

# नेपाली सिनेमा : यथास्थितिवादी सांस्कृतिक राजनीति निर्माणको माध्यम

अनुभव अजीत

सन् १९६५ मा नेपालमा चलचित्र बन्न सुरु भयो । तर चलचित्र निर्माणको सुरुआती गति अति सुस्त थियो । सन् १९७० को दशकको अन्तसम्ममा जम्मा आठ ओटा मात्र (औसतमा दुई वर्षमा एउटा) चलचित्र बन्न सके । वर्ष-दुई वर्षको अन्तरालमा बल्ल एउटा नेपाली चलचित्र आउने भएकाले त्यतिखेर नेपाली चलचित्रको बडो व्यग्रतापूर्वक प्रतीक्षा गरिन्थ्यो । विदेशी (खास गरी हिन्दी) चलचित्रहरू मात्र हेरिरहेको अवस्थामा स्वाद फेरिने र स्वदेशी उत्पादनलाई प्रोत्साहन समेत हुने भावनाले काठमाडौँका मानिसहरू ठूलो सङ्ख्यामा नेपाली सिनेमा हेर्न हलमा आउँथे । कस्तो हुँदो रहेछ नेपाली चलचित्र भनेर पनि धेरै मानिस उत्सुकतावश हलसम्म पुग्दथे । तर सन् १९८० को मध्यतिर, जब नेपाली चलचित्रको निर्माणले केही गति लिन थाल्यो, त्यतिञ्जेलसम्म यसलाई संरक्षण प्रदान गर्दै आइरहेको पहाडी समुदायका मध्यम तथा उच्च वर्गले क्रमशः यसको साथ छोड्दै गए । सबै नेपाली चलचित्र एकैनासका भए तथा यिनको कथा, विषयवस्तु, संरचना र प्रस्तुतिमा खासै भिन्नता पाइएन भन्ने तिनको गुनासो थियो । यिनले हिन्दी सिनेमाभन्दा फरक स्वाद दिएनन्, शतप्रतिशत हिन्दी ढर्रा र शैलीबाट प्रभावित भए अथवा फर्मूला हिन्दी सिनेमाका भट्टा रिमेक जस्ता भए भन्दै यी हेर्नुभन्दा सोझै हिन्दी नै हेर्नु बेस भन्न लागे । त्यसै गरी मध्यम तथा उपल्ला वर्गले विविध स्वाद भएका हिन्दी लगायत अमेरिकी र पूर्वी एसियाली

चलचित्रहरू घरमै बसेर भिडियोमा हेर्ने सुविधा उपभोग गर्न थालेपछि नेपाली सिनेमासँग यी वर्गको सम्बन्ध विच्छेद हुँदै गयो (अजीत २०६४) ।

अहिले नेपाली सिनेमाका मुख्य र नियमित दर्शक भनेका निम्न तथा निम्न मध्यम वर्गका पहाडी ग्रामीण व्यक्ति तथा सहरी मजदुर हुन् । यिनको सङ्ख्या उल्लेखनीय छ । नेपाली सिनेमाले यस वर्ग तथा समूहलाई आकर्षित गर्न यिनकै समस्या तथा चासोको सेरोफेरोमा कथावस्तु लिएको हुन्छ । यिनकै भावना, इच्छा र आकाङ्खालाई प्रतिबिम्बित गर्दै दर्शकलाई कुनै न कुनै रूपमा प्रभावितसमेत गरिरहेको छ । अन्य सिनेमाको दाँजोमा नेपाली सिनेमाको व्यवसाय र बजार सानो छ । तर चाखलाग्दो कुरा, यसको पनि आफ्नै नियमित र स्थापित बजार छ । त्यहाँ यसले व्यापार गर्दै आफ्नो यात्रा जारी राखेकै छ । विभिन्न आरोह-अवरोह तथा साधन-स्रोतको सीमाका बाबजुद थोरबहुत चलचित्र बनिरहेकै छन् । सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण कुरा, यसले समाजमा एकथरीको राजनीतिक विचार तथा सिद्धान्त सम्प्रेषण गरिरहेको छ । एकखाले सांस्कृतिक राजनीति गरिरहेको छ । आफूले अँगालेको विचार र त्यसले पुनरुत्पादन गर्ने अर्थ तथा सङ्केतको माध्यमबाट यसले बृहत् नेपाली समाजको एउटा तप्का तथा वर्गलाई प्रभावित गरिरहेको छ ।

नेपाली सिनेमाबारे आजसम्म पनि गम्भीर बौद्धिक बहस सुरु हुन सकेको छैन । नेपाली बौद्धिकहरूले यो सस्तो मनोरञ्जनको निम्ति उत्पादित र एउटा खास वर्ग वा समूह (पहाडी ग्रामीण तथा सहरी मजदुर) प्रति मात्र लक्षित छ तथा यसको नेपाली समाजमा खासै प्रभाव पनि छैन र यसले कुनै प्रभाव ल्याउन पनि सक्दैन भन्ने मनोगत र पूर्वाग्रही मानसिकताले नेपाली सिनेमाको अध्ययन र बहसलाई पन्छाउँदै आएका छन् । तर, नेपाली चलचित्रको उत्पादन र यसको प्रदर्शनको अर्थ सस्तो मनोरञ्जनसम्म मात्र सीमित छ भन्नु गलत बुझाइ हो । यस्तो अपव्याख्या मनोरञ्जनको अर्थ-राजनीतिलाई बुझ्न नसकेको वा बुझ्न नखोजेको कारणले उत्पन्न भएको हो । हरेक मनोरञ्जन आफैँमा अर्थपूर्ण हुन्छ किनभने यो एक प्रकारको सांस्कृतिक-राजनीतिक अर्थ उत्पादन गर्ने साधन हो । त्यसैले यसको सांस्कृतिक-राजनीतिक अर्थको विश्लेषण तथा अध्ययन गरिनुपर्दछ । सिनेमाले उठाउने विषय, सन्दर्भ र कथनीको आफ्नै खास अर्थ तथा महत्त्व छ, जसले यथास्थितिवादी संस्कृति तथा राजनीतिलाई पक्षपोषण गरिरहेको हुन्छ ।

नेपाली सिनेमा पहाडका सहर र त्यस वरिपरिका गाउँबजारमा हप्तौँसम्म चल्दछन् । के ती दर्शकका निम्ति यसले कुनै महत्त्व राख्दैन ? के नेपाली सिनेमाले कुनै राजनीतिक उद्देश्यविना नै त्यो वर्गलाई लक्षित गरेको छ ? अथवा त्यो वर्ग नेपाली सिनेमाको विचार तथा सिद्धान्तबाट पूर्णरूपेण अप्रभावित छ ?

भर्खरै भनिएभैं नेपाली चलचित्रहरूले आफ्नो त्यही लक्षित वर्ग तथा समूह (त्यस बाहिरको समाजसमेत) को इच्छा-आकाङ्क्षा, सुख-दुःख, यथार्थ-कल्पनालाई नै नाटकीय ढङ्गले अभिव्यक्त गरिरहेका हुन्छन्। तर पढैया समाजका बौद्धिक कुलीनहरू तल्लो वर्गको निम्ति तल्लो स्तरको उत्पादन भनेर यसलाई बहस गर्न लायककै ठान्दैनन्। मानौं, यो तप्का र वर्गका मुद्दा, समस्या, चाहना तथा राजनीतिक अडानको नेपाली राजनीति तथा समाजमा कुनै महत्त्व नै नभए जस्तो, कुनै प्रभाव नै नभए जस्तो। 'उच्च संस्कृति', 'उच्च कला' र सौन्दर्यका कथित पारखीहरू तथा मध्यम र उच्च वर्गका बौद्धिकहरू यो वर्ग एवं नेपाली रूढिबद्ध सिनेमा दुवैलाई अनावश्यक र महत्त्वहीन ठान्छन्।

यस सन्दर्भमा आशीष नन्दीले परम्परागत भारतीय सिनेमा (जसलाई उनी 'लोकप्रिय' सिनेमा भन्न रुचाउँछन्, जसलाई 'रूढिबद्ध' व्यावसायिक, फर्मुला वा बम्बईया सिनेमा पनि भन्न सकिन्छ) लाई भारतको सहरी भोपडपट्टी (slum) सँग तुलना गरेका छन्। उनी भन्छन् :

यो भोपडपट्टी जसलाई नरुचाइएको सहर (unintended city) को रूपमा हेरिन्छ जुन कहिले पनि सहरको औपचारिक मास्टर प्लानभित्र देखिँदैन तर त्यसमा निहित अवश्य नै हुन्छ। त्यो नरुचाइएको स्वत्व (unintended self) विना आधिकारिक (official) सहर बाँच्न पनि सक्दैन तर त्यो सहर त्यसको हुँदैन। जसलाई तिरस्कृत, काम नलाग्ने, नचाहिने नागरिकको रूपमा हेरिन्छ त्यसैले त्यो सहरलाई चाहिने ऊर्जा- सस्तो श्रमको रूपमा- दिइरहेको हुन्छ जसले तेस्रो विश्व समाजको नागरिक जीवनको इन्जिनसँगै आधुनिक कुलीनहरूको महत्त्वाकाङ्क्षालाई तानिरहेको हुन्छ। तर नरुचाइएको सहरमा बसेका त्यही तिरस्कृत, काम नलाग्ने, नचाहिने जनता जसरी बाँकी सहरको निम्ति स्थायी बोझ (constant embarrassment) हुन्छ त्यसै गरी 'आर्ट' फिल्म तथा 'उच्च संस्कृति' (high culture) मा समर्पितहरूले लोकप्रिय सिनेमाका विषय तथा चासो र शैलीलाई बोझको रूपमा हेर्छन् (नन्दी सन् १९९८ : २-३)।

भारतमा जस्तो नेपालमा सहरभित्र भोपडपट्टीको त्यही रूप नदेखिए तापनि कुनै न कुनै रूपमा त्यससँग मिल्दोजुल्दो आर्थिक-सामाजिक स्वरूप अवश्य छ। कामकाजको खोजीका क्रममा नेपालका गाउँहरूबाट भइरहेको तीव्र बसाइसराइले सहरी भोपडपट्टीमा व्यापक वृद्धि हुनेतर्फ प्रस्ट सङ्केत गर्दछ। नन्दीले भनेको भारतीय 'रूढिबद्ध' सिनेमामा जस्तै नेपाली 'रूढिबद्ध' सिनेमाका मुख्य उपभोक्ता पनि कामका खोजीमा अस्थायी बसोबास गरिरहेका र बसाइ सरेका यिनै निम्न वर्ग तथा निम्न मध्यम वर्ग नै हुन्।

‘नयाँ सिनेमा’ (वा आर्ट सिनेमा) का प्रशंसकहरू लोकप्रिय सिनेमाको सफलतासँग यसको अर्थको कुनै सरोकार वा सम्बन्ध छैन भन्ने तर्क गर्छन् । तिनीहरूको विचारमा लोकप्रिय भनाउँदा सिनेमामा त्यस्तो केही पनि हुँदैन जसको अर्थपूर्ण मतलब निकाल्न सकियोस् । यो त केवल नाफा कमाउने उद्देश्यले बनाइएको हुन्छ जसलाई ठूलो व्यावसायिक सञ्जालले सघाइरहेको हुन्छ । यस सिनेमाले कथावस्तुको आधारमा होइन ‘स्टार’ भनाउँदा अभिनेताहरूलाई देखाएर दर्शक तान्छ । तर यस्ता सिनेमाको कुनै अर्थ हुँदैन भन्ने ठहरलाई आशीष नन्दीले अस्वीकार गरेका छन् । उनका अनुसार यसप्रकारले संसारमाथिको भारतीय राजनीति र समाजमाथिको भ्रोपडपट्टीको दृष्टिकोणलाई प्रस्तुत गरिरहेको हुन्छ (नन्दी सन् १९९८ : २) । त्यसै गरी फरीद काजमी (सन् १९९९) को भनाइमा यी सिनेमा (उनी यिनलाई रूढिबद्ध conventional भन्न रुचाउँछन्) को चासो तल्लो वर्गको मूल्यमान्यता, सोच, धारणा र विश्वाससँग हुन्छ । यस्ता सिनेमाका कच्चा पदार्थ पनि सामाजिक यथार्थ नै हुन्छन् । यिनले त्यही यथार्थलाई एउटा स्वरूप दिन्छन् र शैलीबद्ध तथा अभिव्यक्त गर्दछन्— आफ्नै एउटा निश्चित, एकपक्षीय दृष्टिकोणबाट । दर्शकका निम्ति संसारलाई सजिलै बुझिने अन्तिम धारणा निर्माण गर्दछन् (काजमी सन् १९९९) ।

विषयवस्तु, कथा भन्ने शैली, चरित्रको चित्रण र घटना तथा विम्बहरूको प्रस्तुतिमा भिन्नता भए तापनि यस्ता सबै सिनेमाको प्रयास संसार र समाजको साङ्केतिक चित्रण गर्ने एवं त्यसको अर्थ निर्माण गर्ने नै हुन्छ । त्यसका सङ्केत एवं चिह्न तथा आदर्श नमुना (archetypes) समाजबाटै लिइएका हुन्छन् । खास गरी त्यस्तो सिनेमालाई, जुन सजिलै बुझिने हुन्छ र धेरैले त्यसबाट आनन्द पनि प्राप्त गर्दछन्, यस्तो सिद्धान्त र मान्यताहरू निर्माण गर्ने साधनको रूपमा प्रयोग गरिन्छ, जसको माध्यमबाट एउटा निश्चित समाजले आफ्नो अनुभव र भोगाइलाई वैचारीकरण र व्यवस्थित गर्ने प्रयास गर्दछ (क्रिसन सन् १९८१) ।

भारतीय रूढिबद्ध सिनेमा माथिको बहसप्रतिको बौद्धिकहरूको नैराश्यबारे काजमी लेख्छन् :

खोइ किन हो, केही अनौठो कारणवश बहुसङ्ख्यक दर्शक, पाठक र समालोचकहरू हिन्दी रूढिबद्ध सिनेमालाई अझैसम्म पनि विशुद्ध पलायनवादी उत्पादन (fare) कै रूपमा लिन्छन् । यस पूर्वाग्रही सोचबाट ग्रस्त भएर यसलाई अपहेलना गर्नेमा गम्भीर फिल्म समालोचकहरू मात्र होइन राजनीतिक विश्लेषकहरू पनि पर्दछन् । उनीहरूको बुझाइमा यस्ता चलचित्रहरू कुनै सौन्दर्य बोध नभएका भद्दा ‘कला’ मात्र हुँदैनन्, तिनीहरू वास्तविकताबाट पूर्णरूपमा विच्छिन्न पनि हुन्छन् र आफ्नै खाले काल्पनिक

संसारमा अवस्थित हुन्छन् । ... तिनीहरूको तर्कमा यस्ता सिनेमाका राजनीतिक सान्दर्भिकता नगण्य छन् र यी कुनै अर्कै संसारका अदभुत (exotic) रचना हुन् जसलाई निम्न (inferior) बौद्धिक क्षमता र सौन्दर्य बोध भएको जमातले संरक्षण प्रदान गरिरहेको हुन्छ (काजमी सन् १९९९ : १५) ।

तर काजमीकै विचारमा पछिल्ला दिनहरूमा यस्तो पूर्वाग्रही र साँघुरो बुझाइमा विस्तारै परिवर्तन आउन थालेको छ । क्रमशः धेरै व्यक्ति रूढिबद्ध सिनेमाको समाजशास्त्रीय र राजनीतिक घटनाचक्रलाई कम आँकलन गर्न नसकिने महसुस गर्न थालेका छन् । नेपालमा भने अझै पनि यस दृष्टिकोणबाट नेपाली सिनेमाको विश्लेषण तथा अध्ययन हुनुपर्छ भन्ने सोचको उक्ति सारो विकास भएको छैन ।

रूढिबद्ध सिनेमा कलाको भद्दा नमूना मात्र हो, यो मनोरञ्जनमा मात्र सीमित हुन्छ र काल्पनिक संसारमा मात्र उडान लिइरहेको हुन्छ भन्ने सिर्जित मिथ्या (myth) लाई काजमीले चुनौती दिएका छन् । उनका अनुसार, यस्तो सिनेमाले आममानिस, खास गरी 'सबाल्टर्न' को सरोकार र चासोलाई नै कुनै न कुनै रूपमा उठाइरहेको हुन्छ, र विभिन्न समयका सैद्धान्तिक तनावहरूलाई अभिव्यक्त गरिरहेको हुन्छ । यसको कच्चा पदार्थ त्यही समाजभित्रबाट लिइएको हुन्छ । यसलाई कुनै पनि शर्त वा बहानामा बेवास्ता गर्न नमिल्ने तर्क गर्छन् काजमी । रूढिबद्ध सिनेमा राजनीतिक र सैद्धान्तिक अवधारणाले भरिएको हुन्छ । सिनेमाले सामाजिक यथार्थको चित्रण मात्र गर्दैन, त्यसको निर्माण पनि गर्दछ । यसरी सचेततापूर्वक बनाइएको संरचना वा उत्पादन काल्पनिक मात्र हुन सक्दैन । यो जहिले पनि राजनीति र नागरिकको संवेदनशीलतामा अन्तर्निहित हुन्छ (काजमी सन् १९९९) । सिनेमाले आधुनिक प्रविधिको सहयोगमा सांस्कृतिक विम्बहरूको निर्माण गरी प्रक्रियागत रूपमा निश्चित राजनीतिक तथा सांस्कृतिक दृष्टिकोण निर्माण गर्छ र समाजमा त्यसको प्रचार तथा हस्तक्षेप गरिरहेको हुन्छ ।

