কিউবিজম ঃ ব্রাক ও পিকাশো

অসীম রেজ

ইম্প্রেশজিমের অন্তিমপর্বে আমরা আধুনিক ইউরোপীয় চিত্রকলার সূত্রপাত হিসাবে দুটি পথ খুঁজে পাই— একটি ফে
ার্সের ও অন্যটিফর্মের। একটি আবেগপ্রবণ, উচছল, স্বতঃস্ফূর্ত, অন্তর্মুখী জৈব প্রকাশনার পথ; অপরটি আবেগ নিয়ন্ত্রিত, পরিমাপ জ্ঞাপক সংগঠনের পথ। একটি কাব্যধর্মী ও অপরটি স্থাপত্যধর্মী। বিমূর্ত চিত্রকলার পূর্বসূরী হিসাবে ‘এক্সপ্রেশনিজম’, ‘ফভিজম’ ও ‘সুররিয়ালিজম’ প্রথম দলভূত্ত এবং ‘কিউবিজম’, ‘সুপারম্যাটিজম’ ও ‘নিও-প্লাসটিসিজম’ দ্বিতীয়টির।

‘কিউবিজম’ শিল্প আন্দোলনটির ভাবনার সূত্র জ্যামিতিক রূপে শুদ্ধ নান্দনিক উপলব্ধির তাগিদ। জ্যামিতি ও নন্দনতত্ত্বের সম্পর্ক বহু দিন থেকে ইউরোপীয় চিন্তাবিদ ও শিল্পীদের ভাবিয়েছে। পাসকেলের ‘স্পিরিট অব জিয়োমেট্রির’ ভাবনা অথব
া পিথাগোরীয়দের সংগীতে ধবনিবিজ্ঞানের সমস্যাটি অনুধাবন করতে গিয়ে সর্বপ্রথম সৌন্দর্য্যের আংকিক সূত্রের অনুসন্ধ
ান। পিথাগোরীয়রা সমগ্র বিশ্বব্রহ্মাণ্ডকে একটি সুসংবদ্ধ গঠনতন্ত্র ও সাংগীতিক ঐকতান বলে উল্লেখ করেছেন। ক্লাসিকাল ফর্মতত্ত্বে শুদ্ধ নান্দনিক রূপের ক্ষেত্রে জ্যামিতির অন্যতম ভূমিকার কথা বলা হয়েছে। যথার্থ সুন্দরের কথা বলতে গিয়ে প্লেটো এর এক জায়গায় বলেছেন, অ্যারিস্টটল ভিন্নমত পোষণ করে বলেছেন বস্তুর আকার, সমানুপাত ও বিন্যাসই হল সৌন্দর্য্যের মূল। তাঁর মতে — । বস্তুর গঠনশৈলীই সৌন্দর্য্যের মূল কথা এমন সিদ্ধান্তে তিনি এসেছিলেন। এমন ভাবনার পাশাপাশি রঁনেসাস শিল্পীদের গভীর পর্যবেক্ষণ ও বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধিৎসা জ্যামিতিক আকারে শিল্পসৌন্দর্য্যের অনুসন্ধ
ানের ক্ষেত্রকে বিস্তৃত করে। লিওনার্দো, উচেচল্লো অথবা ড্যুররের ছবিতে ঐ জ্যামিতিক বিন্যাসের অভিব্যাত্তি লক্ষ্য করা য
ায়। পোস্ট-ইম্প্রেশনিস্ট শিল্পী জর্জ সোরার বিন্দু বিন্দু রঙের ছবিতে প্লেটোর অনু,রণ প্রকট। তিনি ফর্মের বাহুল্য কমিয়ে কয়েকটি সরলীকৃত আকারের মধ্যে চিত্রের সামগ্রিকতাকে এক শৃংখলায় বিধৃত করতে চেয়েছিলেন।

