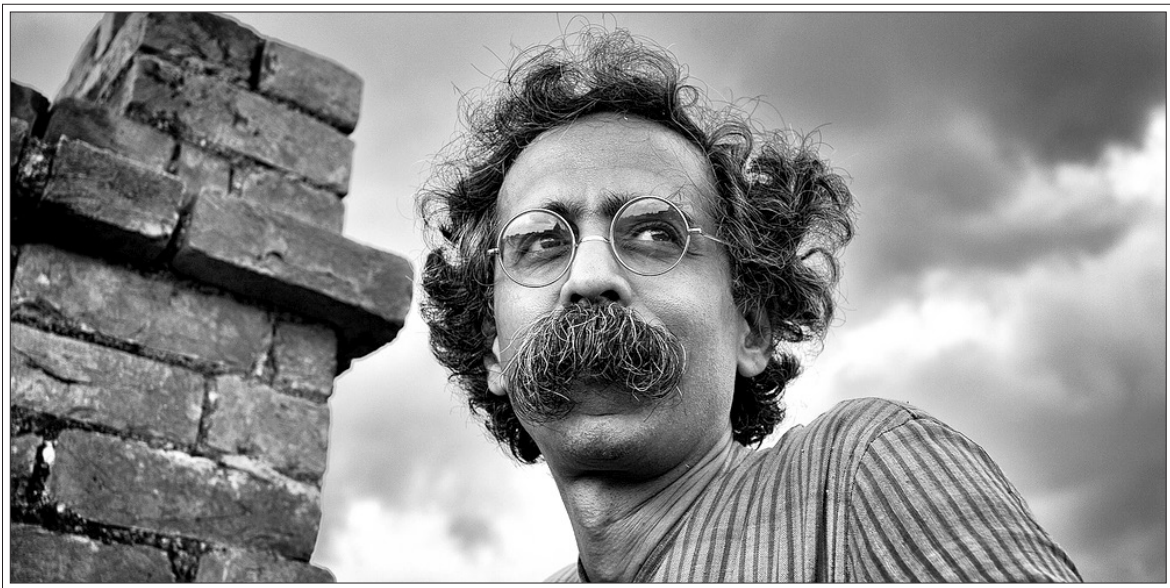




ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ഏറ്റവും വലിയ പരീക്ഷണശാലയാണ് ബംഗാൾ. രണ്ട് പതിറ്റാണ്ടിലധികമായി ആ പരീക്ഷണശാലയിൽ സജീവമാണ് ആഷിഷ് അവികുന്തക് എന്ന സംവിധായകൻ. 'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക' എന്ന പുതിയ ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തന്റെ സിനിമാ സങ്കല്പങ്ങൾ പങ്കുവെക്കുന്നു അദ്ദേഹം.

അടിയന്തരാവസ്ഥക്കാലത്തെ ഭീകരരൂപങ്ങൾ



ചിത്രം • Abhinava Goswami

● ആഷിഷ് അവികുന്തക്

ആഷിഷ് അവികുന്തക് ● പി.കെ. സുരേന്ദ്രൻ

ബംഗാളി സിനിമയിൽ മാത്രമല്ല, ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ തന്നെ ഏറ്റവും പരീക്ഷണാത്മകമാണ് ആഷിഷ് അവികുന്തകിന്റെ സിനിമകൾ. പാതിരാ റെയിഡുകൾ, യു.എ.പി.എ പോലുള്ള നിയമങ്ങൾ, ഏറ്റുമുട്ടൽ കൊലപാതകങ്ങൾ, വിചാരണയില്ലാതെ അനിശ്ചിതമായി തുടരുന്ന ജയിൽവാസം, അറസ്റ്റുകൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ നമ്മോട് പറയുന്നത്, ഇന്ത്യയിൽ അപ്രഖ്യാപിത അടിയന്തരാവസ്ഥ നിലനിൽക്കുന്നു എന്നുതന്നെയാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു ലോകമാണ് അവികുന്തക് 'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക' (Kali at the Time

of Emergency -2016) എന്ന സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കലുഷമായ ഈ സാമൂഹിക- രാഷ്ട്രീയാവസ്ഥയിൽ ദേവീദേവന്മാർ ഭൂമിയിൽ അവതരിക്കുകയാണെങ്കിൽ എന്താവും സംഭവിക്കുക? സമകാലികാവസ്ഥയിലെ ഹിംസാത്മക സംഭവങ്ങളോട് അവർ എങ്ങനെയായിരിക്കും പ്രതികരിക്കുക? ഭൂമിയിൽ അവർ സ്ത്രീയെയും പുരുഷനെയും പോലെ നടക്കുകയാണെങ്കിൽ അവ്യവസ്ഥമായ ആധുനികതയോട് എങ്ങനെയാണ് ഒത്തുപോവുക? ഇത്തരമൊരു ലോകക്രമത്തിൽ അവതരിച്ച കാളിയിലൂടെയും കാളിയുടെ അവതാരങ്ങളിലൂടെയും അപ്രഖ്യാപിത അടിയന്തരാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള തത്ത്വചിന്താപരമായ ആലോചനകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു ഈ സിനിമ. ചുവന്ന നാവ് പുറത്തേക്ക് നീട്ടിയ ദുർഗയുടെ മുഖംമുടി അണിഞ്ഞ സ്ത്രീയും പുരുഷനും. പലപ്പോഴും മുഖംമുടി മുഖത്താണെങ്കിൽ മറ്റു ചിലപ്പോൾ ത

ലക്ക് പിൻഭാഗത്ത്. ചിലപ്പോൾ രണ്ടു ഭാഗത്തും. മുഖംമുടി ധരിച്ച സ്ത്രീയും പുരുഷനും പലപ്പോഴും നഗ്നർ. ഗണപതിയുടെ മുഖംമുടി ധരിച്ച മനുഷ്യനെയും ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ കാണാം. അതുപോലെ മൃഗത്തലയുള്ള മനുഷ്യരെയും. ദൈവങ്ങളായി വസ്ത്രവും കിരീടവും ധരിച്ച സ്ത്രീയും പുരുഷന്മാരും. കറുത്ത ദൈവങ്ങളും വെളുത്ത ദൈവങ്ങളും കുട്ടി ദൈവങ്ങളും. ഇവർ ഒറ്റക്കും ഇരട്ടക്കും മൂന്നായും ചെറു സംഘമായും കാണാം. ഇവർ നടക്കുന്നു; നൃത്തം ചെയ്യുന്നു; ഇരിക്കുന്നു; ഇഴയുന്നു; കെട്ടിപ്പിടിക്കുന്നു; ചുംബിക്കുന്നു; സ്വയത്തെയും മറ്റുള്ളവരെയും പരിലാളിക്കുന്നു. ഇതൊക്കെയും സംഭവിക്കുന്നത് കെട്ടിടങ്ങളുടെ ടെറസുകളിലും നഗരത്തെരുവുകളിലും റെയിൽ പാളങ്ങളിലും മറ്റുതരം ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട കെട്ടിടങ്ങൾക്കകത്തും നദികളിലും വനങ്ങളിലും ഫാക്ടറികൾക്കടുത്തും ഒക്കെയാണ്. ദൈവരൂപങ്ങളിൽ അല്ലാത്ത, ആധുനിക വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച സാധാരണ മനുഷ്യരും ഈ ലോകത്തുണ്ട്. ദൈവങ്ങളെക്കുറിച്ച് തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായ, നരവംശശാസ്ത്രപരമായ സങ്കല്പമാണ് ആഷിഷ് അവികുന്തക് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 'രതി ചക്രവ്യൂഹ്' എന്ന സിനിമയിലേതുപോലെ ഈ സിനിമയിലും സംഭാഷണങ്ങൾക്ക്/ഉച്ചരിക്കപ്പെടുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്കും അതുവരെക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതിക്കും വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഒന്നിലധികം ആഖ്യാതാക്കൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ, ചോദ്യവും ഉത്തരവും എന്ന രീതിയിലാണ് സിനിമ എന്നിരിക്കിലും ഈ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ സിനിമ പുരോഗമിക്കുന്നില്ല. ഒരു സംഘത്തിന്റെ ചോദ്യങ്ങളും ഉത്തരങ്ങളും ഈ സംഘം തന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ ഒരു സംഘത്തിന്റെ ചോദ്യങ്ങളും ഉത്തരങ്ങളും മറ്റൊരു കുട്ടം മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു. അങ്ങേയറ്റം യാഥാർത്ഥ്യമല്ലാത്ത രീതിയിലാണ് സംഭാഷണങ്ങൾ. അവർ സംഭാഷണങ്ങൾ ഉരുവിടുകയാണ്. പരസ്പരം നോക്കാതെ, കാമറയിൽ നോക്കി വൈകാരികത മുഖത്തോ ഉച്ചാരണത്തിലോ തീരെ ഇല്ലാതെ ശൈലീകൃതമായി. അമേരിക്കയിലെ റോഡ് ഐലൻഡ് സർവകലാശാലയുടെ സിനിമാ വിഭാഗത്തിൽ അസോസിയേറ്റ് പ്രഫസറാണ് ആഷിഷ് അവികുന്തക്. സ്റ്റാൻഫോർഡ് യൂനിവേഴ്സിറ്റിയിൽ നിന്ന് കൾച്ചറൽ ആൻഡ് സോഷ്യൽ ആന്ത്രോപ്പോളജിയിൽ പിഎച്ച്.ഡി നേടിയിട്ടുണ്ട്. നിരകാർ ചയാ, കറോപനിഷത്ത് തുടങ്ങി വേറെയും ഫീച്ചർ സിനിമകളും സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സേതുവിന്റെ 'പാണ്ഡവപുരം'മാണ് നിരകാർ ചയ്യയുടെ ആധാരം. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും സിനിമയെക്കുറിച്ചും അവികുന്തക് സംസാരിക്കുന്നു: "വിഭജനത്തിന് മുമ്പ് ഒരു പഞ്ചാബി കുടുംബത്തിലാണ് ഞാൻ ജനിച്ചത്. വിഭജനത്തിന് ശേഷമാണ് ഞങ്ങൾ ഇന്ത്യയിലേക്ക് വന്നത്. നോർത്ത് വെസ്റ്റ് പ്രോവിൻസ് പ്രൊവിൻസിലായിരുന്നു അച്ഛന്റെ കുടുംബം. അമ്മയുടെ കുടുംബം ലാഹോറിലും. ഇന്ത്യയിലെത്തിയ അച്ഛന്റെ കുടുംബം ഡറാഡൂണിലും ബറേലിയിലുമായി ജീവിച്ചു. അമ്മ വടക്കൻ ഡൽഹിയിലെ ഒരു അഭയാർഥി കോളനിയിലായിരുന്നു. കൊൽക്കത്തയുടെ പ്രാന്തപ്രദേശത്തുള്ള കമ്പനിയിലായിരുന്നു അച്ഛന് ജോലി. ഞാൻ ജനിച്ചത് ജബൽപൂരിലായിരുന്നു. ഹൈസ്കൂൾ പഠനം പൂർത്തിയാകുന്നതുവരെ ഞാൻ കൊൽക്കത്തയിലായിരുന്നു."