सिनेमा सांसारिक गतिविधि, हलचल तथा विकासबाट टाढा हुँदैन । यसले सचेत वा असचेत तथा लुकेको वा खुला रूपमा राजनीतिक विषय र सन्दर्भलाई अँगालेको हुन्छ । त्यसकारण सिनेमा र समाजको बीचमा द्रुत्ततमक सम्बन्ध हुन्छ । समाजको संरचनात्मक बाध्यताले एउटा निश्चित खालको सिनेमा निर्माण गरिरहेको हुन्छ, सिनेमाले या त समाजको वर्चस्ववादी बहसलाई वैधानिकता प्रदान गरिरहेको हुन्छ वा त्यसलाई चुनौती दिइरहेको हुन्छ (काजमी सन् १९९९ : १८) ।

नन्दी र काजमीले 'लोकप्रिय' वा 'रूढिबद्ध' सिनेमाबारे माथि भने जस्तै नेपाली सिनेमाका विषयवस्तु पनि समाजका तिनै निम्न तथा निम्न मध्यम वर्गबाट लिइएका हुन्छन् । यसले त्यो वर्गको पूरा हुन नसकेको इच्छा र आकाङ्क्षालाई अभिव्यक्त गरिरहेको हुन्छ । नेपाली सिनेमा पनि राजनीतिक र सैद्धान्तिक विचारधाराले भरिएको हुन्छ । यसले निर्माण गर्ने विम्ब, अर्थ र सङ्केतले एकथरीको र एकपक्षीय सांस्कृतिक राजनीति गरिरहेको छ । यसलाई कोरा कल्पना, सस्तो मनोरञ्जन वा पलायनवादीको संज्ञा दिएर यसको उपस्थिति तथा निहित उद्देश्यलाई कम आँकलन गर्नु ठूलो भूल हो । यसले कुन खाले सांस्कृतिक राजनीति गरिरहेको छ भन्ने बुझ्न यसको अध्ययन गरिनु पर्छ । त्यसकारण यस लेखको मुख्य बहस नेपाली रूढिबद्ध सिनेमाको अन्तर्वस्तु र कथनीको प्रकृति तथा त्यसमा निहित राजनीतिक-सांस्कृतिक अर्थ र सन्देशमाथि केन्द्रित छ । यसलाई केही सैद्धान्तिक प्रश्नहरूको सेरोफेरोमा प्रस्ट्याउनु पर्छ । नेपाली सिनेमालाई रूढिबद्ध सिनेमा किन भन्ने तथा यसका विशेषताहरू के हुन् ? कसको निमित्त र कुन उद्देश्यले यी चलचित्र बनाइन्छन् ? नेपाली (रूढिबद्ध) सिनेमाले के पस्किरहेको छ ? त्यसको अन्तर्वस्तुलाई कसरी विश्लेषण गर्ने ? यसका अन्तर्निहित र सम्भावित अर्थ के के हुन सक्छन् ? यसले कुन खालको राजनीतिक विचार र सिद्धान्त अँगालेको छ ? कुन सांस्कृतिक-राजनीतिक विचारधारालाई समर्थन गरिरहेको छ ? नेपाली सिनेमाका यिनै सांस्कृतिक राजनीतिक पक्षहरूलाई भारतीय सिनेमाका सन्दर्भमा भएका सैद्धान्तिक बहसहरूको आधारमा केलाउन तथा बुझ्न सकिन्छ ।

### नेपाली सिनेमालाई रूढिबद्ध किन भन्ने ?

संसारभरि सिनेमाका विधा (genre) सम्बन्धी बहस अनवरत रूपमा चली नै रहेको छ । सिनेमाको प्रकृति, शैली, विषय र प्रस्तुति तथा उद्देश्यका आधारमा यसलाई व्यावसायिक, लोकप्रिय, रूढिबद्ध, कला, फर्मुला, रचनात्मक, आधुनिक आदिको रूपमा विभाजन र व्याख्या गर्ने चलन छ । सामान्यतया आर्थिक लगानी गरिएका र थोरबहुत मुनाफा कमाउने अथवा केही नभए कम्तीमा लगानी नै उठिहालोस् भन्ने उद्देश्यले बनाइएका सबै सिनेमा व्यावसायिक हुन् । यस बुझाइअनुसार प्रायः सबै सिनेमालाई व्यावसायिक भन्न मिल्छ । तर पनि खासमा 'व्यावसायिक' भनेर लेबल लगाइएको सिनेमाका केही विशिष्ट चरित्र छन् । बजारबाट सक्दो बढी नाफा कमाउने सिनेमाको प्रमुख उद्देश्य त हुने नै भयो । र, त्यो नाफा कमाउन यसले एउटा दरो बजार र व्यावसायिक संयन्त्र निर्माण गरेको हुन्छ । यस सञ्जालभित्र सिनेमा वितरक, सिनेमा हल तथा

विज्ञापन एजेन्सीहरू हुन्छन्। आफ्नो उत्पादनलाई उपभोक्ता माझ व्यापक प्रचारप्रसार गर्न र तिनलाई आकर्षण गर्न यसले आमसञ्चारका अन्य साधनहरू (रेडियो, टेलिभिजन, पत्रपत्रिका, इन्टरनेट आदि) को आक्रामक र रणनीतिक रूपमा अत्यधिक उपयोग गर्दछ। यसरी यसले सम्पूर्ण बजारमाथि नियन्त्रण र एकाधिकार जमाएको हुन्छ। केही निश्चित अभिनेताहरूको नायकीय छवि (stardom) – जुन छवि यही सिनेमाले सिर्जना गरेको हुन्छ – लाई व्यापक प्रचारप्रसार गर्छ तथा त्यसलाई दर्शक तान्नको निम्ति उपयोग गर्छ। बक्स अफिसमा हुने सफलता/असफलताले यस सिनेमाको सफलता/असफलता निर्धारण गर्दछ। र, रमाइलो कुरा यस्तो सिनेमालाई भद्दा कला (kitsch), पलायनवादी, काल्पनिक, खोक्रो भव्यता (spectacle) जेसुकै भनेर यसको महत्त्व कम आँकलन गरे तापनि संसारभरि यस सिनेमाको वर्चस्व छ र लोकप्रियता पनि छ।

व्यावसायिक सफलता र लोकप्रियता (उपभोक्ताको सङ्ख्या) को आधारमा धेरैले यसलाई 'लोकप्रिय' सिनेमा भन्ने गरेका छन्। यद्यपि यसलाई कुनै निश्चित परिभाषाभित्र व्याख्या गरिएको पाइँदैन। भारतीय सिनेमाको सन्दर्भमा मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्री तथा राजनीतिशास्त्रीहरू यसलाई केही विशिष्ट चरित्र, विशेषता, अवस्था तथा उद्देश्यबाट पहिचान गर्न अथवा बुझ्न सकिने भन्छन्। नेपाली सिनेमाको चरित्र, ढाँचा, शैली तथा प्रस्तुति हिन्दी सिनेमाभन्दा पृथक् नहुने भएकाले यहाँ हिन्दी सिनेमाको प्रकृति र विशेषताबारे सङ्क्षिप्तमा चर्चा गर्नु सान्दर्भिक हुनेछ।

आशीष नन्दी (सन् १९८१) का अनुसार लोकप्रिय सिनेमाका मुख्य तीन विशेषता हुन्छन्। पहिलो, यो आधुनिक कथा र फिल्मको प्रमुख सिद्धान्तभन्दा उल्टो हिँडेको हुन्छ, यसमा कथाभित्रको अवस्थाअनुसार पात्रको विकास नभई पात्रमार्फत अवस्थाको विकास गराइन्छ। घटनाहरूको शृङ्खलामार्फत कथा भनिन्छ जुन कृत्रिम रूपमा छिराइएका संयोग र दुर्घटनाहरूले उनिएको हुन्छ र स्क्रिप्ट लेखकको सबै आइडिया सकिइसकेपछि खाली ठाउँ भर्न गीत/नृत्य हालिन्छ। तर विनय लाल यही गीत-नृत्यको शृङ्खलालाई हिन्दी लोकप्रिय सिनेमाको सबैभन्दा पृथक र अनौठो विशेषता मान्छन्। उनका अनुसार, यो त्यस्तो अत्यावश्यक तत्त्व हो जसविना लोकप्रिय हिन्दी सिनेमाको कल्पना पनि गर्न सकिन्न (लाल सन् १९९८)। हुन पनि हो, हिन्दी 'लोकप्रिय' सिनेमाको यही विशेषताले यसलाई अमेरिकी, युरोपीय, पूर्वी एसियाली लगायतका देशहरूको 'लोकप्रिय' सिनेमाभन्दा पृथक र सजिलै छुट्ट्याउन मिल्ने बनाएको छ।

तडकभडकपूर्ण गीत-नृत्यको यही शृङ्खलाले यसलाई भारतमा मात्र होइन संसारका धेरै भागमा लोकप्रिय बनाएको छ। नेपाललगायत दक्षिण एसियाली मुलुकका सिनेमाले हिन्दी 'लोकप्रिय' सिनेमाको यस विशेषतालाई अत्यावश्यक तत्त्वको रूपमा ग्रहण गरेका छन्। अपवादबाहेक हरेक नेपाली चलचित्रमा गीत-नृत्यको शृङ्खला अवश्य हुन्छ। कथावस्तु र कथनीसँग यिनको सम्बन्ध होस् वा नहोस् यसलाई छिराइएकै हुन्छ। प्रेमको सुरुआत तथा विछोड, भाग्य तथा पुरुषार्थ, सुख तथा दुःख, जन्म तथा मृत्यु जस्ता हरेक घटना, भावना वा मनस्थितिको साङ्केतिक अभिव्यक्ति गर्न यसलाई हालिन्छ। यौन तथा कामुकताको प्रदर्शनका निम्ति पनि गीत-नृत्यकै प्रयोग गरिन्छ। सिनेमालाई अझ रोमाञ्चक बनाउन हिंसात्मक दृन्द्र र मारधाड पनि प्रशस्त मात्रामा राखिन्छ।

दोस्रो, सामान्यतया यस्तो सिनेमाको अन्त्य अनपेक्षित हुँदैन, पूर्वानुमानित नै हुन्छ। अर्थात् यसको कथावस्तु नितान्त नयाँ हुँदैन र स्वाभाविक रूपमा अन्त्य पनि नयाँ अथवा नचिताएको हुँदैन। सबैले जानेबुझेकै अथवा बनिसकेका चलचित्रहरूबाट उठाइएका तत्त्व तथा विषयवस्तुलाई पुनःसंयोजन गरिएको हुन्छ। एउटा फिल्मको कथावस्तु, प्रस्तुति अर्को फिल्मसँग यति मिल्दाजुल्दा हुन्छन् कि छुट्ट्याउनै गाह्रो हुन्छ (कतिपय अवस्थामा त अभिनेताहरू पनि तिनै हुन्छन्)। यसैलाई अलि व्यङ्ग्यात्मक शैलीमा नन्दी यसरी लेख्छन् :

वास्तवमा यस्तो सिनेमामा बौद्धिक चोरी (plagiarism) को सवाललाई बुझ्दै नबुझिकन गलत रूपमा थोपरिने गरिन्छ।... तिनीहरू (फिल्ममेकर) एउटा सहमतीय प्रणालीअन्तर्गत कार्य गरिरहेका हुन्छन् जसले एउटा कथाको अन्तर्वस्तु तथा तत्त्वहरू कसैको व्यक्तित्व सम्पत्ति वा मौलिक सिर्जना हो भन्ने दावीलाई खारेज गर्दछ। *रामलीला* वा *कृष्णलीला* (जुन सबैको साझा हो) जस्तै यस्तो सिनेमाको विषयवस्तु पनि सयौं पटक दोहोरिइसकेको हुन्छ। त्यसकारण यस्तो सन्दर्भमा बौद्धिक चोरीको सवाल नै उठ्दैन" (नन्दी सन् १९८१ : ९१)।

नेपाली सिनेमामा पनि अनपेक्षित निष्कर्षको कुनै गुञ्जायस हुँदैन। अझ दुःखान्त अन्त्यलाई भरसक राखिँदैन। यदि दुःखान्त अन्त्य भएछ नै भने पनि त्यो सोचेकोभन्दा फरक हुँदैन। एकअर्कासँग कथाको अन्तर्वस्तुको लेनदेन हुनु सामान्य प्रक्रिया हो। त्यसकारण एउटा चलचित्रसँग अर्को लगभग मिल्न जानु कुनै संयोग होइन र कुनै आश्चर्य पनि होइन।

तेस्रो, यस्तो सिनेमाको कथावस्तु अनिवार्य रूपमा एकरूपको (synchronic) र अप्तिहासिक (ahistorical) हुन्छ। अर्थात् कथाको सुरुआतभन्दा अन्त्य फरक



हुँदैन, जुन रूपमा सुरु भयो अन्त्य पनि त्यही रूपमा हुने गर्छ। भूत, वर्तमान तथा भविष्यबीच निरन्तरता हुन्छ। यस मानेमा यो दोस्रो विशेषताभन्दा खासै भिन्न होइन। साथै यसले कुनै निश्चित कालखण्डको कथा भनिरहेको हुँदैन।

माथि उल्लिखित तीनै प्रकारका 'विशेषता' नेपाली सिनेमामा प्रचुर मात्रामा पाइन्छन्। फरीद काजमी भने दर्शक सङ्ख्याको गणनाको मात्र आधारमा कुनै पनि विचार, संस्कृति तथा उत्पादनलाई 'लोकप्रिय' भनिहाल्नु उचित मान्दैनन्। त्यसको सिद्धान्त, उद्देश्य, उपादेयता र भूमिकालाई नकेलाई अधिकांशले उपभोग गर्दैमा त्यसलाई 'लोकप्रिय' भन्न नमिल्ने उनको तर्क छ। उनी प्रश्न गर्छन्, के त्यसो भए गुलशन नन्दाको उपन्यास, कहिल्यै नटुङ्गिने टिभी सिरियल, अश्लील साहित्य र मनमोहन देसाइका चलचित्रहरूलाई पनि लोकप्रिय मान्ने? तिनलाई लोकप्रिय भन्नु यो शब्दसँग धोकाधडी गर्नु मात्र होइन, मानवीय मर्यादालाई पनि अपहेलना गर्नु हो। यसको अर्थ 'सबैभन्दा नराम्रो नै आमजनताको निम्ति राम्रो हो' भन्ने बुझिन्छ। काजमी (सन् १९९९) का अनुसार, 'लोकप्रिय' विचार, संस्कृति तथा उत्पादनले आमजनतालाई सक्रिय बनाउँछ, निष्क्रिय रूपमा त्यसको उपभोग गरिराख्ने मात्र होइन। यसको मूल्य तथा भूमिका जहिले पनि प्रगतिशील हुन्छ, यथास्थितिवादी अथवा पश्चगमनकारी होइन। यसले जनतालाई सजग, सचेत, क्रान्तिकारी र शक्तिशाली बनाउँछ। यसले आमजनतालाई वर्चस्ववाद र यथास्थितिवाद विरुद्ध लड्न अभिप्रेरित गर्छ। तर 'लोकप्रिय' भनिएको सिनेमाले यसको ठीक विपरीत काम गर्छ। यसले निम्न वर्गको मान्यता, भावना तथा विश्वासलाई अन्तर्वस्तु बनाए तापनि सधैंभरि वर्चस्ववादी समूहको भाषा बोलिरहेको हुन्छ र त्यसैको स्वार्थसिद्ध गरिरहेको हुन्छ। अप्रगतिशील रूढिवद्ध सांस्कृतिक मूल्यमान्यता, राजनीतिक यथास्थितिवाद, वर्गीय असमानता, जातीय तथा धार्मिक भेदभाव, आदिको पक्षपोषण गरिरहेको हुन्छ। सदैव पश्चगमनकारी सोचलाई आड दिँदै शासक वर्गको वर्चस्वलाई स्थापित गर्न सघाउँछ। यसले सांसारिक कल्पनाहरूलाई तथा शासित वर्गका विविधतापूर्ण सांस्कृतिक तत्त्वहरूलाई यस्तो रूपमा परिवर्तन तथा अभिव्यक्त गर्दछ, जसले वर्तमान प्रणाली विरुद्ध आम जनतामा अन्तर्निहित अथवा सम्भावित प्रतिरोधात्मक क्षमतालाई सजगतापूर्वक निस्तेज गर्दछ (काजमी सन् १९९९ : ७२)। त्यसकारण यसलाई 'लोकप्रिय' भन्नु कुनै पनि सर्तमा उचित नहुने र 'रूढिवद्ध' भन्नुपर्ने उनको तर्क छ।