ফভেদের অতিরিত্ত মাত্রায় রঙের ঝোঁক, অলঙ্করণপ্রিয়তা, রেখার নিয়ন্ত্রণহীন ব্যবহারে একদল শিল্পী ক্ষুব্ধ হয়ে উঠেছিলেন। শিল্পে নির্দিষ্ট আকার ও শৃংখলার প্রয়োজনে ঐ শিল্পীগোষ্ঠী একটি আন্দোলনে সামিল হয়েছিলেন যা ‘কিউবিজম’ বা ঘনকবাদ নামে খ্যাত। গোগ্যাঁ ও ভান গখের রঙের উৎসে ফেরার তাগিদ এবং সেজানের ছবিতে আকার বা গঠনের অনুসন্ধানই এঁদের মূল প্রেরণা হিসাবে সেদিন কাজ করেছিলেন। সেজান সিদ্ধান্তে এসেছিলেন যে প্রকৃতিতে সমস্ত আকার বা ফর্মের ভিত্তিই হল জ্যামিতিক। তিনি তিনটি আকারের উপর জোর দেন — পিরামিড বা কোণ, কিউব এবং সিলিন্ডার। প্রকৃতির এমন আভ্যন্তবীন গড়ন ও অবয়বকে মূর্ত করতে গিয়ে তিনি নিজেই শেষ পর্য্যায়ের ছবিগুলিতে বিশেষ করে প্রাকৃতিক দৃশ্যাবলী, পাহাড়, পাথরের স্তর ও গাছপালা অথবা নানা ধরনের আবাসগৃহের গঠন কৌশলে এমন দৃষ্টিভঙ্গির সার্থক প্রয়োগের চেষ্টা করেন। এছাড়া বস্তুর অবয়বত্ব ও বেধ সৃষ্টির জন্যে তিনি সচেতনতা বিষয়বস্তুর প্রকৃত আকারের বিকৃতি ঘটান। এ অর্থে সেজানই যে প্রকৃতপক্ষে কিউবিজমের জনক এ কথা অবশ্যই মেনে নিতে হয়। ১৯০৪ ও ১৯০৭ সালে ফরাসী দেশে তাঁর প্রদর্শনী দুটি যে সেদিন শিল্পীদের মনে কী গভীর প্রভাব বিস্তার করেছিল ত
াপরবর্তী শিল্প আন্দোলনগুলি দেখলে বোঝা যায়। তবে কিউবিজমের উৎপত্তির প্রত্যক্ষ কারণ হিসাবে যেটিকে চিহ্নিত কর

া হয় তা হল, অদিম শিল্প নিদর্শন গুলির প্রভাব। ঐ সব শিল্প নিদর্শনগুলির আকৃতির মধ্যে যে এক আন্তনির্হিত শক্তি বা ফোর্স, সারল্য ও ঋজুতা লক্ষ্য করা যায়, সেদিন তা বহু শিল্পীকেই অনুপ্রাণিত করেছিল। বিশেষ করে পলিনেশীয় ও নিগ্রোদের শিল্পাঙ্গিকগুলি। ১৯০৪ সাল থেকে এগুলিকে শিল্পীদের ব্যাক্তিগত সংগ্রহে রাখার ঝোঁক আমরা লক্ষ্য করতে পারি। ১৯০৪ সাল থেকে এগুলিকে শিল্পীদের ব্যাক্তিগত সংগ্রহে অজস্র আফ্রিকা ও ভূমধ্যসাগরীয় অঞ্চলে শিল্পবস্তু স্থান পায়। ঐ সব আদিম শিল্পবস্তুগুলির আকারে অভিনব জ্যামিতিক বিন্যাস পদ্ধতি, বিশেষ করে ভাস্কর্যের গঠন কৌশল তঁাদের মুগ্ধ করে। জর্জ ব্রাক বলেছেন, "নিগ্রো মুখোশগুলি আমার চোখের সামনে এক নতুন দিগন্ত খুলে দেয়।" ভাস্কর্য্যের ঐ গঠনরীতিকে তাঁরা চিত্রকলার কাজে লাগাবার জন্যে ব্যস্ত হয়ে ওঠেন। প্রসঙ্গতঃ স্মরণ করা যেতে পারে আদিম শিল্পরীতির প্রতি বিশেষ আগ্রহের কথা গোগ্যাঁ বা ভ্যান গখ অনেক আগেই জানিয়েছিলেন। কিউবিজমকে শক্তিমান কার্যকরী পদ্ধতি হিসাবে তৈরী করতে গিয়ে তাঁরা দুটি সিদ্ধান্ত নিয়েছিলেন — প্রথমতঃ শক্তিই সুন্দর; দ্বিতীয়ঃ সরল রেখা বক্ররেখার চেয়ে বেশী শক্তিশালী। এমন বিশ্বাস দ্বারা চালিত হয়েই তাঁরা সরল ও ঋজুরেখায় ছবিকে সংগঠিত করতে চাইলেন।

স্বেচ্ছাকৃত ভাবেই ছবিতে বিষযবস্তু ও রঙকে দমিয়ে রাখলেন যাতে তা কোনরকম মানসিক বা ইন্দ্রিয়গত অনুষঙ্গ বয়ে না আনে। ষ্টীল লাইফ ও বিশেষ দেহ ভঙ্গিমাকেই তাঁরা চিত্র গঠনের কাঠামো হিসাবে ব্যহার করলেন।

