OCCASIONAL PAPER NO.132

BENGALI NOVEL : READINGS FROM OLD NARRATIVE LITERATURE

DEBES ROY

S/3/21
C-2

MARCH 1992

CENTRE FOR STUDIES IN SOCIAL SCIENCES, CALCUTTA
10, LAKE TERRACE
CALCUTTA - 700 029

as its pioneer. So he did not elaborate the past from which Bankimchandra was delinking himself, to lead the new literature.

But now we can find out what was Bankimchandra's point of departure from the pre-Bankim narrative literature. The narrative had in one of its forms the stories of half-fairy tales with love as the central theme and morality as the guiding principle. Prof. Sukumar Sen mentions some of these books in his বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস , 3rd part, Romabati by Ramgati Nyayaratna (1862), Advut upanyash by Ramsaday Bhattacharya (1861), Vijay Vasanta by Harinath Majumder (1861), Priyambada by Kedarnath Datta (1855), Nalinikanta by the same author (1858), Parijat vikas by Jaynarayan Bandyapadhyaya (1863) Sushil Mantri by Dwarakanath Ray (1856), Vasantika by Jagadish Tarkalankar (1860), Milanjan by Kedarnath Chattopadhyay (1860), Puranjan by Abinash Chandra Chattopadhyay (1861).

Prof. Sen has traced the origin of this type of narrative in Itihasmala by William Carey (1812). But presently we would like to see the narrative situation immediately before 'Durgeshanandini', without going for its ancestry.

Another kind of pre-Bankim narrative is represented by Alaler Gharer Dulal and Hutom Penchar Naksa. Alaler Gharer Dulal has all the qualities of a novel. But due to the lack of self-consciousness on the author's part the picar in this proto-novel failed to develop and the episodes failed to acquire any autonomy of fiction or any organization. But in both these narratives we get a new prose style for fiction in the making, a documentation of the living metropolis of

Calcutta and its people, and description of the many new professions. The Bengali Writer, without the help of any model or without binding himself to any tradition, was dis-covering on his own, his self, his city, his people, his call-ing and his idiom. Both these books, Aalal and Hutom, initiated a new style of Writing. We are mentioning some of them from Prof. Sukumar Sen's বাঙালা সাহিত্যের ইতিহাস third part - ওই হুঁড়ি তোর বিয়ে by Harimohan Karmakar, আজব শহর কলকাতা by Shyama Charan Sanyal, দেখকে শুনে আক্কেল গুড়ুম, by Rajkumar Chandra, কি মজার দোকান by Suresh Chandra Das, অবাক কলি পাপে ভরা by Nandalal Datta, আপনার মান আপনি রাখ by the some author, আপনার মুখ আপনি দেখ by Bholanath Mukhopadhyaya. I would like to include একেই কি বলে সভ্যতা and বুড়ো শালিকের ঘাড়ে রোঁ by Madhusudan and সধবার একাদশী by Dinabandhu Mitra in this category. The titles of these books clearly and unambiguously indicate that the authors had their comments to make, while the books in the other category of narrative indicate that they had a tale to tell and the tale had nothing to do with the lives people were living at that time.

Bankimchandra totally delinked himself from both these trends of his contemporary Bengali narrative. From a very close study of his texts we may if we like, find here and there some characters or passages which resemble either of these trends not very distantly or, when to-wards the end of his eareer as a novelist, Bankimchandra involves himself through out a period with <u>Kamalakanter Daptar</u>, we may find not too indistinct relics of either of these trends. But I would like to see in these points of convergences, if any, Bankimchandra's own struggle with the form of narration he

opted for, the form of narration as established in the English novel by Sir Walter Scott. It was a conscious choice on Bankim's part. That choice led to the particular linguistic style which was the mainstay of his novels. The Sanskrit idiom of the discourse breaks up into the almost colloquy of the dialogues and the story wraps or unwraps itself in dramatic climaxes and anti-climaxes, the chapter - headings working as the author's comments on the coming event. There is no uncertainty about a form hitherto unpractised in Bengali literature, which had not even any distant similarity with any form of Sanskrit literature. The characters were ready-made, the actions were available in made to order shapes and their interrelationship was established in Bankimchandra's inimitable language. The certainty of the form of the novel was finally achieved through the language, Bankimchandra discovered, and through his immense power gave shape to a discourse in this newly found language. The language and the discourse were the result of Bankimchandra's modern self-consciousness as artist. To write the novel was his agenda and he became a novelist. This becoming a novelist was not a result of any gradual development. Bankimchandra made himself into a novelist first and then he went ahead to write novels.

This could not have been possible had he not found a form for his novels in Scott. This is not to suggest that he brought his characters or actions from Scott. It was not such a superficial exercise. For Bankimchandra, Scott was a paradigmatic discovery. Now, we know that the Bengali literati of this particular period was exposed to various kinds of English narratives. There were several translations

from Reynolds and Shakespeare from the early fifties. Even when Bankimchandra opted for the Scott-model, it was a consHenry Fielding and Swift were translated into Bengali. So cious selection on his part. So seminal was Sankimchandra's novelistic language and so over-powering was his novelistic discourse that in the more than 25 years he spent in writing his 14 novels, big and short, he established that model to be the only model for the novel in Bengali. The genre of the novel was established by this single author even before the form of novel was fully developed in Bengali.

To keep up to his model, Bankimchandra had to reshape the realities he was to work with in his novels. All his novels, excepting Rajsinha are placed in the locale of Bengal. But of the remaining 13, only in two, Bishabriksha and Krishnakanter Will does he deal with almost his contemporary period. But even that is partial. Bankim's novel never deals with reality as such. His characters are immersed in their love-dreams, their interiority is much more real to them than the external world they are living in, they do not belong to the daily life they are leading. They hardly come out in the greater world of idea and work that exist outside their internality. And whenever they come out of internality, occasionally in Devichoudhurani, Anandamath or Sitaram, they try to solve their inner problem with the intervention of external factors. Specially in these cases Bankim intervenes authorially to give support to his characters' — of Prafulla's, Sri's and Santi's —internality with a theoretical proposition, be that an interpretation of Gita or be that Anusilan Dharma as enunciated by Bankim.

So, Bankim writes the story of sacrificial love (Durgeshanandini, Bishabriksha, Rajani, Chandrasekhar), of revengeful death (Kapalakundala, Krishnakanter will, Sitaram), of revenge (Kapalakundala, Sitaram), of violence (Durgeshnandini, Bishabriksha, Chandrasekhar, Kapalakundala, Krishnakanter will, Sitaram), and of bloodshed. Bankim's lovelorn heroes and heroines have for too long a time stood between the reader and this story of blood and murder.

Particularly here, Bankimchandra works within his Scott - paradigm. I prefer to quote from Lukacs: "The utopian longing of the soul is a legitimate desire, worthy of being the centre of a world, only if it is absolutely incapable of being satisfied in the present intellectual state of man, that is to say, incapable of being satisfied in any world that can be imagined and given form, whether past, present or mythical. If a world can be found that satisfied the longing, this only proves that the dissatisfaction with the present was merely an artistic quibbling over its outward forms, an aesthetic hankering after times when the artist could draw with more generous lines or paint with brighter colours than today. Such longings can indeed be satisfied, but their inner emptiness becomes apparent in the work's lack of idea, as is, for instance, the case with Walter Scott's novels, well-told though they are.

(Lukacs, The theory of the novel, p.115)

So when Bankim was delinking himself from narrative forms, contemporary to him, in reality he was dilinking himself from the narrative tradition of Bengali literature. That departure was simultaneously a pioneering of the future and a total disengagement with the past. Bankim was creating a novelistic genare that was in no way connected with the narrative forms prevalent in the premodern Bengali literature.

If today, we want to read the equivalence of modern novelistic discourse in the pre-British Bengali narrative literature, we shall be doing so with the full knowledge of that narrative literature being in no way connected with the modern Bengali novel as pioneered by Bankimchandra. The chronologies of Bengali narrative literature and the Bengali novel are totally different. The pre-modern Bengali narrative literature does not make the prehistory of the Bengali novel, or, to put it in other words, if today we may read novelistic discourse in the old narrative literature in Bengali that will be discovery of a prehistory that failed to make any history.

But we want to reread the old Bengali narrative texts with our knowledge of modern novel, as was done by Mikhail Bakhtin when to understand the poeties of Dostoevsky's novels he went to re-read novelistic discourse in the old carnival literature, Greek comedy, Minappean comedy, Christian confessional literature and popular adventure story. (All quotation from Bakhtin are from his "Pre history of novelistic discourse" in Dialogic imagination University of of Texas Press, 1986.) If there was no modern novel, if the specifilities of the modern novel had not been well defined in the last four or five hundred years, if the narrative and the

discourse in the novel had not developed into a proper aesthetic concept, then even Mikhail Bakhtin could not have made his rediscovery of novelistic discourse in the old literature of Europe. Bakhtin did not draw a chronology of historical continuity from these old European writings to the novel. Rather he did the reverse. He first discovered the poetics of the modern novel, and then went to the old literature for its elaboration. The elaboration could not have been possible without the thesis about the modern novel. The elaboration, on the other hand, was necessary for the expansion of the modern narrative experience and for the formulation of the theory of modern narrative. When we, on our part, are going to re-read old Bengali narrative literature we are also making our beginning from this modern reading of the novel. In this modern reading of the novel, Bakhtin has explained what particularities do really make a discorse novelistic, and not epic or lyric or dramatic. Baktin explains the 'specific conditions under which words live in the novel'. He says

> In the atmosphere of the novel, the direct and unmediated intention of a word presents itself as something impermissibly naive, something in fact impossible, for naivete itself, under authentic novelistic conditions, takes on the nature of an internal polemic and is consequently dialogized.

