତି — ସବୁକିଛି, ସବୁ ଦୁଃଖ ଶେଷରେ “Cosmic laughter”ରେ ହିଁ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଯାଇଛି ।

ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ, ପରଜା ଦ୍ଵାରା ସାହୁକାରର ଅତିନାଟକୀୟ ହତ୍ୟା ଏକ ବୈପ୍ଳବିକ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂଚନା ନୁହେଁ ଓ ପରଜାର ପୋଲିସ ଆନାରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ ଆଦିବାସୀୟ ସରଳତା ବି ନୁହେଁ । ଆମେ ଭୁଲିଯିବା କଥା ନୁହେଁ ଯେ, ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷ ପୃଷ୍ଠାରେ ଯେଉଁ “ନାଲି” ସୂର୍ଯ୍ୟଟି ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର କାବ୍ୟ ଭାବରେ ଉଦୟ ହୁଏ, ତାହା ପ୍ରକୃତରେ ଏକ ନୂତନ ଦିଗନ୍ତର ପ୍ରତୀକ ନୁହେଁ । “ନାଲି” ରଙ୍ଗଟି ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ଯୌନତା ଓ ଯୌବନ ସହ ସଂପୃକ୍ତ (ପୃଷ୍ଠା: ୧୧୦) : “ଏହି ନାଲି ବିଦ୍ରୋହରେ ରକ୍ତ ମାଟି ଉଠେ, ସାନ କେବଡ଼ା ବଡ଼ ମୃଗୁଣୀକୁ ଶିଙ୍ଗରେ ମାରେ ଭୁଷାଏ, ଧାନ୍ତା ନୁଆ ଆଖିରେ ଧାନ୍ତାକୁ ଅନାଏ ।” ତେଣୁ ଉକ୍ତ ନାଲି ସୂର୍ଯ୍ୟଟି ରକ୍ତାକ୍ତ ବିପ୍ଳବ ବା ମାର୍ଚ୍ଚସାୟ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ ସହ ଜଡ଼ିତ ନୁହେଁ । ଅନ୍ୟ ଶବ୍ଦରେ କହିଲେ, ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ସୂର୍ଯ୍ୟର ଏହି ନାଲି ରଙ୍ଗରେ ଏକପ୍ରକାର କାମୁକତା ଓ ବିକାସ ରହିଛି ଯାହାକି ହତ୍ୟା ଓ ବିପ୍ଳବ ସହ ବେଖାପ ମନେହୁଏ ।

“ପରଜା” ଲେଖା ସରେ ୧୯୪୩ ଜୁଲାଇ ୨୭ ଓ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ନାୟକଙ୍କୁ ପାଶୀ ଦିଆଯାଏ ୧୯୪୩ ମାର୍ଚ୍ଚ ୨୯ । ଉପନ୍ୟାସଟି ଲେଖାବେଳକୁ ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ଵାଧୀନ ଭାରତୀୟ ସ୍ଵାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଓଡ଼ିଶାର ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କ ଯୋଗଦାନ ଅଛପା ଘଟଣା ନୁହେଁ । ତେବେ ଏହାର ପ୍ରତିଧ୍ଵନି ମଧ୍ୟ “ପରଜା”ରେ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ କାହିଁକି ? ଏହି ନୀରବତା କ’ଣ କେବଳ ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ନିଷ୍ଠି ? ଏହାର ସ୍ଵରୂପ କ’ଣ ? ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧର ଶେଷଭାଗରେ ଆମେ ଏହି ବିଷୟଟିକୁ ବିଚାର କରିବା ।

(ଖ)

‘Things Fall Apart’ ରେ ମଧ୍ୟ ଆଦିବି ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ପରି ଅସୁବିଧା ଅନୁଭବ କରିଛନ୍ତି— “ଇବୋ” ଜୀବନକୁ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖିବେ କିପରି ? କାହାପାଇଁ ? ଉପନ୍ୟାସ ଶେଷରେ ସେ ବ୍ୟବହାର କରିଥିବା ଦେତେକ “ଇବୋ” ଶବ୍ଦର ଇଂରାଜୀ ଅର୍ଥର ତାଲିକାଟିଏ ଦେଇଛନ୍ତି ଓ ଉପନ୍ୟାସ ଭିତରେ “ଇବୋ” ଧାରଣା, ବିଶ୍ଵାସ ଓ ପ୍ରବାଦମାନଙ୍କୁ ଗୋପୀନାଥଙ୍କଠାରୁ ଅଧିକ ଦକ୍ଷତାର ସହ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ (ଯେଉଁ ଭାଷାରେ ସେ ଉପନ୍ୟାସଟି ଲେଖିଛନ୍ତି) ଗୁଢ଼ିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଯଥା : କାନ ପାଖରେ ମଶାଟିଏ ବସିବା ବା ଘୁଁ ଘୁଁ ହେବା ସଭିଏଁ ଜାଣନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଆଦିବି “ଇବୋ” କାହାଣୀ

ପେଡ଼ିରୁ ମଶା-କାନ ବିବାହ ପ୍ରସଙ୍ଗଟିକୁ (ପୃଷ୍ଠା : ୭୨) ଆଣି କେବଳ ଏକ କଉତୁକିଆ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିନାହାନ୍ତି । ସେହି କାହାଣୀ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଅଙ୍କୋକୋର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବର ଏକ ଦିଗକୁ ସୂଚିତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୁରୁଷକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଇବୋ ଜୀବନରେ ସ୍ତ୍ରୀ/ପୁରୁଷ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିଭିନ୍ନତା ପ୍ରତି ଲେଖକଙ୍କ ସଚେତନତାକୁ ବି ଇଙ୍ଗୀତ କରେ । କାହାଣୀଟି କେବଳ ଏକ ଆଦିବାସୀ ଗପ ବୋଲି ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ ।

ତଥାପି ଇବୋ ଭାଷା ଓ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ଦୃଶ୍ୟକୁ ଆଡିବି ଯତ୍ନର ସହ ଜୀବିତ ରଖୁଛନ୍ତି । ମୋ ଦୃଷ୍ଟିରେ **Things Fall Apart** ଏହା: ଏକ ମୁଖ୍ୟ କଥା । ଇଂରାଜୀ ସାହେବଙ୍କ “Cutting out details” (ପୃଷ୍ଠା: ୧୯୧) ଓ ଇବୋମାନଙ୍କ “Skirting round the subject” (ପୃଷ୍ଠା : ୧୧) କେବଳ ଦୁଇଟା ବ୍ୟାକରଣ ବା ରଚନାଶୈଳୀ ନୁହେଁ— ଏହାର ଦୁଇଟା ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟିର ସନ୍ତକ । ଯଦି ଇଂରାଜୀ ସାହେବ କଟାକଟି କରି କେବଳ ନିଜ ଲକ୍ଷ୍ୟର ପରିସୀମା ଭିତରେ ଅନ୍ୟକୁ ଓ ଜୀବନକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିବାକୁ ଚାହେଁ, ତା’ର ଥିସ୍‌ସର ପୃଷ୍ଠା ଓ ଶୈଳୀପତ୍ର ଭିତରେ ଯେତିକି ଜ୍ଞାନ ରହିପାରିଲା ତାକୁ ହିଁ ଜ୍ଞାନ ବୋଲି ଭାବେ (ପୃଷ୍ଠା: ୧୯୧), ଇବୋ ମଣିଷ ତା’ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଏତେ ସ୍ବ-ଅର୍ଥ ସର୍ବସ୍ବ ଏକାଗ୍ରତାର ସହ ଜାହିର କରେ ନାହିଁ । ବାସ୍ତବତାକୁ ସେ ସତେଯେପରି ସୀମାଙ୍କିତ କରିବାକୁ ଚାହେଁ ନାହିଁ । ତେଣୁ ତା’ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଘୁରି ଘୁରି (skirting round the subject) ପ୍ରକାଶିତ କରେ ।

ଏଠି କିନ୍ତୁ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଯେ ଇବୋ ଓ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାର ଦୃଶ୍ୟକୁ ଆଡିବି ସରଳ/ଜଟିଳ, ଭଲ/ମନ୍ଦ, ସଭ୍ୟ/ଅସଭ୍ୟର ଜ୍ୟାମିତିକ ଦୃଷ୍ଟ ଭାବରେ ଦେଖିନାହାନ୍ତି । *Things Fall Apart*ରେ ଆଡିବିଙ୍କ ଇଂରାଜୀ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇଟି ଶୈଳୀରେ ପରିବେଷିତ । ସେ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ “ଇବୋ”ମାନଙ୍କ ତଗତମାଳୀ ଶୈଳୀକୁ ଅନୁସରଣ କରି ଇଂରାଜୀ ଭାଷାକୁ ଚଦନୁରୂପ ଦକ୍ଷ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି, ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାକୁ ରାଜନୈତିକ ଓ ଔପନିବେଶିକ ଶକ୍ତି ଓ କ୍ଷମତା ସହ ଜଡ଼ିତ ଏକ ଅନୁଶାଳନାତ୍ମକ ଭାଷା ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଫଳରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ “ଇବୋ” ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନାରେ ରହିଛି ଏକ ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ସହାନୁଭୂତି ଓ ସମବେଦନା । Yeatsଙ୍କ ଏକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ କବିତା “The Second Coming”ର କେତୋଟି ଶବ୍ଦକୁ ଆଡିବି ଉପନ୍ୟାସଟିର ଶୀର୍ଷକ (*Things Fall Apart*) ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଏଠି ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ । ଏହି କବିତାର ସାରମର୍ମ ହେଲା ଗୋଟିଏ ନୂତନ ସମାଜ ପୁରାତନ ସମାଜର ପେଟ ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନିଏନାହିଁ, ବରଂ ପୁରାତନର ମୃତ୍ୟୁ ଭାବରେ ଦେଖାଦିଏ । ଆଡିବି ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ଇବୋ ଜୀବନ ଓ ଧର୍ମର

ଅପରିହାୟ ଗୁରୁ ତଥା ଗୋରା ଜୀବନ ଓ ଶ୍ରୀକ୍ଷେତ୍ରର ଉତ୍ତର ସଂପ୍ରଦାୟର କଥା ହିଁ କହିଛନ୍ତି । ଆଦିବି ଯେଉଁ ଦ୍ରାଢ଼ିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଇବୋ ଜୀବନ କଥା ଲେଖିଛନ୍ତି ତାହା ଲେଖକ ଭାବରେ ତାଙ୍କର ଐତିହାସିକ ପରିସ୍ଥିତିରୁ ସୃଷ୍ଟ । ଏହି ବିଷୟରେ ଆଦିବିଙ୍କ ସଚେତନା ତାଙ୍କର ଆଦିବାସୀବୋଧକୁ ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ଓ ଗଭୀର କରିଅଛି । ସେ ଇବୋ ଜୀବନର ନିଷ୍ପରତାକୁ ଯେପରି ଚାନ୍ଦ୍ରତାର ସହ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି (ଯଥା : ଇଜିମେପୁନାର ହତ୍ୟା), ଗୋରା କ୍ଷମତାର ଜୁରତାକୁ ବି ସେହିପରି ଭାବରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରିଛନ୍ତି (ଯଥା : “ଆବାମା” ସଂପ୍ରଦାୟକୁ ଗୋରାମାନେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରିଦେବା) । ଉଭୟ ଘଟଣାରେ ରହିଛି ମଣିଷ ନିଜେ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ପ୍ରଥା ଓ ପରମ୍ପରାର ଏକ ଅପରିହାୟ ଗତି, ଯେଉଁ ଗତିକୁ ପ୍ରତିହତ ନ କରି ପାରିବାରେ ଆଦିବି ଗୋରା ଓ ଇବୋ ଦୁହେଁଙ୍କୁ ଦାୟୀ କରିଛନ୍ତି— ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରରେ ।

ଗୋପୀନାଥ ମଧ୍ୟ “ପରଜା”ରେ ଆଦିବାସୀ ଭାଷାର “ଅଲରା ବଲରା କଥା” ଓ ସାହୁକାରର “ଖୁର ଧାର ପରି ଶାଶୁଆ ଯୁକ୍ତି” (ପୃଷ୍ଠା : ୧୯୯-୨୦୦)ର ତତ୍ପାଠକୁ ଦୁଇଟି ଜୀବନଶୈଳୀ ଭାବରେ ଅବଶ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଉକ୍ତ ଆଦିବାସୀୟ ଭାଷା ଓ ଶାଶୁଆ ଯୁକ୍ତିର ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ସହ କି ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି ସେହି ବିଷୟଟି ଉପନ୍ୟାସଟିର ଏକ ମୂଳ ଉପଜୀବ୍ୟ ଭାବରେ ଗଢ଼ି ଉଠିନାହିଁ । ଯେଉଁ ଭାଷାରେ “ପରଜା” ଲେଖାଯାଇଛି ତହିଁରେ ଆଦିବାସୀ ଓ ଅଣଆଦିବାସୀର ବିଭାଗୀକରଣ ଅତି ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ଫଳରେ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନର ଚିତ୍ରାକର୍ଷକ ମୁହୂର୍ତ୍ତ, ବିଶେଷତଃ ପ୍ରକୃତି ସହ ସମ୍ପର୍କମାନଙ୍କୁ ଗୋପୀନାଥ ଯେଉଁ କାବ୍ୟିକତାର ସହ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି ତାହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସଫଳତା ଭାବରେ ଦୃଶ୍ୟମାନ ହୁଏ । ଏହି କାବ୍ୟିକତା ହେତୁ ଜାନି ପରିବାରର ବିପର୍ଯ୍ୟୟର କାହାଣୀ ଆଦିବାସୀ ସରଳତାର ଯୁକ୍ତିବଳର ବାହାରକୁ ଆସିପାରେ ନାହିଁ ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଦେଖିଲେ, “ପରଜା”ରେ ଲେଖକଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧର ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଦିଗ ରହିଛି । ଗୋଟିଏ ହେଲା, ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କ ଅର୍ଥନୈତିକ ଶୋଷଣର ପ୍ରତିବାଦ, ଯାହାକୁ ଆମେ ମାର୍କସୀୟ ବୋଲି କହିଆସିଛୁ ଯଦିଓ ମାର୍କସୀୟ ଚେତନା “ପରଜା”ରେ ନାହିଁ କହିଲେ ଭୁଲ ହେବନାହିଁ । କାରଣ ଏହି ଆଦିବାସୀ ବୋଧର ଅନ୍ୟ ଦିଗଟି ହେଲା ଜୀବନ ପ୍ରତି, ବିଶେଷତଃ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟିର ପରିପୂରକ ଭାବେ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଣମାର୍କସୀୟ ଆଧୁନୌତିକ ବିଦ୍ରୁଳତା (ପୃଷ୍ଠା : ୯୩-୯୫) । ଏହିପ୍ରକାର ବିଦ୍ରୁଳତା ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ରଚନାଶୈଳୀର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଉପାଦାନ ଅଟେ । ତେବେ ଏହି ଆଧୁନୌତିକତା ସହ ଉକ୍ତ ଅର୍ଥନୈତିକ ଚେତନାର ସଂଯୋଜନା ହୋଇ ନ ଥିବା ହେତୁ “ପରଜା”ରେ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନର ମୌଳିକ ସଂକଟ ଓ ସମସ୍ୟାମାନ ବୌଦ୍ଧିକ ଓ ଭାବଗତ

ଘନତାର ସହ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇ ପାରିନାହିଁ । ଉଦାହରଣତଃ, ଆଦିବି ବିଶେଷ ଯନ୍ତ୍ର ଓ ସଂଯମର ସହ ନଓଏର ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମ ଗ୍ରହଣକୁ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି (ପୃଷ୍ଠା : ୧୩୭) । କିନ୍ତୁ ସାହୁକାରକୁ ସ୍ୱାମୀ ଭାବରେ ଜିଲି ଗ୍ରହଣ କରିବା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ “ବଡ଼ ଅପ୍ରାକୃତ” (ପୃଷ୍ଠା : ୩୫୧) ଘଟଣା ଭାବରେ ହିଁ ଆମେ ଦେଖୁଁ । ନଓଏ ମାଧ୍ୟମରେ ଆଦିବାସୀୟ ସଂକଟ ଓ ସମସ୍ୟା କେବଳ ଏକ ସାମାଜିକ ବା ଅର୍ଥନୈତିକ ଘଟଣା ଭାବରେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏନାହିଁ, ଏହା ଏକ ମୌଳିକ, ଅସ୍ଥିତ୍ୱବାଦୀ ପ୍ରଶ୍ନରୂପେ ମଧ୍ୟ ପାଠକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରେ ।

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ଆମ ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧରେ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରବଳତାର ଚାପ ଯାହାକି ଏବେବି ଆମକୁ ମାଡ଼ିବସିଛି ତା’ର ଏକ ନମୁନା ଦେବା । ଓଡ଼ିଶାର ଏକ ଦୈନିକ ପତ୍ରିକା “ସମ୍ବାଦ” (୩୧.୧.୯୬)ରେ ସୁନ୍ଦରଗଡ଼ର ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କରି ନିକଟରେ ପ୍ରକାଶିତ ନିମ୍ନୋକ୍ତ କେଜଧାଡ଼ି ଲକ୍ଷଣୀୟ : “ଶିକ୍ଷାୟନ ଯୋଗୁଁ ଆଦିବାସୀ ଅଧୁଷିତ ଜିଲ୍ଲାର ଲୋକମାନଙ୍କ ସାମାଜିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ଜୀବନରେ ପରବର୍ତ୍ତନ ଆସିଛି । କିନ୍ତୁ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରେ ବି ଏ ଅଞ୍ଚଳର ମହାନ ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରମ୍ପରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅକ୍ଷତ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସୁରକ୍ଷିତ ରହିଛି । ଦିନତମାମ ହାଡ଼ଭଙ୍ଗା ପରିଶ୍ରମ ପରେ ବି (ପ୍ରକୃତିର ସନ୍ତାନ) ମେହନତି ଆଦିବାସୀ ପୁରୁଷ ଓ ମହିଳା ଫେରିଯାନ୍ତି ନିଜର ପଲ୍ଲୀକୁ । ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାସ୍ନାତ ଆଦ୍ୟ ରଜନୀରେ ବାଜିଉଠେ ମାଦଳ ଓ ତା ସହ ଛୁଟିଆସେ ଆଦିବାସୀ ମହିଳାଙ୍କ ସମବେତ ଗୀତର ଲହରୀ । ମାଦଳର ତାଳ ଓ ଗୀତର ଲହରୀ ବଜ୍ରନିର୍ଦ୍ଦୋଷ କଣ୍ଠରେ ଘୋଷଣା କରନ୍ତି ଆଦିବାସୀ ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରମ୍ପରାର ଛିତିକୁ, ଅସ୍ଥିତ୍ୱକୁ ।” ଏଠାରେ ଆମେ କେବଳ ସାମ୍ବାଦିକୀୟ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ଦେଖୁନାହିଁ, ଏହି ଧାଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ଆମର ଅଧିକାଂଶ ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧର ଏକ ସନ୍ତକ । ଏଠାରେ ଓଡ଼ିଶା ସରକାରଙ୍କ ସ୍ୱାକୃତିମୂଳକ ଷ୍ଟାମ୍ପଟି ମଧ୍ୟ ଜଳଜଳ ଦିଶେ । “ପରଜା”ର ଆଦିବାସୀବୋଧ କ’ଣ ଏହିପ୍ରକାର ଆଦିବାସୀବୋଧକୁ ମୌଳିକ ଭାବରେ ବିରୋଧ କରିଛି ? ନା, ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ସମର୍ଥନ କରିଅଛି ? ଗୋପୀନାଥ ସୁନ୍ଦରଗଡ଼ ଜିଲ୍ଲାର ପ୍ରକୃତିର ସନ୍ତାନ ପ୍ରତି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉପରୋକ୍ତ ଅତ୍ୟୁତ କାବ୍ୟିକତାକୁ ଔପନ୍ୟାସିକ ସମ୍ମାନ ଦେଇନାହାନ୍ତି କି ? ମୁଁ ଉପନ୍ୟାସର ଲେଖା ଓ ଦୁର୍ଜାରେ ପରିଣତ ହେଉଥିବା (?) ଖବରକାଗଜର ଲେଖାକୁ ଏକା ବା ସମାନ ବୋଲି କହୁନାହିଁ । କିମ୍ବା ଗୋପୀନାଥ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ ଭଲପାଉଥିଲେ କି ନା ସେ ବିଷୟରେ କିଛି କହୁନାହିଁ । କିନ୍ତୁ “ପରଜା”ର ଆଦିବାସୀବୋଧରେ କବିତା ଓ କାଳହୀନତା ପ୍ରତି ଯେଉଁ ଉଦ୍‌ବେଳନ ରହିଅଛି ତାହା କ’ଣ ଚିନ୍ତାଜନକ ନୁହେଁ ?

(ଗ)

“ପରଜା” ଲେଖା ହେବାର ଓ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ନାୟକ ଫାଶୀ ପାଇବାର ୪୭ ବର୍ଷ ପରେ ଓଡ଼ିଶା ସରକାରଙ୍କ “ଆଦିବାସୀ ଭାଷା ଓ ସଂସ୍କୃତି ଏକାଡେମୀ” ଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ

ନିହାର ରଞ୍ଜନ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ପୁସ୍ତକ “ସ୍ଵାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଓଡ଼ିଶାର ଆଦିବାସୀ ଓ ଶହୀଦ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ନାୟକ” (୧୯୯୦) । ଆଦିବାସୀ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ନାୟକ ଗାନ୍ଧିବାଦୀ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ନାୟକରେ ପରିଣତ ହେବାର ଇତିହାସ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଓ ସାମାଜିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଅତି ସହଜ ଭାବରେ ପଟ୍ଟନାୟକ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ଆଦିବାସୀତ୍ଵ ସହ ଓଡ଼ିଆ ଜାତୀୟତାବୋଧର ସମ୍ପର୍କର ପ୍ରାଞ୍ଜଳତା ଓ ଗଭୀରତାକୁ ସେ ସୂଚିତ କରିନାହାନ୍ତି । “ପ୍ରକୃତି”ର ଅଧିବାସୀ ଆଦିବାସୀ ପାଇଁ “ଦେଶ” ମାନେ କ’ଣ ଏହି ପ୍ରଶ୍ନଟି ମଧ୍ୟ ବହିଷ୍କୃତ ରହିନାହିଁ । “ପବନ ଓ ପକ୍ଷୀ ପରି ମୁକ୍ତ” ଆଦିବାସୀଙ୍କ “ଶହୀଦ” ହୁଏ କିପରି ? “ଶହୀଦ” ହେବା ଏକ ଆଦିବାସୀୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧ କି ? ପଟ୍ଟନାୟକ ଏସବୁ ପ୍ରଶ୍ନ ନ ଉଠାଇବା ଓ “ପରଜା”ରେ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ନାୟକ ପାଶୀ ପାଇବା ଘଟଣାଟିର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ନୀରବତା ମଧ୍ୟରେ (ପ୍ରାୟ ପଚାଶ ବର୍ଷର ବ୍ୟବଧାନ ସତ୍ତ୍ୱେ) ଏକ ଭାବଗତ ସମ୍ବନ୍ଧ ରହିଅଛି ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା ।

ଅତ୍ୟଧିକ ଉତ୍ସାହର ସହ ପଟ୍ଟନାୟକ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ “ସ୍ଵାଧୀନତାର ପାଠ ପଢ଼ାଇବା ପାଇଁ... ନ ଥାନ୍ତି ରକ୍ଷା ଅଥବା ମାର୍କସ୍” ବୋଲି ଦାବି କଲାପରେ ସେମାନଙ୍କ “ଦେଶପ୍ରେମ”କୁ ଅକ୍ଳେଶରେ ଗାନ୍ଧିବାଦ ଓ ଭାରତୀୟ ଜାତୀୟ କଂଗ୍ରେସର ସ୍ଵାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନ ସହ ଯୋଡ଼ିଦିଅନ୍ତି । କ’ଣ ଗାନ୍ଧିବାଦ ଓ ସ୍ଵାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନଧାରାର ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ ବିବର୍ତ୍ତନର ଫଳ ? କ’ଣ ରକ୍ଷା, ମାର୍କସ୍, ଗାନ୍ଧୀ ଓ ଆଦିବାସୀ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏକାପ୍ରକାର “ସ୍ଵାଧୀନତାର” କଥା କହନ୍ତି ?

ଗୋପୀନାଥ ମଧ୍ୟ ପୋଲିସ ଥାନାରେ ସୁକୁଜାନି ଓ ତା’ର ପୁଅମାନଙ୍କ ଆତ୍ମସମର୍ପଣକୁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଣ-ଆଦିବାସୀୟ ରାଜନୈତିକ କ୍ଷମତାର ଚାପ ଜନିତ ଅସହାୟତା ଭାବେ ନ ଦେଖି ଏକ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ଆଦିବାସୀ ସରଳତା ଓ ସାଧୁତା ରୂପରେ ଦେଖିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଉକ୍ତ ଆତ୍ମସମର୍ପଣରେ କୌଣସି ବୈପ୍ଳବିକ ସଂକେତ ମୋଡେ ଦିଶେ ନାହିଁ । ଉକ୍ତ ଆତ୍ମସମର୍ପଣକୁ **Things Fall Apart**ର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଅକୋକୋର ଆତ୍ମହତ୍ୟା ସହ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ । ଅକୋକୋର ଆତ୍ମହତ୍ୟା କେବଳ ଗୋରା କ୍ଷମତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ନୁହେଁ, “ଇବୋ” ଜୀବନର ଅବକ୍ଷୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତିବାଦ । କିନ୍ତୁ ଏହି ପ୍ରତିବାଦକୁ ଗୋରା ସାହେବ ଦେଖନ୍ତି ଆଦିବାସୀ ଗାନ୍ଧିବାଦିର ଜଣେ ସଂଗ୍ରାହକ ଓ ଛାତ୍ର ହିସାବରେ, ଯାହା ଆଦିବାସୀ ଚରମ ବ୍ୟଙ୍ଗର ସହ ପରିବେଷଣ କରିଛନ୍ତି (ପୃଷ୍ଠା: ୧୯୦) । ସୁକୁର ଆତ୍ମସମର୍ପଣ ପୋଲିସ ଇନ୍‌ସପେକ୍ଟରଙ୍କଠାରେ ଯେଉଁ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା (“ଏ”) ସୃଷ୍ଟି କରିଛି, ତାହା ଆଦିବାସୀ ଉକ୍ତ ବ୍ୟଙ୍ଗ ପାଖରେ କେତେ ଲଘୁ ଜଣାପଡ଼େ ! “ପରଜା”ର ଶେଷ ପୃଷ୍ଠାରେ ନାଲି ସୂର୍ଯ୍ୟର ଉଦୟ ଓ ଏହି “ଏ”ର ପାରସ୍ପରିକତା ବିପ୍ଳବ ଓ ପ୍ରତିବାଦକୁ ଅତି ହାଲୁକା କରିଦିଏ । “ପରଜା”ର ତଥାକଥିତ ମାର୍କସୀୟ, ଚେତନା, ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ

ଗାନ୍ଧିବାଦ ପରି ଆଦିବାସୀତ୍ବ ସହ ଭାବୋଦ୍ଧାପକ ଭାବରେ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇନାହିଁ । କାରଣ ସେହିପ୍ରକାର ସଂଯୋଜନା ଉଭୟ ଓଡ଼ିଆ ଲେଖକଙ୍କ ପାଇଁ ସତେଯେପରି ପ୍ରାକୃତିକ, ସ୍ବାଭାବିକ ଓ ପ୍ରଚଳିତ (normal) ମନେହୋଇଛି ।

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ଚିରରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ “ଆଦିବାସୀ ସଂସ୍କୃତିର ସ୍ବରୂପ” ପ୍ରବନ୍ଧଟି (“ଓଡ଼ିଶା ଓ ଓଡ଼ିଆ”, ୧୯୮୮) ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ । ଦାସ ମାର୍କ୍ସବାଦ, ଗାନ୍ଧିବାଦ ଅପେକ୍ଷା ଏକ ମାନବବାଦୀ (humanist) ଆଗ୍ରହରେ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ “ମଣିଷ” ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ବ୍ୟଗ୍ର । ଯଦିଓ ସେ “ସହରଜୀବୀମାନେ ଆଚରିକମାନଙ୍କୁ ଖାଇଯିବାର” ମନୋବୃତ୍ତିର ଯଥାର୍ଥରେ ପ୍ରତିବାଦ କରିଛନ୍ତି, କିପରି ଭାବରେ ଆଦିବାସୀ “ସ୍ବତଃପ୍ରବୃତ୍ତ” ହୋଇ ତା’ର ସଂସ୍କୃତିର ବିକାଶ ଓ ବିବର୍ଦ୍ଧନ କରିବ ତାହା ଜଣାଇ ନାହାନ୍ତି । ସେ ମଧ୍ୟ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ “ମାନବବାଦ” ସହ ବେଶ୍ ପ୍ରାକୃତିକ, ସ୍ବାଭାବିକ ଓ ପ୍ରଚଳିତ (normal) ଭାବରେ ଯୋଡ଼ିଦେବାରେ ବ୍ୟଗ୍ର । ତେଣୁ ଆଦିବାସୀ ନେତୃତ୍ବର ଏକ “ସ୍ବତଃପ୍ରବୃତ୍ତ” ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ତାଙ୍କର ଏକ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବିଶ୍ବାସ ରହିଅଛି ।

ଆମ ବର୍ତ୍ତମାନର ଆଦିବାସୀ-ବୋଧର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ହେଲା ସହର ଓ ଜଙ୍ଗଲର ବିଭାଗୀକରଣ, ପୃଥକୀକରଣ, ଯାହାକୁ ଆମେ ଅତି ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛୁ । ଫଳରେ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କ ଐତିହାସିକ ପରିସ୍ଥିତିର ଦେଶୀୟ ଓ ବିଦେଶୀୟ ବିଭିନ୍ନତା ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ସଚେତ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ଆଫ୍ରିକା ଓ ଭାରତର ଆଦିବାସୀୟ ସ୍ଥିତିରେ କେତେକ ମୌଳିକ ପ୍ରଭେଦ ରହିଆସିଛି । ଆଫ୍ରିକାର ଆଦିବାସୀ ଇତିହାସରେ ‘କ୍ରୀତଦାସ’ ପ୍ରଥା ପରି ଭାରତର ଆଦିବାସୀ ଇତିହାସରେ ‘ଆଶ୍ରମ’ ପ୍ରଥା ଦୁଇଟା ମୌଳିକ ସ୍ଥିତିକୁ ସୂଚିତ କରେ । ମୁଁ ଏଠି କ୍ରୀତଦାସ ଓ ଆଶ୍ରମ ପ୍ରଥାର ତୁଳନା କରୁନାହିଁ କିମ୍ବା ଭାରତରେ କୌଣସି ରକମର ଦାସ ପ୍ରଥା ନଥିଲା ବୋଲି ବି କହୁନାହିଁ । ତେବେ ଆଶ୍ରମ ଜୀବନ ଶୈଳୀରେ ଆଦିବାସୀ ଓ ଅଣଆଦିବାସୀମାନେ କେବଳ ପାଖାପାଖି ନଥିଲେ, ସେମାନେ ପରସ୍ପରର ସାମାଜିକ ରାତିନାତି ପ୍ରତି ସମ୍ମାନ କରୁଥିଲେ । ପୁଣି ଆଶ୍ରମଟା ନଗରଠାରୁ ଦୂରରେ ଥିଲେ ହେଁ ତା’ର ଏକ ପରିପୂରକ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିଲା । ଆମ ଆଦିବାସୀବୋଧରେ ଏକଲବ୍ୟର ଆଙ୍ଗୁଠିକଟା ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଶବ୍ଦରୀ କଥା ବି ଆଉ ଗୋଟିଏ ସତ୍ୟ । ବସ୍ତୁତଃ, ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କୁ ଅଣ-ଆଦିବାସୀମାନେ ଆତ୍ମସ୍ଥ କରିଦେବାର ଯୁକ୍ତିର ଉଦ୍ଦାମତା ଉକ୍ତ ଆଶ୍ରମ ପରମ୍ପରାରେ ଆଦିବାସୀର ଉପସ୍ଥିତି ଓ ସହାବସ୍ଥାନକୁ ଅତି ସରଳୀକୃତ କରିଦେଇ ନାହିଁ କି ? ଏଠି ଆମେ “ଜଙ୍ଗଲ” ଶବ୍ଦଟିର ଅର୍ଥର ବିବର୍ଦ୍ଧନ ପ୍ରତି ଚିକିଏ ଆଖି ବୁଲେଇନେବା । “ଜଙ୍ଗଲ” ବୋଲିଲେ ଆଜି ଯାହା ବୁଝାଏ, ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ତାହା ବୁଝାଉ ନଥିଲା । ଆର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ “ଜଙ୍ଗଲ” ଗୋଟିଏ ପରିବେଶ ଥିଲା ଯାହାକୁ ସେମାନେ ଯନ୍ତ୍ରର ସହ

ତିଆରି କରୁଥିଲେ । ଆଶ୍ରମକୁ ଆମେ ଏହି ପରିବେଶର ଏକ ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିବା, ଯେଉଁ ପରିବେଶର ଜୀବନାଦର୍ଶ ନଗରଠାରୁ ବୃହତ୍ତର ଥିଲା । ଏବେ “ଜଙ୍ଗଲ” “ସର୍ୟାଦା”ର ବିପରୀତ ଅଟେ । ଜନବସତି ବାହାରେ ଏକ ଅନିୟନ୍ତ୍ରିତ ପରିସ୍ଥିତି ଅଟେ । ଏଇଠୁ ଜଙ୍ଗଲୀ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ଅସଭ୍ୟ, ବର୍ବର ହୁଏ । ସହରଜୀବୀ ଓ ଜଙ୍ଗଲଜୀବୀ ଦୁଇଟି ପ୍ରାଣୀକ ଆବିର୍ଭାବ ହୁଏ ।

ଏବଂ ଆମେ ବଣଭୋଜି କରିବାପାଇଁ ବଣ ବା ଜଙ୍ଗଲକୁ ଯାଉଁ । (ବସ୍ତୁତଃ, picnicର ଓଡ଼ିଆ “ବଣଭୋଜି” ଆମ ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧର ଏକ ସଂକେତ ବୋଲିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ ।) କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ଏକ ପରିସ୍ଥିତିରେ “ପରଜା”ର ଭାଷାରେ “ଜଙ୍ଗଲକୁ ରାସ୍ତା” ଖୋଲାଯାଏ । “ପରଜା”ର ଆଦିବାସୀବୋଧ ଏହି ସହର/ଜଙ୍ଗଲ ପୃଥକୀକରଣ ଦ୍ଵାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ଯାହାକି ଆଦିବାସୀୟ ସ୍ଥିତିର ଉପରୋକ୍ତ ଐତିହାସିକ ବିଭିନ୍ନତା ପ୍ରତି ପ୍ରାୟତଃ ନୀରବ । ବିଶେଷତଃ, ଜଣେ ଭାରତୀୟ ଲେଖକ ଭାବେ, ଗୋପୀନାଥଙ୍କ ଏହି ନୀରବତାରେ “ଆଶ୍ରମ”ର ଅନୁପସ୍ଥିତି ଚିନ୍ତାଜନକ ନୁହେଁ କି ? ତେବେ କାହିଁକି “ପରଜା”ରେ ଜଣେ ବାଲ୍ମୀକି ବା ମତଙ୍ଗ ମୁନି ଦେଖାଦେଲେ ନାହିଁ, ସେ ପ୍ରଶ୍ନ ମୋର ନୁହେଁ । ମୋର କଥା ହେଲା, “ପରଜା”ର ଆଦିବାସୀବୋଧରେ ସହର/ଜଙ୍ଗଲ ପୃଥକୀକରଣକୁ ଅତି ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ହେତୁ ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ଆମ ଆଦିବାସୀ ଐତିହ୍ୟର ଏକ ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ଓ ଗଭୀର ଅନୁଶୀଳନ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରି ନାହିଁ ।

ସଂକ୍ଷେପରେ କହିଲେ, ଆମେ ସାକ୍ଷର, ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାକୁ ରଚିତାସର ବିବର୍ତ୍ତନ ଓ ରାଜନୈତିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରେ ଯଥାଯଥ ଭାବେ ଅନୁଶୀଳନ ନ କରିବା ଫଳରେ ଆଦିବାସୀମାନେ ଆମକୁ ସରଳ ଦୃଶ୍ୟମାନ ହେଲେହେଁ ପ୍ରକୃତରେ ଆମ ଆଦିବାସୀବୋଧ ହିଁ ସରଳ ହୋଇ ରହିଆସିଛି । ପରଜା ଓ **Things Fall Apart**କୁ ଏକସଙ୍ଗରେ ପଢ଼ିଲେ ଆମେ ଉକ୍ତ ବିବର୍ତ୍ତନ ଓ ପ୍ରକ୍ରିୟା ସମ୍ବନ୍ଧରେ ସଚେତନ ହେବାର ଏକ ସୁଯୋଗ ପାଉ । ଆଦିବି “ଇବୋ”ମାନଙ୍କୁ ଆଦିମ ମଣିଷ ଭାବରେ ଦେଖିନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ “ମଣିଷ” ଓ ତା’ପରେ “ଆଦିବାସୀ” ବୋଲି ଦାବି କରିନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରକୃତିର ସନ୍ତାନ ବା ଅମୃତର ସନ୍ତାନ ବୋଲି ଅଯଥାରେ ଗୌରବାନ୍ୱିତ କରିନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ସମାଜରେ ବ୍ୟକ୍ତିବୋଧ ନାହିଁ ବୋଲି ତ ଆଦୌ କହିନାହାନ୍ତି । ସେ ସେମାନଙ୍କୁ ସମୟ ଓ ପରମ୍ପରାର ପ୍ରାଣୀ ରୂପେ ଆକିନ୍ଧି । ସେଥିପାଇଁ ତାଙ୍କ ଆଦିବାସୀବୋଧ ଅପେକ୍ଷାକୃତଭାବେ ଅଧିକ ସତ୍ୟନିଷ୍ଠ ଓ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ବୋଧ ହୁଏ ।

ସାତକଡ଼ି ହୋତାଙ୍କ “ଅନେକ ଦିଗନ୍ତ”

ସାତକଡ଼ି ହୋତା “ଅନେକ ଦିଗନ୍ତ”ରେ ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା କେତେକ ଧରାବନ୍ଧା ଚିତ୍ର ଓ ପରିସ୍ଥିତିର ସମଷ୍ଟି ମାତ୍ର । ଫଳରେ ଉପନ୍ୟାସଟିର ବାସ୍ତବତା କେବଳ ଶାରୀରିକ ଏବଂ ଏହି ଶାରୀରିକ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସୁଦ୍ଧା ଯନ୍ତ୍ରଣାଳତା ପ୍ରକାଶ ପାଇନାହିଁ ।

ଉପନ୍ୟାସଟିର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର (ଉତ୍ପଳ) ଯତେଯେପରି ବର୍ତ୍ତମାନର ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀ (ଉପନ୍ୟାସଟିର ପ୍ରକାଶ ହୁଏ ତିସେମ୍ବର ୧୯୮୧ରେ) ଶ୍ରୀ ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଅଧୀନରେ ପ୍ରସାରିତ ଶିଳ୍ପ ଜାଗରଣର ଜଣେ ପ୍ରଚାରକ । ତେଣୁ ଉପନ୍ୟାସଟି ମୁଖ୍ୟମନ୍ତ୍ରୀ ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କୁ ଉତ୍ସର୍ଗୀକୃତ ହେବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ୱାଭାବିକ । ଶ୍ରୀ ହୋତାଙ୍କ ପରି ପଦସ୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତିମାନେ ସାହିତ୍ୟ ଓ ଶାସନ ସହ ସମ୍ବନ୍ଧ ସ୍ଥାପନ କଲାବେଳେ ଉପଯୁକ୍ତ ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନ କଲେ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାବରେ ଅପଦସ୍ଥ ହେବାର ସମ୍ଭାବନା ଅଧିକ ହୋଇଉଠେ । “ଅନେକ ଦିଗନ୍ତ”ରେ ଏହି ବିପଦ ଅନେକବାର ଦେଖାଯାଇଛି । ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମେକାନିକାଲ ଇଞ୍ଜିନିଅରିଂ ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀରେ ପାସ୍ କରି ସ୍ନେଚବ୍ୟାଙ୍କରୁ ସରକାରୀ ରଣ ନେର ମଟର ରିପାୟାର କାରଖାନା ପାର୍ଟନରସିପ୍ରେ ଗଢ଼ିବା ଏବଂ ଲେଖକ ନିଜେ ଜାନକୀବାବୁଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ଶିଳ୍ପ-ବିପ୍ଳବ ଓ ସାହିତ୍ୟିକ ରୁଚିର କର୍ତ୍ତୃଧାର ରୂପେ ପୋଷଣା କରିବା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା । ଅବଶ୍ୟ, ଉପନ୍ୟାସମାନଙ୍କରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ଚିତ୍ର ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଅଧିକ ବିଶଦ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ, କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସ ସମାଜର ଏତେ ନିକଟ ହୋଇଗଲେ ତାକୁ ଆମେ ‘ସାହିତ୍ୟ’ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକାର କରିବା କି ? ବିଶେଷତଃ, ଏଠାରେ ଦୋଷ ବା ଦୁର୍ବଳତା ଏହି ନିକଟତାରେ ନୁହେଁ, ବରଂ ରହିଛି ଏହି ନିକଟତାର ଲଘୁତାରେ । ଏହି କାରଣରୁ ଶ୍ରୀ ହୋତା “ଅନେକ ଦିଗନ୍ତ”ରେ ଆମକୁ ଏକ ‘ମେଧା ଓ ମେରୁଦଣ୍ଡ’ ହୀନ ଉପନ୍ୟାସ ଦେଖିଛନ୍ତି । ଉତ୍ପଳ ଓ ତା’ର ବନ୍ଧୁ ଅନୁପମ ମୋତେ ଆଦୌ ନିଷ୍ଠାପର ମେକାନିକ ଭାବେ ଜଣାପଡ଼ୁନି ନାହିଁ । ଲେଖକ ଜୋର ଜବରଦସ୍ତ କରି ସେମାନଙ୍କୁ ଏହି ଆଭରଣ ପିନ୍ଧାଇଛନ୍ତି ଉକ୍ତ ଶାସକୀୟ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ।

