

नेपाली चलचित्रको आरम्भ

अनुभव अजीत

प्रारम्भ

नेपालमा चलचित्र बन्न थालेको चार दशकभन्दा बढी भइसक्यो । यति लामो यात्रा तय गरिसक्दा पनि यसबारे केही छिटफुट र सानातिना लेखोट बाहेक विस्तृत अध्ययन र अनुसन्धान गरिएको पाइँदैन । त्यसैले, यस लेखमा नेपाली चलचित्रको प्रारम्भ र इतिहासलाई विस्तारमा केलाउने प्रयास गरिएको छ । यो लेख मूलतः पञ्चायतकालीन अवधिमा चलचित्रको विकास र त्यसको अन्तर्वस्तु, शैली तथा ढाँचामा केन्द्रित छ । नेपाली चलचित्रमाथि लेखिएका सामग्रीको सीमितताले गर्दा सो क्षेत्रसँग सम्बद्ध विभिन्न व्यक्तिहरूसँग लिइएका अन्तर्वार्तालाई पनि यस लेखको आधार बनाइएको छ ।

२०१३ सालमा यु एस इन्फर्मेसन सर्भिस सेन्टरले बनाएको *हिमालयन अवेकिनड* नामक चलचित्रलाई नेपालको पहिलो वृत्तचित्र भनिएको छ (मैनाली २०६१: २) । तर यस चलचित्रको विषयवस्तु के थियो भन्नेबारे कतै उल्लेख भएको पाइँदैन ।^१ नेपाली भूगोलमाथि वृत्तचित्र बनाउने काममा जापानीहरू पनि अग्रपङ्क्तिमा पर्दछन् । जापानी पर्वतारोही माइनिची सिम्बुनले २०१३ सालमा जापानीहरूले गरेको मनास्लुको सफल आरोहणमाथि वृत्तचित्र बनाएका थिए । यस वृत्तचित्रमा जापानी टोलीको मनास्लु आरोहणको तयारी, उनीहरूको काठमाडौँ आगमन, बुढीगण्डकीको तीरैतीरको अष्टचारो बाटोको यात्रा, स्थानीय वासिन्दाहरूसँग उनीहरूको कुराकानी र मनास्लु आरोहणको विजयोत्सव^२

^१ नेपालमा यसको रेकर्ड कतै उपलब्ध भएको मलाई जानकारी छैन ।

^२ मनास्लुको सफल आरोहण गर्ने जापानीहरू पहिला हुन् (मैनाली २०६१: ३) ।

देखाइएको छ (मैनाली २०६१: २) । त्यति बेला विदेशी पर्यटकहरूमाभू नेपाललाई साङ्गिलाको उपनामले चिनिन्थ्यो । नेपालका विषम पहाड र हिमालको अद्भुत प्राकृतिक सुन्दरता तथा विभिन्न जातजाति, तिनका फरकफरक परम्परागत रहनसहन र संस्कृतिमा विदेशीहरूको विशेष रुचि रहँदै आएको छ । यिनै विविध रीतिथिति र परम्परालाई चलचित्रमा उतार्न २०१३ सालमा अमेरिकी चलचित्र निर्माता तथा समाचारदाता लोवेल थोमस नेपालको भ्रमणमा आएका थिए । यस क्रममा उनले राजा महेन्द्रको राज्याभिषेकको वृत्तचित्र र *सर्च फर प्याराडाइज* नामक कथानक चलचित्र बनाएका थिए (मैनाली २०६१: ३) ।

यसपछि २०१९ सालमा भारत, देहरादूनका बासिन्दा हिरासिंह खत्रीले राजा महेन्द्रको आदेशमा श्री ५ महेन्द्रको *बयालीसौं जन्मोत्सव र विकासको बाटोमा नेपाल* नामक दुइटो वृत्तचित्र बनाए (मैनाली २०६१: ३) । पहिलो वृत्तचित्रमा महेन्द्रको जन्मोत्सव समारोहको छायाङ्कन गरिएको थियो । यसमा राजालाई राष्ट्रिय एकता र अखण्डताको प्रतीकको रूपमा देखाउनुको साथै महेन्द्रलाई नेपालीको एकमात्र आशाकेन्द्रको रूपमा प्रस्तुत गरिएको थियो । “स्वराष्ट्रका हे वीर महेन्द्र, नेपाली आशाका केन्द्र, तिम्रो जय जय होस्” भन्ने बोलको गीत यसमा राखिएको थियो (सायमी सन् २००४: १२२) । दोस्रो वृत्तचित्रमा पञ्चायती व्यवस्था आगमन भएपछिको अत्यन्तै छोटो समयमा विकास र प्रगतिका अनेकौं कार्य भई नेपाल विकासको बाटोमा द्रुत गतिमा अगाडि बढिरहेको देखाइएको थियो । यसमा राजा महेन्द्रको र पञ्चायती व्यवस्थाको कामको एकोहोरो प्रचार गरिएको थियो । २०१७ साल पुस १ गते प्रजातान्त्रिक व्यवस्थालाई असंवैधानिक तवरले अन्त्य गरी सम्पूर्ण राज्यसत्ता आफ्नो हातमा लिएका राजा महेन्द्रले यी दुवै वृत्तचित्र आफू र आफूद्वारा प्रतिपादित व्यवस्थाको पक्षमा प्रोपगण्डा गर्ने उद्देश्यले बनाउन लगाएका थिए (मैनाली २०६१: ३) । यी वृत्तचित्रद्वारा महेन्द्रले हिन्दूहरूको तथाकथित बाहुल्य रहेको नेपाल राज्यमा आफूलाई विष्णुको अवतार तथा नेपालको सार्वभौमसत्ता र नेपाली राष्ट्रियताको एक्लो संरक्षकको रूपमा चतुरतापूर्वक प्रस्तुत गराएका थिए । त्यसै गरी निरङ्कुश र स्वेच्छाचारी पञ्चायती राजलाई वैधता प्रदान गरी दीर्घायु बनाउने ध्येयले विकासको नारालाई प्रजातन्त्रको विकल्पको रूपमा प्रयोग गरेका थिए । समष्टिगत रूपमा यिनै उद्देश्य अनुरूप दरवारको निर्देशन र सुभाषणमा पटकथा तयार भएपछि २०२२ सालमा हिरासिंहकै निर्देशनमा फिचर फिल्म *आमा*को समेत निर्माण भएको थियो ।