কিউবিজমের একটি অন্যতম বৈশিষ্ট্য হল বস্তু ও স্থানের এবং বস্তুতে বস্তুতে সম্পর্কে ও তার আংশিক সমীরণ। এমন সম্পর্কের নতুন ব্যাকরণ তৈরী করতে গিয়ে শিল্পীরা ভাস্কর্যের আশ্রয় নিয়েছেন। চিত্রে ভাস্কর্যের আভাস আনতে গিয়ে তাঁরা ত্রিমাত্রিক ঘন বস্তুগুলিকে সমতলে পরিণত করেছেন এবং দ্বিমাত্রিক জমির উপর ঐ সমতলে স্তর বিন্যাস ঘটিয়ে এমন ত্রিমাত্রিকতার আভাস দিয়েছেন।প্রথম পর্য্যায়ের কিউবিস্টরা কোন একটি বস্তুকে গ্রহণ করে তাতে বিভিন্ন সরল রেখায়, ভূমি বা সমতলে, কোণে বা একাধিক জ্যামিতিক আকারে ভেঙে সেগুলিকে ইচ্ছামত বিভিন্ন ভাবে সাজিয়ে এক একটি চিত্র সংগঠিত করেছেন। কখনো বা তাঁরা একই বিষয়বস্তুকে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে সমবেত ভাবে উপস্থাপিত করেছেন। এমনভাবে আবার আমাদের দৃষ্টি ও দর্শনীয় বস্তুর মধ্যে দুরত্ব দূর করা চেষ্টা করেছেন। পিকাসো ঐ বক্তব্যকে সহজ কথায় বলেছেন, "যা দেখছো তা আঁকবে না। আঁকবে যা আছে বলে জান, তাই।" ফর্মগুলির এমন ছন্দোময় ঐক্যতান আমাদের দেখার দৃষ্টিকে নতুনভাবে সজাগ করে তোলে; ক্যানভাসে একাধিক সমতল সৃষ্টি ও দৃষ্টিকে সেই ভূমির উপর স্থাপন করে, ক্যানভাসের পরিণত স্থানকে উন্মুক্ত করে দেওয়া হয়েছে। স্থান যেন তার তথাকথিত ভ্রান্ত দৃষ্টির দ্বারা সংবদ্ধ সংকীর্ণতা থেকে মুক্তি লাভ করল, মুক্তিলাভ করল আমাদের দৃষ্টি ও আলো। সংগীতে যেমন একটি মূল বিষয়কে কেন্দ্র করে সুরের জাল বিস্তার করা হয়, তেমনি একটি বস্তুকে ঘিরে ফর্মের জাল বিস্তার কিউবিজমে সংগীতময়তার কথাই আমাদের বারবার স্মরণ করিয়ে দেয়। জৈব আকৃতির বা ষ্টীল লাইফের এমন জ্যামিতিক বিশ্লেষণকে নাম দেওয়া হয়েছে 'বিশ্লেষণাত্মক কিউবিজম'।

প্রসঙ্গতঃ সমালোচক বার্জার কিউবিজমের একটি লক্ষণের কথা উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে এই সব ছবিগুলিতে এক আশ্চর্য্য ঘাত প্রতিঘাত সৃষ্টি করা হয়েছে। ঐ ঘাত প্রতিঘাত তৈরী হয়েছে বিভিন্ন অবস্থানের মধ্যে, গঠন ও গতির মধ্যে এবং বস্তুর ঘনত্ব ও ক্ষেত্রের মধ্যে। ঐ ঘাত প্রতিঘাত থেকে আবার জন্ম নিয়েছে এক বিস্ময়কর গতি যা সর্বত্র চীৎকারের মতো ধবনিত হয়েছে বারবার। সমস্ত নৈঃশব্দ্যের ভিতর গড়ে তুলেছে এক ধবনিময় শব্দের নিয়ন্ত্রিত জগৎ সংগীতের মতো।

প্রথম দিকে কিউবিজমে একটি বিশেষ লক্ষ্যণীয় বিষয় ছিল এটি ফর্ম প্রধান, ফর্ম সর্বস্ব নয়। সেজান যে কিউবিজমের পত্তন করেছিলেন তা কখনই বাস্তব বিমুখ নয়, বরং বস্তু এখানে প্রধান ছিল। অংকণের ক্ষেত্রে শিল্পীরা বেছে নিয়েছিলেন নিত্য পরিচিত বস্তুগুলিকে যেমন কাফে, টেবিল, চেয়ার, কফিকাপ, খবরের কাগজ, ফুলদানী, এ্যাশট্রে, গীটার, বেহালা, চিঠিপত্র এমনকি স্বাক্ষর পর্য্যন্ত। প্রাকৃতিক দৃশ্যগুলিকে তাঁরা প্রায় বর্জন করেছিলেন, তাঁরা চাইলেন মনুষ্যনির্মিত সেই

সব বস্তুগুলি আঁকতে যা এতদিন শিল্পলোক থেকে বিবর্জিত ছিল। আর ঐ বিষয় নির্বাচনের ক্ষেত্রে তাঁদের ব্যাক্তিগত পছন্দ অপছন্দ প্রাধান্য পেতে লাগল।