ଉତ୍କଳ ଉପନ୍ୟାସଟିରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ ପ୍ରେମିକ ଭାବରେ ଦେଖାଦିଏ । କଳକବ୍‌କା ସହ ତା'ର ସମ୍ପର୍କ ଖୁବ୍ କମ୍ । ନିଜା ସହ ତା'ର ପ୍ରେମ, ନିଜାର ଆମେରିକା ଫେରନ୍ତା ତାତ୍ତ୍ୱର ପରିତୋଷ ସହ ବିବାହ ତଥା ଉତ୍କଳ ଓ “ପତିବିରହିଣୀ” ବିହୁର ସମ୍ପର୍କ ଯଥାସମ୍ଭବ ଉପନ୍ୟାସଟିକୁ ବାନ୍ଧିରଖୁଛି । ଉତ୍କଳ ଓ ନିଜା ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଯୌବନର ଯେଉଁ ପ୍ରେମ (ପୃ: ୯୮-୯୯) ଶ୍ରୀ ହୋତା ଆମକୁ ଦେଖାଇଛନ୍ତି, ତାହା ତାଙ୍କ ଅନଭିଜ୍ଞତା ଓ ଜୀବନ ପ୍ରତି ପ୍ରତିକ୍ରିୟାହୀନ ମନୋବୃତ୍ତିର ସଂକେତ ଦିଏ । ପ୍ରେମାନୁଭୂତିକୁ ଲେଖକ କେବଳ ଚୁଲନ, “ଫାକଲାମି” ଓ ଗାଲ ଲାଲ ହୋଇଯିବା ବୋଲି ଭାବନ୍ତି, ଯେପରି ଅନେକ ଶତ୍ରୁ ହିନ୍ଦି ସିନେମାରେ ରହ ବା ବୁଦ୍ଧା ଚାରିପଟେ ନାୟକ ନାୟିକା ଗୀତ ଗାଇ ଗାଇ ଡିଆଁ ମାରିବାକୁ ପ୍ରେମ ବୋଲି ପ୍ରତୀତି ହୁଏ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ନିଜାର ପରିଚୟ ଗତାନୁଗତିକ ଓ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଶାରୀରିକ ହେବାରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ କ'ଣ— “ଆୟତଲୋଚନା, ଦୀର୍ଘାଙ୍ଗ, ଗହମ ରଙ୍ଗ, ଚଣା ଚଣା ଭୁରୁ । ଚିକିଏ ଲମ୍ବ ମୁହଁ । ପତଳା ତନ୍ତୁଶ୍ରୀ, ସୁନ୍ଦରୀ, ଯୌବନର ଶ୍ରୀ ଏବଂ ଲାବଣ୍ୟରେ ଆଲୋକିତା” (ପୃ: ୫) ? “ଇଲେକ୍ଟ୍ରିକାଲ ଇଞ୍ଜିନିଅରିଂ (ର) ପ୍ରଧାନ ଅଧ୍ୟାପକ ବିଭୂତି ନନ୍ଦଙ୍କ ଝିଅ (ବି.ଏ. ଶେଷ ବର୍ଷ ଛାତ୍ରୀ) ନିଜା ନନ୍ଦ”ର (ପୃ: ୪) ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା ମୋତେ ବିବାହ ବିଜ୍ଞାପନ (ମାଟ୍ରିମୋନିଏଲ ଏଡ୍) ପରି ମନେହୁଏ ।

ଉତ୍କଳ ଓ ପତିବିରହିଣୀ ବିହୁର ଅସାମାଜିକ ପ୍ରେମର ଅର୍ଥ ଆବିଷ୍କାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଲେଖକ ସେମାନଙ୍କୁ ଆଦର୍ଶ ଭାଇ-ଭଉଣୀରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ଆମ ସମାଜରେ ଅସାମାଜିକ ପ୍ରେମର ବ୍ୟାପକତା ବିଷୟରେ ମୁଁ ହିସାବ ରଖୁନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଶ୍ରୀ ହୋତାଙ୍କ ପରି ଲେଖକ ଅସାମାଜିକ ପ୍ରେମକୁ ଚିକିଏ ଆଉଁସିଦେଇ ହଠାତ୍ କିଏ ଦେଖିପକାଇବା ଭୟରେ ଲୁଚିଯାଆନ୍ତି । ଫଳରେ ସେମାନେ ସାମାଜିକ ଓ ଅସାମାଜିକ ଉଭୟ ସତ୍ୟର ଆବିଷ୍କାର କରିବାରେ ବିଫଳ ହୁଅନ୍ତି । ଅସାମାଜିକ ପ୍ରେମର ନିଷ୍ପରତା ଓ ବିଶୃଙ୍ଖଳା କେବଳ ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ ନୁହେଁ, ଏହି ପ୍ରେମରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ସୁଖମା ଓ ଗୌରବ ଥାଏ । ଏହା ସାମାଜିକ ପ୍ରେମର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ (ଓ ଅଶ୍ଳୀଳତା) ଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଅଟେ । ଉକ୍ତ ଜଟିଳତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଉପନ୍ୟାସ ଲେଖକମାନଙ୍କ ରୋଚିଏ ପ୍ରଧାନ ଦାୟିତ୍ୱ ବୋଲି ମୋର ବିଶ୍ୱାସ । ଉତ୍କଳ ଓ ବିହୁର ସମ୍ପର୍କକୁ ଲେଖକ ଶ୍ରୀ ହୋତା କେବଳ ଏକ ଶିହରଣ (ସେନ୍‌ସେସନ୍) ରୂପେ ହିଁ ଦେଖିଛନ୍ତି । ଏଠି ଶିହରଣର ଅର୍ଥ କେବଳ ଏକ ଶାରୀରିକ ଉତ୍ତେଜନା ନୁହେଁ । ଶିହରଣ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ନୈତିକ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା । ପୃଷ୍ଠା ୯୨ରେ ସ୍କୁଲ ଇନ୍‌ସପେକ୍ଟରଙ୍କ ପାପବିତ୍ରୀ ପ୍ରତି ବିହୁ ସଚେତନ ନୁହେଁ, କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କୁ ତା' ଦେଲାବେଳେ ସାମାନ୍ୟ ମାତ୍ର ଆଙ୍ଗୁଠି ଛୁଆଁରେ ନିଜକୁ ଘୋର ଅପମାନିତ ଓ ଲଜିତ ମନେକରେ । ଅଥଚ ସେହି ବିହୁ ଉତ୍କଳର ଚିଠିକୁ ଯୌନ ଉତ୍ତେଜନା ସହ ଆଦରି ନେଇଛି କିପରି ? (ପୃ: ୯୬) ଉତ୍କଳ ତା'ର ‘ଭାଇ’ । ସ୍କୁଲ ଇନ୍‌ସପେକ୍ଟର

‘ପର ପୁରୁଷ’ । ଏକ ନିରାପଦ ସାମାଜିକ ପରିଧିର ବେଷ୍ଟନୀରେ (‘ଭାର’ ଉତ୍ପଳ) ଜଣେ ନାରୀର ଅସାମାଜିକ ଯୌନତାର ବିଶ୍ଳେଷଣର ଚେଷ୍ଟାକୁ ମୁଁ ଶିହରଣ ବୋଲି ଭାବେ । ଏଇ ଚେଷ୍ଟାକୁ ତଳେଇ ଦେଖିଲେ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ଏକପ୍ରକାର ମାନସିକ ଜଡ଼ତାରେ ଲେଖକ ପାଡ଼ିତ ।

ଉପନ୍ୟାସର ଭାଷାରେ ଏହି ଜଡ଼ତା ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟ । ଉଦାହରଣ : (୧) “ଆଜିଯାଏ ପଡ଼ି ପଡ଼ି ବହିରୁ ଯାହା ଆୟର କରିଛି, ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରୟୋଗ କରି ତା’ର ସଫଳତାକୁ ଦେଖିବାକୁ ଚାହେଁ । ପୋଥି ବାଇଗଣ ଏବଂ ବାଡ଼ି ବାଇଗଣ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ପରଖୁ ଦେବାକୁ ଚାହେଁ ।” (ପୃ: ୩) (୨) “ପ୍ରକୃତରେ ତକ୍କର ନୟନ ଅପେକ୍ଷା ତାଙ୍କ ନୟନୀଙ୍କ ପାଖରେ ଯେ ପ୍ରୟୋଜନ ଅଧିକ, ଏହା ବେଶ୍ ଜାଣିଥିଲା ସେ ।” (ପୃ: ୬) (୩) “ଦୂର ପାହାଡ଼ ସୁନ୍ଦର । ସେହି ପାହାଡ଼ ବାଘ, ଭାଲୁ, ସରୀସୃପ, ପୁଷ୍ପଲତା, ଗୁମ୍ଫା ଓ ଝରଣା ନେଇ ପରିପୁଷ୍ଟ, କିନ୍ତୁ ସବୁ ଲୁଚିରହେ ଅନ୍ତରାଳରେ । ମଣିଷ ଦୂର ପାହାଡ଼କୁ ଦେଖି ମୁଗ୍ଧ ମୋହିତ ହୋଇ କହେ— ଇସ୍ କି ସୁନ୍ଦର” (ପୃ: ୨୦୯) । ଲେଖକ “ଜଗତମାଳି” (ବାଡ଼ି ବାଇଗଣ — ପୋଥି ବାଇଗଣ ଇତ୍ୟାଦି) ଉପରେ ଭରାଦେଇ, ତୁଚ୍ଛ ଚପକତା (ନୟ-ନୟନୀ) ଓ ଅସଙ୍ଗତ ତୁଳନାର ସାହାଯ୍ୟରେ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭବକୁ ଧରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି । ବିଶେଷତଃ, ୩ୟ ଉଦାହରଣରେ ବିନ୍ଦୁ ଉତ୍ପଳ ସହ ପୁରୁଷ ନାରୀର ସମ୍ପର୍କ ନ ରଖି ତା’ର “ବନ୍ଧୁ” ହୋଇ ରହିବାକୁ ଚାହିଁଛି । ଦୂରରୁ ଉତ୍ପଳ ସୁନ୍ଦର ରହୁ । ସେ ଉତ୍ପଳର ପାଖକୁ ଆସି ସେମାନଙ୍କ ଯୌନାକାଂକ୍ଷା (ବାଘ, ଭାଲୁ...)କୁ ବିକଶିତ ନ କରୁ । ଏହା ବିନ୍ଦୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ “ସୁନ୍ଦର”ର ସଂଜ୍ଞା କ’ଣ ? ଏଠି ଲେଖକଙ୍କ ନୈତିକ ଚେତନା ଏହି ଶବ୍ଦର ସ୍ପଷ୍ଟତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଛି । ଶ୍ରୀ ହୋତା ସୁନ୍ଦରକୁ ମିଥ୍ୟା, ମାୟା ଭାବରେ ଦେଖିଛନ୍ତି, ଯଦିଓ ସେ ଯୁକ୍ତି କରୁଛନ୍ତି ଯେ ଏହି ସୁନ୍ଦରତା ମାୟା ନୁହେଁ, ଏକ ମହାନ ସତ୍ୟ । ବିନ୍ଦୁକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି, “ଏହି ସମାଜର ସଂସ୍କୃତି ଓ ସୁରୁଚିକୁ ରକ୍ଷାକରି ନ ପାରୁ, କିନ୍ତୁ ତାକୁ ନଷ୍ଟ କରିବାପାଇଁ ସେ କେବେହେଲେ କିଛି କରିବ ନାହିଁ ।” (ପୃ: ୨୦୯) ଏହିପ୍ରକାର ଅତୁଟ ସମାଜର ଶୈତିକ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଓ ମାନସିକ ଜଡ଼ତାର ଲକ୍ଷଣ ଅଟେ ।

ଚିଠି ବଦଳ ପରି ଏକ ଶସ୍ତ୍ରା ଟେକନିକ୍ (ପୃ. ୧୬୮) ବ୍ୟବହାର କରି ଲେଖକ ନିଭା-ଉତ୍ପଳ-ବିନ୍ଦୁର ସମ୍ପର୍କକୁ ଜଟିଳ ଓ ଗଭୀର କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କେତେକ ପଣ୍ଡିତ ଅବଶ୍ୟ ଯୁକ୍ତି କରିପାରନ୍ତି ଯେ ଗୋଟିଏ ସାଧାରଣ ରୁମାଲକୁ ଖସେଇ ଦେଇ ଯଦି ସେକ୍ସପିଅର “ଅଥେଲୋ” ପରି ଟ୍ରେଜେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଲେ, ତେବେ ଚିଠି ବଦଳ କ’ଣ ଏକ ଖରାପ ଟେକନିକ୍ ? କିନ୍ତୁ ଟେକନିକ୍ ଶସ୍ତ୍ରା ଓ ହର୍ବଲ ହୁଏ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟିର ଅଭାବରେ । ହୋତା ଏହି ଦୃଷ୍ଟିର ସୌଭାଗ୍ୟ ଲାଭ କରିନାହାନ୍ତି ।

ଲେଖକ ଯନ୍ତ୍ରଣାଳ ମଧ୍ୟ ନୁହଁନ୍ତି । ସ୍କୁଲ ଇନିସ୍ପେକ୍ଟର ପ୍ରଥମେ ଦେଖା ଦିଅନ୍ତି, “ଅରୁଣ ଦାସ” ଭାବେ (ପୃ. ୮୯), ପରେ ସେ ହୁଅନ୍ତି “ଅରୁଣ ମିଶ୍ର” (ପୃ. ୧୧୪) ଓ ଶେଷରେ “ମଲୟବାହୁ” । ଏହି ବିଭିନ୍ନ ନାମକରଣ କାହିଁକି ? ସେହିପରି, ବିରୁଦ୍ଧ ନନ୍ଦକ ଗୋଲା ଝିଅ ନିଭା ମା’ଛେଉଣି (ପୃ. ୧୨୯) ଜଣାଗଲେ ମଧ୍ୟ (ପୃ. ୧୫୬ରେ) ତା’ର ବଞ୍ଚିଥିବା ମା’ଙ୍କ ନାଁ “ନିରୁପମା” । ସେଇ ଅରେ ଦେଖାଦେଇ ସେ ଉଭେଇ ଯାଆନ୍ତି । ଅନେକ ଚରିତ୍ର ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅପ୍ରତ୍ୟାକ୍ଷିତ ଭାବରେ ଉଠି ଆସନ୍ତି । ଯଥା: ସୁବାସ ଓ ତା’ର ଦ୍ଵିତୀୟ ସ୍ତ୍ରୀ ବାସନ୍ତୀ (ପୃ. ୧୯୬) । ସ୍କୁଲ ଇନିସ୍ପେକ୍ଟର ମହୋଦୟ ଉପନ୍ୟାସରୁ ହଠାତ୍ ଚଡ଼ା ଖାଆନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ହୋତା ଲେଖୁ ଲେଖୁ ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଭୁଲି ଯାଇଛନ୍ତି । ଯନ୍ତ୍ରଣାଳ ହୋଇ ସେମାନଙ୍କୁ ସଙ୍ଗଠିତ କରିନାହାନ୍ତି । ଏହି ଅବହେଳା ଉପନ୍ୟାସିତ ଧରାବନ୍ଧା ସାମାଜିକ ଚିତ୍ରର ଅନ୍ୟ ନାମ ନୁହେଁ କି ? ପୁରୁଣା, ଭଙ୍ଗା, ଗତାନୁଗତିକ ଆଦର୍ଶ ନେଇ ଯେଉଁମାନେ ବଞ୍ଚନ୍ତି, ସେମାନେ ଯନ୍ତ୍ରଣାଳ ନ ହେବା ସ୍ଵାଭାବିକ । କାରଣ ସେମାନଙ୍କ ଚେତନା ନିସ୍ତ୍ରୟ ଓ ମତାନ୍ତ । ସେମାନେ ଯନ୍ତ୍ରର ସହ କିଛି ଶିଖିବା ବା ଦେଖିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ମନେ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଯାହା ବା ନୁଆ ଆଏ, ତାହା କେବଳ ଧର୍ମକୁ ଆଶ୍ଵମିତିକା ମାରିବା ସଙ୍ଗେ ସମାନ ।

(୧୯୮୩)

ଅନାଦି ସାହୁଙ୍କ “ଜଙ୍ଗଲି ସହର”

କଟକ ବା ପୁଲବାଣୀ ଯେକୌଣସି ସହରକୁ ଜଙ୍ଗଲି ବୋଲି କହିବାରେ ଶ୍ରୀ ଅନାଦି ସାହୁଙ୍କ ଅଧିକାର ରହିଅଛି । କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ସହରର ଜଙ୍ଗଲି ସ୍ୱଭାବ ଉପନ୍ୟାସରେ ଦେଖାଇବା ଏକ ଅଲଗା ବିଷୟ ଅଟେ । ଶ୍ରୀ ସାହୁ “ଜଙ୍ଗଲି ସହର” ଉପନ୍ୟାସରେ ଟଣିଆ ଗୁଣ୍ଡାର ହୃଦୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାରେ ଯେତିକି ବ୍ୟଗ୍ର, ଟଣିଆକୁ ମକୁ ଗୁଣ୍ଡାର ଗ୍ୟାଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ମାରି ଦେବାରେ ସେତିକି ଆଗ୍ରହୀ । ଉପନ୍ୟାସଟିର ଏହି ଅତିନାଟକୀୟ ବା ମେଲୋଡ୍ରାମାଟ୍ରିକ୍ ଆନ୍ଦୋଳନ ଶ୍ରୀ ସାହୁଙ୍କ ରଚନାର ମୁଖ୍ୟ ଦୁର୍ବଳତା । ଏହି ଦୁର୍ବଳତା ଘଷ୍ଟ ଜଣାପଡ଼େ ଶୋଭା ଚରିତ୍ରର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ୱାଭାବିକତାରେ ।

ଟଣିଆକୁ ତା’ର ସ୍ତ୍ରୀ ଶୋଭାର ଦେହଦାନ ଓ ନୀତିଶିକ୍ଷା ପ୍ରଦାନ ମଧ୍ୟରେ ଲେଖକ ଏକ ସେତୁ ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରନାହାନ୍ତି । ଏହା ଫଳରେ ଶୋଭାର ଯୌନତା ଓ ନୈତିକତା ଉଭୟ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଲଗ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏହି ଉଲଗ୍ନତା ଲେଖକଙ୍କ କେବଳ ସାହିତ୍ୟିକ ଦୁର୍ବଳତା ନୁହେଁ, ଏହା ଜୀବନକୁ ବୁଝିବାର ଅକ୍ଷମତା ଅଟେ । ଏହି କାରଣରୁ ଶୋଭାର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ପାଠକ ମନରେ ବିଶ୍ୱାସ ଜନ୍ମାଇପାରେନାହିଁ । (ମୁଁ ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ବା ସହଜ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟତା କଥା କହୁନାହିଁ ।) ଶ୍ରୀ ସାହୁ ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଯେଉଁ ଦୃଷ୍ଟିପାତ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ଭୟଙ୍କର ଅବିଶ୍ୱାସ ସୂଚନା ଦିଏ । ଏହି ଅବିଶ୍ୱାସ ମୂଳରେ ରହିଛି ଅଜ୍ଞତା, ନିଜେ ଆଲୋକିତ ନ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ୟକୁ ଆଲୋକିତ କରିବାର ଅପଚେଷ୍ଟା ।

ଲେଖକଙ୍କ ଏହି ନୈତିକ ବିଫଳତାର ଏକ ଉଦାହରଣ ହେଲା, ଟଣିଆ ଓ ଶୋଭାର ମଧୁରାତ୍ରିର ବର୍ଣ୍ଣନା । ଲେଖକଙ୍କ ଅବଚେତନ ମନ ଏହି ମଧୁମିଳନର ଯୌନତାରେ ବିଚଳିତ ଓ ବିହ୍ୱଳିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି, ତେଣୁ ତାହା ଘୋଡ଼େଇବା ପାଇଁ “ପ୍ରକୃତି”ର ଆଶ୍ରୟ ନିଆଯାଇଛି । ଉଦାହରଣ: “ଦୁହେଁ ଦୁହେଁକୁ ଆକର୍ଷ ଉପଭୋଗ କରୁଥିଲେ- ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରାରୁର୍ଯ୍ୟ ଭିତରେ । ... ପ୍ରକୃତିରାଣୀ ଶୋଭା ବେଶରେ ଆସି ତା’ ଦେହରେ ଲହୁଣୀ ବୋଳିଦିଏ- ।” (ପୃଷ୍ଠା. ୯୫) । ଲେଖକ ଟଣିଆ ଗୁଣ୍ଡା ଓ ଶୋଭାର ଯୌନତାକୁ ଆଦୌ ବୁଝିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ନ କରି ଏକ ଅସହାୟ ଓ ନିର୍ବୋଧ ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ିଛନ୍ତି । ତା’ହେଲା, ଶୋଭା ତା’ ସ୍ୱାମୀ ଟଣିଆ ଗୁଣ୍ଡାକୁ “ଦେହିକ ମିଳନ”ରେ “ଖୁସି” କରାଇ “କଥା ପ୍ରସଙ୍ଗ”ରେ “ଶାନ୍ତି” ଓ “ସତ୍ୟ”ର “ବାଟ”

ଦେଖାଇଦିଏ । ଏହିପରି ଆଦର୍ଶବାଦୀ ‘ସ୍ତ୍ରୀ’ ଚରିତ୍ରର କଳ୍ପନା ଏକ ବିକୃତ ସାମାଜିକ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ସଂକେତ ଦିଏ ।

ସାହିତ୍ୟ କେବଳ ଆର୍ତ୍ତ ନୁହେଁ, କିମ୍ବା ଏହା ନୀତି ଉପଦେଶ ନୁହେଁ । ଏହା ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଜଟିଳ ନୈତିକ ସଂଯମ ଓ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଶ୍ରଦ୍ଧାର ଅନ୍ୟନାମ । ଶ୍ରୀ ସାହୁଙ୍କ ଭାଷା ମଣିଷ ମନର ଅନୁଭୂତିଗୁଡ଼ିକୁ ଅନୁଶୀଳନ କରିବାରେ ଅକ୍ଷମ । ଏହା ଫଳରେ ତାଙ୍କ ନୈତିକ ଅନୁଭବ ସ୍ଥାୟୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଉଦାହରଣ: ଟଣିଆର “ପୁନଃଜନ୍ମ”ର ଗୋଟିଏ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ବର୍ଣ୍ଣନା (ପୃ. ୧୦୯) “ଟଣିଆ ଶୋଭା ମୁହଁକୁ ଅନେଇଲା । ଶୋଭାର ଆଖିରେ ମମତା-ମାତୃତ୍ବର ଚିହ୍ନ । ଦଶହରାବେଳେ ପଣ୍ଡିତ ଉଚ୍ଚାରଣ କରୁଥିବା ଶ୍ଳୋକ ତା’ର ମନେ ପଡ଼ିଗଲା- ଯା’ଦେବୀ ସର୍ବଭୂତେଷୁ ମାତୃରୂପେଣ ସଂସ୍ଥିତା ।” ଛାୟାକୁ ଜନନୀ ରୂପେ ଦେଖିବା ଏକ ବ୍ୟାଧି କି ନୁହଁ, ତାହା ମୁଁ ଜାଣିନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ଉକ୍ତ ଭାଷାରେ “ମାତୃତ୍ବର ଚିହ୍ନ” ପ୍ରକାଶ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ଏହି ଭାଷା ଲେଖକଙ୍କ ଅନୁଭୂତିକୁ ପ୍ରକାଶ ନ କରି ଏକ ମୃତ ଆଦର୍ଶ ଦେହରେ ଆଉଟି ହୋଇ ଛିଡ଼ା ହୋଇଛି । ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ସଂସ୍କୃତରେ (ବା ଇଂରାଜୀ)ରେ ପଦେ ଅଧେ ଗାଇଗଲେ ବଡ଼ ପଣ୍ଡିତ ବୋଲି ଧରାଯାଏ, ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ (ବା ଇଂରାଜୀ) କୋଟେସନ୍ (ଉକ୍ତି)ଗୁଡ଼ିକୁ ଜ୍ଞାନ ଓ ଅନୁଭୂତିର ଶେଷସୀମା ବୋଲି ପ୍ରଚାର କରାଯାଏ । ଏହି ଶସ୍ତ୍ରା ତ୍ରିକ୍ ଭଲ ଲେଖକଙ୍କଠାରୁ ଆଶା କରାଯାଏ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଶ୍ରୀ ସାହୁ ଏକାଧିକବାର ଏହି ତ୍ରିକ୍ ହିଁ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ।

ଟଣିଆ ଗୁଣ୍ଡାର ପେଟନ୍ ଗୋପାଳବାବୁ ମଧ୍ୟ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଭାବରେ ଶୋଭାର ମହନୀୟତାରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଶୋଭା ଦ୍ଵାରା ଟଣିଆର ହୃଦୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ଗୋପାଳବାବୁଙ୍କ “ଆଖିରେ ଲୁହ ଭରି ହୋଇଯାଇଥିଲା- ପତିଶ ବର୍ଷ ତଳେ ଦର୍ଶନ ଅଧ୍ୟାପକଙ୍କ ଡର୍କମା ବିଷୟ ମନେ ପଡ଼ିଗଲା । ମନେ ପଡ଼ିଗଲା କାଳକନ୍ୟା ଶଙ୍କରାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ମାତୃବନ୍ଦନା ।

କୁକର୍ମୀ, କୁପ୍ରକାଶ, କୁବୁଦ୍ଧି, କୁଦାସ୍ୟ, କୁଳାଚାରହୀନଃ, କଦାଚାରଲୀନଃ,
କୁଦୃଷ୍ଟି, କୁବାକ୍ୟଃ, ପ୍ରବକ୍ଷ୍ୟ ସଦାହଂ, ଗତିସ୍ତୁଂ, ଗତିସ୍ତୁଂ, ତୁମେକା ଭବାନୀ ।

... ଆଜି ହଠାତ୍ ତାଙ୍କର ମନେ ହେଲା ଶଙ୍କରାଚାର୍ଯ୍ୟ ଏମିତି ଗୋଟିଏ ମାତୃରୂପିଣୀ ଶୋଭାକୁ ଆଦର୍ଶ ରୂପେ ଥୋଇ ଷ୍ଟୋତ୍ର ରଚନା କରିଥିବେ- ମାନବ ସମାଜର କଲ୍ୟାଣ ପାଇଁ ।” (ପୃଷ୍ଠା ୧୧୫-୧୬) । ଶଙ୍କରାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ସଂସ୍କୃତ ଓ ବୁଦ୍ଧି “କାଳକନ୍ୟା” କି ନୁହଁ, ଜଣେ ନାରୀର ମାତୃସ୍ବରୂପ ପ୍ରତି ମୋର ଭକ୍ତି ଅଛି କି ନାହିଁ — ଏସବୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଏଠି ଅନାବଶ୍ୟକ । ମୋର ପ୍ରଶ୍ନ ହେଲା, ଶୋଭାକୁ ଏକ ଦେବୀ ଜାତୀୟ ଜୀବରେ ପରିଣତ କରି ଶ୍ରୀ ସାହୁ ଟଣିଆ ଓ ଶୋଭାର ସମ୍ପର୍କର ମାନବୀୟତାକୁ ଧ୍ବଂସ କରିନାହାନ୍ତି କି ? ଏହା ଫଳରେ “ଜଙ୍ଗଲି

ସହର’ର ପ୍ରକୃତ ଜଙ୍ଗଲିତ୍ୱ ଗରୁ ଗୁଣ୍ଡାର ସ୍ଥରୀରେ ନୁହଁ, ଅଛି ଶ୍ରୀ ସାହୁଙ୍କ ଲେଖନୀ ମୁନରେ । କାରଣ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର ମଧ୍ୟ ଏକ ହିଂସ୍ର ଅଭ୍ୟାସ ଅଟେ ।

ଆମ ସମାଜ ଓ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଦର୍ଶର ହିଂସ୍ରତା ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟାପକ ଓ ଚିରାକର୍ଷକ ବିଷୟ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା । ଆଦର୍ଶ ଓ ଚରିତ୍ର ଯେତେବେଳେ ଅଲଗା ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ହିଂସ୍ରତାର ଜନ୍ମ ହୁଏ । ଆମର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ, ଶ୍ରୀ ସାହୁଙ୍କ “ଜଙ୍ଗଲି ସହର” ଏହିପରି ଏକ ହିଂସ୍ରତାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଛି । ଆଦର୍ଶ ଓ ଚରିତ୍ର ଅଲଗା ହେଲେ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା ମୁକ୍ତ ଓ ପକ୍ତ ହୋଇଯାଏ । ଏହାହିଁ ଉକ୍ତ ହିଂସ୍ରତାର ପରିଣତି । ସେଥିପାଇଁ ମୁଁ ଫତୁରାନୟଙ୍କ ସହ ହାତ ମିଳେଇ ଜଙ୍ଗଲି ସହରକୁ “ଚମତ୍କାର ଲେଖା” ବୋଲି କହି ପାରୁନାହିଁ ।

(୧୯୮୩)

ହୃଷୀକେଶ ପଣ୍ଡାଙ୍କ “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ”

ଶ୍ରୀ ହୃଷୀକେଶ ପଣ୍ଡା (ଆଇ.ଏ.ଏସ୍)ଙ୍କ “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ” ପଢ଼ି ପ୍ରଥମେ ମୁଁ ଜାଣିପାରିଲି ନାହିଁ ଯେ ପ୍ରକୃତରେ ଏହା କ’ଣ ଅଟେ । ମୋର ସୌଭାଗ୍ୟକୁ ନଭେମ୍ବର ୮, ୧୯୮୭ରେ “ସମ୍ବାଦ” ଏହି ରଚନାଟିର ଏକ “ବିଶେଷ ସମୀକ୍ଷା” ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ସମୀକ୍ଷକ: ଶ୍ରୀ ହରପ୍ରସାଦ ପରିଜ୍ଞା ପଟ୍ଟନାୟକ । ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ ମୋର ଆଖି ଖୋଲି ଦେଇ କହନ୍ତି: “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ” “ଉପନ୍ୟାସ” ନୁହେଁ । ଏହା “ଗୋଟିଏ ଜୀବନ ବୃତ୍ତାନ୍ତର କାବ୍ୟିକ ଉପସ୍ଥାପନା” । କିନ୍ତୁ ମୁଁ ଯେତେବେଳେ ମେଲା ଆଖିରେ ଏହି “କାବ୍ୟିକ ଉପସ୍ଥାପନା”କୁ ଆଉ ଥରେ ପଢ଼େଁ, ଔପନ୍ୟାସିକ ଭାବରେ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ଦୁର୍ବଳତା ଓ ସମୀକ୍ଷକ ଭାବେ ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଧ୍ୟୟନ ଓ ଅନୁଭୂତି ଅଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ ।

ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ରଚନାଟି ପ୍ରକୃତରେ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଫଳ ଉପନ୍ୟାସ । ଏକ ବିଫଳତାକୁ “କାବ୍ୟିକ ଉପସ୍ଥାପନା” ବୋଲି ଯୁକ୍ତି କରିବା ବାବ୍ଦତାହୀନ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ସାଧୁ ଓ ସୁସ୍ଥ ସାହିତ୍ୟିକ ଅନୁଭୂତିର ଲକ୍ଷଣ ନୁହେଁ । ଯଦିଓ ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ “କାବ୍ୟିକ ଉପସ୍ଥାପନା” କ’ଣ ତାହା ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିନାହାନ୍ତି, ତେବେ ତାଙ୍କର ଯୁକ୍ତିର ଧାରାରୁ ଏହା ଅନୁମେୟ । ସେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଲିରିକ୍ କବିତାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି “କାବ୍ୟିକ” ଶବ୍ଦଟି ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ସେ ବୋଧହୁଏ ମନେ କରନ୍ତି, “କାବ୍ୟିକ” ମାନେ “ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ”ର ଅନୁପସ୍ଥିତି, “ସାଧାରଣ ଜୀବନ ପ୍ରତିଛବି” ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅସାଧାରଣ ଅନୁଭୂତିର ପରିବେଷଣ, ଚିତ୍ରକଳା ଓ ଧ୍ବନି ମାଧ୍ୟମରେ ଉକ୍ତ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରକାଶ ଓ ଏକ ପ୍ରକାର ବର୍ଣ୍ଣନାତୀତ ଅବବୋଧ (ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ନିଜ ଭାଷାରେ, “କୁନ୍ତାର ନିର୍ଜନତାକୁ କିପରି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବି ?” ପୃ. ୫୯) ।

ଆମ ସମାଜୋତ୍ତମରେ ଏବେ ବି କାବ୍ୟିକ ବା କବି ଶବ୍ଦର ଏକ ଅହେତୁକ ଆକର୍ଷଣ ଓ ମୂଲ୍ୟ ରହିଅଛି, ସତେ ଯେପରି କବି ହେବା ଔପନ୍ୟାସିକ ବା ସାଧାରଣ ଲେଖକ ହେବାଠାରୁ ଏକ ଅଧିକ ମହନୀୟ କାର୍ଯ୍ୟ । ଆମେ କବି-ପ୍ରାଣ ଶବ୍ଦଟି ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ, କିନ୍ତୁ ପ୍ରାବନ୍ଧିକ-

ପ୍ରାଣ କହିବାକୁ ଆମକୁ ଅତୁଆ ଲାଗେ । କାବ୍ୟିକ ପରିବେଷଣ ଏକ ସ୍ୱତଃସିଦ୍ଧ ବିଷୟ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ନିକୃଷ୍ଟ କବି ଅପେକ୍ଷା ଜଣେ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ପ୍ରାବନ୍ଧିକକୁ ଆମେ ଶ୍ରଦ୍ଧା କରିବା ଉଚିତ । ସେଇ କାରଣରୁ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ “କାବ୍ୟିକ ଉପସ୍ଥାପନା”ର ଅପରିପକ୍ୱତା ଓ ଅସଙ୍ଗତିକୁ ଆଲୋଚନା ନ କରି ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ” ଉପନ୍ୟାସ ନୁହେଁ ବରଂ ଏକ କାବ୍ୟିକ ଉପସ୍ଥାପନା ବୋଲି କହି ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହେବାକୁ ମୁଁ ବୌଦ୍ଧିକ ଅସାଧୁତା ବୋଲି ଭାବେଁ ।

“ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ” ରଚନାଟିରେ ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ ନ ଥାଇପାରେ, ତେବେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣାମାନ ରହିଛନ୍ତି । ଏହି ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣାମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଏକ ନୂତନ, ସତେଜ ଅବବୋଧର ସ୍ପର୍ଶ ଦେଇପାରିନାହାନ୍ତି । ଏହି ସଂଯୋଜନା ଯେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ କଳା ବା କାରଣ-ଓ-ଫଳ ସମ୍ପର୍କିତ ହେଉ ତାହା ମୋର କଥା ନୁହେଁ, ଏହି ସଂଯୋଜନା “କାବ୍ୟିକ” ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ ଓ ଠିକ୍ ଏଇଠି ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ଔପନ୍ୟାସିକ ଉଚ୍ଚାଭିଳାଷ ତାଙ୍କୁ ଅନ୍ଧ କରିଦେଇଛି । ସେ ତାଙ୍କ କାହାଣୀର ଧାରା ଓ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ଦୁଇଟି ବିପରୀତଧର୍ମୀ ଶୈଳୀ ଓ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ । କାହାଣୀର ଧାରାକୁ ବିଖଣ୍ଡିତ କରିଛନ୍ତି, ଅଥଚ କୁନ୍ତୀ ଚରିତ୍ରକୁ ଚିତ୍ରକଳର ଧ୍ୱନିରେ ପରିଣତ କରିନାହାନ୍ତି । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ, “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ”ରେ ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ ନ ଥାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ କୁନ୍ତୀ ମୂଳତଃ ଏକ ପାରମ୍ପାରିକ, ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ର, ଲେଖକଙ୍କ ସମସ୍ତ ମତର୍ଥ ଠାଣି ସବ୍ବେ । କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ରର ଉକ୍ତ ଅସଙ୍ଗତି ଉଭୟକୁ ଦୁର୍ବଳ କରିଦେଇଛି । କାହାଣୀ ବା ଘଟଣା ପ୍ରବାହ ଓ ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟି ଅଲଗା ବିଷୟ ନୁହଁ । ଏମାନଙ୍କୁ ଅଲଗା କରିଦେଇ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା କୌଣସି ନୂତନ ଶୈଳୀ ଉଦ୍ଭାବନ କରିନାହାନ୍ତି; ବରଂ ଔପନ୍ୟାସିକ ଭାବେ ସମୟ ବା କାଳକୁ ବୁଝିପାରିନାହାନ୍ତି ।

ରଚନାଟିର ଶୀର୍ଷକର “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ” ଅନାବଶ୍ୟକ କାବ୍ୟିକତା ପାଠକକୁ ବିଶେଷ ବିଭ୍ରାନ୍ତ କରେ । କୁନ୍ତୀ କ’ଣ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ମରିଥିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହୋଇ ନ ଥା’ନ୍ତା ? ତାକୁ ଲେଖକ କୁନି ଝିଅଟିଏ କରି ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ ପେଲି ଦେବାର ସାହିତ୍ୟିକ ଯଥାର୍ଥତା କ’ଣ ? ମୃତ୍ୟୁକୁ ଏହିପରି କାବ୍ୟିକ ଔଷଧର ସହ ରହସ୍ୟାମୟ କରିବା ଏକ ଚପଳ ମନୋବୃତ୍ତିର ନମୁନା ନୁହେଁ କି ? ହଠାତ୍ ଗୋଟିଏ ଟିକି ପିଲାକୁ ଟାଣି ଆଣି ନିଜେ ନିଜକୁ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରି (“ଏ ଖବର ଶୁଣି ଟିକି ପିଲାଟିଏ ପଚାରିଲା, “ତା’ର କ’ଣ କେହି ନଥିଲେ ବୋଲି ତାକୁ ହରିଶ ନେଇଗଲା ?” ଏ ପ୍ରଶ୍ନଟି ମୋତେ ବିଚଳିତ କଲା ।” ପୃଷ୍ଠା-୬୮) ଲେଖକ ଯେଉଁ ଆତ୍ମସତେତନତା ଦେଖାଇବାକୁ ଯାଇଛନ୍ତି ତାହା ଆଦୌ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ମନେ ହୁଏନାହିଁ । ଉଦାହରଣତଃ, ଚଳଷୟକ “The Death of

Ivan Inyich" (୧୮୮୭) ମାତ୍ର ୧୦୦ ପୃଷ୍ଠାର ଗୋଟିଏ ଲେଖା । ଏହି ଲେଖାଟିରେ ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷିତ “ମୃତ୍ୟୁ”ର ଅନୁଶୀଳନ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲାପରେ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ଔପନ୍ୟାସିକ ପରୀକ୍ଷା ଓ ଉଦ୍ଭାବନର ଲଘୁତା ସହଜରେ ଅନୁମେୟ ।

ବସ୍ତୁତଃ, ଉପନ୍ୟାସ କିପରି ଭାବରେ ଶେଷ ହୁଏ ସେ ବିଷୟରେ ଲେଖକ ଓ ସମାଲୋଚକମାନେ ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦେବା ଉଚିତ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା । ଯଦି କବିତା କାଳକୁ କାଳାତୀତ କରିଦିଏ ଓ ଏକ ଅଣ-ଐତିହାସିକ, ସାର୍ବଜନିନୀ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ପ୍ରକାଶ କରେ, ତେବେ ଉପନ୍ୟାସ (ଯାହାକି ଋଦ୍ୟରେ ଲେଖା ହୁଏ) କାଳର ଅନୁଗାମୀ ଓ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଜନ ଓ ଜୀବନର ଐତିହାସିକ ଅବବୋଧକୁ ସୂଚିତ କରେ । କାଳ ବା ସମୟ ପ୍ରତି ଉପନ୍ୟାସର ଏତେ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଯେ ପ୍ରକୃତରେ ଉପନ୍ୟାସ ଶେଷ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ଦୀର୍ଘ ପୂର୍ଣ୍ଣହେଦହୀନ ବାକ୍ୟପରି ଏହା ଅନନ୍ତ କାଳକୁ ଲମ୍ବିଯିବା ବିଧେୟ । କିନ୍ତୁ କଳାର ଆବଶ୍ୟକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପନ୍ୟାସ ସରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷ ହେବା କବିତାର ଶେଷ ହେବାଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଅଟେ । Boris Eichenbaumଙ୍କ ମତରେ ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷ ହେବା ଗୋଟିଏ “false conclusion” ମାତ୍ର । ଯଦି କବିତା ଶେଷ ହୁଏ, ଉପନ୍ୟାସ ଶେଷ ହେବାର ମାୟା ସର୍ଜନା କରେ ।

କିନ୍ତୁ ସମୀକ୍ଷକ ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ନାଟକୀୟ ଭାବେ “କୁନ୍ତୀ କାହିଁକି ମଲା ?” ପ୍ରଶ୍ନ କରି ଲେଖିଛନ୍ତି: “ଉପନ୍ୟାସକୁ ସାରିବା ପାଇଁ ନୁହେଁ, ବରଂ ନିଜର ସମସ୍ତ ଅସହାୟତାରେ କୁନ୍ତୀର ପରିସ୍ଥିତି ଓ ଭାଗ୍ୟକୁ ସମବେଦନା ଜଣାଇବା ପାଇଁ ତାକୁ ମାରିବା ଛଡ଼ା ଲେଖକର ଅନ୍ୟ କିଛି ଉପାୟ ନଥିଲା । କାରଣ କୁନ୍ତୀ ବଞ୍ଚୁଥିଲେ ଅଧିକ ବା କ’ଣ କରିଥା’ନ୍ତା ?” ମୁଁ ଏଠି ପଚାରିବାକୁ ଚାହେଁ: ଉପନ୍ୟାସ କ’ଣ ମନକୁ ମନ ସରିଯାଏ, ଯେପରି ଆମ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନ ? ଉପନ୍ୟାସଟି ସାରିବା କ’ଣ ଲେଖକର କାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ ? ଯଦି କୁନ୍ତୀର ମରିବା ଓ ଉପନ୍ୟାସଟି ସରିବା ଏକ ସଙ୍ଗରେ ଘଟିଲା, ତେବେ (ଠିକ୍ ବା ଭୁଲ୍ ହେଉ) ତାହା ଲେଖକଙ୍କ ନିଷ୍ପତ୍ତି ନୁହେଁ କି ? ମୋ ମତରେ, ଲେଖାଟିକୁ ସାରିବା ପାଇଁ ହିଁ କୁନ୍ତୀର ମୃତ୍ୟୁ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଅଛି- କୁନ୍ତୀ ପ୍ରତି ଲେଖକଙ୍କ କରୁଣା ବା ସମବେଦନାରୁ ନୁହେଁ ।

କଥାନ୍ତର ଶେଷ ଓ ନାୟିକାର ଜୀବନକାଳର ଶେଷର ଏକାକରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା (କାଣ୍ଡତରେ ବା ଅକାଣ୍ଡତରେ) ଆମକୁ ସଚେତ କରାଇ ଦେଇଛନ୍ତି:

ମୋ କଥାଟି ସରିଲା

ଫୁଲ ଗଛଟି ମରିଲା ।

‘କଥା’ ଓ ‘ଫୁଲଗଛ’ ଦୁଇଟି ଅଲଗା ବିଷୟ । ଏଠାରେ କଥା ହେଉଛି କଳା ବା ଆର୍ଟର ଓ ଫୁଲଗଛଟି ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ । କାହାଣୀ ସରିଯିବା ଓ ନାୟିକା ମରିଯିବାର