And again

> The work directed toward its object, enters a dialogically agitated and tention filled environment of alien words, value judgement, and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, interacts with yet a third group :

and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile.

We shall not find any novelistic discourse in the old narrative literature when the word is used in the universal non-particular sense to convey heroism or devotion as in Bhakti, or love (pranay) or family relationship (parivar) as models, or even jealousy or revenge. Bakhtin explains the authorial role in making this novelistic use of the word an artistic fact in the old literature.

> To a certain extent he even polemicizes with his language, argues with it, agrees with it, ---- interrogates it, eavesdrops on it, but also ridicules it, parodically exaggerates it and so forth..... Such a conversation is the fundamental constitutive element of all novelistic styles

Again,

> It is permeated with the parodic and ironic accents of the author

Here, while dealing with the question of language in the novel Bakhtin explains the role of the author not in the modern novel but in the old literature when the author enters into a novelistic discourse sometimes within the main structure of the writing, whatever that may be, sometimes making a wide detour to make a novelistic effect on the discourse

> The author participates in the novel... with almost no direct language of his own. The language of the novel is a system of languages that mutually and ideologically inter-animate each other. It is impossible to lay out the languages of the novel on a single plane, to stretch them out along a single line. It is a system of intersecting planes. ...But at the some time there does exist a center of language (a verbel-ideological center) for the novel. The author cannot be found at any one of the novel's language levels ; he is to be found at the center of organization where all levels intersect.

Conscious parodying and irony have a very eminent place in Bakhtin's explanation of the novelistic discourse. He goes deep into the Greek drama and Minappean comedy to find out how parody and irony have played the same role as canonized literature and have opened an autonomous semantic space of the text. The parody and the travesty offered an alter-text of the epic or the myth.

> These parodying-travestying forms...liberated the object from the power of language in which it had become entangled as if in a net; they destroyed the homogenizing power of myth over language; they freed consciousness from the power of the direct word, destroyed the thick walls that had imprisoned consciousness within its own discourse, within its own language....

Particularly this elaboration will be very relevant for us when we go to read novelistic discourse in the Bengali or Hindi version of such epics as the Ramayana, the Mahabharata and the Bhagavata or the other similar Sanskrit puranas.

There is one further point elborated by Bakhtin — how does the author aequire the represention of a plurality. The heteroglossia or the plurality of meaning is one of his main instruments in bringing in a novelistic connotation within a text. In European literature the personality and the individuality of the author were well established. In Bengali literature the identity of the individual author was sometimes lost in the voices he wanted to represent. The author in old Bengali narrative literature meets Bakhtin's description better than his European counterpart.

> "the object is a focal point for heteroglot voices among which his [the author's] own voice must also sound; these voices create the back-ground necessary for his own voice, outside of which his artistic...nuances cannot be perceived and without which they 'do not sound'.

Bakhtin explains how this phenomenon takes place. The Krittibas - text and the Chandidas problem are the best samples of such losing of the author's voice within a heteroglossia.

> [The author] Welcomes the beteroglossia and language diversity of the literary and the extra-literary language into his own work, not only not weakening them but even intensifying them. It is in fact out of this stratification of language, its speech diversity and even language diversity that he constructs his style, while at the some time he maintains the unity of his own creative personality and the unity of his own style.

Now we shall read one or two such examples of novelistic discourse in old Bengali narrative texts and in the process shall unravel the novel which

> The individual artistic personality of the author, the literary school, the general characteristics of peotic language or of the literary language of a particular era all serve to conceal from us.....

But what are we going to read? What in pre-modern Bengali literature can we identify as narrative literature?

Prof. Sukumar Sen in his 'Bangala Sahityer Itihas' has said, "There were three streams of the old literature. The first is lyric, the second in mythological to be set with music or to be read, the third is non-mythological verse-narrative. The form and appearance of the last two categories are the same and they are called 'Panchali'" (Sukumar Sen, Bangala Sahityer Itihas, first part, first half, fifth edn, p.111, English translation by me.)

Prof. Sen has in reality agreed to two principal divisions in old Bengali literature - the one is lyric, the other is narrative. The narrative literature includes first the semi-mythological narratives based on the Sanskrit epics of the Ramayana and the Mahabharata and the Sanskrit puranas of the Bhagavata etc, Secondly, all those folk narratives based on the local deities which are known as 'mangalkavya' and 'Bratakatha'; thirdly, the post-Chaitanya Krishna literature, biographies of Chaitanya and the Vaishnava Mohantas; Pirgatha, Islamic love stories; and fourthly, Annadamangal by Bharat chandra and Kalikapuran by Ramprasad including Vidya Sundar.

We can read novelistic discourse in all of them with different results. For this study, we can take one from the Bengali epics i.e. Ramayana, Mahabharata and Bhagavata, one or two from the Mangal Kavyas i.e. Dharma mangal by Ruparam, one from the Chaitanya literature i.e. Chaitanya Charitamrita, and one from the Mangal Kavya - Vidyasundar series, i.e. Annada Mangal by Bharatchandra, to see what diverse courses the novelistic discourse take in these literature where sometimes the novel comes up on other forms, sometimes the novel makes a conglomerate with other discourses, sometimes the discourse is denovelized and sometimes the novelistic discourse breaks through the forms in which it is contained.

The Bengali epics based on the Sanskrit epics or puranas are generally treated with a difference in the history of literature because these epics have their sources in Sanskrit. The narrative pattern of the Sanskrit epics is followed in the Bengali version. The characters, their inter-relations, the episodes and their connectives are taken from the Sanskrit sources. In comparison to these Sanskrit-based epics, the Bengali Mangal Kavyas of Dharma-mangal, Chandi-mangal and Manasamangal and many other forms of Kavyas on innumerable folk deities have developed an autonomous, independent and different narrative structure.

But novelistically speaking, there is almost no difference between the Bengali epics and the Bengali Mangal and such other Kavyas. Krittibasa's Ramayana and Maladhar

Basu's Bhagavata's links with their Sanskrit sources are as scanty as the epicisation or mythologization in Dharmamangal, Manasamangal and Chandimangal and other Kavyas. Krittibas and Maladhar Basu delinked their Bengali Ramayana and Bhagabata from their epic sources and brought them near a folk tradition. Mukundaram, Rupram and other Mangal poets brought their Kavyas near an epic tradition keeping their folk elements almost unchanged. In our reading of the Ramayan - Mahabharat - Bhagavat - Mongal Kavyas the main point to consider is not their link with the Sanskrit epic but their autonomous self-location against the epic, the canonized literature, the Sanskrit language, and the mythological elaboration of human interrelationships.

One point should be explained in detail, We are not discussing where and how Krittibas and Maladhar Basu deviated from their sources. Some such discussions on that plane have already taken place in the history of Bengali literature. I want to emphasize this point that Krittibas's Ram and Sita are factually different as artistic elements from Valmiki. I want to further emphasize this discovery of the historians of Bengali literature that the text that is being read or heard by Bengali speaking readership or audience is not written or composed by any one individual Krittibas. But this text by Krittibas is the container of contributions of innumerable poets and singers over centuries and in this way Krittibas's Ramayan becomes a separate and self-sustaining genre of literature on which many poets depended for century after century. "There has been search for the original text of Krittibas.... But nobody could find it. This is the hard

price for popularity. Singer after singer, consciously or unconsciously, have changed the text.... Far from the original text, we do not even find an old text." (Sukumar Sen, Bengala Sahityer Itihas first part, first half, fifth edn. p.126 English translation by me.)

The same is true of almost all other old texts, which are based on Sanskrit epics or puranas. But those narrative literature which are based on folk deities and folk life such as Mangalkavyas do not undergo such creative interpolations. These Mangalkavyas are written as texts long after they have become themes for collective singing. The Mangalkavyas go through this collective creativity before their written version. So the written version does not keep any space open for interpolations. The Mangalkavyas have earned their hetero-glossia and polyphony in the process of their becoming a written text.

These narrative texts of pre-modern Bengali literature have imbibed within themselves over the centuries, an ironic protest against the epic and the mythology of a society ruled over by Brahmanical culture. The subalternity of this protest has found creative expressions sometimes in parody, in discourse, in dramatic juxtapositions, in dialogic situations, in the description of social ritual, in retelling any known mythological episode.

