গদার, আন্তোনিওনি, বার্গম্যান : আধুনিকতার দিনগুলি

ধীমান দাশগুপ্ত

চলচ্চিত্রের আঙ্গিক ও বিষয়গত মূল বৈশিষ্ট্যকে ধ্রুপদী সিনেমা ও চলচ্চিত্র আঙ্গিকে সার্বিক বিভাজন — এই দুই মূল ভাগে ভাগ করে নিলে, এ-কথা নিঃসন্দেহে বলা যাবে যে, আধুনিক সিনেমায় এই দুই ধারার দুই সার্থক প্রতিনিধি ছিলেন যথাক্রমে ইঙ্গমার বার্গম্যান ও জঁ-লুক গদার।

দীর্ঘদিন ধরেই এই দুই ধারার মূল বৈশিষ্ট্য সমূহের সংযোজন ও সম্মিলন করে নতুন একটি ধারা সৃষ্টির প্রয়াস চালিয়ে যাচ্ছিলেন বহু কৃতী ও চিন্তাশীল পরিচালক : বুনুয়েল, ফেলিনি, ভিসকন্তি, রেনে প্রমুখের নাম যে প্রসঙ্গে উল্লেখ্য। বুনুয়েলের ছবিতে বিভাজনের মূল উপাদানগুলি কিন্তু বিশেষভাবেই বিষয়-প্রভাবিত, ধ্রুপদী সিনেমা ধারার মধ্য থেকেই শিল্পীসুলভ নিজস্ব আঙ্গিক-বিচ্যুতি, যেমন ফেলিনি যে ছবিতে ক্যামেরাকে ব্যবহার করেন 'with fullest vitality of a brash entertainer' তা গদারের মূল বৈশিষ্ট্য হলেও, ফেলিনির বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে একই সঙ্গে গল্পকে চূড়ান্ত ও অমোঘ সমাপ্তির দিকে টেনে নিয়ে যাওয়া আবার গদার-কৃত ধারার বিশেষ পরিপন্থী। পক্ষান্তরে ভিসকন্তি বোধহয় একমাত্র বিশিষ্ট পরিচালক যাঁর ছবিতে তাঁর নিজস্ব শৈলীটি তখনও স্পষ্ট নয়, চলচ্চিত্র আঙ্গিকে বিভাজনের একাধিক উপাদানকে তিনি অবলম্বন করেছিলেন কতটা পরীক্ষা-নিরীক্ষার কারণে ও কতটা নান্দনিক সচেতনতায় তা তখনও চূড়ান্ত হয়নি বলে তাঁকেও মূল দুই ধারার সংযোজন ও সম্মিলনের ক্ষেত্রে প্রতিনিধিত্বের প্রধান দাবিদার বলতে পারি না। তেমনি রেনে বা ব্রেসঁ। বিষয়, দর্শন ও আঙ্গিকের নিরিখে দুজনে এতটাই ব্যক্তিগত যে প্রতিতুলনাকর কোনো আলোচনার মধ্যে তাঁদের টেনে আনা ঠিক হবে না বলেই মনে করি। সবশেষে ক্লদ লেলুশের কথাও একবার বলতে চাই। চলচ্চিত্রে রঙ ব্যবহারে যিনি নিঃসন্দেহে তখনকার সবচেয়ে পারদর্শী শিল্পী, প্রথম দিকের ছবিতে যিনি ধ্রুপদী সিনেমার কাব্যিক রূপান্তরে মগ্ন, 'লিভ ফর লাইফ' ছবি থেকে যাঁকে বিশেষভাবেই গদারীয় আঙ্গিকের দিকে ঝুঁকতে দেখা যায়, তাঁর ছবির গঠন তখনও যথেষ্ট মাত্রায় অ্যাসোসিয়েশনাল এডিটিং-য়ের ওপর নির্ভরশীল নয় বলে, ফেলিনির মতো তাঁকেও এই আলোচনার

বাইরে রাখছি। বরং এই প্রতিনিধিত্বের জন্য আমি বেছে নেব, হঠাৎ শুনতে অবাক লাগলেও, মাইকেল এঞ্জেলো আন্তোনিওনিকেই। আঙ্গিক, বিষয় ও দর্শনগত সাদৃশ্য, বৈসাদৃশ্য এবং সাদৃশ্য ও বৈসাদৃশ্যের সমন্বয়ে আন্তোনিওনির শিল্প যে গদার ও বার্গম্যান — এই দুই বিপরীত মেরুর প্রায় মাঝামাঝি, আলোচ্য নিবন্ধের সেটাই প্রতিপাদ্য।

'একজন মনুষ্যসদৃশ্য নেকড়ে তছনছ করে দিচ্ছে চলচ্চিত্র মাধ্যম।'

— বার্গম্যান সম্পর্কে গদার

'One likes or dislikes, one is to accept, that the greatest achievement of cinema in the last decade is the breaking of film form, as invented by Godard' — গদার সম্পর্কে লেলুশ

'He has not abandoned his habitual approach and continues to concern himself with the searching for a transition formula, for that, from the viewpoints of both the form and the theme, his art may be considered a symbol of modernity in the cinema' — আন্তোনিওনি সম্পর্কে USA Film Critics Association