ଏକାକରଣ ଯୁକ୍ତି ହେଉଛି: କଳା କାଳକୁ କଳାବୃତ୍ତ ଓ କାଳାତୀତ କରେ । ଉପନ୍ୟାସ ଏହି ପ୍ରକାର କଳା ବା କଳାବୃତ୍ତ ଅବସ୍ଥାର ବିରୋଧୀ । ଉକ୍ତ ପଂକ୍ତିଦ୍ୱୟ ଅନେକ ଓଡ଼ିଆ ପରୀ-କାହାଣୀର ଶେଷୋକ୍ତି । ପରୀ-କାହାଣୀର କୁହୁକ ଆବର୍ତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ କାଳ କଳାଧୀନ । ଏହି ଆବର୍ତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ଭାଷା କେବଳ ଅର୍ଥବନ୍ଧ ନୁହେଁ, ଅର୍ଥପ୍ରସୂ । କଳା ହେଉଛି ଜୀବନ । ତେଣୁ ମନ୍ତ୍ରାପୁଅ ସତ କଥା କହିଲାବେଳକୁ ତା’ର ଦେହ ଧୀରେ ଧୀରେ ପଥର ପାଲଟେ ଓ ରଜାପୁଅ ଯାଏ କୁହକ ଜଳ ଖୋଳି ଯାହାକୁ ଛିଞ୍ଚିଲେ ମନ୍ତ୍ରାପୁଅ ପୁଣି ପେରିପାଏ ତା’ର ନିଜ ଦେହ ଓ ରଜାପୁଅ ତା’ର ବନ୍ଧୁ । ଉପନ୍ୟାସ ଆମକୁ ଏହି କୁହକ ବନ୍ଧନା ଭିତରୁ ଟାଣିନିଏ ମୃତ୍ୟୁ ଓ ସମୟର ରାଜ୍ୟକୁ, ଯେଉଁଠି ଭାଷା ମଣିଷର ଇଚ୍ଛାକୁ ଆଉ ବଦଳ କରେ ନାହିଁ । ଭାଷା ହୁଏ ଅର୍ଥବନ୍ଧ, ଅର୍ଥପ୍ରସୂ ନୁହେଁ । ଏହି କାରଣରୁ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଉପନ୍ୟାସ ଲେଖୁ ଲେଖୁ ହଠାତ୍ ପରୀ-କାହାଣୀକୁ ହାମ୍ବଡ଼େଇ ପଡ଼ିବା ଲେଖକ ଭାବରେ ଚାଲି ନ ଜାଣିବାର ଏକ ଲକ୍ଷଣ ଅଟେ: “ପ୍ରକୃତରେ ସେ ହରିଶଟି କାହିଁକି କୁନ୍ତାକୁ ନେଇଗଲା ? ତା’ର ପେନ୍‌ସନ୍ ଟଙ୍କା ନିୟମିତ ଆସୁନଥିବାରୁ ଓ ତା’ ସଞ୍ଚିତ ଟଙ୍କା ପୋଷ୍ଟ ଅଫିସରୁ ଆମ୍ବସାଡ଼ ହୋଇ ଯାଉଥିବାରୁ ସେ କ’ଣ ଭୋକ ଉପାସରେ ମରି ଯାଇଥାଆନ୍ତା ? ... ନା, ପରୀ କାହାଣୀରେ ଏସବୁ ବର୍ଣ୍ଣନା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।” (ପୃଷ୍ଠା-୬୮) ଏକ ପକ୍ଷରେ, ଉପନ୍ୟାସ ସମୟର ଗତିଶୀଳତା ଓ ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ, ପରୀ-କାହାଣୀ ବା କାବ୍ୟିକ ସମୟର ସ୍ଥିରତା ମଧ୍ୟରେ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ନିଜର ସ୍ଥିତିକୁ ନିରୂପିତ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । (ଅବଶ୍ୟ ଏଠି ବୋଧେ ଲେଖୁ ରଖିବା କଥା ଯେକୌଣସି କଳାକୃତି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଅବିମିଶ୍ର ନୁହେଁ । କବିତା ଓ ଉପନ୍ୟାସ ଏହି ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟିକୁ ମୁଁ ସେଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବ୍ୟବହାର କରିଅଛି ।)

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ରମାକାନ୍ତ ରଥଙ୍କ “ମାଷ୍ଟାଣୀ” କବିତାଟି ସ୍ମରଣୀୟ । “ମାଷ୍ଟାଣୀ” ଏକ ଉଲ୍ଲୁଷ୍ଟ କବିତା । କବିତାଟିରେ ଜଣେ ମାଷ୍ଟାଣୀଙ୍କ ଜୀବନର ନିଃସଙ୍ଗତାର ସ୍ପଷ୍ଟ କାବ୍ୟିକ ପରିବେଷଣ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କଲାପରେ ହୃଷୀକେଶ ପଣ୍ଡାଙ୍କ “ହରିଶ ପିଠିରେ ଅଜଣା ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତକୁ”ର ମାଷ୍ଟାଣୀ କୁନ୍ତାର “ନିର୍ଜନତା”ର ବ୍ୟାଖ୍ୟାରେ କୌଣସି ଦକ୍ଷତା ଥିଲାପରି ମନେ ହୁଏ ନାହିଁ । ରଥଙ୍କ କବିତାରେ ମାଷ୍ଟାଣୀ ନାମହୀନ, ଧାମହୀନ, କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କର ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅବୟବ ରହିଅଛି ଯଦିଓ ଶ୍ରୀ ରଥ ମାଷ୍ଟାଣୀଙ୍କୁ ଦେଖିଛନ୍ତି ଏକ ମାନବୀୟ ପରିସ୍ଥିତିର ପ୍ରତୀକ ଭାବେ— ଜଣେ ମାଷ୍ଟାଣୀ ଭାବରେ ନୁହେଁ । ମାଷ୍ଟାଣୀର ଚୂରି କବିତାଟିର ମୁଖ୍ୟ କେନ୍ଦ୍ର ନୁହେଁ । ଏହା ଏକ ସାମାଜିକ ଚିତ୍ରଣ ବି ନୁହେଁ । ବରଂ ସମୟରୁ ଜାତ ଏକ ନିଃସଙ୍ଗତାବୋଧର ସମୟାତୀତ, ସାର୍ବଜନୀନ ମୂଲ୍ୟାୟନର ଏକ ଚମତ୍କାର ଉଦ୍ୟମ:

“ପିଲାମାନେ ମାଗୁଛନ୍ତି ରଙ୍ଗ ରଙ୍ଗ ବେଲୁନ୍, କେବଳ
ତାଙ୍କ ହାତମାନ କଟା । ଏ ଦୃଶ୍ୟ କି ଅପୂର୍ବ ଛବିକ,

ଆଜି ସ୍କୁଲ ଛୁଟି ଆଜି ଶୋଭାଯାତ୍ରା ମାଷ୍ଟାଣୀଙ୍କ ପାଇଁ,
ଖଇ ଓ କଉଡ଼ି ପଡ଼େ, ସବୁ କିଛି ସରିଯାଇ ନାହିଁ ।”

ଶ୍ରୀ ରଥ କବି ଭାବରେ ତାଙ୍କର ଶକ୍ତିର ସୀମା ଓ ମହତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶେଷ ଆତ୍ମ-
ସଚେତନ । ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଔପନ୍ୟାସିକ ଭାବରେ କ’ଣ କରିବେ ଜାଣିନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମାଷ୍ଟାଣୀଙ୍କ
ନାଁ କୁନ୍ତୀ ଯଦିଓ, ଏହି ନାମଧାରୀ ବ୍ୟକ୍ତିଟିର ଐତିହାସିକତା ବା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ପ୍ରତି ସେ ଯତ୍ନଶୀଳ
ନୁହନ୍ତି । ଲେଖାଟିରେ ପୁରୁଷ ବହୁଳ ସମାଜରେ କୁନ୍ତୀର ଅବସ୍ଥିତି- ଜଣେ ନାରୀ ଭାବରେ
ତା’ର ବ୍ୟର୍ଥତା ଓ ‘ନିର୍ଜନତା’ର ଅର୍ଥକୁ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଖୁବ୍ ଶୀଘ୍ର ଐତିହାସିକ ସ୍ତରରୁ
‘ପ୍ରାର୍ଥନାଐତିହାସିକ’ ସ୍ତରକୁ ନେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବା ଫଳରେ ଲେଖାଟି ବିକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

କୁନ୍ତୀ ଗୋଟିଏ ସ୍ତ୍ରୀ-ଲୋକ । ତେଣୁ ତା’ର ‘ରତ୍ନପ୍ରାବ’ ‘ମେନୋପଜ’ ପ୍ରଭୃତି ପୁରୁଷ-
ଲେଖକ ଭାବେ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କୁ ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ହେଉ । ସେ “ମନ୍ତ୍ରୀମାନେ ଝାଡ଼ା ଫେରନ୍ତି କି ?”
ବୋଲି ତାଙ୍କ କୌତୂହଳ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତୁ । ପୁଲିସବାଲାମାନେ ତାଙ୍କୁ “ରେପିଷ” ପରି
ଦେଖାଯିବାରେ ବି ମୋର ଆପତ୍ତି ନାହିଁ । ପୁଣି ଏକ ମେଟାଫିଜିକାଲ ଉଦ୍‌ବେଗରେ ସେ
“ମନେକର” ଶୈଳୀରେ ଏକ “ପ୍ରାର୍ଥନାଐତିହାସିକ” ନିର୍ଜନତାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିପାରନ୍ତି ।
କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟ ଓ ପରିହାସ, ଚିନ୍ତା ଓ ଅନୁଚିନ୍ତାର ସାମାଜିକ ଚେତନା ତାଙ୍କ ଭାଷାର
ଅନମନୀୟତା ହେତୁ ଆଦୌ ସାବଲୀଳ ମନେହୁଏ ନାହିଁ ।

ଯଥା: “ଭାନୁ କ୍ରମେ କୁନ୍ତୀ ଜୀବନରୁ ନିସ୍ତ୍ରାନ୍ତ ହୋଇଗଲା । କୁନ୍ତୀ କେତେଥର ଭାନୁ
ଘରକୁ ଯାଇଥିଲା । ଭାନୁ ଥରେ ଘର ଭିତରେ ଥାଇ ନାହିଁ ବୋଲି ଖବର ପଠେଇଲା । ଆଉ
ଥରେ ବାଡ଼ିପଡ଼େ ବାହାରି କଲିକତା ପଳେଇଗଲା । ଭାନୁ ଆଉ ଆସିବ ନାହିଁ ବୋଲି କୁନ୍ତୀ
ଜାଣିଗଲା । ହେଲେ ସେ ପାଗଳୀ ହୋଇଗଲା ନାହିଁ ବା ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିବା କଥା ଚିନ୍ତା କଲା
ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୁଃଖ ବୋଧେ ଗୋଟେ ଗୋଟେ ଅଭିଜ୍ଞତା- ଏମିତି ସେ ନିଜକୁ ସାନ୍ତ୍ୱନା
ଦେଲା । ପ୍ରାୟ ପାଞ୍ଚବର୍ଷ ପରେ ତା’ର କୋରାପୁଟ ବଦଳି ହେଲା ।” (ପୃଷ୍ଠା- ୧୦)

ଏହି ଉଦ୍‌ବୃତ୍ତିରେ କ୍ରିୟାପଦଗୁଡ଼ିକର ଓ ବାକ୍ୟମାନଙ୍କ ଶୈଳୀଗତ ପୁନରାବୃତ୍ତି
ଲକ୍ଷ୍ୟଶୀଳ । (ବହିଟିରେ ଏହିପରି ଅନେକ ପାରାଗ୍ରାଫ୍ ରହିଅଛି ।) ଏହି ପୁନରାବୃତ୍ତି ଏକ
ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପରିଚୟ ନୁହେଁ । ଏଠି ଭାଷା ଏକପ୍ରକାର ଅସହାୟ । ଯେଉଁ ଭାବରେ
କୁନ୍ତୀ ଭାନୁ ପାଖକୁ ଯାଏ ବା ଭାନୁ ତା’ଠାରୁ ଲୁଚେ, ତାହା ଅତି ପରିଚିତ ଜଣାପଡ଼େ, ଠିକ୍
ଯେପରି ରାସ୍ତାର ମାଇଲ ଖୁଣ୍ଟ ବା କୌଣସି ସରକାରୀ ଫାଇଲ୍‌ର ନୋଟିସ୍ ପରି (“As
suggested” ଜାତୀୟ ଭାଷା) । ଭାଷା ଏଠି ଗତିହୀନ । ଏହାକୁ ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ
ଉତ୍ତେଜନାହୀନତା, ଧୈର୍ଯ୍ୟ, ଭାବବିହୂଳତାର ଅଭାବ (ବା ଏକ ପ୍ରକାର ସ୍ଥିତପ୍ରଜ୍ଞତା) ବୋଲି
ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କୁ ବଧେଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ତେବେ ଉକ୍ତ ଅସହାୟ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ଭାଷାରେ
ଗୋଟିଏ ଐତିହାସିକ ଅବସ୍ଥିତିକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବା ସହଜ ନୁହେଁ ।

ତେଣୁ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା କୁନ୍ତୀର ଐତିହାସିକତାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନିରୂପିତ ନ କରି “ପ୍ରାର୍ ଐତିହାସିକତା”, “ପ୍ରାଚୀନ”(ତା), “କିମ୍ବଦନ୍ତୀ”, “ପରୀ-କାହାଣୀ” ପ୍ରଭୃତି ଶବ୍ଦମାନଙ୍କ ‘ଥ୍ରେରୀ’ ଆଡ଼କୁ ମୁହାଁଇବା କାବ୍ୟିକତା ନୁହେଁ, ତାହା ଇତିହାସର ସ୍ରୋତକୁ ନ ବୁଝିବାର ଚିହ୍ନ ଅଟେ । ଆଦିମ, ପ୍ରାଚୀନ, ପ୍ରାର୍ ଐତିହାସିକ- ଏସବୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଐତିହାସିକ ସଂଯୋଜନା ନୁହେଁ କି ? ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଇତିହାସ ବାହାରକୁ ଯାଇ ଖୋଜୁଛନ୍ତି ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନାତୀତ ଇତିହାସ । ଏହା ଏକ ଅସମ୍ଭବ ଚେଷ୍ଟା । ଏହି ଚେଷ୍ଟାକୁ ମୁଁ ଆଗରୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ଉଚ୍ଚାରିଲାଷ୍ଟ ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିଛି ।

(୧୯୮୯)

ସରୋଜିନୀଙ୍କ ତେଲଶଟି ଗନ୍ତ

୧୯୯୫ରେ ପ୍ରକାଶିତ ସରୋଜିନୀ ସାହୁଙ୍କ “ତରଳି ଯାଉଥିବା ଦୁର୍ଗ” ଓ “ଗୌକାଠ” ଏହି ଦୁଇ ଗନ୍ତ ସଂକଳନରେ ମୋଟ ତେଲଶଟି ଗନ୍ତ ରହିଛି । କେଉଁ ଗନ୍ତଟି ଆଗରୁ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା, କେଉଁଟା ନୂଆଁ କରି ଏଇ ସଂକଳନ ଦୁଇଟା ପାଇଁ ଲେଖାଯାଇଛି ବା କେଉଁ ଗନ୍ତଟି କେବେ ଲେଖାଯାଇଥିଲା ସେଇପରି ସୂଚନା ଲେଖିକା ବା ପ୍ରକାଶକ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ତେବେ ଏଇ ତେଲଶଟି ଗନ୍ତ ପଢ଼ି ସରୋଜିନୀଙ୍କ ଗନ୍ତଲେଖା ସମ୍ପର୍କରେ ଗୋଟିଏ ଧାରଣା କରିବାରେ କିଛି ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ । ଆଗରୁ ତାଙ୍କର ତିନୋଟି ଗନ୍ତ ସଂକଳନ, “ସୁଖର ମୁହାଁମୁହିଁ” (୧୯୮୧), “ନିଜ ଗହୀରରେ ନିଜେ” (୧୯୮୯), “ଅମୃତର ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ” (୧୯୯୨) ବାହାରିଛି । ଏହି ଗନ୍ତମାନ ବା ପତ୍ରପତ୍ରିକାରେ ପ୍ରାୟତଃ ନିୟମିତ ଭାବରେ ଦେଖା ଦେଉଥିବା ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଗନ୍ତ ବିଷୟରେ ଏଠି ଚର୍ଚ୍ଚା କରୁନାହିଁ । କେବଳ ସଦ୍ୟ ପ୍ରକାଶିତ ଦୁଇଟି ସଂକଳନକୁ ବିଚାର କରିବା ।

‘ତରଳି ଯାଉଥିବା ଦୁର୍ଗ’ ୧୯୮୯ରେ ପ୍ରକାଶିତ “ନିଜ ଗହୀରରେ ନିଜେ”ରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା । ତାକୁ ପୁଣିଥରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସଂକଳନରେ ଏକ ଶୀର୍ଷକ ଗନ୍ତ ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ଦେବା ଅର୍ଥ ସରୋଜିନୀ ଏଇ ଗନ୍ତଟିକୁ ଖୁବ୍ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ବୋଲି ଭାବିବାକୁ ହେବ । ଛୁଆଟିଏ ଗର୍ଭରେ ଧାରଣ କରି ତାକୁ ଜନ୍ମ କରିବା ଆମ ସମାଜରେ ନାରୀ ଜୀବନର ଏକମାତ୍ର ସ୍ଥାୟୀ ଓ ସୁଦୃଢ଼ ପରିଚୟ ଅଟେ । ଏହାହିଁ ନାରୀର ଦୁର୍ଗ, ଯେଉଁ ଦୁର୍ଗ ଭିତରେ ବସି ସେ ତା’ର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିପାରେ । ଏଇ ଦୁର୍ଗଟି ତରଳିଯିବା ଯାହାକି ସରୋଜିନୀ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ଓ ବେଶ୍ ସହଜରେ (ତାଙ୍କର ଏଇ ସହଜ କାର୍ଯ୍ୟଟି ହିଁ ଚମତ୍କାରିତା) ନାରୀର ମାସିକ ଋତୁଚକ୍ରଜନିତ ପ୍ରବାହ ସହ ସଂଯୋଜିତ କରିଛନ୍ତି । ଗନ୍ତଟିରେ ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ପାରମିତାର ସ୍ୱପ୍ନରେ ବରଫ ଦୁର୍ଗଟି ତରଳିବା ଏକ ସୁନ୍ଦର ପରିକଳ୍ପନା ଅଟେ । କିନ୍ତୁ ଗର୍ଭ ଧାରଣ କରି ପାରିନଥିବା ପାରମିତାର ହତାଶାରେ ତାକୁତା ଓ ସେହି ତରଳିଯିବାର ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ନାରୀଟିକୁ ଗର୍ଭଧାରଣ ଓ ଛୁଆଜନ୍ମର ଅତି ପରିଚିତ ପୁରୁଷକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଆଦର୍ଶ ଦ୍ୱାରା ବଶୀଭୂତ କରୁନାହିଁ କି ? ନାରୀର ପରିଚୟ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଜୈବିକ ଓ ବାଇଓଲଜିକାଲ୍ ବୋଲି ଏକ ଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇନାହିଁ କି ? ଗର୍ଭଧାରଣ ଓ ଛୁଆଜନ୍ମର ଏକ ପ୍ରକାର ରୋମାଞ୍ଚସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗନ୍ତଟିରେ ଛାଇ ରହିଛି । ତେବେ ଏକାଧିକ ଗନ୍ତରେ ସରୋଜିନୀ ଉକ୍ତ ଆଦର୍ଶ ଓ ଛାଇ ବାହାରକୁ ଆସି ତାଙ୍କର ମନନଶୀଳତାର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ଯଥା: ‘ଅପହଞ୍ଚ’- ଯେଉଁଠି ଆମେ ଦେଖୁଁ ଗୋଟିଏ ମାଆ ତା’ର ଛୋଟ ଝିଅ ଡିଗଲିର ପୃଥିବୀକୁ କିପରି କଳ୍ପିତ

ଓ ସଜ୍ଜିତ କରିଦେଇଛି । ଗଛଟିର ଏକ ଡାକ୍ଷଣ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ହେଲା, ଯେତେବେଳେ ଡିଗ୍‌ଲିର ଛୋଟ ଛୋଟ ସାଙ୍ଗମାନେ ତା' ଉପରକୁ ଛେପ ପକାନ୍ତି । ଛୁଆମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଆମର ଯେଉଁ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ଭାବନାମାନ ପାରମ୍ପରିକ ଭାବରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇ ଆସିଛି, ତାହାର ଏଇ ଦୃଶ୍ୟଟି ଏକ ଡିଗ୍ ଓ ଯଥାର୍ଥ ବିଶ୍ଳେଷଣ । ବଡ଼ ଘର, ସାନ ଘର ଏଇପରି ସାମାଜିକ ବୈଷମ୍ୟର ଗନ୍ତ ଭାବେ 'ଅପହୃତ' ଜଣାଗଲେ ହେଁ ଏହି ଗଛଟିରେ ମାତୃତ୍ୱ ଓ ଶୈଶବ ଯେ ସହଜାତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ ତାହା ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦିଶେ । ଡିଗ୍‌ଲିର ମାଆ ଓ ଛେପ ପକାଉଥିବା ପିଲାମାନେ ତା'ର ଉଦାହରଣ ।

ଆଉ ଦୁଇଟି ସରୋଜିନୀଙ୍କ ଭଲ ଗଳ୍ପ ହେଲା, 'ଗୋପନୀୟ' ଓ 'ଖେଳ ଖେଳରେ' (ଚୌକାଠ) ଯେଉଁଠି ନାରୀ ମନ ଖୋଜିଛି ଏକ ନୂତନ 'ବହୁତ୍ୱ', ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀର ଦରକାରୀ ସମ୍ପର୍କ ବାହାରେ । ବିଶେଷତଃ, 'ଖେଳ ଖେଳରେ' ଏଇ ଖୋଜିବାରେ ନାରୀର ଅସହାୟତା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମତାର ସହ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଛି । ବସ୍ତୁତଃ, ନାରୀ ହେବାର ସାମାବଦ୍ଧତା ସରୋଜିନୀ ଗଳ୍ପ ରଚନାର ଏକ ମୁଖ୍ୟ କଥା । ତେଣୁ ତାଙ୍କ 'ରେପ୍' ଗଳ୍ପରୁ 'ଫର୍ ମି' ଧାଡ଼ିଟି ଛିଣ୍ଡାଇ ଆଣି ଉଦ୍ଘାଟିତ ହେବାର କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । ନିତିଦିନିଆ ଜୀବନରେ ପେଣି ହୋଇଯାଇଥିବା ଜଣେ ସରଳ ଶିକ୍ଷିତା ନାରୀର କ୍ରୋଧ ଓ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିଥିବା ଅବସ୍ଥାକୁ ବୁଝିଲେ ଯାଇ ଗଳ୍ପପଟିରେ 'ରେପ୍' ଓ 'ଫର୍ ମି' ପରି ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦର ଯଥାର୍ଥତା ବୁଝିହେବ । ସେହିପରି ଭାବରେ 'ଚୌକାଠ'ରେ ଜଣେ ଶିକ୍ଷିତା ଝିଅ ଇପ୍ପିତା ଘର ତେଇଁ ବାହାର ପୃଥିବୀକୁ ଯାଇପାରୁ ନଥିବା ହେତୁ ଯେଉଁ ଦୁଃଖ ଅନୁଭବ କରେ, ତା'ଠାରୁ ଆହୁରି ଗଭୀର ଦୁଃଖ ହୋଇଛି ତା'ର 'ଅଳ୍ପ ପାଠୋଇ' ମା'ର । ଇପ୍ପିତା ନୁହେଁ ତା'ର ମା' ହିଁ ଚୌକାଠ ହୋଇ ରହିଯାଇଛନ୍ତି, ସବୁଦିନ ପାଇଁ । ବାପ, ଭାଇ ସଂସାରରେ ତା'ର ମା' ପାଇଁ ଇପ୍ପିତା ଯେଉଁ ଲୁହ ଢାଳିଛି, ତାହା ଗଳ୍ପଟିରେ ନାରୀ ଅସହାୟତାର ଆଉ ଏକ ଦିଗ ଆମକୁ ଦେଖାଏ । ରେପ୍ ହେବାଠାରୁ ଏକ ଚୌକାଠ ହୋଇ ରହିବା କୌଣସି ହିସାବରେ କମ୍ ଦୁଃଖଦାୟକ ନୁହେଁ ।

ତେବେ କେବଳ ନାରୀ-କଥା ତାଙ୍କ ଗଳ୍ପର ଏକମାତ୍ର ଉପକୀର୍ତ୍ତ୍ୟ ନୁହେଁ । ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥାର ଆହୁରି ଚିତ୍ର ଆମେ ତାଙ୍କ ଗଳ୍ପରେ ଦେଖୁଁ । ଅଧ୍ୟାପକୀୟ ଜଗତରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମ୍ପର୍କକୁ କଳ୍ପସିତ କରୁଥିବା ସ୍ୱାର୍ଥମୟ ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ଏକ ସରଳ ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଆମେ ପାଇ 'ସିଂହାସନ'ରେ (ଚୌକାଠ) । ସେହିପରି ଭାବେ ତିନୋଟି କୁକୁର ଉପରେ ଲିଖିତ ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ଗଳ୍ପ 'ଉପେକ୍ଷା' (ତରଳି...) ବି ସାମାଜିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସୂଚନା ଦିଏ । ଆମ ବର୍ତ୍ତମାନ ସମାଜରେ ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତମାନଙ୍କ ଆଧିପତ୍ୟର ଏଇ ଏକ ସରଳ ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ କାହାଣୀ । କୁକୁର ତିନୋଟି ଏହି ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତମାନଙ୍କ ପ୍ରତୀକ । ତେବେ ଗଳ୍ପଟି ଆହୁରି ପଶୁକୈତ୍ରିକ ହୋଇଥିଲେ, ଆମେ ଏକ

ଚିରାକର୍ଷକ ମୋରାଲ ଏଲିଗୋରୀଟିଏ ପାଇଥାନ୍ତେ ଏବଂ ଦୁଇଟି ଯାକ ସଂକଳନର ନାରୀକୈନ୍ଦ୍ରିକ, ମଧ୍ୟବିରାୟ ଦୃଶ୍ୟରାଜିର ବାହାରକୁ ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ପାଠକକୁ ମିଳିଥାନ୍ତା ।

ଯଦିଓ ଏହି ଦୃଶ୍ୟରାଜିର ଚିତ୍ର ଓ ଘଟଣା ଭିତରକୁ ଯିବାପାଇଁ ସରୋଜିନୀ ବାରମ୍ବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି, କ୍ଷୁଦ୍ର ଗନ୍ତର ସୀମା ଭିତରେ ଏଇ ଦୃଶ୍ୟରାଜିର ବହୁଳତା ତାଙ୍କର ଚେଷ୍ଟାକୁ ପ୍ରତିହତ କରି କେତେକ ଗନ୍ତକୁ ଦୁର୍ବଳ କରିଦେଇଛି । ଯଥା: ‘ଦ୍ଵାପ’ (ତରଳି...) ଗନ୍ତଟି କେବଳ ଏକ ଚିତ୍ର, ଏଥିରେ ଗାନ୍ଧିଜୀ ନାହିଁ । ସେହିପରି ଆଉ ଏକ ଗନ୍ତ, ‘ଜହ୍ନୁଦ’ (ଚୌକାଠ) । ଏଇ ଗନ୍ତର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଯେଉଁ ଗୁରୁତ୍ଵପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁଭୂତି (ସେମାନେ ଯେମିତି ମା ଝିଅ ନୁହନ୍ତି ତି’ଟା ନାରୀ । ନିଜର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ପାଇଁ କାନ୍ଦୁଛନ୍ତି ଛାତି ପିଟିପିଟି) ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ, ତାହା ମୋ ମତରେ, ଖୁବ୍ ଡେରିରେ ଓ ଅନେକ ଅଦରକାରୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ପରେ ଦିଆଯାଇଥିବାରୁ କଥାଟିର ଗୁରୁତ୍ଵ ଲଘୁ ଓ ଅତିନୀଚକାୟ ବା ମେଲୋଡ୍ରାମାଟିକ୍ ହୋଇଯାଇଛି ।

ଓଡ଼ିଆ ନାରୀମାନେ ଲେଖୁଥିବା ଗନ୍ତରେ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ସାମାଜିକ ଚିତ୍ରର ପ୍ରବଳତା ବା ବର୍ଣ୍ଣନାମୟତାକୁ ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ଦୁର୍ବଳତା ବା ବିଫଳତା ବୋଲି ନ ଭାବି ତାହାର ଏକ ସମାପତତାକୁ ଅଧ୍ୟୟନ ନାରୀ-ଲେଖକମାନଙ୍କ ଲେଖକୀୟ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ଆଲୋଚିତ କରିବ ବୋଲି ମୋର ବିଶ୍ୱାସ । ଏର ସମୀକ୍ଷାର ପରିସର ଭିତରେ କେବଳ ଏତିକି ସୂଚନା ଦେବି ଯେ, ଉକ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନା ବହୁଳତା ଆମ ନାରୀମାନଙ୍କର ଅପେକ୍ଷାକୃତ ସୀମିତ ଅନୁଭୂତିର ସଂସାର ସହ ସଂପୃକ୍ତ । ସେଥିପାଇଁ କେବଳ ଲେଖକ/ଲେଖିକାଙ୍କୁ ଦାୟୀ କରାଯାଇନପାରେ । ଶେଷରେ, ସରୋଜିନୀଙ୍କ ଗନ୍ତମାନଙ୍କରେ ଅନେକ ଥର ଭେଟିଥିବା ଏକ ଖୁବ୍ ଛୋଟ ଘଟଣା ହେଲା- ନାରୀ ଚରିତ୍ରମାନେ ବାଅରୁମକୁ ପରିସ୍ରା ପାଇଁ ବା ପାଇଖାନା ଯିବା । ଆତ୍ମମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏଠି ଏକ ଶିକ୍ଷଣୀୟ ଉପାଦାନ ରହିଛି । ନାରୀ ଆତ୍ମମାନଙ୍କ ସ୍ମୃତିରେ ଆମର ଯେଉଁ ଅଗଣିତ ଅନାବଶ୍ୟକ କାବ୍ୟ କବିତାର ଉଦ୍‌ବେଳନ ଘଟିଛି, ସେଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ଏହି ପରିସ୍ରାଯିବା ବା ପାଇଖାନା ଯିବା ବିଷୟ ପ୍ରତି ଆମେ ଚିକିଏ ସଚେତନ ହେବା ବୋଧେ ଆବଶ୍ୟକ । ଅତ୍ୟଧିକ କାବ୍ୟଭାବକୁ ଏଠି ଯେମିତି ସରୋଜିନୀ ଅପଦସ୍ତ କରନ୍ତି ସେଇ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଆଭିମୁଖ୍ୟଟିର ସଂପ୍ରସାରଣ, ବିଶେଷତଃ ତାଙ୍କ ଗନ୍ତମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟବିରାୟ ଜୀବନର ବ୍ୟାପ୍ତି ତାଙ୍କର ମନନଶୀଳତାକୁ ଅଧିକ ରୁଚିମନ୍ତ କରିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ରହିଅଛି । ସରୋଜିନୀ ଏକ ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକ ମନୋବୃତ୍ତି ନେଇ ଗନ୍ତ ଲେଖନ୍ତି । ଏଇ ମନୋବୃତ୍ତିର ଆଦର୍ଶ ଓ ଦିଗନ୍ତର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ପଷ୍ଟତା ପ୍ରତି ଗନ୍ତମାନଙ୍କରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ତେବେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଅନୁଶୀଳନରେ ବସ୍ତୁତଃ ‘ବାସ୍ତବତା’ ପ୍ରତି ହିଁ ବେଶୀ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରିବା ଉଚିତ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା ।

“କାଳପୁରୁଷ” ଓ “The Waste Land”ର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର

“ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ” ପୁସ୍ତକର ୩୧୩ପୃଷ୍ଠାରେ “ସୁବୋଦ୍ୟତ ‘ନୂତନ’ ଗତି” ଶୀର୍ଷକରେ ମାନସିଂହ ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କବିତାକୁ ଯେଉଁ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଦେଖାଇଛନ୍ତି ତାହା ସମାଲୋଚନା ନୁହେଁ, ଆଉ କିଛି । ସେ ନୂତନ କବିତାର କାବ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିନାହାନ୍ତି । କେବଳ ଏକ ରୂକ୍ଷ ନୀତିବାଦୀ ପରି ସେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ: ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କବିତାରେ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରେମ ନାହିଁ । ସେ ଅସାମାଜିକ ପ୍ରେମର ପ୍ରଚାରକ । ସେ ଗୋଳମାଳିଆ ଗଦ୍ୟକୁ ପଦ୍ୟ ଆକାର ଦେଇ ଠିଆ କରାଇଛନ୍ତି । ସେ ଏକ ନକଲି ଏଲିଅଟ୍ । ତାଙ୍କ କବିତାରେ ଓଡ଼ିଆ ପାଣି ପବନର ଆଭାସ ନାହିଁ ଇତ୍ୟାଦି । ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ “ସମୁଦ୍ର ସ୍ନାନ” ଏବେ ଜାତୀୟ ସ୍ତରରେ ପୁରସ୍କୃତ ହୋଇସାରିଛି । ତେବେ ତାଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ‘କାଳ ପୁରୁଷ’କୁ ଏବେ ସୁଦ୍ଧା କେତେକ ମହଲରେ ଏକ ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କବିତା ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କଲାବେଳେ କିଛିଟା ସନ୍ଦେହ ଓ ଅନିଶ୍ଚୟତା ରହିଯାଉଛି । ଏହାର କାରଣ: ‘କାଳପୁରୁଷ’ ଓ The Waste Landର ଏକ ସ୍ଥିର ନିରପେକ୍ଷ ତୁଳନା ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିନାହିଁ । ଲେଖକର ବିଶ୍ୱାସ ଯେ ‘କାଳପୁରୁଷ’ ଏକ ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା ଏବଂ ଏହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟି । ଏହି କବିତାର ନୂତନତ୍ୱ ପ୍ରଶ୍ନୋତ୍ତରମୟ । ଭାବ ଓ ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ସଫଳତା ।

ଏଲିଅଟ୍ The Waste Landର ତୃତୀୟ ଭାଗ (The Fire Sermon)ର ଗୋଟିଏ ଅଂଶରେ ଗୋଟିଏ ଟାଇପିଷ୍ଟ ଝିଅର ବ୍ୟର୍ଥ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି:

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass
‘Well now that’s done: and I’m glad it’s over.
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

ଏଠାରେ ପ୍ରେମର ଅର୍ଥ ଏକ ନିରର୍ଥକ ଯୌନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହା ଆଦିମ ଦୈହିକ ମିଳନର ଉଲ୍ଲାସ ବି ନୁହେଁ— ସ୍ନେହ, ସହାନୁଭୂତି ତ ଦୂରର କଥା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାମାଜିକ ପରିବେଶରେ ଏହି ଚିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସତ୍ୟ ହୋଇପାରେ— କିନ୍ତୁ ଆମ ସମାଜରେ ତତ୍ତ୍ୱପ ନୈତିକ ଅଧୋପତନ ଘଟିନାହିଁ । ଆମ ସମାଜରେ ଯୌନ ବିକୃତି ଏକ ବିରାଟ ସମସ୍ୟା ନୁହେଁ— ଏପରି ଭାବି ଯେଉଁମାନେ ଗୁରୁବାରୁଙ୍କ ନିମ୍ନୋକ୍ତ ଉଦ୍ଦତାଂଶକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ହନୁକରଣ ବା ଏଲିଅଟ୍ ହେବାର ନକଲି ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ବୋଲି ଭାବନ୍ତି, ସେମାନେ କେତେକ ନିରାଚ ସତ୍ୟତା ପ୍ରତି ଆଶ୍ଚର୍ୟ୍ୟ ବୁଝି ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହି ଅଜ୍ଞତା କେବଳ ସାମାଜିକ ବା ନୈତିକ ଜ୍ଞାନର ଅଭାବ ନୁହେଁ, ଏହା କବିତା-ଗଠନର ନୀତି ନିୟମର ଅଜ୍ଞତା ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ସୂଚିତ କରାଏ । ଉଦ୍ଦତାଂଶଟି ହେଲା:

“ବୋଷବାବୁ ସହରର ବ୍ୟବସାୟୀ
କାର ଚଢ଼ି ଚାଲିଗଲେ ପଛଆଡ଼େ ରଖିଦେଇ
ଆମର ଏକତାଲା ଘର
ସେତେବେଳେ ଝରକାରେ ମୁଁ ରହିଲି ଖାଲି ତାହି
ବେଣୀରେ ନ ଥିଲା ଫୁଲ ବ୍ରେଷ୍ଟ-ଟାଇଟ୍ ନଥିଲା ଛାତିରେ
ବାପା ଥିଲେ କଚିରୀରେ ବୋଉ ଗଲା ଧାର ମାଗି
ତିନିଦିନ ପରେ ରଜ ଭାଇ ଥିଲେ ଡାକ୍ତରଖାନାରେ ।
ଅରଣ୍ୟର ଅଜଗର ମୁଁ ରହେ ଅଥର୍ବ ଶ୍ମିର ।
ମୁଁ ସହେ କଷଣ ଲକ୍ଷ ଦେହ ଆଉ ମନ ଓ ଆତ୍ମାର
ମୋ ଦେହରେ ଗନ୍ଧ ପୁଣି ପୁଷ୍ପବତୀ ଗଣିକାର
ଚନ୍ଦ୍ରଭାନୁ ହୁଙ୍କାର ଓ ଇଷିକାର ଲାବଣ୍ୟବତୀର
ଗୋ-ମାଂସର ଗନ୍ଧ ପୁଣି ମଦ ମସ୍ୟା ନାରୀଗନ୍ଧ
ମୋ ଦେହରେ ପୃଥ୍ବୀର ଯାଯାବର ଆଲୋକ ଅନ୍ଧାର ।”

ଏହି ପଂଦୁକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ନକଲି ଏଲିଅଟ୍‌ର ଆଲେଖ୍ୟ ନୁହେଁ, ଏହା ଜୀବନ୍ତ କବିତା । ଏଲିଅଟ୍ ଟାଇପିଷ୍ଟ ଝିଅକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ତୀର୍ଥ୍ୟକ୍ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ (Ironical angle)ରୁ ଦେଖିଛନ୍ତି । ସେ ଯନ୍ତ୍ରବତ୍ ତା’ର ଦୈହିକ ସୁଖଲାଭ କରିଛି । ଅବଶ୍ୟ ତାକୁ ‘ସୁଖ’ ବୋଲି କହିବା ବୋଧହୁଏ ଭୁଲ୍ ହେବ । ‘I’m glad it’s over’ରୁ ଜଣାପଡ଼େ ସେ ତା’ର departed lover ସହ ମିଳନର ଦୈହିକ ସୁଖ ବି ଲାଭ କରିନାହିଁ । ତା’ର ପାପର ଚେତନା ବି ନାହିଁ । ସେ ପଥର ହୋଇଯାଇଛି । ସ୍ତ୍ରୀ-ପୁରୁଷ ମିଳନର ଏ ଦୁର୍ଭତା କେବଳ ନୈତିକ ଦୈନ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହା ଜୀବନର ସମାପ୍ତି ମଧ୍ୟ ।

ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି କବି ତୀର୍ଥୀଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ପତନର ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ତୁଳନା (contrast)ରୁ କବି ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ନୈତିକ ବୋଧ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ । କେବଳ ସେତିକି ନୁହେଁ, ଏହି ଦୁଇ ଝିଅଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ ଦୁଇଟି ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥା ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ସଚେତନ ହେଉ ।

ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ, ଟାଇପିଷ୍ଟ ଝିଅର ଜୀବନରେ ଏକ ଉଦାସୀନତା (indifference) ଅଛି, ଯାହା ବୋଷବାବୁଙ୍କ କାମନାର ଶିକାର ହୋଇଥିବା ଅସହାୟ ଝିଅର ଜୀବନରେ ନାହିଁ । ଏହି ତପାତ୍ ଏଲିଅଟ୍ ଓ ‘ନକଲି ଏଲିଅଟ୍’ଙ୍କର ନୁହେଁ । ଏହା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଓ ଓଡ଼ିଆ ସାମାଜିକ ପରିବେଶର ତପାତ୍ । ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ‘ଝିଅ’ ଦରିଦ୍ର । ତା’ର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଓ ଯୌବନର ସୁଯୋଗ ନେଇଛନ୍ତି ଧନୀ ବ୍ୟବସାୟୀ ବୋଷବାବୁ । ସେ ନିତାନ୍ତ ଏକାକୀ ଓ ଅସହାୟ । କିନ୍ତୁ ତା’ର ଜୀବନ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନତା ନାହିଁ । “ମୁଁ ସହେ କଷଣ ଲକ୍ଷ ଦେହ ଆଉ ମନ ଓ ଆତ୍ମାର”— ପଢ଼ନ୍ତି ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ଟାଇପିଷ୍ଟ ଝିଅର ଯନ୍ତବତ ଜୀବନର ସୂଚନା ଦିଏ ନାହିଁ । ଏହି ଝିଅର ଆବେଗ ଓ ଅନୁଭୂତି ଆମ ସମାଜର । ଏହା ନକଲି ନୁହେଁ । ତା’ର ପରିବେଶ ଓ ବ୍ୟଥା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସତ୍ୟ । “ମୋ ଦେହରେ ଦୁନିଆଁର ଯାଯାବର ଆଲୋକ ଅନ୍ଧାର” । ଏହି ଚେତନା “ଅସାମାଜିକ” ନୁହେଁ, ଏହା ତୀବ୍ର ଭାବରେ ସାମାଜିକ । ଏହା ଏକ ଅସାମାଜିକ ପତିତ ସମାଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଜଣେ ଅତ୍ୟାଚାରିତା ନାରୀର ସ୍ଵର । ଏହାର ନିବିଡ଼ ମାନବିକତା ପାଠକକୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ସ୍ପର୍ଶ କରେ ।

ଆଉ ମଧ୍ୟ, ବୋଷବାବୁ ଓ ଏହି ଝିଅକୁ ଯଥାକ୍ରମେ ଚନ୍ଦ୍ରଭାନୁ ଓ ଲାବଣ୍ୟବତୀର ପ୍ରେମ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଦେଖିବାରେ ଏଲିଅଟ୍ ଯେପରି ଗୋଲ୍‌ଡସ୍ମିଥ୍‌ଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣିତ କନ୍ୟା ଓ ଟାଇପିଷ୍ଟ ଝିଅର ଏକ ତୀର୍ଥୀଙ୍କ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି, ସେମିତି ତୀର୍ଥୀଙ୍କତା ବା irony ଏଠାରେ ନାହିଁ । ଚନ୍ଦ୍ରଭାନୁ ଓ ଲାବଣ୍ୟବତୀ କବିଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ପାଶବିକ କାମନାର (ଚନ୍ଦ୍ରଭାନୁର ହୁଙ୍କାର ଓ ଲାବଣ୍ୟବତୀର ଉଷିକାର) କୁଳନ୍ତ ସିନ୍ଦୂର ବା ପ୍ରତୀକ । ସେମାନଙ୍କ କାମୁକତା ପ୍ରତି ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରି କବି ଆମର କ୍ରମ-କ୍ଷୟଶୀଳ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରଶ୍ନ କରିଛନ୍ତି । ସାମାଜିକତା ଓଡ଼ିଆ ସମାଜ ଦିନେ ଏହି ରତିର ପୂଜକ ଥିଲା ଏବଂ ଏବର ସମାଜରେ ସେ ରତିବୋଧ କ୍ରମଶଃ ବ୍ୟାପକ ହୋଇ ଉଠୁଛି । ଯେଉଁମାନେ ଆମ ସମାଜର ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଲୋକଙ୍କ ମନ ଭିତରକୁ ଉଠି ମାରିଛନ୍ତି ବା ଦେଖୁଛନ୍ତି ସେମାନେ ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କବିତାର ସତ୍ୟତା ନିଶ୍ଚୟ ଉପଲବ୍ଧ କରିବେ ।

କବିଙ୍କ ନୈତିକତା ଓ ସାମାଜିକ ଚେତନା ନାହିଁ ବୋଲି ଭାବିବା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଭୁଲ୍:

“ବେଶୀରେ ନ ଥିଲା ଫୁଲ ବ୍ରେଷ୍ଟ-ଟାଇଟ୍ ନଥିଲା ଛାତିରେ
ବାପା ଥିଲେ କଟିରୀରେ ବୋଉ ଗଲା ଧାର ମାରି
ଡିନି ଦିନ ପରେ ରଜ ଭାଇ ଥିଲେ ଡାକ୍ତରଖାନାରେ ।”