কিউবিস্ট ছবির যে বিষয়টি আমাদের সবচেয়ে বেশি নাড়া দেয় তা হলো ছবির যান্ত্রিক উপস্থাপনা ও যান্ত্রিক অনুভূতির প্রকাশ। যন্ত্রজীবনের সাথে জড়িত কতগুলি বিশেষ অনুভূতি যেমন যন্ত্রের গতি, শক্তি ও সূক্ষ্মতা শিল্পীদের অনুপ্রাণিত করে। গোটা চিত্রে নির্মাণ যেন যন্ত্রের মতো নিখুঁত, নির্ভুল ও নিয়ন্ত্রিত। এতে শিল্পীসত্ত্বার প্রকাশনার পরিবর্তে শিল্পীর যন্ত্রজীবনের প্রতি মনোভাবই ব্যক্ত হয়েছে। এ মনোভাব আবার কোথাও কঠোর, কোথাও কোমল। প্রসঙ্গতঃ স্মরণ করা যেতে পারে যে সমালোচক উইলিয়াম জেমস তাই কিউবিস্টদের দুই শ্রেণীতে ভাগ করেছেন — কোমল বৃত্তির ও কঠোর বৃত্তির। আবার ঐ যন্ত্রজীবনের প্রভাব ঘিরেই শিল্পীদের ব্যাক্তিত্ব গড়ে উঠল। ঐ ব্যাক্তিত্ব ঘিরেই দেখা দিল বিভিন্নতা। সূক্ষ্ম হৃদয় বৃত্তির সমাধি ঘটল। ব্যাক্তিত্ব বা ও যান্ত্রিকতাই ছবিতে বড় হয়ে উঠল। কিউবিস্টরা যেন শেষ পর্য্যন্ত শহুরে যান্ত্রিক সভ্যতার ভিতরই তাঁদের সংগীত খুঁজে পেলেন।

তবে কিউবিজমে ক্রমে বাস্তব জগতের সঙ্গে চিত্রকলার সম্পর্ক প্রায় ছিন্ন হতে চলল। ছবি যেন কোন মডেল বা বস্তুর শর্তাধীন না হয়ে শুদ্ধ গঠনের দিকে পা বাড়াল। এ পর্য্যায়ে সরল রেখা ও কোন সমাকুলতায় নকশাকৃত বহির্দেশের আড়ালে বিষয়বস্তু গেল অন্তর্নিহিত হয়ে। ছবি নিজেই নিজের বিষয়বস্তু হয়ে উঠল। এলো শিল্পের নিজস্ব বাস্তবতা। শিল্পী জুয়ান গ্রীজ লিখলেন, এ পর্য্যায়ের নাম দেওয়া হল 'হারমেটিক' বা অবদ্ধ কিউবিজম।

ফভেদের রঙ নিয়ে অতিরিক্ত মাতামাতির যেন প্রতিক্রিয়া হিসাবেই প্রথম দিকে কিউবিজমের রঙের বৈচিত্র্যকে একেবারে কমিয়ে, প্রায় একবর্ণ করে আনা হলো। এ ব্যাপারে কবি গীয়ম অ্যাপোনীয়ার মন্তব্য করেছেন, গঠনের প্রয়োজনে রঙের গুত্ব কমিয়ে শিল্পীরা শুধু ধূসর, বাদামী ও কালচে সবুজ রঙ ব্যবহার করতে লাগলেন। তবু একথা সত্য যে কিউবিস্টদের কোন বাঁধা ধরা তত্ত্ব ছিল না। প্রত্যেক শিল্পীই প্রায় তাঁর মনোমত চিত্রাঙ্কণের রীতি ও উপায়কে বদলে নিয়েছিলেন। এতে বারবার তাঁদের ব্যাক্তিত্বের প্রতিফলন লক্ষ্য করা গেছে। আবার ঐ বিশেষ ব্যাক্তিত্বের দ্বারাই ফর্মগুলি নিয়ন্ত্রিত হয়েছে।

সেজানকে কিউবিজমের জনক বলে মেনে নিলেও যে ক'জন শিল্পী কিউবিজমকে মনে প্রাণে ভাল বেসেছিলেন তাঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হলেন জর্জ ব্রাক, পাবলো পিকাশো, জুয়ান গ্রীজ, ফারনান্দ লেজ্যর, জাঁ মেৎজিনগার, রবার্ট দেলাউনে, লুই মারকসিস, জাকুইস ভিলন, মার্শেল দুঁশ্যাপ ও আরো অনেকে।