Ram in Valmiki's epic is a hero of deeds and a model for ethical values. He defeats Ravana and rescues Sita not so much for his personal love towards her but to perform the duties of a king and a husband. After the defeat and death

of Ravana and return of Sita, Ram, in the Valmiki version, gives a discourse to Sita. In Krittibas, Ram starts in the epic manner and eventually a parody is effected in the end when he goes on weeping as Sita apparently disappears in the fire and does not reappear within his expected time. The collective that composes the Krittibas text over centuries is repelling the holy text by positing the ridiculous beside the holy in the some continuity of the narrative.

অনন্তর রাম বিনয়াবনত জানকীকে পার্শ্বে দণ্ডায়মান দেখিয়া স্পষ্টাক্ষরে কহিলেন, ভদ্রে: আমি সংগ্রামে শত্রুজয় করিয়া এই তোমায় আনিলাম। পৌরুষে যতদূর করিতে হয় আমি তাহাই করিলাম। এক্ষণে আমার ক্রোধের উপশম হইল এবং আমি অপমানের প্রতিশোধ লইলাম। আজ সকলে আমার পৌরুষ প্রত্যক্ষ করিল, আজ সমস্ত পরিশ্রম সফল হইল, আজ আমি প্রতিজ্ঞা উত্তীর্ণ হইলাম, আজ আমি আপনার প্রভু। চপলচিত্ত রাক্ষস আমার অগোচরে তোমায় যে অপহরণ করিয়াছিল ইহা তোমার দৈববিহিত দোষ, আমি মনুষ্য হইয়া তাহা কেমন করিলাম। যে ব্যক্তি যুদ্ধক্ষেত্রে শত্রুকৃত অপমানের প্রতিশোধ লইতে না পারে সেই দুর্ভগা নীচের প্রবল পৌরুষে কি কাজ। আজ মহাবীর হনুমানের সমুদ্রলঙ্ঘন সার্থক, লক্ষ্মণাদির প্রভৃতি সমস্ত পৌরুষের কার্য সফল। আজ সুগ্রীবের বিক্রম প্রদর্শন এবং সৎপরামর্শ প্রদান ফলবৎ হইল। আর যিনি নির্গুণ ভ্রাতাকে পরিত্যাগ করিয়া স্বয়ং ই আমার আশ্রয় লইয়াছেন আজ তাঁহারও পরিশ্রম সফল হইল।

রামের এই কথা শুনিয়া মৃগীর ন্যায় জানকীর নেত্র বিস্ফারিত ও অশ্রুজলে ব্যাপ্ত হইল। তৎকালে ঐ নীলকুঞ্চিতকেশা কমললোচনাকে সম্মুখে দেখিয়া লোকাপবাদ-ভয়ে রামের হৃদয় বিদীর্ণ হইয়া গেল। তিনি সর্বসমক্ষে তাঁহাকে কহিতে লাগিলেন, অবমাননার প্রতিশোধ লইতে গিয়া যাদৃশ মনুষ্যের যাহা কর্তব্য আমি রাবণের বধসাধন-

পূর্বক তাহা করিয়াছি। যেমন উগ্রতপা মহর্ষি অগস্ত্য, ইল্বল ও বাতাপির ভয় হইতে দক্ষিণ দিককে উদ্ধার করিয়াছিলেন সেইরূপ আমি রাবণের ভয় হইতে জীবলোককে উদ্ধার করিয়াছি। তুমি নিশ্চয় জানিও আমি যে সুহৃদগণের বাহুবলে এই যুদ্ধশ্রম উত্তীর্ণ হইলাম, ইহা তোমার জন্য নহে। আমি স্বীয় চরিত্ররক্ষা, সর্বব্যাপী নিন্দা পরিহার এবং আপনার প্রখ্যাত বংশের নীচত্ব অপবাদ ক্ষালনের উদ্দেশে এই কার্য করিয়াছি। এক্ষণে পরগৃহবাস নিবন্ধন তোমার চরিত্রে আমার বিলক্ষণ সন্দেহ হইয়াছে। তুমি আমার সম্মুখে দণ্ডায়মান, কিন্তু নেত্ররোগগ্রস্ত ব্যক্তির যেমন দীপশিখা প্রতিকূল, সেইরূপ তুমিও আমার চক্ষের অতিমাত্র প্রতিকূল হইয়াছ। অতএব আজ তোমায় কহিতেছি, তুমি যেদিকে ইচ্ছা যাও, আমি আর তোমাকে চাই না। যে স্ত্রী পরগৃহবাসিনী কোন্ সংকুলজাত তেজস্বী পুরুষ ভালবাসার পাত্র বলিয়া তাহাকে পুনর্গ্রহণ করিতে পারে। তুমি রাবণের ক্রোড়ে নিপীড়িত হইয়াছ, সে তোমাকে দুষ্টচক্ষে দেখিয়াছে এক্ষণে আমি নিজের সৎকুলের পরিচয় দিয়া কিরূপে তোমায় পুনর্গ্রহণ করিব। যে কারণে তোমায় উদ্ধার করিবার প্রয়াস পাইয়াছিলাম, আমার তাহা সফল হইয়াছে, এক্ষণে তোমাতে আর আমার প্রবৃত্তি নাই। তুমি যথায় ইচ্ছা যাও। ভদ্রে: আজ আমি স্থিরনিশ্চয় হইয়াই কহিলাম, তুমি এখন স্বচ্ছন্দে লক্ষ্মণ বা ভরতে অনুরাগিণী হও, শত্রুঘ্ন, সুগ্রীব কিম্বা বিভীষণের প্রতি মনোনিবেশ কর, অথবা তোমার যা ইচ্ছা তাই কর। রাবণ তোমাকে সুরূপা ও মনোহারিণী দেখিয়া এবং তোমাকে স্বগৃহে পাইয়া বড় অধিকক্ষণ সহিয়া থাকে নাই। (বাল্মীকি রামায়ণ, অনুবাদ হেমচন্দ্র ভট্টাচার্য, ভারবি, পৃ.৮৭৭)
Valmiki Ramayan Tr. by Hemchandra Bhattacharya, Bharavi, p.877.

Now we read in Krittibas

রাম পানে চাহিলেন লক্ষ্মণ
লইতে সন্ধিধান ।
রাম বলেন কুণ্ড সাজাহ সভা বিদ্যমান ॥
সীতার জীবনে তাই নাহি কিছু কাজ ।
অগ্নিতে পুড়িয়া মরুক যাউক ঘোর লাজ ॥
আজ্ঞা পায়্যা লক্ষ্মণ বীর হইলা সত্বর ।
কুণ্ড নির্ম্মাণ কৈল সভার ভিতর ॥
অগৌর চন্দন কাষ্ঠ আনিল শ্রী খন্ডি ।
বান্দরে আনিল কাষ্ঠ
লক্ষ্মণ তুলে কুন্ডি ॥
নানা কাষ্ঠ দিল তাহে অগ্নি রাশি রাশি ।
প্রবেশ করিতে যায় সীতা তো রূপসী ॥
রামে প্রদক্ষিণ সীতা কৈলা তিনবার ।
হেট মাথা করিয়া রাম কাঁদের অপার ॥
প্রদক্ষিণ করিয়া সীতা চারি দিগে বুলে ।
ক্রন্দনের রোল তবে উঠে সভাতলে ॥
শুচি হইয়া সীতা অগ্নি সাক্ষী করে ।
অন্তরে জানেন রাম সীতার বিচারে ॥
অগ্নি সাক্ষী করি সীতা করিলা প্রবেশ ।
হাহাকার উঠিল যত লঙ্কার দেশ ॥
অগ্নিতে প্রবেশিলা সীতা সোনার পুথলি ।
তিনশত ঘণ ঘৃত অগ্নি উপরে ঢালি ॥

অগ্নিতে প্রবেশিলা সীতা না করিল শঙ্কা ।
আছুক অন্যের কাজ কাঁদে সভ লঙ্কা ॥
কাঁদিতে লাগিল যত রাক্ষস বানর ।
হেট মাথা হৈয়া কাঁদেন লক্ষ্মণ ধনুর্দ্ধর ॥
*চক্ষুর লোহ মুছেন রাম কান্দেন সভাতলে ।
রামের ক্রন্দনে সভে হইলা বিকলে ॥ *
কুড়ি হাথে যুঝ করে যমের দোসর ।
হেন রাবণ বধিলেন শ্রীরাম সুন্দর ॥
হেন রাবণ বধিয়া সীতা করিলু উদ্ধার ।
আগুনে পোড়াইয়া সীতা করিলু ছারখার ॥
ভরত শত্রুঘ্নকে বার্ত্তা কহিও লক্ষ্মণ ।
সীতা লাগি দেশান্তরী কমললোচন ॥
কৃত্তিবাস বাখানিল মুনির পুরাণ ।
লঙ্কাকাণ্ডে গাইল গীত অমৃতসমান ॥
অগ্নিপানে চাহেন রাম সীতা নাহি দেখি ।
সীতা না দেখিয়া রামের ছলছল আঁখি ॥
সংসার শূন্য দেখেন রাম হিয়া পাতল ।
বুদ্ধি শুদ্ধি এড়িয়া রাম হইলা পাগল ॥
সীতা সীতা বলিয়া ডাকে কোদণ্ডধারী ।
আমার ছাড়্যা কোথা গেলা জনককুমারী ॥
নানা দুঃখ পাইলাম আমি বনবাসে ।
সভ দুঃখ পাসরি আমি
তুমি থাকিলে পাশে ॥