नन्दीले हिन्दी सिनेमाको व्यावसायिक सफलता र दर्शकको सङ्ख्याको आधारमा यसलाई 'लोकप्रिय' भनेका हुन्, जुन अधिकांशले भन्न रूचाउँछन्। तर

काजमी दर्शक सङ्ख्याको आधारमा नभई सिनेमाले अपनाएको यथास्थितिवादी मूल्यमान्यताको आधारमा यसलाई रूढिबद्ध (conventional) भन्नुपर्ने मान्यता राख्छन् । कृन विशेषण लगाउने भन्नेबारे दुवैका आ-आफ्नै तर्क भए पनि यस सिनेमाको सिद्धान्त, विशेषता, अर्थ तथा उद्देश्यमा भने दुवैबीच एकमत छ । म भने काजमीको अवधारणा तथा अडानसँग सहमत हुँदै यसलाई रूढिबद्ध सिनेमा भन्न रुचाउँछु ।

यहाँ हाम्रो बहस नेपाली सिनेमालाई रूढिबद्ध किन मान्ने भन्ने हो । नेपाली सिनेमामा प्रारम्भदेखि नै बम्बईबाट निर्मित हिन्दी रूढिबद्ध सिनेमाको स्पष्ट छाप देखिन्छ । त्यसो हुनु एक अर्थमा स्वाभाविक पनि हो । किनभने नेपालमा चलचित्र बनाउन भिकाइएका सुरुका तीनै जना निर्देशक हिरासिंह खत्री, बीएस थापा र प्रकाश थापा बम्बईका चलचित्रसँग सम्बद्ध थिए र त्यहीं प्रशिक्षित थिए । तिनले स्वाभाविक रूपमा त्यहाँका ढर्रा, शैली र दृष्टिकोण बोकेर ल्याए र नेपाली सिनेमामा प्रयोग गरे । पञ्चायती विचार, नीति र नारालाई नेपाली जनमानसमा प्रभावकारी ढङ्गले पुऱ्याउन दृश्य माध्यमको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन सक्ने सोचले नेपालमा चलचित्रको जन्म भएको हो । राजा महेन्द्रलाई आफ्नो वर्चस्ववादी राजनीतिक तथा सांस्कृतिक परियोजना, विकासको नीति र कार्यक्रमको प्रचारप्रसार गर्नु थियो । साथै, आफ्नो छविलाई आधुनिक राजाको रूपमा स्थापित गराउनु पनि थियो । त्यही भएर उनले नेपालभित्र चलचित्र निर्माणको आदेश दिएका थिए । त्यसका केही स्पष्ट उद्देश्य थिए । एक, पञ्चायती व्यवस्था र नीतिको प्रचारप्रसार गर्नु; दुई, आफूले अभिव्यक्ति स्वतन्त्रता दिएको देखाएर आफू पनि प्रजातन्त्र विरोधी नरहेको प्रायोजन गर्नु; तीन, राष्ट्रिय एकता र अखण्डताको नाममा 'एक भाषा एक भेष' को नीतिलाई विविधतायुक्त नेपाली समाजमा लादनु; चार, यथास्थितिवादी हिन्दू धार्मिक तथा सांस्कृतिक संस्कारलाई राष्ट्रिय संस्कारको रूपमा स्थापित गराउनु । यसै उद्देश्यअनुरूप दरबारको निर्देशन र सुभाषमा पटकथा तयार भएपछि *आमा* (२०२२), *हिजो आज भोलि* (२०२४) र *परिवर्तन* (२०२७) निर्माण गरियो । यी तीनै चलचित्रको निर्देशन हिरासिंह खत्रीले गरेका थिए । तीनओटै चलचित्रमा एकातिर राजा एवं निर्दलीय पञ्चायती व्यवस्थाको बखान गरिएको छ भने अर्कोतिर बहुदलीय व्यवस्थाको कटु आलोचना र दलका नेताहरूको मानमर्दन गरिएको छ (अजीत २०६४) । काजमीले भने जस्तै यी तीन ओटै चलचित्रले यथास्थितिवादी तथा पश्चगमनकारी विचारलाई प्रक्षेपण गरेर शासक वर्गको स्वार्थ सिद्ध गरेका थिए ।

त्यसपछि बनेका चलचित्रले पनि यिनै चलचित्रको यथास्थितिवादी सोचलाई पछ्याउँदै आएका छन्। गरिखाने मजदुर, श्रमिक तथा निम्न वर्गको समस्या, चाहना, भावना तथा विश्वासलाई अन्तर्वस्तु बनाउने गरेका भए तापनि यिनले सधैंभरि शासक वर्ग तथा वर्चस्ववादी समूहको सांस्कृतिक-राजनीतिक अभीष्टलाई सहयोग पुऱ्याएका छन्। यथास्थितिवादी सांस्कृतिक संस्कार तथा संरचनालाई आदर्शका रूपमा प्रस्तुत गर्ने गरेका छन्। काजमीले भन्ने जस्तै, यिनले अप्रगतिशील, परम्परागत तथा रूढिबद्ध हिन्दूवादी धार्मिक-सांस्कृतिक संरचना एवं मूल्यमान्यता, राजनीतिक यथास्थितिवाद, वर्गीय असमानता, जातीय तथा धार्मिक भेदभाव, आदिले पक्षपोषण गर्दै आएका छन्। त्यसैकारण नेपाली सिनेमालाई रूढिबद्ध<sup>१</sup> भनिनुपर्ने मेरो तर्क हो। तल केही चलचित्रको विश्लेषणबाट यसलाई थप प्रस्ट्याइने छ।

### रूढिबद्ध सिनेमाका संरचना तथा विशेषता

रूढिबद्ध सिनेमाका केही विशिष्ट सर्वमान्य विशेषताहरू छन्। माथि चर्चा गरिएअनुसार यसका विषयवस्तु तथा सन्दर्भहरू समाजबाट नै लिइए तापनि तिनको प्रस्तुति र शैलीमा बढी नाटकीयता र तामभ्राम, साजसज्जामा तडकभडक एवं लोकेसन र सेटको असाधारण भव्यता हुन्छ। क्यानभास भव्य हुन्छ, लाइट चहकिलो र भड्किलो हुन्छ, प्रायः हरेक अवस्था र मूडमा। यसले सबैले बुझ्ने भाषा र शैलीमा कथा भन्नेको हुन्छ, यद्यपि त्यसभित्र असाधारण, अकल्पनीय घटनापरिघटना तथा संयोगहरू आइरहन्छन्, गइरहन्छन्। यसले दर्शकको भावना र संवेदनालाई सोभै सम्बोधन गर्छ, अझ प्रहार नै गर्छ। यसका चरित्रहरू एकायामी (unidimensional) तथा श्यामश्वेत हुन्छन्। तिनको खास गरी कथित नायकको (बढीजसो पुरुष, महिला विरलै) व्यक्तिगत 'हिरोइज्म' लाई प्रधानता दिइएको हुन्छ। नायकलाई राम्रो, नैतिक, सक्षम, बहादुर र विजयीको रूपमा प्रस्तुत गर्न अनिवार्य रूपमा एउटा कथित खलनायक (विद्रुप, हिंसक,

<sup>१</sup> नेपाली सिनेमाका लागि प्रायः 'व्यावसायिक' अथवा 'फर्मूला' भन्ने विशेषण प्रयोग हुने गरेको छ। पछिल्ला केही समययता नेपाली चलचित्रको स्वघोषित 'मूलधार' को राजनीतिक, सांस्कृतिक र आर्थिक घेरावन्दी बाहिरबाट पनि चलचित्र निर्माण हुन थालेका छन्। यस्ता चलचित्रहरूको उपस्थितिपछि 'व्यावसायिक' अथवा 'फर्मूला' जस्ता विशेषणको प्रयोग भन्नु बढ्नु थालेको देखिन्छ। अपवादको रूपमा नवीन सुब्बा (नुमाफुडका निर्देशक) ले नेपाली चलचित्रलाई 'रूढिबद्ध' भन्ने गरेका छन्। उनले यसलाई 'सूत्रबद्ध' पनि भन्छन् र धेरैजसो ठाउँमा दुवै विशेषण एकैसाथ प्रयोग गर्छन् (सुब्बा २०६५)।

अनैतिक, दुष्ट, जसमा मानवता लेस मात्र पनि हुँदैन) हुन्छ। अफ रमाइलो कुरा, कथित नायक/नायिका तथा कथित खलनायकको छुट्टाछुट्टै समूह हुन्छ र यस्तो विशिष्ट लेबल लागेका उनै अभिनेता-अभिनेत्रीहरू हरेक चलचित्रमा उस्तै खाले भूमिकामा दोहोरिइरहन्छन्। गीत र नृत्यको शृङ्खला अनिवार्य हुन्छ। खुला हिंसा र मारधाडका लामा-लामा शृङ्खला हुन्छन्। एउटा बन्द संसार हुन्छ, स्पष्ट सुरुआत र स्पष्ट अन्त्य हुन्छ। यथार्थलाई एकोहोरो र एकपक्षीय तरीकाले प्रस्तुत गरिएको हुन्छ, जसभित्र बहस गर्ने र अन्य सम्भावनाहरूको खोजी गर्ने गुञ्जायस नै हुँदैन। अन्त्यमा सबैथोक मिलेको एउटा संसारको निर्माण गरिन्छ, जसभित्र दर्शकले आफूलाई समाहित गर्छ र एकछिनको निमित्त एउटा काल्पनिक सुख र आनन्दको अनुभूति गर्छ। अर्काको खुसीमा अनुभूत यही क्षणिक सुखद आनन्द (vicarious) ले उसलाई फेरि पनि सिनेमा हलतर्फ आउन बाध्य पार्छ। एकाध अपवादबाहेक प्रायः सबै नेपाली सिनेमा यही संरचनाभित्र सञ्चालित छन्।

‘नायक’ जसलाई असल, चरित्रवान र सकारात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ; ‘नायिका’ जसलाई ‘नायक’ की प्रेमिकाको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ; एउटा गरीब, अर्को धनी; तिनीहरूबीचको प्रेम, प्रेममा परिवार तथा समाजको आपत्ति; यसैबीच नराम्रो, चरित्रहीन र दुराचारीको रूपमा प्रस्तुत गरिएको ‘खलनायक’ को प्रवेश, ‘नायिका’ माथि कुदृष्टि र सम्पत्तिको लालच; षड्यन्त्र र गुण्डागर्दी; र अन्त्यमा बडो नाटकीय ढङ्गले नायकको जित, खलनायकको हार, परिवारहरूको मिलन, प्रेमलाई समाजको स्वीकृति, धर्म तथा सत्यको विजय, अधर्म एवं पापको विनाश। यही घेराबन्दीमा नाचेको हुन्छ अधिकांश चलचित्रको कथावस्तु। यस्तो सिनेमाले कहिल्यै पनि राज्यको आर्थिक, सामाजिक र राजनीतिक नीति तथा विचारधारालाई ठाडो प्रश्न गर्दैन। आर्थिक असमानता र वर्गीय द्वन्द्व त देखाइन्छ, तर नायक-नायिकाबीचको प्रेमलाई विवाहमा अवतरण गराएर वर्गीय खाडल वा द्वन्द्व सहजै समाप्त भएको सन्देशसाथ चलचित्र टुङ्गिन्छ। संरचनागत समस्यालाई व्यक्तिगत तहमा मात्र हेरिन्छ। चलचित्रपिच्छे कथा उस्तै तर घटनाक्रममा सामान्य हेरफेर, लोकेशन फरक तर प्रस्तुति उही, शैली उस्तै र अन्त पनि उही। सुखान्तमा समाप्ति, हरेक समस्याको तयारीपूर्ण नाटकीय समाधान। यही हो नेपाली रूढिबद्ध सिनेमाको सार।

यसलाई स्पष्ट पार्न केही प्रतिनिधि चलचित्रहरूको विश्लेषण यहाँ गरिएको छ। त्यसका निमित्त २०४६ सालपछि निर्माण भएका आठ ओटा चलचित्रलाई रोजिएको छ। २०४६ सालमा नेपालको राजनीतिक व्यवस्था परिवर्तन भए पनि सामाजिक संरचना तथा राज्यको धार्मिक एवं सांस्कृतिक संस्कारमा परिवर्तन

आएन । उही यथास्थितिवादी तथा वर्चस्ववादी सोच र मान्यताले निरन्तरता पाइरह्यो । नेपाली सिनेमाले पनि यसैलाई पक्षपोषण गरिरह्यो । यसैबीच नेकपा माओवादीले राज्य पुनर्संरचना तथा सांस्कृतिक क्रान्तिको एजेण्डा बोकेर २०५२ सालमा सशस्त्र जनयुद्ध थाल्यो जुन नेपाली राजनीतिका सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण घटनामध्ये एक थियो । यिनै सन्दर्भ तथा परिस्थितिहरूको सेरोफेरोमा बनेका चलचित्रलाई यहाँ नेपाली रूढिबद्ध सिनेमाको राजनीतिक र सैद्धान्तिक विश्लेषणका निमित्त रोजिएको छ । ती चलचित्र हुन् : *कन्यादान* (२०४७, प्रकाश थापा), *तृष्णा* (२०४८, उगेन छोपेल), *राँको* (२०५२, किशोर राना), *साइत* (२०५३, तुलसी घिमिरे), *बलिदान* (२०५३, तुलसी घिमिरे), *बादलपारि* (२०५६, उगेन छोपेल), *शहिदगोट* (२०५७, राजकुमार शर्मा) र *आर्मी* (२०५७, शोभित बस्नेत) । यीमध्ये *कन्यादान* र *साइत* सामाजिक अन्धविश्वासमा आधारित छन् । *तृष्णा* र *बादलपारि* दुवैको मूल विषय प्रेमकथा हो । *राँको* र *शहिदगोट*मा समाजको दुश्मन विरुद्ध 'नायक' को विजयको कथा छ अर्थात् पाप विरुद्ध धर्मको विजय । त्यसै गरी *बलिदान* र *आर्मी* राजनीतिक विषयवस्तुमा आधारित छन् । यी चलचित्रहरूले नेपाली सिनेमाका प्रायः सबै मुख्य विषय (dominant theme) लाई समेट्छन् र धेरै हदसम्म यसको पूर्ण चारित्रिक भ्रूलक दिन्छन् ।

### **कन्यादान**

एकदम सङ्क्षेपमा भन्दा यो एउटी महिलाको आत्मसमर्पणको कथा हो । उसको जिन्दगी सधैंभरि अरूको मर्यादा, इज्जत, लाज, हुकुम, दया, निगाह, इच्छा, चाहना र तृप्तिमा अडेको हुन्छ । उसको आफ्नो स्वत्व (self) नै छैन । एउटी लाचार महिला, जो हरेक घडी र मोडमा आत्मसमर्पण गर्छे ।

कुनै पहाडी गाउँमा विवाहको दृश्यबाट सिनेमा सुरु हुन्छ । नाबालक केटाकेटी (श्याम र आरती) को धूमधामसाथ परम्परागत हिन्दू रीतिअनुसार विवाह भइरहेको छ । सारा मान्छेहरू खुशी र उल्लासित छन् । बेहुला-बेहुलीलाई विवाह के हो, थाहा छैन । तर तिनीहरू पनि तामभाममा रमाएका छन् । विवाहको अर्थ र मर्म नै नबुझी विवाहित बालक मर्छे । अनि सुरु हुन्छ, विवाह भएको थाहै नपाई 'विधवा'<sup>२</sup> भएकी बालिकाको विशुद्ध 'हिन्दूवादी' सामाजिक जीवन । उसको बाल्यपनको

<sup>२</sup> म यो शब्द वा सम्बोधन प्रयोग गर्न रूचाउँदैन । कारण यसले महिलाको स्वतन्त्र पहिचानलाई स्वीकार गर्दैन ऊ को हो भन्नेलाई महत्त्व नदिई उसलाई अरूसँग जोडेर उसको अवस्थाको मात्र परिचय दिन्छ । यस शब्दको प्रयोगलाई निरूत्साहित गरिनुपर्छ ।