১৯১১ সাল নাগাদ প্যারিসে বহু তণ শিল্পীই কিউবিজমের ভক্ত হয়ে পড়েছিলেন ও তাঁরা 'সাঁলো দ্য ইনডিপেনডেন্টস্'-এ একসাথে জড়ো হয়েছিলেন। এই আন্দোলনের অন্যতম প্রবক্তা কবি বন্ধু গীয়ম অ্যাপোলনীয়ার ১৯১৩ সাল নাগাদ ও আন্দোলনের বিস্তৃত বিবরণ প্রকাশ করেন তাঁর গ্রন্থে। তিনি এই গ্রন্থে কিউবিস্ট শিল্পীদের বিভিন্ন ভাগে ভাগ করে তাঁদের তুলে ধরেন।

তবে দু'জন শিল্পী কিউবিজমের ধারণাকে সার্থক ভাবে কাজে লাগাবার চেষ্টা করেছিলেন তাঁরা হলেন ব্রাক ও পিকাশো। এঁরা কেউই কিন্তু সচেতনভাবে কোন 'ইজাম' বা শিল্পতত্ত্বকে কাজে লাগান নি; বরং এর ঘোরতর বিরোধী ছিলেন। যা কিছু সেদিন তাঁদের চিত্রে রূপ নিয়েছিল তা কেবলই শিল্পীসুলভ সহজাত স্বভাব থেকে উৎসারিত হয়েছিল। প্রসঙ্গতঃ পিকাশোর সম্পর্কিত তাত্ত্বিক আলোচনার বিদ্ধে তিক্ত মন্তব্যটি স্মরণ করা যেতে পারে, ব্রাক কিউবিজমের এমন অভিজ্ঞতাকে 'পাহাড়ে চড়া'-র মতো দুঃসাহসিক অভিজ্ঞতা বলে বর্ণনা করেছেন।

বিশ্লেষণাত্মক কিউবিজম পর্বে ব্রাক ও পিকাশোর মধ্যে এক আশর্চ্য্য মিল লক্ষ্য করা যায়। উভয়েই ছবিতে ঘনত্ব ও কাঠামে

ার উপর জোর দিয়েছিলেন। পারিপার্শ্বিক পরিবেশন, সংবেদনশীল রঙ ও বক্র রেখা বাতিল করে তাঁরা ছবিতে এক অন্তর্নিহিত শক্তি ফুটিয়ে তুলতে চেষ্টা করেন। এ ক্ষেত্রে উজ্জ্বল রঙের বদলে নিরপেক্ষ বর্ণাভাসই প্রধান হয়ে উঠেছিল যেমন ধূসর, বিবর্ণ সবুজ বা মেটে রঙ। মনে হয় ইমপ্রেশনিজম বা ফভিজমের বিদ্ধে প্রতিক্রিয়া হিসাবেই তাঁরা উপায়ে বেছে নিয়েছিলেন। প্রথমদিকে তাঁদের ছবিতে জ্যামিতিকে কিউব বা ঘনক্ষেত্র ছিল সরল ও বিস্তৃত; ক্রমে সেগুলি বিশ্লেষিত হয়ে অজস্র ছোট-বড় ঘনক্ষেত্রে পরিণত হয়। এক্ষেত্রে একটি বস্তুকে ই সব সময় বিভাজনের প্রধান সূত্র হিসাব ধরা হয়েছে। প্রসঙ্গতঃ পিকাশোর 'পোট্রেট অফ্ ড্যানিয়েল-হেনরী কানওয়ালা' (১৯১০), 'ম্যান্ডোলীন প্লেয়ার' (১৯১১) ও 'স্প্যানীশ ষ্টীল লাইফ' (১৯১২) এবং ব্রাকের 'হোমেজ টু জে. এস. বাখ', 'ট্রি অ্যাট লা এসটাক' (১৯০৮) প্রভৃতি ছবির কথা স্মরণ করা যেতে পারে।

১৯১০ থেকে ১৯১২ সাল পর্য্যন্ত ব্রাক ও পিকাশো খুব কাছাকাছি থাকায় তাঁদের চিত্রকলায় এক অদ্ভূত সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়।

তাঁরা ত্রিমাত্রিক কাঠামোকে উপস্থিত করতে গিয়ে যেন ছবির ক্ষেত্রকেও দৃশ্যগ্রাহ্য করে তুলতে চেয়েছিলেন। যেমন পিক াশোর 'ষ্টীল লাইফ' ছবিটি। আবার পিকাশোর 'ল্যান্ডস্কেপ উইথ ব্রীজ' ও ব্রাকের 'হাউস অ্যাট এসটাক' ছবি দুটির মধ্যে আশর্চ্য্য মিল খুঁজে পাওয়া যায়। আবার দুজনেই একই শিরোনামে আঁকলেন 'গার্ল উইথ এ ম্যান্ডোলীন'। তাঁরা দু'জনেই ছবিতে এমন এক মাচা বেঁধেছেন যেখান থেকে বস্তুকে শায়িত অবস্থায় দৃশ্যমান মনে হয়েছে। এ প্রসঙ্গে পিকাশোর 'অ্য ামব্রজ ভোলারড'-এর প্রতিকৃতিটির কথা স্মরণ করা যেতে পারে।