ଏହି ଧାଡ଼ିଗୁଡ଼ିକର କାରୁଣ୍ୟ ଓ ସମବେଦନା ବାସ୍ତବରେ ମାର୍ମିକ ।

ଏ କଥା ଅବଶ୍ୟ ସତ୍ୟ ଯେ ଏଲିଅଟ୍ ଟାଇପିଷ୍ଟ ଝିଅ, ତା’ର ପରିବେଶ ଓ departed lover ର ଚିତ୍ର ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ବୋଷବାବୁ ଓ ବେଶୀରେ ନ ଥିଲା ଫୁଲ ଝିଅର ପରିକଳ୍ପନାକୁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ଚିତ୍ରଣ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟିର ଆଲୋଚ୍ୟ ବହନ କରିଛି । ତା’ର ନିଶ୍ଚିତ ଚିହ୍ନ ବା ଲକ୍ଷଣ ହେଲା ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ପଂଦୁକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ଜୀବନୀଶକ୍ତି ବା vital force ।

ଏଲିଅଟ୍ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଲେଖା ଓ ଲେଖକଙ୍କଠାରୁ ‘ନକଲ’ କରିଛନ୍ତି ଓ ବିଶେଷତଃ The Waste Landକୁ ନକଲି କବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିଲା ଓ ବେଳେବେଳେ ଏବେ ବି କୁହାଯାଉଛି । ଏଲିଅଟ୍ ଏହା ଲୁଚାଇ ରଖି ନଥିଲେ । ସେ ଏହି କବିତା ସହ Notes on The Waste Land ଶୀର୍ଷକରେ ସବୁଲେଖା ଓ ଲେଖକଙ୍କ (ଯେଉଁମାନଙ୍କଠାରୁ ସେ ପ୍ରେରଣା ନେଇଛନ୍ତି) ସମ୍ପର୍କରେ ନୋଟ୍ ଦେଇଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଯେଉଁମାନେ ଉକ୍ତ କବିତାକୁ ସହାନୁଭୂତିର ସହ ପଢ଼ିଛନ୍ତି ସେମାନେ ଏଲିଅଟ୍ଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିର ସାର୍ଥକତା ଓ ଶକ୍ତିକୁ ସନ୍ଦେହ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏପରିକି କନୋଲିଙ୍କ ପରି ଜଣେ ସମାଲୋଚକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି କହିଛନ୍ତି, ‘ଏପ୍ରିଲ ମାସ ଆସିଲେ ଏ କବିତା ଯଦି କିଏ ପଢ଼େ, ତେବେ ସେ ନୀରବରେ ଲୁହ ନ ଢାଳି ରହିପାରିବ ନାହିଁ ।’ ଏଥିରୁ କବିତାଟିର ଦୁଃଖ ଓ ଯନ୍ତ୍ରଣା କେତେ ମାର୍ମିକ ତାହା ବୁଝିହେବ । ସେହିପରି ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ, ବର୍ଷା କାଳରେ ଝରକା ପାଖରେ ବସି “କାଳପୁରୁଷ”କୁ ଯଦି ଏକାକୀ କିଏ ପଢ଼େ ଓ ତା’ର ଆତ୍ମା କାନ୍ଦି ନ ଉଠେ, ତେବେ ସେ ଓଡ଼ିଆ ଚେତନାଠାରୁ ଦୂରରେ ଓ ମାନବିକ ଚେତନା ଏବଂ ଦୁଃଖ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଅଜ୍ଞ ବୋଲି ବୁଝିବାକୁ ହେବ ।

ପୁନଶ୍ଚ, “କାଳପୁରୁଷ”ର ପ୍ରଥମ ଦଶ/ପନ୍ଦର ଧାଡ଼ି ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ The Waste Landର ପ୍ରଥମ ପାରାଗ୍ରାଫର ଗଠନ ଓ ଅନୁଭୂତିକୁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ତତ୍ପାଠକା ଦେଖିବା କଥା । ଏହା ଟ୍ରାନ୍ସଲେସନ ପୋଏଟ୍ରି ବୋଲି ହାକିମି କରିବା ସମାଲୋଚନା ନୁହେଁ, ଅନ୍ୟ କିଛି ହୋଇଥାଇପାରେ ।

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us- ଭଦ୍ରାଦି ।

“The Waste Land”

“ବର୍ଷାରତୁ ନିଷ୍ଠୁର ନିର୍ମମ, ପ୍ରତୀକ ରଙ୍ଗଣି ପୁଲ ଖତ କୃତ
କାନ୍ଧବାଡ଼ ମୂଳେ, ହାତରେ ଥରାଇ ରସ, ମାଟିତଳେ ଚେରମୂଳ ଟାଣି
ବର୍ଷାପଡ଼େ ବର୍ଷାପଡ଼େ, ଝରି, ଥରାଇ ମୁମୁର୍ଷୁ ଆତ୍ମା ଥୁଣ୍ଡାଗଛ
ଶିଳ ମୂଳେ ମୂଳେ, ବର୍ଷାପଡ଼େ ଝରି ଝରି ଅସରନ୍ତି ବର୍ଷା ପଡ଼େ ଝରି ।
ବୈଶାଖ ଓ ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ଖରା, ଆକାଶର ଚିଣ ଛାତ ତଳେ
ମୁହଁରେ ଆହତ ଯେବେ ଥିଲା ସବୁ, ସବୁ ଥିଲା ଉତ୍ତେଜନା ହୀନ
ହାତରେ ନ ଥିଲା ଚେଷ୍ଟା, ସ୍ବାୟଂ ଶିରା ପ୍ରଶିରା ଭିତରେ
ଆସ୍ଥାତୁର ନ ଥିଲା ଦୃଢ଼ ବିରକ୍ତି ବା କାହାର ଆସକ୍ତି,
କେତେବେଳେ ଘରପୋଡ଼ି, ଖକାପେଟ କୁକୁର ଜିଭରେ
ଟୋପା ଟୋପା ନାଳ ତଳେ ଥିଲା ଯାହା ମୁମୁର୍ଷୁ ଜୀବନ ।

ବେଶ ଥିଲା ଠିକ୍ ଥିଲା ସବୁ

ସେ ଦିନ ଆସିଲା ବର୍ଷା ଛିନ ଛିନ ବିଶ୍ୱଜୀବ ଅସଂଯତ ବଉଦର ସୁଅ
ପକେଟରେ ହାତ ରଖି ଚମକିତ ବିସ୍ମିତ ମୁଁ ଛିଡ଼ା ହୋଇ ମହାନଦୀ କୂଳେ
ଅବାବ୍ ମୁଁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲି ଆସ୍ଥାତୁର ଅଶୁଳ ଉଦୟ ।”

— “କାଳପୁରୁଷ”

ଏଲିଅଟ୍ ଯେଉଁ ଲ୍ୟାଣ୍ଡସ୍କେପର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି ସେଠାରେ ଶୀତ ପରେ ବସନ୍ତ ବା ଗ୍ରୀଷ୍ମ ଆସିଛି । ଯେଉଁମାନେ ଭାରତର ଉଷ୍ଣ ଜଳବାୟୁରେ କେବଳ ବଢ଼ି ଆସିଛନ୍ତି, ସେମାନେ ଶୀତ ପ୍ରଧାନ ଦେଶର ଶୀତ, ବସନ୍ତ ଓ ଗ୍ରୀଷ୍ମର ସମ୍ପର୍କ ଆମ ଦେଶର ଜଳବାୟୁ ଜ୍ଞାନରୁ ବୁଝିପାରିବେ ନାହିଁ । ଆମ ଏଠାରେ ଗ୍ରୀଷ୍ମ ପରେ ବର୍ଷା ଯେପରି ପ୍ରାଣରେ ଏକ ନୂତନ ସ୍ୱପନ ଆଣେ, ସେଠାରେ ଠିକ୍ ସେପରି କରାଳ ଶୀତରତୁ ପରେ ବସନ୍ତ ବା ଗ୍ରୀଷ୍ମ ଆଣେ ନୂତନ ଜୀବନର ସ୍ବାଦ । କିନ୍ତୁ ଉପରୋକ୍ତ ଉଦ୍ଧୃତାଂଶରେ ଏଲିଅଟ୍ summer ବା spring rainsରେ ଜୀବନର ଉନ୍ନେଷ ବଦଳରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି ଯନ୍ତ୍ରଣା । Winter kept us warm ଏକ ବିପରୀତଧର୍ମୀ (paradoxical) ଉକ୍ତି । ଶୀତ ଉଷ୍ମତା ଦେବା ଅପ୍ରାକୃତିକ ଓ ଅସ୍ୱାଭାବିକ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ forgetful snow ବା ବିସ୍ମୃତିର ବରଫ ଦେଇଛି ସେହି ଉଷ୍ମତା ।

ଶୀତର ମୁହୂର୍ତ୍ତମୟ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଯେଉଁ ଜୀବନ ଥିଲା ତାହା ପ୍ରକୃତରେ ଥିଲା ଅସ୍ପଷ୍ଟର ସ୍ଥିତି, ବିସ୍ମୃତିର ନିଦ୍ରା । ସେହି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ବା ବିସ୍ମୃତି ଏକ ପ୍ରକାର ସୁଖଦ ଥିଲା କାରଣ ଜୀବନର ଦୁଃଖ, ବିରକ୍ତି ବା ଆସକ୍ତି ସେହି ପରିସ୍ଥିତିରେ କିଛି ନଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଏପ୍ରିଲ ମାସରେ summer ବା spring rain ବିସ୍ମୃତିର ସେହି ସ୍ଥିତିକୁ ଧ୍ବଂସ କରି ସ୍ମୃତି ଓ କାମନାରେ କବିଙ୍କୁ ବିଚଳିତ କଲା । ତେଣୁ ସେ ଲେଖିଲେ— “Summer surprised us” । ଜୀବନର ଉନ୍ନେଷରେ ଚମକିତ ହୋଇ କବି ଅନୁଭବ କଲେ ସ୍ମୃତି ଓ କାମନାର ବେଦନା । ଯାହା ନଷ୍ଟ ହୋଇ ଚାଲି ଯାଇଥିଲା ସେସବୁ ପୁଣି ଉଠି ମାରିଲେ ଏବଂ ନୂତନ ଜୀବନ ଓ ଆଶାର ସମୟ ଏପ୍ରିଲ “crullest month” ବା ନିଷ୍ଠୁର ନିର୍ମମ କାଳରେ ପରିଣତ ହେଲା । ଏଠାରେ ଏଲିଅଟ୍ ଏକ ଅତି ସ୍ବାଭାବିକ ମାନବିକ ଅନୁଭୂତିକୁ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି ଯେ ବିସ୍ମୃତି ଓ ସମୟର ଚାପରେ ଅନେକ ଦୁଃଖ ଓ ଅତ୍ୟନ୍ତ କାମନା ହଜିଯାଇଥାଏ, କିନ୍ତୁ ବେଳେ ବେଳେ ସ୍ମୃତି ସେଗୁଡ଼ିକୁ ଟାଣିଆଣେ ଏକ ନୂତନ ତାବ୍ବତରେ । ଗୁରୁପ୍ରସାଦ ସେହିପରି ଏକ ଅନୁଭୂତିର କାବ୍ୟିକ ଆହରଣ ତାଙ୍କ “ବର୍ଷାରତ୍ନ ନିଷ୍ଠୁର ନିର୍ମମ...” ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଏହାକୁ ଏଲିଅଟ୍ ନକଲି ବୋଲି କହିବାର କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ନାହିଁ । ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କାବ୍ୟିକ ଆହରଣର ସତ୍ୟତା ଓ ଶକ୍ତିକୁ ସନ୍ଦେହ କରିବାର କାରଣ ନାହିଁ । କବିଙ୍କ ଆନ୍ତରିକତା ତାଙ୍କ ଭାଷାରେ ପରିସ୍ପଷ୍ଟ ।

ଏହା ବ୍ୟତୀତ, ମୁଖ୍ୟକଥା ହେଲା ଏଲିଅଟ୍ ଉକ୍ତ ଅନୁଭୂତିର ପରିସ୍ଥିତି ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ପରିସ୍ଥିତିଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ପ୍ରଥମ ମହାସମର ଥିଲା ଇଉରୋପୀୟ ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତିର ସଙ୍କଟର ସନ୍ତକ । କ୍ଷୟିଷ୍ଟ ଇଉରୋପୀୟ ସଭ୍ୟତାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଏଲିଅଟ୍ ମାନବାତ୍ତ୍ବର ବେଦନା ଓ କଷ୍ଟକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ପ୍ରତିଭା ଏହି ବେଦନା ଓ କଷ୍ଟର ସତ୍ୟତାକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିଛି । ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କବିତା ସେମିତି ଏକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ସମାଜର ସ୍ବପ୍ନାବୃତ୍ତ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପରିଚୟ ଓ ସମୀକ୍ଷା ନୁହେଁ । ସେ ଏକ ନକଲି ସମାଜର ମୁଖା କାଟି ଫିଙ୍ଗି ସେହି ସମାଜର ଓ ମାନବିକ ବାସ୍ତବତାର ସତ୍ୟତାକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ:

“ଖାଲି ସାର୍ ପ୍ୟାଣ୍ଟ ଟୋପି ନିଶଦାଡ଼ି ପଣତର ତେଉ
ତା ଭିତରେ ମିଶିଗଲା ଟାଇକୋର୍ ମଲିମୁଣ୍ଡ

ଗାନ୍ଧୀ ଟୋପି ପରଡ଼ି ଭିଡ଼

ସିଲ୍‌କ ଶାଢ଼ୀ ଜୋତା ଛତା ଚୁଟି ଆଉ ବରୁଆ ଗହଳ

ଧନ୍ୟାଧର୍ଷି ଠେଲାଠେଲି ଅବାସ୍ତବ ଅତି ଅବାସ୍ତବ

ଫିକା ଜହ୍ନ ଆଲୁଅରେ ସ୍ବପ୍ନ ଦେଖେ ସ୍ବପ୍ନ ଦେଖେ କଟକ ସହର ।”

କିମ୍ବା,

“ଅଣ୍ଡା ଆଖି ତୋଳା ତଳେ ଖାଲି ବ୍ୟର୍ଥ ଅବ୍ୟକ୍ତ ବିଷାଦ

ଚାଇକୋର୍ ପେଣ୍ଡ ଅବା ଗାନ୍ଧୀ ଟୋପି ସିଲ୍‌କ ଶାଢ଼ୀ ତଳେ

ଖାଲି ବ୍ୟର୍ଥ ବ୍ୟବହାର କାଟ ଆଉ ପତଙ୍ଗ ଶବ୍ଦ ।”

କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ କବିର ଆତ୍ମା ଯୁଗ ବା ସମାଜର ଚେତନାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ସ୍ପନ୍ଦନ ଅଟେ । ତା’ର ଏକ prophetic insight ଥାଏ । ପୁରୋଦୃଷ୍ଟି ତା’ର ଅନ୍ତଃଦୃଷ୍ଟିର ଏକ ଉପାଦାନ । ଗୁରୁବାବୁଙ୍କ “ଖାଲି ବ୍ୟର୍ଥ ଅବ୍ୟକ୍ତ ବିଷାଦ” ସେହି ଅନ୍ତଃଦୃଷ୍ଟିର ସଂକେତ ଦିଏ । ତାହା ଆମ ନଜର ସମାଜର ଏକ ଅଗ୍ରଗାମୀ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ଓ ବିଶେଷତଃ, ଆମ ସମାଜର ତଥାକଥିତ ଉଚ୍ଚଶ୍ରେଣୀର ପତନର ଚିତ୍ର ଏବଂ ଏହି ଶ୍ରେଣୀ ଆଜି ଦେଶର କର୍ଣ୍ଣଧାର । ତେଣୁ କାଳକ୍ରମେ ଏମାନଙ୍କ ଦାୟିତ୍ୱହୀନତା ଓ ନୈତିକ ଅଧୋପତନ ସମଗ୍ର ସମାଜକୁ କଳ୍ପସ୍ଥିତ କରିଦେବା ଅସମ୍ଭବ କି ?

ଆହୁରି ମଧ୍ୟ, “କାଳପୁରୁଷ” ଓ The Waste Landର ଗଠନ ଓ କେତେକ କାବ୍ୟିକ ଅବସ୍ଥାର ସାମ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଇମେଜ ବା ଚିତ୍ରକବ୍ଧର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅନେକ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିନାହାନ୍ତି । ଏପରିକି ଆପାତତଃ ସମାନ ଥିବା ପଦ୍ଧତିଗୁଡ଼ିକରୁ ଉଦାହରଣ ଦେଖନ୍ତୁ: ‘ବର୍ଷାରତୁ ନିଶ୍ଚୁର ନିର୍ମମ’ କବିତାଂଶରେ “ଆକାଶର ଟିଣ୍ଡାତ” ଓ “ଖଙ୍କାପେଟ କୁକୁର ଜିଭ” ଦୁଇଟି ଅତି ଚମତ୍କାର ଓ ସଫଳ ଚିତ୍ରକବ୍ଧ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଶ୍ରୀଷ୍ଟରେ ‘ଟିଣ୍ଡାତ’ ତଳେ ପ୍ରାଣର ବ୍ୟାକୁଳତା ଅନେକେ ଜାଣନ୍ତି । “ଆକାଶର ଟିଣ୍ଡାତ” କେବଳ ଏକ ଅତି ବାସ୍ତବ ଓ ପରିଚିତ ଇମେଜ ନୁହେଁ, ଏହା ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ମଧ୍ୟ । ଠିକ୍ ସେହିପରି ‘ଖଙ୍କାପେଟ କୁକୁର ଜିଭ’ ମଧ୍ୟ କାଳୋଚିତ । ଏହି ଦୁଇଟି ଇମେଜ ନୂତନ ଓ ଗୋଟିଏ ଓଡ଼ିଆ ପରିବେଶର, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ତା’ପରେ, ଅକ୍ସର ଓ ଉଦ୍ଧବ ହେଉଛନ୍ତି ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଆମ ସାମାଜିକ ଅନୁଭୂତିର ଚରିତ୍ର । ସେମାନଙ୍କ ପିପାସା ଓ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଥିଲା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ । କିନ୍ତୁ ସେଥିରେ ବି ଥିଲା ଯନ୍ତ୍ରଣା । ହେଲେ ଏ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଏକ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମୂଳଭିତ୍ତି ଥିଲା । କିନ୍ତୁ “କାଳପୁରୁଷ”ରେ କବିଙ୍କ Quest ବା ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ସେଇ ମୂଳଭିତ୍ତି ଧ୍ୱଂସ ନ ହେଲେ ବି ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି । ତେଣୁ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଆହୁରି ଭୟଙ୍କର । ଏକ ପ୍ରକାର ଶୂନ୍ୟତା ତାଙ୍କୁ ବିକଳ କରିଛି— “ଶୁଖେ ଛାତି ଭାଙ୍ଗେ ହାତ ବଢ଼ି ଉଠେ ବଢ଼ି ଉଠେ ଶୋଷ ।” ‘କାଳପୁରୁଷ’ କବିତାଟିର ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ The Waste Land ପରି ଏକ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବା ଧାର୍ମିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଅଛି । କିନ୍ତୁ The Waste Land ଠାରୁ “କାଳପୁରୁଷ”ର ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ସରଳ । ଏଠାରେ ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ବୌଦ୍ଧିକତାର ଗୁରୁ ଭାର ନାହିଁ ।

ପରିଶେଷରେ, ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କବିତାର ପଞ୍ଚମ ଭାଗରେ water ଓ rocksର ଛନ୍ଦ ଓ ଭାବ ଯୋଜନା ସଙ୍ଗେ “କାଳପୁରୁଷ”ର ୫ମ ଭାଗରେ ‘ଘାସ’ ଓ ‘ବାଲି’ର ଛନ୍ଦ ଓ ଭାବ

ଯୋଜନାର ସମାନତା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଅଭୁତ ଭାବରେ ଗୁରୁପ୍ରାଦ ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ପରି ଅନୁଭୂତିର
ରିଦ୍‌ଫ ବା ଛନ୍ଦ ଓ ଆଶାକୁ ଭାଷାର ଧ୍ବନି ଓ ଭାବ ବିନ୍ୟାସରେ ବାନ୍ଧି ରଖି ପାରିଛନ୍ତି । ଏହାକୁ
ଗୋଳମାଳିଆ ଗଦ୍ୟର ପଦ୍ୟରୂପ ବୋଲି ଭାବିବା ଭୁଲ୍ । ଏହା ପଦ୍ୟ, ଶକ୍ତିଶାଳୀ ପଦ୍ୟ ।

ପ୍ରଥମେ ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କବିତା ଦେଖନ୍ତୁ,

If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water.

ତା'ପରେ ଗୁରୁପ୍ରସାଦ:

“ନିଶ୍ଚୟ, ଏ ବାଲିଚର ବାଲି ଆଉ ବାଲି
ବିବର୍ଣ୍ଣ ଘାସ ଓ ବାଲି ପଥହୀନ ବିବର୍ଣ୍ଣ ପୃଥ୍ବୀ
ଉପରେ ନିଷ୍ପେକ୍ଷ ଖରା ପଥହୀନ ବିବର୍ଣ୍ଣ ଆକାଶ
ବିବର୍ଣ୍ଣ ବାଲି ଓ ଘାସ ଶେଷହୀନ ଶୋଷ ଆଉ ଶୋଷ
ନିଷ୍ପେକ୍ଷ ଧୂସର ଖରା ସ୍ତବ୍ଧ ବାଲି ପୁଣି ବାଲି ଓ ଆକାଶ
ଯଦି ବା ଚେତନା କେବେ ଫେରିଆସେ ଅକସ୍ମାତ୍ ନିଷ୍ପେକ୍ଷ ଚେତନା,
ଝିଙ୍କାରୀ ର ଭୋକ ଅବା ପବନର କ୍ବଚିତ୍ ଚେତନା
ଉଇ ହୁଙ୍କା ମୂଳେ ମୂଳେ ଥୁଣ୍ଡାଗଛ କୋରଡ଼ ଭିତରେ,
ଯଦିବା ଚେତନା ଫେରେ, ଅସ୍ଥି ମାଂସ ଚମରେ ବା
ଗୁଡ଼କଙ୍କ ଘାସର ଚେତନା ।
ଯଦିବା ଚେତନା ଫେରେ
ବାଲି ଆଉ ବାଲି ପୁଣି ଘାସ
ଘାସର ବିଛଣା

ଛୋଟ ଛୋଟ ତେଉ ଆଉ
ସାନ ସାନ ମାଛର ଝରଣା
ଝରଣା
ଘାସ ଓ ମେଘ
ମେଘ ଓ ମୟୂର
ଝିଙ୍କାରାର ଭୋକ ନୁହେଁ
ଶେଷ ନୁହେଁ ହତାଶ ବାଲିର ।”

ଏହି ସାଫଲ୍ୟ ଅନୁବାଦକର ସାଫଲ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହା ଜଣେ କବିଙ୍କ ଜୀବନର ଏକ ଅନୁଭୂତିରେ ନିମଜ୍ଜିତ ହେବାର ଫଳ । “ମେଘ ଓ ମୟୂର”, ‘ଝିଙ୍କାରାର ଭୋକ’, “ସାନ ସାନ ମାଛର ଝରଣା” । ‘hermi-hrush’, ‘the cicada’, ‘a pool among the rock’ ର ସାଧାରଣ ରୂପାନ୍ତର ନୁହେଁ । ଏହା ନୂତନ ଚିନ୍ତା ଓ ଇମେଜ ଦେଇ ଏକ ଅନୁଭୂତିର କାବ୍ୟିକ ଆହରଣ । ଏଥିରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ନୂତନତ୍ୱ ବା ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ରହିଛି ଏବଂ ଏହି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । କାରଣ କବି ଓଡ଼ିଆ ପାଣି ପବନକୁ ମର୍ମେ ମର୍ମେ ଉପଲବ୍ଧ କରିଛନ୍ତି ।

ଇମେଜ ବା କାବ୍ୟିକ ଚିନ୍ତା ସୃଷ୍ଟି କେବଳ ଗୋଟିଏ ଛବି ବା ଚିତ୍ରର ଅଙ୍କନ ନୁହେଁ । ଏହା କେବଳ ଦୃଷ୍ଟିକାତ ନୁହେଁ, ଭାବଗତ ମଧ୍ୟ, ଏବଂ ଏହି ଭାବକଳ୍ପତା ସେହି ଭାଷାଭାଷୀଙ୍କ ଜାତୀୟ ସ୍ମୃତି (racial memory) ରୁ ଉଦ୍ଭୁତ ହୁଏ । ଏହି ଜାତୀୟ ସ୍ମୃତିର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସୀମା ନିରୂପଣ କରିବା ଅବଶ୍ୟ ସହଜ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏହି ସ୍ମୃତିର ଗର୍ଭରୁ ହିଁ ସଫଳ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ବା ଇମେଜ ଜନ୍ମ ନିଏ । ସେଥିରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ବ୍ୟର୍ଥ ବିଳାସ ନ ଥାଏ କି ସମସାମୟିକ ଚପଳତା ନ ଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ W.B. Yeats ଜଣେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଓ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସଫଳ କବି । ସେ ଇମେଜ ବା ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଏତାଦୃଶ ଗଭୀର ଓ ବ୍ୟାପକ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଶେଷ ଓ ମଧ୍ୟ ଜୀବନର କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ କବିତା ଦେଖିଲେ, ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଜାତିର ଅନୁଭୂତିର ଏକକତ୍ୱ ତାଙ୍କ ଅସମ୍ଭବ ସାଫଲ୍ୟର ଦ୍ୟୋତକ । ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ ସେହି ମହାନ ସଫଳତା ନାହିଁ ସତ, କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ ଇମେଜ ସୃଷ୍ଟି ଏହି ଧରଣର । ତିନୋଟି ଉଦାହରଣ:-

“ସହର ଉପରେ ଯାଏ ଭାସି ଭାସି ଅସରନ୍ତି ଧୂସର ବଉଦ,
ଧୂସର ଏ ଆକାଶରେ ନେଶି ହୋଇ ରହିଯାଏ ପ୍ରତିମା, ମିନିତି, ମୀରା
ରୁଇ, ବ୍ରଣ, ଚକୋଲେଟ୍, ଲାଇଝେପ୍ ରଖିଯାଏ ଦାଗ
ସ୍ୱାର୍ଗଦାସ ଛିଡ଼ାହୁଏ କାରୁ ରଖି କାନଡେରି ଶୁଣେ
ସମୟର କ୍ଷୟକାଶ ଶ୍ରାବଣର ଝିପିଝିପି ମର୍ମାନ୍ତକ ଚେଷ୍ଟାର ଶବ୍ଦ ।”

× × ×

“ଏ ବର୍ଷାରେ ଆଶା ଅଛି, ଆଶାବାଦ ଅଛି ସ୍ବାକ୍ଷ୍ୟ ନିରୋଗ ବିଶ୍ରାମ
 ନିନ୍ଦୋଡ଼ ଅନ୍ଧାର ତଳେ ଅଛି ବୁଢ଼ା ଅସୁରୁଣୀ ଭୂତକଥା
 ବାଘକଥା ଅଛି । ବୁଢ଼ୀମାଆ
 ଏ ବର୍ଷାର ଦେହ ତଳେ ଅଛି ଧାନ କ୍ଷେତ ଅଛି ଅଛି ଆମତୋଟା
 ଦୁନ ନଈ ଆରପାରି ଗାଆଁ-”

× × ×

“ମଶାଲ ଆଳୁଅ ଗଲା ନିଭି ନିଭି ଆକାଶ ଉପରେ
 ବାଲିପରେ ବାଲି ଡେଇଁ ଦେହପରେ କେତେ ଦେହ ଡେଇଁ
 ମୁଁ ଆଜି ଅପେକ୍ଷା କରେ ସୂର୍ଯ୍ୟର ଉଦୟ ପୁଣି ବର୍ଷା ଆଉ
 ମେଘର ଉଦୟ ।

ମୁଁ ଆଜି ତଥାପି ଖୋଜେ ଆଜି ଜନ୍ମସ୍ଥାନ ମୋର,
 ମୋର ଆଦି ପିତାମାତା ଅରୁଣତୀ ତାହାର ଆଳୁଅ ।”

ଏଠାରେ ଚିତ୍ରକଳାଗୁଡ଼ିକରେ ଆମେ ଅତିରିକ୍ତ ବୌଦ୍ଧିକତା କିମ୍ବା ଚକିତ କରିଦେବାର
 ଚପଳ ଚେଷ୍ଟା ଦେଖିବାକୁ ପାଉନାହୁଁ । ଚିତ୍ରକଳାଗୁଡ଼ିକ ଜଞ୍ଜିତସର୍ମା ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏହି ସଫଳତା
 ଗୁରୁବାବୁଙ୍କ ଏକାନ୍ତ ନିଜର । ଗୁରୁବାବୁ ଓ ଏଲିଅଟ୍ ଦୁଇଜଣ ସ୍ବାଧୀନ କବି । ସେମାନଙ୍କର
 ଅନୁଭୂତିର ପରିବେଶ ଭିନ୍ନ । ସେମାନଙ୍କ ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସମାନ ନୁହେଁ । ସେମାନଙ୍କ ସଂଳାପର
 ମଧ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଏହି ଲେଖାରେ ସେମାନଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ ସାଫଲ୍ୟ (relative
 merit) ବିଷୟରେ ବିଶେଷ ଆଲୋଚନାତ ହୋଇନି । ଲେଖକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ସୀମିତ,
 କିନ୍ତୁ କବି ହିସାବରେ ଉଭୟେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ସଫଳ ଓ ପଠନୀୟ ।

(୧୯୭୫)

‘କବିତା ୧୯୬୨’ର ପୀଢ଼ିତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ

ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ ‘କବିତା ୧୯୬୨’ କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ଦ୍ଵାରା ପୁରସ୍କୃତ ଗ୍ରନ୍ଥ । ପ୍ରାୟ ତିନିଶହ ପୃଷ୍ଠାର ଏହି ବହିର ମାତ୍ର ଏକ ତୃତୀୟାଂଶରେ କବିତା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ବାକି ପ୍ରାୟ ଦୁଇଶହ ପୃଷ୍ଠାରେ କବିତା ସମ୍ପର୍କୀୟ ବିଭିନ୍ନ ଆଲୋଚନାର ଏକ ଦୀର୍ଘ ସନ୍ଦର୍ଭ ରହିଛି । ଏହି ଦୀର୍ଘ ସନ୍ଦର୍ଭର ଶୈଳୀ ବା ଚିନ୍ତାଧାରା ଏଠାରେ ଆଲୋଚ୍ୟ ନୁହେଁ । ଉକ୍ତ କବିତାଗୁଡ଼ିକର ଏକ ଆଲୋଚନା ହିଁ ଲେଖକଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

‘କବିତା ୧୯୬୨’ ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମସ୍ୟା ପ୍ରତି ଆମକୁ ସଂକେତ ଦିଏ । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହା ସଜିବାକୁ ସମସ୍ତ କାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ପ୍ରଧାନ ସମସ୍ୟା ଏବଂ ଏହା ଏକ କାବ୍ୟିକ ସମସ୍ୟା ମଧ୍ୟ । କାବ୍ୟକଳାର ଏହି ସମସ୍ୟାର ଏକ ସମ୍ୟକ ଧାରଣା ଏଠାରେ ଆବଶ୍ୟକ ମନେହୁଏ । ତାହା ହେଲା—

କବି କବିତାରେ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ସୃଷ୍ଟି କରେ । କିନ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବଦଳରେ ଭଙ୍ଗା ବା ଠାଣି (pose) ଦେଖାଇବା ଅନେକ କବିଙ୍କର ଦୁର୍ବଳତା । କାରଣ ଭଙ୍ଗା ଦେଖାଇବା ସହଜ । ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପାଇଁ ଅବ୍ୟକ୍ତକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ (“a raid upon the inarticulate”) କରାଯାଏ । ଏହି ଉଦ୍ୟମର ଅନୁପାତରେ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପରିସର ଓ ଗଭୀରତା ଜଣାପଡ଼େ । ଭଙ୍ଗା ବା ଠାଣି ପାଇଁ ସେମିତି କିଛି ଚେଷ୍ଟା ଦରକାର ନାହିଁ । କାରଣ ଠାଣି କବିତା ଜନ୍ମନେବା ଆଗରୁ ରେଡିମେଡ୍ (ready-made) ଥାଏ, ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କବିତାର ସୃଷ୍ଟି ସହ ଜଡ଼ିତ । ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କବିତାର ଯଦି ପ୍ରାଣ ହୁଏ, ତେବେ ଭଙ୍ଗା ବା ଠାଣି କବିତାର ପୋଷାକ ମାତ୍ର ।

ରାଉତରାୟଙ୍କ କବିତାରେ ଏହି ଠାଣି ଦେଖାଇବା ଏକ ପ୍ରଧାନ ରୋଗ । ମନେ ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେ, ସାଂପ୍ରତିକ ‘ଚେତନା’ ଓ ସମସାମୟିକ ‘ହାଫ୍ଟା’ ମଧ୍ୟରେ ତତ୍ପାତ୍ ଖୁବ୍ ବେଶୀ ଓ ଖୁବ୍ କ୍ଷୀଣ ମଧ୍ୟ, ଖୁବ୍ କ୍ଷୀଣ କାରଣ ଉଭୟେ ପ୍ରାୟ ଦେଖିବାକୁ ସମାନ, ଖୁବ୍ ବେଶୀ-କାରଣ ଚେତନା ଅନୁଭୂତିର ଦହନରୁ ସୃଷ୍ଟି, କିନ୍ତୁ ହାଫ୍ଟା ତିର-ତଞ୍ଚଳତାର ଅନ୍ୟନାମ ମାତ୍ର । ଶ୍ରୀ ରାଉତରାୟଙ୍କ ତଥାକଥିତ ସାଂପ୍ରତିକ ଚେତନାର ଅଧିକ ଭାଗ କେବଳ ଏହି ହାଫ୍ଟା । “ଅଭିଯାନ”ର ପ୍ରକାଶ ୧୯୩୮ ଓ “ଏସିଆର ସ୍ଵପ୍ନ”ର ପ୍ରକାଶକାଳ ୧୯୭୦ । ଅଭିଯାନରେ ସେ ‘ଶ୍ରମିକ-କବି’ର ପୋଇନେଇଛନ୍ତି ତ “ଏସିଆର ସ୍ଵପ୍ନ”ରେ ବିଶ୍ଵମୈତ୍ରୀ, ବିଶ୍ଵଶାନ୍ତି, ବିଶ୍ଵରାଷ୍ଟ୍ରର ପୋଇରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ।

“ଅଭିଯାନ”ରୁ

“ଧନାକ ଭିଆଏ ଦେଶରେ ଯୁଦ୍ଧ

ଆପଣା ସ୍ୱାର୍ଥ ପାଇଁ

ଶ୍ରମିକ ମରଇ ଝରିପୋକ ପରି

ସେ ନିଆଁରେ ଜଳି ହୋଇ ।”

(ସର୍ବହରା)

କିମ୍ବା

“ଜଳ୍ ଜଳ୍ ଜଳ୍ ଭଲ କରି ଜଳ୍

ଚାରିଦିଗେ ଜଳ୍ ଆଜି ଦାବାନଳ

ଝରିପୋକ ପରି ତମେ ଦଳ ଦଳ

ସେଥିରେ ଯେ ପୋଡ଼ି ମରିବ ।”

(ତୁମେ ମାର ଯେତେ ଆଜି ମାରିବ)

ଏଠାରେ କାବ୍ୟିକ ଅନୁଭୂତିରେ କିଛି ସତେଜତା ନାହିଁ । କାରଣ କବି “ଶ୍ରମିକ କବି”ର ପୋକ ନେବାକୁ ବ୍ୟଗ୍ର । ସେହିପରି “ଏସିଆର ସ୍ୱପ୍ନ”ରୁ (ପୃଷ୍ଠା-୪୯) ।

“ଘୃଣାକର ରକ୍ତପାତ, ମଣିଷର ସଙ୍ଗେ ମଣିଷର

ସଂଗ୍ରାମକୁ ଘୃଣା କର ତୁମେ, ଯେଉଁପରି ଆମେ

ଘୃଣା କରୁ ତାକୁ । ତପସ୍ୟା ତୁମର

ଶାନ୍ତି ପାଇଁ, ଶାନ୍ତି ହିଁ ତ ଚିରକାମ୍ୟ ଦେଶର, ଦଶର,

ତଥାପି ଜଗତ ଯଦି ଚାହେଁ, ଜାଣିବାକୁ-

ଭାରତ କି ସତେ ଶକ୍ତିବାନ୍ ?”

କବିତାରେ ଭଲ ଭଲ ବା ବଡ଼ ବଡ଼ କଥା କହିଗଲେ ଯେ କବିତା ସ୍ୱତଃ ଭଲ ବା ବଡ଼ ହୋଇଯିବ, ସେପରି ଭାବିବା କାବ୍ୟକଳାର ଅଙ୍ଗତାକୁ ସୂଚନା ଦିଏ । “ଅଭିଯାନ” ଓ “ଏସିଆର ସ୍ୱପ୍ନ”ରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ସହ କବିଙ୍କ ପରିଚିତି କେବଳ ବୌଦ୍ଧିକ । ଆବେଗର ସ୍ତର ଆଲୋଡ଼ିତ ହେଲାପରି ମନେ ହୁଏ ନାହିଁ । ସୁଲଭ ପ୍ଲୋଗାନ, ଫେସନେବଲ ଆଇଡ଼ିଆ ନେଇ କବିତା ଲେଖି ନିଜକୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ବା ସମସାମୟିକ ଚେତନାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ବୋଲି ଭାବିବାର ଭ୍ରମ କବିମାନଙ୍କର ଥାଏ । ଏସବୁ ରେଡିମେଡ଼ ଭାବଧାରାକୁ କବିତାର ପୁଟ ଦେଇ କବି ହେବା ସହଜ ହୋଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଅଭାବରେ, କାବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିର ଅଭାବରେ ଉଚ୍ଚ ଧରଣର କବି ହେବା ସହଜ ନୁହେଁ ।

ଆମେ ଭୁଲିଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ଯେ ପର୍ମ, ଟେକ୍ନିକ ବା ଶୈଳୀ ଓ ରୀତି ଆଦି ‘କବିତା’ ନୁହେଁ । ଶୈଳୀସର୍ବସ୍ୱ ହୋଇ ପଡ଼ିଲେ କବିତା ଅନ୍ଧ ହୋଇଥାଏ ।

ମାତ୍ର ଟ. ୨୦୦୦

କବିତା
କବିତା
୦
୦
୦

ଏକ ଆତ୍ମଲୀନସ

ଦର୍ପଣ (କବିତା ୧୯୬୨)ର ଏହି ଆକାର ପ୍ରକାରର ଚିତ୍ର କାହିଁକି ବୁଝିବା ଦୁଷ୍ପର । ସେହିପରି (ପୃ. ୮୯) “ଏକ ବିଷୟାତ ନେତାଙ୍କର ଶ୍ରୀକ୍ଷସଭାରେ ପଠିତ କବିତା”ଟି ଶ୍ରୀକ୍ଷସଭାର ପରିବେଶକୁ ଭାଷାରେ ଫୁଟାଇବାର ଏକ ଅନାବଶ୍ୟକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ଏହା ଅନାବଶ୍ୟକ କାରଣ ଏହା କବିତା ନୁହେଁ ।

“ଆଜିର ଏ ଭେଙ୍ଗାଲ ଯୁଗରେ
ଚାଉଳ, ଅଟା, ତେଲ, ପରିବା ସବୁ ଯେତେବେଳେ
ବିଷାକ୍ତ,
ଖାଦ୍ୟପ୍ରାଣ ହାନ,
ତା’ପରେ ଦାମ୍ ଯେତେବେଳେ ହୁ ହୁ ଯାଏ ବଢ଼ି
ସେତେବେଳେ ବଞ୍ଚିବା ଯେ କି ଶକ୍ତ
ଆପଣମାନେ ହିଁ କୁହନ୍ତୁ ।”

ଏଠାରେ ଭାଷା ଓ ଦୃଷ୍ଟି (Attitude) ବାକରାତିର ଏତେ ନିକଟ ହୋଇଯାଇଛି ଯେ କବିଙ୍କ ଆଉ କିଛି ନିଜର କହିବାର ନାହିଁ । ବାକରାତିକୁ ସିଧା ଉତାରି ଦେବା କବିତା ନୁହେଁ- ଅନ୍ୟ କିଛି ।

ସାର୍ଥକ କାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ କବି ତା’ର ଅନୁଭୂତିକୁ ଯେଉଁ ସଂଯମ ଓ ସାଧନା ସହିତ ଯୋଜନା କରେ, କାଟକ୍ଷାଣ୍ଡ କରେ, ସେ ଧୈର୍ଯ୍ୟ ରାଉତରାୟଙ୍କ ଯଥେଷ୍ଟ ପରିମାଣରେ ନାହିଁ ।

“ମୁଁହିଁରେ ଭାରତୀୟ ଯବାନ୍ତର ରକ୍ତ
ସେଇ ଆଳକ୍ଷ
ସନ୍ଧ୍ୟାରେ
ମୁଁ ତାକିଲି, ଭାଇ, ଭାଇ, ଭାଇ
ସେ ହସିଲା ।

କହିଲା, ‘ପଞ୍ଚଶିଳା’ ।

ସେ ରାଗି ଉଠିଲା

‘ନାହିଁ, ନାହିଁ, ନାହିଁ ॥’

(ପୃ ୯୫, “ବ୍ରାହ୍ମଣ”)

‘ଭାଇ’ ଓ ‘ନାହିଁ’ର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଭାବ ତାରଳ୍ୟ ଆଣିଛି । ଫଳରେ ଏହି ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ‘ସେ ହସିଲା’, ‘ସେ ରାଗି ଉଠିଲା’— ଅତିଶୟ ସାଦା (plain) ହୋଇଯାଇଛି । ଏଠାରେ କୌଣସି ନାଟକୀୟତା ନାହିଁ । ସେହିପରି “ଦେବତାମ୍ବା ହିମାଳୟ” ବା “ପନ୍ଦର ଅଗଷ୍ଟ ୧୯୬୨” — ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରେରଣା (inspiration)ରେ ନିଷ୍ଠାର ଅଭାବ ରହିଛି । ଏହି ନିଷ୍ଠାର ଅଭାବର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଲା କବି ଦେଶପ୍ରାଣତାର ଭଙ୍ଗିମା ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଆଉ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଉ- “ଏଆରପୋର୍ଟ, ନ୍ୟୁୟର୍କ” ଓ “ଏକ ଉପକଥା” ଏହା ମଧ୍ୟ ଦୁଇଟି ଠାଣି ।

“ନୂତନ ଖବର ଅଛି

ଜନ୍ମରା ଚିଠିରେ

ରେଡିଓର ସ୍ଵରେ (ଆଉ) ଟେଲିଫୋନ୍ ପରେ

ସକାଳର ପାଣିଟିଆ କୁହୁଡ଼ି ପ୍ରସ୍ତରେ

କୁସା ନା ଟୀନ୍ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ।”

(ପୃ. ୧-୨)

ପ୍ରଥମ କବିତାର ପରିବେଶ ଉପରୋକ୍ତ ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକୁ ଆଦରି ନେଇଛି ତ

“ହଠାତ୍ କିଏ ମନପବନ

ଘୋଡ଼ା ଛୁଟାଇ ଆସେ

କାଠ କରତ ବାଡ଼ରେ ଘେରା

ରଜା ଝିଅର ବେଶେ ?