अपहरण, इच्छाको क्रूर हत्या, शारीरिक यातना, मानसिक पीडा, पल पलमा अपमान र तिरस्कार पाउनुलाई विधिको विधान मानिन्छ। उसले यसलाई स्वीकार्छे, प्रतिरोधको कुरा परै जाओस्, कहिल्यै विरोधसम्म गर्दैन। उसको दुःख र अपमानको त्यस बेला अन्त्य हुन्छ, जब अचानक गाउँमा उदार र आधुनिक विचारले सुसज्जित एउटा सहरी पुरुष (डाक्टर) आउँछ। त्यसले उसलाई मात्र उद्धार गर्दैन, सिङ्गै गाउँलाई रूढिबद्ध जकडनबाट मुक्त गर्छ, समाजको मुक्तिका निमित्त आएको साक्षात् देवदूत जस्तै बनेर। त्यो बालिका, जो वयस्क महिला (गौरी मल्ल) भइसकेकी हुन्छे, ऊसँग एकाकार भएपछि अथवा पुरुषको संरक्षकत्व प्राप्त गरेपछि पूर्ण हुन्छे। यसरी विवाहबाट सुरु भएको कथा विवाहकै सेरोफेरोमा टुङ्गिन्छ। कथाका बीचमा विभिन्न नाटकीय मोड, उतारचढाव आउँछन्। विक्रम सिंह (मुरलीधर), जसलाई 'खलनायक' को रूपमा देखाइएको छ<sup>३</sup>, आरतीलाई दुःख दिने, सताउने तथा उसको शरीर प्राप्त गर्ने ताकमा हुन्छ। विक्रमले आरतीलाई गोठमा थुन्छ। गोठमा आगो लगाउँछ। डा. विशाल (भुवन केसी) आरतीलाई जोगाउन आउँदा विक्रमको दस्तासँग लडाइ हुन्छ। उसले आरतीलाई बहादुरीपूर्वक जोगाउँछ। गाउँले सबै भेला भएका हुन्छन् तर ती लाचार हुन्छन्, कोही पनि जोगाउन अगाडि बढ्दैनन्। सबैले 'नायक' को प्रतीक्षा गरिरहेका हुन्छन्। यसले हलभित्रका दर्शकलाई पनि त्यही अवस्थामा पुऱ्याउँछ। अन्त्यमा डाक्टरले सोभै क्यामेरातिर फर्केर विधवा विवाहको पक्षमा उपदेशमूलक भाषण दिन्छ। मानौं उसले सारा संसारलाई सम्बोधन गरिरहेको छ र उसको एकैछिनको भाषणले वर्षौंदिखि चलिआएको कुरातिर र द्वन्द्व समाप्त भयो। सिनेमाको सुरुमा देखाइएको खुशी र शान्ति फेरि बहाली हुन्छ।

अन्त्यमा बनिबनाउ समाधान प्रस्तुत गर्नु रूढिबद्ध सिनेमाको साभ्ना विशेषता हो। यस्तो सिनेमामा समाजलाई जहिले पनि निरीह र बाहिरबाट आएको कुनै शक्तिशाली तथा सर्वगुणसम्पन्न व्यक्तिप्रति परनिर्भर देखाइन्छ। कोही बाहिरबाट (देवदूतको रूपमा) आउँछ र समाजको उद्धार गर्छ। यस चलचित्रले नन्दीले माथि भनेका यस (रूढिबद्ध) सिनेमाका तीन ओटै विशेषतालाई आत्मसात् गर्छ। यसको अन्त्य अनपेक्षित छैन। यसको सुरुआत जहाँबाट भयो अन्त्य पनि त्यहीं भयो। यसले कुनै कालखण्डको कथा भन्दैन। यसको कथा तथा अन्तर्वस्तु

<sup>३</sup> विक्रमलाई पहिलोचोटि देखाउँदा उसको खुट्टाबाट देखाइन्छ। उसले सलाई कोर्छ, चुरोट सल्काउँछ तर अर्भे अनुहार देखाइदैन। प्रायः यस्तै तरिका अपनाएर पहिलो परिचयमै ऊ 'खलनायक' हो भन्ने बुझाइन्छ।

समाजबाटै लिइएका छन् । बीचबीचमा दर्शकलाई थप मनोरञ्जन दिन र रङ्गीन तथा रमभ्रमपूर्ण संसारमा लैजान गीत-नृत्यका साथै रोमाञ्चक बनाउन मारधाड पनि राखिएको छ । दर्शकको भावना र संवेदनालाई भ्रकभ्रकाउन तथा तिनमा प्रहार गर्न आँसु, रोदन, हाँसो त कथाभरि छ । दर्शकको यौन उत्कण्ठालाई उत्तेजित गर्न 'नायिका' आरतीलाई 'खलनायक' विक्रम सिंहले बलात्कार गर्न खोजेको दृश्य पनि छ । यसले पुरुषलाई शक्तिशाली र महिलालाई कमजोर तथा निरीह देखाउन सघाउँछ । र, सारमा यी सबैको संयोजनले यथास्थितिवादी धार्मिक तथा सांस्कृतिक मान्यतालाई बल दिन्छ । यो एउटा पूर्णतः रूढिबद्ध चलचित्र हो । यसलाई अबै केही थप प्रसङ्गसहित व्याख्या गरौं ।

हिमाल तथा पर्वत हुँदै क्यामेरा कोठामा प्रवेश गर्छ । नेपाली सिनेमामा नेपाललाई देखाउने बहुप्रचलित तरिका । यसले नेपाल भनेको हिमाल पहाड हो भन्ने वर्चस्ववादी सोचलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ । बालिका आरतीले बालक 'पति' लाई ढोग्दै गरेको देखाइन्छ । आफ्नी आमाले "पति परमेश्वर हुन्छ, 'स्वास्ती' ले सधैं 'श्रीमान्' लाई विहान उठ्नेबित्तिकै ढोग्नु पर्छ," भनेकाले उसले यस्तो गरेकी हो । केटाकेटी खेलिरहेको बेलामा आरतीले श्रीमान्को साथीलाई हातले कुट्छे, श्रीमानले पनि आरतीमाथि हात छोड्छ । प्रत्युत्तरमा उसले पनि श्रीमानलाई कुट्न खोज्छे तर हात उठाउँदैन । त्यहीँको त्यहीँ हातले नकुटेर अलि पर गएर ढुङ्गा टिपेर हान्न खोज्छे तर ऊ भागिसकेको हुन्छ । स्वास्तीले श्रीमानलाई हात छोड्नु हुँदैन, यो धर्मको विपरीत हुन्छ भन्ने पुरातन सोचलाई यसरी बडो सावधानी र सचेततापूर्वक प्रस्तुत गरिएको छ ।

यसपछिको दृश्यमा आरती माइत आएको बेलामा लडेर उसको चुरा फुट्छ । त्यसै रात आरतीकी आमा निद्राबाट भ्रल्योस्स व्यूँभ्रिन्छे, र 'कस्तो नराम्रो सपना देखेको !' भन्छे । यी सबै घटना केही अनिष्ट हुन लागेको तर्फ सङ्केत गर्न हालिएका हुन् । र, त्यसको लगत्तै रूखबाट लडेर उसको श्रीमान्को खुट्टा भाँचिन्छ र ऊ मर्छ । त्यही बेला कुकुर पनि रून्छ । सासूले बुहारीलाई 'छोरा खाने, अलच्छिनी' भन्दै घृणा गर्ने, कुट्ने, खान नदिने गर्छे तर त्यहीँ ससुराले सहानुभूति राख्ने हुन्छ । यो प्रायः सबै रूढिबद्ध सिनेमाको चरित्र हो । आरती विधवा हो भनेर तानाबाना दिने महिला नै हुन्छन् । यसले महिलाको शत्रु महिला नै हो भनेर वारम्बार दर्शकलाई सम्झाइरहन्छ । यसैबीच तीजको गीतमा रङ्गीन कपडामा महिलाहरू नाचिरहेका हुन्छन् । आरती 'विधवा' भएकाले उसलाई सेतो पहिरनमा बाहिरै राखिन्छ । ऊ आफूलाई पनि रातो साडी र गहनामा सजिएर नाचेको सम्झिन्छे । तर ऊ आफ्नो सुखद कल्पनाबाट बाहिर आउन नपाउँदै नाच हेरेकोमा सासूले कुट्छे । सासूलाई अबै वदमास र क्रूर

देखाएर आरतीप्रति सहानुभूति जगाउन यसो गरिएको हो। एउटा पुरुषले मात्र उसको उद्धार गरेको देखाएर पितृसत्तात्मक सोचलाई अझ बलियो बनाउन खोजिएको छ। यसो हेर्दा यी सबै सामाजिक यथार्थ नै हुन्, समाजभित्र यस्तो चलन प्रशस्त पाइन्छ। देखाउनेले सामाजिक यथार्थलाई त देखाएको हो नि भन्न सक्छन्। तर यहाँ हाम्रो खोजी ती कुरा कुन सन्दर्भमा, किन र कसरी देखाइयो भन्ने हो। त्यसले त्यस अवस्थामा के अर्थ तथा सन्देश निर्माण गर्ने भन्ने हो। र, सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण कुरा, यस्तो प्रस्तुतिले कसको स्वार्थको सेवा गरिरहेको छ भन्ने हो। यो चलचित्रले यथास्थितिवादी तथा पितृसत्तात्मक सोचलाई चुनौती दिन होइन त्यसलाई अझ बलपूर्वक स्थापित गर्न सघाइरहेको छ। यसले 'विधवा' को परम्परागत मान्यतालाई पनि गम्भीर चुनौती दिँदैन, भावुकतापूर्ण सस्तो समाधान प्रस्तुत गर्दै नारीलाई कमजोर र अबलाकै रूपमा स्थापित गर्दछ।

सबैभन्दा पहिला त, यस चलचित्रको शीर्षकले नै यथास्थितिवादी सोचलाई समर्थन गरेको छ। *कन्यादान*को अर्थ हुन्छ छोरीको दान गर्नु। बुवाआमाले एउटा पुरुषलाई छोरी दान गर्नु। मानौं छोरी उनीहरूको सम्पत्ति हो र उसलाई कसैलाई पनि दान गर्न पाउने नैसर्गिक अधिकार उनीहरूलाई प्राप्त छ। यसले महिलालाई वस्तुको रूपमा हेर्छ, जसमाथि अरूको स्वामित्व हुन्छ।

यस चलचित्रको कुनै पनि घटना, प्रसङ्ग र सन्दर्भले आरती (महिला) लाई पुरुषवादी प्रणाली विरुद्ध प्रतिरोध गर्न तथा आफ्नो अधिकारको निम्ति सङ्घर्ष गर्न प्रेरित गर्दैन। उसमाथि गरिएका भौतिक तथा मानसिक यातना, तिरस्कार र अपमानको ऊ कहिले पनि प्रतिरोध गर्दैन। डर छ, यदि यसो गरियो भने पितृसत्तात्मक संरचना खल्वलिन सक्छ।

कहिलेकाहीं क्रान्तिकारी जस्ता देखिने विषयमा पनि यस्ता सिनेमा नबन्ने होइनन् तर त्यसका बावजुद चलचित्रले निर्माण गर्ने बिम्ब र कथनीले यथास्थितिवादी सोचलाई नै मद्दत पुऱ्याइरहेको हुन्छ। यसले कहिल्यै पनि वर्चस्ववादी बहसलाई चुनौती दिन अथवा उल्टाउन खोज्दैन, बरु त्यसलाई सहयोग नै गरिरहेको हुन्छ। त्यसले पारिवारिक, धार्मिक र राजनीतिक बहसभित्र जहिले पनि श्रेणीबद्ध (hierarchical) र वर्गीकृत संरचना निहित हुन्छ। यसले जहिले पनि असमान सम्बन्ध, ऊँचनीच, खण्ड तथा पूर्ण जस्ता अवधारणा र अभ्यासलाई सही साबित गर्न खोजिरहेको हुन्छ। एउटा बन्द र निश्चित ढाँचाभित्र सबैलाई बाँधिएको हुन्छ। यसरी यथास्थितिवादी संरचनालाई कायम राख्ने हुँदा आधारभूत परिवर्तनको बहसलाई निरूत्साहित पार्दछ (काजमी सन् १९९९)। *कन्यादान*ले यही यथास्थितिवादी रूढिवद्ध सामाजिक अवधारणालाई नै निरन्तरता दिएको छ।



### साइत

यो बोक्सी तथा धामीभाँकी जस्ता अन्धविश्वास विरुद्ध एउटी महिलाको लडाइँको कथा हो। विषयको चयन परिवर्तनकारी र अग्रगामी पनि छ। तर एउटा अन्धविश्वासलाई चुनौती दिने चक्करमा अनेकौँ अन्धविश्वासलाई थोपरिएको छ। तुलसी घिमिरेको हरेक चलचित्र पहाडको कुनै हराभरा र शान्त जस्तो देखिने गाउँमा सुरु वा अन्त्य हुन्छ। यो पनि त्यस्तै छ।

कथाको सुरुमै “निरक्षरताले गर्दा स-साना समस्याहरू भए तापनि रमाइलो छ यो गाउँ” भनेर गाउँप्रतिको आकर्षण झल्काइन्छ। क्यामेराले पूरा गाउँ माथिदेखि तलसम्म प्यान गर्छ, हरा भरा र शान्त। गाउँका मानिस डाक्टरभन्दा बढी धामीभाँकीमा विश्वास गर्ने हुन्छन्। गाउँमा एउटा स्वास्थ्य चौकी छ तर विरामी यहाँ जानुभन्दा सन्ते भाँकी कहाँ जान्छन्। कार्कीकी स्वास्नीको बच्चा पाँच पटक खेर गएको हुन्छ, तर ऊ फेरि गर्भवती भएकी हुन्छे। स्वास्थ्यकर्मी तीर्थ उसलाई स्वास्थ्य चौकीमा किन ल्याएको भन्दै सहरमा ठूलो डाक्टर कहाँ लैजान सल्लाह दिन्छ। तर कार्की त्यसो गर्न नसक्ने बताउँछ। ऊ पहिले सहरमै बस्ने हुन्छ, जहाँ उसको ठूलो व्यवसाय हुन्छ। तर पत्नीलाई बाँधी भनेर मान्छेहरूले पानी नै बारेपछि गाउँ फर्केको हुन्छ। यो कुरा सुनेपछि लता (नर्स) ले यसलाई अन्धविश्वास भन्छे।

दृश्य फेरिन्छ र भाँकीको कर्मकाण्ड देखाइन्छ। सन्ते भाँकीले बोक्सीको नाम ‘स’ बाट सुरु भएको बताउँछ। त्यसको आधारमा सबैले साइँलीलाई कुट्छन् र लखेट्छन्। पुष्पा (नर्स) ले साइँलीलाई ‘तामा र तुलसी’ छुवाउँछे र ‘म बोक्सी होइन’ भनेर किरिया खान लगाउँछे। तर गाउँलेहरू ‘तामा तुलसी’ छुन मान्दैनन्। यसले ‘तामा र तुलसी’ रूपी अन्धविश्वासलाई समर्थन गरेको छ।

पुष्पा भाँकीको भण्डाफोर गर्छु भन्छे र भाँकीले भुट्टो बोलेको प्रमाणित गर्छे। तर त्यसको बदलामा भाँकीले गाउँलेको सामु पुष्पा नै बोक्सी भएको विश्वास दिलाउँछे। गाउँलेहरू पुष्पालाई दुङ्गा हान्न थाल्छन्। अनि लताले “देवी जस्ती आइमाईलाई तिमीहरू दुङ्गा हान्छौ” भन्छे। यसरी आइमाई देवी हुन्छन् भन्ने अन्धविश्वासलाई समर्थन गरिन्छ।

यसैबीच डा. देव (शिव श्रेष्ठ) गाउँको स्वास्थ्यचौकीमा आउँछे। सन्ते भाँकी फरार कैदी हुन्छ, जुनकुरा डा. देवलाई थाहा हुन्छ। उसले सन्तेलाई धम्क्याएर गाउँलेको सामु पुष्पा बोक्सी होइन भन्न बाध्य पार्छे। केही दिनपछि डा. देव सहर फर्किन लाग्दा पुष्पाले मन्दिरबाट ल्याएको पञ्चामृत र प्रसाद खान

दिन्छे । ऊ “हिँडने बेलामा पञ्चामृत र प्रसाद कति राम्रो साइत” भन्छ । तर विरामी पर्छ । तर उता पुष्पाले “देवी माताले कतै मेरै सुनिदिएको हो कि” आफैँसँग भन्छे । दोहोरो अन्धविश्वासको समर्थन ।

यस घटनापछि देव र पुष्पाको बिहे हुन्छ । तर देवलाई सन्तेले मारिदिन्छ । पुष्पाले एउटा छोरालाई जन्म दिन्छे । त्यसैबखत थापाकी श्रीमती फेरि गर्भवती भएर स्वास्थ्यचौकी आउँछे । “एउटी आइमाईले बभ्किनी भएर बाँच्नु साह्रै गाह्रो हुन्छ” लताले भन्छे । “केही पाप गरेकी थिइन् होला ती दिदीले, यत्रो आँसुले पनि पखालिन नसक्ने” पुष्पाले सही थाप्छे । कार्कीकी स्वास्नीको बच्चा फेरि पनि मरेकै अवस्थामा सर्जरी गरेर निकालिन्छ र ऊ पनि मर्ने अवस्थामा पुग्छे । त्यस बेला कार्कीले ‘अन्तिम समयमा’ एकै छिनका लागि स्वास्नीको काखमा एउटा बच्चा राखिदिन पाए हुन्थ्यो भन्ने सोच्छ र, पुष्पालाई आग्रह गर्छ । तर ऊ आफ्नो बच्चा दिन हिचकिचाउँछे ।

यसैबीच तीर्थ र लताले बिहे गर्ने निर्णय गर्छन् । उनीहरू देवको बुवा डा. विक्रम सिंहलाई विहाका बेला बस्न भन्छन् । तर ऊ ‘म दुइटा विहामा उपस्थित भएँ, दुइटै जोडी छुट्टिए’ भन्दै विहामा बस्न मान्दैन । लता र तीर्थको विहामा पुष्पाले “भगवानले जुराइदिएको जोडी, कहिल्यै नछुटोस्” भन्छे । यसरी यस चलचित्रमा अन्धविश्वास र यथास्थितिवादी रूढिबद्ध सांस्कृतिक मूल्यमान्यताको पक्षपोषणको शृङ्खला नै छ ।