കൊൽക്കത്ത നഗരം താങ്കളെ എങ്ങനെയാക്കി സ്വാധീനിച്ചു? ● ജീവിതത്തിൽ വളരെയധികം സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ നഗരമാണ് കൊൽക്കത്ത. കിഴക്കൻ ബംഗാളിൽനിന്നുള്ള അഭയാർഥികൾ ധാരാളമായി ജീവിച്ചിരുന്ന കൊളോണിയൽ നഗരത്തിന്റെ തെക്കൻ മേഖലയിലാണ് ഞാൻ വളർന്നത്. ഒരു കോസ്മോപൊളിറ്റൻ നഗരമായിരുന്നുവെങ്കിലും ബംഗാളി അല്ലാതിരുന്ന എന്റെ വ്യക്തിത്വം എപ്പോഴും ആവർത്തിച്ച് ഉറപ്പിക്കപ്പെട്ടു. എന്നാൽ, പതിയെ കൊൽക്കത്തയുടെ വളരെ സമ്പന്നമായ സാംസ്കാരിക-സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ ജീവിതം എന്നിലേക്ക് ഒഴുകിനിറഞ്ഞു. ഹൈസ്കൂൾ കാലം തൊട്ടുതന്നെ ഞാൻ നന്ദൻ കോംപ്ലക്സിൽ പോയി ഗൗരവസ്വഭാവമുള്ള സിനിമകൾ കാണുമായിരുന്നു. അതുപോലെ അക്കാദമി ഓഫ് ഫൈൻ ആർട്ട്സിൽപോയി നാടകങ്ങൾ കാണുകയും പതിവാക്കി. അതോടൊപ്പം സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനങ്ങളിലും പങ്കെടുത്തുതുടങ്ങി. മിഷനറി ഓഫ് ചാരിറ്റിയും എസ്.എഫ്.ഐയും ഇതിൽ പെടുന്നു. മെല്ലെ ഞാൻ രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത പരിസ്ഥിതി സംഘടനകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ചുതുടങ്ങി. രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളുമായി ബന്ധമില്ലെങ്കിലും ഇവർക്ക് മാർക്സിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്ര പശ്ചാത്തലമു



അണക്കെട്ടുകൾക്കെതിരെയുള്ള ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും വലിയ ആദിവാസി ശക്തിപ്രകടനമായിരുന്നു 1990ൽ മധ്യപ്രദേശിലെ ഹർസുവദിൽ നടന്നത്. ഇതിലൂടെയാണ് ഞാൻ നർമദാ ബച്ചാവോ ആന്ദോളനെക്കുറിച്ച് കേൾക്കുന്നത്.

ണ്ടായിരുന്നു. സി.പി.എമ്മിന്റെ ആശയങ്ങളോട് വിരോധിപ്പുള്ള ഇവർ ബംഗാളിലെ പരിസ്ഥിതി രാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടവരായിരുന്നു. പിന്നീട് ഞാൻ സുന്ദർബൻസിലെ മുക്കുവരുടെ അവകാശസമരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ചു. അതുപോലെ, കേരളത്തിൽനിന്നുള്ള തോമസ് കൊച്ചേരിയുടെ Save the Western Ghats മാർച്ചിലും ഞാൻ പ്രവർത്തിക്കുകയുണ്ടായി.

നർമദാ ബച്ചാവോ ആന്ദോളനിലും താങ്കൾ സജീവമായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ? ● അണക്കെട്ടുകൾക്കെതിരെയുള്ള ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും വലിയ ആദിവാസി ശക്തിപ്രകടനമായിരുന്നു 1990ൽ മധ്യപ്രദേശിലെ ഹർസുവദിൽ നടന്നത്. ഇതിലൂടെയാണ് ഞാൻ നർമദാ ബച്ചാവോ ആന്ദോളനെക്കുറിച്ച് കേൾക്കുന്നത്. ഹൈസ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ അവസാന വർഷമായിരുന്നു അത്. കൂട്ടുകാരെപോലെ ഞാനും ഉപരിപഠനാർത്ഥം അമേരി



കയ്യിലേക്ക് പോകാനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പിലായിരുന്നു. അവിടത്തെ ഒരു യൂനിവേഴ്സിറ്റിയിൽ സ്കോളർഷിപ്പോടെ പ്രവേശനം ലഭിച്ചതായിരുന്നു. പക്ഷേ, നർമ്മദാ ബച്ചാവോ ആന്ദോളനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തിക്കാൻ തീരുമാനിച്ച ഞാൻ മുംബൈയിലേക്ക് പുറപ്പെട്ടു. 1991ലെ മണിബേലി സത്യഗ്രഹത്തിൽ പങ്കെടുത്താണ് ഞാൻ ആന്ദോളനിലെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിക്കുന്നത്. ഡാമിനു വേണ്ടി കൂടിയൊഴിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ആദ്യഗ്രാമത്തിലെ ജനം മുങ്ങിമരിക്കാൻ തയ്യാറായി സമരം ചെയ്യുകയായിരുന്നു. തുടർന്ന് പല സമരങ്ങളിലും ഞാൻ സജീവമായി പങ്കെടുത്തു. പൊലീസ് മർദ്ദനത്തെ തുടർന്ന് ആശുപത്രിയിൽ പ്രവേശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു; അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു. ജീവിതത്തിലെ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട കാലമാണിത്. ചുരുങ്ങിയ കാലംകൊണ്ട് ഇന്ത്യയിലെ രാഷ്ട്രീയ വസ്ഥയെ കുറിച്ച് നേടിയ അറിവുകൾ വളരെ വലുതാണ്.

താങ്കൾ എങ്ങനെയാണ് സിനിമയിൽ എത്തിയത്?