नेपालको भूगोल र जनजीवनलाई व्यवस्थित ढङ्गले मुभी क्यामरामा कैद गर्ने कामको सुरुआत भने स्वीस भू-गर्भविद् टोनी हेगनले गरेका हुन् । टोनी हेगन

२००७ सालमा नेपाल आएका थिए । उनी नेपालको विकासको रूपरेखा कोर्न आएको पहिलो विदेशी टोलीका सदस्य थिए । उनले सात/आठ वर्षको अवधिमा नेपालको १४ हजार किलोमिटर पैदल भ्रमण गरेका थिए । यस दौरान उनले नेपालका विभिन्न ठाँउ र परिवेशलाई आफ्ना क्यामरामा रेकर्ड गरेका थिए । यसरी आफूले सङ्ग्रह गरेको नेपालको विविध भौगोलिक अवस्था र जनजीवनको दृश्य शृङ्खलालाई उनले वृत्तचित्रको रूप दिए । उक्त वृत्तचित्रलाई २०५५ सालमा आएर पहिलोपटक काठमाडौँको एउटा भेलामा प्रदर्शन गरिएको थियो । यस वृत्तचित्रमा स्वर वा आवाज थिएन । तसर्थ प्रदर्शनसँगै हेगनले यसका दृश्यहरूको वर्णन बाहिरबाट आफ्नै मुखले गरेका थिए । पछि हेगनको सो कमेन्ट्रीको नेपाली अनुवादलाई दृश्यसँग समायोजन गरेर एउटै रेकर्डमा राखियो र यसलाई *उहिलेको नेपाल* नामकरण गरियो (मैनाली २०६१: २) ।

चलचित्र हेर्ने परम्पराको थालनी

राणाहरूको चलचित्र सोख

नेपालमा चलचित्र निर्माण धेरै पछि सुरु भए तापनि चलचित्र हेर्न थालिएको निकै पहिलेदेखि नै हो । ईस्वीको वीसौँ शताब्दीको सुरुसँगै शासक राणाहरूले चलचित्र हेर्न थालिसकेका थिए । उनीहरूले चलचित्र हेर्ने प्रबन्ध आफ्ना दरबारभित्रै मिलाएका थिए । यो उनीहरूको अत्यन्तै निजी मामिला हुने गर्दथ्यो । राणा र राजपरिवारका सदस्यबाहेक अन्यलाई चलचित्र हेर्ने अधिकार दिइएको थिएन ।

यस सन्दर्भमा प्रमोद राणाको भनाइ भने अलि फरक छ । उनका अनुसार सन् १९०१ (वि.सं. १९५८) मा देव शमशेर प्राइम मिनिस्टर बनेको अवसरमा काठमाडौँको टुँडिखेलमा चलचित्रको सार्वजनिक प्रदर्शनी गरिएको थियो । नेपालको इतिहासमा सर्वसाधारण जनताले चलचित्रसँग साक्षात्कार गर्न पाएको यो पहिलो अवसर थियो । देव शमशेरको यस्तो कार्यलाई राणा भारदारहरूले रुचाएनन् । यसले उनलाई 'खतरनाक उदारवादी' (Dangerous Liberal) को रूपमा हेर्ने भारदारहरूको दृष्टिकोणलाई थप बल प्रदान गर्‍यो (राणा सन् १९७८: १०९) ।^३ अपवादको रूपमा घटित यो घटनापछि राणा शासनको अन्त्यतिर सन् १९४९ मा

^३ राणा भारदारहरूमा पर्न गएको देव शमशेरको यही उदारवादी छवि र उनले शिक्षामा गर्न खोजेका सुधारलाई मन नपराएर प्राइम मिनिस्टर बनेको ११३ दिनपछि आफ्नै भाइ चन्द्र शमशेरले उनलाई पदच्युत गरे (गौतम २०५०: ७४) ।