उता कार्कीले पुष्पाको बच्चा चोरेर लान्छ । पुष्पा आत्महत्या गर्न खोज्छे तर विक्रम सिंहले जोगाउँछ । पुष्पाको दुःखी जिन्दगी छोरो फर्केर आउने आसमा घस्रिरहेको हुन्छ । यसैबीच लताकी छोरी स्मृति (निरूता सिंह) कलेजको पढाइ सकेर गाउँ आउँछे । पुष्पाको छोरा पनि डाक्टर (अनमोल) बनेर फर्किन्छ । “जसरी उडेर हर् गयो उसैगरी उडेर हर् आइदिए हुन्थ्यो नि”, पुष्पाले यस्तो भन्नासाथ उसको छोरा प्लेनमा आएको देखाइन्छ । तर ऊ कार्कीको घरमा फर्किन्छ । उसलाई पुष्पा आफ्नो आमा हो भन्ने थाहा हुन्न । कार्की डा. अनमोललाई त्यही गाउँमा काम गर्न पठाउँछ । उसको उद्देश्य पुष्पालाई उसको छोरा फर्काउनु हुन्छ । उसले विक्रम सिंहसँग माफी माग्छ र उनकै सपनाअनुसार उसलाई डाक्टर बनाएको भनेपछि विक्रमले माफ गरिदिन्छ । आमाको मुख हेर्ने दिन डा. अनमोलले आमाको फोटोमा पुष्पाको छाया देख्छ । पुष्पाले आफ्नो छोरो चिन्छे तर ऊ पुष्पालाई आन्टी भन्छ । यसरी सबैको सहानुभूति उसलाई दिने प्रयास गरिएको छ र दर्शकको भावनासँग हरपल खेलिएको छ ।

दर्शकलाई बीच-बीचमा मनोरञ्जन दिन र दुःखको संसारबाट टाढा लैजान धीरेन र निरुताको नौकभौक, रोमान्टिक गीत र नृत्य राखिएको छ । तीर्थ र लताले तिनीहरू नाचेको देख्छन् । यो तिनीहरूलाई मन पर्दैन । तीर्थ अनमोललाई “सहर बजारकाहरू विदेशी संस्कृतिको घेरामा बाँधिएर जति नै छाडा भए पनि गाउँबस्तीमा एउटा मर्यादा अझै बाँकी छ, हामी त्यही मर्यादाभित्र बाँचेका छौं” भनेर सम्झाउँछ ।

यता सन्तेले अनमोललाई उसकी आमा पुष्पा हो तर बाबु कार्की हो भनेर भड्काउँछ । यो सुनेर अनमोल गाउँ छोडेर जान लागेको हुन्छ । त्यस बेला स्मृतिले “अन्धविश्वाससित लड्नको निमित्त बल दिन भगवानले पुष्पा आन्टीको आँखाको आँसु, हातको चुरा, सिउँदोको सिन्दुर र गलाको पोते खोसेको हो” भन्दै अनमोललाई आफ्नो हातको चुरा निकालेर दिन्छे । यसले दुइटा यथास्थितिवादी सोचलाई समर्थन गरेको छ । एउटा, भगवानले जे गर्छ राम्रोको निमित्त गर्छ । अर्को, चुरा कायरता, कमजोरी र नामर्दीको प्रतीक हो ।

यसबीच कार्कीले सबै कुरा अनमोललाई बताएपछि ऊ आफैँसँग लज्जित हुन्छ । अन्तिममा लामो र भीषण मल्ल युद्ध हुन्छ । पुरुषहरू मात्र लडाइँमा सरिक हुन्छन् । महिलाहरू छेउछाउमा उभिएर आतङ्कित मुद्रामा हेरिरहन्छन् । सन्ते भाँकी मारिन्छ । उसलाई अनमोलले त्यही हतियारले मार्छ, जुन हतियारले उसले डा. देवलाई मारेको हुन्छ । यसले प्राकृतिक नियमअनुसार एउटा पापी र अधर्मीको विनाश भयो भन्ने भाव सिर्जना गर्छ । “सपना जहिले देखे पनि हुन्छ, कल्पना जहिले गरे पनि हुन्छ तर ती सबै यथार्थमा पूरा हुन शुभ साइत चाहिन्छ” डा. विक्रमको यो भाग्यवादी उक्तिसँगै कथा सकिन्छ । अन्त्यमा एउटा खुसी परिवार र शान्त समाज देखाइन्छ । समाज फेरि आफ्नो सामान्य अवस्थामा फर्किन्छ ।

### तृष्णा

यो एउटा त्रिकोणीय प्रेमकथा हो जसमा कसैले कसैलाई प्राप्त गर्न पाउँदैन । प्राप्त केवल तृष्णा भएर रहन्छ । यसको कथा दुःखान्त छ तर अनपेक्षित अथवा सोच्दै नसोचेको छैन । अनाथ केटो सावन (भुवन केसी) लाई शक्ति (मुरलीधर) को बुवाले घरमा लान्छ र आफ्नो छोरा सरह हुर्काउँछ । सावन र शक्ति पनि एकदमै मिल्ने दाजुभाइ वा साथी जस्ता हुन्छन् । तिनीहरूको सम्बन्धको घनत्व साथी वा दाजुभाइभन्दा पनि गाढा हुन्छ ।<sup>५</sup> यसअघि सावनको सानैमा दीपा

<sup>५</sup> दोस्तीको यस्तो नमूना परम्परागत सिनेमामा धेरै प्रयोग गरिने सूत्रमध्ये एउटा हो (वसु र अरू सन् १९८१, काजमी सन् १९९९) ।

(रूपा राना) सँग भेट भएको हुन्छ र उनीहरू एक अर्कालाई मन पराउन थाल्छन् । तर लगत्तै दीपाको बुवा (पुलिसका अधिकारी) को काठमाडौँ सरूवा भएकाले उनीहरू छुट्टिनुपर्ने बाध्यता आइलाग्छ । सावन पनि काठमाडौँ आउँछ र त्यहाँको ठूलो संसारमा दीपालाई खोज्दै भौँतारिन्छ । तर सफल हुँदैन । यसैबीच ऊ वयस्क भइसक्यो, तर पनि उसको खोजी जारी छ ।

एकदिन अचानक दीपा काठमाडौँमा देखा पर्छे । सावनको खोजीले होइन, भाग्यले । दुवैले बिहे गर्ने निर्णय गर्छन् । शक्तिले पनि दीपालाई मन पराउँछ र ऊसँगै बिहे गर्ने निधो गर्छ । शक्ति र दीपाको देखादेख पनि संयोगले नै भएको हुन्छ । शक्तिले मन पराउने अरू कोही होइन आफ्नै दीपा हो भन्ने सावनले थाहा पाएपछि सुरु हुन्छ बलिदानको प्रतिस्पर्धा । पहिला सावनले शक्तिको निम्ति र पछि शक्तिले सावनको निम्ति दीपालाई छोड्ने निर्णय गर्छन् । “प्रेम प्राप्ति मात्र होइन, त्याग पनि हो” भन्ने मान्यताबाट दुवै जना प्रेरित हुन्छन् । यो हरेक त्रिकोणीय प्रेम कथात्मक सिनेमाको मूलमन्त्र हो । तर भाग्यको खेल, शक्ति र दीपा दुवै कार दुर्घटनामा मारिन्छन्, सावनको जिन्दगी तृष्णा भएर रहन्छ । यसरी भाग्य र संयोगको सहाराले तृष्णा लाई स्थापित गरेको छ । दर्शकलाई निराश नबनाउने बीचबीचमा प्रशस्त गीत-नृत्यहरू राखिएका छन् जसले तिनको तर्क प्रणालीलाई एक ठाउँमा स्थिर हुन दिँदैनन् । बूढो सावन एउटा पार्कमा आफ्नो तृष्णापूर्ण अतीत सम्झिँदै गरेको अवस्थामा सुरु भएको कथा त्यही पार्कमा त्यही अवस्थामा सकिन्छ । कथाले एक चक्र पूरा गर्छ (काजमी सन् १९९९, नन्दी सन् १९८१, प्रसाद सन् १९९८) ।

यस चलचित्रले भाग्यवादी र निराशावादी सोचलाई आत्मसात् गरेको छ । एउटा गरिब र अनाथ बालक एकैचोटि धनीको घरमा पुग्छ । सजिलै उसको आर्थिक अवस्था र वर्ग परिवर्तन हुन्छ । सङ्घर्ष गरिरहनुपर्ने, मेहनत गरिरहनुपर्ने भन्नु पडैन, सोभै छलाड् । यस परिवर्तनले त्यो वर्गको दर्शकलाई एकछिनका निम्ति आफ्नो वास्तविक अस्तित्वलाई विर्सै सुखद कल्पनाको संसारमा पुऱ्याउँछ । अनि विभिन्न घटना, संयोग र भावनात्मक तत्त्वहरूको विकास गरेर अभिनय र प्रविधिको सहाराले यथार्थको भ्रम सिर्जना गरिन्छ (काजमी सन् १९९९) ।

### बादलपारि

यो पनि त्रिकोणीय प्रेमकथा हो । तर यसमा तीनमध्ये दुईको मिलन हुन्छ र अर्को परित्यक्त हुन्छ । चलचित्रको मूल उद्देश्य प्रेमकथाको आवरणमा यथास्थितिवादी हिन्दू धार्मिक र सांस्कृतिक रीतिरिवाजको पक्षपोषण गर्नु हो । तृष्णा प्रदर्शन

भएको आठ वर्षपछि उगेन छोपेल यस चलचित्रमा भन्नु बढी यथास्थितिवादी र अभूत भनौं पश्चगमनकारी विचारलाई पक्षपोषण गरिरहेका देखिन्छन् । यो चलचित्र बन्दा समाज परिवर्तन र राज्य पुनःसंरचनाको क्रान्तिकारी एजेण्डा बोकेर माओवादीले जनयुद्ध थालेको चार वर्ष भइसकेको थियो । हिन्दूवादी धार्मिक र सांस्कृतिक वर्चस्वको विरुद्ध आवाज उठ्न थालेको थियो । तर त्यही बेला यो चलचित्रले हिन्दू सामाजिक मूल्यमान्यता नै नेपाली र नेपालीपनको पहिचान र धरोहर हो भन्ने वर्चस्ववादी धारणालाई समर्थन गर्‍यो ।

यस चलचित्रमा एउटा ठग, जो मनको राम्रो छ र ठूलै ठग भएर पनि ठग जस्तो लाग्दैन, पुलिसदेखि भाग्दै एउटी केटीसँग, जो विवाह अगावै गर्भिणी भएकी हुन्छे, नक्कली श्रीमान् बनेर उसको गाउँ जान्छ । केटी जमिनदारकी छोरी हुन्छे भने तर केटी घरबार केही नभएको तर श्रीमान्श्रीमतीको अभिनय गर्दागर्दै तिनीहरू एकअर्कासँग नजिकिन थाल्छन् र प्रेममा पर्छन् । विभिन्न मोड र उतारचढावपछि यिनीहरूको मिलन हुन्छ । यस्तो मिलनलाई भरुचाले पुनर्मिलनको भ्रम (illusion of reconciliation) भनेका छन् (भरुचा सन् १९९४ए) । यसले दर्शकमा धनी र गरिबबीचको दूरी समाप्त भएको प्रभाव पार्न खोज्छ । धनीले सजिलै गरिबलाई स्वीकार गरेको देखाएर गरिबको धनीप्रतिको वर्गीय र राजनीतिक आक्रोशलाई निस्तेज पार्न खोज्छ । रूढिबद्ध सिनेमाको सर्वाधिक प्रयोग हुने अन्त्य ।

विजय (भुवन केसी) र भैरे (सन्तोष पन्त) दुई जना ठग हुन्छन् । दुवै मिल्ने साथी पनि हुन्छन् । उनीहरूप्रति सहानुभूति जगाउन दुवैलाई घरबारविहीन, अनाथ र असुरक्षित देखाइएको छ र तिनको यसबाट उनीहरूले सहानुभूति मात्र प्राप्त गर्दैनन्, निम्न वर्गका दर्शकले तिनलाई आफू माझकै ठान्न थाल्छन् । किनभने ठगी धन्दालाई सामाजिक तथा कानुनी अपराधको रूपमा नभई जीवन गुजाराको निम्ति गर्न बाध्य भएको कामको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । फेरि, उनीहरू धनीलाई मात्र ठग्न, गरीबलाई होइन । (समाजको निम्न वर्गसँग नायकलाई जोड्ने सबैभन्दा चल्तीको सूत्र !) यसैबीच अचानक विजयको भेट अञ्जली (जल शाह) सँग हुन्छ । गाउँबाट पढ्न सहर आएकी अञ्जली सिनेमाको कलाकार सरोज (दिलीप रायमाझी) सँगको प्रेममा परेर गर्भिणी भएकी हुन्छे । उसले सरोजलाई तुरुन्तै बिहे गर्न आग्रह गर्छे तर ऊ अहिले गर्न सकिदैन भन्दै गर्भपतन गराउन जोड दिन्छ । तर अञ्जली मान्दिन र बच्चालाई जन्म दिने निर्णय गरेर गाउँतिर हिँड्छे । बसमा उसको भेट अचानक फेरि विजयसँग हुन्छ, जो पुलिसलाई कटेर भागेको हुन्छ । बाटोमा अञ्जलीले आत्महत्याको प्रयास गर्छे

र उसलाई विजयले बचाउँछ। अनि विजय अञ्जलीको भुटमटको श्रीमान् बनेर ऊसँगै उसको घरमा जान्छ। त्यहाँ बाबुबाहेक सबैले उनीहरूको स्वागत गर्छन्। तर बाबुको रिस पनि धेरै दिन रहँदैन। खेतीबाट ल्याउँदै गरेको धान लुटिनबाट विजयले जोगाएपछि बाबु पनि दङ्ग पर्छ।

यसबीच तिनीहरूको नाटकले प्रेमको रूप लिन थाल्छ। अञ्जलीले विजयलाई साँच्चै श्रीमान् मानेर तीजको दिन उसको खुट्टा धोएको पानी खान्छे। तर, त्यही बेला अचानक सहरबाट पुलिस विजयलाई समात्न घरमै आइपुग्छ। त्यतिञ्जेल चलचित्रले दर्शकलाई यस्तो भावुक मोडमा ल्याइसकेको हुन्छ, विजय ठग हो, पुलिसलाई कुटेर भागेको अपराधी हो भन्ने सोचन पनि ऊ तयार हुँदैन र पुलिसप्रति नै आक्रोशित हुन्छ। यथास्थितिवादी सिनेमाले गर्ने नै यही हो। यसले दर्शकलाई सुरुदेखि अन्त्यसम्म सिनेमाकै मुड तथा भावनामा बगाउँछ, उसले त्यति मात्रै बुझ्छ, जति सिनेमाले बुझाउन खोज्छ। यस्तो सिनेमाले दर्शकलाई सोचन दिँदैन, महसुस मात्र गर्न दिन्छ (काजमी सन् १९९९)।

उता काठमाडौँमा भैरेले विजयको भागको सजाय पनि काटिरहेको हुन्छ (साथीको निमित्त त्यागको उदाहरण)। त्यसैले, पुलिसले पक्रेर लगेको विजय तुरुन्तै सजायमुक्त हुन्छ र पुनः 'बादलपारि' फर्किन्छ। उसले त्यहाँ अञ्जलीको हात माग्छ, जसलाई सहर्ष र प्रेमपूर्वक स्वीकार गर्छे उसले। त्यसपछि एउटा सिङ्गा र खुसी परिवार निर्माण हुन्छ। तर त्यही बेला कथामा फेरि अर्को मोड आउँछ। सरोज पनि अञ्जलीलाई लिन गाउँ आइपुगेको हुन्छ। यो कुरा चलचित्रका पात्रहरूलाई मात्र होइन दर्शकलाई पनि मान्य हुँदैन। यद्यपि अञ्जलीको गर्भको वास्तविक स्रोत उही हुन्छ, तर यतिबेरसम्म दर्शकले यो कुरा विर्सिसकेको हुन्छ र अञ्जलीलाई विजयसँग पूर्ण रूपमा जोडिसकेको हुन्छ। सुरुमै अनैतिक, घोखेबाज र स्वार्थीको रूपमा प्रस्तुत गरिएको सरोज त्यसपछि कथामा पूरै समय हराएको हुन्छ र अन्त्यमा एकैचोटि लाचार, हारेको र पश्चातापपूर्ण भावमा देखिन्छ। यसबीच ऊ कहाँ के गर्दै थियो भन्ने कुनै चर्चा र सन्दर्भ चलचित्रमा छैन। उसलाई यस्तो मोडमा ल्याइन्छ, जतिखेर विजय आदर्श पुरुषको रूपमा उभइसकेको हुन्छ। रूढिबद्ध सिनेमामा यसरी नै राम्रो र नराम्रो छुट्ट्याइन्छ।