বিষয়

'ভার্জিন স্প্রিং' ছবিতে শেষ দৃশ্যে ক্ষমাপ্রার্থী পিতা যখন সূর্য ও ধর্ষিত মৃত কন্যাকে সাক্ষী রেখে বলে ওঠেন, 'ঈশ্বর, তুমি দুর্বোধ্য' কি 'সেভেন্থ সীল' ছবিতে প্রায় দৃশ্যে চরিত্রগুলির স্বরক্ষেপণ ও ইঙ্গিতময় আচরণেই যেখানে ক্রমে গড়ে ওঠে এই ছবির নিজস্ব মোটিফগুলি, তখন চলচ্চিত্রের জটিল ও যান্ত্রিক শিল্পসত্তার মধ্য থেকে উঠে আসে এমন এক শান্ত ও অন্তঃশীল রস যার সাথে সাহিত্যের সম্পর্ক অঙ্গাঙ্গি। শুধু সাহিত্যে যা অনুভবের প্রস্তুতি, বার্গম্যানের চলচ্চিত্রে তা-ই আইজেনস্টাইনের ভাষায় 'corresponding emotional preparation' সেজন্য ন্যায্য কারণেই তাঁকে চলচ্চিত্রের শেক্সপিয়র বা ক্যামেরার কবি আখ্যা দেওয়া হয়েছে। হয়। প্রকৃতই বার্গম্যানের শিল্পবিষয় কী পরিমাণেই না সাহিত্যনির্ভর। তাঁর বহু ছবির গল্প বা প্লট সংগৃহীত হয়েছে বিংশ শতাব্দীর এক শ্রেষ্ঠ ঔপন্যাসিক পার লাগের্কভিস্টের রচনা থেকে, দৃশ্য রূপায়ণে তাঁর ছবিতে সংলাপ ও স্বগতোক্তির কী গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা, প্রবৃত্তি ও নিবৃত্তির অসংখ্য দৃশ্যে সরাসরি শেক্সপিয়রের কথা মনে পড়ে যায় সংলাপে কাব্যনাট্যের এমন ঢং। আকাশের মেঘ সরে গিয়ে ঈশ্বরের জানলা দিয়ে দিনের প্রথম আলো এসে পড়ে মানুষের পৃথিবীতে; নিঃসঙ্গ পাথুরে টিলায় দীঘল কালো জল আছড়ে পড়ে, ফিরে যায়, আছড়ে পড়ে, ফিরে যায়, ফের পড়ে আছড়ে অনাদি অনন্ত

কাল ধরে; বৃষ্টিতে বাতাসে, বন্য স্ট্রবেরির ঝোপঝাড় দোলে-কাঁপে, শব্দে-হিমে; ঝরা পাতা সরিয়ে দিয়ে উঠে আসে কুমারী ঝর্ণা — বয়ে যায় মৃত কন্যার স্মৃতি নিয়ে দূর থেকে দূরে — এমন সব ইমেজ ও আইডিয়ায় সমৃদ্ধ বার্গম্যানের ছবি স্পষ্টতই মনে করিয়ে দেয় রেনেসাঁস সাহিত্য আর ধ্রুপদী মহাকাব্যকে। ইমেজের নিটোলতা ও অমোঘতায় নির্ভুল প্রতীয়মান হয় কেন বার্গম্যানের ছবি মাধ্যম পরিবর্তনে সাহিত্য নাটক কবিতা আর চিত্রকলাতেও প্রকাশযোগ্য, কেন তাঁর শিল্পবিষয় শুধু চলচ্চিত্রেই আবদ্ধ নয়। ছবি তৈরির বহু আগেই নিখুঁত ও নির্দিষ্টভাবে তৈরি করে রাখেন তিনি সম্পূর্ণ চিত্রনাট্য — সামান্যতার মাধ্যমে অর্থব্যঞ্জনা, ঘটনার প্রকৃতি অনুভূতি ও অভিব্যক্তির সঠিক রূপায়ণ, এবং বিমূর্তের মূর্তায়ন, তিন ভূমিকারই সমান গুরুত্ব সেখানে। এতদূর তাঁর সাহিত্য-নির্ভরতা, বারবার, এতখানি তাঁর বিষয়-বিশ্বস্ততা, বরাবর।

পক্ষান্তরে গদার দৃশ্যগ্রহণের আগের মুহূর্তেও জানেন না ঠিক কেমন হবে এই দৃশ্যকল্পটি। খসড়া চিত্রনাট্য তিনি তৈরি করে নেন দৃশ্যগ্রহণের মাত্র কিছুক্ষণ আগে, সংলাপ রচিত হয় তৎক্ষণাৎ বা চরিত্রসমূহকেই নির্দেশ দেওয়া হয় উপযোগী সংলাপ উচ্চারণের। নির্দিষ্ট ও পরম্পরায় সাজানো ঘটনাপ্রবাহ থাকে না তাঁর ছবিতে, পরিবর্তে থাকে বিশেষ কিছু মুখ, মুহূর্ত এবং ফ্রেম-সম্মেলন। এইসব ফ্রেম বা ছবির মোটিফগুলিও আদৌ সাহিত্য-প্রভাবিত নয়, বরং যেন রিপোর্টাজ। ঘটনার স্বল্পতা ও অন্তর্লীন যোগসূত্রের পারস্পরিক ক্ষীণতা গদারের শিল্পবিষয়কে শুধু চলচ্চিত্র মাধ্যমের জন্যই নির্দিষ্ট রাখে। বার্গম্যানের মতো তাঁর ছবির সংলাপ কখনো ভারী ও গম্ভীর নয়। বরং অনেক হালকা, ধারালো এবং ইংরেজীতে যাকে বলে, ক্যাজুয়াল। তাঁর চরিত্রগুলিও তুলনায় সমাধুনিক, নাস্তিক এবং প্রায়শই বিভিন্ন মুল্যবোধে সম্পূর্ণ আস্থাহীন। তাদের আলাপ-আলোচনা থেকে প্রত্যক্ষভাবে উঠে আসে আধুনিক পৃথিবীর বিভিন্ন বাস্তব ঘটনা ও ব্যক্তি — বার্গম্যানের ছবিতে যা অভাবনীয়। ঘটনাধারার মতো গদারের দৃশ্য-উত্থাপনও হয় বিচ্ছিন্ন ও বড়ই কাটা-কাটা। বিষয়গতভাবে গদার সম্পূর্ণ এইরকমই বিপরীত বার্গম্যানের।