ଶୋଇଛି ଯିଏ ଶୟନ ଘରେ,

ରତ୍ନଦୀପ ପାଶେ ।”

“ଏକ ଉପକଥା”ର ପରିବେଶରେ କୋଳ ହୋଇଛି । ପ୍ରଶ୍ନ ହେଲା- କବିଙ୍କ “ଭୀଷଣ ଖବର ଅଛି ମଣିଷ ମନର” (ଏଆରପୋର୍ଟ, ନ୍ୟୁୟର୍କ) ସତ୍ୟ, ନା ‘ଦିଗପଣ୍ଡି ପାହାଡ଼ ଶିଖେ ରାକା ପୁନିଅ ଜହ୍ନ’ (ଏକ ଉପକଥା) ସତ୍ୟ ? ଉଭୟଟା ଦୁଇଟି ପରିବେଶ (circumstance)ର କବିତା ନା ଦୁଇଟି ଅନୁଭୂତି (experience)ର ପ୍ରକାଶ ? ଏହି ଦୁଇଟି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରେ ଏତେ ତପାତ୍ ଅଛି ଯେ, ଏହା ଦୁଇଟି ପୋଇଁବା ଠାଣି ବୋଲି ମନେହୁଏ ।

ଏଠାରେ ତାବି ହୋଇପାରେ ଯେ ଏହାକୁ ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ନ କହି ଠାଣି ବୋଲି କାହିଁକି କୁହାଯିବ ? ଏହାର ଉତ୍ତର ଅତ୍ୟନ୍ତ ସରଳ । ପ୍ରଥମତଃ ଏଠାରେ ଭାଷାରେ

ପ୍ରାଣ ନାହିଁ । ଅନୁଭୂତିରେ ନୂତନତ୍ୱ ନାହିଁ, ସତେଜତା ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଏହା ଯଦି ଠାଣି ନ ହୋଇ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, ତେବେ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଦିଗ ବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କ’ଣ ? ଏହା ସକ୍ତିବାଚକ ସାମଗ୍ରିକ କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟି (ଯଦି କିଛି ଥାଏ)ରେ କେଉଁ ସ୍ଥାନ ନେଉଛି ? ବା, ଏହା ଗଢ଼ିବାର କି ସାହାଯ୍ୟ କରୁଛି ?

ଏହି ପ୍ରଶ୍ନ ଆମକୁ ଆଉ ଏକ ପ୍ରଶ୍ନ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ କରେ । ‘କବିତା ୧୯୬୨’ର କାବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟି କ’ଣ ? ସେ କାବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି କେତେ ଗଭୀର ? ତା’ର ପରିସର କେତେ ? ଏଠାରେ ଆମେ ‘ଅଯାଚିତ ସ୍ତନ ନଚା, ରତି ଯତା, ବୁରୁ ଖେଁଚା ପୁଣି ଓଠ ଉଁଚା (ପୃ ୮୮) ନ ପାଇ ପାରୁଁ, କିନ୍ତୁ ତା’ ବଦଳରେ କେଉଁ ନିଶ୍ଚିତ କାବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟି ଆମ ଆଗକୁ ଆସେ ତାହା କହିବା ସହଜ ନୁହେଁ । ରୀତିକାବ୍ୟର ଅନ୍ତତଃ ଗୋଟିଏ ନିଶ୍ଚିତ ଓ ସ୍ଥିର କାବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟି ଥିଲା । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ “କବିତା ୧୯୬୨”ରେ ଭଲ କବିତା ନାହିଁ । ସେମିତି ଭାବିବା ମୂର୍ଖତା ମାତ୍ର ।

“କବିତା ୧୯୬୨”ର ଚିନ୍ତନୋତି ଚମତ୍କାର କବିତା ହେଲା ‘ଚିନ୍ତନୋତି ଚରିତ୍ର’ । ଏହି ଚିନ୍ତନୋତି କବିତାରେ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଅଛି- ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ଜଡ଼ାତୁଳିଆ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟି ।

“ଦିନେ କିନ୍ତୁ ସତରେ ସ୍ୱାମୀ

ରାଗରେ ହେଲେ ଖୁଣ୍ଟ

ଭାଷଣ

ଅମୁକ ଭଦ୍ରଲୋକଙ୍କ ସଙ୍ଗେ ଏତେ ବେଶି

ମିଳାମିଶା କିଆଁ ?

ରାତିଯାକେ ଦିହେଁ କୁଆଡ଼େ ବୁଲୁଥିଲେ ?

ଓଠର ସବୁ ଲିପ୍ସିକ୍ କୁଆଡ଼େ ଗଲା ଉଡ଼ି ?

ମାତ୍ର ସିଏ ଯେତେବେଳେ ନରମ ଗଳାରେ

(ପ୍ରଥମେ ଟିକିଏ ଅତମତ ହୋଇ, ତା’ପରେ ସୋଜା ଭାବରେ)

କହିଦେଲେ-

ଖାଲି ସେଇ ଗୋଟିଏ ବୋଲି ମୋର ତ ଦୁର୍ଗୁଣ

ତୁମେ କ’ଣ କ୍ଷମା କରିବ ନାହିଁ ?

ସ୍ୱାମୀଙ୍କର ସବୁରାଗ ମିଳାଇଗଲା କାହିଁ

ପାଣିରେ ଯଥା ଲୁଣ ।”

ଏଠାରେ ସଂଳାପର ନାଟକୀୟତା କବି ଭାଷାରେ ପରିସ୍ପଷ୍ଟ କରି ପାରିଛନ୍ତି । ଏହା ମୌଖିକ ଭାଷାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇପାରିଛି, ବିଶେଷତଃ କବିଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ସ୍ପଷ୍ଟତା ଓ

ନିଷ୍ଠା ଭାଷାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି । ଏଠାରେ ଆମେ ଯେଉଁ ପାରିବାରିକ ଚିତ୍ର ପାଇ ତା'ର ନୈତିକତା କେତେ ଲଘୁ ହୋଇଯାଇଛି । ସ୍ବାମୀଙ୍କ ନଂପୁତ୍ରକ ରାଗ ପାଣିରେ ଲୁଣ ପରି ମିଳାଇଯିବା ବାସ୍ତବିକ ଏକ ଚମତ୍କାର କାବ୍ୟିକ ଶ୍ବର୍ଷ । ଇମେଇଟା ଯଥାଯଥ ଓ ସହଜ । ସେହିପରି ‘କାଚକ’ ଓ ‘ଅଭିମାନ’ ନୈତିକ ବିଫଳତା ଓ ତୁଚ୍ଛତାର ଏକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା । କିନ୍ତୁ ଏହି ବ୍ୟଙ୍ଗରେ କବିଙ୍କ କ୍ରୋଧ ନାହିଁ, କୌତୁକ ଅଛି । କ୍ରୋଧହୀନ ବ୍ୟଙ୍ଗ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ କ୍ରୋଧ ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ସଂସ୍କୃତ (Cultured) । ଏଠାରେ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ‘ଆଧୁନିକ’ । ‘ବ୍ୟଙ୍ଗ’ ଆଧୁନିକ ମାନସର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଉପାଦାନ । କିନ୍ତୁ “କବିତା ୧୯୬୨”ରେ ଏହି ଦୃଷ୍ଟି ବା ଶୈଳୀର ବୃଦ୍ଧି ହୋଇପାରି ନାହିଁ ।

ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆଉ କେତେକ ଭଲ କବିତାରେ ଆମେ କବିଙ୍କ ରୋମାଞ୍ଚିକ ପ୍ରାଣର ଆବେଗକୁ ହିଁ ଚିହ୍ନିପାରୁଁ । ଏହି ରୋମାଞ୍ଚିକ ଆବେଗର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ରହିଛି । କିନ୍ତୁ କୌଣସି ସ୍ତର ଗଭୀର ନୁହେଁ ।

“ବସନ୍ତ ଆସେ ଯେ ଠେଲି

ଧକ୍କା ଖାଇ କୁକୁଡ଼ାର ଦିହେ

ଭାଙ୍ଗି ବହୁ ମହୁର ସୋରାଇ

ମାଟିରେ ଗଡ଼ାଇ ଅବା, ଫୁଲବଣ ସଜେ ।

(ପୃ. ୪)

ବସନ୍ତ ଆସିଲେ ଯେଉଁ ଉଦାପନା ହଠାତ୍ ଆସିଯାଏ, ତାହା ‘ଠେଲି’ ଓ ‘ଧକ୍କା’ରେ ବେଶ୍ ସୂଚିତ ହୁଏ । ସତେ ଯେପରି ବସନ୍ତ ମନୁଷ୍ୟର ସୁସ୍ଥ ଚେତନାରେ ଏକ ଧକ୍କା ଦିଏ, ଠେଲି, ମାଟି ମକଟି ପଶିଯାଏ । ବସନ୍ତର ପ୍ରଭାବ ଏଡ଼ି ଦେବା ସହଜ ନୁହେଁ ।

“ବହୁ ମପାକୁପା ପାଦେ ଏଣେତେଣେ କରେ ବାଟବଣା

ତୁରିଦିଏ ଜୀବନର ଅନେକ ପ୍ରଗଣା ।”

ପୁରୁଣାର ମପାକୁପା ପାଚେରୀ ଭାଙ୍ଗି ନୂତନ ଭଙ୍ଗି ଉଠେ । ପୁଣି

“ଏ ଟ୍ରେନ୍ ଛୁଟି ଯେ ଚାଲେ ସୀମାନ୍ତର ପାରେ

ପାର ହୋଇ

ଆମରି ନିର୍ଣ୍ଣାତ ସ୍ଥିର ଭୂଗୋଳର ଘର ।

ଏ ଟ୍ରେନ୍ ଛୁଟି ଯେ ଚାଲେ ପ୍ରହର ପ୍ରହର

ପ୍ରତି ପଳେ ପଳେ, ତାନ ଆଉ ନକ୍ଷତ୍ର ସ୍ରୋତରେ ।” (ପୃ. ୭୧)

ସୀମାନ୍ତ ଟ୍ରେନ୍ ଟା ଗୋଟିଏ ଅବୀରିତ ଆଶାର ପ୍ରତୀକ ଯାହା “ସୁନ୍ଦରତମ ଦୂରତ୍ବ” ଆଡ଼େ ଅଗ୍ରସର । ଏଠାରେ ଯେଉଁ ଉଦ୍‌ଘାଟ୍ ରହିଛି ତହା ଗୋଟିଏ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଉଦ୍‌ଘାଟ୍ । ‘ନିର୍ଣ୍ଣାତ ସ୍ଥିରତା’ ବଦଳରେ କବି “ନକ୍ଷତ୍ର ସ୍ରୋତ”ରେ ପ୍ରବାହିତ ହେବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି । ତା’ପରେ କବିଙ୍କ ‘ଧ୍ରୁବତାରା’କୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରନ୍ତୁ ।

“ସବୁ ଫୁଲ, ସବୁ ତାରା

ସବୁ ପ୍ରେମ ମେଲେ

ଦିଅ ମୋତେ ଏକ ଧୂବତାରା,

ସେ ହେଉ ପ୍ରତିମା ଅବା ରୂପକ,

ମୂର୍ତ୍ତିନା,

ହେଉ କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ତାକରା

ପ୍ରେମର ନିବୃତ୍ତ କୁଞ୍ଜବନ୍ଦୁ ।

ରତୁରାଜ !

ଦିଅ ମୋତେ ପୁଷ୍ପଧନୁ । (ଏକ ପ୍ରାର୍ଥନା)

ଏସବୁ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଆବେଗରେ ଜୀବନର ସାଧାରଣ ଦୁଃଖ “ଆବିଷାର” କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ବିଶେଷ ନଥିବାରୁ ଏହିସବୁ ଆବେଗର ଗଭୀରତା ସେତେ ନାହିଁ ।

“ସୃଷ୍ଟିର ଯେତେ ଲିରିକ୍ କବିତା ସବୁ ତା’ର ଜାଲ ସ୍ତବଳତା” ବୋଲି କବି ଯେଉଁ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଲିରିକ୍ କବିମାନଙ୍କଠାରୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇଛନ୍ତି, ତାହା ପ୍ରକୃତରେ ତାଙ୍କ ନିଜ ଅନ୍ତର କଥା ନୁହେଁ । ସେ ପ୍ରକୃତରେ ନିଜେ ରୋମାଞ୍ଚିକ ଲିରିକ୍ ଆବେଗର କବି । “କେତେ ଯେ କହିଛି ମିଛ କଥା” ଆମ୍ଭ ସମୀକ୍ଷା ନୁହେଁ, ଆମ୍ଭ-ପ୍ରକାଶ । ପରିଶେଷରେ, ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କବିତାରେ ଯେମିତି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟି ରହିଛି, ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ କବିତାରେ ସେମିତି ଏକ ନିଶ୍ଚିତ କାବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ନାହିଁ । ସେ ଅସ୍ଥିର । ଭଙ୍ଗୀ ଓ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଦୃଷ୍ଟରେ ତାଙ୍କ କବିତା ପାଠିତ ।

(୧୯୭୫)

କୁରୁଜା ପାଇଁ...

ସାତାକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ “କୁରୁଜା ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ସଙ୍ଗୀତ” ଏକ ଉକ୍ତୁଷ୍ଟ ସୃଷ୍ଟି । ଏହି ଉକ୍ତୁଷ୍ଟତା କେତେ ଗଭୀର ଓ ବ୍ୟାପକ ତା’ର ଏକ ଧାରଣା ହେବ, ଯଦି ଆମେ “ମଥୁରା ମଙ୍ଗଳ”ର କୁରୁଜା (କ୍ଷୋଦ୍ଧ ଛାନ୍ଦ) ବା ବୈକୁଣ୍ଠନାଥ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ “କୁରୁଜା” କବିତା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିପାତ କରୁଁ ।

“ମଥୁରାମଙ୍ଗଳ”ରେ କୁରୁଜା କେବଳ ଘଟଣା ବା କଥା ସ୍ତରର ଏକ ଚରିତ୍ର । ତା’ର ମାନସିକ ପରିସୀମା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସୀମିତ । କାରଣ ଭକ୍ତଚରଣ କୁରୁଜାକୁ କୃଷକ ତରଫରୁ ଦେଖିଛନ୍ତି । (“ତାହିଁଲେ ହରି ଆଗେ କୁରୁଜା ଆସେ । ତିନିବାଙ୍କ ଶରୀର ପ୍ରପଞ୍ଚ ଦିଶେ” ।) ଫଳରେ କୃଷକ କୃପାରୁ ନୂତନ ରୂପ ଲାଭ କରିବା କୁରୁଜା ଅନ୍ୟ ଏକ ଓଲଟ ରସା ଜୟନୀ ପ୍ରେମସାଗରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ତା’ର ନିଜର କିଛି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଗଢ଼ି ଉଠିନାହିଁ । କୃଷକୁ ତାର ଯୌବନ ସମର୍ପଣରେ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚେତନା ନାହିଁ । (“ରୂପିଲା ବୃକ୍ଷ ଫଳ ଆପଣେ ଭୁଞ୍ଜି । ଜାଣି ବିରହ ତାହା ଅଛଇ ଖଞ୍ଜି ।”) ଏବଂ ଏହି ଚେତନା ଶୂନ୍ୟତା କୃଷ ଦେହରେ ଲୀନ ହୋଇଯିବା ବି ନୁହେଁ । ସେହି ପ୍ରକାର ଲୀନ ହେବାପାଇଁ ଯେଉଁ ପ୍ରାଣ ପ୍ରାତୁର୍ଯ୍ୟ ଓ ଏକାଗ୍ରତା ଦରକାର, ଯାହାକି ଆମେ ଗୋପନାରୀଙ୍କ ଠାରେ ପାଇଁ, ତାହା ଏ କୁରୁଜାର ନାହିଁ । ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱହୀନତା ଫଳରେ ତା’ର କୌଣସି ସାର୍ବଜନିକ ସତ୍ୟତା ନାହିଁ । ସେ କୃଷକଆର ଏକ ଘଟଣା ମାତ୍ର ।

ବୈକୁଣ୍ଠନାଥଙ୍କ କୁରୁଜା ମଧ୍ୟ ଜଣେ ସାଧାରଣ ପ୍ରେମସୀ ପରି କୃଷକୁ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ବୈକୁଣ୍ଠନାଥ ତାକୁ ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଦେବାପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ତା’ର ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ଗୋଟିଏ ଆବେଶ ଅଛି ଯାହା ନୂତନ । ପୁଣି ନିଜର ପ୍ରପଞ୍ଚ ରୂପ ପ୍ରତି ତା’ର ଏକ ଚେତନା ଅଛି ଯାହାର ମଥୁରାମଙ୍ଗଳର କୁରୁଜା ପାଖରେ ନାହିଁ ।

“କେଉଁ ଗୁଣକୁ ବା ଭୁଲି ସେ ଆସିବ ପାଶେ ?

ନିର୍ଗନ୍ଧ ଏ କୁସୁମ ଭୁଲି କି ବାସେ ?

ତେବେ ତା ବଞ୍ଚଣୀ ବାଜିଉଠେ କେଉଁ ଦେଶେ

ଝରଣା ବହଇ ସୁରଭି ଭରଇ

ପୋଡ଼ାମନ ନୂଆ ବେଶେ !

ବୈକୁଣ୍ଠଙ୍କ କୁହୁଜାର ମୌଳିକତାର ଏଇଠି ଇତି । ସେ କୁହୁଜାର ଜୀବନରେ କୌଣସି ଗଭୀର ସତ୍ୟ ଦେଖିପାରିନାହାନ୍ତି । ତା'ର ଦୁଃଖ, ଚୈତନ୍ୟ ଓ ଆଶା (ଯାହାକି ଆମେ ସାତାକାନ୍ତକଠାରେ ପାଇଁ) ତା'ର ପ୍ରେୟସୀ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବରେ ଢାକି ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

“ଆସିବ ଆସିବ କାନେ କିଏ କହେ
ସକଳ କରିବ ଚୋରି
ଗଭୀର ରାତିରେ ପ୍ରୀତି ଯାତି ଦେବ
ଚାହିଁ ଆଆ ସୁନା-ଗୋରୀ !”

ସାତାକାନ୍ତ କୁହୁଜାକୁ ଦେଖୁଛନ୍ତି ଏକ ବ୍ୟାପକ, ମାନବିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ।

“ପ୍ରଜା-ପାତକ ମୁଁ, କରେ ରାଜା ଦେହେ ସପ୍ତ ଗନ୍ଧ ଲାଗି
ଆଜନମୁ ଅଭିଆଡ଼ୀ, ସ୍ବାମୀ ନାହିଁ ଶୂନ୍ୟ ମୋର କୋଳ
ଶୂନ୍ୟ ମୋର ହୃଦ-ସରେ ଉର୍ମି ନାହିଁ
ନାହିଁ ନାହିଁ ପବନ - ହିଲ୍ଲୋକ
(ଏ ଅଶୋଭା ରୂପ ଦେଖୁ କେହି ମୋତେ ନୋହିଲେକ ବିଭା)
ଅସାର ଜୀବନ ମୋର ମରୁପଥ-ପାଦ ଚିହ୍ନ,
କଂସର ମୁଁ ଏକାନ୍ତ ନିଯୋଗୀ ।”

ସ୍ବାମୀ ଓ ସନ୍ତାନ ଲାଭ କରିବାର ଜଣେ ନାରୀର ଏ ମାନବିକ ଇଚ୍ଛା ଉଚ୍ଚଚରଣ ବା ବୈକୁଣ୍ଠଙ୍କ କୁହୁଜା ପାଖରେ ନାହିଁ । ସାତାକାନ୍ତଙ୍କ କୁହୁଜା କେବଳ ଏକ ପ୍ରେୟସୀ ନୁହେଁ । ପୁଣି ଉଚ୍ଚଚରଣଙ୍କ କୁହୁଜା ନିଜକୁ “କଂସର ଗନ୍ଧକାରୀ” ଓ ବୈକୁଣ୍ଠଙ୍କ କୁହୁଜା ନିଜକୁ “ନାରକୀ ନାରୀ ମୁଁ” କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଠି ଯେତେବେଳେ କୁହୁଜା ନିଜକୁ “କଂସର ମୁଁ ଏକାନ୍ତ ନିଯୋଗୀ” ବୋଲି କୁହେ ସେତେବେଳେ ସେ ଏକ ବୃହତ୍ତର ଓ ସ୍ବତନ୍ତ୍ର ଚେତନାକୁ ହିଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି- “ମୁଁ ଖାଲି ସେବିଛି ଦୁଃଖ ଅସୁରକୁ ପୂର୍ତି ଗନ୍ଧମୟ ଏଇ ମଥୁରାର ନରକରେ/ ସମସ୍ତ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଚାପ କ୍ଲେଶ ଅନୁଭୋଗେ” । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ଏ କୁହୁଜାର ପ୍ରାର୍ଥନାରେ ଆମେ ତା' ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବର ଆଉ ଏକ ଦିଗ ପ୍ରତି ସଚେତ ହେଉଁ-

“ହେ ପରମ ଆଦିମୂଳ
ଆଜି ତେଣୁ ମୁକ୍ତି ମାଗେ
ଅଭିଶପ୍ତ ମଥୁରାର ବନ୍ଦୀ ନଗ୍ରଲୋକ
ତୋ ଚରଣ ରେଣୁ ସର୍ବେ
ଝରି ଯାଉ ଜୀବନର ଅସାର ନିର୍ମୋକ
ଶେଷ ହେଉ ଧୂସରର, ମୃତ୍ୟୁ ଆଉ ବିଭୀଷ କାଳର

ଅନ୍ତ ହେଉ ଅଶ୍ଳୀଳ ଓ କୁସ୍ଥିତ ରାଜପୁତ୍ରା
 ଶୁଖିଲା ଆକାଶେ ଜାରୁ ମେଘମାଳା,
 ହାଣ୍ଡିକଳା ଘୁମର ଘୁମର” ।

ଏଇଠି କୁରୁକା ହୋଇ ଉଠିଛି ମାନବିକ ଆଶାର ପ୍ରତୀକ ।

ସାତାକାନ୍ତଙ୍କ କବିତାର ଏକତମ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଲା ତାଙ୍କର ‘ଆଶା’ । “ବ୍ୟଥା ବ୍ୟର୍ଥତାର ଭିତ୍ତି”ରୁ ତାଙ୍କ ଆତ୍ମା ସବୁବେଳେ ଆଗକୁ ଯିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛି । (“ମନର ଦିଗନ୍ତେ କେବେ ଉଦେ ହେବ ବଉଦ ସଜଳ” ।) ଏହି ଆଶା କେବଳ କଥାରେ ନାହିଁ, ଭାଷା ଓ ଚରିତ୍ରର ପରିକଳ୍ପନାରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ପ୍ରତିଫଳିତ । “କୁରୁକା ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ସଙ୍ଗୀତ”ର ଭାଷାର ରିଦମ୍‌ରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଲାଳିତ୍ୟ ବା grace ଅଛି ଯାହା ଏ କୁରୁକାର ଲଳିତ ପ୍ରାଣର ପ୍ରତୀକ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । କୁରୁକାର ମନ ମନୋହର ।

“ସବୁ ସେଇ ମୃତ ମେଘ
 ମୃତଧୂଳି, ମୃତ ବଚସା ଏଇ ଧରଣୀର !
 ଥୋକାଏ ଚନ୍ଦନ ତୁଲ, ଭାବଗ୍ରାହୀ
 ମାଗିଲୁ ଯା ମୋତେ !
 ଚନ୍ଦନ ପ୍ରାପତ ଯାକୁ ଚନ୍ଦନ ଫେରିଲା ଆଜି
 ସେଇ ମୂଳ ପ୍ରଥମକୁ
 ଚନ୍ଦନ ଦୁଇଭାଇଙ୍କି ହେ ରକ୍ତଶା ଅପ୍ରାପତ ସତେ ॥

× × ×

ଶ୍ୟାମ ଘନ ବଉଦର ପ୍ରାଣଛୁଆଁ ଛାଇ
 ହାଟୁଆରି କୁଳେ ଜାତ ଆଜକୁ କୁରୁକା
 ମୋର ମନଯାଏ କଦମ୍ବ କୁସୁମ ସମ
 ଉଲ୍ଲସିତ, ମୁକୁଳିତ ହୋଇ ॥

କେବଳ ରିଦମ୍ ନୁହଁ, ଏଠାରେ ଇମେଜର ସରଳ ଲାଳିତ୍ୟ (“ବଉଦର ପ୍ରାଣଛୁଆଁ ଛାଇ” ବା କଦମ୍ବ କୁସୁମ ସମ/ ଉଲ୍ଲସିତ”) ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । ଆମ ଦେଶର ପ୍ରକୃତିରେ ବର୍ଷାକାଳରେ ବଉଦର ଛାଇ ଓ କଦମ୍ବ ଫୁଲର ଏକ ବିଶେଷ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି । ଏଠି ଚିତ୍ରକଳା ଗୋଟିଏ ଜାତିର ଭାବକଳ୍ପର ସଂପଦରୁ ଉତ୍ସୃତ ।

ପୁଣି ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ, ଏଠି “ଭାବଗ୍ରାହୀ” ଶବ୍ଦଟି କେତେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରନ୍ତୁ । ଭାବକୁ ଗ୍ରହଣ କରେ ଯେ ସେ ଭାବଗ୍ରାହୀ । ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ କୁରୁକାର ପ୍ରାଣର ତାଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଏଇ ସ୍ଥାନରେ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଙ୍କ ‘ଭାବଗ୍ରାହୀ’ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାମ କାବ୍ୟିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏତେ

ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଶବ୍ଦ ନିର୍ବାଚନରେ ସାତାକାନ୍ତକ ଯନ୍ତ୍ରଶାଳତାର ଅନେକ ପ୍ରମାଣ ଦିଆଯାଇପାରେ ।

ଶେଷରେ “କାତ ଆଖି ତୋଳା ନେଇ/ ହାତଭଙ୍ଗା ଜାଡ଼ର ଦାଉରେ” କୁକୁଡ଼ାର ଅପେକ୍ଷା, ତା’ର ବାଧ୍ୟ ପରିସ୍ଥିତି (“ପ୍ରଜା ପାଚକ ମୁଁ”), ତା’ର ହତାଶା (“ଧୁ ଧୁ ଆଶାହୀନ ଶୂନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରରେ/ ଘାସର ଲହରୀ ନାହିଁ, ବଉଦର ଛାଇ ଚିକେ ନାହିଁ”), ତା’ର ସାମାଜିକ ଚୈତନ୍ୟ (“ଅଭିଶପ୍ତ ନଗ୍ରଲୋକ/ ଚନ୍ଦନରେ ଅଭିଲିପ୍ତ ସତେ ଅବା ମୃତ ଦେହ”), ତା’ର ସାର୍ବଜନୀନ ବ୍ୟର୍ଥତାର ଅନୁଭୂତି (“ଆଶା ଓ ଆକାଂକ୍ଷା ସ୍ୱପ୍ନ ଧାଡ଼ିମାରି ମରିଛନ୍ତି/ ପୁଅ, ନାତି, ଅଣନାତି, ପଣନାତି, କୋଟି ଜନମର”), ତା’ର ପ୍ରାଣସ୍ୱର୍ଣ୍ଣା ଭଗବତ ମିଳନ (“ମୋର ମନଯାଏ କଦମ୍ବ କୁସୁମ ସମ/ ଉଛୁସିତ ମୁକୁଳିତ ହୋଇ”) ଓ ସମଗ୍ର ମାନବ ଜାତି ପାଇଁ ତା’ର ଆକୃକ ପ୍ରାର୍ଥନା (“ଅନ୍ଧ ହେଉ ଅଶ୍ଳୀଳ ଓ କୁସ୍ଥିତର ରାଜପୂଜା”) କଣ କେବଳ କୁକୁଡ଼ାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ, କେବଳ କୁକୁଡ଼ାର ? କୁକୁଡ଼ା ରୂପୀ ଆଧୁନିକ ମନର ଏହା ଏକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନୁହେଁ କି ? କୁକୁଡ଼ାର ଦୁଃଖ, ଚୈତନ୍ୟ ଓ ଆଶା ଏକ ମିଥୁକ ସତ୍ୟ ବା ସାର୍ବଜନୀନ ସତ୍ୟ ପ୍ରତି ଆମକୁ ଅବଗତ କରାଏ । ଏକ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରମ୍ପରାର ଚେତନାରେ ସେ ସଂପୃକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଆଉ ଏକ ଆୟତନ (dimension) ଋତ୍ତି ଉଠିଛି । ଏହି ପ୍ରକାର ପରମ୍ପରାର ଆୟତନ ବଳରେ କବିତା କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂସ୍କୃତିରେ ଚେର ପକାଏ । “କୁକୁଡ଼ା ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ସଙ୍ଗୀତ” ଏଇମିତି ଚେର ପକାଇ ପାରିଛି । ଏହା କବିତାଟିର ସଙ୍ଗଠନରେ ବିଶେଷ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି ।

(୧୯୭୭)

କୀଚକର କାମୁକତା

ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ “କୀଚକ ବଧ”କୁ ଚିକିତ୍ସା ମନଦେଇ ପଢ଼ିଲେ ଗୋଟିଏ କଥା ଧୀରେ ଧୀରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । ତା’ହେଲା- କୀଚକର କାମୁକତାକୁ ଆମେ ଯେତେ ସରଳ ଭାବୁଁ ତାହା ସେତେ ସରଳ ନୁହେଁ । “କୀଚକ ବଧ” କାବ୍ୟର କୀଚକର ତଥାକଥିତ ଲମ୍ପଟତାକୁ “ପାପ-ପ୍ରଣୟ” ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି କୀଚକ ମନର ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଧ୍ୟୟନରୁ ଆମେ ବିରତ ହେଉଁ । କିନ୍ତୁ ଉକ୍ତ କାବ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସାକ୍ଷ୍ୟରୁ ପ୍ରମାଣ କରାଯାଇପାରେ ଯେ “କାମା-କୀଚକ”ର ଚରିତ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ପାପଲିପ୍ତ ନୁହେଁ । ତା’ର ମନରେ ଏକ ପ୍ରକାର ପ୍ରେମାନୁଭବ ରହିଛି ଯାହାକି ଆନ୍ତରିକ । କାମ ଜର୍ଜରିତ ନୁହେଁ । ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କୀଚକ ଉଦ୍‌ଘାଟ, ଦାୟିକ ବା ଲମ୍ପଟ ନୁହେଁ । ଅନ୍ତତଃ, ସେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଲମ୍ପଟ ନୁହେଁ ।

ସୈନ୍ତ୍ରୀ ମିଳନ ପାଇଁ ତା’ର ଆଶାୟୀ ପ୍ରାଣକୁ ଗଙ୍ଗାଧର ଏହିପରି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି ।

“କୀଚକର ଆଶା-ତରୁ ହେଲା ପଲ୍ଲବିତ
ପ୍ରାଣକୁମ୍ଭି ହେଲା ଶୀତ-ସ୍ମିର୍ୟ-ଛାୟାନ୍ବିତ ।”

ନିଜର ପ୍ରେୟସୀ ହେଉ ବା ଶିକାର ହେଉ- ତାକୁ ଭେଟିବାର ଆଶାରେ କେଉଁ “ଲମ୍ପଟ”ର ପ୍ରାଣ “ଶୀତ-ସ୍ମିର୍ୟ-ଛାୟାନ୍ବିତ” ହୋଇଉଠେ ? ବରଂ ଅନ୍ତରରେ କାମଅଗ୍ନି ଜଳିବା ବା ଆତୁର କାମପାତ୍ରାର ବିକଳ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିବା କଥା । “ବିଦଗ୍ଧ ଚିନ୍ତାମଣି”ରେ ଚନ୍ଦ୍ରାବଳୀ ସମ୍ଭୋଗ ଆଶାରେ ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଙ୍କ ଚାଟୁ ଉକ୍ତିର ପ୍ରଚଣ୍ଡ କାମୁକତା:

“ଉରୁ ଉରୁ ଉରବରୀ ନଗ୍ନ ପରିବନ୍ଧେ
ହୁଁ ହୁଁ ହୁଁ ଗାନେ କଲା ଅବରୋଧେ ।”

ଏଠାରେ ନାହିଁ । ସେହିପରି ମଥୁରାମଙ୍ଗଳରେ “ଶ୍ୟାମବନ୍ଧୁ ବେନି ଜଘନ” ଦେଖି ଜଣେ ବୃଦ୍ଧର ବିକୃତ କାମନା- “ଏ ଜାନୁ ଆରୋହିବ ଯେଉଁ ନାରୀ/ ତାହା ତପସ୍ୟା କହି ତ ନ ପାରି ।” ବି ଏଠାରେ ଆମେ କୀଚକ ପାଖରେ ପାଉନା । ପୁଣି ସୈନ୍ତ୍ରୀଙ୍କୁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ “ନୃତ୍ୟ-ଘର”ରେ ପାଇବାର ଖବର ପାଇଲା ପରେ ମଧ୍ୟ

“ଶ୍ରବଣେ କୀଚକ ହେଲା ଆନନ୍ଦ ମଗନ,
ଆଜକୁ ଦରିଦ୍ର ଯେହ୍ନେ ଲଭିଲେ ରତନ ।”

ଦରିଦ୍ରର ରତ୍ନ ଲାଭକରିତ ଆନନ୍ଦ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ବି ଯୌନ ଉରେଇକ ନୁହେଁ ।

ସାଧାରଣତଃ, ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନା ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣା ବର୍ଣ୍ଣନାର ପରିପୁରକ । ସୀତା ଦେବୀଙ୍କ ପ୍ରତି “ନିୟତିର ଉନ୍ନତର ରାତି” ଦେଖି “କରିବାକୁ ନିୟତିର ସହିତ ସମର/ ଦୃଶରାଜ ଖଡ଼ଗ କରେ ଗର୍ଜିଲା ପ୍ରସ୍ଫର ।” ଏହା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ତେବେ ଏହି ଷଷ୍ଠ ସର୍ଗରେ (କାଚକ ବଧ) କାଚକ ଡ୍ରୌପଦୀକୁ ଅପେକ୍ଷା କରିବା ବେଳର ପ୍ରକୃତି ଚଣେ ପ୍ରେମିକ-ପ୍ରେମିକା ମିଳନର ବାତାବରଣକୁ ସୂଚିତ କରିବାର ଅର୍ଥ କ’ଣ ହୋଇପାରେ ?

“ଡ୍ରୌପଦୀ ଆଶାରେ ତା’ର ନିମନ୍ତାଇ ମନ,
ଅନାଇଁଲା ବସି ଏକା ନିଶା ଆରମ୍ଭନ ।
ଆସିଲେ ଚନ୍ଦ୍ରମା ସଙ୍ଗେ ଚନ୍ଦ୍ର-ବିନୋଦିନୀ,
ମଲ୍ଲିକା ବିକାଶ ବ୍ୟାଜେ ହସିଲା ମେଦିନୀ ।”

ଏହା କ’ଣ ଜଣେ ଲମ୍ପଟର କାମ ଲାଲ୍‌ସାପୁର୍ଣ୍ଣ ଅପେକ୍ଷା ବେଳର ପ୍ରକୃତି ? ବସ୍ତୁତଃ ଏ ପ୍ରକୃତିରେ କାଚକର ପ୍ରଣୟ ଅନୁଭବ ହିଁ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ପଢ଼ିନୀ ଓ ସୂର୍ଯ୍ୟପରି କୁମୁଦିନୀ ଓ ଚନ୍ଦ୍ରର ଇମେଜ ପ୍ରେମିକ-ପ୍ରେମିକା ବା ସ୍ବାମୀ-ସ୍ବାର ସମ୍ପର୍କ ହିଁ ସୂଚିତ କରିବାର ଅନେକ ପ୍ରମାଣ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ରହିଛି ।

ଏହାଛଡ଼ା, କାଚକର ଦୂତୀ ଯେତେବେଳେ ବ୍ୟର୍ଥ ମନୋରଥ ହୋଇ ଫେରିଛି, କାଚକର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରନ୍ତୁ ।

“ନିଶ୍ଚେତାକୁ ପହଞ୍ଚିବେ ସେବାଇବି ପାଦ
କେ ରଖିବ ରଖୁ ଆସି ଲଗାଇ ବିବାଦ
କାମୟୁଦ୍ଧେ ନକଲେ ମୁଁ ସୈରିଷ୍ଠୀ କି ରଥ
ନ ରଖିବି ହାନ ପ୍ରାଣ ଏ ଦୃଢ଼ ଶପଥ ।”

ପହଞ୍ଚିବେ ସେବାଇବି ପାଦ- ଏଠାରେ ଆମେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଜଣେ ଯୋଦ୍ଧାର ସ୍ବର ଓ ଇମେଜ ପାଇଁ । ଏହା “ବାୟୋଧ୍ବଜାଦ ସୁଲଭ ଦାୟିକତା” ବା “ଲମ୍ପଟତା” ନୁହେଁ ।

କାଚକର “କୃଷ୍ଣା ପଛେଧାବନ”କୁ ଅନେକେ କାମ ବିହ୍ବଳତାର ଏକ ଦୃଶ୍ୟ ବୋଲି ମନେ କରିପାରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ରାଧାନାଥଙ୍କ “ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା”ରେ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା ପଛେ ଧାବନ ସଙ୍ଗେ ଟିକିଏ ତୁଳନା କଲେ କଥାଟା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯିବ । ଯଦିଓ ଗଙ୍ଗାଧର ଲେଖିଛନ୍ତି- “ମୃଗା ପଳାଏ ଯେହ୍ନେ ଦେଖିଲେ ବାଘ”, କିନ୍ତୁ ଆମେ ଏଠି କାଚକର ଭୋକିଲା ବାଘ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ପାଉନା । ବିଶେଷତଃ, ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗାରେ ଯେପରି ହଳଦୀବସନ୍ତ ଓ ସଂଚାରୀ (ଶିକାର-ଶିକାରୀ) ଇମେଜଟା ପ୍ରସାରିତ ଭାବରେ ଦିଆଯାଇଛି- ଏଠି ସେମିତି ନାହିଁ ।

ପୁଣି “କାଚକ କୃଷା ପଛେ ଥାଏ ଦଉଡ଼ି, ତା ଗଳେ ଲାଗିଥାଏ ମୋହ ଦଉଡ଼ି-”
 କୌଣସି ବାସ୍ତବ ଏମିତି ଅସହାୟ ଭାବରେ ତା’ ଶିକାର ପଛରେ ଦୌଡ଼େ କି ? ତା’ ପରେ
 ସାମାନ୍ୟ ଏକ ଚନ୍ଦ୍ରଶାଖା (ଯେତେ “ପ୍ରକାଶ” ହେଉ ନା କାହିଁକି) ମୁଣ୍ଡରେ ବାଜିବାରୁ
 କାଚକ ଅଟକି ଯିବା (“ଶିର ଆଉଁଷି ଶାଖା ଚାହିଁଲା ବସି”) ମୃଗୀ ପଛରେ ଧାଉଁଥିବା
 ବାଘର ଧାରଣା ଦିଏ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଚନ୍ଦ୍ରଶାଖାକୁ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ପ୍ରବଳ ଉତ୍ତେଜନାରୁ ବଞ୍ଚାଇବାପାଇଁ
 “ନୀଳବାହୁ ନୀଳସାଗର”କୁ “ପର୍ବତାକାର ଉର୍ମି” ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଲା ଓ ଅବକା
 ସେହି ନୀଳ ତରଙ୍ଗରେ “ମିଶିଗଲା” । ଗଙ୍ଗାଧର କାଚକକୁ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ପରି “ମିନତି” ବା
 “ଚାତୁରତନ” କୁହାଇନାହାନ୍ତି । ଯାହା ପଦେ ସେ କହିଛି- “ରହ ସଜିନୀ ! କୃପାରେ
 ନେଉ କିନା ଦାସକୁ କିଣି” ତାହା ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ “ଛାୟାମୟା ଛାୟା ନୁହେଁ ତୋ/ ଦାସୀ ପଣକୁ
 ସରି”ଠାରୁ କାମବାସନାରେ କେତେ କ୍ଷୀଣ ! ସୂର୍ଯ୍ୟ ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀ (ଛାୟା)କୁ ଚନ୍ଦ୍ରଶାଖାର
 ଦାସୀ ପଣକୁ ସରି ନୁହଁ ବୋଲି କହୁଛନ୍ତି । ପୁଣି ଛାୟା “ଛାୟାମୟା” ହୋଇଥିବାରୁ ସେ
 ଚନ୍ଦ୍ରଶାଖା ପରି ଉପଚୋରଣୀ ନୁହନ୍ତି ବୋଲି ବି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କରୁଛନ୍ତି । କାଚକ କୃଷାକୁ
 ଗୋଡ଼ାଇଲାବେଳେ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ପରି କାମପାଡ଼ିତ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖିନାହିଁ- “ପକାୟନେ ପୁଣି
 ସୁନ୍ଦରୀ/- ଦିଶେ ସୁନ୍ଦରତର,/ ଅସମ୍ଭବ ବେଶବୁଷା/ ଆହା, କି ମନୋହର,” ଲମ୍ପଟ ବା
 ସ୍କଲ (Crude) କାମୁକ ତା’ର ଉପଚୋରଣ୍ୟ ବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ସର୍ବଦା ସଚେତ ବା ଚାଗ୍ରତ ଥାଏ ।
 ସୂର୍ଯ୍ୟ ତାଙ୍କ ଶିକାର ପ୍ରତି କାଚକଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକ ସଚେତ । ସେ “ପ୍ରେମ ଭୋଳେ
 ବିହ୍ୱଳ” ନୁହନ୍ତି । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ କାଚକର ମୋହବିଷ୍ଟତାର ଏହିପରି ନାରକୀୟ ସଚେତନତା
 ନାହିଁ । କେବଳ ଜଣେ ପ୍ରେମିକ ମୋହାବିଷ୍ଟ ହୋଇପାରେ । ତେଣୁ ପ୍ରେମକୁ ଅନ୍ଧ ବୋଲି
 କୁହାଯାଇଛି । କାଚକ ଅନ୍ଧ । ସୂର୍ଯ୍ୟ ଅନ୍ଧ ନୁହନ୍ତି । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ କହିବା କଥା
 ହେଲା- ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ (intention) ଯାହା ହେଉ ପଛେ ଏହିଠାରେ
 (କାଚକବଧ-ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗ) କାଚକର ତଥାକଥିତ କାମ ବିହ୍ୱଳତାର ଚିତ୍ର ଅତି କ୍ଷୀଣ ।
 କିନ୍ତୁ କାଚକର ପ୍ରେମ-ମୁଗ୍ଧ ଅନୁଭୂତି ଦୃଢ଼ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ।

“ବାମା ମାଧୁରୀ ସୁଧା ନିର୍ଝର ଧାରା,
 ମସ୍ତକେ ଛିନ୍ନ ମୋର ନୟନ ତାରା
 ଧୋଇ ସନ୍ଧ୍ୟାପ-ପାପ କ୍ଳାନ୍ତି ବିକାଶୁ
 ହିଲ୍ଲୋଳ ଶାନ୍ତି-ଗନ୍ଧବହ ପ୍ରକାଶୁ ।”

‘ସୁଧା’ ଓ ‘ଶାନ୍ତି’ର ଅନୁଭବ ଲାମ୍ବିତ୍ୟ ନୁହେଁ । କାଚକର ରୁଚିବୋଧ ଗର୍ହିତ ନୁହେଁ ।
 ତା’ର ‘ପାର୍ଥକ୍ୟ’ ଅନୁଭୂତିକୁ ସେ ଫୁଲର ଇମେଜରେ ଦେଖିଛି ।

“ଭାବିଲା ତୁମିଛି କମଳ

ଚମ୍ପା ମାଧବୀ ମଲ୍ଲୀ,

ନାହିଁ ତ କାହାରି ମାଧୁରୀ

ଏହି କୁସୁମ ଭଳି ।”