यस चलचित्रलाई तत्कालीन राजनीतिक परिवेशमा केलाएर हेरौं। पुलिस अफिसभिन्ने पुलिस अफिसरलाई कुटेर विजय भाग्छ। यसमा पुलिसलाई अक्षम देखाएर राज्यको अक्षमतालाई पुलिसतिर विस्थापित गरिएको छ। माओवादीको सशस्त्र जनयुद्धले पहाडका गाउँ, बजार र सहरमा असुरक्षा बढेर जनता राज्यप्रति क्रुद्ध हुँदै गएको त्यो बेला उनीहरूको रिस र आक्रोशलाई पुलिसको असमर्थतातिर

मोडेर राज्यलाई सजिलै उम्काइएको छ । साथै, पुलिसलाई कमजोर र शक्तिहीन देखाएर माओवादी विरुद्ध सेनालाई परिचालन गरिनुपर्ने शासक वर्गको चाहनालाई समर्थन पुऱ्याएको छ । यसरी सांस्कृतिक र राजनीतिक दुवै दृष्टिकोणबाट यसले शासक वर्गको नीति तथा योजनालाई नै सघाएको छ ।

त्यस्तै, अञ्जलीको बुवा (नीर शाह) जमिनदार हुन्छ । उसको गाउँ काठमाडौँको 'बादलपारि' को कुनै पहाडी गाउँमा छ तर विशाल खेत र जमिनदारी तराईमा, चितवनको कुनै ठाउँमा छ । उसलाई गरीब किसान र मजदुरको पक्षमा उभिएको तथा तिनको भलो चिताउने अभिभावकको रूपमा देखाइएको छ । आफ्नो छोराको खेत ट्याक्टरले जोत्ने र रसायनको प्रयोग गर्ने प्रस्ताव गर्दा ऊ कडा विरोध गर्छ । यसो गर्दा गरीब किसान र मजदुरको रोजीरोटी खोसिने भन्दै त्यस्तो प्रस्ताव आफूले कदापि नस्वीकार्ने अडान देखाउँछ । यसले वर्गीय द्वन्द्व र सङ्घर्षलाई निस्तेज गर्न खोजेको छ । माओवादीले जमिनदारहरूको जग्गा कब्जा गरिरहेको त्यो बेला जमिनदारलाई नै किसान, मजदुर तथा सर्वहारा वर्गको हितैषीको रूपमा प्रस्तुत गरेर शोषित-पीडितहरूमा ठूलो भ्रम सिर्जना गर्नुका साथै यस चलचित्रले माओवादी विरुद्ध राज्य र जमिनदारबीच वर्गीय स्वार्थको रक्षार्थ बन्न थालेको साभेदारीलाई सघाएको छ । र, यिनको त्यो यथास्थितिवादी गठबन्धन विरुद्ध किसान, मजदुर तथा सर्वहारा वर्गमा उठ्न थालेको विरोधको स्वरलाई न्यून गर्न खोजेको छ ।

बादलपारिले दुइटा संसार देखाएको छ । एउटा सहरि संसार, जहाँ ठग, धोकेबाज र अनैतिकहरू बस्छन् । अर्को गाउँ, जहाँ सबै शान्त, संस्कारी, सोभार् र सरल छन् । कतै कुनै द्वन्द्व छैन । धनी र गरीबबीच कुनै खाडल र असमझदारी छैन । गाउँ र सहरलाई हेर्ने उही रूढिबद्ध सोच ।

यस चलचित्रले पनि सांस्कृतिक यथास्थितिवादलाई नै प्रस्ट र प्रखर रूपमा पक्षपोषण गरेको छ । अञ्जलीले आफ्नो गर्भमा रहेको भ्रूणको वैधानिकता पेश गर्न भुटमुटकै सही तर श्रीमान्को रूपमा विजयलाई परिवारसामु पेश गर्नुपर्ने हुन्छ । त्यसपछि एउटा निष्ठावान् तथा पतिव्रता नारीको रूपमा सबै कर्तव्यहरू हाँसीखुसी पूरा गर्छे । यसको चरम उत्कर्ष त्यतिखेर हुन्छ, जतिखेर तीजको दिन ऊ विजयको गोडा धोएको पानी खान्छे । अनि विजयलाई मसीहाकै रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ किनभने ऊ अञ्जलीको गर्भमा अरूको बच्चा हुर्किरहेको थाहा पाउँदापाउँदै पनि उसलाई अपनाउन तयार हुन्छ । सरोजले उसलाई 'देउता' नै भन्छ ।

तर उगेन छोपेलको सिनेमाको एउटा विशेषता छ । उनी आफ्ना कुराहरूलाई अलि कलात्मक र सुसङ्गत (coherent) रूपमा भन्छन् । उनको शैली र बहाव

अरूको भन्दा पत्यारलाग्दो हुन्छ । त्यसकारण दर्शकमा उनको सिनेमाको प्रभाव र छाप बढी पर्ने सम्भावना रहन्छ । उनको सिनेमामा रङ्ग र प्रकाशको संयोजनमा विशेष सजगता देखिन्छ । त्यस्तै, क्यामेराको कोण पनि फरक हुन्छ । यी सबैको सुसङ्गत संयोजनले पर्दामा भइरहेको घटनालाई अभि प्रभावकारी बनाउँछ र यथार्थको भ्रम सिर्जना गर्छ । दर्शकले दृश्यसँग आफूलाई जोड्छ र उस्तै भावावेशमा बग्छ । यो फिल्ममेकरको सफलता हो ।

छोपेलको दुइटै फिल्म (तृष्णा र बादलपारि) मा मुख्य पात्र अनाथ छन्, घरबार विहीन छन्, गरिब छन् । यो मुख्य पात्रसँग दर्शकको सुरुआती सहानुभूति लिन सबैभन्दा धेरै प्रयोग गरिने फर्मूला हो । तृष्णा/मा ऊ सुरुका केही दिन सडकमा भ्वाइलिन बजाएर जीविकोपार्जन गर्छ । अचानक एकदिन एकजना धनाढ्यको नजरमा पर्छ र धनी बन्छ । त्यसै गरी बादलपारिको मुख्य अभिनेता पनि अनाथ र घरबारविहीन हुन्छ । फरक यति छ, यो चाँडै धनी बन्नको निमित्त धनीलाई ठाने हुन्छ । तर उसको अवस्था धेरै समयसम्म एकैनासको देखाइएको छैन । द्रुत गतिमा परिवर्तन भइरहन्छ । यसले दर्शकलाई एक किसिमको सुखद रोमाञ्चको अनुभूति गराउन खोज्छ । उसले आफ्नो वास्तविक अस्तित्वलाई विसर्दै जाने प्रक्रिया यहीँबाट सुरु हुन्छ । अनाथ, परिवारविहीन, गरीब देखाएर मुख्य पात्रलाई राजनीतिक, आर्थिक तथा सामाजिक रूपमा असुरक्षित सर्वहारा वर्गसँग जोडिएको छ । अर्कोतिर, एउटा अनाथ र गरीब व्यक्ति जीविकाको निमित्त नैतिक/अनैतिक, कानुनी/गैरकानुनी जेसुकै काम पनि गर्न तयार हुन्छ, भन्दै चलचित्रले तिनलाई नरुचाइएका नागरिक भन्ने र हेयभावनाले हेर्ने त्यही वर्चस्ववादी बुर्जुवा मानसिकतालाई समर्थन गर्दछ । साथै त्यसलाई दमित तथा सर्वहारा वर्गको प्रिय पात्रको रूपमा राख्न उसले गरेको ठगी/चोरीमाथि कुनै नैतिक प्रश्न उठाउँदैन । उल्टै पुलिसलाई कुटेर उम्किन सफल भएको 'हिरो' को रूपमा उसलाई प्रस्तुत गर्दछ, जसलाई अन्त्यमा सिङ्गो समाजकै आदर्शको रूपमा स्थापित गरिन्छ ।

सिनेमाले सामाजिक यथार्थ मात्र प्रस्तुत गर्दैन, त्यसको निर्माण पनि गर्दछ । हाम्रो चासो भनेको यसले के निर्माण, कुन प्रयोजनको निमित्त गर्दछ, यथास्थितिवादी सोचलाई नै निरन्तरता दिन खोज्छ वा त्यसलाई परिवर्तन गर्न खोज्छ, भन्ने हो । छोपेलका दुइटै सिनेमाले यथास्थितिवादी सोचलाई अँगालेका छन् ।

### बलिदान

यस चलचित्रलाई पञ्चायती व्यवस्थामा प्रजातन्त्रको निमित्त गरिएको क्रान्तिको कथा हो भनेर प्रचार गरिएको थियो । तर यसमा पञ्चायती व्यवस्था विरूद्धको



सैद्धान्तिक सङ्घर्षभन्दा पनि व्यक्तिगत रिस र बदलाको कारणले गरिएको एउटा क्रान्तिकारीको हत्यालाई बलिदान भनेर क्रान्तिको विचारलाई धेरै हल्का रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । विचार र सिद्धान्तको निम्ति सङ्गठित सङ्घर्षभन्दा पनि यो चलचित्र रूढिवद्ध सिनेमाको चलनअन्तर्गत 'नायक' र 'खलनायक' को घेरामै सीमित हुन पुगेको छ ।

अर्जुन (हरिवंश आचार्य) र संगीताको विवाह हुन्छ । संगीताको पेटमा बच्चा हुन्छ । उसले आफ्नो गर्भको बच्चाले गर्भदेखि नै क्रान्तिको सबै कुरा सुनोस् र 'अभिमन्यु' जस्तो चक्रव्यूहमा नफसोस् भन्ने चाहेकी हुन्छे । चलचित्रमा अर्जुनलाई महाभारतको 'अर्जुन' को रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । जेलमा थुप्रै राजनीतिक बन्दीहरू छन् तर एउटा पनि महिला छैनन् । यसले एकातिर क्रान्तिमा महिलाको सक्रिय सहभागिता नरहेको बुझिन्छ भने अर्कोतिर उसलाई अन्य रूढिवद्ध सिनेमामा जस्तै 'नायक' तथा मूल कथाको वरिपरि घुम्ने एउटा निष्क्रिय वस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । एउटा अञ्चलाधीशलाई सामाजिक दुश्मनका रूपमा देखाइएको छ । चलचित्रको कुनै पनि दृश्य र सन्दर्भले पञ्चायती व्यवस्थाको गैरलोकतान्त्रिक चरित्र, आम जनतामाथिको थिचोमिचो र त्यसको राजनीतिक तथा सांस्कृतिक वर्चस्ववादी नीतिलाई देखाउँदैन । अर्जुनलाई व्यवस्थाको क्रूर हातबाट हत्या भएको नदेखाई अञ्चलाधीशले गुण्डाहरू लगाएर हत्या गरिएको देखाएको छ । 'नायक' 'खलनायक' का गुण्डाहरूको हातबाट मारिन्छ, भने 'खलनायक' को अन्त्य 'नायक' का साथीहरूको हातबाट हुन्छ । यसैलाई 'बलिदान' भनिएको छ । गम्भीर घाइते अवस्थामा रहेको अर्जुनलाई एसपी कर्णध्वज (नीर शाह) ले असीम पीडाबाट तुरुन्त मुक्ति दिन अरू कुनै बाटो नअपनाएर गोली हान्न खोज्छ । उसले अर्जुनमाथि बन्दुक तेर्स्याउँछ, तर गोली चलाउन सक्दैन । कर्णध्वजको बन्दुक अर्जुनतर्फ सोभिएको देखेर रिटायर्ड कर्णलले कर्णध्वजमाथि गोली चलाउँछ । त्यो गोली लागेर कर्णध्वजको हातमा भएको बन्दुक पनि पड्किन्छ र अर्जुनलाई गोली लाग्छ । यसरी उसको बलिदान पनि संयोगले र भूलवश भएको छ । चलचित्रको शीर्षक नै *बलिदान* राखिसकेपछि अर्जुनलाई जसरी पनि अन्त्यमा मानैपर्ने थियो । चलचित्रमा बारम्बार भनिएको क्रान्तिको पृष्ठभूमि, त्यसको विकास तथा सङ्गठन र संयोजनबारे कतै केही चर्चा छैन ।

संगीतालाई घरमै रोकिन्छ । क्रान्तिमा अर्जुनका पुरुष साथीहरू मात्र सरिक हुन्छन् । महिला कमजोर हुन्छन् र तिनको स्थान घरमा हो भन्ने पुरुषवादी सोच यहाँ पनि हावी छ । तर त्यत्तिकै रोक्न मिलेन, केही ठोस कारण चाहियो । र, त्यो ठोस कारणको सिर्जना संगीतालाई ठचाक्कै त्यही घडीमा गर्भिणी बनाएर

गरिन्छ । उसको यस अवस्थाप्रति दर्शकमा सहानुभूति जागेर आउँछ, र यस्तो बेला संगीता घर छोडेर क्रान्तिमा जानु हुँदैन भन्ने पक्षमा ऊ सजिलै सहमत हुन्छ । यसरी केही समयअगावै सक्रिय रूपमा क्रान्तिमा सहभागी संगीता एक प्रकारले अस्तित्वहीन हुँदै जान्छे । आफ्ना क्रान्तिकारी मित्रहरूले क्रान्तिको तयारीमा कवाज खेलेको र सशस्त्र तालिम लिएको दृश्य पर उभिएर हेरी मात्र रहन्छे । अन्त्यमा उसको जिद्दिले गर्दा पुरुषहरू अर्जुनलाई कैदमुक्त गर्ने अभियानमा उसलाई लिएर जान तयार हुन्छन् । तर उसलाई केवल सहानुभूतिपूर्वक लगिन्छ, उसको उपयोगिता अथवा कुनै भूमिका छ भनेर होइन । ऊ लाचार, विवश र बोभ्रको रूपमा पछिपछि लाग्छे । यतिखेर उसको गर्भ अन्तिम अवस्थामा हुन्छ, र कुनै पनि बेला बच्चा जन्मन सक्ने स्थिति हुन्छ । यस्तो घडीमा उसलाई अभियानमा सामेल गर्नुको निहित उद्देश्य दर्शकमा थप कौतूहल, रोमाञ्च तथा तनाव पैदा गर्नु हो ।

क्यामेराको कोण मात्रै पनि लोकतान्त्रिक छैन । एकाध अपवादबाहेक कुनै पनि बेला क्यामेराले 'लड सट' लिँदैन, कुनै बेला पनि 'जुम आउट' गर्दैन । 'क्लोज-अप सट' मात्रै छ । यसले पनि यसको कथालाई त्यतिखेरको सम्पूर्ण परिस्थितिभन्दा पनि एउटा व्यक्तिको परिस्थितिमा सीमित गरेको छ ।

### आर्मी

यो शाही नेपाली सेनाको बहादुरीको गाथा गाउने चलचित्र हो । यसमा सेनालाई क्षमतावान, दक्ष र चतुर देखाउँदै राष्ट्रको गौरवको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । उसको बफादारी देश र नरेशप्रति देखाइएको छ । ऊ देशको दुश्मन भनिएका जत्थाहरूसँग बहादुरीपूर्वक लड्छ, र देशको रक्षा गरेकोमा गर्व गर्छ । साथै यो चलचित्र माओवादी विरुद्ध लक्षित छ ।

यसको कथा एक जमात आर्मीको कमाण्डो तालिमबाट सुरु हुन्छ । उनीहरूलाई कडा अनुशासन, कर्तव्यपरायणता, जिम्मेवारी, स्वच्छ आचरण, जुभारूपन, कडा मेहनत आदिको पाठ सिकाइन्छ । मार्न मात्र होइन मर्न पनि तयार रहनुपर्छ, देश र नरेशको निम्ति ज्यान दिनु आर्मीको धर्म हो भन्दै बफादारी र धर्ममा विशेष जोड दिइन्छ । हिन्दू धर्म, नियमकानुन तथा नैतिकतालाई कतिसम्म मूलमन्त्र बनाइएको छ भने आर्मीको अफिसभित्र हिन्दू देवीदेवताका पेन्टिङ्हरू भित्तामा भुण्डिरहेका देखिन्छन् ।

तालिम हुँदाहुँदै अचानक दृश्य र सन्दर्भ परिवर्तन हुन्छ । आर्मी क्याम्पबाट क्याम्पसमा पुग्छ । 'फ्ल्यास ब्याक' मा अतीतका मनोरञ्जनकारी दृश्यहरू नाचन

थाल्छन् । कलेजका विद्यार्थीहरूबीच घोचपेच, लडाइँभगडा, गीत-नृत्य, मायाप्रेम, संयोग वियोग आदिको सिलसिला लामो समयसम्म चलिरहन्छ । यस क्रममा दर्शकले कथाको मुख्य विषय बिसनै लागेको बेला अचानक सैनिकहरू रौद्र रूपमा र क्रुद्ध मुद्रामा दौडधूप गरिरहेको देखिन्छ । यस्तो दर्शकमा झड्कापूर्ण असर (shocking effect) ल्याउन गरिन्छ । यसअघि बारम्बार भनिएजस्तै यस्तो सिनेमाले दर्शकको भावना र एकाग्रतालाई स्थिर रहन दिँदैन । उसलाई सोच्ने र आफ्नो धारणा बनाउने मौका नै दिँदैन ।