প্রায় একই ধরনের দুটি দৃশ্যকল্প আছে 'লা শিনোয়াজ' ও 'সাইলেন্স' ছবিতে। চলন্ত ট্রেনের পার্শ্ববর্তী জানলা ও জানলার বাইরের চলমান দৃশ্যাবলী। একই ক্যামেরাকোণ ও একই লো কী লাইটিংয়ে দৃশ্যকল্পদ্বয় গাঁথা। কিন্তু দু-ধরনের সংলাপ ও সংগীতের ব্যবহার এবং জানলার বাইরে ঠিক দু-ধরনের ল্যাণ্ডস্কেপ রেখে চিত্রগ্রহণই গদার আর বার্গম্যানের মেজাজ ও বিশ্বাসের পার্থক্যটি অপূর্বভাবে তুলে ধরে। এই পার্থক্যের কারণেই সম্ভবত গদারের বিশ্বাস, পৃথিবী বিপুল এবং যৌবন ও বিপ্লব দুয়ের জন্যই সময় সংক্ষিপ্ত আর তাই হয়তো তাঁর ছবিতে বিপ্লবের মূর্তায়ন বিষয়গত রূপান্তরে নয়, শৈলীগত রূপান্তরে। তবু কখনোই তিনি স্টাইলসর্বস্ব নন। নন বলেই,

তাঁর ছবির পাত্রপাত্রী বরং সংলাপের তুলনায় খাবারে বেশি আগ্রহী। কেননা তাঁর মতে, a meal and a message are on the same level of history অপ্রাসঙ্গিক হবে না যদি উদ্ধৃতি দিই বার্গম্যানের একটি উক্তির — to me each and every meal is God's blessings.

এই দুজনের প্রায় মাঝামাঝি আন্তোনিওনির অবস্থান। 'Bergman shows reality, Godard comments on reality' আদৌ অবান্তর হবে না এই মন্তব্যটিতে যদি আরেকটু যোগ করে বলি Antonioni corresponds to reality। বার্গম্যানের মতো সম্পূর্ণ ঘটনাধারা না থাকলেও আন্তোনিওনির ছবিতে তাই থাকে অন্তত ঘটনার বহির্রেখা। কালতল ও স্থানতলের পরিপ্রেক্ষিতে যে ঘটনাবলী গদারের ছবির মতো একই সঙ্গে নানামুখী নয় ও পারম্পর্যের সম্পূর্ণ প্রতিবন্ধীও নয়। তাঁর সংলাপ কিছুটা বা কাব্যিক, এবং ইংরেজীতে যাকে বলে, ডিট্যাচড্। সংলাপের যে ডিট্যাচ্‌মেন্ট বা নিরাসক্তি বার্গম্যান বা গদারে তেমন সহজলভ্য নয়। সংলাপের এই নিরাসক্তির জন্যই আবার তাঁর ব্যাকগ্রাউন্ড ল্যাণ্ডস্কেপ ঘটনাধারার সঙ্গে মিলিয়ে একটি সম্পূর্ণ চারিত্র করে তুলে আনার প্রয়োজন অনুভূত হয়, যে-বিষয়ে তিনি বিশেষ দক্ষ। বিষয়গত ভাবে তাই তাঁকে আগ্রহী করে বিভিন্ন টুকরো টাকরা অভিজ্ঞতা নানান গতিতে গেঁথে তৈরি করা যায় যে চূড়ান্ত ক্যালিডোস্কোপিক বা কিউমুলেটিভ বিন্যাস — তা, বিশেষ বিশেষ সমবায়ে যা সম্পূর্ণ, আবার চূড়ান্ত বিন্যাসের প্রেক্ষিতে যা সর্বদাই অসম্পূর্ণ। তাই তাঁর ছবিতে বারবার ফিরে আসে একই ইমেজ ও আইডিয়া, বিভিন্ন অর্থে। আসে মরুভূমি — 'রেড ডেজার্ট', 'লাভেন্তুরা' ও 'জ্যাব্রিস্কি পয়েন্ট'-এ, বিমান — 'জ্যাব্রিস্কি পয়েন্ট' ও 'লাভেন্তুরা'য়, বিচ্ছিন্ন বৃক্ষাদি 'জ্যাব্রিস্কি পয়েন্ট' ও 'ক্রাই' ছবিতে, আসে যান্ত্রিক সভ্যতার অশান্ত প্রতীক, 'ক্রাই' ও 'ব্লো আপ'-এ, কি পার্থিব পরিবেশের আচ্ছন্নতা — 'নাইট' বা 'রেড ডেজার্ট'-এ, আসে, বারবারই আসে, হাসপাতাল এবং হোটেল। পারস্পরিক যোগসূত্রের অভাব, অভাব সংযোগ ও বোঝাপড়ার, বোঝাতে গিয়ে বার্গম্যান 'সাইলেন্স' ছবির চরিত্রদের নিয়ে যান এমন এক দেশে যেখানকার ভাষা তারা বোঝে না, স্পষ্টতই সাহিত্য নির্ভর এক উপমার আশ্রয় নেন বার্গম্যান। তুলনায় আন্তোনিওনির 'লাভেন্তুরা' ছবিতে একই ফ্রেমের ভিতর উপস্থাপিত হয় দুটি চরিত্র, যারা পারস্পরিক অবলোকন ও কথোপকথনে বিরত, স্থানগত ভাবগত ও আগ্রহগত কারণে বিচ্ছিন্ন, ফ্রেমের ফোরগ্রাউণ্ড বা সম্মুখভাগে তাদের উপস্থিত রেখে ব্যাকগ্রাউণ্ড বা পৃষ্ঠভাগে ক্রমিক পরিবর্তিত হয় ভূগোল, স্থাপত্য বা চিত্রশিল্পের দ্রুত সঞ্চরণশীল দৃশ্যাদি। এই প্রকাশভঙ্গিমা সম্পূর্ণত চলচ্চিত্রেরই। আর গদারের ছবিতে যে-চরিত্রগুলি একই ভাষা, ভাব, স্থান ও সময়ের, তারা একটি বিন্দুতে এসে মিলেছে

পরমুহূর্তে আর একটি ভালোবাসা কিংবা অন্য একটি ভালো চাকরির জন্য বিচ্ছিন্ন হয়ে যাবে বলে, যে বিচ্ছেদ হত্যা, আত্মহত্যা, দুর্ঘটনা বা রাজনৈতিক পীড়ন — যে কোনোটি হতে পারে। গদারের এই কাঠামো পুরোপুরিই বস্তুবাদী, শুধুমাত্র তাৎক্ষণিকতায় লালিত। ত্রয়ী পরিচালকের গঠন ও কাঠামোর এই পার্থক্যের দরুনই গদারের ছবি, আমার মতে Montage of innumerable shots, আন্তোনিওনির ছবি Combination of sequences এবং বার্গম্যানের Composition of episodes।