● മാതാപിതാക്കൾ പണ്ടുമുതലേ സിനിമ കാണാൻ പോകുമായിരുന്നു. കുട്ടിയായിരിക്കെ എന്നെയും കൂടെ കൊണ്ടുപോയി. ഞങ്ങൾ താമസിച്ചിരുന്നതിനു സമീപത്തായി ഒന്നിൽ കൂടുതൽ സിനിമാശാലകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ജനപ്രിയ സിനിമകളായിരുന്നു ഇവിടെയൊക്കെ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. പത്താം ക്ലാസിൽ പഠിക്കുന്ന സമയത്ത് നന്ദനിൽ വെച്ച് ഞാൻ റായിയുടെയും ഘട്ടക്കിൻറെയും സിനിമകളുമായി പരിചയപ്പെട്ടു. ഈ സിനിമകളിൽ ശരിക്കും കൂടുങ്ങിപ്പോയി. 1990ൽ കൊൽക്കത്തയിൽ നടന്ന അന്താരാഷ്ട്ര ചലച്ചിത്ര മേളയിൽ ഞാൻ ദിവസവും ആറു സിനിമകൾ വീതം കണ്ടു. നർമ്മദാ ബച്ചാവോ ആന്ദോളനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മുംബൈയിൽ പ്രവർത്തിക്കവെ സിനിമാ നിരൂപകനും ക്യൂറേറ്ററുമായ അമൃത് ഗാംഗർ നേതൃത്വം കൊടുത്തിരുന്ന സിക്രിൻ യൂനിറ്റ് എന്ന ഫിലിം സൊസൈറ്റിയിൽ അംഗമായി. ഇവിടെ വെച്ചാണ് ജീവിതത്തിലാദ്യമായി വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട സിനിമകൾ കാണുന്നത്. അതിലൊന്ന് താർക്കോവ്സ്കിയുടെ സിനിമകളാണ്. ഇക്കാലത്ത് പല മേളകളിലും പങ്കെടുത്തു. നർമ്മദാ ബച്ചാവോ ആന്ദോളന്റെ പ്രവർത്തനത്തിലും സാമൂഹിക പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പൊതുവെയും മോഹഭംഗം സംഭവിച്ച ഞാൻ ഗാംഗറിന്റെ ഉപദേശപ്രകാരം പൂണെയിലേക്ക് താമസം മാറി. അങ്ങനെ പൂണെ സർവകലാശാലയിൽ ആർക്കിയോളജി പഠിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കവെ ദിവസവും ദീർഘദൂരം സൈക്കിളിൽ യാത്ര ചെയ്ത് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെത്തി സിനിമകൾ കാണുമായിരുന്നു. ഈ സിനിമകൾ എന്നെ സിനിമാ സംവിധാനത്തിന്റെ ലോകത്തേക്ക് തള്ളിയിടുകയായിരുന്നു. 1995ൽ ആദ്യ സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്തു. ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ സുഹൃത്തുക്കളായിരുന്നു സിനിമയിൽ പ്രവർത്തിച്ചത്.

വിദ്യാർഥി സ്റ്റൈപ്പൻഡ് ഉപയോഗിച്ചായിരുന്നു താങ്കൾ സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചിരുന്നത്. “എല്ലാവരും കാരുകൾ വാങ്ങുന്നു. ഞാൻ സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കുന്നു” എന്ന് താങ്കൾ പറയുകയുണ്ടായി. 2011നും 2017നുമിടയിൽ താങ്കൾ അഞ്ച് ഫീച്ചർ സിനിമകൾ സംവിധാനം ചെയ്തു. എങ്ങനെയാണ് ഇപ്പോൾ സിനിമക്കാവശ്യമായ പണം കണ്ടെത്തുന്നത്?

● എന്നിക്ക് സിനിമ തന്നെയാണ് ജീവിതം. അതൊരു തൊഴിലല്ല. അതൊരു കലാതാൽപര്യംപോലുമല്ല. അത് അഗാധമായ ആത്മീയ പ്രയോഗമാണ്. അതിനാൽ ഞാൻ എല്ലാം സി



● ‘ആപത്കലിൻ ത്രികാലിക’യിൽനിന്ന് ഒരു രംഗം

നിമക്ക് സമർപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വരുമാനമെല്ലാം സിനിമയുണ്ടാക്കാനായി ഉപയോഗിച്ചു. സ്റ്റാൻഡ്ഫോർഡിൽനിന്നു ലഭിച്ചിരുന്ന വിദ്യാർഥി സ്റ്റൈപ്പൻഡിൽ നിന്ന് മിച്ചം വെച്ച തുക കൊണ്ടാണ് ആദ്യകാലത്തെ ഹ്രസ്വസിനിമകളും ആദ്യ ഫീച്ചർ സിനിമയും നിർമ്മിച്ചത്. പിന്നീട് ഒരു പ്രഫസറായി കൂടുതൽ വരുമാനമുണ്ടാവുകയും അതുകൊണ്ടുതന്നെ കൂടുതൽ പണം മിച്ചം വെക്കാനും കഴിഞ്ഞു. ഈ പണവും ഞാൻ സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിനായി ഉപയോഗിച്ചു. അനലോഗിൽനിന്ന് ഡിജിറ്റലിലേക്ക് സിനിമ മാറിയതോടെ പകുതി പണംകൊണ്ട് സിനിമ ഉണ്ടാക്കാമെന്നായി. ഈ സമയത്താണ് സ്വതന്ത്ര സിനിമകൾക്ക് ധനസഹായം നൽകുന്ന ജർമനിയിൽ നിന്നുള്ള ക്രിസ്റ്റീൻ കോൺറാഡിനെ പരിചയപ്പെടുന്നത്. എന്റെ ദർശനത്തിലും സിനിമാഭ്രാന്തിലും അവർ വലിയ വിശ്വാസം അർപ്പിച്ചു. എന്റെ നാല് സിനിമകളുടെ പോസ്റ്റ് പ്രൊഡക്ഷനിലും അവരുടെ സഹായം ഉണ്ടായിരുന്നു. ആദ്യം മുതൽതന്നെ എനിക്ക് വ്യക്തമായ ധാരണയുണ്ടായിരുന്നു, ഞാൻ വല്ലതും സമ്പാദിക്കുന്നു എങ്കിൽ അത് പദവികൾ നേടാനോ സ്വന്തം സമ്പാദിക്കാനോ കാരുകൾ വാങ്ങാനോ ആയിരിക്കില്ല ഉപയോഗിക്കുക. എന്റെ നിലനിൽപ്പിന് ആവശ്യമായത് കഴിഞ്ഞ് മിച്ചം വരുന്ന തുക സിനിമ ഉണ്ടാക്കാനായിരിക്കും ഉപയോഗിക്കുക.

താങ്കളുടെ സിനിമകളുടെ പ്രദർശനത്തെക്കുറിച്ച്?

● അസാധാരണവും സങ്കീർണ്ണവും സാമ്പ്രദായിക ശൈലികളെ ലംഘിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എന്റെ സിനിമകൾ സാധാരണ രീതിയിലുള്ള പ്രദർശനവേദികളിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടാണ്. ഗാലറികളിലും മ്യൂസിയങ്ങളിലും ചലച്ചിത്രമേളകളിലും യൂനിവേഴ്സിറ്റികളിലുമാണ് സാധാരണയായി എന്റെ സിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റൊന്ന്, എന്റെ സിനിമകളിൽ തൽപരരായ ഏതാനും മനുഷ്യർ ഈ ലോകത്തിൽ ഉള്ളതിനാൽ ഞാൻ ഭാഗ്യവാനാണ്. ഇവർ എന്റെ സിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിൽ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധരാണ്. മുംബൈയിലെ Chatterjee & Lalന്റെ Mortimer Chatterjee,

Tara Lal, ന്യൂയോർക്കിലെ Aicaon Galleryയുടെ Projjal Dutta, കൊൽക്കത്തയിലെ Experimenter Galleryയുടെ പ്രതീക്, പ്രിയങ്ക രാക തുടങ്ങിയവർ എന്നെ പിന്തുണച്ച് അനും ഇന്നും എന്റെ സിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.

‘ആപത്കലിൻ ത്രികാലിക’ സെല്ലുലോയ്ഡിലാണല്ലോ ചിത്രീകരിച്ചത്? ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ഈ യുഗത്തിലും എന്തുകൊണ്ടായിരുന്നു അത്?

● 16 എം.എമ്മിലാണ് ‘ആപത്കലിൻ ത്രികാലിക’ ചിത്രീകരിച്ചത്. 2009ലാണ് ഞാൻ ഈ സിനിമയുടെ ജോലി തുടങ്ങിയത്. അതായത്, ഡിജിറ്റൽ അധിനിവേശം ശക്തമാകുന്നതിന് മുമ്പ്. അന്ന് സിനിമയെടുക്കാൻ ആളുകൾ ഏറെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നത് 35 എം.എമ്മും 16 എം.എമ്മുമായിരുന്നു. വിഡിയോയിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന ഒരാളായിരുന്നില്ല ഞാൻ. അതിനാൽ, 16 എം.എമ്മിൽ ചിത്രീകരണം തുടങ്ങി. ഈ സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണം തുടങ്ങാൻ മൂന്ന് വർഷത്തോളമെടുത്തു. എഡിറ്റ് ചെയ്യാനും ശബ്ദലേഖനത്തിനും വീണ്ടുമൊരു നാലു വർഷവും. അതിനിടയിൽ ഞാൻ മൂന്ന് സിനിമകൾ എടുത്തു- ‘കറോപനിഷത്ത്’ (2011), ‘രതി ചക്രവ്യൂഹ്’ (2013), ‘കൽക്കി മന്ദാൻകഥ’ (2015). ‘രതി ചക്രവ്യൂഹ്’ പൂർണ്ണമായും ഡിജിറ്റൽ സിനിമയാണ്. മറ്റ് രണ്ട് സിനിമകൾ സങ്കര സിനിമകളാണ്. 16 എം.എമ്മും ഡിജിറ്റൽ സിനിമാറ്റോഗ്രഫി കാമറയും ചിത്രീകരണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചു. ‘കറോപനിഷത്ത്’ റെഡ് 4K ഡിജിറ്റൽ കാമറയിലും സൂപ്പർ 16 കാമറയിലുമാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്. ‘കൽക്കിമന്ദാൻകഥ’യുടെ ഭൂരിഭാഗവും സൂപ്പർ 16 കാമറയിലും കുറച്ച് ഭാഗം ഡിജിറ്റൽ കാമറൻ 5ഡി കാമറയിലുമാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്.