यता राजनीतिक दलहरूको सर्वदलीय बैठक बसेको हुन्छ । त्यसमध्ये मुख्य नेताकी छोरीलाई 'अपराधी' हरूले अपहरण गरेको जानकारी उसैले दिन्छ । अपहरणकारीहरूले प्रान्तीय सरकारको माग गरेका हुन्छन् । अन्य नेताहरूले उनीहरूको माग स्वीकार गरेर छोरीलाई छुटाउनुपर्ने सल्लाह दिन्छन् तर मुख्य नेताले छोरीका लागि देशसँग गद्दारी नगर्ने अडान लिन्छ । बैठक सकिन्छ । त्यस नेताले प्रधानमन्त्रीसँग फोनमा कुरा गर्छ, तर कुरा थाहा हुन्न । यसपछिको दृश्यमा आर्मीको एउटा ठूलो अफिसरले अरू दुई जना अफिसरलाई देशमा सड्कट आइलागेको, "आतङ्ककारी, अपराधी तथा देशद्रोहीहरूले देशीविदेशी शक्तिसँग मिलेर प्रान्तीय सरकारको माग गरेर मातृभूमिसँग गद्दारी गरेको" बताउँछ । ऊ भन्छ, "उनीहरूलाई सबक सिकाउनुपर्छ । त्यसको निम्ति सरकारले आर्मीसँग मद्दत मागेको छ । हाम्रो धर्म बन्छ देश र नरेशको रक्षाको निम्ति लड्ने ।" अनि कमाण्डोहरूले नेताकी छोरीलाई उद्धार गर्छन् । यसक्रममा थुप्रै नकाबधारी 'अपराधीहरू' मारिन्छन् । तर कथा यत्तिमै टुङ्गिँदैन ।

आतङ्ककारी, अपराधी तथा देशद्रोही भनिएकाहरू एउटा अँध्यारो कोठामा केही विदेशीहरूको उपस्थितिमा देशलाई तहसनहस पार्ने योजना बनाइरहेका हुन्छन् । त्यहाँ प्रयोग गरिएको लाइट, क्यामेराको कोण, व्यक्तिहरूको मुद्रा तथा उनीहरूले बोल्ने शैलीले तिनीहरूलाई खुँखार, खतरनाक र समाजभन्दा बाहिरका देखाउन अहम् भूमिका खेलेको छ । कसैले पनि राजनीतिक भाषा बोलेका छैनन् । तिनका माग पनि प्रस्ट छैनन् । तिनीहरू सरकारले माग पूरा नगरे काठमाडौँलाई मिसाइल हानेर ध्वस्त पार्ने चेतावनी दिन्छन् । अन्त्यमा बडो बहादुरीपूर्वक कमाण्डोहरूले त्यो मिसाइललाई निष्क्रिय पार्छन् र सबै आतङ्ककारी, अपराधी तथा देशद्रोहीहरूलाई सिध्याउँछन् । आर्मीले विजय प्राप्त गर्छ । उसले देशको दुश्मनलाई मार्छ । देशमा फेरि अमनचैन र शान्ति स्थापित हुन्छ ।

यो चलचित्र बन्दा माओवादीले जनयुद्ध थालेको पाँच वर्ष भएको थियो । उनीहरूले आफ्ना अभियान तीव्र गर्दै र व्यापक बनाउँदै लगेका थिए । तिनको

एजेण्डाले सर्वहारा तथा श्रमिक वर्गमा राजनीतिक मान्यता पाउन थालेको थियो । तर त्यहीबखत आएको यो चलचित्रले माओवादीलाई गैरराजनीतिक मात्र होइन अपराधी, आतङ्ककारी तथा देशद्रोही भनेको छ । उनीहरूलाई आपराधिक प्रवृत्तिका विदेशीहरूको पैसा तथा शक्तिमा सञ्चालित भएको देखाएर र देशको दुश्मनको रूपमा प्रस्तुत गरेर माओवादीले सर्वहारा वर्गमा पाउन थालेको स्वीकार्यता र वैधानिकतामाथि प्रहार गरेको छ । तत्कालीन राज्यले पनि माओवादीलाई आतङ्ककारी नै भनेको थियो र राजनीतिक रूपमा ऊसँग संवाद गर्न चाहेको थिएन । यसरी यस चलचित्रले पनि राज्यको नीतिलाई नै सघाएको छ । यसले आम रूढिबद्ध सिनेमा जस्तै माओवादीलाई 'खलनायक' र आर्मीका कमाण्डोलाई 'नायक' को रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । त्यतिखेरको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण राजनीतिक मुद्दालाई विषय बनाए तापनि यसको कथनीको भाषा र प्रस्तुतिको शैली राजनीतिक छैन ।

यो चलचित्र शासक वर्गको राजनीतिक अभीष्ट पूर्ति गर्न बनाइएको हो । आर्मीको दृष्टिबाट प्रस्तुत भएको छ यो चलचित्र । यसमा प्रचारात्मक शैलीमा माओवादीलाई गैरराजनीतिक आपराधिक समूह जसलाई आर्मीले सहजै समाप्त गर्न सक्छ भनिएको छ । यसमा तिनीहरूको उठानको कुनै ऐतिहासिक पृष्ठभूमि (तिनीहरू कहाँबाट आए, किन आए, कस्को निम्ति आए, आदि) छैन । कतिपय अवस्थामा तिनको अनुहार पनि देखाइन्न । यसले तिनीहरूलाई समाजले नचाहेको, नखोजेको रूपमा बुझाउँछ । यस चलचित्रको अर्को निकृष्ट राजनीति भनेको पुलिसलाई भ्रष्ट र अक्षम मात्र होइन, 'अपराधी' का निम्ति काम गर्ने देखाउनु पनि हो । पुलिसमाथि लगाइएको गम्भीर राजनीतिक आरोप हो यो । यस्तो देखाउनुका पछाडि दुइटा स्पष्ट उद्देश्य देखिन्छन् । एक, जनतामा यसै घटिरहेको पुलिसप्रतिको विश्वासलाई भन्नु कम गर्नु । अर्को, देशको रक्षाको निम्ति आर्मी नै चाहिन्छ, भनी वकालत गर्नु । अर्थात् माओवादी विरुद्ध आर्मी परिचालन गरिनुपर्नेमा जोड दिनु । यसरी नरेश देशको एकताको प्रतीक र आर्मी राष्ट्रको गौरव भन्ने रटिरटाउ र लादिएको शासकीय मूलमन्त्रलाई यसमा स्थापित गर्न खोजिएको छ ।

### राँको

यो एउटा पहाडी गाउँमा जमिनदारको अत्याचार र थिचोमिचोमा त्रासपूर्ण जीवन जिउन बाध्य सोभासाभा जनताको उद्धार भाडामा ल्याइएका तीन जना बाहिरिया बहादुरहरूले गरेको कथा हो । जमिनदारको अत्याचारले सम्पूर्ण गाउँ

त्रस्त, दमित र पीडित हुन्छ। कसैले प्रतिरोध गर्ने आँट गर्दैन। कसैले त्यस्तो आँट गर्‍यो भने ऊ कि मारिन्छ, नत्र कहिल्यै बोल्न नसक्ने गरी चुप लगाइन्छ।

त्रासपूर्ण वातावरणमा कथा सुरु हुन्छ। पर्दामा लड सटमा एउटा भव्य घर देखाइन्छ। टाउको निहुयाएर र हात जोडेर, दुईतिर लाम लागेर मानिसहरू मूर्तिवत् खडा छन्। एकैचोटि क्लोज अपमा कसैको खुट्टा देखिन्छ। क्यामेराले उसलाई पछ्याउँछ। उसको हातमा बडेमानको खुकुरी छ। ऊ विस्तारै भारी कदमसाथ अगाडि बढिरहेको छ। अरू कुनै हलचल छैन। अचानक एउटा कलिलो केटो पछाडिबाट भयभीत रूपमा “काजीसाहेब, काजीसाहेब” भनेर चिच्याउँदै कुद्दै आउँछ। अनि मात्र त्यस व्यक्तिको रौद्रअनुहार देखिन्छ। सारा माहौल आतङ्कित हुन्छ। त्यस बालकलाई निर्ममतापूर्वक कुटिन्छ। यसले नै ऊ यस कथाको खलनायक हो भन्ने सङ्केत गर्छ।

काजीसाहेब अर्थात् जङ्गे (सुनील थापा) जमिनदार हो र उसले गाउँमाथि एकछत्र शासन चलाएको छ। त्यहाँ हरेक थोक उसको काइदाकानुनअनुसार हुन्छ। उसलाई रावणको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। उसकै भाइ शम्शेर (कृष्ण मल्ल) भाउजुलाई सान्त्वना दिँदै सुरुमै भन्छ, “भाउजु सीता जस्ती भएर पनि अयोध्यामा होइन, लङ्काको रावणसँग विहे भयो। यो तपाईंको दुर्भाग्य। म लक्ष्मण जस्तो भाइ बन्न चाहन्थेँ तर विभीषण जस्तो भाइ बन्न बाध्य भएको छु।” चलचित्रका पात्रहरूलाई रामायणका पात्रहरूसँग दाँजिएको छ। यसले घरीघरी रामायणकै कथा चलिरहेको सम्झाइरहन्छ।

शम्शेरले काजीसँग सम्पत्तिको अंश माग्छ। तर काजी उसलाई अंश दिन इन्कार गर्छ। शम्शेर जसरी पनि आफ्नो हक लिई छाड्ने अटोट गर्छ र गाउँलेलाई काजीको अत्याचार विरुद्ध लड्न उक्साउँछ। काजीले उसलाई मार्न खोज्छ। तर ऊ बडो नाटकीय ढङ्गले जोगिन्छ। काजीका मान्छेहरू उसलाई मार्न उसको घरमै आउँछन् र ऊ भाग्छ। एकजनाले पछाडिबाट गोली हान्छ। शम्शेर खोलामा लड्छ। सबैले ऊ मरेको भन्टान्छन्। तर ऊ एकैचोटि सहरको सडकमा हिँडिरहेको देखिन्छ।<sup>५</sup> ऊ खाना खोज्दै एउटा रेस्टुराँमा छिर्छ। त्यहीं उसको भेट तीन जना जोदाहा युवासँग हुन्छ। तिनीहरू रेस्टुराँमा खाएर पैसा नतिरी जान लागेका एक हुल केटाहरूलाई कुटिरहेका हुन्छन्। ती तीनजना अर्थात् अर्जुन (भुवन केसी), सोनाम (शिव श्रेष्ठ) र कमल (विजय मल्ल) अति मिल्ने साथी हुन्छन् र बेरोजगार पनि। ‘नायक’ मा हनुपने प्रायः सबै विशेषता उनीहरूमा हुन्छ। शम्शेरले उनीहरूलाई

<sup>५</sup> यो फर्मूला अधिकांश चलचित्रमा प्रयोग गरिन्छ।

जागिर दिने तर त्यसका निमित्त उसको गाउँ जानुपर्ने प्रस्ताव राख्छ। उनीहरू प्रस्ताव स्वीकार गर्छन् र ऊसँगै बसमा गाउँदै नाच्दै गाउँतिर लाग्छन्।

गाउँ जानुभन्दा पहिला शम्शेरलाई लिएर तिनीहरू अर्जुनको घर जान्छन्। त्यहाँ अर्जुनकी आमाले “राम, भरत र लक्ष्मण थिए, अब शत्रुघ्न पनि पाइयो” भन्दै तीनै जनालाई “मालिक भगवान सरह हुन्छ। सधैं गरीबगुरूवाको रक्षा गर्नु” भन्छिन्। यस भनाइले उनीहरूलाई गरीबको रक्षक र उद्धारकर्ताको रूपमा स्थापित गरिदिन्छ र दर्शक उनीहरूसँग भावनात्मक रूपमा जोडिन्छन्। अनि उनीहरूकै सफलता र विजयमा आफ्नो पनि मुक्ति तथा विजयको कल्पना गर्न थाल्छन्।

तिनीहरू गाउँ पुग्नेबित्तिकै काजीका मान्छेसँग कूटाकूट पर्छ। काजीले आफ्ना लठैतहरूबाट शम्शेरको हत्या गराइदिन्छ। त्यसपछि तीनै जना काजीलाई समाप्त पार्ने अभियानमा लाग्छन्। यसैबीच तिनीहरू प्रेममा पर्छन्। कुसुम (गौरी मल्ल) केटाकेटीलाई पढाउने हुन्छे, अर्जुन उसको प्रेममा पर्छ। पेमा (मिथिला शर्मा) को श्रीमान्लाई काजीले पहिल्यै मारिसकेको हुन्छ। सोनाम उसलाई मन पराउन थाल्छ कमलको प्रेम काजीकी छोरी पिङ्गी (कृष्टि मैनाली) सँग पर्छ। विभिन्न घटनाहरू हुँदै जान्छन् र अन्त्यमा तिनीहरूले काजीको नाश गर्छन्। भीषण युद्धहरूमा रावणको विनाश हुन्छ र रामको विजय हुन्छ।

### शहीदगोट

एकै समाजमा व्याप्त अपराधले कसरी एउटा सोभो मान्छे पनि हतियार उठाउन बाध्य हुन्छ भन्ने देखाउन खोजिएको छ, यस चलचित्रमा। यसको नायक समाजका दुश्मनहरूसँग लड्छ। यस क्रममा दुश्मनलाई नाश त गर्छ तर आफू पनि मारिन्छ। अनि उसलाई समाजले शहीदको उपाधि प्रदान गर्छ। यसमा समाजलाई आफ्नो मुक्तिका निमित्त एउटा नायकको पर्खाइमा रहेको निरीह, लाचार तथा आवाजविहीन देखाएको छ। नायकबाहेक समाजका अन्य पात्रहरूको कुनै भूमिका र सक्रियता नै छैन। कहाँसम्म भने प्रहरी पनि लाचार, कमजोर र बिकाउ छ।

हर्के (सुशील क्षेत्री) मेहनत मजदुरी गर्ने एउटा सोभो मानिस हुन्छ। विपना (विपना थापा) होटलमा नाच्ने केटी हुन्छे। उसलाई हर्केले मन पराउँछ। ऊ भने हर्केलाई आफ्नो शुभचिन्तकको रूपमा मात्र हेर्छे। यसैबीच एकजना व्यापारीसँगको शारीरिक सम्बन्धबाट ऊ गर्भवती हुन्छे। त्यसपछि हर्के व्यापारीसँग बदला लिन एकै बन्दुक बोकेर उसको घरमा पस्छ र उसलाई मार्छ। यस क्रममा ऊ आफू

पनि मर्छ र विपना पनि मर्छे त्यसपछि समाजका मानिसहरू हातमा राँको लिएर शहिदगेटमा भेला हुन्छन् र हर्केलाई शहीद घोषणा गर्छन् ।

चलचित्रमा प्रहरी विभागलाई भ्रष्ट र अक्षम देखाइएको छ । उच्च प्रहरी अधिकृत नाजायज र गैरकानुनी धन्दाका व्यापारीको सहयोगी हुन्छ । त्यही विभागको एकजना अधिकृत (पुलिस इन्स्पेक्टर) चाहिँ इमानदार तर लाचार हुन्छ । उसको घरमा उसकै अगाडि बम फालिन्छ तर ऊ चुपचाप हेरिरहन्छ । त्यो बम हर्केले ज्यानको बाजी लगाएर निष्क्रिय गर्छ । यस क्रममा शरीरमा आगो लागेर ऊ घाइते हुन्छ । अनि एकलै बदला लिन हिँड्छ ।

समाज र देशको दुश्मनका रूपमा एउटा व्यापारीलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी राज्यसँग जनताको वितृष्णा, रिस र असन्तुष्टिलाई सजिलै अन्ततिर मोडिएको (deflected) छ । यसले एकातिर संस्थापन पक्षलाई समर्थन गर्छ भने अर्कोतिर दर्शकलाई समाजको विग्रंदो अवस्थाको सही तथा जड कारण पहिचान गर्नबाट रोक्छ ।