पहिलो सार्वजनिक चलचित्र हलको निर्माण नहुञ्जेलसम्म आम नागरिकको निम्ति चलचित्रको अर्को कुनै सार्वजनिक प्रदर्शनी भएको उल्लेख कतै पाइँदैन ।

विश्वमा चलचित्र यति चाँडै, यति धेरै लोकप्रिय भयो कि उत्पत्तिको एक दशक भित्रै संसारका धेरैजसो ठाउँमा पुगिसकेको थियो । सन् १८९५ मा पेरिसमा चलचित्रको प्रथम प्रदर्शन भएको पाँच/छ वर्षपछि नै नेपालमा राणा शासकहरूले चलचित्र हेर्न थालिसकेका थिए ।^४ यद्यपि, उतिखेर चलचित्र हेर्ने प्रविधि असाध्यै महँगो हुने गर्दथ्यो । तर हुकुमी शासनमा राणाहरूलाई खर्चको के पर्वाह ? राष्ट्रिय ढुकुटीमाथि उनीहरूको निजी स्वामित्व थियो; जसुकै प्रयोजनको निम्ति जतिसुकै रकम खर्च गर्न पाउँथे । अङ्ग्रेजसँगको बसउठमा उनीहरूबाटै त्यो नौलो र अद्भुत मनोरञ्जन प्रदान गर्ने प्रविधिबारे राणाहरूले सुनेका थिए । सुनिसकेपछि, यसको मज्जा लिन उनीहरू आतुर भए । यसरी विलासी र मनोरञ्जनप्रिय राणाहरूले खर्चको वास्ता नगरी दरबारभित्र विशेष समारोह वा अवसरमा चलचित्र हेर्ने गरेका थिए ।

जुद्ध शमशेरले आफू प्राइम मिनिस्टर भएको बेला सन् १९४३ मा पहिलो चलचित्र हलको निर्माण आफ्नै दरबार परिसरमा गराएका थिए । तर उक्त हलमा राणामध्ये पनि उपल्लो वर्गकाहरू र राजपरिवारका सदस्यबाहेक अरू कसैको पहुँच थिएन (जोशी २०४५: ३५) । यद्यपि, जुद्ध शमशेरको दरबारमा यसभन्दा धेरै अगावैदेखि चलचित्र हेर्ने गरिएको प्रसङ्ग नर शमशेरको जीवनीमा उल्लेख छ । नर शमशेरको भनाइ अनुसार, उनका हजुरबुवा जुद्ध शमशेर “लाठ साहेव भएकै बेलादेखि (सन् १९२० तिर) दरबारको ठूलो चोकमा पर्दा हाली सबै परिवार बार्दलीमा बसी मासु-चिउरा खाँदै खुब रमाएर सिनेमा हेर्ने गर्दथ्यौं । वर्षमा १५-२० ओटा सिनेमा हेर्न पाइन्थ्यो । त्यसताका मूक सिनेमा मात्र हुने हुँदा पर्दामा कलाकारहरूको हाउभाउ हेर्दा खुब मज्जा लाग्दथ्यो” (राणा २०५८: ११०) ।

^४ फ्रान्सको पेरिसमा २८ डिसेम्बर १८९५ मा लुईस् लमियर (Louis Lumiere) र अगस्ट लमियर (Auguste Lumiere) दाजुभाइद्वारा विश्व इतिहासमा पहिलोपल्ट चलचित्रको प्रदर्शन गरियो । यस अवसरमा लमियर दाजुभाइद्वारा निर्मित A Train Arriving at a Station, Workers Leaving the Lumiere Factory, The Sea Bath/Ladies and Soldiers on the Wheel लगायतका केही अत्यन्तै छोटो वृत्तचित्रहरू देखाइएको थियो । यी चलचित्रहरूमा साँच्चिकै भएका घटनाहरूलाई स्थिर अवस्थामा राखिएको मुभी क्यामेराले खिचेर जस्ताको त्यस्तै प्रस्तुत गरिएको थियो । यसमध्ये पचास सेकेण्ड लामो A Train Arriving at a Station सबैभन्दा लोकप्रिय भएको थियो । एउटा ट्रेन स्टेशनतिर आइरहेको र त्यसबाट मान्छेहरू भर्दै गरिरहेको दृश्यलाई यसमा देखाइएको थियो (पियर्सन् सन् १९९६: १७) ।

चलचित्रमाथि राणाहरूको नियन्त्रण

राणाकालमा आम जनता सामाजिक न्याय, नागरिक हक र राजनीतिक स्वतन्त्रताबाट कठोर रूपमा वञ्चित थिए। औपचारिक शिक्षा र विज्ञान तथा प्रविधिको उपभोगबाट जनतालाई टाढै राखिएको थियो। खास गरी सूचना र सञ्चारको प्रविधि एवं माध्यम जनतासम्म नपुगोस् भन्नेमा राणा शासकहरू बढी सजग र चनाखा थिए। आम जनताले रेडियोसम्म पनि राख्न पाउँदैनथे।