তবে পিকাশোর কিউবিজমের প্রতি আগ্রহের সূত্রপাত আদিম শিল্পাকৃতি বিশেষতঃ নিগ্রো ভাস্কর্য্যের প্রতি অগ্রহ থেকেই। তাঁর ঝোঁক লক্ষ্য করা গেছে ১৯০৭ সালে আঁকা 'লা দ্যমোয়াজেল দ্য অ্যাভিঞ্ঞ' ছবিটিতে। ছবিটির বৈশিষ্ট্য হল রমনী দেহ এই ছবিতে ইউরোপীয় ধাঁচের হলেও অন্য কয়েকটি আফ্রিকার মুখোশের ঢঙে আঁকা। এখানে স্বেচ্ছাকৃতভাবে রমনী দেহগুলি বিকৃত করে, ভেঙেচুরে, ও এক আশর্চ্য্য জ্যামিতিক বিন্যাসে রমনীসকলের নগ্ন উপস্থাপনায় অন্তরালে তিনি ঐ ছবিতে এক গভীর বিষাদ ও বেদনাকে বয়ে আনলেন। সৌন্দর্য্য বিষয়ে ক্লাসিক্যাল চিত্ররীতি ধারণাকে যেন তিনি এই ভাবে সরাসরি আক্রমণ করলেন। শু হল তাঁর এক নতুন বাস্তবতার অন্বেষণ।

তাঁর বৈপ্লবিক চিন্তাধারার লক্ষণ পরবর্তী বেশ কিছু ছবিতে লক্ষ্য করা গেল। বিশেষ করে তাঁর তাঁর আঁকা ল্যান্ডস্কেপ, স্টীল লাইফ অথবা দেহ ভঙ্গিমা গুলিতে। ঐসব ছবিতে ফর্মের ক্ষেত্রে ফালি ফালি করে কাটা ঋজু সমতল যা আদিম ভ াস্কর্য্যের অন্যতম লক্ষণ হিসাবে চিহ্নিত তার প্রতিচ্ছায়া খুঁজে পাওয়া গেল।

অন্যদিকে ব্রাক কিন্তু সে অর্থে বিদ্রোহী নন। 'আমি বিদ্রোহী নই' একথা ব্রাক নিজেই বলেছেন। বরং এক স্বাভাবিক বিবর্তনের ভিতর দিয়েই তার উত্তরণ। তিনি যেন সেজান প্রদর্শিত পথকেই অনুসরণ করে এগিয়েছিলেন। নিজের ছবির কথা বলতে গিয়ে তিনি "চিত্রকলার ভিতর দিয়ে আমি সত্যের অনুসন্ধান করেছি। সত্যের জন্য আমি যে কোন ধরণের ঝুঁকি নিতে পছন্দ করি, এক ধরণের যুক্তিপূর্ণ ঝুঁকি। কারণ এটা আমি ভালভাবেই জানি যে সত্যের হুবহু প্রতিলিপি কখনই সম্ভব নয়, এক চুল না এদিক ওদিক হবেই।" সেজানের ল্যান্ডস্কেপগুলিতে বস্তুর ঘনত্ব বোঝাতে যে জ্যামিতিক সংগঠনের স াহায্য নেওয়া হয়েছিল ব্রাক তার দ্বারা গভীরভাবে অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন। এক্ষেত্রে সেজান কে কাজে লাগান। প্রসঙ্গতঃ তাঁর 'ট্রিস অ্যাট লা এসটাক' (১৯০৮) ছবিটির কথা স্মরণ করা যেতে পারে। এখানে গাছগুলি যেন সিলিন্ডার বা বেলাক ার ও প্রেক্ষাপটের পাথর গুলি কিউব বা ঘনত্বক্ষেত্রে পরিণত হয়েছে।

তবে সেজানের চেয়ে ব্রাক ছিলেন অনেক পরিশোধিত। এটা এসেছিল তার জ্যামিতির প্রতি আরও দৃঢ় ও গভীর আকর্ষণ

থেকে। তিনি সর্বদাই বস্তুর মৌল গঠন ও ছন্দোবদ্ধতার প্রতি দৃষ্টি রেখেছিলেন। তাঁর ছবিতে একটা ফোর্স যেন বস্তুর একাধিক খন্ডকে ধরে রেখেছে ও সর্বদাই এক সামগ্রিক ঐক্যের প্রতি তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ ছিল।