সীতার সদৃশ রূপ নাহি ত্রিভুবনে ।
হেন সীতা পোড়াইয়া মারিলু আপনে ॥
আপনার বুদ্ধে আমি সীতা হারাইনু ।
সাগরে তরিয়া নৌকা কূলে ডুবাইনু ॥
তোমার মরণে আমি পাই বড় দুঃখ ।
অগ্নি হইতে উঠ সীতা
দেখি তোমার মুখ ॥

লঙ্কার রাবণ রাজা দশ মুণ্ড ধরে ।
কুড়ি হাতে যুদ্ধ করে যমের দোসরে ॥
হেন রাবণ বধিয়া সীতার করিলু উদ্ধার ।
আপনে পোড়ায়্যা সীতা কৈলু ছারখার ॥
ভরত শত্রুঘ্নকে বার্তা কহিও লক্ষ্মণ ।
সীতা লাগিয়া দেশান্তরী কমললোচন ॥
কৃত্তিবাস বাখানিল মুনির পুরাণ ।
লঙ্কাকাণ্ডে গাইল গীত অমৃতসমান ॥

(Krittibas Ramayan : Sahitya Sangsad edn.)

We refer to Bakhtin.

> The sacred latin word was a foreign body that invaded the organism of the European languages. And through out the middle ages, national languages, as organisms, repulsed the body. It was not, however, the repelling of a thing, but rather of a conceptualizing discourse that had made a home for itself in all the higher reaches of national - ideological thought processes.

This 'repelling ... of a conceptualizing discourse' can best be read in the Bengali Ramayana, Mahabharata, Bhagavat etc. Now we can read these texts as an alter-text of the Sanskrit epics. It is not that the heroic Ram of Valmiki, the epic style of Valmiki and sometimes the lyric exegesis of Valmiki and the personification in Ram of the paradigms of Kingship, lordship (in his relation with his wife) and tribal chief-tainship (in his war with Ravana) have been dramatically contrapo-sited in the Bengali Ramayana against the folk elements. The irony and parody are accreted in the whole space of the narrative and there is no line of demarcation between the epic and the contraepic. At the same time, there is a real attempt at describing the pathos of Ram as a popular hero. This is one of the main stylistic specifities of Bengali Ramayana or Mahabharata or such other epics that the parody of the Sanskrit epic is a part of the whole of the new Bengali epic, and the irony is at the same time a subject and an object. The canonized definition ofthe epic is thus blunted, the beauty of Sita is sometimes made a subject of irony and the epic is deconstructed in the process of writing a new epic on the same story with the same characters and their interrela-tionship well-settled long ago. Even Ram often contradicts himself in his role of incarnation.

To identify what we mean by this novelistic reading of Krittibas, we may enter into a comparison with Tulsidas's 'Ram Charita Manas' written in the mid-sixteenth century. Apart from the fact that Tulsidas presents an authentic text by an individual and so cannot have the authorial collectivity of the text of Krittibas, the authenticity of Tulsi is

দেবতারই ত তার বল। মত্ত হস্তীকেও সামান্য অঙ্কুশ বশে আনে। কামদেব পুষ্পবাণ নিয়ে সমস্ত ভুবনকে বশে রেখেছেন। হে দেবী: একথা জেনে সংশয় ত্যাগ করো। শোনো রাণী, এ ধনুক রামই ভাঙবে। সখীর কথা শুনে তাঁর প্রত্যয় হল, বিষাদ দূর হল, বিষাদ দূর হল, প্রসন্ন হলেন তিনি। ঐ সময় রামকে দেখে সীতা সভয়ে যাঁকে মনে হল সেই দেবতাকেই মিনতি করতে লাগলেন। তিনি বিচলিত হয়ে মনে - মনে বললেন - হে মহেশ্বর, হে ভবানী, তোমাদের সেবিকার মনোবাসনা পূর্ণ করো, দয়া করে ধনুকের ভার লাঘব করো। হে বরদাতা গণেশ: আজ অবধি তোমার সেবা করেছি। বারবার আমার মিনতি শুনে ধনুকের ভার কমিয়ে দাও। রঘুবীরের দেহ দেখে ধৈর্যধারণ করে দেবতাদের প্রসন্ন করতে লাগলেন। প্রেমাশ্রুতে চোখ ভরে গেল, শরীর হল রোমাঞ্চিত। ভাল করে চেয়ে-চেয়ে তাঁর রূপ দেখলেন কিন্তু পিতার পণ স্মরণ করে বিক্ষুব্ধ হল মন। হায়, পিতা কি কঠিন জিদ ধরেছেন: লাভ বা ক্ষতি কিছুই তিনি বুঝে দেখেন নি। সচিবেরাও ভয়ে কোনো পরামর্শ দেন নি, পন্ডিত সমাজেও তাঁর এই পণ সমর্থন করাটা অনুচিত হয়েছে। কোথায় বজ্রকঠিন এই ধনুক আর কোথায় শ্যামল কোমল দেহ কিশোর। হে বিধাতা হৃদয়ে ধৈর্য ধারণ করব কেমন করে? মাথার ফুলে হীরা কেমন করে বিদ্ধ করা যাবে, সমস্ত সভার বুদ্ধিই যেন বিকল। এখন হে হরধনু আমি তোমারই শরণ নিলাম। (হে ধনু) তুমি নিজের কঠোরতা লোকদের মধ্যে ছড়িয়ে দিয়ে রামের দিকে তাকিয়ে হালকা হও। সীতার মনে অত্যন্ত দুঃখ, এক নিমেষ যেন তাঁর কাছে এক যুগের সমান। রামের দিকে তাকিয়ে আবার পৃথিবীর দিকে তাকালেন সীতা। তাঁর চোখ এমন সুন্দর দেখালো যেন চন্দ্র-মণ্ডলরূপ ডোলের মধ্যে কামদেবের দুই মাছ খেলা করছে - সীতার মুখকমল লজ্জা রজনীকে দেখে বাণীভ্রমরকে রুদ্ধ করেছে। চোখের জল চোখের কোণেই রয়ে গেল, কৃপণের সোনার মত। নিজের এই ব্যাকুলতার জন্যে তিনি সঙ্কোচ বোধ করলেন।

এই প্রত্যয় হৃদয়ে এনে ধৈর্য ধারণ করলেন যে যদি কায়মনোবাক্যে আমার পণ সত্য হয়, যদি রঘুপতির চরণপদ্মে আমার মন লগ্ন হয়, তবে সকলের হৃদয়বাসী ভগবান আমাকে রঘুপতির দাসী করবেন। যার যাতে যথার্থ প্রেম সে তাকে পাবেই এতে কোনো সন্দেহ নেই। প্রভুর দিকে তাকিয়ে প্রেমের পণ নিলেন। কৃপানিধান রাম সব জানলেন। সীতার দিকে তাকিয়ে ধনুকের দিকে কেমন করে তাকালেন? গরুড় ছোট সাপের দিকে যেমন করে তাকায়। লক্ষ্মণ দেখলেন রঘুবংশমণি হরধনুর দিকে তাকালেন। তাঁর দেহ রোমাঞ্চিত হল, চরণে পৃথিবীকে দাবিয়ে রেখে তিনি বললেন - হে দিগ্গজ, কচ্ছপ, শেষনাগ, বরাহ, তোমরা ধৈর্য ধরে ধরণীকে এমনভাবে ধারণ করো যেন না দোলে। রামচন্দ্র হরধনু ভাঙতে চান। তোমরা আমার আদেশ শুনে সজাগ হও। রাম যখন ধনুকের সামনে এলেন, নরনারীরা, দেবতা ও সুকৃতকে স্মরণ করতে লাগলেন। সকলের সংশয় আর অজ্ঞান, মন্দ রাজাদের অভিমান, ভৃগুপতির গর্বভাব, দেবতা ও মুনিদের ব্যাকুলতা, সীতার চিন্তা, জনকের অনুতাপ, রানীদের দারুণ দুঃখ - এ সব হরধনুরূপ জলযান পেয়ে সকলে মিলে একসঙ্গে গিয়ে তাতে চড়ল। তারা রামের বাহুবলরূপ অপার সমুদ্রের পারে যেতে চায়, কিন্তু কোনো মাঝিমাল্লা নেই। রাম সব লোকের দিকে চেয়ে দেখলেন তাঁরা যেন চিত্রার্পিতের মত স্থির। সীতার দিকে চেয়ে কৃপানিধান জানলেন তিনি বিশেষভাবে বিবশ। বৈদেহীকে অত্যন্ত বিহ্বল অবস্থায় দেখলেন - তাঁর এক নিমেষ যেন এক কল্পের মত কাটছিল, তৃষ্ণার্ত জলবিনা প্রাণ ত্যাগ করলে, তার পর অমৃত সরোবর দিয়ে সে কী করবে? খেত শুকিয়ে গেলে বর্ষায় আর কী লাভ? সময় পার হয়ে গেলে অনুশোচনা করে কী হবে? এ কথা মনে করে সীতাকে দেখলেন। প্রভু তাঁর গভীর প্রেম লক্ষ করে প্রীত হলেন। গুরুকে মনে মনে প্রণাম করে অনায়াসে ধনুক তুলে ধরলেন। ধনুক যখন তুললেন তখন তা বিদ্যুতের মত চমকে উঠল, তারপর তা আকাশে মণ্ডলের মত হল। ধনুকটা নিতে, তুলে ধরতে, দৃঢ়তা নিয়ে আকর্ষণ করতে কেউ দেখল না, শুধু দেখল রাম দাঁড়িয়ে আছেন। ঐ মুহূর্তে রাম