സെല്ലുലോയ്ഡും ഡിജിറ്റൽ കാമറയും മാറിമാറി ഉപയോഗിക്കുന്നത് താങ്കളുടെ സിനിമാ രീതിയെ എങ്ങനെയാണ് സ്വാധീനിച്ചത്?

● 2009നും 2016നും ഇടയിൽ ലോകമെങ്ങും സിനിമാ നിർമ്മാണ രീതിയിൽ ഒരു പരിവർത്തനത്തിന്റെ കാലഘട്ടമായിരുന്നു. ഞാൻ ഈ സിനിമയുടെ ജോലി തുടങ്ങിയപ്പോൾ, സാങ്കേതികമായി കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമായ ചിത്രീകരണോപാധി സെല്ലുലോയ്ഡായിരുന്നു. സെല്ലുലോയ്ഡ് പ്രോസസ് ചെയ്യുകയും പ്രിൻറ് ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന മികവുറ്റതും ചെലവ് കുറഞ്ഞതുമായ നിരവധി ലാബുകൾ അപ്പോഴും ഇന്ത്യയിലുണ്ടായിരുന്നു. അറീപ്ലൈക്സ്, ആറ്റൺ എന്നിവ ആ സമയത്തും സിനിമാ കാമറകൾ നിർമ്മിച്ചിരുന്നു. കൊഡാക്കിന്റെയും ഫുജിയുടെയും സെല്ലുലോയ്ഡ് ഫിലിമുകൾ അപ്പോഴും ലഭ്യമായിരുന്നു. എന്നാൽ, 2016ഓടെ, സിനിമാ നിർമ്മാണ മേഖല സമൂലമായ ഒരു സാങ്കേതിക മാറ്റത്തിന് വിധേയമായി. സെല്ലുലോയ്ഡ് ഫിലിമിന്റെ ഉൽപാദനം ഫുജി 2013ൽ അവസാനിപ്പിച്ചു. അറീപ്ലൈക്സും ആറ്റൺ 2012ൽ സിനിമാ കാമറകളുടെ നിർമ്മാണം നിർത്തി. സാവധാനം, ലോകമെങ്ങുമുള്ള ഫിലിം പ്രോസസിങ് ലബോറട്ടറികൾക്കും താഴ്വീണു. 2009ൽ ഇന്ത്യയിൽ ഒരു ഡസനോളം ഫിലിം പ്രോസസിങ് ലാബുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ, മുംബൈയിലെ ഒരു ലബോറട്ടറിയിൽ മാത്രമാണ് ഫിലിമുകൾ പ്രോസസ് ചെയ്യുന്നതും പ്രിൻറ് എടുക്കുന്നതും.

സിനിമാ പ്രദർശനത്തിലും കാര്യമായ മാറ്റമുണ്ടായി. പത്തു വർഷത്തിനിടെ, ഡിജിറ്റൽ പ്രദർശനം സെല്ലുലോയ്ഡ് പ്രദർശനത്തെ പൂർണ്ണമായി പുറത്താക്കിക്കഴിഞ്ഞു.

സിനിമയെന്ന സങ്കൽപത്തിന് അപാരമായ മാറ്റമുണ്ടായിരിക്കുന്നത്. പരമ്പരാഗത കലാരൂപങ്ങൾക്കിടയിലെ അതിരുകൾ മാഞ്ഞുപോയി. വിവിധ മാധ്യമങ്ങൾക്കിടയിൽ പുതിയ കുടിച്ചേരലുകളും കൂട്ടായ പ്രവർത്തനങ്ങളും സംഭവിക്കുകയാണ്..?

● അതെ, അത് സത്യമാണ്. സിനിമയുടെ രൂപങ്ങളും ഉള്ളടക്കവും സ്ഥിരമായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. എന്നാൽ, കഴിഞ്ഞ ഒരു ദശകത്തിലെ നിർണായകമായ പരിവർത്തനം എന്ന് പറയുന്നത് സിനിമയുടെ പ്രദർശനം അനലോഗിൽനിന്ന് ഡിജിറ്റൽ സങ്കേതത്തിലേക്ക് മാറിയതാണ്. ഞാൻ മുമ്പ് പറഞ്ഞതുപോലെ, സിനിമയുടെ ഡിജിറ്റൽവൽക്കരണം നിർമ്മാണ രീതിയെ മാറ്റിമറിച്ചു. എന്നാൽ, ഏറ്റവും ദുരവ്യാപക പരിവർത്തനമുണ്ടായത് സിനിമാ പ്രദർശനത്തിലാണ്. അനലോഗ് കാലത്ത്, വലിയ ഓഡിറ്റോറിയങ്ങളിൽ ഒരേസമയം നൂറുകണക്കിന് പ്രേക്ഷകർക്കുമുന്നിൽ 35 എം.എം അല്ലെങ്കിൽ 16 എം.എം പ്രൊജക്ഷനിലാണ് സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. സിനിമ ഒരു സാമൂഹിക പ്രവർത്തനമായി പ്രേക്ഷകർ അനുഭവിച്ച അവസരമാണ് അത്.



അസാധാരണവും സങ്കീർണ്ണവും സാമ്പ്രദായിക ശൈലികളെ ലംഘിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന എന്റെ സിനിമകൾ സാധാരണ രീതിയിലുള്ള പ്രദർശനവേദികളിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടാണ്.

വിഡിയോ ടെക്നോളജിയുടെ വരവോടെ, ടെലിവിഷൻ വ്യാപകമായി. സിനിമ എന്നത് ഒരു കുടുംബകാര്യമായി. സിനിമ സാമൂഹികതലത്തിലുള്ള അനുഭവം എന്ന നിലയിൽനിന്ന് സ്വീകരണ മുറിയിലെയോ ബെഡ് റൂമിലെയോ സ്വകാര്യ അനുഭവമായി മാറി. ഡിജിറ്റൽ ടെക്നോളജിയുടെ വരവോടെ, സിനിമ കൂടുതൽ സ്വകാര്യമായി. ലാപ്ടോപ്പിലേക്കോ ഫോണിലേക്കോ അല്ലെങ്കിൽ ടാബ്ലെറ്റിലേക്കോ സിനിമാ അനുഭവം ചുരുങ്ങി.

പ്രേക്ഷകരുടെ ഈ ചിതറിഞ്ഞരിക്കൽ സിനിമ കാണുന്ന അനുഭവത്തെതന്നെ മാറ്റിമറിച്ചു. ഒരു ഇരുട്ടുമുറിയിൽ ഇരുന്ന് സിനിമ കാണുക മാത്രം ചെയ്യുക എന്ന രീതി മാറി. പകരം, അതൊരു തുടർച്ചയില്ലാത്ത അനുഭവമായി. ഇന്ന് ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളും ലാപ്ടോപ്പ്, മൊബൈൽപോലുള്ള വ്യക്തിഗത ഉപകരണങ്ങളിൽ പലപ്പോഴായി കാണുന്നതാണ്. ഇനിയങ്ങോട്ട് സിനിമ കാണൽ എന്നത് സാമൂഹികമായ ഒരു സംഭവമല്ല. മറിച്ച്, അതൊരു വ്യക്തിപരമായ കാര്യമാണ്. ഈ മാറ്റം വിവിധ തരത്തിലുള്ള ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾക്കും ജന്മം നൽകി. നെറ്റ്ഫ്ലിക്സ് പരമ്പര ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. സിനിമ കാണുക എന്നത് പുസ്തകം വായിക്കുന്നതുപോ



ലെയായി എന്നു പറയാം. കാരണം, പ്രേക്ഷകർക്ക് അവരുടെ ഇഷ്ടത്തിനനുസരിച്ച് സിനിമ കണ്ട് പൂർത്തിയാക്കാം. ഇഷ്ടമുള്ളപ്പോൾ എഴുന്നേറ്റ് പോവുകയും വീണ്ടും കാണുകയും ചെയ്യാം. അനലോഗിന്റെ കാലത്ത് ഇല്ലാതിരുന്ന ആ വിഷ്കാര രൂപങ്ങളാണ് ഇത്തേയുടെ രൂപപ്പെട്ടവനത്. ഷോർട്ട് ഫിലിം (യൂട്ട്യൂബിൽ സാധാരണം), സിനിമ പോലെ ദൈർഘ്യമുള്ള എപ്പിസോഡുകൾ (സ്ട്രീംഗ് ഗെയിംസ് പോലെ നെറ്റ്ഫ്ലിക്സിൽ സാധാരണമായത്) തുടങ്ങിയവ ഇങ്ങനെയാണ്.