ব্রাকের ছবির সৌন্দর্য্য তাই অনেক গভীর ও অন্তরঙ্গ। অনেক নিয়ন্ত্রিত ও সংহত। যেন এক আশ্চর্য্যসমাহিত সৌন্দর্য্যে সব অর্ন্তলীন। অতিরিক্ত আবেগ ও উচ্ছ্বাসের পরিবর্তে তিনি বয়ে আনলেন এক শান্ত, সমাহিত ভাব পরিমন্ডল। এ প্রসঙ্গে ব্রাক নিজেই বলেছেন, "আমি সেই নিয়মের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত যা আবেগকে নিয়ন্ত্রিত করে।" সমালোচক মার্শেল ব্রিয়নের ভাষায় ব্রাকের জগত হল —

কিন্তু প্রথম পর্যায়ে পরীক্ষা নিরীক্ষা পর (১৯১২ সাল পর্যন্ত) ব্রাক ও পিকাশোর মনে এমন শিল্পরীতি সম্পর্কে একটি মৌখিক প্রশ্ন জেগে উঠল — বস্তুর আকার বা ফর্মের এমন জ্যামিতিক বিশ্লেষণে প্রকৃতপক্ষে বাস্তবতার স্থান কোথায়? এমন সংশয় ও সন্দেহ থেকেই তাঁরা যেন শু করলেন বাস্তবতার নতুন অর্থ খোঁজার। তাঁরা ভাবলেন বস্তুর আকৃতি বা কাঠামোর কেবলমাত্র অতিপ্রয়োজনীয় বৈশিষ্ট্যগুলিই তুলে ধরা নয়, বিভিন্ন ফর্মগুলিকে একত্রে এমনভাবে উপস্থিত করা যাতে বাস্তবতা বিষয় এক নতুন ধারণা জন্ম নেয়। বাস্তবতাকে আলোছায়ার ঘেরাটোপ থেকে বার করে এনে নিজস্ব স্বরূপে উপস্থিত করা। এমন ভাবনার প্রয়োগ করতে গিয়ে তারা যেন চিত্রে বস্তুকে পুনর্গঠিত করলেন এবং তাদের সমবেত ভাবে বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে উপস্থিত করার প্রচেষ্টায় মগ্ন হলেন। বস্তুকে তার পারিপার্শ্বিকতা থেকে সরিয়ে এনে নগ্নরূপে তা তুলে ধরা হল। এখানে বস্তু আত্মপ্রকাশ করল সমগ্র সত্ত্বা নিয়ে। এই পর্য্যায়ের ছবি গুলিকে 'সংশ্লেষণাত্মক কিউবিজম' নাম দেওয়া হল। সংশ্লেষণাত্মক পর্যায়ের স্টীল লাইফ ছবিগুলিকে তাঁরা বেছে নিলেন নিত্য পরিচিত বস্তুগুলি যেমন একটি গ্লাস, টেবিলের উপর খবরের কাগজ, একটি বাদ্যযন্ত্র ও বাটিভর্তি ফল ইত্যাদি। একই সঙ্গে ছবিতে তাঁরা টেনসিল করা অক্ষর, গানিতিক সংখ্যা, এমনকি স্বাক্ষর পর্যন্ত জুড়ে দিলেন কোথাও কোন বস্তু বা অংশবিশেষ অথবা মুখায়বয়ের রেখা চিত্র এঁকে ছবিতে আনলেন এত নতুন মাত্রা। ছবিতে এমন সমন্বয় সাধন করতে গিয়ে সরলরেখা ও ধূসর রঙের পরিবর্তে এল নমনীয় রেখা ও উজ্জ্বল রঙ। ছবির ফর্ম হল চ্যাপ্টা; জৌলুষ ফিরে এল আবার। এ প্রসঙ্গে পিকাশোর 'উওম্যান ইন এ সেমিজ সিটেড ইন এ আর্মচোর' (১৯১৩) ছবিটির কথা স্মরণ করা যেতে পারে।