ধনুক ভেঙে ফেললেন, তার প্রচন্ড ধ্বনি ভুবন ব্যাপ্ত করল। সারা পৃথিবী ঘোর কঠোর ধ্বনিতে ভরে গেল, সূর্যের ঘোড়া পথ ছেড়ে চলতে লাগল, দিগ্গজেরা বৃংহন ধ্বনি তুলল, পৃথিবী দুলতে লাগল, শেষনাগ, কচ্ছপ এবং বরাহ কাঁপতে লাগল, দেবতা, অসুর আর মুনিরা কানে হাত দিয়ে অধীর হয়ে বিচরণ করতে লাগলেন। তুলসীদাস বলছেন, যখন প্রভু ধনুক ভেঙে ফেললেন, তখন সকলে জয় ধ্বনি তুলল। শিবের ধনুক হল জাহাজ আর রামের বাহুবল হল সমুদ্র। ধনুক ভেঙে যাওয়ায় যারা মোহবশে আগে ঐ জাহাজে চড়েছিলেন তারা সকলে ডুবে গেল।

(রামচরিত মানস অনুবাদ জ্যোতিভূষণ চাকী,
নবপত্র প্রকাশন)

Ramcharit Manas tr. by Jyotibhusan Chaki

Tulsidas is looking at the event from different viewpoints — of the gods and goddesses, of Sita's mother, of the kings, of Sita, and of Lakshman. All these viewpoints have converged and through this convergence the central figure of Ramchandra has emerged as sole object of Bhakti. Tulsidas recreates the mythology around the new theme of Bhakti. Tulsi's use of details for recreation of mythology has no naivete or 'internal polemic'. His words do not 'enter into a dialogically agitated environment of alien words' and do not weave 'in and out of complex inter-relationships'. His form does not destroy the 'homogenizing power of myth over language'. Tulsidas cannot be read as a novel only because all these details and varieties of viewpoints centre round the principal theme of Bhakti and thus are deprived of heteroglossia. There are a plurality of voices but they speak the same language. Tulsidas was a scholar in Sanskrit literature. He takes the model of classical Sanskrit literature where such

detailing of narrative is wound up around a centrally placed event or emotion. We may remember Madanbhasma in the Kumara-sambhava and Indumati's Swayamvara in the Raghuvamsa as examples.

In Krittibas, there is no scope for such remythologization. The structure of the mythology often breaks down there at the uncertain onslaught of the folk. There is no centrality of event or emotion and no viewing of the same thing from different viewpoints. There we often shift from events to event, we make wide de-tours in the narrative, we digress and digress. Consequently we miss the centrality, the continuity and the argument and get the diversity, the discontinuum and the prolific.

In Tulsi, Sita, her mother and Lakshman all look at the bow with the same thought — they want Ram to be successful. Ram and Sita exchange emotions with each other almost in the style of hero and heroine of the classical Sanskrit drama. The metaphors are burdened with the meaning of Ram's godliness.

In Krittibas the digressions create a polyphony, as if every such digression is added to the main plot by a different voice, for a different purpose. Tulsi builds up his poem by gathering together the different aspects of the same bhakti while Krittibas builds up his poem by getting together the diversity of voices interfering with each other. Tulsi has points of comparison with Valmiki, but Krittibas cannot be put to any such comparison. The concentration of a Valmiki-sloka gets lost in the narrative discourse of Krittibas. In Krittibas we often meet the style of Sanskrit

epic, and that stylization ends up into a parody, and that parody again mixes up with fresh stylization. Let us read at least one incident both from Valmiki and Krittibas. Ram is going to the Ashrama of Bharadwaj Muni, along with Sita and Lakshman. In Valmiki, we read :

অনন্তর সূর্যাস্ত হইলে রাম ও লক্ষ্মণ মৃগপক্ষিগণের ভয়োৎপাদনপূর্বক কিয়দ্দূর অতিক্রম করিয়া গঙ্গা ও যমুনার অন্তর্বেদিতে মহর্ষি ভরদ্বাজের আশ্রম প্রাপ্ত হইলেন । দেখিলেন উগ্রতপা ত্রিকালজ্ঞ মহর্ষি অগ্নিহোত্র অনুষ্ঠানপূর্বক শিষ্যগণের সহিত একাগ্রমনে উপবিষ্ট আছেন । রাম তাঁহাকে দর্শন করিয়া লক্ষ্মণের সহিত কৃতাঞ্জলিপুটে অভিবাদন করিলেন এবং জানকীকেও প্রণাম করাইলেন । পরে মহর্ষিকে আত্মপরিচয় প্রদানপূর্বক কহিলেন, —ভগবান: আমরা মহারাজ দশরথের আত্মজ, আমাদের নাম রাম ও লক্ষ্মণ । রাজর্ষি জনকের কন্যা কল্যাণী সীতা আমারই ভার্যা । ইনি এক্ষণে বিজন বনে আমার অনুসরণ করিতেছেন । অনুজ লক্ষ্মণও ব্রতধারণপূর্বক আমার সঙ্গে যাইতেছেন । আমরা পিতার নির্দেশে বনবাসে কালযাপন এবং ফলমূল ভক্ষণপূর্বক ধর্মসাধন করিব ।

মহর্ষি ভরদ্বাজ রামের এইরূপ বাক্য শ্রবণ করিয়া তাঁহাকে স্বাগতপ্রশ্নপূর্বক অর্ঘ্য, বৃষ, নানাপ্রকার বন্য ফল-মূল ও জল প্রদান করিলেন এবং তাঁহার অবস্থিতির নিমিত্ত স্থান নিরূপণ করিয়া অন্যান্য মুনিগণের সহিত তাঁহাকে বেষ্টনপূর্বক উপবিষ্ট হইলেন । অনন্তর কথাপ্রসঙ্গ করিয়া তাঁহাকে কহিলেন, রাম: বহুদিনের পর তোমায় এই আশ্রমে দেখিলাম: তোমাকে যে অকারণ নির্বাসিত করা হইয়াছে, আমি তাহা শুনিয়াছি । যাহাই হউক, এই গঙ্গা-যমুনা-সঙ্গমক্ষেত্র নির্জন, পবিত্র ও রমণীয়, তুমি এক্ষণে পরমসুখে এই স্থানে অবস্থান কর ।

রাম কহিলেন, ভগবন্: এই তপোবনের অদূরে পৌর ও জনপদ লোকসকল বাস করিয়া থাকে ; বোধ হয়, তাহারা আমাকে ও জানকীকে অনায়াসে দেখিতে পাইবে,

জানিলে সততই গমনাগমন করিবে – এই কারণে এই স্থানে আমার তাদৃশ প্রীতিকর হইতেছে না । জানকী যথায় সুখে থাকিতে পারেন, আপনি এমন কোন জনশূন্য আশ্রম আমায় দেখাইয়া দিন ।

ভরদ্বাজ কহিলেন, – রাম: এই স্থান হইতে দশ ক্রোশ দূরে গন্ধমাদনতুল্য চিত্রকূট নামে এক পর্বত আছে । ঐ পর্বতে বিস্তর গোলাঙ্গুল, ভল্লুক ও বানর বাস করিয়া থাকে । উহার শৃঙ্গ দর্শন করিলে মঙ্গল হয় এবং মোহপাশ হইতে মুক্তিলাভ করা যায় । তথায় বহুসংখ্য বৃদ্ধ মহর্ষি শত বৎসর তপঃসাধন করিয়া স্বর্গে আরোহণ করিয়াছেন । আমার বোধ হয়, চিত্রকূটই তোমার পক্ষে নির্জন ও সুখকর হইবে । অথবা যদি তোমার ইচ্ছা হয়, এই আশ্রমে আমারই সহিত কালাতিপাত কর ।

এই বলিয়া মহর্ষি ভরদ্বাজ প্রিয় অতিথি রামকে ভ্রাতা ও ভার্যার সহিত পরিতুষ্ট করিয়া সকল প্রকার উপচারে সৎকার করিলেন । রজনী উপস্থিত হইল, রাম অত্যন্তই পরিশ্রান্ত ছিলেন, তিনি সীতা ও লক্ষ্মণকে লইয়া ঐ তপোবনে পরম সুখে রাত্রিযাপন করিতে লাগিলেন ।