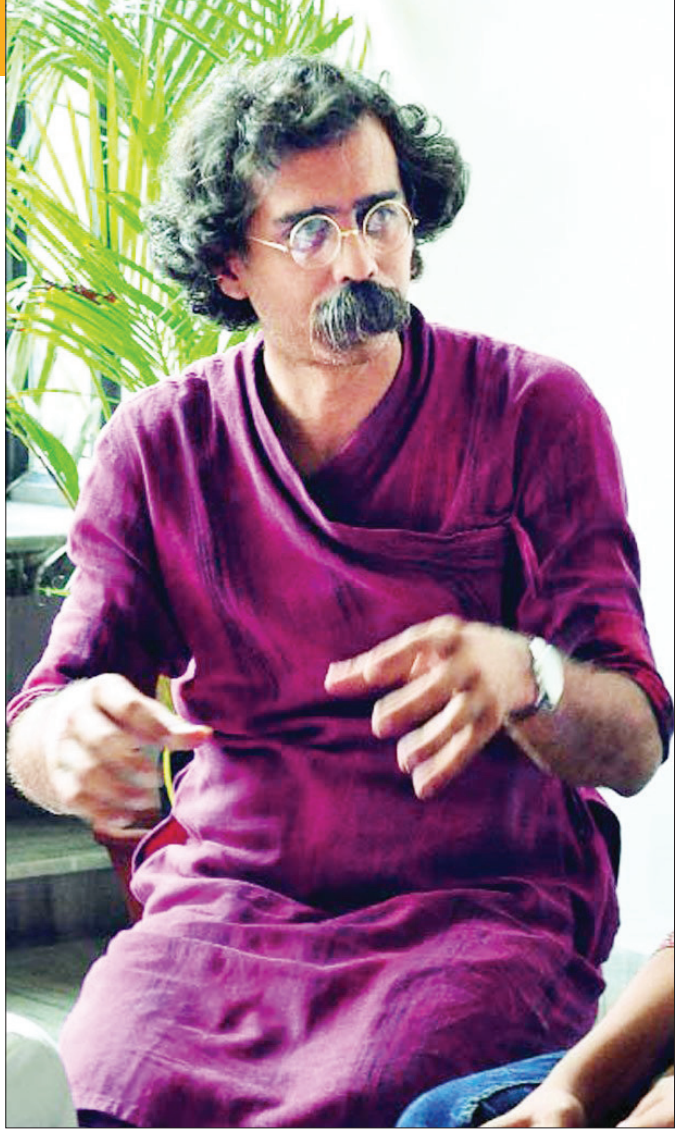
പ്രദർശന ശാലകളും മാറിപ്പോയി. മൾട്ടിപ്ലക്സുകളുടെ ഇക്കാലത്ത്, താങ്കളുടെ സിനിമകൾ മുംബൈയിലെ ചാറ്റർജി & ലാൽ പോലുള്ള ആർട്ട് ഗാലറികളിലാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്?

● ചലനചിത്രങ്ങളുടെ കുത്തിയൊഴുക്ക് 1970കളിലെ വിഡിയോ ടെക്നോളജിയുടെ ആവിർഭാവത്തോടെയാണ് തുടങ്ങിയത്. വംശാവലിപരമായി പറഞ്ഞാൽ, ഈ ചലന ചിത്രങ്ങളുടെ വരവ് സിനിമയെക്കാൾ കലാപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നാണ്. സിനിമയുടെ യുക്തി അട്ടിമറിക്കപ്പെട്ടു. ചലനചിത്രങ്ങൾ ശിൽപകലയുടെയും ഇൻസ്റ്റലേഷന്റെയും ഭാഗമായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടു. അത് മോണിറ്ററിലെ ഒരു ചിത്രമായാലും അല്ലെങ്കിൽ വിഡിയോയുടെയും പ്രൊജക്ടറുകളുടെയും സഹായത്തോടെയുള്ള പ്രദർശനമായാലും.

ബഹുവിധ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയുള്ള പ്രദർശനം ലക്ഷ്യമിട്ട് കറുത്ത പെട്ടിക്ക് പകരം വൈറ്റ് ക്യൂബുകളിലാണ് അവ പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. ഈ ചലന ചിത്രങ്ങൾ മിക്കതും ആഖ്യാനേതരമായിരുന്നു. ഘടനാപരമായി ഓഡിറ്റോറിയങ്ങളിൽ കാണുന്ന ആഖ്യാന സിനിമയെക്കാൾ അമേരിക്കയിലെയും യൂറോപ്പിലെയും യുദ്ധാനന്തര അവസ്ഥ ഗാർദ് സിനിമാ രീതികളോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതായിരുന്നു അവ. ഈ രണ്ട് രീതികൾക്കുമിടയിൽ വ്യക്തമായ വേർതിരിവ് ഉണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ, ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ കുത്തൊഴുക്കിൽ ഈ രീതികൾ മങ്ങിപ്പോയി. സിനിമാ നിർമ്മാണം ചെലവ് കുറഞ്ഞതും താങ്ങാനാവുന്നതുമായി. അതോടൊപ്പം, കൊണ്ടുനടക്കാവുന്ന ഡിജിറ്റൽ പ്രദർശനത്തിന്റെ വിശ്വാസ്യത ഓഡിറ്റോറിയങ്ങളിലേതിനൊപ്പവുമായി. ക്രമേണ, ഗാലറികളിലെ വൈറ്റ് ക്യൂബ് ബ്ലാക്ക്ബോർഡുകളിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. ചാറ്റർജി & ലാൽ പോലുള്ള ഗാലറികളിലെ എന്റെ സിനിമയുടെ പ്രദർശനം ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഫലമാണ്.

“നന്മയുടെ സംരക്ഷണത്തിനായും ദുഷ്ടരെ നിഗ്രഹിക്കാനും ധർമം സംസ്ഥാപിക്കാനും യുഗ യുഗാന്തരങ്ങളിൽ ഞാൻ അവതാരമെടുക്കും” എന്ന് ഭഗവദ്ഗീതയിൽ പറയുന്നു. സിനിമയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ താങ്കളെ ഈ വാക്കുകളാണോ സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്ന് ഞാൻ സംശയിക്കാറുണ്ട്.?

● ‘ആപത്കലിൻ ത്രികാലിക’യെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ താങ്കൾ ഗീത ഉദ്ധരിക്കുന്നത് കൗതുകകരമാണ്. ഭഗവദ്ഗീത വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ കൃതിയാണ്. ഇന്ത്യൻ ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ മിക്ക വക്താക്കളും ഇതിനെ അപ്രധാന കൃതിയായാണ് പരിഗണിച്ചത്. പുരാതന ഇന്ത്യയിൽ ഇതൊരു പ്രചാരമുള്ള കൃതിയായിരുന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന്, കഴിഞ്ഞ സഹസ്രാബ്ദത്തിൽ ഒരു ഡസനിൽ താഴെ നിരൂപണങ്ങളാണ് ഭഗവദ്ഗീതയെക്കുറിച്ച് ഉണ്ടായത്. എന്നാൽ, കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടി



● ആഷിഷ് അവികുന്തക്

ൽ മാത്രം നൂറുകണക്കിന് പരിഭാഷകളും നിരൂപണങ്ങളുമുണ്ടായി! ഹിന്ദുമതത്തെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്ന ഗ്രന്ഥമെന്ന നിലയിൽ ഭഗവദ്ഗീതക്ക് പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുന്നത് സ്വാതന്ത്ര്യസമര പ്രക്ഷോഭ നാളുകളിലെ ദേശീയതയുടെ ഉദയത്തോടെയാണ്. 20ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ തുടക്കത്തോടെ, ആധുനിക ഹിന്ദു നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ഇത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. സമകാലിക ഹിന്ദുമതത്തിൽ ഇതിന്റെ പ്രചാരത്തിന് കാരണം 1785ലെ ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷയാണെന്ന് പണ്ഡിതന്മാർ വാദിക്കുന്നു. തങ്ങളുടെ ക്രിസ്ത്യൻ ബൈബിളിന്റെ അനുകരണമെന്ന നിലയിൽ ഹിന്ദു ദൈവശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥമായി കൊളോണിയൽ ഭരണകൂടം ഭഗവദ്ഗീതക്ക് അംഗീകാരം നൽകി.