राँको र शहीद गेट केही समान सूत्रहरूमा निर्भर छन् । दुवैमा समाज कमजोर र जोखिमयुक्त छ । पुलिस र कानून व्यवस्था अपराध नियन्त्रण गर्न असफल मात्र होइन असमर्थ छ । अपराधी संस्था वा समूहको आफ्नै सशस्त्र दस्ता हुन्छ, उसले आफ्नो दुश्मन वा शिकारलाई जतिखेर पनि सिध्याउन सक्छ तर समाज निरीह जस्तै हेरिरहन्छ । समाजको कुनै स्पष्ट मान्यता, लक्ष्य तथा नीति हुँदैन । खलनायकद्वारा सताइएका पीडित र कमजोर व्यक्तिहरूले समाजको प्रतिनिधित्व गरिरहेका हुन्छन् । राँकोमा थुप्रै व्यक्ति छन् जो काजी साहेब, गाउँका जमिनदारद्वारा सताइएका हुन्छन् तर तिनले कहिल्यै प्रतिरोध गरेका छैनन् । जबसम्म बाहिरबाट कोही उनीहरूलाई उद्धार गर्न आउँदैनन् तिनीहरू आवाजविहीन हुन्छन् । ती बाहिरबाट आएकाहरू, जसको त्यो गाउँ र त्यहाँका मानिसहरूसँग कुनै ऐतिहासिक सम्बन्ध हुँदैन, आफ्नै लडाईँ जस्तै काजी विरूद्ध ज्यानकै बाजी लगाएर लड्छन् । ती बाहिरीयाहरूलाई भित्रिया बनाउन अथवा त्यही समाजको सदस्य बनाउन तिनीहरू तीनै जनालाई गाउँका तीन जना महिलासँग प्रेममा बाँधिदिन्छन् । यसरी उनीहरू सहजै त्यस समाजको अभिन्न अङ्ग बन्न पुग्छन् । उनीहरू कहाँबाट आएका भन्ने कसैलाई वास्ता रहन्न । यसले दर्शकको भावनालाई अपील गर्छ । अन्तिममा ती बाहिरबाट आएका नायकहरूले काजीलाई मारेपछि गाउँलेले मुक्ति पाउँछन् तर त्यस लडाईँमा गाउँका मानिसहरूको कुनै सक्रिय सहभागिता हुँदैन । तिनीहरूमध्ये कोही काजीका बन्धक हुन्छन् भने अधिकांश मूकदर्शक हुन्छन् । यस विजयमा

दर्शकले पनि मुक्ति पाएको क्षणिक अनुभूति गर्छन् । तर त्यो स्थायी हुँदैन । किनभने तिनको मनमा ती उद्धारकहरू (देवदूतको रूपमा) छाडेरहेका हुन्छन् । जसप्रति उनीहरू आभारी भइरहेका हुन्छन् । यसले तिनको आफ्नो सक्रियताबारे सोचन दिँदैन, तिनको निम्ति पनि यसै गरी एक दिन कोही उद्धारक आउने र मुक्ति पाउने कल्पनामा हराउँछन् । काजमीले माथि नै भने जस्तो यस प्रकारका कथनी तथा अन्त्यले दर्शकलाई व्यवस्था र प्रणाली विरूद्ध प्रतिरोध गर्न उत्प्रेरित गर्दैन । यसले एकातिर शासित वर्गलाई जहिले पनि उसको दमित अवस्थामा रहिरहन नजानिँदो तवरले बाध्य पार्छ भने अर्कातिर शासक वर्गको राजनीतिलाई सघाइरहेको हुन्छ ।

### निष्कर्ष

नेपाली सिनेमाको माथिको विश्लेषणबाट यसको साभ्का तथा महत्त्वपूर्ण चरित्र थाहा पाइन्छ । हरेक चलचित्र एउटा निश्चित संरचनामा बाँधिएको छ र हिन्दूवादी सांस्कृतिक मान्यता एवं यथास्थितिवादी राजनीतिलाई पक्षपोषण गरिएको छ । यसले महिलालाई पुरुषवादी सोच र संरचनामा प्रस्तुत गर्दछ, कमजोर, पुरुषनिर्भर, निरीह, आवाजविहीन, स्वअस्तित्व नभएको, रूढिवादी, महिलालाई नै देखी नसहने खालका एकनासे रूपहरूमा र पुरुषलाई महान्, समाज सुधारक, मुक्तिदाता, उद्धारक, पथप्रदर्शक, रक्षक, आदिको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ । नायक प्रायः अनाथ, गरीब, बेघरबार तर इज्जत र नैतिकताको पक्का हुन्छ । बहादुर, जोसिलो, आँटिलो, सुन्दर, आदि त हुने नै भयो । समाजका निम्न वर्गका पारिवारिक, धार्मिक तथा राजनीतिक समस्या, चासोलाई अन्तर्वस्तु बनाइएको भए पनि त्यसको प्रस्तुति यथास्थितिवाद कायम रहने गरी हुन्छ ।

नेपाली चलचित्रमा एउटा खास जातीय समूहको बिम्ब हावी रहेको छ । अपवादबाहेक हरेक चलचित्रका मुख्य पात्रहरू बाहुन-क्षेत्री (कथित उच्च जात) समूहका हुन्छन् । तिनीहरूकै मात्र सांस्कृतिक परिवेशलाई चित्रण गरिएको हुन्छ । धार्मिक दृष्टिकोणबाट हिन्दू बाहेक अन्य कुनै धार्मिक सन्दर्भका निम्ति ठाउँ हुँदैन । अन्तरसांस्कृतिक संवाद र सामञ्जस्यको कुनै गुञ्जायस हुँदैन ।

नेपाली चलचित्रले प्रत्यक्षतः राजनीतिक मुद्दालाई हतपती छोएको देखिन्छ । राजनीतिक भनिएका केही चलचित्र पनि अपवादबाहेक सामाजिक मेलोड्रामामा बढी अल्झिएका छन् । समाजमा ऐतिहासिक रूपले विद्यमान जातीय, धार्मिक, भाषिक तथा क्षेत्रीय विविधता र तिनीहरूबीचको राजनीतिक एवं सांस्कृतिक द्वन्द्व र तनावलाई नेपाली चलचित्रले आफ्नो विषय नै बनाएको छैन । यी सवालहरूप्रति



मौन बसेर यसले सधैंभरि नेपाल एउटा एकैनासको (homogenous) इन्टीटी हो भन्ने पञ्चायती वर्चस्ववादी सन्देशलाई नै पुनरुत्पादन गरिरहेको छ। यसले देशमा कुनै जातीय, धार्मिक, भाषिक तथा क्षेत्रीय भिन्नता नै छैन र भए पनि त्यहाँ शान्ति, सौहार्दता र सद्भाव छ भन्ने प्रक्षेपण गर्न खोज्छ। यदाकदा वर्चस्ववादी (dominant) समूहभन्दा 'अरू' जात, वर्ण र भाषाका चरित्र वा पात्रलाई देखाइएको छ भने पनि त्यस्तो पात्र छेउछाउ (periphery) मा सीमित हुन्छ। ऊ कहिले उपहास अथवा अपहेलनाको विषय (मधेसी) हुन्छ भने कहिले असामाजिक तत्त्व (जनजाति) हुन्छ। कहिले 'नायक/नायिका' को पछाडि नाच्ने (जसलाई सायदै कसैले वास्ता गर्दो हो) हुन्छ त कहिले 'खलनायक' ग्याङको अनाम सदस्य, जसले सधैं कुटाइ मात्र खान्छ। यसै प्रसङ्गलाई व्याख्या गर्दै नवीन सुब्बा लेख्छन् :

हिन्दी चलचित्रको जस्तै नेपाली चलचित्रको संरचनागत बनोट हिन्दू धार्मिक काव्य रामायण र महाभारत बाट उठाइएको हो। हिन्दू खस पर्वतीय शारीरिक बनोट भएको 'राम' जस्तो धीरोघात नायक, 'सीता' सावित्री जस्तो मृगनयनी नायिका र उनीहरूको रूपरङ्ग, शारीरिक बनोटसँग नमिल्ने अनुहार र बनोटलाई खलनायक वा अभिसारिकाको रूपमा लगातार प्रस्तुतिले मञ्जोल, द्रविड, मधेसी मूलका व्यक्ति र दलितहरू त्यो सौन्दर्य चेतनामा नायकको रूपमा अस्वीकार्य भए। अर्ध-शताब्दी लगाएर निर्माण गरेको यो मनोविज्ञानले नेपाली समाजको बहुलतालाई इन्कार मात्र गरेन, ती समुदायका मानिसहरूमा कुण्ठा र हीनता भरिदियो। यसले उनीहरूमा नेपाली राज्य आफ्नो हो भन्ने भावना पनि कमजोर हुँदै गयो (सुब्बा २०६५ : ६०)।

नेपाली चलचित्रमा ती 'अरू' वर्चस्ववादी (dominant) समूहको दृष्टिकोणअनुसार प्रस्तुत गरिएका हुन्छन्। तिनले 'अरू' लाई जुन रूपमा हेर्न वा राख्न चाहन्छन् त्यही रूपमा। यस सन्दर्भमा बडो सटीक शब्दमा रुस्तम भरुचा लेख्छन्, "तिनीहरूले आफ्नो प्रतिनिधित्व आफैले कदापि गर्न सक्दैनन्, तिनीहरूको प्रतिनिधित्व गरिदिनु पर्दछ। हामी हाम्रो प्रतिनिधित्व गर्न सक्छौं र हामी प्रतिनिधित्व गराइन्छौं" (भरुचा सन् १९९४वी : १०५)। उसको आफ्नो कुनै स्वत्व तथा उसले देख्ने 'अरू' वा समाजप्रतिको कुनै धारणा वा विचार हुँदैन। यसले सैद्धान्तिक द्वन्द्व र बहसको अवस्था नै आउन दिँदैन। जस्तो दृश्य नेपाली राजनीति र समाजमा देखिन्छ, चलचित्रमा पनि ती सीमान्तकृत अथवा पाखा पारिएका समूह र समुदायको स्थान छेउछाउमै देखाएर यथार्थको भ्रम (illusion of reality)

सिर्जना गरिन्छ। यसले यथास्थितिवादलाई मात्र समर्थन गर्दैन, दर्शकमा 'अरू' प्रतिको पूर्वाग्रहलाई भन्नु बढावा दिने सम्भावना हुन्छ। यस क्रममा ती 'अरू' यसबाट आहत र अपमानित महसुस गर्छन्, जसले तिनमा कृपणता पैदा गर्छ। अनि तिनले आफ्नो दयनीय अवस्थामा लाचारी व्यक्त गर्न सिवाय अरू केही गर्न सक्दैनन्।

नेपालमा अहिलेसम्म जातीय, धार्मिक, भाषिक तथा क्षेत्रीय असन्तुष्टि, द्वन्द्व र तनावबारे एउटा पनि चलचित्र बनेको छैन। यस्तो चलचित्रले नेपाली समाजमा यी विषयमाथि संवाद र बहसको बाटो खोल्ने थियो। शान्ति, सद्भाव र भाइचाराको राज्यद्वारा कृत्रिम रूपमा सिर्जित नारा वा प्रचारमाथि प्रश्न उठ्ने थियो। सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण कुरा, त्यसले नेपाली समाजमाथि सदियौंदेखि कायम रहेको हिन्दू खस उच्च जातीय वर्चस्ववादी राजनीतिको विकल्पको बाटो खोल्न सघाउने थियो। तर यो राज्य र त्यसका पक्षपोषकको निम्ति कदापि स्वागतयोग्य हुन्नथ्यो।

हाम्रो माथिको बहसबाट निस्किएको एउटा महत्त्वपूर्ण बुँदा हो- रूढिबद्ध सिनेमालाई तुच्छ वा महत्त्वहीन (trivia) ठान्दै यसको व्यापक उपस्थिति र त्यसको अर्थलाई उपेक्षा गर्न मिल्दैन। यसलाई 'पलायनवादी', 'सामान्य मनोरञ्जन' अथवा 'कोरा कल्पना' भन्नु यसको प्रकृति, प्रवृत्ति, भूमिका तथा उद्देश्यलाई गलत रूपमा बुझ्नु हो। रूढिबद्ध सिनेमा भद्रा कला हो, बजारिया प्रशाधन हो, तर साथसाथै यो एउटा आन्तरिक रूपमा अर्थ उत्पादन गर्ने प्रणाली पनि हो (नन्दी सन् १९८१)। त्यसकारण यस सिनेमाको सन्दर्भ, अन्तर्वस्तु र त्यसका अन्तर्निहित तथा सम्भावित अर्थहरूको बहुआयामिक रूपमा प्रत्येक कोणबाट गम्भीर अध्ययन हुनुपर्दछ। अनि मात्र यसको अर्थ र प्रयोजनलाई बुझ्न सकिन्छ।

नेपाली सिनेमा राजनीतिक तथा सैद्धान्तिक तत्त्वहरूले भरिपूर्ण हुन्छ। यसले समाजमा विद्यमान पारिवारिक, धार्मिक/सांस्कृतिक तथा राजनीतिक तनावहरूलाई अन्तर्वस्तु बनाएको हुन्छ। यसले सामाजिक तत्त्व र सांस्कृतिक विम्बहरूबाट अर्थ, विचार र सिद्धान्त निर्माण गरेर गम्भीर यथास्थितिवादी राजनीति गरिरहेको हुन्छ। र, समाजका यिनै यथार्थहरूलाई कथनीको निश्चित शैलीको माध्यमबाट प्रस्तुत गरेर शासक वर्गको वर्चस्ववादी सांस्कृतिक राजनीतिलाई पक्षपोषण गरिरहेको हुन्छ। यसलाई उदाह्रण पारिनु पर्दछ।

रूढिबद्ध सिनेमाले सबै समस्याको सजिलो र तयारी समाधान पस्कने हुनाले यसले दर्शकलाई सिनेमा सकिँदा आफ्ना सारा दुःख-चिन्ताबाट मुक्त भएको भ्रम सिर्जना गर्दछ। उसलाई आफ्नो वास्तविक अवस्थाबारे सोच्ने मौका नै दिँदैन।

समाजका सबै समस्या र नराम्रा पक्षको स्रोतका रूपमा एउटा खलनायकलाई देखाएर नायकमार्फत उसको पराजय अथवा विनाशले सबै समस्याको अन्त्य भएको अनुभूति गराउँछ (काजमी सन् १९९९) ।

यसले राज्य र शासक वर्गको यथास्थितिवादी र पश्चगमनकारी नीति तथा योजनालाई कहिल्यै पनि ठाडै प्रश्न गर्दैन । समाजका सबै कुरीति तथा विकृति र असमानता तथा असन्तुलनको जिम्मेवार कुनै बाहिरिया अथवा भनौं 'अरू' लाई बनाउँछ । र, यसरी मूल कारणको स्रोतलाई अन्यत्रै मोडिदिन्छ । यसले नागरिकलाई आफ्नो आवाज बुलन्द तथा प्रतिरोध गर्न होइन, जे भइरहेछ त्यसैमा अर्थात् यथास्थितिमै रमन प्रेरित गर्छ । यसले जनतालाई आफ्नो वास्तविक अवस्थाप्रति सचेत तथा जागरूक हुने वातावरण निर्माण गर्दैन ।

### धन्यवाद

यो लेखको विभिन्न मस्यौदा पढी सुभाब दिनुहुने प्रत्युष वन्त, अनुप सुवेदी, शेखर पराजुली, देवराज हुमागाई, दीपा गौतम र शरद घिमिरेलाई धन्यवाद छ । पाण्डुलिपि सम्पादनमा शरच्चन्द्र वस्तीले गर्नुभएको सहयोगका लागि पनि धन्यवाद ।

### सन्दर्भ सामग्री

अजीत, अनुभव । २०६४ । नेपाली चलचित्रको आरम्भ । *मिडिया अध्ययन* २ : ३५-७३ ।  
राई, मोहन । २०६५ । नेपाली चलचित्रमा सिर्जनात्मकता मात्र भएर हुँदैन । *स्मारिका* :  
*चलचित्र मञ्च*, पृ. ४२-४८ । काठमाडौं : चलचित्र विकास बोर्ड, नेपाल सरकार ।  
सुब्बा, नवीन । २०६५ । भावी नेपालमा चलचित्रको स्वरूप । *स्मारिका* : *चलचित्र*  
*मञ्च*, पृ. ५८-६५ । काठमाडौं : चलचित्र विकास बोर्ड, नेपाल सरकार ।

Basu, Siddhartha, Sanjay Kak and Pradip Krishen. 1981. Cinema and Society. *India International Centre Quarterly* 8(1): 57-76.

Bharucha, Rustom. 1994a. On the Border of Fascism: Manufacture of Consent in *Roja*. *Economic and Political Weekly* 29 (23): 1389-1395.

Bharucha, Rustom. 1994b. Somebody's Other: Disorientations in the Cultural Politics of Our Times. *Economic and Political Weekly* 29(3): 105-110.

Kazmi, Fareed. 1999. *The Politics of India's Conventional Cinema*. New Delhi: Sage Publications.

Kazmi, Fareeduddin. 1998. How Angry is the Angry Young Man? 'Rebellion' in Conventional Hindi Films. In *The Secret Politics of Our*

- Desires: Innocence, Culpibility and Indian Popular Cinema*. Ashis Nandy, ed., pp. 134-156. New Delhi: Oxford University Press.
- Krishen, Pradip. 1981. Introduction. *India International Centre Quarterly* 8(1): 3-9.
- Lal, Vinay. 1998. The Impossibility of the Outsider in Modern Hindi Film. In *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpibility and Indian Popular Cinema*. Ashis Nandy, ed., pp. 228-259. New Delhi: Oxford University Press.
- Nandy, Ashis. 1981. The Popular Hindi Cinema: Ideology and First Principles. *India International Centre Quarterly* 8(1): 3-9.
- Nandy, Ashis. 1998. Introduction. In *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpibility and Indian Popular Cinema*. Ashis Nandy, ed., pp. 1-18. New Delhi: Oxford University Press.
- Prasad, M. Madhava. 1998. *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press.