অনন্তর শর্বরী প্রভাত হইলে রাম তেজঃপুঞ্জকলেবর ভরদ্বাজের সন্নিহিত হইয়া কহিলেন, – ভগবন্ : আজ আমরা আপনার আশ্রমে নিশাযাপন করিলাম, এক্ষণে আপনি চিত্রকূটগমনে আমাদিগকে অনুমতি করুন । ভরদ্বাজ কহিলেন, রাম: চিত্রকূটবাস সর্বাংশেই তোমার যোগ্য । ঐ পর্বতে ফল, মূল ও মধু প্রচুর পরিমাণে প্রাপ্ত হইবে । তথায় বিস্তর বৃক্ষ আছে, কিন্নর ও উরগ নিরন্তর বাস করিতেছে । কোকিলের কুহুরব, ময়ূরের কেকাধ্বনি সততই শুনা যাইতেছে । টিটিভকুল কুলায়ে বসিয়া কূজন করিতেছে, মত্ত মৃগ ও হস্তিযূথ দলবদ্ধ হইয়া বেড়াইতেছে । রাম: ঐ স্থানে তুমি সীতার সহিত নদী, প্রস্রবণ ও গিরিগুহায় পরিভ্রমণ করিয়া অত্যন্তই আনন্দিত হইবে ; এক্ষণে সেই শুভজনক সুখকর প্রদেশে গিয়া স্বচ্ছন্দে বাস কর । ....

....অনন্তর তাঁহারা বন হইতে শুষ্ক কাষ্ঠ আহরণ এবং উশীরদ্বারা তাহা বেষ্টন করিয়া ভেলা নির্মাণ করিলেন। মহাবল লক্ষ্মণ জম্বু ও বেতসের শাখা ছেদনপূর্বক জানকীর উপবেশনার্থ আসন প্রস্তুত করিয়া দিলেন। তখন রাম সাক্ষাৎ লক্ষ্মীর ন্যায় অচিন্ত্যপ্রভাবা ঈষৎ লজ্জিতা প্রিয়দয়িতাকে অগ্রে ভেলায় তুলিলেন এবং তাঁহার পার্শ্বে বসনভূষণ, খনিত্র এবং ছাগচর্মসংবৃত পেটক রাখিয়া লক্ষ্মণের সহিত স্বয়ং উত্থিত হইলেন এবং সেই ভেলা অবলম্বন করিয়া প্রীতমনে সাবধানে পার হইতে লাগিলেন। জানকী যমুনার মধ্যস্থলে আসিয়া তাঁহাকে প্রণাম করিয়া কহিলেন, দেবি: আমি তোমায় অতিক্রম করিয়া যাইতেছি, এক্ষণে যদি আমার স্বামী সুমঙ্গলে ব্রত পালন করিয়া অযোধ্যায় প্রত্যাগমন করিতে পারেন, তাহা হইলে সহস্র গো ও শত কলস সুরা দিয়া তোমার পূজা করিব। সীতা কৃতাঞ্জলিপুটে এইরূপ প্রার্থনা করত তরঙ্গবহুলা কালিন্দীর দক্ষিণ তীরে উত্তীর্ণ হইলেন।

পরে সকলে সেই ভেলা পরিত্যাগপূর্বক যমুনাতটের বনস্থল অতিক্রম করিয়া শ্যাম বটের সন্নিহিত হইলেন। জানকী তাঁহাকে প্রণাম করিয়া কৃতাঞ্জলিপুটে কহিলেন, তরুবর: আমার পতি ব্রতকাল পালন করুন, আমরা আবার আসিয়া যেন আর্যা কৌশল্যা ও সুমিত্রাকে দেখিতে পাই, তোমাকে নমস্কার, এই বলিয়া তিনি বটবৃক্ষকে প্রদক্ষিণ করিলেন।

অনন্তর রাম লক্ষ্মণকে কহিলেন, বৎস: তুমি সীতাকে লইয়া অগ্রে গমন কর, আমি সশস্ত্র হইয়া সকলের পশ্চাতে যাইব। দেখ, গমনকালে জানকী যে ফল এবং যে পুষ্প চাহিবেন, যে বস্তুতে ইঁহার স্পৃহা হইবে, তুমি তৎক্ষণাৎ তাহা আনিয়া দিবে।

সীতা যাইতে যাইতে বৃক্ষ, গুল্ম এবং অদৃষ্টপূর্ব পুষ্পগুচ্ছসংশোভিত লতা – যাহা কিছু দেখেন অমনি রামকে জিজ্ঞাসা করেন, লক্ষ্মণও ব্যস্তসমস্ত হইয়া তাহা আনিয়া দেন। তৎকালে তিনি সেই নির্মলজলবাহিনী হংসসারসনাদিনী যমুনাকে দেখিয়া অত্যন্তই আনন্দিত হইতে লাগিলেন।

অনন্তর রাম ও লক্ষ্মণ তথা হইতে ক্রোশমাত্র গমনপূর্বক বহুসংখ্য পবিত্র মৃগ বধ করিয়া বনমধ্যে ভোজন করিলেন এবং মাতঙ্গসঙ্কুল বানরবহুল বিপিনে সুখে বিচরণ করিয়া নিশাকালে সমতল নদীতীরে আশ্রয় লইলেন।

রজনী প্রভাত হইলে রাম লক্ষ্মণকে জাগরিত অথচ তন্দ্রায় আচ্ছন্ন দেখিয়া মৃদুবচনে প্রবোধিত করত কহিলেন, – লক্ষ্মণ: ঐ শুন, বনের পক্ষিসকল মনোহর স্বরে কলরব করিতেছে। এক্ষণে আমাদিগের প্রস্থানের সময় হইয়াছে, চল আমরা গমন করি। তখন লক্ষ্মণ যথাসময়ে প্রবুদ্ধ হইয়া পূর্বদিনের পর্যটনশ্রম পরিত্যাগ করিলেন। অনন্তর সকলে যমুনার জলে স্নান করিয়া ঋষি-নিষেবিত পথে চিত্রকূটাভিমুখে যাইতে লাগিলেন। গমনকালে রাম কমললোচনা জানকীকে কহিলেন, প্রিয়ে: দেখ, বসন্তে পুষ্প বিকাশ-নিবন্ধন কিংশুক বৃক্ষ যেন মাল্য ধারণ করিয়াছে এবং বোধ হইতেছে যেন উহার চতুর্দিক দাবানলে প্রজ্বলিত হইয়া উঠিয়াছে। ঐ দেখ, ভল্লাতক, বিল্ব ফলপুষ্পে অবনত হইয়া আছে, কিন্তু ভোগ করিবার কেহ নাই। প্রতি বৃক্ষে দ্রোণপ্রমাণ মধুক্রম লম্বমান রহিয়াছে। দাত্যূহ চীৎকার করিতেছে, ময়ূর ডাকিতেছে এবং বনস্থল বৃক্ষের স্বয়ং পতিত পুষ্পে আচ্ছন্ন হইয়া আছে। ঐ অদূরে চিত্রকূট পর্বত। উহার শৃঙ্গ অতিশয় উচ্চ, উহাতে হস্তিসকল দলবদ্ধ হইয়া পরিভ্রমণ করিতেছে এবং বিহঙ্গেরা কোলাহল করিয়া চারিদিক প্রতিধ্বনিত করিয়া তুলিয়াছে। লক্ষ্মণ: আমরা এই চিত্রকূটের সমতল রমণীয় কাননে পরম সুখে বিহার করিব।

অনন্তর তাঁহারা পাদচারে কিয়দ্দূর অতিক্রম করিয়া চিত্রকূটে উপস্থিত হইলেন। উপস্থিত হইয়া রাম লক্ষ্মণকে কহিলেন, বৎস: এই পর্বতে ফল-মূল প্রচুর পরিমাণে উপলব্ধ হইবে, ইহার জলও অতি সুস্বাদু। বোধ হয়, এখানে জীবিকার নিমিত্ত আমাদিগকে ক্লেশ স্বীকার করিতে হইবে না। এই স্থানে বহুসংখ্য ঋষি বাস করিয়া আছেন ইহা বাস করিবার যোগ্য স্থান। আইস, আমরা এই চিত্রকূটেই আশ্রয় লইব। এই বলিয়া তাঁহারা মহর্ষি বাল্মীকির আশ্রমে উপস্থিত হইয়া কৃতাঞ্জলিপুটে তাঁহাকে আত্মনিবেদন ও অভিবাদন করিলেন। বাল্মীকিও তাঁহাদিগকে স্বাগতপ্রশ্নপূর্বক অভ্যর্থনা ও সৎকার করিয়া সন্তুষ্ট হইলেন।