വാറൻ ഹേസ്റ്റിങ്സിന്റെ കാലമായിരുന്നു അത്. പുതുതായി കീഴടക്കിയ ജനങ്ങളെ ഭരിക്കുന്നതിന് സമ്പൂർണ്ണമായ വിജ്ഞാന ശാസ്ത്രത്തിനായുള്ള കൊളോണിയൽ അധിനിവേശകരുടെ അടങ്ങാത്ത അഭിവാഞ്ഛ അവരിൽ ദൃശ്യമായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്താണ് മനുസ്മൃതി നിയമഗ്രന്ഥമായും ഭഗവദ്ഗീത ആത്മീയ ഗ്രന്ഥമായും അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട ഒരു കാര്യമുണ്ട്.

18ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ബംഗാൾ മുഖ്യമായും ഒരു താന്ത്രിക ലോകമായിരുന്നു. ഗീതയും ഉപനിഷത്തുകളും പോലുള്ള കൃതികൾ ബ്രാഹ്മണരായ കുലീന വിഭാഗം നേരത്തേ സ്വായത്തമാക്കിയിരുന്നു. പുതിയ ഭരണാധികാരികളെ മതകാര്യങ്ങളിലും സാംസ്കാരിക കാര്യങ്ങളിലും ഉപദേശിച്ചിരുന്നത് ഇവരായിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യ സമര പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തുടക്കത്തോടെ, ഗാന്ധി, തിലക് തുടങ്ങിയ വലതുപക്ഷവാദികൾ ഉൾപ്പെടെ എല്ലാ വിഭാഗം ദേശീയവാദികൾക്കും ഭഗവദ്ഗീത സ്വീകാര്യമായി.

ഭഗവദ്ഗീത ഒരു ആധുനിക ഗ്രന്ഥമാണെന്നാണ് താങ്കൾ പറയുന്നത്?

● അല്ല, ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഗ്രന്ഥമാണ് ഭഗവദ്ഗീതയെന്നത് കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. കൊളോണിയൽ ഭരണകൂടത്തിൽ സ്വാധീനം ലഭിച്ച ഒരു വിഭാഗം കുലീന ഹിന്ദുക്കൾ (ബംഗാളി വൈഷ്ണവ ബ്രാഹ്മണർ) മാത്രം പ്രധാനമായി കരുതിയ ഗ്രന്ഥമായിരുന്നു ഭഗവദ്ഗീത.

പാർഥ ചാറ്റർജി പറയുന്നതുപോലെ, പാശ്ചാത്യ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നങ്ങളായ ആധുനിക ദേശീയ വാദികളാണ് ഭഗവദ്ഗീതയെ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് ഉയർത്തിയത്. അതീവ സങ്കീർണ്ണവും വൈജാത്യം നിറഞ്ഞതുമായ പ്രപഞ്ചത്തിലേക്കുള്ള ഏക താക്കോൽ എന്ന സങ്കല്പത്തിൽ ഭഗവദ്ഗീത മയങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. ഭയാനകമാംവിധം വൈവിധ്യമാർന്ന വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കിടയാക്കുന്ന ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ അങ്ങയേറ്റം സൂക്ഷ്മമായ അർത്ഥലക്ഷ്യങ്ങൾ ഇത് കൂടുതൽ ഗൗരവമുള്ളതാക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, സമാധാന വാദിയായ ഗാന്ധിയും നാസി ഫാഷിസ്റ്റായ ഹെൻരിച്ച് ഹിംലറും ഈ കൃതിയെ ബൈബിൾ എന്ന് വിളിച്ചു. ഹോളോകാസ്റ്റിന്റെ ആസൂത്രകനായ ഹിംലർ ജൂതന്മാരുടെ നിഗ്രഹത്തെ ന്യായീകരിക്കാൻ ഭഗവദ്ഗീതയുടെ യുക്തിയെ കൂട്ടുപിടിച്ചു. ഭഗവദ്ഗീത കേവലം ഹൈന്ദവ ഗ്രന്ഥമല്ല, വൈഷ്ണവ ദൈവശാസ്ത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്ര ബിന്ദുവായ കൃതിയാണ് ഇത്. മുഖ്യമായും വൈഷ്ണവ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽനിന്ന് ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ വിവിധ കൈവഴികളെ ഒരുമിപ്പിക്കാനുള്ള ഉദ്യമമാണ് ഈ കൃതി നടത്തുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിലും ‘ആപത്കലിൻ ത്രികാലിക’യെ ഈ കൃതി സ്വാധീനിച്ചിട്ടില്ല. താങ്കൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയ വരികളുടെ കാര്യത്തിൽപ്പോലും. വേണമെങ്കിൽ, മുൻപ് ഞാനെടുത്ത ‘കൽക്കിമന്ദാൻകഥ’യെ ഈ വരികളുടെ പരിസരത്തുനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. വിഷ്ണുവിന്റെ പത്താമത്തെയും ഈ സിനിമയിലെയും അവതാരമായ കൽക്കിയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്ന സിനിമയാണ് ഇത്. ദുഷ്ടരെ നിഗ്രഹിക്കാനും ധർമ സംസ്ഥാപനത്തിനുമായി കലിയുഗത്തിൽ വരുമെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന അവതാരമാണ് കൽക്കി. സാമുവൽ ബെക്കറ്റിന്റെ ഗോദോയെപ്പോലെ ഇനിയും വരാനിരിക്കുന്ന വിഷ്ണുവിന്റെ ഈ അവതാരത്തിൽനിന്നാണ് കൽക്കിമന്ദാൻകഥ പിറവിയെടുക്കുന്നത്. താന്ത്രിക തത്ത്വചിന്തയായ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ‘ആപത്കലിൻ ത്രികാലിക’ എടുത്തിട്ടുള്ളത്.

ഇന്ത്യയിൽ മതത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഒരു നവോത്ഥാന പ്രക്രിയ നടക്കുകയാണ്. പുരോഗമന നിലപാടുകൾക്ക് പേരുകേട്ട കേരളത്തിൽപ്പോലും നിരവധി ക്ഷേത്രങ്ങളാണ് നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നത്. സമാന രീതിയിൽ

ത്. നാശോന്മുഖമായ നിരവധി ക്ഷേത്രങ്ങൾ പുനരുദ്ധരിക്കപ്പെടുന്നു. കേരളത്തിൽ പ്രാദേശിക ദേവന്മാർക്കും ദേവിമാർക്കുമായി നിരവധി ക്ഷേത്രങ്ങളുണ്ട്. ഇവിടെ പുജ ചെയ്യുന്നത് ബ്രാഹ്മണരല്ല. ഉത്സവകാലത്ത് താഴ്ന്ന ജാതിയിൽപ്പെട്ട ആളുകൾ ദൈവിക പരിവേഷത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുകയും ദക്തർക്കുമുന്നിൽ കെട്ടിയാടുകയും ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ താഴ്ന്ന ജാതിയിൽപ്പെട്ട ഈ ആളുകൾക്ക് കുലീന ജാതിയിൽപ്പെട്ടവർക്കൊപ്പം സ്ഥാനമില്ല. സ്വഭാവത്തിൽ പൂർണ്ണമായും ദ്രാവിഡ സംസ്കാരമാണ് ഇത്. എന്നാൽ, അടുത്തകാലത്ത് ഈ പ്രാദേശിക ദൈവങ്ങളെ സംസ്കൃതവുമായും ബ്രാഹ്മണ സംസ്കാരവുമായും ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള പ്രവണതയുണ്ട്. ഇതുവഴി, തദ്ദേശീയമായ സംസ്കാരത്തെ തുടച്ചുനീക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിക്കുന്നത്?

● മതം എന്നത് ചലനാത്മകമായ ഒരു സാംസ്കാരിക പ്രക്രിയയാണ്. ഇത് എല്ലായ്പ്പോഴും ചലനാത്മകമാണ്. നാം ഹിന്ദുമതം എന്ന് വിളിക്കുന്നതിന്റെ കാര്യത്തിൽ, ആവർത്തന



ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഗ്രന്ഥമാണ് ഭഗവദ്ഗീതയെന്നത് കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്.