আঙ্গিক

বার্গম্যানের আঙ্গিকে প্রধান ভূমিকা ক্যামেরার। যদিও ইনডোর ও আউটডোর দৃশ্যের বিভিন্ন শটের কম্পোজিশনে নানান রীতির চিত্রকলা ও ভাস্কর্যের যথেষ্ট আস্বাদ লভ্য (দ্রষ্টব্য : বেয়ারম্যান — একটি অভিজ্ঞতা, ধীমান দাশগুপ্ত, আঙ্গিক, শীত ১৯৭৩) তবুও তা কম্পোজিশনের গুণে এবং ক্যামেরায় নিখুঁত রসসম্মত চিত্রগ্রহণের কারণেই। স্থির শিল্পমাধ্যমসমুহ মুলত তাঁর ছবিতে পৃথক ও সহযোগী কোনো মাধ্যম রূপে অন্তর্ভুক্ত নয়। এবং তাঁর ছবিতে ক্যামেরার প্রয়োগও অনেক সহজ, সংক্ষিপ্ত ও প্রত্যক্ষ। প্রদর্শনপ্রিয় কলাকৌশলে তাঁর অনীহা। ধ্রুপদী ক্যামেরা পরিপ্রেক্ষিত ও চিন্তাশীল আলোকসম্পাত — এই তাঁর আঙ্গিকের প্রধান দুই উপাদান। তীব্রতা সৃষ্টির জন্য ক্যামেরা কোণের ক্রমিক, নিয়মিত ও পুনরাবৃত্ত ব্যবহার বার্গম্যানের ছবিতে যুক্ত হয় পরিপ্রেক্ষিতের সঙ্গে যুগ্মভাবে, এইভাবেই আলোকসম্পাতের সহায়তায় কম্পোজিশনের conceptual patterns এবং emotional tones-এর সংযোগে টেকনিকাল মোটিফ ছাড়িয়ে আমরা উঠে আসি এমনকি নান্দনিক মোটিফেই। আপওয়র্ড ক্যামেরাকোণ আজও তিনি ব্যবহার করেন চরিত্রের গুরুত্ব ও গাম্ভীর্য বোঝাতে, ডাউনওয়র্ড কোণে বোঝান তিনি ন্যূনতা, হীনতা, হীনমন্যতা। আবার তাঁর নিজস্ব ক্যামেরা পরিপ্রেক্ষিত থেকে স্বল্প বিচ্যুত হয়ে এবং কিছুটা বা পরাবাস্তব সেট ব্যবহার করে 'সেভেন্থ্ সীল' ছবিটিকে দেন একটি আধাবিমূর্ত, শৈলীকৃত প্রকাশভঙ্গিমা। 'ডেভিল'স আই' ছবির ক্ষেত্রেও একথা অনেকটা প্রযোজ্য। ফ্রেমের অনেকটাই তিনি ঢেকে দেন, ঢেকে রাখেন কালো রঙে; বিশ্বাস করেন, আলোকসম্পাত ছবির অনেকখানিই। আর সেই আলোকসম্পাত হবে এমনই অমোঘ যে এক কোণে যখন অন্ধকার নামছে তখন যেন মনে হবে পৃথিবীর অন্তিম মুহূর্তটি সমাগত এইবার। নির্দিষ্ট মাত্রার তুলনায় বেশি বা কম আলোকের প্রয়োগে তাঁর ছবিতে প্রায়শই চলে আসে একটি বাস্তবাতীত তীব্র গভীর স্বপ্নমুখীনতা। যা তাঁর ছবিতে এনে দেয় শুধুমাত্র surface নয়, structureও; ফ্রেম স্পেসের মধ্য থেকে বার করে আনে পিকটোরিয়াল স্পেস; যা ভিসুয়াল ডেপ্থ্

বা দৃশ্যগভীরতার এক সর্বাধিক প্রাপ্তি। Bergman's sense of camera space is fundamentally bas-relief — এই মন্তব্যটিকে দীর্ঘতর করে তাই এখন বলতে পারি, বার্গম্যান এরই সঙ্গে তাঁর ছবিতে প্রায়ই ফ্রেমের ফোরগ্রাউণ্ড ও ব্যাকগ্রাউণ্ডে ক্রমিক এক পরিবর্তনও আনান, যা একটি নির্দিষ্ট সুষম ছন্দে নিয়ন্ত্রিত হয়। ক্যামেরা স্পেস নির্দিষ্ট একটি চরিত্র হয়ে কখনোই তাঁর ছবিতে ক্রিয়াশীল নয়, বরং যে-কথা আগেই বলেছি, সংগীতের মতো তা অন্তঃশীল, অঙ্গীভূত, তবুও অমোঘ।