आधुनिक वस्तु र भौतिक संरचनासँग राणाहरूको विशेष लगाव थियो। उनीहरू अत्यन्तै सौखिन र विलासी थिए। आफू बस्नको निम्ति राष्ट्रिय ढुकुटी रित्याएर युरोपियन शैलीमा ठूलाठूला भव्य महलहरूको निर्माण गरेका थिए। खर्चको पर्वाह नगरी भोगविलास र सुखसयलका अत्यधिक महंगा वस्तुहरू युरोपबाट आयात गर्दथे। ईस्वीको बीसौं शताब्दीको सुरुतिरै उनीहरूका लागि लाजिम्पाटमा अमेरिकन फोर्ड कारको शोरुम थियो। तर आम नागरिकलाई यस्ता कुनै पनि सुविधा र साधनबाट वञ्चित गरिएको थियो। पर्किभल लण्डनलाई उद्धरण गर्दै लिक्टी लेख्छन्, “वास्तवमा दाई चन्द्र शमशेर जस्तै जुद्ध शमशेर पश्चिमा शैलीका ब्यारेक, स्कुल, कलेज, अस्पताल र जेलहरू निर्माण गर्न अत्यन्तै उत्सुक थिए। तर विदेशीहरूको आगमनमाथि भने कडा नियन्त्रण राख्न चाहन्थे” (लिक्टी सन् १९९८: ९० मा उद्धृत)। त्यसै गरी सन् १९३५ मा *नेशनल जियोग्राफिक*मा प्रकाशित एक लेखमा पेनिलोप चेटवुडले जुद्ध शमशेरबारे लेखेका छन्, “प्राइम मिनिस्टर बाट्य रूपमा आधुनिक र ज्ञानी देखिन्छन्, साथै देशलाई फाइदा पुऱ्याउने नयाँ आविष्कारहरू मुलुक भित्र्याउन पनि चाहन्छन्, तर उनले केही खास प्रकृतिका पश्चिमा सिर्जनाहरूको आयातमा प्रतिबन्ध लगाएका छन् जसमध्ये सिनेमा सबैभन्दा अग्रस्थानमा पर्दछ। पाश्चात्य जीवन र संस्कृतिका जीवन्त दृश्यहरूको दर्शनले नेपाली जनतामा ‘अनैतिक प्रभाव’ (Demoralizing Effect) पार्ने उनको विश्वास रहेको छ” (लिक्टी सन् १९९८: ९० मा उद्धृत)। चेटवुडले काठमाडौंको रोमान्टिक तस्वीर कोर्दै यसलाई नयाँ र पुरानोको चाखलाग्दो मिश्रण (Curious Mixture of New and Old) रहेको एउटा अलगथलग अधिराज्य (Sequestered Kingdom) को राजधानी भनेका छन्।

जुद्ध शमशेरलगायतका राणाहरूले चलचित्रमा देखाइने रङ्गीन संसारका दृश्यले जनतामा ‘अनैतिक प्रभाव’ पार्ने तर्क गरे तापनि वस्तुतः उनीहरूलाई बाहिरी संसारसँगको परिचय र ज्ञानले नेपाली जनतालाई आफ्ना हक र अधिकारप्रति सचेत गर्न सक्ने त्रास थियो। उनीहरू आधुनिक चेतना र विकाससँग आम जनताको परिचय आफ्नो सत्ता र शासनको निम्ति जोखिमपूर्ण हुन सक्ने भन्थान्थे।

नेपाली जनता सधैंभरि अज्ञानताको अँध्यारोमै रहिरहून् र संसारभरि द्रुत गतिमा भइरहेको राजनीतिक तथा सामाजिक परिवर्तनदेखि अनभिज्ञ नै रहून् भनेर राणाहरूले पुस्तक र समाचारपत्रहरूको विक्री वितरणमाथि पनि पूर्ण नियन्त्रण राखेका थिए। यति मात्र होइन, उसै पनि विदेशीहरूको आगमन कमै हुने त्यस समयमा नेपाल आएका प्रत्येक विदेशीको हरेक गतिविधिको कडा निगरानी राखिन्थ्यो। विदेशीहरूको नेपाल प्रवेशमा विशेष सजगता र कडाइ अपनाइएको थियो। उनीहरूलाई आम नेपालीसँग सम्पर्कमा आउन नदिने नीति थियो। राणाहरूको मुख्य उद्देश्य भनेकै नेपालीलाई सूचना र जानकारीबाट टाढा राख्नु थियो। त्यसैले सोभ्रा नेपाली जनतामा अनैतिक प्रभाव पार्ने बहानामा उनीहरूले चलचित्रको सार्वजनिक प्रदर्शनमाथि अड्कुश लगाए। तर १०४ वर्षे आफ्नो शासनको अन्त्यतिर राणाहरू चलचित्रलाई सार्वजनिक प्रदर्शनको निमित्त खुला गर्न बाध्य भए।