‘ପାଞ୍ଚାଳୀ ବଦନ’ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଦେଖୁ ସେ ଯେଉଁ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିଛି ତାହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଉଦ୍ଭାବ, ଦମ୍ଭ ବା ଲାଜ୍ୟ ନୁହେଁ ।

“ରବି ରଶ୍ମି ଉପାଦାନେ କି

ଗଢ଼ା ବାମଲୋଚନା ।”

“ବିକଶିତ ମୁଖ କମଳ

ସ୍ବଚ୍ଛ ପ୍ରେମ-ରସରେ ।”

କାଚକ ଯେ କୃଷ୍ଣାଙ୍କ ଏ ରୂପ ଦେଖିପାରିଲା ତାହା ତା’ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବର କମ ଗୌରବର କଥା ନୁହେଁ । ବସ୍ତୁତଃ ବିରାଟ ନଗର କାଚକର ଐଶ୍ବର୍ଯ୍ୟମୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ବର ଏକ ପ୍ରତୀକ ।

“ବିରାଟ ନଗର ମହା ମଧ୍ୟେ ମନୋହର

ବିଶ୍ବ ମନୋରମା ରମାଦେବୀ କେଳିଘର ।”

(ଏହା “କାଚକ ବଧ”ର ପ୍ରଥମ ପଦ) । ବିରାଟ ନଗର ମନୋହର ମନୋରମ । ବିଶେଷତଃ ଏହା ଲକ୍ଷ୍ମୀଦେବୀଙ୍କ ‘କେଳିଘର’ ।

ତଥାକଥିତ ‘କାମତୃଷ୍ଣା କୁଳ’ କାଚକ “କାଚକ ବଧ”ର ଯଦୁଦାରୁ ବେଶି କାମ ପାଡ଼ିତ ମୁହୂର୍ତ୍ତ (ସ୍ବଭାବଶୀତଳ ଜଳପାତେ ଯଥା/ ତପତ ଚୈଳ କଟାହ)ରେ ବି ପ୍ରଥମେ କହିଛି —

“ଗୃହଲକ୍ଷ୍ମୀ କରି ରଖିବି ବାମାକୁ

ହେବ ଯଦି ତା’ର ମତ’

ଯଦି ଏହା ସମ୍ଭବ ନ ହୁଏ ତେବେ ଯାଇ ‘ଜୀବନ ଯାପିବି ହୋଇ ତା’/ଗୁପ୍ତ ପ୍ରଣୟେ ରତ । ‘ଯଦିଓ ସେ ଗୁପ୍ତ ପ୍ରଣୟରେ ରତ ହେବାପାଇଁ ବ୍ୟଗ୍ର ତଥାପି ସେ ଯେଉଁ ଗୁପ୍ତ ପ୍ରଣୟର ସମ୍ଭାବନାଗୁଡ଼ିକ ଭାବୁଛି ସେଥିରେ ନୀଚତାର ସ୍ବର୍ଗ ନାହିଁ ।

“ହୃଦାଚଳତାପ ଶାନ୍ତ କରୁଥିବି

ତନୁଘନ ଆଲିଙ୍ଗନେ”

“ତାଳି ଦେଇଥିବ କୃପାମୟୀ

ଅନୁକମ୍ପା-ସୁଧାଝରୀ ।”

“ପ୍ରୀତି ବ୍ରତତାର ପ୍ରୀତି ସମ୍ପାଦନ

କରିବି ଜୀବନ ବ୍ରତ ।”

ଏଠାରେ ବ୍ୟଗ୍ରତା ଅଛି, ଉଦ୍‌ଘା ଅଛି, ଚଞ୍ଚଳତା ଅଛି, କିନ୍ତୁ ନୀଚତା ବା ନୀଚ କାମୁକତା ନାହିଁ ।

କୀଚକର ଦୂତୀ ଚପଳା କଥା ବି ଚିକିଏ କୁହାଯାଉ । ରାଧାନାଥଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ (୧୯୦୩)ଠୁ ‘କୀଚକଦୂତାର ଶମ୍ଭବୀ ସୁଲଭ ନାରଦାୟ ଚାତୁରୀ’ ବିଷୟ ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଆଲୋଚିତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ଦୂତୀର କାମୀ କୀଚକ ସହ ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଗଙ୍ଗାଧର ଚପଳାକୁ ‘ରାବଣଦୂତା’ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ରାବଣ ରାମକୁ ରଣାଇ ସୀତାକୁ ଚୋରି କରି ଆଣିଥିଲା । କୀଚକ ସୈରିନ୍ଦ୍ରୀକୁ ଚୋରି କରି ନାହିଁ, ଚପଳା ସୈରିନ୍ଦ୍ରୀକୁ କହୁଛି:

“ତରୁଦୂତା ଶୋଭି ସୁପଦ୍ମ ରସାଳ

ସହଜେ ନ ପଡ଼େ ହାତେ

ଶିଶୁଏ ଦେଖିଲେ ନିଅନ୍ତି ସେ ଫଳ

ପକାଇ ପ୍ରସ୍ତରାଘାତେ ।”

ପାଟିଲା ଫଳ ମନକୁ ହାତରେ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ଶିଶୁମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଜାଣନ୍ତି, ତେଣୁ ସେମାନେ ଟେକାମାରି ସେ ଫଳକୁ ଡୋଳି ନିଅନ୍ତି । ସୈରିନ୍ଦ୍ରୀରୂପୀ ପାଟିଲା ଫଳକୁ କ’ଣ କୀଚକ ପରି ମହାବୀର ଡୋଳି ନେଇପାରିବେ ନାହିଁ ? ମନେ ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଏ ଚାତୁରୀ ଚପଳାର । ତା’ର ବ୍ୟବସାୟ ଏୟା । କୀଚକ ନିଜେ ସୈରିନ୍ଦ୍ରୀକୁ କେବେ ‘ସୁପଦ୍ମ ରସାଳ’ ହିସାବରେ ଦେଖିବାର ପ୍ରମାଣ କୀଚକ ବଧରେ ନାହିଁ ।

ପରିଶେଷରେ ‘କାମୀ କୀଚକ’ର ‘ପାପ-ପ୍ରଣୟ’କୁ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା ପାଇଁ ଗଙ୍ଗାଧର ସ୍ଥିର କରିଥାଇପାରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କର ସ୍ମୃତନା ମନ ଓ ସାମାଜିକ ନୀତିବାଦୀ ସାଧାରଣ ମନ ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ।

“ସାମାନ୍ୟ ନୁହେଁ ପତିବ୍ରତା ମହିମା

ରହି ନ ପାରଇ ତହିଁ କାହା ଗରିମା”

“ଚୋବାଇ ଚୋବାଇ ବହିଁ ଖାଇଲା ଶବ,

ମହାବ୍ୟାପୀ ମହିମା ଯାର

କ୍ଷଣକ ଭିତରେ ଆହା ହେଲା ସେ ଖାର”

“ଗନ୍ଧର୍ବ କୋପକୁ ଡରି

ସୈରିନ୍ଦ୍ରୀର ମନ ଧରି

ରହିଲେ ସୁଦେଷା ଉଚ୍ଚବାଚ ନ କରି ।”

ପ୍ରଭୃତି ପଂକ୍ତିତୟରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ (intention) ସ୍ପଷ୍ଟ । କାଚକ ପଟିକ୍ରତା ପାଞ୍ଚାଳୀକୁ କାମନା କରିବାରୁ ବଧ ହେଲା । କିନ୍ତୁ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ଏହି ସରଳ ସାମାଜିକତା ବା ନୀତିବାଦିତା “କାଚକ ବଧ” କାବ୍ୟରେ ଏତେ ସରଳ ନୁହେଁ । କାରଣ ତାଙ୍କର ସୃଜନାତ୍ମକ କାଚକର କାମୁକତାର ଏମିତି କେତେକ ଦିଗକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିଛି । (ଯଥା: ଆନ୍ତରିକ ପ୍ରେମ ଅନୁଭବ) ଯାହା ଉକ୍ତ ସାଦା ନୀତିବାଦିତା ସହ ଦୃଶ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରୁଛି । ଏହି ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଛି । ଯଥା: ବିରାଟ ନଗରରେ ।

“ଧବଳ ପ୍ରାସାଦମାନ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକୁମ୍ଭ ଧରି,

ଦିଶନ୍ତି ବିଭୂତି ଅଙ୍ଗ ଚନ୍ଦ୍ରଚୂଡ଼ ପରି ।

ବାରନାରୀ ପରି ତହିଁ ସଜ୍ଜିତ ଆପଣେ

ବିଚକ୍ଷଣ ଜନ-ମନ-ଧନ ଆକର୍ଷଣେ ।”

ଏଠାରେ ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ହଠାତ୍ ମନକୁ ଆକର୍ଷଣ କରେ । “ଚନ୍ଦ୍ରଚୂଡ଼” — “ବାରନାରୀ” । ସନ୍ଧ୍ୟାସୀ ଶିବ ଓ ବେଶ୍ୟାର ଏହି ଚିତ୍ରକଳ୍ପଜନିତ ମିଶ୍ରଣ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ଉପରୋକ୍ତ ଦୃଶ୍ୟର ଏକ ରୂପାନ୍ତର ନୁହେଁ କି ? ବିଶେଷତଃ, ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗରେ ବସନ୍ତ ଋତୁର ମିଶ୍ରିତ ବର୍ଣ୍ଣନା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ।

“ରାନୁ ଯମାଳୟ ଗମନ

ଦେଖି ପଦ୍ମିନୀ ସତୀ

ବିଷ୍ଣୁପଦ-ସ୍ଥୂତ ଜଳରେ

ଝାସିଥିଲା ଝଟତି ।

ତପ ଫଳେ ଏବେ ସୁନ୍ଦରୀ

ନବ ଜନମ ଲଭି,

ଧୂବ-ସମ୍ବୃଦ୍ଧାନ ପତିଙ୍କ

ହେଲା ପ୍ରିୟ-ବଲ୍ଲରୀ ।”

ଏଠାରେ ବସନ୍ତ “ପଦ୍ମିନୀ ସତୀ” ସହ ସଂପୃକ୍ତ । ଅନ୍ୟତ୍ର କିନ୍ତୁ ଏହି ବସନ୍ତ ସତୀଭାବ ବଦଳରେ ଦୈହିକ ଆନନ୍ଦ ଓ ତୃପ୍ତିସହ ଜଡ଼ିତ ।

“ପାଞ୍ଚଜଣ ମିଶି ଆମୋଦେ
 ବିରତିଲେ ତାଣ୍ଡବ,
 ତାଣ୍ଡବ ନୁହେଁ ତା’ ସରସ-
 ଫଳପୂର୍ଣ୍ଣ ଖାଣ୍ଡବ ।
 ପ୍ରୀତି-ପାରାବାରେ ଛାଡ଼ିଲେ
 ପ୍ରାଣ-ପୋତ ଯୋଗିଏ
 ମଦନ-ଅନଳ-ତାପରେ
 ବିଚଳିତ ଯୋଗୀଏ ।

ପଢ଼ିନୀ ସତୀର ଆନନ୍ଦ ଓ ଏହି ଆମୋଦ ସମାନ ନୁହଁ । ଏହା ବସନ୍ତ ଋତୁର ଏକ
 ଦୁଃସ୍ୱାଦ୍ୱଳ ବା ମିଶ୍ରିତ ଅନୁଭୂତି । ଏହାକୁ ବସନ୍ତର ବିଭିନ୍ନପ୍ରକାର ବର୍ଣ୍ଣନା ବୋଲି କହି ନୂପୁ
 ରହିଗଲେ ହେବ ନାହିଁ । ଏହି ବିବିଧ ବର୍ଣ୍ଣନା ଆନ୍ତରିକ ଓ ସ୍ୱଷ୍ଟ । ଏଠାରେ ଯେଉଁ ବିଭିନ୍ନ
 ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ରହିଛି (ସତୀର ଧ୍ରୁବ, ସ୍ଥିର ଆନନ୍ଦ ଏବଂ ଅନ୍ୟତ୍ର ଆମୋଦଭାବ ଓ ବିଚଳିତ
 ପ୍ରମୋଦ) ତାହା ବସ୍ତୁତଃ କାଚକ ପ୍ରତି କବିଙ୍କ ମିଶ୍ରିତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପ୍ରକାଶ ମାତ୍ର । ଏଥିରୁ
 ଆମେ କାଚକର କାମୁକତାର ଏକ ଜଟିଳ ପରିଚୟ ପାଉଁ ।

(୧୯୭୭)

“ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ରେ ପ୍ରେମ ଓ ବିବାହ

“ଏବଂ ଚରିତ୍ରଟି ପ୍ରଣୟ-ପ୍ରଧାନ ଥିବାରୁ,
‘ପ୍ରଣୟ-ବଲ୍ଲରୀ’ ନାମ ଧାରଣ କରିଅଛି ।”

— ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେର
(‘ପ୍ରଣୟ-ବଲ୍ଲରୀ’ର ଭୂମିକାରୁ)

ସାହିତ୍ୟରେ ପରମ୍ପରା ଓ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିବାକୁ ଯାଇ ଜଣେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଓଡ଼ିଆ ସମାଲୋଚକ ଶ୍ରୀ ଉଦ୍‌ଗାତା “ଅଳଙ୍କାର ପ୍ରସଙ୍ଗ” (୧୯୭୮)ରେ ଲେଖିଛନ୍ତି: “କୌଣସି ସାହିତ୍ୟ ଜାତିର ସାମାଜିକ ଜୀବନ, ରୁଚି ଏବଂ ଆନନ୍ଦବୋଧର ଆଳବାଳରେ ଜନ୍ମ ନେଇ ଏକ ବର୍ଷସ୍ଥଳତା ଦୂଳ୍ୟ ଅଗ୍ରଗତି କରେ । ... ସେହି ବର୍ଷସ୍ଥଳତାର ମୂଳ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ... ପାରମ୍ପରିକ ସାହିତ୍ୟର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ହିଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ-ରୂପ ସୌଧ ଶିଖର କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଯେଉଁଠାରେ ପରିଣତି ମଧ୍ୟରେ ଏହି ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ସମ୍ବନ୍ଧ ବ୍ୟାହତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ମହାବୃକ୍ଷ-ଆଶ୍ରୟକାରୀ ଛିନମୂଳ ଲତାଶାଖାର ଦଶା ଭୋଗ କରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସାହିତ୍ୟ ।” (ପୃ: ୨୪୮-୪୯) ଏଠି ଶ୍ରୀ ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ ଭାଷାର ଅନାବଶ୍ୟକ କ୍ଲିଷ୍ଟତା (ଶେଷବାକ୍ୟଟି ଲକ୍ଷଣୀୟ) ଅବଶ୍ୟ ମୋର ବିଚାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ, ବରଂ ଯେଉଁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସାହିତ୍ୟିକ ନୀତି ଉଦ୍‌ଘୋଷିତ ହୋଇଅଛି ତାହାହିଁ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ । ଶ୍ରୀ ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ ମତରେ: (୧) ସାହିତ୍ୟରେ ବିବର୍ତ୍ତନ ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ ବିବର୍ତ୍ତନ (‘ବର୍ଷସ୍ଥଳତା’) ଅଟେ, ଅର୍ଥାତ୍ ଏହି ବିବର୍ତ୍ତନ ରାଜନୈତିକ ବା ଅର୍ଥନୈତିକ ନୁହେଁ । (୨) ସାହିତ୍ୟରେ ପରମ୍ପରାର ଅର୍ଥ ଏକ ମୂଳ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ସାହିତ୍ୟ ଏବଂ ପରମ୍ପରା ଆଶ୍ରୟଦାନକାରୀ ଏକ ମହାବୃକ୍ଷ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପରମ୍ପରାକୁ ବଦଳାଇ ଦିଏ କାହିଁକି ? ଉଦାହରଣ: ରମାକାନ୍ତ ରଥଙ୍କ ପରେ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ ଆଗରୁ ଯେମିତି ପଢ଼ାଯାଉଥିଲେ ଆଉ ସେପରି ପଢ଼ିବା ସହଜ ନୁହେଁ । (୩) ସାହିତ୍ୟ ଏକ ଆଶ୍ରୟାକାଂକ୍ଷୀ କଳା । କିନ୍ତୁ ସାହିତ୍ୟରେ ‘ଆଶ୍ରୟ’ର ସ୍ବରୂପ କ’ଣ ଅଟେ ? (ଏହା ଅତି ସହଜରେ ଅନୁମେୟ ଯେ, ଏଠାରେ ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ ମନ ଭିତରେ “ବିନାଶ୍ରୟେ ନ ବର୍ଷନ୍ତି କିବିତା ଲତା ବନିତା” ଉକ୍ତିଟି ଗୋଟିଏ ସାପପରି ଖେଳୁଅଛି !) (୪) ସାହିତ୍ୟ ଏକ

କାଳୀତାତ ମହାସତ୍ୟ, ଏକ “ମହାବୃକ୍ଷ” । (ଭାରତୀୟ ଜନମାନସରେ ମହାବୃକ୍ଷ ଚିତ୍ରକଳାର ଅନେକ ଇଚ୍ଛାତମୟ ପରିଧି ଏଠାରେ ସ୍ମରଣୀୟ ।) କିନ୍ତୁ ଆମେ ଜାଣୁ, ସାହିତ୍ୟ ସମୟାଧୀନ ଓ ଏହାର ସତ୍ୟ ସ୍ଥାନ ବିଳାସୀ ମଧ୍ୟ ଅଟେ । (୫) ବଡ଼କଥା ହେଲା: ଏକ ପଟେ ସାହିତ୍ୟ ‘ଇଡା’ ସହ ତୁଲ୍ୟ । ଅନ୍ୟପଟେ, ଏହା ଏକ ‘ସୌଧ’ । ସୌଧ, ଲତା ପରି ପ୍ରାକୃତିକ ନୁହେଁ, ଏହା ମନୁଷ୍ୟ ତିଆରି ଏକ ଅନୁଷ୍ଠାନ । କିନ୍ତୁ ଏହି ଦୁଇ ଚିତ୍ରକଳା ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସଂଘର୍ଷ ଲୁଚି ରହିଅଛି ସେଥିପ୍ରତି ଶ୍ରୀ ଉଦ୍‌ଗାତା ଆଦୌ ସଚେତନ ନୁହନ୍ତି ଏବଂ ଏହି ଅଚେତନତା ହିଁ ଉପରୋକ୍ତ ସାହିତ୍ୟିକ ନୀତିମାନଙ୍କ ଉଦ୍‌ଘୋଷଣାର ମୂଳ ଉତ୍ସ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ମୁଁ ଶ୍ରୀ ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ ଉଦ୍‌ବୃତ ମତାମତକୁ ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତି ବିଶେଷଙ୍କ ମତାମତ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନାହିଁ ବରଂ ଉକ୍ତ ନୀତି ଓ ଆଦର୍ଶ ପଛପଟେ ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ଶିକ୍ଷା ଓ ସମାଜ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ବନ୍ଧମୂଳ ଧାରଣା ରହିଅଛି ତାହାର ଏକ ସତ୍ତ୍ୱକୁ ରୂପେ ସ୍ୱୀକାର କରିଅଛି । ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ, “ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ରେ ପ୍ରେମ ଓ ବିବାହର ଆଲୋଚନା ମୋ ପ୍ରବନ୍ଧଟିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

“ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ରେ ଦୁଷ୍ପ୍ରଭ ଓ ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କ ପ୍ରେମ ଓ ବିବାହକୁ ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେର ଏକ ସାମାଜିକ ଆଦର୍ଶ ରୂପେ ଦେଖାଇବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହି ଆଦର୍ଶକୁ ପ୍ରାକୃତିକ (ଏବଂ ତେଣୁ ଶାଶ୍ୱତ) ବୋଲି ମଧ୍ୟ ଯୁକ୍ତି କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ସର୍ଗ “ପ୍ରଣୟାକୁର” ଠାରୁ ଶେଷ ଓ ସପ୍ତମ ସର୍ଗ “ପ୍ରଣୟ ଛାୟା” ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଲ୍ଲରୀ ଚିତ୍ରକଳାଟି ସମଗ୍ର କବିତାରେ ଲମ୍ବିଯାଇଛି ଶ୍ରେଣୀ ରୂପରେ ନୁହେଁ ବରଂ ଏକ ଜୀବନ୍ତ ଆଦର୍ଶ ଭାବରେ, ସତେ ଯେପରି ଦୁଷ୍ପ୍ରଭ ଓ ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କ “ପ୍ରଣୟ” ମଞ୍ଜିରୁ ଗଛ ଓ ପତ୍ର ଫୁଲ ହେଲାପରି ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ ସତ୍ୟ ଓ ନିୟମ । ସାମାଜିକ ଓ ପ୍ରାକୃତିକ ସତ୍ୟର ଏହି ଆଦର୍ଶଗତ ସମୀକରଣ ମେହେରଙ୍କ ନିଜର ଉଦ୍‌ଭାବନ ନୁହେଁ, କିନ୍ତୁ ଏହା ତାଙ୍କ ‘ସାଧୁ ପୁରୁଷ’ର ନିଦର୍ଶନ ବି ନୁହେଁ । ଏହି ସମୀକରଣର ଦୀର୍ଘ ଓ ଜଟିଳ ଇତିହାସ ଏଠି ଅବତାରଣା ନ କରି ମେହେରଙ୍କ କବିତାରେ କିପରି ଏହି ସମୀକରଣ ଲୁଚି ରହିଛି ତାହାକୁ ଖୋଜି ବାହାର କରିବା ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ।

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, “ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ର ଉତ୍ସର୍ଗୀକରଣ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଏହା ଜଣେ ଦରିଦ୍ର ଲେଖକର ଧନୀ ପୃଷ୍ଠପୋଷକଙ୍କ ପ୍ରତି ଏକ ଉଦ୍ର ଜନୋଚିତ ସାଧାରଣ କୃତଜ୍ଞତା ନୁହେଁ । ଏଥିରୁ ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେରଙ୍କ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି (କାଟି ବିଭାଗ ସମ୍ବଳିତ ଗୋଟିଏ ସମାଜରେ ଜଣେ ତନ୍ତ୍ରୀର ସ୍ଥାନ) ଓ ତାଙ୍କ କବିତାର ପୁରୁଷ କୈନ୍ଦ୍ରିକ ସମାଜରେ ସ୍ତ୍ରୀର ଭୂମିକା ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ସମ୍ବନ୍ଧ ସୂଚିତ ହୁଏ । “ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ର ପ୍ରକାଶ ପଛରେ ରହିଥିବା ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାର ଆଦର୍ଶକୁ ‘କବି’ ମେହେର ଏଡ଼ାଇଦେଇ ନାହାନ୍ତି । ଏହି ଆଦର୍ଶ ଲିଖିତ

ବା ମୌଖିକ ଭାବରେ ନ ଥାଇ ମଧ୍ୟ କବିମାନସକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରେ । ‘ଉଦାର ହୃଦୟ ଦାନଶାଳ’ ଜଣେ ସାମନ୍ତବାଦୀ ଜମିଦାରଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀ ପୁରୁଷ ସମ୍ପର୍କିତ ସାମାଜିକ ଆଦର୍ଶ କ’ଣ ହୋଇପାରେ ? ଏହି ଆଦର୍ଶର ସାମା ଭିତରେ ଜଣେ ସ୍ତ୍ରୀ ପୁରୁଷ-ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଜୀବନଧାରାକୁ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ବିରୋଧ କରିପାରିବ କି ? ସାମନ୍ତବାଦ, ପିତୃକେନ୍ଦ୍ରିକ ପରିବାର ଓ ବିଶ୍ୱପିତା କେନ୍ଦ୍ରିକ ଜଗତ ଏସବୁ ଗୋଟିଏ କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁର ଅନେକ ପରିଧି, ଓ ମେହେରଙ୍କ କବିତ୍ୱ ଏହି କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ଉପରେ ଛିଡ଼ା ହୋଇଅଛି । ମୁଖ୍ୟକଥା ହେଲା, ଏହି କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁଟି ମଣିଷ ହିଁ ତିଆରି କରିଛି-ପୁରୁଷ-ମଣିଷ । ସୂର୍ଯ୍ୟ ସୌରମଣ୍ଡଳର କେନ୍ଦ୍ରପରି ଏହା ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ କେନ୍ଦ୍ର ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଆମ ସାହିତ୍ୟ ଆଲୋଚନାରେ ମେହେରଙ୍କ ଉକ୍ତ ଆଦର୍ଶ ଓ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମକୁ ପ୍ରାକୃତିକ ବୋଲି ପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି- ଏପରିକି ଆମେ ତାଙ୍କ କବିତା ରଚନାକୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ କ୍ରିୟା (ସ୍ୱଭାବ କବି ଗଙ୍ଗାଧର) ବୋଲି ୧୯୮୫ରେ ମଧ୍ୟ ଟିକି କରିଆରେ ଗଦଗଦେଇ ହୋଇ ଭାଷଣ ଦେଉଛୁ ଓ ଯେତେବେଳେ ତାଙ୍କ ରଚନା ସ୍ୱଭାବ ଜାତ ନୁହେଁ ବରଂ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ବୋଲି ଯୁକ୍ତି କରୁଛୁ ସେତେବେଳେ କେବଳ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ, ଛନ୍ଦ ଆଦି ଶୈଳୀଗତ ଆଲୋଚନାରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହେଉଛୁ ।

ଏହାଛଡ଼ା, ମେହେରଙ୍କ ‘ଆତ୍ମଜୀବନୀ’ର ଗଦ୍ୟ ସହ “ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ର ‘ଭୂମିକା’ର ଗଦ୍ୟକୁ ତୁଳନା କଲେ ମନରେ ପ୍ରଶ୍ନଉଠେ- ମେହେର କାହିଁକି ଏହି ଦୁଇ ବିପରୀତଧର୍ମୀ ଗଦ୍ୟଶୈଳୀ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ ? ଯଥା: ‘ମୋର ସ୍କୁଲ ପଢ଼ା ଶେଷ ହେଲା । ସମସ୍ତ ଦିନ ଗୃହରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରି ଏବଂ ଟିକିଏ ସମୟ ପାଇଲେ କିଛି ନା କିଛି ପଢୁଥାଏ । ଯାହାଠାରୁ ଯାହା ପୁସ୍ତକ ପାଏ, ମାଗି ପଡ଼େ । କେବେ ତମସୁକ ଲେଖି କିଛି କିଛି ପାଏ, ତାହା ପୁସ୍ତକ କିଣିବାରେ ବ୍ୟୟିତ ହୁଏ । କ୍ରମେ ମୁଁ ଭଲରୂପେ ବୟନ କାର୍ଯ୍ୟ ଶିଖିଲି ।’ ସମସାମୟିକ ଇତିହାସର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇଥିବାରୁ ‘ଆତ୍ମଜୀବନୀ’ର ଏହି ଗଦ୍ୟାଂଶରେ ଏକପ୍ରକାର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ, ନମ୍ରତା, ସାବଲୀଳତା ରହିଅଛି ଯାହା କି ‘ଭୂମିକା’ର ନିମ୍ନୋକ୍ତ ଗଦ୍ୟାଂଶରେ ନାହିଁ । ‘ନବାତ ପଣାରେ ଲେମ୍ବୁରସ ପ୍ରକ୍ଷେପ ପ୍ରାୟ ଆଦର୍ଶର ଅନୁକରଣରେ ମୂଳ କବିତା ରସ ଉପରେ ଉତ୍କଳ ଲେଖକର ସ୍ୱଳାୟ କବିତା ରସ ପ୍ରସିସ୍ତ ହୋଇଅଛି । ତହିଁ ନିମନ୍ତେ ଏହା କଦମ୍ବ କିମ୍ବା ଅତ୍ୟମ୍ବ ଦୋଷରୁ ଅପେକ୍ଷ ହୋଇ ନଥିଲେ ରକ୍ଷା ।’ ଏହି ଗଦ୍ୟର ସଂସ୍କୃତମୟତା ସମସାମୟିକ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ଦୂରେଇ ଦେଇ ଏକ ଅଣ-ଐତିହାସିକ ଦିଗନ୍ତ ପ୍ରତି ମୁହେଁଇ ରହିଛି । ଜଣେ ‘କବି’ର ଭୂମିକାରେ ଉଭା ହେବା ସକାଶେ ମେହେର ଏଠି ତାଙ୍କ ଗଦ୍ୟକୁ ଇତିହାସ ବାହାରକୁ ନେଇଯିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରକାର ଅଣ-ଐତିହାସିକତା ଓ “ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ରେ ପ୍ରଣୟର କାଳାତୀତ ଆଦର୍ଶ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗାଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ।

“ସା ମନ ଯେପରି ତା’ପାଇଁ ସେପରି
ଫଳ ଥୋଇଥାଏ ବିଶ୍ୱ,
ଉତ୍ତମନା ଉଚ୍ଚେ ଅମୃତ ଲଭଇ
ନୀଚମନା ପାଏ ବିଷ” ।

ମୋ ମତରେ ଏହି ଉଦ୍ଧୃତ ଏକ ନୀତି ଉପଦେଶ ନୁହେଁ । ବରଂ ଆମେ ଯାହାକୁ ଜୀବନ ବାସ୍ତବତା ବା ଜଗତ ବୋଲି କହୁ, ସେଗୁଡ଼ିକ ଆମ ‘ମନ’ ଦ୍ଵାରା କିପରି ସଂଘଟିତ ଓ ସଜ୍ଞିତ ହୁଏ. ଏହା ତାହାର ସୂଚନା ଅଟେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ (ତୃତୀୟ ସର୍ଗରେ) ପ୍ରିୟମଦା ଓ ଅନୁସୂୟାର ‘ଗୀତ’କୁ ଗନ୍ତର ଉପାଦାନ ଭାବରେ ନ ଗ୍ରହଣ କରି କବିତାଟିର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଆଦର୍ଶର ସଂକେତ ଭାବରେ ବିଚାର କରିବା ଉଚିତ । ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରିୟମଦା ‘କଳ୍ପନା’କୁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦାମ୍ପତ୍ୟ ନୈତିକତା ସହ ସମାନ କରିଅଛି: ‘ହୁଝିଛନ୍ତି କି ନା କେଜାଣି ଜଗତ/ ଦେଖାତକ- ଦିବସ- ପତି/ ତିନି ଭୁବନରେ ତାଙ୍କ ବ୍ୟତିରେକ/ ନାହିଁ ନଳିନୀର ଗତି । ଓ ଅନୁସୂୟା ‘କଳ୍ପନା’କୁ ସମାନ କରିଛି ବାସ୍ତବତା ସହ: ‘ମୁଁ ଗୀତ ଗାଇଲେ ପରାଣ-ଦେବତା/ ହୋଇଯିବେ ଉପନୀତ ।’ ଉକ୍ତ ନୈତିକତା ବାସ୍ତବତା ଦୁଷ୍ପ୍ରତି ଓ ଶକ୍ତିଜ୍ଞାନଙ୍କ ପ୍ରଣୟ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ । କେବଳ ଗନ୍ତ ଗ୍ରହଣେ ନୁହେଁ, ଦର୍ଶନ ଗ୍ରହଣେ ମଧ୍ୟ ମୋହେର ତାଙ୍କ କଳ୍ପନା ବା କାବ୍ୟକଳାକୁ ଏହି ସୀମାବଦ୍ଧତାର ପତିନିଧି କରିଅଛନ୍ତି ।

ଶକ୍ତିକଳାକୁ ଗୌତମୀଙ୍କ ଉପଦେଶ “ସଂସାର ସାଗର ପାଇଁ ମହାପୋତ/ ଏକମାତ୍ର ସ୍ଥାନାପଦ ।” ଶୃଙ୍ଗଳାକୁ ଥୋଇଛି ଆଦର୍ଶ ରୂପରେ ଓ ଜଣେ ନାରୀ ଆଉ ଜଣେ ନାରୀକୁ ‘ଆଶ୍ୱାସୀଦ ହଲେ’ ଏହି ଶୃଙ୍ଗଳ ପିଛାଇ ଦେବାରେ ଆଦୌ କୁଣ୍ଠାବେଧ କରୁନାହିଁ । କାହିଁକି ? ଉତ୍ତର ଅତି ସହଜ: “ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ”ର ସମାଜରେ ନାରୀର ନାରୀ ଭାବରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରିଚୟ ନାହିଁ ।

ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ହୃଦୟ ଭିତରେ ‘ବିବେକ’ ଓ ‘ମନ’ର ବହୁ ପ୍ରଶଂସିତ ଦୃଶ୍ୟ ଏକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ ନାଟକ ନୁହେଁ । କାରଣ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଓ ଶକୁନ୍ତଳା ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ବିକ ନିୟମରେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ଏହି ଦୃଶ୍ୟ ବସ୍ତୁତଃ, ଗୋଟିଏ ସ୍ଥିର, ପାରମ୍ପରିକ ଓ ଆଉ ଏକ ସାମୟିକ ଆଦର୍ଶର-ଦୁଇ ପ୍ରକାର ବିବାହ ପ୍ରଥାର- ସଂଘର୍ଷ । କିନ୍ତୁ ‘ମନ’ ‘ବିବେକର’ ଓଜନିଆ ଆଦର୍ଶରେ ଏତେ ଦୁଇ ଟାପି ହୋଇଯାଇଛି ଯେ ଏହି ନାଟକକୁ ଦୃଶ୍ୟ ବୋଲି କହିବା ବୋଧହୁଏ ଅସମ୍ଭାବନା ହେବ । ମନ ବିବେକର ଶରୀରକା ହିଁ ବ୍ୟବହାର କରୁଅଛି:

ବିବେକ-‘ହୁଜ ତ ନଥିଲେ, କିଏ ଉଚ୍ଛାରିଲା
 ବେଦ ମନ୍ତ୍ର ଆଦି କଥା ?’
ମନ - ‘ବସନ୍ତ କୋକିଳ ଉଡ଼େ ଭୀଷ୍ମଥିଲା,
 ‘ଶ୍ରୀ ରାମସ୍ୟ ସୀତା ଯଥା’ ।

ଏଠାରେ ପ୍ରଶ୍ନଉଠେ, ଶକ୍ତିମୁନି ଶକ୍ତିତଳା ଓ ଦୁଷ୍ଟତଳ ପ୍ରଣୟକୁ ଏତେ ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାର କାରଣ କ'ଣ ? କ'ଣ ନୀତିନିୟମପୂର୍ଣ୍ଣ କଣ ଆଶ୍ରମରେ ପିତାର ବିନା ଅନୁମତିରେ ବିବାହ ଏକ ପ୍ରଚଳିତ କଥା ? ଶକ୍ତିତଳାର ନିମ୍ନୋକ୍ତ ଉକ୍ତିରୁ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ଉକ୍ତ ରୀତିର ବିବାହ ଏକ 'ତୁଟି' ଅଟେ:

ଧନ୍ୟ ଧନ୍ୟ ପିତା: ଗୋହାଈ ସୁତାର
 କିଛି ନ ଧଇଲେ ଦୋଷ,
 ତୁଟି ଚାହିଁ ସ୍ନେହ ନ ତୁଟି ତାଙ୍କର
 ଅଧିକ ବଢ଼ିଛି ଦୋଷ ।

ତେଣୁ କଣ୍ଠାକ ଆନନ୍ଦର ରହସ୍ୟ ହେଲା- 'ଯୋଗ୍ୟବର' । 'କ୍ଷତ୍ରିୟ ନୟିନୀ' ଶକ୍ତିତଳାକୁ ଜଣେ କ୍ଷତ୍ରିୟର ଗ୍ରହଣ । ପୁଣି ବଡ଼କଥା ହେଲା, ଏହି କ୍ଷତ୍ରିୟ ଜଣକ ହେଉଛନ୍ତି 'ହରିନା ଭୂପତି' । ଶକ୍ତିତଳା ଉକ୍ତର ସାମାଜିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିବା ମୁନି କଣ୍ଠାକ ଆନନ୍ଦର ମୂଳଉଷ୍ମ । ଏହା ତାପସାମାନେ ମଧ୍ୟ ସ୍ବାକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ କି ? ଯଥା:

କେ ବୋଇଲା, 'ଆମ ଶକ୍ତିତଳା ଯାଇ
 ଲଭିଲେ ରାଜ୍ୟ-ସମୃଦ୍ଧି
 ଅଧିକ ଅଧିକ ହେବ ଏବେ ଆମ
 ଆଶ୍ରମର ଭାଗ୍ୟବୃଦ୍ଧି ।'

ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ, ଶକ୍ତିତଳାଙ୍କ 'ପରିଚୟ' ଦୁଷ୍ଟତଳ 'ହେମ ଅଙ୍ଗୁରାୟ' ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବା ଏକ ସାଧାରଣ ଘଟଣା ନୁହେଁ । ଆମେ ଆଗରୁ ବ୍ୟବସାୟିକ ଚିତ୍ରକଳାର ପରିସ୍ଥିତିରେ (ବନ୍ଧକ, ରଣ, ସୁନା) ଏହି ଅଙ୍ଗୁରାୟକୁ ଦେଖିସାରିଛୁ । ଜଣେ ନାରୀର 'ପରିଚୟ' ଯେ ଗୋଟିଏ ପୁରୁଷ ପ୍ରଦର ନିଦର୍ଶନ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ (ଏବଂ ଏହି ଯୁକ୍ତିକୁ ଦୁର୍ବାସାଙ୍କ ଅଭିଶାପ ଆହୁରି ବଳିଷ୍ଠ କରିଛି ।), ତାହା କ'ଣ ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ ନୁହେଁ ? ବ୍ୟକ୍ତିର ପରିଚୟ ଯେତେବେଳେ କେବଳ ଚିହ୍ନ ବା ନିଦର୍ଶନରେ ପରିଣତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ବ୍ୟକ୍ତି ଇତିହାସ ବା ସମାଜରୁ ଉଚ୍ଚେଇଯାଏ ନାହିଁ କି ? ଏହିପରି ଭାବରେ ହଜିଯାଇଥିବା ଶକ୍ତିତଳାଙ୍କୁ "ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରା"ର କବି ଦୁଷ୍ଟତଳ ପାଖକୁ ଆଉ ଆଣିପାରିନାହାନ୍ତି ।

ପରିଶେଷରେ "ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରା"ରେ ଧାବରର ଆବିର୍ଭାବ ମେହେରଙ୍କ ସୁନା ପିଞ୍ଜରାବନ୍ଧ ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀକୁ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦିଏ । ରାଜଗୃହ ଓ ଆଶ୍ରମ ବାହାରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ପୃଥ୍ବୀ ଥିଲା ଯାହାକୁ 'ରାଜା' ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଦମନ କରି ରଖୁଥିଲେ, ଏହା ଧାବରର ଭୟରୁ ବେଶ୍ ଜଣାପଡ଼େ । ପୁଣି ଏହି ଭୟର କୌତୁକମୟ ପରିବେଷଣ ମେହେର କେଉଁ ଶ୍ରେଣୀକୁ ସମର୍ପନ କରୁଥିଲେ ତାହା ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ କରେ । ଗୋଟିଏ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ 'ଭାଗ୍ୟଶାଳୀ'

ଗୋଷ୍ଠୀର କାବ୍ୟାଦର୍ଶକୁ ତତ୍ତ୍ୱା ମେହେର ନିଜର ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟିରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ଉକ୍ତ ଆଦର୍ଶର ପାରମ୍ପରିକ ଶକ୍ତି ଓ ପ୍ରଭାବକୁ ହିଁ ପ୍ରକାଶ କରେ । ନଈକୂଳରେ ତପ କରୁଥିବା ଆଶ୍ରମବାସୀ, ରାଜା ଓ ପାରିଷଦବର୍ଗ ତଥା ଦେବୀଦେବତା ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀର ଲୋକ । ଠିକ୍ ସେହିପରି ନଈରେ ମାଛମାରି ବଞ୍ଚୁଥିବା ଧୀବର ବା ଅସୁରମାନେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀ । ଏମାନଙ୍କ ସଂଘର୍ଷକୁ ମେହେର ଦେଖାଇଛନ୍ତି ସପ୍ତମ ସର୍ଗରେ: ଏକପଟେ ଶାନ୍ତି, ଶ୍ରଦ୍ଧା, ଦୟା, କ୍ଷମା, ଭକ୍ତି ଧୃତି ଆଦି ଦେବକନ୍ୟା, ଅନ୍ୟପଟେ ହିଂସା, କ୍ରୋଧ, ଲୋଭ, ମଦ, ଦ୍ରୁଷ୍ଟ, କପଟ ଇତ୍ୟାଦି ରାକ୍ଷସୀ । ଏହି ସଂଘର୍ଷର ଐତିହାସିକତାକୁ ଉକ୍ତ ଦେବୀପୁର ଚିତ୍ରକଳ୍ପର କାଳାତୀତ ନାଟକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବା ମେହେରଙ୍କ ପ୍ରଣୟ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ରର ମୁଖ୍ୟ କଥା-ଏହା ହିଁ ଗଙ୍ଗାଧର ମେହେରଙ୍କ ସରଳ- ସରଳତା ଓ ସଫଳ - ସଫଳତା ।

(୧୯୮୫)

କବି ରାଜେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ “ଶୈଳକବ୍ଧ”

ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବେ ମୁଁ କେତେକ କବିବନ୍ଧୁ ଓ ଅଧ୍ୟାପକ ବନ୍ଧୁଙ୍କୁ ଶ୍ରୀ ରାଜେନ୍ଦ୍ର କିଶୋର ପଣ୍ଡାଙ୍କ କବିତା, ବିଶେଷତଃ ୧୯୮୨ରେ ପ୍ରକାଶିତ “ଶୈଳକବ୍ଧ” ସଂକଳନ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ କ’ଣ ବୁଝିଥିଲି । ସମସ୍ତେ ଏକ ସ୍ୱରରେ କହିଲେ: ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଶବ୍ଦର ଜଣେ ଖେଳୁଆଡ଼ । ସେ ପାଟିକରି ଗାଉଥିବା ଜଣେ କବି । ତାଙ୍କ କବିତାରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ଅଭାବ ରହିଅଛି । ମୁଁ ବି ପ୍ରଥମେ ପ୍ରଥମେ ସେଇୟା ଭାବୁଥିଲି । କିନ୍ତୁ “ଶୈଳକବ୍ଧ” ସଂକଳନକୁ ଏକାଧିକବାର ପଢ଼ିଲା ପରେ ଉକ୍ତ ମନ୍ତବ୍ୟର ସାରବତୀ ପ୍ରତି ମୋର ସନ୍ଦେହ ଉପୁଜେ । ଏଠାରେ Alastair Fowlerଙ୍କ ଉକ୍ତିଟିଏ ମନେପଡ଼େ । The literature we criticize is never the whole ଅର୍ଥାତ୍ ସମାଲୋଚକ ବା ପାଠକମାନେ କେବେହେଁ ସମସ୍ତ ସାହିତ୍ୟକୁ ଆଲୋଚନା କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଅନ୍ୟଭାଷାରେ, ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ କବିତା ଏକ ଭିନ୍ନ ଧରଣର ସହୃଦୟତା ଆବଶ୍ୟକ କରେ ।

ପ୍ରଥମତଃ, ନୂତନ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ପରିବେଷଣ କବିତାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେବା ଉଚିତ କି ନୁହେଁ ସେ ବିଷୟରେ ମତପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଅଛି । ଉଦାହରଣତଃ, Larkin (ଯେ କି Eliot ଜାତୀୟ ଆଧୁନିକ କବିତାର ବିରୋଧୀ) କହନ୍ତି: ଔପନ୍ୟାସିକର କଳା ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ, ଆବିଷ୍କାରମୁଖୀ ଓ ନୂତନତ୍ୱର ଅନୁସନ୍ଧିଷ୍ଟ; କବିର ନୁହେଁ । ନୂତନ ନୂତନ ପରିବେଶଜନିତ ନୂତନ ଚେତନା ଓ ତତ୍ତ୍ୱଜନିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଆପେକ୍ଷିକତା ଅପେକ୍ଷା ଯାହା ପୁରାତନ, ପରିଚିତ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ପୁନରାବୃତ୍ତି କବିତାର ଏକ ମୌଳିକ ଉପାଦାନ ଅଟେ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଉକ୍ତ ପୁନରାବୃତ୍ତି ପରି କବିତାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ମୌଳିକ ଧର୍ମ ହେଉଛି ଆବୃତ୍ତିମୟତା । ଉପନ୍ୟାସ ପଢ଼ି ହୁଏ, ଗାଇ ହୁଏ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ କବିତା ଯଦି ଗାଇ ହୁଏ ନାହିଁ, ତେବେ ତାହା ଆଉ ‘କବିତା’ ନୁହେଁ । କବିତାର ଏହି ଗାନବୋଧ ଧର୍ମକୁ ମୁଁ ଆବୃତ୍ତିମୟତା ବୋଲି କହୁଛି । ଅବଶ୍ୟ ଗାଇବାର ଅର୍ଥ ପାଟି କରିବା ବା ବଡ଼ ବଡ଼ ଅଧ୍ୟାପକ ଓ ନେତାଙ୍କ ପରି ଭାଷଣ ଦେବା ନୁହେଁ- ବା, ସଙ୍ଗୀତର ଆସର ବି ନୁହେଁ ।

ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା କବିତାର, ବିଶେଷତଃ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାର ଏହି ଦୁଇଟି ମୌଳିକ ଉପାଦାନ recitation & repeatation, ଆବୃତ୍ତିମୟତା ଓ ପୁନରାବୃତ୍ତିର ଚମତ୍କାର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ କାବ୍ୟିକ ଧର୍ମର ଏହି ସାମାବଦ୍ଧତା ପ୍ରତି ସେ ସଚେତ ନୁହଁନ୍ତି । ତେଣୁ ଫର୍ମ ଭିତରେ ଫର୍ମକୁ ଭାଙ୍ଗିଦେଇ କବିତା ବା ସାହିତ୍ୟର ନିଗଡ଼ରୁ ବାହାରିଯିବାର ଚରମ ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ସେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିନାହାନ୍ତି । (କବିତାର ଏହି ସାମାବଦ୍ଧତା ବିଷୟରେ ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ପୁଣି କହିବି ।)

“ଶୈଳକବି”ର ‘ଜରତା’ କବିତାରେ ଜରତା କବିଙ୍କ ପାଇଁ ଅସମ୍ଭବ ସମ୍ଭାବନାର ପ୍ରତୀକ । ସେ ଗର୍ଭମୟା, ଅଥଚ ଅକ୍ଷତଯୋନି ।

“ଏବେ ବି ତୁ ଅକ୍ଷତ ଯୋନି
ବୟସହୀନା ଚିର ତରୁଣୀ ସୁନ୍ଦରୀ
ମାତର୍ଷ୍ଣ ତୁ ଲୋକେଶ୍ୱରୀ ।”

ଜରତାର ଏହି ଅସମ୍ଭବ ସମ୍ଭାବନାର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି ଯେଉଁ ଆନନ୍ଦର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି ତା’ର ପରିଣତ ହେଉଛି-

“ତତେ ତୁ ସଂହର ଏବେ
ଅନ୍ୟଥା ଏ ଆନନ୍ଦରେ
ପାଟିଯିବ ଭୁଲୋକ ଦୁଃଲୋକ ।”

ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଭାବେ କବି ସତେ ଯେପରି ଏତେ ଆନନ୍ଦର ବର୍ଣ୍ଣାକୁ ସମ୍ଭାଳି ପାରିନାହାନ୍ତି-

ତୋରି ଇଚ୍ଛିତରେ ଆଶୁ
ଆକାଶକୁ ଟେକି ହୋଇଗଲା ତ
ଏଇ ଯେ
ଶ୍ରାବଣ ଝରିପଡୁଛି ବୈଶାଖରେ
ସ୍ୱର୍ଗର ଅମୃତକୃଷ୍ଣ
ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇ ପ୍ଲାବିତ କରିଦେଇଛି
ଅଙ୍ଗଦେଶ, ଅଖିଳ ଲୋକ
ତୋଠୁ ଉତ୍ତୁତ ଶାକ ଶସ୍ୟ ସବୁଜିମାରେ
ଭରିଯାଇଛି ଭୁବନ ଭୁବନ, ଶାକରୀ,
ସଭିକ ହାତରେ କଅଁଳି ଚଅଁରି ଆସୁଛି
ମାସ
ମୁଖରେ ମୁଖ
ମୁଖରେ ସ୍ମିତ
ଛାଞ୍ଚ ଗିତରେ ଅନୁଭୂତ ହଉଛି ସ୍ମିତ ଓ ନିର୍ମିତ
ଥବା-ଥବା ହବା-ହବା ସୁଖ
ଅପୂର୍ବ ବ୍ରହ୍ମ ପୁଲକ ।
ତତେ ତୁ ସଂହର ଏବେ

ଅନ୍ୟଥା ଏ ଆନନ୍ଦରେ
ପାଟିଯିବ ଭୂଲୋକ ହୁଏଲୋକ ।

“ଶୈଳକନ୍ଧ” ସଂକଳନର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଏହି ଆନନ୍ଦାନୁଭୂତି--
ଜୀବନର ସମ୍ଭାବନାର ଏହି ଉଦ୍‌ଘାଟନା । ଆଇପାରେ ଏହି ଆନନ୍ଦ ପଛରେ ଦୁଃଖ, ଶୋକ,
ଭୋକ ଇତ୍ୟାଦି । ତଥାପି ବିପୁଳ ଏହି ପୃଥ୍ବୀ ।

ଜୀବନକୁ ଉପଭୋଗ କର ।
ଯାହା ପାଇଛ ସବୁ ଅପୂର୍ବ,
ଭୁଞ୍ଜି କୃତଜ୍ଞ ହୁଅ...
କେମିତି, ନା ଏମିତି:
ହମ୍ମ ହମ୍ମ ଯଦି ହିକ୍କାଟିଏ ଆସି
ଓଠ ଥାପି ହୋଇଗଲା ସିଂଘାଣି ନାକାର ନାକ
ଫୁଡ଼ାରେ, ଓହରି ଆସନା-
ହମ୍ମ, ଲେହ !