വും തുടച്ചുമായ്ക്കലും പുനരാവിഷ്കാരവും പുനഃപ്രതിഷ്ഠയുമെല്ലാം അതിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവമാണ്. ഹിന്ദുമതം എന്നത് തെറ്റായ പ്രയോഗമാണ്. അത് ഒരു ഏകീകൃത മതമോ വീക്ഷണഗതിയോ അല്ല. പരസ്പരം സംഘർഷത്തിലേർപ്പെട്ട ആശയങ്ങളുടെയും ആചാരങ്ങളുടെയും സംസ്കാരങ്ങളുടെയും സങ്കല്പങ്ങളുടെയും കൂടാരമാണ്. കൊളോണിയൽ ഇൻഡോളജിസ്റ്റുകളും തുടർന്ന് ദേശീയവാദികളായ ചരിത്രകാരന്മാരും ഇപ്പോൾ യാഥാസ്ഥിതിക ചരിത്രകാരന്മാരും സുസ്ഥിരവും മാറ്റമില്ലാത്തതുമായ മൗലിക ഹിന്ദുമതത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാനാത്വങ്ങളെയും വൈവിധ്യങ്ങളെയും അവർ ഊന്നിപ്പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ, വിശാലമായ പരിസരത്ത് സാരാംശം അവതരിപ്പിക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്. ഇത് സത്യത്തിൽനിന്ന് അകലെയാണ്. താങ്കൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച കേരളത്തിലെ ഉദാഹരണങ്ങൾ അസാധാരണമല്ല. ഈ നവോത്ഥാനവും പുനഃപ്രതിഷ്ഠയും പുനരാവിഷ്കാരവുമെല്ലാം ദൈവശാസ്ത്ര തത്ത്വസംഹിതയിൽ പ്രധാനമാണ്. ആധുനികതയും വിശേഷിച്ച് അതിന്റെ ബഹുരൂപങ്ങളായ അച്ചടി (പത്രങ്ങൾ, ജേണലുകൾ, കലണ്ടർ, ചിത്രകല), സിനിമ (ആദ്യകാല ഇന്ത്യൻ സിനിമകൾ അങ്ങേയറ്റം മത

പരമായിരുന്നു), ടെലിവിഷൻ (മതപരമായ പരമ്പരകൾ, ബാബാ രാംദേവിന്റെയും ആശാനും ബാബയുടെയും രീതിയിലുള്ള ടെലി വേദ പ്രഭാഷണങ്ങൾ) മാധ്യമങ്ങളും ഇപ്പോൾ സാമൂഹിക മാധ്യമങ്ങളും ആധുനിക ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ സാമൂഹിക, സാംസ്കാരിക, ധാർമിക തത്ത്വസംഹിതയെ സജീവമായി കടഞ്ഞെടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. പുരാതനവും പ്രാചീനവും മൗലികവുമെന്ന് നാം കരുതുന്ന ഈ മതത്തിന്റെ സഭാഭാവം യഥാർത്ഥത്തിൽ ആഴത്തിലുള്ള ആധുനികതയാണ്. ആധുനിക പൂർവ്വ ഹിന്ദുമതം ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായും ഭാഷാപരവുമായി ചിതറിപ്പടർന്ന പ്രദേശങ്ങളിലെ അങ്ങേയറ്റം പ്രാദേശികവും വൈജാത്യം നിറഞ്ഞതുമായ ആചാരങ്ങളുടെ സങ്കലനമായിരുന്നു. സമകാലിക ഹിന്ദുമതമാകട്ടെ, രാഷ്ട്രീയപരവും സാംസ്കാരികവുമായ ഒരു ഏകാത്മകതയിലേക്ക് നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഹിന്ദുത്വ പ്രത്യയശാസ്ത്രമാണ് ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം. ഈ രാഷ്ട്രീയ-മത കൂട്ടുകെട്ട് ഹിന്ദുമതത്തിലെ വൈജാത്യങ്ങളുടെ കഴുത്ത് തെരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അതിനാൽ, കേരളത്തിൽ മാത്രമല്ല ബംഗാളിലും മറ്റിടങ്ങളിലും ബ്രാഹ്മണരുടേതല്ലാത്ത ദേവന്മാരും ദേവതന്മാരും ശക്തമായ തിരിച്ചുവരവ് നടത്തുകയാണ് എന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ല.

ആധുനിക ഹിന്ദുമതത്തിലെ ശക്തമായ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളായാണ് അവയെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. അതായത്, മൗലികമായ അർത്ഥത്തിൽ തദ്ദേശീയമായ ഒന്നില്ല. നിരന്തരമായ പരിവർത്തനത്തിന്റെയും പുനഃസ്ഥാപനത്തിന്റെയും പ്രക്രിയയാണ് ഇത്. താങ്കൾ പറഞ്ഞ തുടച്ചു നീക്കൽ ഒരു നിർമ്മിതികൂടിയാണ്. ഈ സൃഷ്ടികർമ്മം ഒരു ശുദ്ധീകരണം കൂടിയാണ്. കേവലം, പഴയെ നൂതനമായത് തകർത്തെറിയുകയല്ല. പഴയ പ്രത്യേകമായ രീതിയിൽ നൂതനമായതിനെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നതുകൂടിയാണ്. ഹിന്ദുത്വ ആദ്യത്തേതാണ്. അതായത്, നൂതനമായത് അതിതീവ്രമായ രീതിയിൽ പഴയെ തകർത്തെറിയുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയിൽ ആധുനികതയുടെ ഒരു കർത്തവ്യം നിറവേറ്റുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ താങ്കളോട് ചില കാര്യങ്ങൾ ചോദിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. താങ്കളുടെ സിനിമകളിൽ ഒട്ടനവധി ഐതിഹ്യങ്ങളും ആചാരങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സിനിമയിൽ താങ്കൾ ദൈവങ്ങളെയും ദേവതകളെയും നേരിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനെ എങ്ങനെയാണ് കാണുന്നത്?

● രണ്ടാമത്തെ കാര്യത്തിലുള്ള-പഴയ നൂതനമായതിനോട് പോരാടുന്നു-സിനിമാറ്റിക് ഇടപെടലായാണ് എന്റെ സിനിമകളെ ഞാൻ കാണുന്നത്. ഇന്ത്യൻ പാരമ്പര്യത്തിലെ വിമർശന സമ്പ്രദായത്തിലാണ് എന്റെ സിനിമയെ ഞാൻ കാണുന്നത്. മതാത്മകതയുടെയും ആചാരങ്ങളുടെയും പരിപാവനതയുടെയും രൂപത്തിൽ പുരാണികത വർത്തമാന കാലത്തെ വെല്ലുവിളിക്കുകയും അസ്തിത്വം തേടിയുള്ള യാത്രയിൽ സമകലികതയോട് മൽപ്പിടിത്തം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ആ പാരമ്പര്യം. ഇത് കേവലമൊരു പുനർവ്യാഖ്യാനമോ പുനരാഖ്യാനമോ പുനർസങ്കല്പമോ പുനരാവിഷ്കാരമോ അല്ല. എന്റെ സിനിമാ പ്രവർത്തനം മതാത്മകതയുടെയും ഭക്തിയുടെയും പവിത്രതയുടേതുമാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ വിഗ്രഹങ്ങളുണ്ടാക്കുന്ന ശിൽപികളോടും ദേവി ദേവന്മാരുടെ ചിത്രങ്ങൾ വരക്കുന്ന കലാകാരന്മാരോടും ഉത്സവങ്ങളിൽ കെട്ടിയാടുന്ന ആചാരക്കാരോടും ചേർത്താണ് ഞാ



● 'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക'യിൽനിന്ന് ഒരു രംഗം

ൻ എന്റെ സിനിമകളെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കുന്നത്. സമീപകാലത്ത് രാജാ രവിവർമ്മയും ദാദാ സാഹിബ് ഫാൽക്കെയും ലിത്തോഗ്രാഫിയും സിനിമയും പോലുള്ള ആധുനിക സാങ്കേതിക വിദ്യകൾ ഇന്ത്യൻ മതാത്മകതയുമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചവരാണ്. നമ്മളെല്ലാം സമകാലികതയെ പുരാണികതയോട് ബന്ധിപ്പിക്കുന്നവരാണ്. നമ്മളെല്ലാം വർത്തമാനകാലത്തെ ഭൂതവുമായി തുന്നിച്ചേർക്കുന്നവരാണ്. നശാവരവും ഭീഷണിയിലുമായ ഒരു ഭൂതകാലം. രാഷ്ട്രീയമായും സാംസ്കാരികമായും ഉന്മൂലനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു ഭൂതകാലം. ഈ ഭൂതകാലത്തെ കേവലമായി ചെന്നം ചെയ്തെടുക്കുക എന്നതല്ല എന്റെ ലക്ഷ്യം. മറിച്ച്, നമ്മുടെ വർത്തമാനകാല അവബോധത്തിലേക്ക് അതിനെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, എന്റെ സിനിമകളിലൂടെ ഞാൻ ആധുനികതയെ പുരാണികതയുമായി വിളക്കിച്ചേർക്കുകയാണ്.