सबैको निमित्त चलचित्र खुला

आम नेपालीले चलचित्र हेर्न पाउन थालेको सन् १९४९ मा काठमाडौँको नयाँ सडकमा सार्वजनिक तथा व्यावसायिक प्रदर्शनको निमित्त पहिलो सिनेमा हल खुलेपछि मात्र हो। प्रेम बानियाँलाई उद्धृत गर्दै मार्क लिक्टीले उक्त हलको स्थापनाकालदेखिको नाम 'जनसेवा' थियो भन्ने लेखेका छन् (लिक्टी सन् १९९८: ९१)। तर, कृष्ण शाह 'यात्री' को भनाइमा यसको नाम पहिला 'काठमाडौँ सिनेमाघर' थियो। पछि २००८ सालमा उक्त हलका नयाँ सञ्चालक दयारामभक्त माथेमाले यसको नाम 'जनसेवा सिनेमा' राखेका हुन् (शाह २०५८: ६०)।^५ नेपालमा पहिलो सार्वजनिक सिनेमा हलको निर्माण कसरी सम्भव भयो भन्ने सन्दर्भमा शाह लेख्छन्, "आजभन्दा ५२ वर्षअघि (२००६ साल) मोहन शमशेर हिन्दुस्तान जाँदा त्यहाँका तत्कालीन प्रधानमन्त्री जवाहरलाल नेहरूले नेपालमा एउटा पनि सिनेमा हल छैन रे हो भनी अचम्म मान्दै सोधे। सोही कुरालाई हिन्दुस्तानी पत्रिकाहरूले श्री ३ हरूले जनताको अधिकार खोसेको भनी समाचार बनाए। भनिन्छ, त्यसपछि मोहन शमशेरले नेपालमा सिनेमा हल खोल्ने मनस्थिति बनाए।" शाह अगाडि थप्छन्, "२००० सालतिरको कुरा हो, व्यापारको सिलसिलामा

^५ २०१८ भदौ २५ मा उक्त सिनेमा हल आगलागी भई ध्वस्त भयो। एउटा सानो भग्नाङ्कको निहुँमा दर्शकहरूले आवेशमा आएर आगो लगाएका थिए। इतिहासकार ग्रीष्मबहादुर देवकोटाका अनुसार त्यसपछि काठमाडौँमा कर्फ्यूको घोषणा गर्नुपरेको थियो (शाह २०५८: ६०)।

हिन्दुस्तान जाँदा खुबै सिनेमा हेर्ने गर्थे काठमाडौँका व्यापारी श्यामशङ्कर श्रेष्ठ । सिनेमाप्रति उनको क्रेज थाहा पाएका मोहन शमशेरले आफ्नो हिन्दुस्तान भ्रमणपछि उनलाई सिनेमा हल खोल्ने अनुमति दिए । त्यस बेला जुद्ध शमशेरले नाचगान र रमाइलो गर्न नयाँ सडकको छेउमा टाउन हल बनाएका थिए । त्यही टाउन हल 'काठमाडौँ सिनेमाघर' को नाउँमा नेपालको पहिलो सिनेमा हल बन्न पुग्यो । श्रेष्ठको ७५ प्रतिशत र सरकारको २५ प्रतिशत लगानी रहेको उक्त सिनेमा हलमा २००६ मङ्सिर २७ मा पहिलो चलचित्र *रामविवाह* (हिन्दी) प्रदर्शन भयो । दर्शकको ठूलो भीड थियो । कतिले सुकुलमा बसेर र कतिले उभिएर नै त्यो सिनेमा हेरेका थिए" (शाह २०५८: ६०-६१) । पहिले कहिल्यै साक्षात्कार नभएको चलचित्र प्रदर्शनको त्यो अवसर काठमाडौँवासीका निमित्त ठूलो कौतूहल र आश्चर्यको घडी थियो होला । यसै सन्दर्भमा प्रयागराज जोशी लेख्छन्, "रामविवाह प्रदर्शन भइरहेको बेला दर्शकले स्वयम् भगवान् राम नै हलमा आएको भन्थान्थे । यतिसम्म कि भगवान्को प्रत्यक्ष दर्शन नजिकबाट गर्न पाइन्छ भन्थानेर बालकनीमा बसेकाहरू पनि हलको अग्रभागमा आई बसेर हेर्थे । रामलाई देखेर दर्शकहरू चामल, पैसा र फूलहरू पर्दामा फ्याँक्ने गर्थे" (जोशी २०४५: ३७) ।

यसरी, विश्वमा चलचित्रको प्रथम प्रदर्शन भएको आधा शताब्दीपछि बल्ल आम काठमाडौँवासीले चलचित्र हेर्न थालेका हुन् । तर व्यापार र तीर्थ भ्रमणको सिलसिलामा भारत जाने नेपालीहरूले यसभन्दा अगावै चलचित्र हेराइको अनुभव प्राप्त गरिसकेका थिए । उनीहरू भारत गएको बेला चलचित्र हेर्ने दुर्लभ अवसरलाई खेर जान दिँदैनथे । वृद्धदेखि युवासम्मको भारतप्रतिको प्रमुख आकर्षण चलचित्र हुने गर्दथ्यो । उनीहरू घर फर्केपछि आफ्ना आफन्त र साथीभाइका सामु कुराकानीको सुरुआत नै चलचित्र हेरेको प्रसङ्गबाट गर्थे । उनीहरू चलचित्रको कथा बेलिविस्तार लाएर सुनाउने गर्दथे । चलचित्रमा देखाइएका दृश्यहरूलाई बढाईचढाई वर्णन गर्थे । सुन्नेहरू पनि बडो अभिरुचिपूर्वक सुन्ने गर्दथे । सिनेमा हेरेर आउनेहरूले चलचित्रका दृश्यहरू एउटा कपडाको पर्दामा फटाफट परिवर्तन हुने गरेको सुनाउँदा सुन्नेहरू अचम्म मान्दै जिब्रो टोकदथे । काठमाडौँको व्यापारी परिवारका एक जना सदस्यले सन् १९३० को दशकमा आफू सानो छँदा व्यापारको सिलसिलामा भारत गएका व्यक्तिहरूलाई व्यग्रतापूर्वक कुर्ने गरेको सम्झदै लिक्टीसँग भनेका थिए, "वर्षको तीन चार पल्ट परिवारका सदस्यहरू व्यापारको सिलसिलामा भारत जाने गर्दथे । तिनीहरू फर्केपछि पहिलो कुरा नै चलचित्रबारे गर्ने गर्थे । हाम्रो पनि रुचि चलचित्रमा मात्रै हुन्थ्यो । म र मेरा