‘ସତ୍ୟ ଆମ୍ଭ’ କବିତାଟିର ଉକ୍ତ ଉଦ୍‌ଘାଟି ଆମକୁ ଚେତେଇ ଦିଏ ଯେ ସତ୍ୟ ଓ ଭଦ୍ର
ଜୀବନ ସବୁବେଳେ ସତ୍ୟ ଆମ୍ଭ ଓ ସାଦା ଆମ୍ଭ ଭିତରେ ବିଭେଦ ଆଣେ ଯଦିଓ ଉଭୟ
ଆମ୍ଭର ସୁଆଦରେ ବିଭେଦ ନ ଥାଏ । ‘ସତ୍ୟ’ର ପ୍ରତୀକ ହେଉ ବା ସାଦା ହେଉ ଆମ୍ଭ ତ
ସୁଆଦିଆ । ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ଆକୃତିମୟତାର ଶକ୍ତି ଏହି ଆଦିମ ଆନନ୍ଦିତ ଆହରଣର ସନ୍ଦାନରୁ
ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ।

ଅବଶ୍ୟ ଏହି ଆନନ୍ଦ ‘ବିଶ୍ୱଦେଖ ମଧୁମୟ’ ପରି ଏକ ସହଜ ସରଳ ଆବେଗ ନୁହେଁ,
ଏହା ଦୃଢ଼ାତ୍ମକ । କବିଙ୍କ ପାଇଁ ଚଢ଼ିବା ଯଦି ମନୁଷ୍ୟକୃତ ଲକ୍ଷଣ, ଉପରୁ ଖସି ପଡ଼ିବା ହିଁ
ମଣିଷର ଭାଗ୍ୟ, ‘ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଅବରୋହଣ’ । ମନୁଷ୍ୟର ଶକ୍ତି ଓ ଭାଗ୍ୟର ଏହି ଦୃଢ଼ ମଣିଷ
ଜୀବନର ସଂଜ୍ଞା ଓ ଆନନ୍ଦର ପରିଧି । ମୃତ୍ୟୁ ବା ଅମରତ୍ୱ ତା’ର ଶେଷ ଦିଗନ୍ତ ନୁହେଁ-

‘ମୃତ୍ୟୁ ଥାଉ କି ଅମରତ୍ୱ ଥାଉ ସେଇଠି
ଶିଖର ମାତ୍ରେ ହିଁ ଆରୋହ୍ୟ ।’

କିନ୍ତୁ ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ପାଇଁ ଉକ୍ତ ଦୃଢ଼ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ମାନସିକ
ପ୍ରକ୍ରିୟା । ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାର ସାମାଜିକ ଓ ଐତିହାସିକ ଆୟତନକୁ ସେ କବି ଭାବରେ ଦଖଲ
କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ସେଇ କାରଣରୁ ବୋଧହୁଏ, ‘ଶୈଳକନ୍ଧ’ କବିତାଟିର ଚିତ୍ରକଳ୍ପ
‘ଚିରନ୍ତନ’ ପ୍ରକୃତିକୁ ହିଁ ଆଶ୍ରୟ କରିଛି । ଯଥା: ଆକାଶ, ପର୍ବତ, ନଦୀ, ସମୁଦ୍ର ଓ ପକ୍ଷୀପରି
ପ୍ରକୃତିମୟ ତଥାକଥିତ ଚିରନ୍ତନ ବସ୍ତୁ ଓ ଜୀବ । ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ଚିତ୍ର ଓ ଚରିତ୍ରମାନେ ଅତ୍ୟଧିକ

ଭାବରେ ସାର୍ବଜନୀନ ଓ ଚିରନ୍ତନ ହେବାକୁ ବ୍ୟଗ୍ର । ଯେଉଁଠି ଏହି ବ୍ୟଗ୍ରତା ସଂଯତ (ଯଥା: ‘ଝିଅ ପାଇଁ ଗୋଟିଏ କବିତା’), ସେଠି ତାଙ୍କ କବିତାରେ ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ବିଶେଷ ଆବେଦନ ରହିଛି ।

ଦାରୁଣତମ ଦୁଃଖରେ କି
ମାଟିକୁ ଫାଟିଯା ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ମା,
ପୋତି ହୋଇଯିବ ଆକାଶ ।
ବରଂ ଯଦି ପାରୁ, ପହ୍ନାମୟ ହୋଇଯିବୁ ।
ନିଜକୁ ଚିକେ ଉଖାରିଦେବୁ ।
ଆହୁଡ଼ାରେ ପାତାଳ ଗଙ୍ଗାର ଫୁଆରା ମା,
ଅନ୍ଧାର ଘନେଇ ପାଷାଣ ହୋଇ ବିଦାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଗଲେ,
ସିନ୍ଦୁରା ଆକାଶରେ ଫଙ୍କେରା ଫାଟିବାର ଦୃଶ୍ୟ ।

‘ଝିଅ ପାଇଁ ଗୋଟିଏ କବିତା’ ଗୋଟିଏ ଓଡ଼ିଆ ଝିଅର ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥିତିର ସୂଚକ ନୁହେଁ, ଏହା ଦୁଃଖ ସତ୍ତ୍ୱେ ଜୀବନର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରତି କବିଙ୍କ ଏକ ଆଲୋକିତ ଆଗ୍ରହର ପ୍ରତୀକ । କବିତାଟିରେ ‘ଝିଅ’ ଆକାଶ, ପୃଥିବୀ ଓ ପକ୍ଷୀପରି ଏକ ‘ଚିରନ୍ତନ’ ଅବଲେକ୍ତ Object । ଶ୍ରୀ ପଣ୍ଡା ଏହି ପ୍ରକାର ପ୍ରକୃତିମୟ ଚିରନ୍ତନତାକୁ ଛାଡ଼ି ଯେତେବେଳେ ଭୁବନେଶ୍ୱରର ସାମାଜିକ ସରାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ତାଙ୍କର କାବ୍ୟିକ ଦୁର୍ବଳତା ସ୍ପଷ୍ଟ ।

ତୋର ରାଜଧାନୀ- ଧାତି
ତୋର ଦସ୍ତରୀ କୋଠାବାଡ଼ି, ତୋର ଦେଶନେଶ ରାଜନୀତି
ଭୁବନେଶ୍ୱର
ମୁଁ ଖାତିର କରେନା ତୋର ମଧୁପିଙ୍ଗଳ ମାନଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀମାନଙ୍କୁ
ଶିରପା ମୁଦି ମକରକୁଣ୍ଡଳ ପାଇଁ କନ୍ଦଳ କରୁଥିବା
ସାହିତ୍ୟର ସିହାଣୀ ସୌଦାଗରମାନଙ୍କୁ, ଭୁବନେଶ୍ୱର
ମୁଁ ଖାତିର କରେନା-
ପାହାଡ଼ ପ୍ରମାଣ ନଥି ଭିତରେ ଭିତରେ ‘ବ୍ରହ୍ମୋସ୍ଥି’ କରୁଥିବା
ମୂଷିକମୁଖ କୁନି ସାହିବଙ୍କୁ ।

ଏଠି କ୍ରୋଧ ଥାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ କାବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ନାହିଁ । ବର୍ଣ୍ଣନା ଚାହୁଁନା ଥାଇପାରେ, କବିତା ନାହିଁ । ବିଶେଷତଃ, ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ସାତାୟାର ବା ବ୍ୟଙ୍ଗ ପାଇଁ ଯେଉଁ ସୂକ୍ଷ୍ମତା ଦରକାର,

ତାହା ଏଠି ନାହିଁ, ଯଦିଓ କବିଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ । ଅର୍ଥାତ୍, କବିଙ୍କ ଆବେଗ ଓ ଶୈଳୀର ଐକ୍ୟ ଏଠାରେ ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି । ନିଜ ସମୟର ସାମାଜିକ ଆୟତନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ନ କରିପାରିବାର ଏହା ଏକ ଉଦାହରଣ ।

ଏହାସତ୍ତ୍ୱେ ‘ଶୈଳକବ୍ଧ’ର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଉଛି ପୁନରାବୃତ୍ତି ଓ ଆବୃତ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆନନ୍ଦାନୁଭବର ସୁନ୍ଦର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି, ଯଦିଓ ‘ଶୈଳକବ୍ଧ’ର କବି ଏହି ଆନନ୍ଦ ଓ ସାମାଜିକ ଅବକ୍ଷୟ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଜଟିଳ ସମ୍ବନ୍ଧ ତାହାକୁ ସାମ୍ନା କରିଥିବା ମୋର ମନେହୁଏ ନାହିଁ । ଆଜିର ଏ ଅକବିର ଯୁଗରେ କବିମାନଙ୍କ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ଅଭୂତ ବିଶ୍ୱାସ ରହିଛି, ତାହା ମୋତେ ଆତଙ୍କିତ କରେ ।

‘ନା’ ଉତ୍ତର ନାହିଁ ଏକାକୀତ୍ୱର ଶିଖରରୁ କବି,
ପାରିବ ଯଦି, କେଇ ଯୋଜନ ଲମ୍ବାଇ ବିଅ ହାତ
ଉଠାଇ ନିଅ ।
ଉଠାଇ ନିଅ ତୁମର ବିପୁଳା ପୃଥ୍ୱୀକୁ
କ୍ଷୁଦ୍ର ଅଶ୍ୱତ୍ଥିଏ କରି ଉଠାଇ ନିଅ ନିମିଷେ ଭିତରେ
ଉତ୍ତର ନାହିଁ, ଚଢ଼ାଇ-ନିଅ ଶିଖରରୁ ଆହୁରି ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱକୁ, କବି
ନୀରବତା ଯେଉଁଠି ନୀରବ ଆସ, ସେଇ ଭୂମିକୁ ।

କବି ତାର ହାତ ଲମ୍ବା ମଣିଷକୁ, ସମାଜକୁ ଉପରକୁ ଉଠାଇପାରିବ — ଏ ବିଷୟରେ ମୁଁ ସନ୍ଦିଗ୍ଧ । “For poetry makes nothing happen:/ it survives./ In the valley of its saying where executives/ Would never want to tamper ..., it survives./ A way of happening, a mouth” (Auden)

କବିତାର ସାମାବଦ୍ଧତା (ବା ପୁନରାବୃତ୍ତି ଓ ଆବୃତ୍ତିମୟତା) ଯେଉଁ ଜୀବନରଙ୍ଗାର ସନ୍ତକ ଓ ଉପାଦାନ ତହିଁର ମୌଳିକ ସତ୍ୟ ସଂକ୍ଷେପରେ ହେଉଛି: ମଣିଷ ଜୀବନ କେତୋଟି ସମାପନ କାଳାତୀତ ନାହିଁ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ଓ ମଣିଷ ଜୀବନ ଅପରିସୀମ । ଏହି ଜୀବନଚିନ୍ତା ଆଜିର ଚେତନାରେ ମୋତେ କ୍ରମଶଃ ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଜଣାପଡ଼େ । Audenଙ୍କ ଭାଷାରେ କବି ଆଜି ଏକ ‘mouth’ ବା ମୁଖ ମାତ୍ର, ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ନୁହେଁ — ଏକ ବିଖଣ୍ଡିତ ଅଙ୍ଗ । ଏହି ଭଗ୍ନାଂଶର ସତ୍ୟ କବିତାର ସାଧାରଣ ନିଗଡ଼ରେ ପ୍ରକାଶ କରି ହେବ କି ? ନା କବିତାର ମୌଳିକ ଧର୍ମ ଆବୃତ୍ତି ଓ ପୁନରାବୃତ୍ତିକୁ ଡାକ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏକ ନୂତନ କଳାର ସନ୍ଧାନରେ- ମଣିଷକୁ, ନିଜକୁ ନୂଆକରି ବୁଝିବାରେ ।

(୧୯୮୯)

ରାଧାନାଥଙ୍କ “ଚିଲିକା”

ଓ ଓଡ଼ିଆ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ

ଧରନ୍ତି କଳ୍ପନା ନାମ ସେ ସୁନ୍ଦରୀ,
ବାଣୀପାଣିଙ୍କର ଚିର ସହଚରୀ ।
ଭକ୍ତିଭାବେ ତାଙ୍କୁ କଲି ଆରାଧନା,
ଦିବ୍ୟଚକ୍ଷୁ ମୋତେ ଦେଲେ ଚନ୍ଦ୍ରାନନା ।
ଦେଖୁଲି ଦୃଶ୍ୟ ମୁଁ ବସି ତୋର ତଟେ ।
ଲାଖି ରହିଛି ଯା’ ସଦା ସ୍ମୃତି ପଟେ ।

(ଚିଲିକା, ୩୬୯-୩୭୪)

ଏହି ଧାଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ପଢ଼ିଲାବେଳେ ଆମେ ଗୋଟିଏ ଛୋଟ ବିଷୟ ପ୍ରତି ସାଧାରଣତଃ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇ ନଥାଉ । ରାଧାନାଥଙ୍କ “ଦିବ୍ୟଚକ୍ଷୁ” ପ୍ରକୃତରେ ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ବା କବିର ଚକ୍ଷୁ ଓ ଏହି ଚକ୍ଷୁ ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ଯେଉଁ “ଦୃଶ୍ୟ” ଦେଖନ୍ତି, ତାହା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ “କଳ୍ପନା”ରୁ ଜାତ ଏବଂ ଉକ୍ତ କଳ୍ପନା ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ବା କାବ୍ୟିକ ସଂଯୋଜନାର ଅନ୍ୟ ନାମ ମାତ୍ର । ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟ ରାଧାନାଥ ଦେଖନ୍ତି ବା ଆମକୁ ଦେଖାନ୍ତି, ତାହା ମୂଳତଃ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ଯୁକ୍ତି ମାତ୍ର ଅଟେ । ଏହି ଯୁକ୍ତିର ଜଟିଳ ବିନ୍ୟାସର ଏକ ଅଧ୍ୟୟନ ମୋର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

କବି ଚିଲିକାକୁ “ଅତୀତର ଦୁହିଁ ସାକ୍ଷୀ ପୁରାତନ” (୩୩୯) ଭାବେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ଉକ୍ତ “ଦିବ୍ୟଚକ୍ଷୁ” ଦ୍ଵାରା ଚିଲିକାକୁ “ଉଡ଼ିହାସ ରଜାଘରା” (୩୬୧) ରୂପେ ଦେଖୁଛନ୍ତି । “ଅତୀତ” ଓ “ଉଡ଼ିହାସ” ଏହି ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟିର ଅର୍ଥ ଚିଲିକାରେ ସମାନ ନୁହେଁ । ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଏକ ସଂଯୋଜିତ, ସଙ୍ଗଠିତ, ପରିକଳ୍ପିତ ଅତୀତ ହେଉଛି “ଉଡ଼ିହାସ” ଓ “ଅତୀତ” ହେଉଛି ଜୀବନ ଓ ମୃତ୍ୟୁର ଏକ ସାଧାରଣ ପ୍ରବାହ (“ନରର ଉତ୍ଥାନ ପତନ”- ୩୪୦) । ସେଥିପାଇଁ ରାଧାନାଥ ଅତୀତର “ରାଜାମାନଙ୍କ” (ଯେଉଁମାନଙ୍କ ନାମୋଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇ ନାହିଁ) ସାମରିକ ଶକ୍ତିର ବ୍ୟର୍ଥତାକୁ ହିଁ ଦେଖୁଛନ୍ତି ।

ବୃଥା ହାଣି ଆହା ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ମଥା

କେତେଦିନ ପାଇଁ କଲେ କେତେ କଥା । (୩୫୫-୫୬)

“କାଳ”ର ପ୍ରବାହରେ ଏହି ରାଜାମାନଙ୍କ ସାମରିକ ବୀରତ୍ବ, ଯଶ ଓ ଗୌରବ ମୂଲ୍ୟହୀନ ଢଗାପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ କବିବର “ଅରିନ୍ଦମ ଶ୍ରୀ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ”ଙ୍କ (୪୪୭) ସାମରିକ ପରାକାଷ୍ଠାରେ ଆନନ୍ଦିତ ଓ ଗର୍ବିତ । ପୁଣି “ରୁଦ୍ରମୂର୍ତ୍ତି” ଚିଲିକା ଦ୍ବାରା “ଉତ୍କଳ-ପରିପକ୍ଷୀ” “ଦୈତ୍ୟ ରକ୍ତବାହୁ”ର “ସଂହାର” ରାଧାନାଥଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଉଲ୍ଲସିତ କରିଅଛି । ତେଣୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ: ଯଦି ପୂର୍ବୋକ୍ତ ରାଜାମାନଙ୍କ ସାମରିକତା, କାଳର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ବ୍ୟର୍ଥ ଅଟେ, ତେବେ ପୁରୁଷୋତ୍ତମଦେବଙ୍କ କାଞ୍ଚ-ଅଭିଯାନ ଓ ଚିଲିକା ଦ୍ବାରା ରକ୍ତବାହୁର ସଂହାର ସମ୍ପର୍କିତ ସାମରିକତାର ଅର୍ଥ କ’ଣ ? ଓଡ଼ିଆ ସାମରିକତା ପ୍ରତି କବିଙ୍କ ଏହି ଆଗ୍ରହ କାହିଁକି ? ବସ୍ତୁତଃ, ଏହି ଆଗ୍ରହରୁ ହିଁ ଚିଲିକା ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସର “ରଙ୍ଗସ୍ଥଳୀ”ରେ ପରିଣତ ହୋଇଅଛି ଓ କେତେକ ନିର୍ବାଚିତ ଚରିତ୍ର ତଥା ଘଟଣା ଏହି ରଙ୍ଗସ୍ଥଳୀରେ ସଂଯୋଜିତ ଓ ପରିବେଷିତ । ଏହି ପରିବେଷଣର ଶୈଳୀ ଓ ଦର୍ଶନ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଗୋଟିଏ ଓଡ଼ିଆ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ସଂପ୍ରଦାୟରୁ ହିଁ ସୂଚିତ କରେ, ଯାହାର କି ଜଣେ ନେତା ଥିଲେ ରାୟ ବାହାଦୁର ରାଧାନାଥ ରାୟ ।

ଯେଉଁ ସାମରିକତାକୁ ଉପଜୀବ୍ୟ କରି କବି ତାଙ୍କର ଦେଶପ୍ରେମକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଗଜପତି-ରାଜାଙ୍କ କ୍ଷମତାର ମୂଳଦୁଆ ଥିଲା ଓ ମହାପ୍ରଭୁ ଜଗନ୍ନାଥ ଥିଲେ ଏହି ସାମରିକତାର ପରମ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ । ଏକ ସାମନ୍ତବାଦୀ ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଭ କରିଥିଲା । “ଚିଲିକା” ରଚନା ବେଳକୁ ଗଜପତିଙ୍କ କ୍ଷମତା ଅବଶ୍ୟ ପରାଭୂତ ହୋଇସାରିଥିଲା, ତଥାପି ଉକ୍ତ ସାମନ୍ତବାଦୀ ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ହେଲେ ହେଁ ଲୋପ ପାଇନଥିଲା । ରାଧାନାଥ ଏହି ସାମନ୍ତବାଦୀ ଶକ୍ତିର ଅଭ୍ୟୁଦ୍ଧାନ ଦ୍ବାରା ଓଡ଼ିଶାର ପୂର୍ବ ଜାଗରଣର ସ୍ବପ୍ନ ଦେଖିଥିଲେ । ତେଣୁ ସେ ଜଣେ ଯୋଦ୍ଧାପରି ଭଲଭାବରେ ଘୋଡ଼ା ଚଢ଼ିପାରୁଥିବା ଓ ବନ୍ଧୁକ ଫୁଟାଇ ପାରୁଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଶକ୍ତିର ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି:

ଶ୍ରୀମାନ ଶ୍ରୀ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଆଖ୍ୟାଧାରୀ,

ଉତ୍କଳ-ଅଜ୍ଞାନ-ତମ ଧ୍ବଂସକାରୀ,

ଅଶ୍ବ ସଂଚାଳନେ ଅଭୂତ କୌଶଳୀ

ଦୃଷ୍ଟି ଭେଦିଯା’ର ବଜ୍ରନାଦୀ ନଳୀ ।

(୭୩୫-୭୪୦)

ସାମରିକ କୌଶଳ ଓ ସାହିତ୍ୟିକତାର ଏହି ଯୋଗସୂତ୍ରର କାରଣ କ’ଣ ? (ମୁଁ କବିମାନେ ଯୋଦ୍ଧା ବା ଯୋଦ୍ଧାମାନେ କବି ନ ହୁଅନ୍ତୁ ବୋଲି କହୁନାହିଁ ।) ସାମରିକତା ଓ ସାହିତ୍ୟିକତାର ଏହି ସଂଯୋଗ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ରାଜନୈତିକ ଅଭିଳାଷର ସୂଚକ ବୋଲି ମୋର ମନେହୁଏ । ଓଡ଼ିଶାର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ପାଇଁ ରାଧାନାଥ ଯେଉଁମାନଙ୍କୁ ଆବାହନ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନେ ସମସ୍ତେ କବି, ରାଜା ଓ ଜମିଦାର ।

ପାହିଲାଣି ଘୋର ତାମସା ଯାମିନୀ

ପୁଟିବ ଉତ୍କଳ-ଭାଷା-କମଳିନୀ

ଏ ଘୋର ଯାମିନୀ-ଅବସାନ ଶଂସୀ

କାବ୍ୟତାରା ରୂପେ ବୀର ରଞ୍ଜବଂଶୀ

ଉଦିଲେ ପ୍ରଥମେ ବାମଣୀ ରାଜନ ।

(୭୨୩-୭୨) ।

କବି ଓ ସାମନ୍ତବାଦୀ ଶକ୍ତିର ସେ କେବଳ ଏକାକରଣ କରିନାହାନ୍ତି, ବରଂ ସୂର୍ଯ୍ୟ-ପଦ୍ମ, ଅନ୍ଧାର-ଆଲୋକ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରାକୃତିକ ସମ୍ପର୍କ ଓ ନିୟମ ମାଧ୍ୟମରେ ଅତୀତର ରାଜକୀୟ ବଂଶର ପୁର୍ନରୁଦ୍ଧାନ ବି କାମନା କରିଛନ୍ତି । ସତେ ଯେପରି ଏହି ପୁର୍ନରୁଦ୍ଧାନ ଏକ ପ୍ରାକୃତିକ ନିୟମରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ଓ ପରିଚାଳିତ । “ବୁଧ, କବି, ଜ୍ଞାନୀ” (୭୫୦) ଉକ୍ତ ରାଜକୀୟ କ୍ଷମତାର ପରିପୂରକ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ବିଧେୟ ବୋଲି କବିବରଙ୍କ ଇଚ୍ଛା ।

“ଉତ୍କଳ”ରେ ଇଂରାଜୀ ଔପନିବେଶିକ କ୍ଷମତାର ପରିଧି ଭିତରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଓଡ଼ିଶା ଗଠନ ପାଇଁ ଯେଉଁ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ଷେତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ସେହି ପରିସୀମାରେ ଉକ୍ତ ପରିପୂରକତ୍ୱର ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଥିଲା । କବି ଓ କମିଦାର ଶ୍ରେଣୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିମାନେ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହେବା କିଛି ନୁଆ କଥା ନୁହେଁ, କିନ୍ତୁ ଏହି ବହୁତରୁ ଯେଉଁ ନେତୃତ୍ୱ ଓଡ଼ିଶାରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା-ତାହା ଏକ ନୂଆ ବିଷୟ । ଶ୍ରୀ ଚିତ୍ତରଞ୍ଜନ ଦାସ ଯଥାର୍ଥରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ।

“ଓଡ଼ିଶାରେ ଜାତୀୟତାବାଦର ସଂକ୍ରମଣ ହେବାପରେ ଯାଇ ଆମେ ଏଠି ମଧ୍ୟ ନିଜକୁ ଗୋଟିଏ ଜାତି ବୋଲି କହିବାକୁ ଓ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲୁ । ଏହା ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗର କଥା । ସେହି ସଂକ୍ରମଣ ଓ ସେହି ପ୍ରେରଣାରୁ ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କିସମର ନେତୃତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଆବିର୍ଭୁତ ହୋଇଥିଲା, ଯାହାର କି ପୂର୍ବତନ କୌଣସି ଯୁଗ ଓ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏକ ସମାନ୍ତର ମିଳିବ ନାହିଁ ।” (ଓଡ଼ିଶା ଓ ଓଡ଼ିଆ, ପୃ: ୨) ଏହି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କିସମର ନେତୃତ୍ୱ କିପରି ଓଡ଼ିଶାର ସବୁ ମଣିଷଙ୍କ କଥା ନ ଭାବି ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ସ୍ୱାର୍ଥର ଆୟୁଧ ଭାବେ କାମ କରିଥିଲା ଓ କରି ଆସିଛି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଶ୍ରୀ ଦାସ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ଉକ୍ତ ନେତୃତ୍ୱର ସଙ୍ଗଠନ ବା କମ୍ପୋଜିସନ୍ ପ୍ରତି ସେ ନଜର ଦେଇ ନଥିବା ମନେହୁଏ । “ଚିଲିକା” କବିତାରେ ଏହି ସଙ୍ଗଠନର ସ୍ୱରୂପ ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ । ନିଜେ ରାଧାନାଥ ଥିଲେ ଏହି ସଙ୍ଗଠନର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ପୁରୋଧା ।

ଏଞ୍ଜେନିଓ ଗ୍ରାମଟି ସମାଜରେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ଭୂମିକାର ଆଲୋଚନା କରି କହିଛନ୍ତି- “ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ଜାହିର କରି” ଓ “ବୌଦ୍ଧିକ ତଥା ନୈତିକ ନେତୃତ୍ୱ” ଦେଇ ଗୋଟିଏ ସାମାଜିକ ଗୋଷ୍ଠୀ ବଳବତ୍ତର ହୋଇଉଠେ ଓ ଦେଶ ଶାସନର ଅଧିକାର ଲାଭ କରେ । ଏହି ଅଧିକାରର ଦୃଢ଼ତା ଉକ୍ତ ବୌଦ୍ଧିକ ତଥା ନୈତିକ ନେତୃତ୍ୱ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଏହି ନେତୃତ୍ୱ

କୌଣସି ଐଶ୍ବରିକ ଶକ୍ତିର ପ୍ରକାଶ ନୁହେଁ । ଏହା ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଆବଶ୍ୟକତାରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ଜମିଦାର ଓ କବିମାନେ ଯେଉଁ ମିଳିତ ନେତୃତ୍ବ ଦେଇ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ଆଦର୍ଶ ବା ଆଇଡିଓଲୋଜି ତିଆରି କଲେ ଓ ତଦ୍ବାରା ରାଜନୈତିକ କ୍ଷମତା ହସ୍ତଗତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ, ତାହାକୁ ହିଁ ଆନୁଷ୍ଠାନିକ ଶିକ୍ଷାର ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ମାଧ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଆ ସ୍ବାଭିମାନ ବା ଦେଶପ୍ରେମ ବୋଲି ପ୍ରଚାର କରାହୋଇଆସିଛି ।

ଏହି ସ୍ବାଭିମାନ ଓ ଦେଶପ୍ରେମ ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ବା ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀର ଆଦର୍ଶ ବୋଲି ମୁଁ ଯେତିକି ଚିନ୍ତିତ ନୁହେଁ, ଏହି ଆଦର୍ଶର ଅତ୍ୟଧିକ ସାହିତ୍ୟିକତା ବା ଏସ୍ଥେଟିସିଜମ୍ ଓ ଗଜପତି ସାମରିକତାର ବିଶ୍ବାସରେ ସେତିକି ବିବ୍ରତ । ସାହିତ୍ୟ, ବିଶେଷତଃ, ‘କବି’ର ଭାଷା ଓ ଭାଷାଗତ ସଂଯୋଜନାରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ପ୍ରବଳ ବିଶ୍ବାସ ହେତୁ ସେ “ବାଣୀପାଣି”ଙ୍କ କରୁଣା ଶିକ୍ଷା କରି ଲେଖିଛନ୍ତି:

ଦେବୀ ବାଣୀପାଣି କେଉଁ ପାପ ଫଳେ

କରୁଣା ତୋହର ଉଣା ଏ ଉକୁଳେ ?

ସ୍ବଭାବେ ଉକୁଳ ଶୋଭାର ନିଧାନ

ମାତ୍ର ଏ ଶୋଭାରେ ତୋର ଅନୁଷ୍ଠାନ

ବିନୁ ସିନା ମାତା ହୋଇଛି ବିବଶା,

ଭଜିଛି ଅରଣ୍ୟ-ପ୍ରସ୍ତର ଦଶା,

କ୍ଷୁଦ୍ର ଶିପ୍ରା ସ୍ରୋତ ବିଖ୍ୟାତ ଜଗତେ

ମହାନଦୀ ନାମ ରହିଲା ଗୁପତେ !

(୭୦୩-୭୧୦)

ସରସ୍ବତୀଙ୍କବରପୁତ୍ର ମହାକବି କାଳିଦାସଙ୍କ ଲେଖନୀର ସାନ୍ନିଧ୍ୟ କ୍ଷୁଦ୍ର ଶିପ୍ରାର ପ୍ରସିଦ୍ଧିର କାରଣ, ସେହିପରି ଭାବରେ ରାଧାନାଥୀୟ କବିର ସ୍ବର୍ଣ୍ଣରେ “ମହାନଦୀ” ବିଶ୍ବବିଖ୍ୟାତ ହେଉ- ଏହା କବିଙ୍କ ଇଚ୍ଛା । କିନ୍ତୁ ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି: ନଦୀ ଭାବରେ ନା କାବ୍ୟିକ ପରିକଳ୍ପନାର ପ୍ରତୀକ ଭାବେ ? କବିଙ୍କ ମତରେ କାବ୍ୟିକ ପରିକଳ୍ପନା ହିଁ ଜାତୀୟ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକର (ଯଥା: ମହାନଦୀ, ଅଂଶୁପା, ମେଘାସନ) ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ କରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏହି ଭୌଗୋଳିକ ଉପାଦାନମାନଙ୍କ ଉପରେ ଜାତୀୟତା ବା ଓଡ଼ିଆତ୍ବର ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟ ଆରୋପିତ ହୋଇଅଛି, ତାହା ପ୍ରକୃତରେ ଏକପ୍ରକାର କାବ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ପରିପ୍ରକାଶ ନୁହେଁ କି ?

ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ “ଚିଲିକା”ର କାବ୍ୟଶୈଳୀର କେତେକ ଦିଗର ଆଲୋଚନା ଆମର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । “ଚିଲିକା”ର ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନା-ମୁଖ୍ୟତଃ ଛବିକ, ଚିତ୍ରମୟ ଓ ଦୃଶ୍ୟମୟ:

ଏତେ ଛବି ଯେଣୁ ଏକାଧାରରେ ଠୁଳ

ଛବିକ ଉତ୍କଳେ ତୋ ଛବି ଅଟୁଳ ।

(୪୯-୫୦)

ଏହି ଚିତ୍ରମୟତା ଆମ ମନରେ ସମୟ ବଦଳରେ ସ୍ଥାନର ଅନୁଭବକୁ ହିଁ ଜାଗ୍ରତ କରେ । ଚିଲିକାରେ ସ୍ଥାନାନୁଭୂତି ଏକ ମୁଖ୍ୟ କଥା । ତେଣୁ ଆମେ ଏଠାରେ କାବ୍ୟନିକ ଚିତ୍ରମାଳା ସାଙ୍ଗକୁ ଅନେକ ଶୈଳୀଗୋଳିକ ସ୍ଥାନର ଉଲ୍ଲେଖ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟକରୁ:

ଶ୍ୟାମଳରୁ କ୍ରମେ ନୀଳ ନୀଳତର

ସୋପାନ ସ୍ୱରୂପ ଦିଶେ ଶୈଳସ୍ତର,

ଅନ୍ତଃକଣ୍ଠ ତୁଙ୍ଗ ପ୍ରତୀତୀ ପାଚେରୀ

ଶୋଭେ ଶୋଭାମୟ ଭୂଧର ଭାଲେରୀ ।

(୨୭୫-୨୭୮)

ଚିତ୍ର ଓ ସ୍ଥାନମାନଙ୍କ ଉପସ୍ଥାପନା ମୁଖ୍ୟତଃ କଥା ବା ଗଳ୍ପଧର୍ମୀ ନ ହୋଇ ତାଲିକାଧର୍ମୀ ହୋଇଅଛି । କଥା ବା ଗଳ୍ପର ସମୟ ପ୍ରବାହ ବଦଳରେ ତାଲିକାର ସ୍ଥବିରତାକୁ ରାଧାନାଥ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶାର ଅତୀତ ଯେତେବେଳେ କବିଙ୍କୁ ଏକ କାଳାତୀତ ସାଂସ୍କୃତିକ ଏକକ (ଯାହାକୁ ମୁଁ ଗଜପତି ସାମରିକତା ବୋଲି କହିଅଛି) ପରି ଦୃଶ୍ୟମାନ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ସାଂପ୍ରତିକ ଚିତ୍ର ଓ ସ୍ଥାନଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ସମୟର ଗତିଶୀଳତାରେ ପ୍ରଭାବିତ ନ ହୋଇ ଏକ କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ସାଙ୍ଗଠନିକ ଆଦର୍ଶର ସ୍ଥବିରତା ଦ୍ୱାରା ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୁଅନ୍ତି । ନିଜର ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ଆଦର୍ଶକୁ ସନ୍ଦେହ ନ କରିବା ଉକ୍ତ ସ୍ଥବିରତାର କାରଣ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । (ବସ୍ତୁତଃ, ସନ୍ଦେହ ସମୟାନୁଭୂତିରୁ ହିଁ ଜାତ ହୁଏ ।)

ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଓ ସମୟର ପ୍ରବାହମାନତାର ଅନୁଭୂତି ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ସ୍ଥବିରତାକୁ ବିଚଳିତ କରିଥାଏ । “ଚିଲିକା” ଆଠୋଟି ଖଣ୍ଡର ଏକ ଖଣ୍ଡ କାବ୍ୟ ବୋଲି ଆମେ ବାରମ୍ବାର କହି ଆସିଛୁ, କିନ୍ତୁ ଏହି ଖଣ୍ଡ-କାବ୍ୟତାର ଏକ ବିଶେଷ ଅର୍ଥ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନାହିଁ । ଉପରୋକ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ସ୍ଥବିରତାକୁ ଏହି ଖଣ୍ଡ-କାବ୍ୟତା ଅଥୟ କରେ । କାରଣ ଖଣ୍ଡ-କାବ୍ୟଗୁଡ଼ିକ କବିତାର ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରବଣତାକୁ ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ପ୍ରଶ୍ନ କରେ ।

ଏହି ଖଣ୍ଡ-କାବ୍ୟ ମାନସିକତାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି, “ଚିର ହା ହା ମୟ ଏ ଛାର ଜୀବନ” (୨୭୭) ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ସହ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବିଷାଦ ହିଁ ମଣିଷକୁ ‘ଖଣ୍ଡ’ରେ ପରିଣତ କରେ । ସେ ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ସମାଜର ପରିଧିର ସାନ୍ତ୍ୱନା ବାହାରକୁ ଚାଲିଯାଏ । “ଚିଲିକା”ର ଏହି ବିଷାଦଗ୍ରସ୍ତ ରାଧାନାଥ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଓ ଦେଶପ୍ରେମର ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଆଦର୍ଶରୁ ମୁକ୍ତ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା ଓ ଏହା ମୋ ପାଇଁ ଏକ ବିଶେଷ ଘଟଣା । କାରଣ

ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରତିନିଧି ହେଲେହେଁ, ‘ବ୍ୟକ୍ତି’ ଭାବରେ ସେମାନେ ସେହି ଗୋଷ୍ଠୀର ଆଦର୍ଶକୁ ପ୍ରଶ୍ନ କରିବା ଉଚିତ । ତାହାହିଁ ଆଦର୍ଶର କାରାଗାରରୁ ଆମକୁ ଏକ ଖୋଲା ପୃଥ୍ବୀ ଆଡ଼କୁ ଟାଣିନିଏ ।