താങ്കളുടെ ആദ്യ സിനിമകളിൽ ദേവന്മാരുടെയും ദേവതകളുടെയും നഗ്നതയെയും ലൈംഗികതയെയും കുറിച്ച് പരാമർശങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. ഈ സിനിമയിൽ, ദേവന്മാരെയും ദേവതകളെയും വ്യത്യസ്ത രീതികളിലാണ് താങ്കൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാളിയുടെ മുഖംമുടി ധരിച്ച് അവർ നഗ്നരായി നടക്കുന്നു. നഗ്നയായ ഒരു സ്ത്രീയെയും (കാളി) അവരുടെ ലൈംഗികാവയവങ്ങളെയും വ്യത്യസ്ത കോണുകളിൽ കാണിക്കുന്നു?

● സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ നഗ്നതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കാമോദ്ദീപക ശരീരമായാണ്. സ്പഷ്ടമായ ലൈംഗിക സൂചനകളുള്ള മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ വർണനയാണ്. രതി രംഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ട സീനുകളിൽ ഈ കാമോദ്ദീപക ശരീരങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. ഭോഗാസക്തി നിറഞ്ഞ കാമരൂപങ്ങളാണ് അവ. നഗ്നശരീരങ്ങൾ കാണിക്കുന്നതിന് സദാചാര സൈൻസർഷിപ്പുള്ള ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ കാമോദ്ദീപക ദേഹങ്ങൾ പ്രകോപനപരമായി, വശീകരിക്കുന്ന തരത്തിൽ പരോക്ഷമായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ, നഗ്നതയും ലൈംഗികതയും തികച്ചും വ്യതിരിക്തമായ പ്രത്യയശാസ്ത്ര, ചരിത്ര, തത്ത്വശാ



● ആഷിഷ് അവികുന്തക് സംവിധാനം ചെയ്ത 'വക്രതൂത സ്വാഹ' എന്ന ഹ്രസ്വചിത്രത്തിൽനിന്ന്

സ്ത്ര മണ്ഡലത്തിൽനിന്നാണ് ഉരുത്തിരിയുന്നത്. ആത്മീയ പാരമ്പര്യത്തിൽ സവിശേഷമായ മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ ആധുനിക പൂർവ്വ ഇന്ത്യൻ (ഹിന്ദു, ബുദ്ധ, ജൈന) അവതരണമാണ് ഇത്. ഇവിടെ, നഗ്നശരീരത്തിന് ദൈവിക പരിവേഷമാണ്. നഗ്നശരീരത്തിന്റെ ഈ അവതരണമാണ് 'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക'യിൽ ഞാൻ കൊണ്ടുവരുന്നത്. നാടൻകലയെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നതിനിടെ എ.കെ. രാമാനുജൻ നടത്തിയ നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് താങ്കളുടെ സിനിമയിലെ നഗ്നത ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹം എഴുതി: "പുരാണങ്ങളിലെ ദേവന്മാർക്കും ഇതിഹാസങ്ങളിലെ നായകന്മാർക്കും ശാരീരിക ധർമ്മങ്ങളില്ലാത്ത ശരീരങ്ങളാണുള്ളത്. അവർ വിയർക്കാൻ പാടില്ല, മുത്രമൊഴിക്കാൻ പാടില്ല, വിസർജനം നടത്താൻ പാടില്ല, അധോവായു പുറത്തുവിടാൻ പാടില്ല. അവർ കണ്ണടക്കാറില്ല. അവരുടെ പാദങ്ങൾ മണ്ണിൽ തട്ടാറില്ല. എന്നാൽ, നാടോടി പാരമ്പര്യങ്ങളിൽ അവർ മുർത്ത ശരീരമുള്ളവരാണ്, തനി നാടനാണ്, ഗാർഹിക ജീവിതമുള്ളവരാണ്..."

'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക'യിൽ, ദൈവിക നഗ്നതയെ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് ഞാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്-ഋഷിതൂല്യമായ നഗ്നത. ബുദ്ധന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ നഗ്നരൂപം കാണുന്നതിനാൽ ഋഷിതൂല്യം. ഇതിന്റെ ഏറ്റവും ഉദാത്ത ഭാവത്താൽ, ദിഗംബര ജൈന പാരമ്പര്യങ്ങളിലെ നഗ്നശരീരങ്ങളിൽ ഈ ഋഷിതൂല്യ ഭാവം നാം കാണുന്നു. ഹിന്ദു പാരമ്പര്യത്തിൽ, കാളിയാണ് ഈ ഋഷിതൂല്യ രൂപത്തിലെ നഗ്നദേവത.

ഇവിടെ, നഗ്നത പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്നത് ശാരീരിക അഭിലാഷങ്ങളോടുള്ള വിരോധമാണ്. നഗ്നതയായ കാളി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് പാതിവ്രത്യത്തെയും വികാരരാഹിത്യത്തെയും ജ്ഞാനോദയത്തെയുമാണ്. ഇവിടെ നഗ്നത വിഷയാസക്തി എന്നതൊഴികെ മറ്റൊന്നുമാണ്. ഋഷിതൂല്യ നഗ്നതയെന്നത് ദൈവികതയുടെ ഏറ്റവും ഗോപ്യമായ പ്രതിപാദനമാണ്. 'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക'യിൽ ദൈവങ്ങൾ നഗ്നരായി നടക്കുന്ന ഒരു പ്രപഞ്ചം ഞാൻ ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഈ നഗ്നത ശാരീരികമോ ആസക്തിയുടേതോ അല്ല. ഇത് ആത്മീയവും ചൈതന്യനിറവുള്ളതുമാണ്.

● മനുഷ്യരുടെ ലോകത്ത് ദൈവങ്ങൾക്കുമാത്രമാണ് നഗ്നരാകാൻ കഴിയുക. ഈ നഗ്നത പരിശുദ്ധമാണ്. ഈ സിനിമയിലെ നഗ്നത, അല്ലെങ്കിൽ എന്റെ സൃഷ്ടികളിൽ പൊതുവായി, പാരമ്പര്യങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കാനുള്ള പരിശ്രമമല്ല. എന്റെ സിനിമകളിലെ നഗ്നതയും ലൈംഗികതയും ഭോഗേച്ഛയും സമകാലിക സിനിമകളിലും മറ്റും കാണുന്ന യാഥാസ്ഥിതിക സാമൂഹിക-ലൈംഗിക മര്യാദകളെ പ്രകോപിപ്പിക്കാനുള്ളതുമാണ്. നഗ്നതയെ ദൈവികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ കൂലിനതയാണ് ഞാൻ അടിവരയിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ അവസാനം, ദേവന്മാരും ദേവതകളും ഒരു ടെറസിന്റെ അരികിലൂടെ നടക്കുന്നു. അവരിൽ നാലുപേർ മതിലിൽ കയറി മേൽക്കൂരയിൽനിന്ന് ചാടുന്നു. എന്നാൽ, അഞ്ചാമത്തെയാൾ ചാടുന്നില്ല. ആ നിമിഷം താങ്കൾ സീൻ കട്ട് ചെയ്ത് മുഗത്തിന്റെ മുഖാവരണം ധരിച്ച ഒരാൾ കോഴിയെ ക്രൂരമായി കൊല്ലുന്ന രംഗത്തിലേക്ക് കാമറ തിരിക്കുന്നു. ഇതേതരത്തിലുള്ള കശാപ്പ് രംഗം 'നിരകാർ ചയ്യയിൽ' കണ്ടത് ഞാൻ ഓർക്കുന്നു?

● ശരിയാണ്. ദക്ഷിണ കൊൽക്കത്തയിൽ എന്റെ വീടിനടുത്തുള്ള മത്സ്യച്ചന്തയിലാണ് രണ്ട് രംഗങ്ങളും ചിത്രീകരിച്ചത്. അതേസമയം, അവ തമ്മിൽ കാര്യമായ വ്യത്യാസവുമുണ്ട്. 'നിരകാർ ചയ്യയിൽ' കോഴിയെ കൊല്ലുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, 'ആപത്കലീൻ ത്രികാലിക'യിൽ കോഴിയെ രക്ഷിക്കുന്നു. ഈ സിനിമയിൽ കശാപ്പ് രംഗം നേരെ തിരിച്ചാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആ ഷോട്ടിൽ ഒരു ഇരട്ട് നാടകമുണ്ട്. കോഴിയുടെ പരിഭ്രാന്തി കാമറ പകർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും നേർ വിപരീതമായാണ് ഇത് കാണിക്കുന്നതെന്ന വസ്തുത പൊരുളിനെ പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നു. ഇത് എന്താണ് അർത്ഥമാക്കുന്നതെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കുക പ്രധാനമാണെന്ന് എനിക്ക് തോന്നുന്നില്ല. അത് നിങ്ങളാണ് തീരുമാനിക്കേണ്ടത്. ടെറസിൽനിന്ന് ചാട്ടുമ്പോൾ ദേവിദേവന്മാർ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നതിനെക്കുറിച്ചും അങ്ങനെതന്നെ.