তুলনামূলকভাবে গদার বিষয়ের রহস্যময়তার পরিবর্তে ক্যামেরা স্পেসের রহস্যময়তায় বিশ্বাসী। ইচ্ছাকৃতভাবে তাঁর বিভিন্ন ফ্রেম থেকে তিনি বাদ দিয়ে ফ্রেমের বাইরে রাখেন কম্পোজিশনের কেন্দ্রবিন্দু। তাঁর ক্যামেরা গতি বার্গম্যানের তুলনায় প্রায় সর্বদাই অনেক বেশি। একই ধরনের তির্যক যৌন দৃশ্যগ্রহণে (বার্গম্যান 'পারসোনা', গদার 'উইকএণ্ড') গদার এই অতিরিক্ত ক্যামেরাগতিকে কাজে লাগিয়েছেন এক শৈল্পিক উত্তেজনা সৃষ্টির কাজে। অনুরূপ দৃশ্যগ্রহণে বার্গম্যান ('সাইলেন্স') কিন্তু ক্যামেরা অপেক্ষা পাত্রপাত্রীর নিজস্ব স্বাভাবিক গতির উপরই বেশি নির্ভরশীল। এমনকি, 'ভার্জিন স্প্রিং'-এর ধর্ষণদৃশ্যে ক্যামেরা প্রায় নিশ্চল হয়ে দাঁড়িয়ে থাকে, এই অন্যায় ও বীভৎস ঘটনার বিরুদ্ধে যেন এক নীরব প্রতিবাদ। বার্গম্যানের ক্যামেরাচালনা তাই সর্বত্রই চরিত্রের প্রতি সহানুভূতিশীল, আর গদার ক্যামেরা চালান অনেক বেশি মাত্রায় ছবি থেকে বেরিয়ে এসে। ছবির জন্য ক্যামেরা নয়, with the camera, the film goes — এ কথা একবার বলেছিলেন তিনি, বলেছিলেন সচেতন ভঙ্গিতেই। তাঁর বক্তব্য ছিল এইরকম যে, অতিরিক্ত যান্ত্রিক শুদ্ধতা চলচ্চিত্রকে একটি শিল্পমাধ্যম হয়ে উঠতে বাধা দিচ্ছে, কেননা খুঁত নিয়েই তো শিল্প। এই কারণেই তিনি হাতে ধরা ক্যামেরার প্রচলন করেন এবং শুরু হয় ক্যামেরা সংক্রান্ত নানান কারিকুরি। জাম্প কাটের প্রবর্তন, ট্র্যাকিং শট গ্রহণে ট্রলির পরিবর্তে গদারের ক্যামেরাম্যানের ক্যামেরা নিয়ে ফ্রেমের বাইরে দিয়ে প্রয়োজনীয় গতিতে নিজেরই ছোটা, ইত্যাদি। তাঁর ছবিতে সময় দাঁড়িয়ে পড়ে (একই ফ্রেমের বারংবার প্রদর্শনে), সময় বিপরীতগামী হয় (ফ্রেমগুলির বিন্যাস বিপরীতমুখী করে দেখানোয়), কিংবা সময়কে করা হয় দ্রুতগামী বা মন্থর। ক্যামেরাকে যথেচ্ছ ব্যবহার করা শুরু হয় এইভাবে। অধিকতর নমনীয়তার জন্য দুই বা ততোধিক ক্যামেরায় একই সঙ্গে দৃশ্যগ্রহণ করে চূড়ান্তভাবে গৃহীত শটগুলিকে অ্যাসোসিয়েশনাল এডিটিং পদ্ধতিতে গেঁথে নিজস্ব যান্ত্রিক দক্ষতাকে তিনি শৈল্পিক সুষমায় পরিবর্ধিত করেন (দ্রষ্টব্য : চলচ্চিত্র আঙ্গিকে গদারীয় বিভাজন, ধীমান দাশগুপ্ত, মেদিনীপুর ফিল্ম সোসাইটি পত্রিকা, বিশেষ সংখ্যা, ১৯৭৪)। সাদৃশ্য ও বৈসাদৃশ্য বোঝাতে ব্যবহার করেন দৃশ্য ও ধ্বনিগত pun, সম্পাদনা, সময়ের পরিপ্রেক্ষিতে, একই সঙ্গে হয় সম্মুখ

পশ্চাৎ ও পার্শ্বগামী, মন্তব্য আনয়নের জন্য প্রায়শই প্রযুক্ত হয় গুরুত্বপূর্ণ কোনো দৃশ্যের কমিক চিত্ররূপ ('পিয়েরো লো ফু'), একটি শট কালোয় মিলিয়ে যাওয়ার ঠিক পূর্ব মুহূর্তে তাকে ফের দৃশ্যরূপে ফিরিয়ে এনে বুঝিয়ে দেন — আমরা দেখছি একটি চলচ্চিত্রের খণ্ড খণ্ড অংশ মাত্র ('ব্রেথলেস'), প্রত্যেকটি অংশের জন্য থাকে ক্যামেরার একটি নিজস্ব গতিভঙ্গি, বিভিন্ন অংশ চূড়ান্ত ছবিতে একত্রে পাশাপাশি থাকে কিন্তু কখনোই মসৃণভাবে যুক্ত হয় না, পর্দায় প্রদর্শিত দৃশ্য ও সাউণ্ড ট্র্যাক থেকে উচ্চারিত শব্দের মধ্যে বিশেষ বৈসাদৃশ্য এনে তৈরি করা হয় জটিল টেনশন ('সি ইউ অ্যাট মাও')। আবার বিযুক্ত থেকে মন্তব্য আনতে চেয়ে 'উইকএণ্ড' ছবিতে অনেক উঁচুতে ক্যামেরা রেখে তোলেন নিচের রাস্তার চলমান জীবন এবং এভাবেই বুঝিয়ে দেন মাটির সঙ্গে বুর্জোয়া জীবনের বিচ্ছিন্নতা বা একই ছবিতে সংলাপের ইচ্ছাকৃত ক্রূরতা অল্প মোলায়েম করার বাসনায় ছবিতে ব্যবহার করেন ছায়াচ্ছন্ন রঙ। সমাপ্তিতে তাই বলা যায়, গদারের ছবিতে আঙ্গিক যেন কোলাজ পদ্ধতির, গঠন ও কাঠামোয় যা বর্ণনাত্মক না হয়ে বরং congenial. 'Being a first-person film maker, his strengths and weaknesses are from the same points, to say in brief, he is cursed with a fantastic memory of the medium' — Andrew Sarris.

এক. বার্গম্যান ফ্রেমের কিছুটা যখন কালো রঙে ঢেকে দেন, তখন আশ্চর্য মনে হলেও কালোর ঘনত্ব ও পরিমাণ ফ্রেমের উপর অংশে থাকে নিচের তুলনায় অনেক বেশি। গদারের ক্ষেত্রে এই ঘনত্ব ও পরিমাণ মূলত ছড়িয়ে থাকে ফ্রেমের নিচের অংশ জুড়ে। আন্তোনিওনি ছবিতে গাঢ় কালো রঙ ব্যবহার করেন কম, পরিবর্তে ব্যবহৃত হয় ধূসর কালো এবং কখনো গাঢ় কালো প্রযুক্ত হলে তা সুষম সামঞ্জস্যে ছড়িয়ে থাকে সমস্ত ফ্রেম জুড়ে, যে-জন্য তাঁর ছবিতে কালোর ব্যবহার যতটা না টোনালিটি সৃষ্টির জন্য তার চেয়েও বেশি অলংকরণের প্রয়োজনে।