অনন্তর রাম লক্ষ্মণকে কহিলেন, বৎস: তুমি এক্ষণে দৃঢ় উৎকৃষ্ট কাষ্ঠ আনিয়া পূর্ব প্রস্তুত কর, চিত্রকূটে বাস করিতে আমার অত্যন্তই অভিলাষ হইয়াছে। লক্ষ্মণ রামের আদেশমাত্র অরণ্য হইতে নানাপ্রকার বৃক্ষ আনিয়া একখানি গৃহ নির্মাণ করিলেন। ঐ গৃহের চতুর্দিক কাষ্ঠাবরণে আবৃত উপরিভাগ পত্রদ্বারা আচ্ছাদিত এবং উহা অতি সুদৃশ্য হইয়াছে, – দেখিয়া রাম পরিচারণপর লক্ষ্মণকে কহিলেন, বৎস: এক্ষণে আমাদিগকে মৃগমাংস আহরণ করিয়া গৃহযোগ করিতে হইবে। যাঁহারা বহুদিন জীবন-ধারণের বাসনা করেন, তাঁহাদিগের বাস্তুশান্তি করা আবশ্যক। অতএব তুমি অবিলম্বে মৃগবধ করিয়া আন। শাস্ত্রনির্দিষ্ট বিধি পালন করা সর্বতোভাবেই শ্রেয় হইতেছে।

তখন লক্ষ্মণ বন হইতে মৃগ বধ করিয়া আনিলেন। তদ্দর্শনে রাম পুনরায় তাঁহাকে কহিলেন, বৎস: তুমি গিয়া এই মৃগের মাংস পাক কর; আমি স্বয়ংই বাস্তু-শান্তি করিব। দেখ, অদ্যকার দিবসের নাম ধ্রুব এবং এই মুহূর্তও সৌম্য, অতএব তুমি এই কার্যে যত্নবান হও। তখন লক্ষ্মণ প্রদীপ্ত বহ্নিমধ্যে পবিত্র মৃগমাংস নিক্ষেপ করিলেন এবং উহা শোণিতশূন্য ও অত্যন্ত উত্তপ্ত হইয়াছে দেখিয়া রামকে কহিলেন, আর্য: আমি এই সর্বাঙ্গপূর্ণ কৃষ্ণবর্ণ মৃগ অগ্নিতে পাক করিয়া আনিলাম, আপনি এক্ষণে গৃহযোগ আরম্ভ করুন।

অনন্তর দেবকার্যনিপুণ গুণবান রাম ধ্যান করিয়া যাগসমাপক মন্ত্রদ্বারা বাস্তু-শান্তি করিলেন এবং দেবগণের পূজা সমাধানান্তে পবিত্র হইয়া গৃহে প্রবিষ্ট হইলেন । তিনি গৃহপ্রবেশ করিয়া পাপহর রৌদ্র, বৈষ্ণব ও বৈশ্বদেব বলি প্রদান করিয়া বাস্তুদোষ-প্রশমন নানাপ্রকার মাঙ্গলিক কার্যের অনুষ্ঠান ও জপ করিতে লাগিলেন ।

এইরূপে দেব কার্যসকল সম্পন্ন হইলে রাম প্রীতমনে বিধিপূর্বক নদীতে স্নান করিয়া তথায় আশ্রমের অনুরূপ চৈত্য আয়তন ও বেদি প্রস্তুত করিয়া রাখিলেন এবং দেবতারা যেমন সুধর্মা নাম্নী দেবসভায় প্রবেশ করেন, সেইরূপ জানকী ও লক্ষ্মণের সহিত যোগ্য স্থানে প্রস্তুত বায়ুসঞ্চার-বিরহিত মনোহর পর্ণকুটিরে প্রবেশ করিয়া বাস করিতে লাগিলেন । রমণীয় চিত্রকূট এবং উৎকৃষ্ট অবতরণপথযুক্ত মৃগপক্ষিশোভিত মাল্যবতী নদীকে লাভ করিয়া তাঁহার আনন্দের আর পরিসীমা রহিল না । তিনি যে অযোধ্যা হইতে নির্বাসিত হইয়াছেন, তৎকালে সেই দুঃখ সম্পূর্ণ বিস্মৃত হইয়া গেলেন ।

(Valmiki Ramayan tr. by Hemchandra Bhattacharya)

In Krittibas, we read :

রাম বলেন ভরদ্বাজ বৈসেন চিত্রকূটে ।
মুনি সম্ভাষিতে বিশ্রাম হইবেক বাটে ॥
মুনিগণ লৈয়া আছেন ভরদ্বাজ ।
তারাগণ মাঝে যেন শোভে দ্বিজরাজ ॥
হেনকালে সেইখানে গেলা তিনজন ।
তিনজন বন্দিলা গিয়া মুনির চরণ ॥
রাম বলেন শুন ভরদ্বাজ মহাশয় ।
তোমার চরণে আমি করি পরিচয় ॥
দশরথের পুত্র আমরা দুইজন ।
আমার নাম শ্রী রাম অনুজ লক্ষ্মণ ॥

বাপের সত্য পালিয়ে হইলাম বনবাসী ।
জনককুমারী সীতা সঙ্গেতে রূপসী ॥
রামের কথা শুনিয়া মুনি উঠিলা সম্ভ্রমে ।
পাদ্য অর্ঘ্য দিয়া পূজা করিলা শ্রীরামে ॥
মুনি বলেন রাম তুমি বিষ্ণু আপনি ।
বিষ্ণু আরাধনে তপ করে সকল মুনি ॥
গঙ্গা যমুনার মধ্যে আমার বসতি ।
বনবাস বঞ্চ এথা থাকিব সংহতি ॥
রাম বলেন অযোধ্যার নিকট বড় পথ ।
এথা থাকিলে আমায় নিতে আসিবে ভরত ॥
এথা হইতে আর কোন দেশ নির্জ্জন ।
লুকাইয়া তথা গিয়া বঞ্চিব তিনজন ॥
মুনি বলেন রাম তুমি কর অবধান ।
যমুনার পার ঐ স্থান নির্ম্মাণ ॥
অনেক মুনি বসতি করে ঐ বটগাছের তলে ।
যত পাখি বনজন্তু বৈসে কুতূহলে ॥
নানা ফুলফল আছে মধুর সুস্বাদ ।
যার গন্ধে খণ্ডে পথশ্রম অবসাদ ॥
মুনি সভার সঙ্গে গিয়া থাক সেই দেশ ।
তথায় গেলে ভরত আর না পাবে উদ্দেশ ॥
সেই দেশে নাহি রাম মনুষ্য সঞ্চার ।
ভেলা বান্ধিয়া রাম যমুনা হও পার ॥

কুড়ি পর যমুনা নদী আছে পরিসর ।
উজেতে না জানে লোক পড়ির বিস্তর ॥ *
এক রাতি এথা রাম রহিলা তিনজন ।
কালি প্রভাতে যাইও মুনির তপোবন ॥
চিত্রকূটে রাম রহিলা তিন রাতি ।
প্রভাতে বিদায় হইয়া চলিলা শ্রীপতি ॥
দুইজনের হাথে বিচিত্র ধনুক বাণ ।
মাঝে সীতা পাছে লক্ষ্মণ আগেতে শ্রীরাম ॥
মুনির পাড়া দিয়া যান সীতা তো সুন্দরী ।
যেইখান দিয়া যান আলো করে পুরী ॥
জয়ন্ত নামে কাক আকাশে উঠিয়া বুলে ।
ঠাকুরাণীর রূপ দেখিয়া ধড়ফড় করে ॥
অচেতন হৈয়া কাক ধরিতে নারে মন ।
দুই পায়ের নখে আঁচড়ে
সীতার দুই স্তন ॥
উহু করিয়া উঠিলা সীতা তো সুন্দরী ।
রাম বলেন লক্ষ্মণকে সীতায়
কে করিল চৌলি ॥
বেদনা পাইয়া সীতা রামের পানে চায় ।
পলাইয়া গেল কাক আঁচড়িয় গায় ॥ *
হেনকালে রামেরে বলেন দেবী সীতা ।
আঁচড়িয়া গেল কাক বড় পাইলু ব্যথা ॥

কাক যারিতে এড়িলা রাম ঐষীক বাণ ।
খেদাড়িয়া যায় কাকে লইতে পরাণ ॥
কৈলাস এড়িয়া কাক অমরাবতী যায় ।
কাক যারিতে বাণ পাছু পানে ধায় ॥
ইন্দ্রের ঠাক্তি গিয়া কাক পাতিলা ধরণ ।
ঐষীক বাণ তখন হইলা ব্রাহ্মণ ॥
ব্রাহ্মণ হইয়া বাণ গেল ইন্দ্রের ঠাক্তি ।
রঘুনাথের বাণ আমি জয়ন্ত কাক চাই ॥
রামের বাণ দেখিয়া ইন্দ্র উঠিলা তখন ।
যোড় হাথে বাণের তরে করেন নিবেদন ॥
বাণ বলে আমার ঠাক্তি নহিবে এড়ান ।
ত্রিভুবনে ব্যর্থ না যায় রঘুনাথের বাণ ॥
কার রাখিতে নারি দেব পুরন্দর ।
জয়ন্ত কাক আনিয়া দিল বাণের গোচর ॥
জয়ন্ত কাক দেখিয়া বুলিল রামের বাণ ।
বিঁধিয়া কাকের কৈল একচক্ষু কান ॥
অপমান পাইয়া কাক গেল আপন দেশে ।
অযোধ্যাকান্ড রচিল পন্ডিত কৃত্তিবাসে ॥