साथीभाइहरू चलचित्रमा घोडा कुदेको, मान्छेले फाइत खेलेको र मोटर गुडेको कथा सुन्दा दङ्ग पर्थ्यौं । भन्नु यी सम्पूर्ण घटना कपडाको एउटा पर्दामा हुने गरेको सुन्दा अचम्म मान्थ्यौं । पत्याउनै गाह्रो ! कसरी सम्पूर्ण घटना कपडाको एउटा पर्दामा हुन सम्भव छ ?” (लिक्टी सन् १९९८: ९१ मा उद्धृत) ।

लामो समयदेखि कुरा सुन्दै मात्र आइरहेका तर प्रत्यक्ष चलचित्र हेर्न नपाएका काठमाडौंवासीलाई आफ्नै सहरमा निर्माण भएको सिनेमा हलले आकर्षित नगर्ने कुरै भएन । यसले काठमाडौंवासीको लामो प्रतीक्षा र कौतूहलको अन्त्य मात्र गरेन उनीहरूलाई बाहिरी संसारसँग परिचय पनि गरायो । यद्यपि, राणा सरकारको पूर्ण नियन्त्रण र कडा निगरानीमा सञ्चालित उक्त हलमा धार्मिक तथा पौराणिक कथामा आधारित हिन्दी चलचित्रहरू मात्र प्रदर्शन गरिन्थ्यो । भारत तथा पश्चिमा मुलुकका आधुनिक समाजलाई चित्रण गरिएका तथा राजनीतिक विषयमा निर्मित चलचित्रहरूमाथि पूरै रोक लगाइएको थियो । एक त, सिनेमा हल खोल्न दिनु नै राणाहरूका लागि टाउको दुखाइ थियो, त्यसमाथि सामाजिक-राजनीतिक चलचित्रको प्रदर्शन सोभै आत्मघाती हुने उनीहरूको बुझाइ थियो ।

राणा शासनको अन्त्यसँगै २००७ सालमा आएको राजनीतिक परिवर्तनले इतिहासमा पहिलोपल्ट नेपालीहरूलाई राजनीतिक दासताबाट मुक्त गर्‍यो । यस परिवर्तनले सधैँभरि निषेध र पाबन्दीको जिन्दगी जिउन बाध्य नेपालीलाई निषेधित सेवा, सुविधा तथा अधिकारको उपभोगको अवसर प्रदान गर्‍यो । यसपछि नेपालीहरूको पनि बाहिरी जगतसँग सम्पर्क स्थापित भयो । यसले बाँकी संसारमा भइरहेको नयाँ नयाँ गतिविधि र आधुनिक सिर्जनासँग उनीहरूको परिचय गरायो । यसै क्रममा, विश्वभरि लोकप्रिय हुँदै गएको सिनेमाप्रति स्वाभाविक रूपमा नेपालीहरू पनि आकर्षित हुन पुगे । फलस्वरूप काठमाडौं उपत्यका र तराईका केही सहरहरूमा सिनेमा हल खोल्ने क्रम सुरु भयो । एक दशकभित्र काठमाडौंमा नौ ओटा सिनेमा हल सञ्चालन भए । २०११ सालमा राष्ट्रिय नाचघर छेउ ‘श्री सिनेमा हल’, ठमेलमा ‘मूनलाइट सिनेमा हल’ र थापाथलीमा ‘चलचित्र भवन’ नामक हलहरू खुलेका थिए ।^६ २०१३ सालमा गृह मन्त्रालयले देशमा एकैपटक ५० भन्दा बढी सिनेमा हल खोल्ने अनुमति दिएपछि काठमाडौं उपत्यकामा जय नेपाल, रञ्जना, विश्वज्योति, अशोक र नवदुर्गा हलहरू खुले (शाह २०५८: ६०) ।

^६ २०१८ सालमा जनसेवा हलमा आगलागी भएपछि असुरक्षाको स्थिति उत्पन्न भएको र सिनेमाका प्रिन्ट पाउन समेत कठिन भएकाले यी तीनओटै हलहरू बन्द हुन पुगे ।