দুই. বার্গম্যান স্থির শিল্পমাধ্যমগুলিকে কখনোই স্বতন্ত্র ও সহযোগী মাধ্যম রূপে ছবির অন্তর্ভুক্ত করেন না। গদার তা করেন এবং বিশেষ ও সচেতন ভাবেই। স্থির শিল্পমাধ্যমের উপর ক্যামেরার বিগক্লোজ আপ প্রয়োগ স্বল্প আন্দোলনেও এক অভাবনীয় গতিশীলতা এনে দিয়ে মডিফায়েড অ্যানিমেশন পদ্ধতিকে সমৃদ্ধতর করে। আন্তোনিওনি স্থির মাধ্যমের উপর ক্যামেরার লং বা মিড লং প্রয়োগ ঘটান, যে-জন্য পৃথক টেকনিক রূপে তাঁর ছবিতে এর কোনো ভূমিকা থাকে না, বরং তা ডিটেল, সিম্বল বা অলংকরণের উপাদান হয়ে ওঠে।

তিন. বার্গম্যান ফ্রেম শূন্যতা দিয়ে কখনোই ভরান না। গদারের ফ্রেমের একটি বিরাট অংশ কিন্তু প্রায়ই সাদা ফাঁকা শূন্য। আন্তোনিওনি ফ্রেম সাদা বা আবছা রাখেন

ডিপ ফোকাস বা সফ্‌ট ফোকাসের প্রয়োগে এবং ক্রমে সে-অংশ ফোকাসে এনে স্পষ্ট ও দৃশ্যমান করে তুলে ধরেন একটি মন্তব্য। কম্পোজিশনের এই পার্থক্যের দরুন তাঁদের লেন্সের ব্যবহারেও পার্থক্য দেখা যায়। বার্গম্যান প্রধানত ব্যবহার করেন, Meniscus, Symmetrical ও Portrait লেন্স। গদার প্রধানত Triplet, Gauss-Type, Inverted Telephoto ও Zoom লেন্স। এবং আন্তোনিওনি Long-Focus ও Process লেন্স।

চার. বার্গম্যান ছবিতে রঙ ব্যবহার করেন না বললেই চলে। রঙ ব্যবহারে গদার স্টাইলের চেয়ে বেশি গুরুত্ব দেন প্রয়োজনে। আর আন্তোনিওনির রঙ ব্যবহার যেন রাসায়নিক ও জৈব প্রয়োজনে, তাই রঙ আন্তোনিওনির প্রয়োগে নিছক অলংকরণ বা মন্তব্য নয়, বুঝি বা একটি দৃশ্যের রক্ত মাংস ও ঘাম। 'রেড ডেজার্ট'-এর লাউঞ্জে যখন যৌনতা নিয়েই শুধু আলোচনা হচ্ছে সেই দৃশ্যের রঙ ব্যবহারে এই উক্তির যাথার্থ্য স্পষ্ট প্রতিভাত। আর তাই রঙিন ছবির জন্য তিনি ব্যবহারও করেন Kodak Ektacolor Film (Types S/L) যা 'of the negatives, the most sensitive to colour', এক্সপোজার ব্যবহার করেন যথাক্রমে ১/১০ সেকেণ্ডের কম এবং ১/৫ থেকে ১ সেকেণ্ড, যে কাঁচা ফিল্মের আলোকোপযোগিতা 3200K Tungsten এবং বিশেষ ফিলটার ব্যবহারে যা অন্য মাত্রার আলোতেও সমভাবে কার্যকারী, দ্রবণের প্রতিটি স্তরে থাকে প্রোটেকটেড কাপলার যা বিভিন্ন রঙের সঠিক মিলনে সার্থক ভূমিকা নেয়। শুধু টেকনিক বা কলাকৌশল নয়, টেকনোলজি বা প্রযুক্তিকেও তিনি শিল্প করে তোলেন।

পাঁচ. বার্গম্যান ছবিতে কোনো দৃশ্যগত বিকৃতির আশ্রয় নেন না। চলচ্চিত্র আঙ্গিকে গদারীয় বিভাজনের দুটি প্রধান উপাদান দৃশ্য-বিকৃতি ও দৃশ্যগত আঘাত। দৃশ্য-বিকৃতি সৃষ্টির কাজে গদার সিদ্ধহস্ত। কিন্তু দর্শকের উপর দৃশ্যগত আঘাতের মাধ্যমে তার প্রতিক্রিয়া সম্পর্কে তিনি কিছুটা বা উদাসীন। আন্তোনিওনি কিন্তু দুয়ের উপরই সমান গুরুত্ব দেন। সযত্নে গড়ে তোলের দৃশ্য-বিকৃতি ('ব্লো আপ', 'জ্যাব্রিস্কি পয়েন্ট') এবং রঙ, সংগীত ও গতিময়তার ব্যবহারে দর্শকের প্রতিক্রিয়াকে ধাপে ধাপে নিয়ে যান একেবারে চরমে।

ছয়. সময়ের ক্রমানুসারে সম্পাদিত শট-সম্মেলন বার্গম্যানের ছবিতে স্থানের ক্রমানুসারে সম্পাদিত হয় যতদূর সম্ভব কম পরিবর্তন সাপেক্ষে। গদারের ছবিতে কিন্তু সময়, স্থান ও ভাব তলের শট সম্মেলনে চরম বৈসাদৃশ্য। এক অথবা একাধিক সময়তলের দুটি দৃশ্যপর্যায়কে যুক্ত করার জন্য প্রয়োজন হয় সময়, স্থান বা ভাব তলের আর একটি শট বা শট সম্মেলনের, যেটি একই সময়তলের বা ফ্ল্যাশব্যাক বা