দুই প্রহর সময় রৌদ্রে পোড়ায় পৃথিবী ।
রৌদ্রে চলিতে না পারেন সীতা দেবী ॥
মাঝে সীতা পাছে লক্ষ্মণ আগে শ্রীরাম ।
মুনির পুত্রনি সীতা নিকলিছে ঘাম ॥

কমলে কমলে বেসে রূপসিনী নারী ।
ঘরের বাহির হও নাই পা দুই চারি ॥
রৌদ্রের আতসে সীতার দুই চক্ষু রাতা ।
না চলে চরণ প্রভু আজি রহ এথা ॥
রাম বলেন সীতা তখননি আমি জানি ।
তপোবন কাননে চলিতে নারিবে তুমি ॥
লক্ষ্মণ বলেন সীতা না হইও ব্যাকুল ।
কথ দূর গেলে পাব যমুনার কূল ॥
যমুনা পার হইলে পাইব মুনির দেশ ।
তথা গেলে সীতা আর না পাইবে ক্লেশ ॥
এই কথাবার্তা কহিয়া যান তিনজন ।
প্রবেশ করিলা গিয়া অগস্ত্য কানন ॥
হিঙ্গুলে মন্ডিত সীতার পায়ের অঙ্গুলি ।
রৌদ্রে মিলায় যেন নুনির পুথলি ॥
নুনির পুথলি সীতা পথ বহিতে নারে ।
চলিতে না পারেন সীতা যান ধীরে ধীরে ॥
কাঁটা খোঁচা ডাঙিতে সীতার
রক্ত পড়ে ধারে ।
মুনির আশ্রম সীতা পাইলা কথ দূরে ॥
মুনির বাড়ি দেখিয়া তবে যান তিনজন ।
মুনির ঝি বহু আইল সীতা সম্ভাষণ ॥
রাজার কুমারী দেখি
মধুর তোমার মূর্ত্তি ।
এক কথা জিজ্ঞাসি হের কর অবগতি ॥

নীলকমল যেন নব জলধর ।
দূর্বাদলশ্যাম তনু অতি মনোহর ॥
সুন্দরবরণ দেখি ত্রিভুবনসার ।
আগে যান মহাশয় কে হন তোমার ॥
কমলনয়ন মুখ ভুজঙ্গ চিত ।
পুলকে পূর্ণিত গণ্ড হাসি হরষিত ॥
লাজে হেট মুখ সীতা না বলেন আর ।
ইঙ্গিতে বলিলা সীতা স্বামী আমার ॥
কমলিনী সীতা পথ বহে ধীরে ধীরে ।
তিনজন গেলা তবে যমুনার তীরে ॥
যমুনার জল গভীর পাতাল প্রমাণ ।
রাম দেখিয়া জল হইল হাটুর সমান ॥
না জানিয়া ভেলা তায় বাঁধিলা লক্ষ্মণ ।
হাটুপানি পার হৈয়া গেলা তিনজন ॥
রাম দেখিয়া মুনি সব বলেন বচন ।
তপস্বী বেশ কেনে দেখি তিনজন ॥
রাম বলেন বাপের আজ্ঞায়
আইলাম বনবাসে ।
চৌদ্দ বৎসর আমি থাকিব বনবাসে ॥
চৌদ্দ বৎসর আমি থাকিব
তপস্বীর বেশে ।
যমুনার পার রাম রহিলা বনবাসে ॥

Valmiki describes every incident in detail and according to protocol : How do Ram, Sita and Lakshman walk, how are they received by Bharadwaj, what exchanges take place between the exiled prince and the Muni, as if both of them are used to such exigencies as fourteen years' exile for Ram and his search for an abode, what presentations are offered by Bharadwaj to Ram in accordance with their official positions. Bharadwaj is so correct that even after suggesting Chitrakut as Ram's convenient abode in exile, he does not forget to repeat that if Ram so likes he may as well put up with him. The overnight stay in the Bharadwaj - Ashrama and departure the next morning is courteous and ritualistic. Ram, Lakshman and Sita cross the Jamuna as if in a predetermined course on entering it Ram describes Chitrakut in such a language as if they had reached their intended place. There is no surprise, nothing unexpected happens in their journey from Ayodhya to Chitrakut.

In Krittibas, the epic calm is broken by accidents and unexpected encounters. Ram, Sita and Lakshman are facing a situation of which they have no experience. In Krittibas, we get all information that is exchanged between Bharadwaj and Ram but we do not get those garnished with courtly courtesies and ascetical meanners. In Krittibas we do not see the protocol at work. We get in Krittibas what we do not have in the epic - the measure of the width of Jamuna, Sita's physical condition during the unusual walk, the crowd of women around Sita while they are passing through 'মুনির পাড়া'। Krittibas brings in a crow and gives him a name. The crow is so sexually roused at the sight of Sita that it exposes

one of Sita's breasts with his claws. The queer sexplay ends up in the court of Indra. In Krittibas Sita is sweating as if made of salt, blood oozes from the wounds of her feet. There is a crow in Raghubansha behaving almost in the same manner but Krittibas has extended that into an episode.

This parody and burlesque in Krittibas do in no way affect the Siddha Rasa of Ramayana. This parody and burlesque are recognised as a form of literature parallel to the canonized literature. Ram, Sita or Lakshman or other characters of the epic are not the target of this parody and the mimicry. Their acceptance as epic characters is never questioned. But they provide the pretext. The folk and the burlesque, the mimic and the parody bring the heteroglossia and polyphony in the world of epic equanimity and monoglossia. It is the repulsion of the Sanskrit, 'not of a thing, but rather of a conceptualizing discourse that had made a home for itself in all the higher reaches of national ideological thought processes'. (Bakhtin)

We understand these to be elements of the novel in the old narrative literature. So far, the historians have read this parody and burlesque in the Bengali Ramayana, Mahabharata, Bhagavata orthe Mangalkavyas as unnecessary interpolations that break the continuity of the main story and make the characters lose their centre of gravity. Now, we can see that through these chinks in the formal literature, the novel enters. Every Mangalkavya is divided into two parts, Deva Khanda and Nara Khanda. There is almost no link between these parts. But the parts taken separately render

an autonomous reading. Through these irrelevancies, digressions, detours, the novel enters into the body of the formal narrative, and creates a continuum of its own for the narrative.

The form of the novel becomes historically necessary when the multistoreyed reality requires a single plane to be presented. The novel cannot be completed with a singlestoreyed reality. The novel in that sense cannot have any principal character or main story. The novel always digresses, detours, parodies. The first novelists of Europe did not know what they were going to write. They only knew that what they were writing was not lyric or epic or dramatic, but something different. So, in the first novels of Europe we find the use of multipronged forms - the use of irrelevancies, the digressions, the dialogues, the detours.

Similarly, in the old narrative literature in Bengali :

> Each separate element in it - parodic dialogue, scenes from everyday life, bucolic humour, etc. - is presented as if it were a fragment of some kind of unified whole. I imagine the whole to be something like an immense novel, multi-generic, multi-styled, mercilessly critical, soberly mocking, reflecting in all its fullness the heteroglossia and multiple voices to a given culture, people and epoch. In the huge novel - in the mirror of constantly evolving heteroglossia -- any direct word and especially that of the dominant discourse is reflected as something more or less bounded, typical, and characteristic of a particular era, aging, dying, ripe for change and renewal. (Bakhtin)

In Bharatchandra's Annadamangal in the 18th century, we find that this narrative speech, the parody and the burlesque are being assimilated in a separate genre of literature. "Annada Mangal" is not a mangalkavya as per definition, excepting in its name and outer form. But the outer form has also changed. In the style of the Mangal poets, Bharatchandra also gives an account of his life, of how the story is ordered by the goddess to be written, but these are simultaneously a tradition to follow and a tradition to parody. Bharatchandra does not receive his story from society or from any collective. He thrusts his story on society or the collective. His theme is to sing the glory of his patron Krishna Chandra Ray. He is discovering a divine genealogy for this human being. Bharat Chandra makes no secret of it. He in his stylized language mixed with Arabic words, describes Annada's journey to Bhabananda Majumdar's place and Man Singh's march towards Bengal in the same continuity. His story enters into the cave-way following Sundar's secret erotic journey to meet Vidya and comes out easily in the battleground between Pratapaditya and Man Singh. In premodern narrative literature Annadamangal is a different narrative where irrelevance, digression, parody and burlesque have been made a conscious part of the form.

The British were conquering India when Bharat Chandra was writing Annadamangal, the -almost-a-novel. A hundred years after both these events, Bankimchandra discovered a model for the Bengali novel in a particular variety of the English novel and the disjunction with old Bengali narrative literature was complete. The prehistory of the Bengali novel could not enter its historical phase. And the history of the new Bengali novel could not begin from a prehistory of its own.