चलचित्र हेराइको स्वर्णयुग

काठमाडौँमा चलचित्र हेराइसम्बन्धी लिक्टीको एउटा अध्ययन “द सोसल प्राक्टिस अफ सिनेमा एण्ड भिडिओ भ्यूइड इन काठमाण्डू” अनुसार अनेकौँ जातीय शृङ्खला र वर्गीय श्रेणीमा विभाजित नेपाली समाजलाई सिनेमा हलले इतिहासमा पहिलोचोटि एकै ठाउँमा ल्यायो। जातीय विभेद र छुवाछूत तथा आर्थिक असमानता चरम चुलीमा रहेको बेला चलचित्रले रिक्सा चालकदेखि उच्च सरकारी ओहदाका कर्मचारीसम्मलाई एकै ठाउँमा भेला गरायो (लिक्टी सन् १९९८: ९२)। यद्यपि एकै ठाउँमा बस्दैमा परम्परागत रूपमा रहेको विभेद, छुवाछूत र असमानता हट्चो भन्ने चाहिँ होइन। तर यसले कम्तीमा समाजका ऊँचनीच तहका एवं सानाठूला सबैलाई समान प्रयोजनको निमित्त केही घण्टाको लागि भए पनि एउटै सार्वजनिक थलोमा ल्याउन सकेको थियो। यसरी सिनेमाको माध्यमले समाजका सबै वर्गले एउटै थलोमा भेला भएर एउटै उत्पादनबाट मनोरञ्जन लिने अभ्यासको थालनी भयो।

सन् १९६० र ७० को दशकमा सिनेमा हेर्न जानु एउटा प्रमुख र उल्लासमय अवसर हुने गर्दथ्यो। यतिञ्जसम्म काठमाडौँमा सिनेमा अत्यन्तै लोकप्रिय भइसकेको थियो। सिनेमा हलमा जहिले पनि भीडभाड भइरहन्थ्यो। सामान्य किसान र मजदुरदेखि उच्च पद ओगटेका व्यक्तिहरूसम्म एउटै हलमा बसेर सिनेमा हेर्दथे। यद्यपि त्यहीँभित्र पनि यिनीहरूबीचको वर्गीय दूरी र भिन्नता प्रस्टै देखिन्थ्यो। यिनीहरू बस्ने ठाउँ भिन्दाभिन्दै हुन्थ्यो भने चलचित्रका दृश्यमाथि देखाउने प्रतिक्रियाको भाषा र शैली पनि फरक हुन्थ्यो। न्यून आय भएका निम्न वर्गकाहरू तल बस्दथे र नायकले खलनायकलाई कुट्टा थपडी एवं सिठी बजाएर तत्कालै आफ्नो प्रतिक्रिया सार्वजनिक गरिहाल्थे। तर उपल्लो (तथा मध्यम) वर्गकाले भने आफ्नो भाव र प्रतिक्रियालाई नियन्त्रणमा राखी विशिष्ट वर्गीय पहिचानको उदाहरण प्रस्तुत गर्ने गर्थे। मध्यम र उच्च वर्गका निमित्त सिनेमा हेर्न जानु भनेको पार्टीमा जानु सरह हुन्थ्यो। सबैजना सजधज गरेर उत्साह र उमङ्गसाथ सिनेमा हेर्न जाने गर्दथे। तिनीहरू यसलाई आफ्नो आर्थिक सम्पन्नता र विशिष्ट जीवन शैली प्रदर्शन गर्ने अवसरको रूपमा लिने गर्दथे। यस्ता विविध कारणहरूले गर्दा सन् १९६० र ७० को दशकलाई तत्कालीन काठमाडौँवासीहरूले चलचित्र हेर्ने अभ्यासको “स्वर्ण युग” भनेका छन् (लिक्टी सन् १९९८: ९२)। सन् १९७० को दशकको अन्त्यतिर भिडिओको आगमन भएपछि भने सिनेमा हेर्न हलसम्म जानेको सङ्ख्यामा केही कमी आयो। यो मध्यम र उच्च वर्गको निमित्त घरमै आनन्दले बसेर सिनेमाको मज्जा लिन पाउने विकल्पको रूपमा आएको

थियो। यद्यपि, भिडिओको आगमनले नेपाली चलचित्रको 'संरक्षक वर्ग' लाई खासै प्रभावित गरेन। यसले मूलतः हिन्दी सिनेमाका दर्शकलाई प्रभाव पार्यो। नेपाली चलचित्र हेर्न हलसम्म जानै पर्थ्यो। कारण, यसको भिडिओ प्रिन्ट बनाउन पाइँदैनथ्यो।