ফ্ল্যাশ ফরোয়ার্ড যা কিছু হতে পারে। এইভাবেই গদারের ছবিতে ফ্রেম বা শটের ইনসার্শনের এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা। যা তাঁর ছবিতে এনে দেয় এক তাৎক্ষণিক পূর্ণতা, আর আন্তোনিওনির ছবিতে নির্দিষ্ট দৃশ্যপর্যায়ের ঘটনাত্মক বা ভাবাত্মক পরিপূর্ণতা। বার্গম্যানের ছবির চূড়ান্ত সম্পাদনা তাই মনতাজ রীতিতে, মেট্রিক, রিদ্‌মিক, টোনাল বা ওভারটোনাল। গদারের ছবিতে এই সম্পাদনা হল, যা আগেই বলেছি, অ্যাসোসিয়েশনাল এডিটিং। আন্তোনিওনির ক্ষেত্রে প্রতিটি দৃশ্যপর্যায়ের জন্য পৃথকভাবে অ্যাসোসিয়েশনাল এডিটিং এবং তারপর সেই সমস্ত দৃশ্যপর্যায়ের সম্মেলনে চূড়ান্ত ছবির জন্য চিরন্তন মনতাজ রীতি, যার নাম দিতে চাই আমি আর্কিটেকচারাল এডিটিং (দ্রষ্টব্য : Analysis of French Film Form, Dhiman Dasgupta, Boom, June, 1974)।

দর্শন

'Bergman presents more comprehensively than his colleagues the conflicts and blind alleys of the individualistic mind' – A. Karaganov

সাহিত্যে ইমেজ ও আইডিয়ার বস্তুগত বিচার চলচ্চিত্রে ফেলিনির ভাষায় Subsidiary subjective judgement of this image-এ। বার্গম্যানের চলচ্চিত্র দর্শন ওই অবজেকটিভ ভিশনকে সাবজেকটিভ রিয়ালিটিতে রূপান্তর এবং তারই সঙ্গে কখনো বা সাবজেকটিভ ভিশনকে অবজেকটিভ রিয়ালিটিতে রূপান্তরে। গদার ও আন্তোনিওনির মতো তিনি বস্তুর তিনটি ধর্মে বিশ্বাসী নন, এবং মনে করেন প্রত্যেকটি বস্তুর এই তিনটি মূল ধর্মের — physical, dramatic ও psychological — অতিরিক্ত চতুর্থ আর একটি ধর্ম রয়েছে, যার নাম দেন তিনি poetic। বার্গম্যানের দর্শনের মূল সূত্রটি এখানেই। তাঁর যে সমস্ত ছবিতে তাই কাহিনীর শুধুমাত্র একটি রুপোলী রেখা, প্রাথমিক বিচারে যা এমনকি অস্পষ্ট, এবং একাধিক অর্থবহ, সমাপ্তিতে তাও কিন্তু উত্তীর্ণ হয় ভিন্ন এক পরিমণ্ডলে, যার বিষয় হয়ে ওঠে নিটোল ও সৌন্দর্যরসে উদ্ভাসিত, এইভাবেই বারবার সঠিক ও অন্তিম মুহূর্তে তিনি উঠে আসেন দ্রষ্টার আসন থেকে দার্শনিকের আসনে, ভিন্ন মাধ্যমের — সাহিত্যের, আর এক কৃতী স্রষ্টা জ্যোতিরিন্দ্র নন্দীকে মনে পড়ে যায়। রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গিতে বার্গম্যান অসচেতন, একজন কম্যুনিস্ট আইনজ্ঞের কাছে তাঁর দাবি শুধুই — Masina র জন্য একটা ভালো চাকরি বেছে দেওয়া। যান্ত্রিক সভ্যতা বা কম্যুনিজম, কোনোটার উপরই তিনি যথেষ্ট খুশি নন। যাঁরা বিশ্বাস করেন, স্টাইলকে সবসময়ই অর্থ থেকে আলাদা করে নেওয়া যায়, বার্গম্যানের শিল্পকর্ম ও একাধিক রচনাকে তাঁরা গ্রহণ করতে পারেন আইজেনস্টাইনের

ডায়ালেকটিকাল মনতাজের ক্যাথলিক প্রত্যুত্তর বা রূপান্তর রূপে। চূড়ান্ত চলচ্চিত্রবোধেও তাই ত্রয়ী পরিচালকের দৃষ্টিভঙ্গিতে দুস্তর বৈষম্য।

ধরা যাক, তাঁদের বিষয়বস্তু রাত। অনুষঙ্গ রূপে তাঁরা হয়তো বেছে নিয়েছেন ১. পাখি, ২. চাঁদ, ৩. ঘুম। বার্গম্যান রাতের রূপ ফুটিয়ে তুলতে ফ্রেমের বিষয়বস্তু হিসেবে নেবেন আকাশ। আর মনতাজের উপাদান হিসেবে নেবেন ১. আকাশে সরাসরি চাঁদ নয়, বরং মেঘাচ্ছন্ন চাঁদ ২. সাউণ্ডট্র্যাকে পাখির অস্ফুট ডানা ঝাপটানি ও সঙ্গে সঙ্গে থেমে থেমে ঝিঁঝি পোকার ডাক। আন্তোনিওনি ফ্রেমের বিষয়বস্তু হিসেবে নেবেন মাটি বা পৃথিবী। আর মনতাজের উপাদান হিসেবে ১. পাখিরা ঘুমিয়ে আছে এমন সব ছাড়া-ছাড়া বিচ্ছিন্ন, উঁচু-উঁচু রহস্যময় গাছ ২. তাদের গায়ে এসে পড়েছে ছায়া-ছায়া, মাখন জ্যোৎস্না। আর গদার 'আলফাভিল' ছবিতে দেখিয়েছিলেন আকাশে চাঁদ, নৈশ পাখির চিৎকার এবং একজন মাতাল তিনতলার ব্যালকনি থেকে প্রস্রাব করছে দোতলার বারান্দায়।

'As always with Jean Luc Godard goes the promise of a fascinating future'. — S. Kaufman.