পরবর্তী সময় আরও এক ধাপ এগিয়ে গেলেন তাঁরা। কেবলমাত্র বস্তুর চিত্রগত উপস্থাপনা ছেড়ে সরাসরি পদার্থগত উপাদান ব্যবহার করে বাস্তবতার এক নতুন চেহারা তুলে ধরার চেষ্টা করলেন। ছবির পটের উপর সংবাদপত্রের শিরোনামার অংশ, তাসের টুকরো, কাঠও মার্বেল অনুকূল কাগজ, ওয়ালপেপার ও এমন আরোও বহু জিনিস সেঁটে পাশাপাশি খানিকটা ড্রইং করে বা এঁকে নানান কৌতুহলোদ্দীপক বৈপরিত্যের ভিতর এক অভিনব বৈচিত্র বয়ে আনলেন। কাগজ কেটে আঠা দিয়ে ফর্মগুলি মনোমত সাজানোর এই পদ্ধতি কোলাজ নামে পরিচিত হল। এই পদ্ধতি যেন প্রথাগত চিত্রাঙ্কণের বিদ্ধে এক প্রতিক্রিয়া হিসেবে দেখা দিল। ব্রাশ দিয়ে ছবি আঁকার প্রচলিত পদ্ধতির পরিবর্তে নতুন শিল্পমাধ্যমটি শিল্পীর স্বাধীন কল্পনাশক্তির মুক্তি ঘটাল। অ্যাপোলনীয়ার জানালেন যে এখানে ব্যাক্তিগত পছন্দের জিনিসগুলিই প্রধান; তা স্ট্যাম্প, পোস্টকার্ড, তাস, ওয়ালপেপার, নিউজপেপার যা কিছুই হোক না কেন। তিনি এরই ভিতর সত্য ও মিথ্যার যা কৃত্রিমতার আড়ালে ঢাকা, তার ভেদাভেদের অবলুপ্তি লক্ষ্য করলেন। আবার এরই ভিতর শিল্পীরা যেন মনে করিয়ে দিতে চাইলেন যে ক্যানভাসের পট বা জমি কেবলমাত্র এক জানালা নয় যা দিয়ে দর্শক শুধুমাত্র তার কাল্পনিক দৃশ্য দেখেন; সেই পট বা জমির উপর যে বস্তুগুলি দৃশ্যমান হয় তার পদার্থগত রূপটিও বিশেষ মূল্যবান। প্রসঙ্গতঃ ব্রাকের 'ওভাল স্টীল লাইফ' কোলাজটির কথা মনে পড়ে, এই কোলাজটিতে একই সঙ্গে তেল রঙ ও কাঠকয়লা দিয়ে আঁকা ছবির সঙ্গে নানান আকার ও ঝলমলে দেওয়াল ঢাকার কাগজ জুড়ে দেওয়া হয়েছে। অলংকরণের উদ্দেশ্যে ছবিকে আয়তক্ষেত্রের পরিবর্তে ডিম্বানুকৃতি রেখাচিত্রের ভিতর ধরে রাখা হয়েছে। পিকাশো ব্রাকের এমন ঘরানাকে কাজে লাগিয়ে আরোও অজস্র রকম পরীক্ষা নিরীক্ষায় মেতেছেন। ১৯১১-১২ সালে আঁকা স্টীল লাইফগুলিতে তিনি ব্যবহার করলেন অয়েলক্লথের টুকরো, বেতের চেয়ারের ঝাঁঝরি, নানান অক্ষর বা বর্ণমালা এবং ডিম্বানুকৃতি ছবির চারপাশে দড়িকে ফ্রেম হিসাবে ব্যবহার

করলেন। এইভাবে আকার ও বিন্যাস পদ্ধতির ভিতর গড়ে তুললেন এমন এক ঐক্য যা বাস্তব ও অবাস্তব সীমারেখা গেল মুছে; বস্তুর সত্যতা ও চিত্রকলার অসত্যতা গেল মিশে। তাঁর এমন পরীক্ষা নিরীক্ষায় ব্রোকেড বা লেসের টুকরো থেকে শু করে সিগারেট কার্টুন, সংবাদপত্রের রচনাস্তম্ভ কিছুই বাদ পড়ল না। তিনি যে এই পথেই সুররিয়ালিস্টদের শিল্পরীতির অন্যতম একটি বৈশিষ্ট্য -র পথ নির্দেশ করলেন। এ ক্ষেত্রে অজস্র বস্তুকে যেমন কাগজের টুকরো, দেশলাই, স্ট্যাম্প ইত্যা দি একসাথে এলোমেলোভাবে পটের উপর ছড়িয়ে দিয়ে এক নতুন অর্থ খোঁজার চেষ্টা হল। ১৯১৪ সালে পিকাশোর ক াঠের তৈরী 'ম্যাণ্ডোলীন' কিউবিজমের পথ ছাড়িয়ে সুররিয়ালিস্টদের স্বাধীন কল্পনার রাস্তা খুলে দিল। কিউবিজমের জটিল জ্যামিতিক শৃংখলতার পরিবর্তে শিল্প যেন আবার পাড়ি দেল কনটেন্টের রাশহীন কল্পলোকে।

অন্যদিকে যাঁরা জ্যামিতির পথ ধরে এগোচ্ছিলেন তাঁরা ক্রমশঃ বস্তুকে বর্জন করতে করতে পৌঁছোলেন নৈর্বস্তুকে বিমূর্তলে াকে। ছবিতে রেখাও রঙের নানান জ্যামিতিক ক্ষেত্র বা আকার বেজে উঠল সংগীতের মতো এক নৈঃশব্দের ব্রহ্মান্ডে।

সৃষ্টিসন্ধান

Phone: 98302 43310
email: editor@srishtisandhan.com