ତେଣୁ “ଚିଲିକା”ରେ ରାଧାନାଥ କେବଳ ଏକ ନୂତନ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ଉଦ୍ଦେଷ୍ଟ ଓ ତାହାର ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ପ୍ରକ୍ରିୟାର କଥା କହିନାହାନ୍ତି ବରଂ ଏହି ସାଂପ୍ରଦାୟିକତାରୁ ଅଲଗା ହେବାପାଇଁ ବି ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି- ବୋଧହୁଏ ଅଜାଣତରେ । “ଚିଲିକା”ରେ ଉତ୍କଳୀୟ ରାଜନୀତି ଓ ଦେଶପ୍ରେମର “ଉର୍ମି ପରେ ଉର୍ମି” ମାଡ଼ି ଆସୁଥିବାବେଳେ ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତିର କ୍ରନ୍ଦନର ଧ୍ବନି ମଧ୍ୟ ଆମକୁ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ । ରାଧାନାଥଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଦୁଃଖ, ହତାଶା ପ୍ରତି ମୋର ସହାନୁଭୂତି ଓ ସମ୍ମାନର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ହେଉଛି ଏହି ପ୍ରକାର ବ୍ୟକ୍ତିବୋଧତା ହେତୁ ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ଆଦର୍ଶ ଆମକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ କବଳିତ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଏହି କାରଣରୁ “ଚିଲିକା”ରେ ରାଧାନାଥ ଗଜପତି ସାମରିକତା ବା ଓଡ଼ିଆ ଦେଶପ୍ରେମର ଆଉ ଏକ ଦିଗ ବି ଦେଖି ପାରିଛନ୍ତି । “ବୃଥା ହାଣି ଆହା ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ମଥା” । ଅର୍ଥାତ୍ ଆଦର୍ଶଗତ ସାଂପ୍ରଦାୟିକତାର ସଂଯୋଜନାକୁ ଆମେ ଐତିହାସିକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା ବୋଲି ମାନିନେବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ମନୁଷ୍ୟକୃତ ସଂଯୋଜନା ବା ସ୍ବଚ୍ଚର ଯେକୌଣସି କ୍ଷଣରେ ଫିଟିଯାଇପାରେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥଙ୍କ ହତାଶାମୟ ଭାଗ୍ୟବାଦିତା ବସ୍ତୁତଃ ଭାଗ୍ୟର ହତାଶାକୁ ହିଁ ସୂଚିତ କରେ । କାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାଗ୍ୟବାଦିତା ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାର ଯେଉଁ ସ୍ବର ଫୁଟାଇ ପାରିଛନ୍ତି, ତାହା ତାଙ୍କୁ ଗୋଷ୍ଠୀଗତ ଭାଗ୍ୟବାଦିତାର ଚକ୍ରବ୍ୟୁତରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଧ୍ବଂସ ହେବାରୁ ରକ୍ଷା କରି ପାରିଅଛି ।

(୧୯୯୦)

ସୌରିନ୍ଦ୍ର ବାରିକଙ୍କ “ଆକାଶ ପରି ନିବିଡ଼”

ଆକାଶ ଅସୀମ । ଏହା ଆମଠାରୁ ବହୁ ଦୂର । ପୁଣି ଆକାଶ ମୃତ୍ୟୁହୀନ ଓ ଆମେ ମରଣଶୀଳ । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ଆକାଶ ଆମର ନିକଟ ହୋଇପାରେ, ନିବିଡ଼ ଓ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହୋଇପାରେ । ଆକାଶର ମୃତ୍ୟୁହୀନତା ଓ ଅସୀମତା ଆମ ଜୀବନ ପରିଧିକୁ ଆସିପାରେ । ପ୍ରେମର ମହନୀୟ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣରେ ! ଏବଂ ଆମ ଦାମ୍ଭିକ ଜୀବନ, ଆଜିର ଓଡ଼ିଶାର ମଧ୍ୟବିଭୀନ୍ନ ବୈବାହିକ ଜୀବନ, ଏକାନ୍ତ ସୀମିତ ହେଲେ ହେଁ ସେହି ସୀମିତ ପୃଥିବୀରେ ଆକାଶ ପରି ଏକ ଚିରନ୍ତନ ଓ ବିପୁଳ ମାନବୀୟ ସମ୍ପର୍କ ରହି ଉଠିପାରେ । ଆନନ୍ଦର ପୁଆରା ଯିଟିପାରେ । ପ୍ରେମ ବଳରେ ! “ଘର” (ପୃ: ୧୨) ଭିତରେ “ସମୁଦ୍ର” (ପୃ: ୧୩)ର ନୀର ସଂସ୍ପର୍ଶ ଖେଳିପାରେ । ସୌରିନ୍ଦ୍ର ବାରିକଙ୍କ “ଆକାଶ ପରି ନିବିଡ଼” (୧୯୮୫) କବିତା ସଂକଳନର ଏହାହିଁ କାବ୍ୟିକ ଯୁକ୍ତି ।

ବାରିକ “ଫଗୁ” (ପୃ: ୩୧) ଓ “ପର୍ଶନ” (ପୃ: ୨୯) ବିରୋଧ କରିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ, କିନ୍ତୁ କବିତା “ତରୁ” ଓ “ଦର୍ଶନ”ରୁ ହିଁ ଜାତ ହୁଏ- ଜୀବନକୁ ବୁଝିବାର ଚେଷ୍ଟାରୁ ହିଁ ଜାତ ହୁଏ । ସେହି କାରଣରୁ ବାରିକଙ୍କ ଉପରୋକ୍ତ କାବ୍ୟିକ ଯୁକ୍ତିର ସଂପ୍ରସାରଣକୁ ଆମେ ବିଚାର କରିବା କଥା । ଏହା ବୋଧେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ ଯୁକ୍ତିଟି ମୂଳତଃ ଦୃଶ୍ୟମୂଳକ । ଅଛି-ଓ-ନାହିଁ, ନାହିଁ-ଓ-ଅଛି, ଧରଣର ଏକ ମନୋବୃତ୍ତିର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ।

କବିଙ୍କ ଭାଷାରେ:

ମୁଁ ଉଡ଼ି ଚାଲିଛି

ମୋର ଚିହ୍ନ ଅଜଣା ଆଡ଼କୁ, ପରିଚିତ ଅଚିହ୍ନ ଆଡ଼କୁ

ଖାଲି କେବେ ନ ପାଇବାର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପାଇଁ ।

(ପୃ: ୬)

କବି “ଆକାଶ ପରି ନିବିଡ଼”ରେ ଅନେକବାର ଏହିପରି ଦୃଶ୍ୟମୂଳକ ପରିଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି: “କାକଜୀତ ଏ ନୀରବତା” (ପୃ: ୬୫), “ଚିର ଇପ୍ସିତ ଏ ରାୟଙ୍କର ଦିନଟି” (ପୃ: ୬୨), “ବିବ୍ୟତସ୍ତୁ ଚକ୍ଷୁହୀନତାର” (ପୃ: ୫୭) ଇତ୍ୟାଦି । କିନ୍ତୁ, “ଦେଖା ହେଲେ

ଯେ ତୁମକୁ ମୁଁ ଦେଖିପାରିବିନି” (ପୃ: ୪୮), “ସିଏ ସିନା ଏକଲା କରିଦେଇଗଲା/ ମୁଁ କିନ୍ତୁ କେବେ ଏକଲା ନୁହେଁ ।” (ପୃ: ୨୩)- ଏହିପରି ଅନେକ ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ ।

ତେବେ ଏଠି ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଯେ ଉକ୍ତ ଦୃଶ୍ୟମୂଳତାକୁ ବଶୀଭୂତ (tame) କରିବା ପାଇଁ କବି ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ । ତେଣୁ “ଏବେ ବି”, “ତଥାପି”, “କିନ୍ତୁ” ପ୍ରଭୃତି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ସେ ଭରା ହୋଇଛନ୍ତି ।

ଆମ ଦୁହିଁଙ୍କ ପାଇଁ ଏ ଦିନଟି କିନ୍ତୁ

ସବୁଦିନ ସେଇ ଫୁଲଫୁଟାର ବେଳ... (ପୃ: ୨୩)

x x x

ତଥାପି ଏ ପରସ୍ତ ମନରେ ଏ ଦିନଟି ଏକ ବହୁଳିତ ଆନନ୍ଦ (ପୃ: ୫୯)

x x x

ଏବେବି ମୋ ଦେହରେ ରହିଛି ତୁମ ହାତର ବାସ୍ନା (ପୃ: ୭୪)

ଏବଂ ଯେଉଁଠି ଏହିପରି ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇନାହିଁ, ସେଠାରେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରକାରେ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଆୟତ୍ତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ଯଥା: “ବିବାହ ବାର୍ଷିକୀ-୨”ର ଶେଷ ଧାଡ଼ିମାନ ଓ ସେଠାରେ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀର ବହୁଲତା:

ଏ କେଉଁ କାକଳୀ ? ଏ କେଉଁ ପ୍ରଭାତ ?

ନୀଳ ଆଖିରେ ଏ କେଉଁ ପ୍ରଦୀପ ? କେଉଁ ଫୁଲ, କେଉଁ ଛାଇ ?

ହଳଦିଆ ପତ୍ରରେ ଏ କେଉଁ ସବୁଜ ?

କେଉଁ ଆମେ ଆଜି

କେଉଁ ତୁମେ

କେଉଁ ମୁଁ ?

(ପୃ: ୬୧)

ଏଠାରେ ପ୍ରକାଶିତ କବିଙ୍କ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟମୟତା କବିତାଟିର “ବୁଢ଼ିଆଣୀ ଜାଲ”, “ଜଙ୍କ୍ ଲଗା ମନ”, “ପତଳା ବାଙ୍କ” ଦ୍ଵାରା ସୂଚିତ ବୈବାହିକ ଜୀବନର ବିଫଳତାକୁ ସହନୀୟ କରିବାର ଏକ ଉଦ୍ୟମ ନୁହେଁ କି ?

ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ କହିଲେ, କବି ଆକାଶପରି ନିବିଡ଼ତାରୁ ଜାତ ଦୃଶ୍ୟମୂଳତାର ଜଟିଳତା ଗିତରକୁ ପ୍ରବେଶ କରିନାହାନ୍ତି । ବହୁତଃ, ଏହି ପ୍ରବେଶ ନ କରିବାଟା ତାଙ୍କ କାବ୍ୟିକ ସ୍ଵାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ:

ଏ କବିତା ତୁମ ପାଇଁ

ତୁମେ ପଢ଼ିଲେ ହେଲା

ସେଇ ଢେର ।

(ପୃ: ୨୮)

× × ×

ସ୍ନେହ କାଢ଼ାଳ

କବିତାଏ ମୁଁ

ମୋତେ ଚିକେ ପଢ଼ିବ ?

(ପୃ: ୨୯)

× × ×

ନିପଟ କବିତାଏ ମୁଁ ଖାଲି କବିତା ଲେଖେ ।

(ପୃ: ୩୧)

ଏକ ନିଷ୍ପପଟ କବି ଭାବରେ ବାରିକ ଯେଉଁ ସରଳତାକୁ ଖୋଜିଛନ୍ତି, ସେଥିରେ ତାଙ୍କ ନିଷ୍କାର ଅଭାବ ଅଛି ବୋଲି ତାଙ୍କୁ ଆଦୌ ଦାୟୀ କରିହେବ ନାହିଁ, ବରଂ ଏକ ସରଳ ଉଦ୍ର ପୁରୁଷ ହେବାର ଏହି ନିଷ୍କା ହିଁ ତାଙ୍କ କବିତାର ସମ୍ଭାବନାଗୁଡ଼ିକୁ ଆହତ କରିଛି । ଯେଉଁଠି ସେ ସରଳ ହେବାର ସୁନା ହରିଣ ପଛରେ ଧାଇଁନାହାନ୍ତି, ସେଇଠି ତାଙ୍କ କବିତାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ହତାଶା ଓ ଦୁଃଖର ସ୍ୱର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶକ୍ତିର ପରିଚୟ ଦେଇପାରିଛି । ମୋ ଦୃଷ୍ଟିରେ, ବାରିକ ବିବାହ ଓ ପ୍ରେମର ଅବକ୍ଷୟ ଓ ବିଫଳତାର କବି, ସମାଜର ସରଳ ଓ ସହଜ ସମ୍ପର୍କମାନଙ୍କ ନଷ୍ଟ ହେବାର କବି--- ସେଇଥିପାଇଁ “ପୋଲ” ଅପେକ୍ଷା “ରାତିର ବୁଢ଼ିଆଣୀ” ମୋତେ ଅଧିକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମନେହୁଏ । ଏକ ସାଧାରଣ ମଧ୍ୟବିତ୍ତୀୟ ବୈବାହିକ ଜୀବନରେ “କୁକୁ” (ନାଁଟି ଲକ୍ଷଣୀୟ) “ପୋଲ” ହେବାର ଉଦ୍ର (gentle) ଚିତ୍ରକବିତା ଉକ୍ତ ଜୀବନର “ଦୀର୍ଘଶ୍ୱାସ” ମାନକୁ ସତରେ କ’ଣ ଲୁଚାଇ ପାରିଛି ? ଏହି ପୋଲ ଉପର ଦେଇ ଜୀବନର ହତାଶାଗୁଡ଼ିକୁ ପାର ହେବା ଅପେକ୍ଷା

ରାତିର ବୁଢ଼ିଆଣୀ

କୁଣ୍ଡୁଥିଲା ଅନ୍ଧାରର ଜାଲ

ଆଉ ସେ ଜାଲରେ ଛନ୍ଦି ହୋଇ

କେତୋଟି ନିରାହ ତାରକା

ତହଳ ବିକଳ ।

ର ଧାଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକ ସତ୍ୟ ଓ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ମନେହୁଏ । ସେହିପରି ଭାବରେ “ମୁହୂର୍ତ୍ତ” (ପୃ: ୨୦) କବିତାରେ “ରୁନୁ” (ନାଁଟି ଲକ୍ଷଣୀୟ) ତା ମା’ର ଶାଢ଼ୀ ପିନ୍ଧି ଖେଳୁଥିବା ସରଳ, ସ୍ନେହଶୀଳ ଚିତ୍ରଟି ଅପେକ୍ଷା କବିତାଟିରେ ଏକ ଅଜଣା “ଅନ୍ଧାର”ର ଛାଇ ମୁଖ୍ୟ କଥା ।

କିନ୍ତୁ କବି ଏ ଛାଇକୁ ଦୂରେଇ ଦେବାପାଇଁ ହିଁ କବିତାରେ ଚେଷ୍ଟିତ ! ତେଣୁ ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ିର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଘଟିଛି ଶେଷ ଧାଡ଼ିରେ ।

“ଆକାଶ ପରି ନିବିଡ଼”ର ଆଉ ଏକ ଯୁକ୍ତି ହେଲା କବି ସ୍ବାମୀ ହୋଇ ନ ପାରିବା: କବି ଘର କରିପାରିବ ନାହିଁ । ଯଦି କରିବ, ବିଫଳ ହେବ ।

ତୁମର ଦୃଢ଼ ଧାରଣା

କବିତା ପାଲରେ ପଡ଼ିଲେ ଲୋକ ଅକର୍ମା ହୁଏ

ଘର ଦ୍ବାର, ଛୁଆପିଲା ଭୁଲି

ତାରି ପଛରେ ଧାଏଁ ।

(ପୃ: ୩୫)

ଏହାର ଉତ୍ତରରେ ବାରିକ କହନ୍ତି:

ମୁଁ ତ ଦ୍ବିତୀୟ ଈଶ୍ବର

ଶବ୍ଦ ଦେଇ ମୋ’ ଖୁସିରେ ଏ ସୃଷ୍ଟିକୁ ସଜାଡ଼େ

ଆଉ ଥରେ ରଡ଼େ ।

(ପୃ: ୩୬)

ଏହି ପ୍ରକାର ସରଳ ସହଜ ଭାଷା ଓ ଅନୁଭବ ଦ୍ବାରା କବି-ସ୍ବାମୀ ଦୃଷ୍ଟିକୁ ବୁଝି ହେବନାହିଁ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା । ଏକପକ୍ଷରେ ଏହା କବିକୁ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ବ୍ୟକ୍ତି ସର୍ବସ୍ବ କରିଦିଏ ଓ ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ସ୍ବାମୀକୁ କେବଳ ଏକ ଘର-ଦ୍ବାର-ଛୁଆ-ପିଲାର ପ୍ରାଣୀ ଭାବରେ ଚିତ୍ର କରେ । ତେବେ ଏହି ପ୍ରକାର ସହଜ ବ୍ୟାକରଣ ବାରିକଙ୍କ କାବ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରକୃତ ନିଦର୍ଶନ ନୁହେଁ, ଯଦିଓ ଆମର କେତେକ ପାଠକ ଏହା ଦ୍ବାରା ମୁଗ୍ଧ ହୋଇଥିବା ଅଜଣା ନୁହେଁ । ସଂକ୍ଷେପରେ କହିଲେ, “ଆକାଶ ପରି ନିବିଡ଼”ରେ ଯେଉଁଠି ବାରିକ ତାଙ୍କ ସରଳ ଉଦ୍ର ପୋଷାକଟି ଉତ୍ତାରି ଦେଇଛନ୍ତି, ସେଇଠି ତାଙ୍କ କାବ୍ୟସ୍ବରର ଚିନ୍ତାଶୀଳତା ଅଧିକ ମୁଗ୍ଧକର ବୋଲି ମୋର ବିଶ୍ବାସ । ଯଥା: “ତୁମେ କେବେ ରହିବନି” ବା “ସେଇ ଯେ ଗଲ” ପରି କବିତା ଲକ୍ଷଣୀୟ ଓ ପଠନୀୟ ।

(୧୯୯୩)

“ମାତୃଭାଷା” : ଏକ ଅନୁଚିନ୍ତା

ମାତୃଭାଷା: ମାତୃକ୍ରୋଡ଼ରେ ଥିବା ସମୟରେ ମାଆଙ୍କ ମୁହଁରୁ ମନୁଷ୍ୟ ଯେଉଁ ଭାଷା ଶୁଣେ, ଆପଣାର ଜାତୀୟ ଭାଷା, ଆପଣାର ଘରୋଇ ଭାଷା ।

— ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ଭାଷାକୋଷ

The word (mothertongue) was introduced into Sanskrit in the eighteenth century as a translation from the English.

—Ivan Illich (୧)

ନିକଟରେ ଜନଗଣନା ବେଳେ ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଲୋକମାନଙ୍କ ମାତୃଭାଷା ଓଡ଼ିଆ ନ ଲେଖି ସଂସ୍କୃତପୁରୀ ଲେଖାଯାଉ ବୋଲି ଏକ ପ୍ରଚାର ହୋଇଥିବା ବିଷୟ ସମ୍ବାଦପତ୍ରରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ତେବେ ଯଦିଓ ଜନଗଣନାବାଲାଙ୍କ ପାଇଁ ମାତୃଭାଷା ଏକ ସହଜ ସରଳ କଥା, ଓଡ଼ିଶା ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ “ମାତୃଭାଷା” ଶବ୍ଦଟିର ଅର୍ଥ କ’ଣ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ ।

ଆମେ ପ୍ରଥମେ ଜାଣିବା କଥା ଯେ “ମାତୃଭାଷା”ର ଆହରଣ ଓ ଅଧିକାର ଏକ ଜୈବିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା ନୁହେଁ, ଏକ ସାମାଜିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା । ଯେଉଁ ଭାଷାକୁ ଶିଶୁ ତା’ର ପରିବେଶରୁ ସହଜରେ ଶିଖିନିଏ, ତାହାହିଁ ତା’ର ମାତୃଭାଷା । ମାତୃଭାଷା ଶିଶୁର ସାମାଜିକ ପରିବେଶରୁ ଜନ୍ମ ହୁଏ, ମାତୃସ୍ତନରୁ ଝରେ ନାହିଁ ।

ଭାଷା ସଂକ୍ରାନ୍ତୀୟ ବହୁ ଗବେଷଣା ପରେ ମଧ୍ୟ ଭାଷାବିତ୍ମାନେ ମଣିଷର ଭାଷାର ଏକ ଜୈବିକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିପାରିନାହାନ୍ତି । (୨) ପଶୁର ଭାଷା ଓ ମଣିଷର ଭାଷାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ପ୍ରଭେଦ ଆମେ ଏଠି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁଁ । ଗୋଟିଏ ଦେଶୀ କୁକୁର ଛୁଆ ବିଳାଟି କୁକୁର ଛୁଆକୁ ବିଳାତରେ ଭେଟିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ଦୁହିଁଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଭାଷାଗତ ସମସ୍ୟା ଉପୁଜେ ନାହିଁ । କୁକୁର କୁକୁରକୁ ଦେଖିଲେ ଭୁଲେ- ବୋଧହୁଏ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରେ । ଭଲ ହେଉ, ମନ୍ଦ ହେଉ ମଣିଷର ଭାଷା ଏହିପରି ଭାବରେ ପଶୁଶ୍ରେଣୀୟ ନୁହେଁ । ମଣିଷ ତା’ର ମାତୃଭାଷାକୁ ନିଜେ ବାଛି ନେଇପାରିବାର ଏକ ସମ୍ଭାବନା ରହିଅଛି, କିନ୍ତୁ ସେହିପରି ମୌଳିକ ସମ୍ଭାବନା ପଶୁର

ଭାର୍ୟାରେ ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆ ପିତାମାତାଙ୍କ ଶିଶୁ ବିଳାପି ପରିବେଶରେ ବଢ଼ିଲେ, ଶିଶୁଚିର ମାତୃଭାଷା ଇଂରାଜୀ ହୋଇଯିବା ଅସ୍ୱାଭାବିକ ନୁହେଁ । ତଦନୁସାରେ ଗୋଟିଏ ଇଂରାଜୀ ଶିଶୁର ମାତୃଭାଷା ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ହୋଇପାରେ ।

ଦ୍ୱିତୀୟରେ, ମାତୃଭାଷାକୁ ଗୋଟିଏ ଏକବଚନୀୟ ଏକକ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ବା ପ୍ରଚାର କରିବା ମନୁଷ୍ୟର ଭାଷାଗତ ଅନୁଭୂତି ଓ ଦିଗ୍‌ବଳୟକୁ ସଂକୁଚିତ କରିଦେବାର ଏକ ଚତୁର ଉପାୟ ମାତ୍ର ଅଟେ । “ଓଡ଼ିଆ” ହେଉ ବା ତଥାକଥିତ “ସମ୍ବଲପୁରୀ” ହେଉ, ଏହି ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନେକ ଧରଣର ଭାଷା ବ୍ୟବହାରର ଏକ ଗତିଶୀଳ ସମାହାରକୁ ହିଁ ବୁଝାଏ, କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ୱରୂପ ଏକକତାକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । ବସ୍ତୁତଃ, ମାତୃଭାଷାର ବହୁବଚନତାକୁ ସ୍ୱୀକାର ନ କଲେ ମାତୃଭାଷାର କ୍ରମ-ବିଳୟ ଘଟେ । ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ବିଭିନ୍ନତାକୁ ଏକ ସରକାରୀ ବା ଚାଟଶାଳୀ ଓଡ଼ିଆରେ ଚାପିଦେବା ଯେପରି ଅନୁଚିତ, ସମ୍ବଲପୁରୀ ବା କୋଶଳୀର ବିଭିନ୍ନତାକୁ ଲୁଚେଇ ଦେଇ ମାତୃଭାଷାର ଆଉ ଏକ ଏକବଚନୀୟ ଏକକ ଛିଡ଼ା କରାଇବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । (ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ଆମେ ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଆଦିବାସୀ ଲୋକମାନଙ୍କ ଭାଷାଗୁଡ଼ିକୁ କେଉଁ ଖୋପରେ ପୁରେଇବା- ସମ୍ବଲପୁରୀ ନା ଓଡ଼ିଆ ?)

ତେଣୁ-ମୁଖ୍ୟକଥା ହେଲା ମାତୃଭାଷାର ମାଆ ସହ ସମ୍ପର୍କ ଜୈବିକ ନୁହେଁ, ଏହା ଏକବଚନୀୟ ବି ନୁହେଁ, ବରଂ ବହୁବଚନୀୟ ଓ ସାମାଜିକ ହୋଇଥିବାରୁ ଯେଉଁ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ, ଐତିହାସିକ, ମାନବୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆମର ମାତୃଭାଷା ବା ପ୍ରଥମ ଭାଷା ଚଳପ୍ରଚଳ ହୁଏ, ସେହି କ୍ଷେତ୍ରକୁ ରହସ୍ୟମୟ ଓ ଅନାବଶ୍ୟକ ଭାବରେ ଭାବପ୍ରବଣ ନ କରି ଭାଷାର ସାମାଜିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଖୋଲାଖୋଲି ଭାବରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ଶ୍ରେୟସ୍କର ।

କୌଣସି ଓଡ଼ିଆ ଭୁଲିଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ଯେ ମାତୃଭାଷା କୈନ୍ଦ୍ରିକ ରାଜନୀତିରୁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଶାର ଜନ୍ମ । ମାତୃଭାଷା ବା ଭାଷା ଭିତ୍ତିରେ ଭାରତରେ ସର୍ବପ୍ରଥମ ଗଠିତ ପ୍ରଦେଶ ହେଉଛି ଆମ ଓଡ଼ିଶା ।

କିନ୍ତୁ ଆମେ ଏହା ବି ଚିନ୍ତା କରିବା କଥା ଯେ ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ଓଡ଼ିଶା ଆଗମନ ପୂର୍ବରୁ କୌଣସି ଓଡ଼ିଆ “ମାତୃଭାଷା” ଶବ୍ଦଟି ବ୍ୟବହାର କରୁ ନଥିଲେ । କାଳକ୍ରମେ, ଓଡ଼ିଶାରେ ଇଂରାଜୀ ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ଶାସନର ପରିଧି ଭିତରେ, “ଓଡ଼ିଶାର ମାତୃଭାଷା ଓଡ଼ିଆ ଅଟଇ” (୨୨/୬/୧୮୭୮) ବୋଲି ଯେଉଁ ଆଦର୍ଶ ଗଢ଼ିଉଠେ; ତାକୁ ଆମେ ଏକ ଦେଶପ୍ରେମମୂଳକ ଭାଷା ଆନ୍ଦୋଳନ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ଆସିଛୁ ।

ତେବେ ପେଟିସନ୍ ଓ ସ୍ଥାନିକୀ ଲେଖା ଶାସକୀୟ ରାଜନୀତି (Administrative Politics) ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଭାଷା ଆନ୍ଦୋଳନ ଇଂରାଜୀ “ଗଭର୍ଣ୍ଣମେଣ୍ଟର” (ଏହି ଶବ୍ଦଟି ଚକ୍ରାଳୀନ ପଦପଦ୍ଧିରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସମ୍ମାନ ଓ ଗମ୍ଭୀରତାର ସହ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା ।)

କ୍ଷମତା ସହ ଏତେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଗଲା ଯେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ସରକାରୀକରଣକୁ ଆମେ କେବଳ “ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ଓ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ” (୩) ନୁହେଁ, ସ୍ଵାଭାବିକ ଓ ପ୍ରାକୃତିକ ବୋଲି ବି ଭାବି ଆସିଛୁ : ଏହି ସରକାରୀକରଣରୁ ହିଁ ଏବର ଓଡ଼ିଆ “ମାତୃଭାଷା”ର ସୃଷ୍ଟି ।

ପେଟିସନ୍ ଲେଖା ଉକ୍ତ ରାଜନୀତିର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ହେଲା ଇଂରାଜୀ ଶାସକ-ପକ୍ଷିତ ଓ ଓଡ଼ିଆ “ବାବୁ” ମାନଙ୍କ ବୌଦ୍ଧିକ ମିଳନ । ଏହି ମିଳନକୁ ଆମେ ଅନେକ କୃତଜ୍ଞତାର ସହ ମନେ ପକାଉ, କିନ୍ତୁ ଗୌରୀ ବିଶ୍ଵନାଥନ୍ ଭାରତରେ ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷାର ଆରମ୍ଭ ବିଷୟରେ ଅଧ୍ୟୟନ କରି ଯଥାର୍ଥରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଯେ ଦେଶୀ ଲୋକଙ୍କ ଆଗରେ ଇଂରେଜ ସାହେବମାନେ ଜ୍ଞାନୀ ଓ ପକ୍ଷିତ ଭାବରେ ଉଭା ହେବା ଫଳରେ ଓ ଦେଶୀମାନେ ଇଂରେଜମାନଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କ କର୍ମମାର୍ଗ ନୁହେଁ ଜ୍ଞାନମାର୍ଗ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖିବା ହେତୁ ସେହି ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ଔପନିବେଶିକ ଅବସ୍ଥିତିର ସ୍ଵରୂପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ହୋଇଗଲା ଓ ଏହି ଅବସ୍ଥିତିର ବ୍ୟବସାୟିକ, ମିଳିତାରୀ ତଥା ଶାସକାୟ ଦିଗର ଜଟିଳ ସମ୍ପର୍କଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ନ ଦିଆଯିବା ଫଳରେ ଉପରୋକ୍ତ ବୌଦ୍ଧିକ ମିଳନରୁ ସମ୍ଭୂତ ଓଡ଼ିଆ “ମାତୃଭାଷା” ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ, ଅପାର୍ଥିବ ଘଟଣା ରୂପେ ପରିବେଷିତ ହେଲା । (୪)

ଇଂରେଜ ଶାସକମାନେ ଯାହାକୁ Vernacular Language ବୋଲି କହୁଥିଲେ, ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଆନ୍ଦୋଳନକାରୀମାନେ ତାକୁ “ମାତୃଭାଷା” ବୋଲି ଅଭିହିତ କଲେ । (ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, “ସଂସ୍କୃତ”କୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ଵାକୁଳାର ଭାଷା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନଥିଲା ।) ଏଠାରେ ଇଭାନ୍ ଇଲିଚ୍ ରଉରୋପରେ “ମାତୃଭାଷା” ଆଦର୍ଶର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତା କରି Vernacular ଓ mothertongue ଏହି ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟିର ଯେଉଁ ପ୍ରଭେଦ ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି, ତାହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଶିଧାନଯୋଗ୍ୟ । (୫) ଇଉରୋପରେ ବ୍ୟାକରଣ ଓ ଅଭିଧାନ ରଚନାର ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ mothertongue ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଜନସମୂହର vernacular ଭାଷାଗୁଡ଼ିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଓ ଶୁଦ୍ଧୀକୃତ କରିବା ସକାଶେ । ବ୍ୟାକରଣ ହେଉଛି ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ସୌଧର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ତମ୍ଭ । ଉର୍ଦ୍ଧ୍ଵାକୁଳାର ଭାଷାର ବହୁବଚନତା “ମାତୃଭାଷା”ର ବ୍ୟାକରଣ ଓ ଅଭିଧାନମୟତା ଦ୍ଵାରା ସଂକୁଚିତ ଓ କବଳିତ ହୁଏ । “ମାତୃଭାଷା” ରାଷ୍ଟ୍ରଶକ୍ତିର କେବଳ ଏକ ରୂପାନ୍ତର ନୁହେଁ, ଏହା ରାଷ୍ଟ୍ରଶକ୍ତିକୁ ଏକ ଦିଗଦର୍ଶୀ ଓ ଏକବଚନୀୟ କରିବାରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୁଏ ଏବଂ ରାଷ୍ଟ୍ର ସମ୍ମତ ଧର୍ମ, ଭାଷା, ଜୀବନଧାରା ବ୍ୟତିରେକ ଅନ୍ୟ ଧର୍ମ, ଭାଷା ଓ ଜୀବନଧାରାର ବହିଷ୍କାର କିମ୍ବା ପ୍ରାନ୍ତୀୟକରଣ ହେଲାପରି ଆନୁଷ୍ଠାନିକ ମାତୃଭାଷା ଶିକ୍ଷାର ଅଭାବ”କୁ ନିରକ୍ଷରତା, ଭାଷାହୀନତା, ତଥା ପ୍ରଗତିହୀନ ଅସଭ୍ୟତା ଭାବରେ ବିଚାର କରାହୁଏ ।

ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷାରେ, ଓଡ଼ିଶାରେ “ଭଣ୍ଡାକୁଲାର” ଓ “ମାତୃଭାଷା”ର ସମୀକରଣ ଏକ ସାଧାରଣ ବା ସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ନୁହେଁ ବୋଲି ମୋର ଧାରଣା । ଏହି ସମୀକରଣକୁ ଇଂରେଜ ଶାସକ-ପଣ୍ଡିତମାନେ ଉତ୍ସାହିତ କରିବା ସହଜରେ ଅନୁମେୟ, କାରଣ ସେମାନଙ୍କର ଅଭିଜ୍ଞତାରେ ମାତୃଭାଷା ଜନଜୀବନର ଭଣ୍ଡାକୁଲାର ଭାଷାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ, ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଓ “ସଭ୍ୟ” କରିବାର ଏକ ଅସ୍ତ୍ର ଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ବ୍ୟାକରଣ ଓ ଅଭିଧାନ ରଚନାରେ ସେମାନଙ୍କର ଅପରିସୀମା ଉତ୍ସାହ ବାସ୍ତବିକ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟକର । ଆହୁରି ବିପ୍ଳବର ବିଷୟ ହେଉଛି ଯେ ଉକ୍ତ ବ୍ୟାକରଣ ଓ ଅଭିଧାନ ପୂର୍ବରୁ ସତେଅବା ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ନ ଥିଲା ବୋଲି ଏକ ଅକୁହା ସନ୍ଦେହ ଓ ଧାରଣା, ଯେଉଁଥିରେ କି “ଶିକ୍ଷିତ” ଓଡ଼ିଆମାନେ ବି ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ ।

ଇଂରେଜ ଶାସକ-ପଣ୍ଡିତଙ୍କ ଭାଷାଜ୍ଞାନ ଥିଲା ମୁଖ୍ୟତଃ philological ବା historical-comparative ଅର୍ଥାତ୍ ସେମାନେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାକୁ ଏକ ସାଂପ୍ରତିକ ବାସ୍ତବତା ଭାବରେ ନ ଦେଖି ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପ୍ରାଚୀନତା ବା ଜନ୍ମକାହାଣୀ ଜାଣିବାରେ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ ଥିଲେ । ଗୋଟିଏ ପଟେ ପଣ୍ଡିତ ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ଅତୀତକୁ ଖୋଜି ଅନ୍ୟପଟେ ଶାସକ ରୂପେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାଭାଷୀ ଲୋକମାନଙ୍କ ବର୍ତ୍ତମାନ ଉପରେ ଏକ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଅଧିକାର ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିବା ତାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା । ଅତୀତାଭିମୁଖୀ ଏହି ଭାଷାବିଜ୍ଞାନୀ ମାନେ ଓଡ଼ିଆକୁ ବଙ୍ଗଳା କବଳରୁ ରକ୍ଷା କଲେ ବୋଲି ଆମେ ଯେତେ କୃତଜ୍ଞ ହେଲେ ହେଁ ସେମାନଙ୍କ ସେହି ଭାଷାବିଜ୍ଞାନ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ସାଂପ୍ରତିକ ଜୀବନର ବହୁବଚନତାକୁ ବୁଝିପାରି ନଥିଲା । ତତ୍କାଳୀନ ପାତ୍ରୀ ସାହେବଙ୍କ ବାଉବେଲ୍‌ରେ ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦର ଭାଷା ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଲକ୍ଷଣୀୟ । କିପରି ଭାବରେ ତାହା ଜନଜୀବନଠାରୁ ବିଚ୍ୟୁତ ଥିଲା ତାହାର କେତେକ ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣା ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଆତ୍ମଚରିତରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଉକ୍ତ ଘଟଣାମାନଙ୍କୁ କେବଳ ହାସ୍ୟର ସର ଉଦାହରଣ ନ ଭାବି, ଭଣ୍ଡାକୁଲାର ଭାଷାର ମାତୃଭାଷା-କରଣ ବା ସରକାରୀକରଣର ପ୍ରଥମ ଅପଚେଷ୍ଟା ବୋଲି ବିଚାର କରିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଅଛି ।

ଦୁଃଖର କଥା ଆମର ଭାଷା ଆନ୍ଦୋଳନକାରୀମାନେ ମଧ୍ୟ “ଘରୋଇ ଭାଷା” ଓ ତଥାକଥିତ “ଜାତୀୟ ଭାଷା”ର ବହୁଜାତୀୟ ସମ୍ପର୍କକୁ ସଚେତନତାର ସହ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କଲେ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ଏହି ନୀତିବଦ୍ଧତା ଏକତମ କାରଣ ହେଲା ଆନ୍ଦୋଳନକାରୀମାନଙ୍କ ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀର ଚାପ--ଜମିଦାର, ଓକିଲ ଓ “ବାବୁ”ମାନଙ୍କ ଶ୍ରେଣୀଗତ ସ୍ୱାର୍ଥ । ମୁଁ ଏଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କ କଥା କହୁନାହିଁ- ଶ୍ରେଣୀ ବା କ୍ଲାସର କଥା ଉଲ୍ଲେଖ କରୁଅଛି । ଏହି ଶ୍ରେଣୀ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ “ମାତୃଭାଷା”ର ଅଭ୍ୟୁଦୟରୁ ସର୍ବାଧିକ ଲାଭାନ୍ୱିତ ହୋଇଆସିଛି ।

ପୁନଶ୍ଚ ଏହି ବାବୁ ଜାତୀୟ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଉପରୋକ୍ତ ଅତୀତାଭିମୁଖୀ ଭାଷା ବିଜ୍ଞାନର ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇ ନୂତନ ଓଡ଼ିଶାକୁ ଯେଉଁ ମୋଡ଼େଲରେ ଗଢ଼ିବା ପାଇଁ ସ୍ୱପ୍ନ

ଦେଖିଲେ, ସେହି ମୋଡେଲ ଆନୁଷ୍ଠାନିକ ଓ ସରକାରୀ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାର ସାହାଯ୍ୟରେ ଏବେ ବି ଆମକୁ ମାଡ଼ିବସିଛି । ଏହାକୁ ମୁଁ ଗଜପତି ମୋଡେଲ ବୋଲି ନାମିତ କରୁଅଛି । ଏହି ମୋଡେଲରେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ଅବସ୍ଥିତିକୁ ଜଣେ ସ୍ବାଧୀନତା ପରଚାକୁ କବି ମାନସିଂହ ସୁମଧୁର ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି:

“ସେଦିନ ମୁଁ ଆଆନ୍ତି କି ରାଜନ ଗହଣେ
ବିଧାତା, ହୃଦୟ ଭରି ଗାଈଆନ୍ତି ଗୀତ,
ଗୁଣଗ୍ରାହୀ ରାଜା ମୋର ରନୁ ବିତରଣେ,
ତୋଷି କି ନ ଆ’ନ୍ତେ ଏଇ ଦରିଦ୍ରର ଚିତ୍ତ ?

(ମହାନଦୀରେ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା ବିହାର)

ରାଜାନୁଗୃହୀତ ଭାଷାରେ ଭାବ ଓ ଅନୁଭୂତିର ଆଦାନ ପ୍ରଦାନ ହୁଏ ନାହିଁ, ଭାଷା ଏକ ଖାଉଟି ଦ୍ରବ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୁଏ । କବି ରାଜ ଦରବାରରେ ପୁରସ୍କୃତ ହେବା ଏହି ଘଟଣାର ଏକ ପ୍ରତୀକ ଅଟେ । ଇଲିଫ୍ ଯଥାର୍ଥରେ ସୂଚାଇଛନ୍ତି ଯେ ରାଜଦରବାର ଓ ସରକାରୀ ଶିକ୍ଷାନୁଷ୍ଠାନ ପରସ୍ପରର ପରିପୂରକ । (୬) ଓଡ଼ିଆ “ମାତୃଭାଷା”କୁ ଗଭର୍ଣ୍ଣମେଣ୍ଟ ସ୍କୁଲ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ କରାଯିବାରେ ଇଂରେଜ ଶାସକ-ପଣ୍ଡିତ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ ଥିବା ଅତି ଜଣାଶୁଣା । ଏହି ସ୍କୁଲଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ଦେଶୀମାନଙ୍କ ଅସମ୍ଭବ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଫଳରେ ସରକାର ବିନା ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପାଟି ଫିଟିପାରିବ ନାହିଁ ବୋଲି ଏକ ବନ୍ଧମୂଳ ବିଶ୍ୱାସର ଚେର କ୍ରମଶଃ ପ୍ରସାରିତ ହେଲା । ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଦେଖିଲେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ଆନ୍ଦୋଳନ ଓଡ଼ିଶା ପ୍ରଦେଶ ଗଠନ କରିବାରେ ସଫଳ ହୋଇଥାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଏହି ସଫଳତା ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ବହୁବଚନୀୟ ବ୍ୟାପତକାକୁ ଏତେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ସରକାରୀ କରିଦେଲା ଯେ ଭାଷାର ଗଣଶକ୍ତି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଲା ବୋଲି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ “ମାତୃଭାଷା” ଶବ୍ଦଟିର ଚରମ ବ୍ୟଙ୍ଗକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା କଥା । ଭାଷା “ମାଆ”ଠାରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ନିକଟ ଓ ଆଞ୍ଚଳିକ ପରିବେଶରୁ ଯେତେ ଦୂରେଇ ଯାଇ “କ୍ୟାପିଟାଲ” ବା ରାଜଧାନୀ ପାଖକୁ ଧାଏଁ, ତାହା ଖାଉଟି ଅର୍ଥରେ ସେତେ ଲାଭଜନକ ହୁଏ, କିନ୍ତୁ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ “ମାଆ” ବା ନିକଟ ପରିବେଶର ଅବକ୍ଷୟ ହୁଏ ଓ ଭାଷା ଆଉ ଭାଷା ହୋଇ ରହେନାହିଁ- ତାଲିକାବୁଦ୍ଧ କେତେକ ଉପାଦାନର ସମଷ୍ଟି ହୋଇ ଗୋଟିଏ ଖାଉଟି ଦ୍ରବ୍ୟରେ ରୂପାୟିତ ହୁଏ । ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ “ମାତୃଭାଷା”ର ମମତା ପ୍ରକୃତରେ ଜ୍ଞାନୀର ନୁହେଁ, ଅଜ୍ଞାନର ଲକ୍ଷଣ ଅଟେ । ଏହି ମମତା ଏକ ସରକାରୀ ଓ ଖାଉଟି ଜୀବନ ଦୃଷ୍ଟିର ମମତା ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କ’ଣ ଅଟେ ?

ତେଣୁ ୧୯୯୧ର ଜନଗଣନାବାଲାଙ୍କୁ ମୋର ମାତୃଭାଷା “ସମ୍ବଲପୁରୀ ଓଡ଼ିଆ” ବୋଲି ଲେଖାଇଛି । କାରଣ ସେହିପରି ଏକ ବହୁବଚନୀୟ ଅବବୋଧ ଦ୍ଵାରା ହିଁ ଆମେ ସମସ୍ତ ଧରଣର ମାତୃଭାଷୀୟ (‘ସମ୍ବଲପୁରୀ’ ହେଉ ବା ‘ଓଡ଼ିଆ’) ସରକାରୀକରଣକୁ ବିରୋଧ କରି ଆମ ଭଣ୍ଡାକୁଲାର, ବେସରକାରୀ ଜୀବନକୁ ବଞ୍ଚେଇ ରଖିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିପାରିବା । ଶ୍ରେଣୀ ବା ଖାଉଟି ଭାବରେ ନୁହେଁ, ବ୍ୟକ୍ତି ଭାବରେ ଆଉ ଜଣକୁ ଚିହ୍ନିପାରିବା-ବୋଧହୁଏ ସ୍ନେହ ବି କରିପାରିବା ।

- (୧) Ivan Illich, “Taught Mother Language and Vernacular Tongue” (ଡି.ପି. ପଟ୍ଟନାୟକ ସମ୍ପାଦିତ Multilingualism and Mother tongue Education, 1981).
- (୨) J.C. Marshall, “The Biology of Communication in Man and Animals” (ଜନ ଲାୟନସ୍ ସମ୍ପାଦିତ) New Horizons in Linguistics, 1976).
- (୩) S.C. Patra, Formation of the Province of Orissa, the Success of the First Linguistic Movement in India, 1979.
- (୪) Gauri Viswanthan, “The Beginnings of English Literary Study in British India”, Oxford Literary Review, Vol. I, 1987.
- (୫) Illich.
- (୬) Illich.

(୧୯୯୧)

ବି. ଦ୍ର:- ଏହି ବହିଟି ଛାପିବା ପାଇଁ ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ଵବିଦ୍ୟାଳୟ କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷ ଆର୍ଥିକ ଆର୍ଥିକ ସାହାଯ୍ୟ ଯୋଗାଇ ଦେଇଥିବାରୁ ଲେଖକ କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷଙ୍କ ନିକଟରେ କୃତଜ୍ଞ ।