ইমেজ ও আইডিয়ার প্রতি মনোভঙ্গির তুলনায় ইমেজ ও আইডিয়া সংক্রান্ত তীক্ষ্ণতা এবং তারা যে ভাব বা অর্থ তুলে ধরে তার জন্যই গদারকে বেশি আকর্ষণীয় মনে হয়। প্রকৃতি ও শিল্প, দুয়ের স্বাচ্ছন্দ্যের প্রতিই গদার কিছুটা বা বিতৃষ্ণ, তাই মানসিকভাবে তিনি দুয়েরই নিটোলত্বের বিরোধী। এই কারণেই তাঁর ছবিতে হিংস্রতা যতটা না বাস্তব তার তুলনায় অধিক আলংকারিক (বাস্তব বিরোধিতা) এবং সমাপ্তিতে তাঁর ছবি যেন শেষ হয় না, দাঁড়িয়ে পড়ে (শিল্পরীতির বিরোধিতা)। তাঁর ছবির শ্রেষ্ঠ দৃশ্যসমূহও থাকে ছবির প্রথমে বা মধ্যভাগে। তুলনায় আন্তোনিওনি সর্বদাই অতিরিক্ত কিছু রেখে দেন সমাপ্তির জন্য। অতিরিক্ত — ঘটনা বা ভাবের প্রেক্ষিতে। আর ভাব? গদারের ছবিতে তা তো শুধু শব্দ বা ধ্বনিতেই। আর তাঁর নিজস্ব বিবৃতিতে। এখন তাঁর বিশ্বাস, তাঁর প্রথম দিককার ছবিগুলি সবই ছিল একক বিদ্রোহ। কিন্তু স্টাইলগত পরীক্ষার সময় এইবেলা অতিক্রান্ত, সমস্ত নিরীক্ষাই এখন শ্রেণীসংগ্রামের প্রয়োজনে। দর্শককে উত্তেজিত করতে হবে নানান ভঙ্গিতে যেহেতু সেটিই কাম্য। তুলনীয় সার্ত্রের উক্তি : As soon as you provoke people, you do someting good. এই উত্তেজনা সৃষ্টির জন্য পরিচালককে দূরপ্রসারী সামাজিক আন্দোলনের সঙ্গে নিজেকে যুক্ত করে নিতে হবে, প্রয়োজনে সময় ও বাস্তব অতিক্রম করে যেতে হবে, উদ্দেশ্যমূলকভাবে ইতিহাসকে অস্বীকার করতে হবে। চলচ্চিত্রের নতুনতর আঙ্গিক, নতুনতর ভঙ্গি সৃষ্টি করবে এই শৈল্পিক উত্তেজনা — তাঁর আমূল বিশ্বাস, ফিচার ছবিকে আশ্রয় করতেই হবে ডকুমেন্টারি প্রয়োগরীতি। আজ কিংবা কাল।

'For Zabriskie Point, Antonioni is romantic, intellectual, reactionary' — Jean Luc Godard.

চলচ্চিত্রকে নিম্নোক্ত তিন ভাগে — ১. পরিচালকের অভিজ্ঞতা, কল্পনা ও বোধ ২. চলচ্চিত্রের ভাষায় তার প্রকাশ ৩. দর্শকের উপর তার প্রতিক্রিয়া — ভাগ করে বলা যায়, বার্গম্যান সমান গুরুত্ব দেন তিনটিতেই, গদার মূলত মনোযোগী দ্বিতীয়টিতে এবং আন্তোনিওনির প্রধান মনঃসংযোগ দ্বিতীয় এবং তৃতীয়য়। আন্তোনিওনির কাহিনী সাধারণভাবে মধ্য বা নিম্নবিত্ত সমাজের, আর ভাষা ও প্রকাশভঙ্গি আধুনিক চলচ্চিত্রভাষার বিন্যস্ত সংক্ষেপসার। তবুও এখনও তিনি নিয়ত পরিবর্তনমান, যা সমালোচককে কিংকর্তব্যে ঠেলেছে। পর্দায় বিস্তৃত ইমেজে বিভিন্ন ক্যামেরাকোণ থেকে বিভিন্ন ছন্দ ও ভাবে এবং বিভিন্ন রঙে তিনি ভাবকে মূর্ত করেন দৃশ্যবাস্তবে। বার্গম্যানের ফ্যানটাসি যদি আধ্যাত্মিক এবং গদারের যদি সামাজিক হয়ে থাকে, তবে তাঁর ফ্যানটাসি দৃশ্যগত, ভিসুয়াল ফ্যানটাসি। তাঁর প্রতিটি ছবি গতকাল তিনি যা করেছেন এবং আগামীকাল যা করবেন, এই দুয়ের মধ্যে অবস্থিত এক সফল প্রয়াস। হয়তো তাঁর দৃষ্টিভঙ্গি কিঞ্চিৎ অসম, তবুও আধুনিক যান্ত্রিক সভ্যতার বিক্ষুব্ধ জীবনের ব্যক্তিগত বৈপরীত্য এবং এই বৈপরীত্য উঠে আসে যেখান থেকে সেই সামাজিক বৈপরীত্য চলচ্চিত্রে রূপায়িত করতে গিয়ে তিনি দর্শকের সঙ্গে সরাসরি যোগাযোগে ক্রমেই আরও বেশি বিশ্বাসী। হ্যাঁ, চলচ্চিত্রের ভাষাতেই তিনি প্রতিবাদ করেছেন চতুষ্পার্শ্বে যা ঘটছে 'in the name of law, order and civilisation' তার বিরুদ্ধে। তাঁর এই প্রতিবাদে অন্তত কোনো ভান নেই।

মারিয়ানবাদে গতবছর (রেনে) কী হয়েছিল?

'লাভেন্তুরা' (আন্তোনিওনি) ছবিতে মেয়েটার শেষ পর্যন্ত হল কী?

'পারসোনা'-য় (বার্গম্যান) আলমা একা-একা বাসে উঠে গেল কোথায়?

'লা কারাবিনিয়ার' (গদার) চিত্রে সৈন্য দুটোকে শেষ পর্যন্ত মেরে ফেলল নাকি?

চলচ্চিত্রের সমাপ্তিতে যারা শুধুমাত্র এইরকম প্রশ্ন করেই ক্ষান্ত হন না তাদের জন্য রচিত এই বিতর্কিত নিবন্ধে নিম্নোক্ত উদ্ধৃতি দিয়ে সমাপ্তি টানি —

An experiment should not be approached from the standpoint of ethics or utility since nobody could know what results an experiment might produce and what influence it might have on art and on art understanding.