नेपालमा त्यतिखेर चलचित्र नै नबन्ने भएकाले काठमाडौँका हलहरूमा विशेष गरी हिन्दी चलचित्र र कहिलेकाहीँ अङ्ग्रेजी चलचित्र प्रदर्शन गर्ने गरिन्थ्यो। तराईका हलहरूमा भने हिन्दी चलचित्र मात्र प्रदर्शन हुने गर्दथ्यो। सन् १९६५ मा नेपालमा चलचित्र बन्न सुरु भयो तर ७० को दशकको अन्तसम्ममा जम्मा आठ ओटा मात्र (औसतमा दुई वर्षमा एउटा) चलचित्र बन्न सकेको देखिन्छ। 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 आउँथे। कस्तो हुँदो रहेछ नेपाली चलचित्र भनेर पनि धेरै मानिस उत्सुकतावश हलसम्म पुग्दथे। नेपाली चलचित्रका मुख्य संरक्षक नेपालीभाषीहरू थिए।^७ सुरुका केही वर्ष यस समुदायले नेपाली चलचित्रलाई दरै संरक्षण दियो। तर सन् १९८० को मध्यतिर, जब नेपाली चलचित्रको निर्माणले तीव्रता लियो^८ त्यतिञ्जेलसम्म संरक्षण प्रदान गर्दै आइरहेको पहाडी समुदायका मध्यम तथा उच्च वर्गले क्रमशः यसको साथ छोड्दै गए। यसका केही ठोस कारण छन्। पहिलो, सबै नेपाली चलचित्र एकैनासका छन्। यिनको कथा, विषयवस्तु, संरचना र प्रस्तुतिमा खासै भिन्नता पाइँन। दोस्रो, नेपाली चलचित्रको प्राविधिक स्तर अन्य देशका उत्पादनको तुलनामा निम्न छ। तेस्रो, नेपाली चलचित्रले हिन्दी चलचित्रभन्दा फरक स्वाद दिएनन्। नेपाली चलचित्रहरू शतप्रतिशत हिन्दी ढर्रा र शैलीबाट प्रभावित छन्; फर्मूला हिन्दी चलचित्रका भद्दा रिमेक जस्ता। त्यसैले यसका आलोचकहरू नेपाली चलचित्र हेर्नुभन्दा बेस त सोभै हिन्दी नै हेर्ने भन्छन्। चौथो, सुरुका केही वर्षसम्म स्वदेशी उत्पादनलाई प्रोत्साहन गर्ने उद्देश्यले मध्यम वर्गले संरक्षण दिए तापनि पछि यो वर्ग सिनेमा हलसम्म आउनै छोड्यो। विभिन्न थरिका र विविध स्वाद भएका हिन्दी लगायत अमेरिकी र पूर्वी एसियाली

^७ काठमाडौँको नेवारी समुदायबाट पनि नेपाली भाषाका चलचित्रलाई राम्रै संरक्षण प्राप्त थियो (लिकटी १९९८: ९३)।

^८ सन् १९८० को दशक सुरु भएपछि वर्षेनी तीन/चारओटा चलचित्रको निर्माण हुन थाल्यो। सन् १९९० मा यो सङ्ख्या बढेर एक दर्जनसम्म पुग्यो।

चलचित्रहरू घरमै बसेर भिडियोमा हेर्न थालेपछि, नेपाली चलचित्रप्रति यो वर्ग उदासीन हुँदै गएको देखिन्छ। सङ्क्षेपमा भन्दा, नेपाली चलचित्रले आफ्नो 'संरक्षक' गुमाउँदै जानुमा यसको स्तरमा कुनै सुधार नहुनु, शैलीमा परिवर्तन नहुनु र यसमा विविधता नहुनु प्रमुख कारण रहेको छ।

भिडिओको आगमन

सन् १९७० को दशकको अन्त्यतिर नेपालमा भिडिओ भित्रिएको हो।^१ सन् १९७८ मा सरकारले पहिलोपल्ट नेपाली जनतालाई भिडिओ प्रविधि आयात गर्न र राख्न पाउने छुट दियो। यसको केही वर्षभित्रै विशेष गरी काठमाडौँमा भिडिओको बाढी नै आयो। काठमाडौँमा भिडिओको आगमन र द्रुत वृद्धिलाई नजिकबाट अवलोकन गरेका टड लिविस्को रिपोर्टमा स्थानीय बजारमा रातारात १५० ओटा भीसीआर भित्रिएको उल्लेख छ। एक लाख रुपियाँसम्मको लगानीमा भिडिओ सेट किनेर थुप्रै व्यवसायीहरूले यो नौलो र नाफामुखी व्यवसायमा रातारात फाल हाने। एकैचोटि थुप्रै भिडिओ पार्लर खुले, जहाँ पैसा लिएर सिनेमा देखाइन्थ्यो। ती पार्लरहरू लगभग दस महिनासम्म रातदिन भीडभाडसाथ चले। सुरुका केही महिनामा दिनको सात/आठ शोसम्म सिनेमा चलाइन्थ्यो। एउटा सानो कोठामा अटाई नअटाई पचास जना वा त्यसभन्दा पनि बढी मानिस राखी प्रति व्यक्ति पन्ध्र रुपियाँसम्म लिइन्थ्यो। यसरी भिडिओ व्यवसायीहरूले हप्ताको तीस हजार रुपियाँभन्दा बढी कमाउँथे (लिविस् सन् १९८४: ५८०)।

भिडिओ सेट नेपालसम्म आइपुग्दा अत्यन्तै महँगो पर्थ्यो। यसलाई किन्नु आम नेपालीको बुताभन्दा बाहिरको कुरा थियो। तर भिडिओमा नौला-नौला सिनेमा हेर्ने इच्छा सबैमा थियो। काठमाडौँवासीको त्यो उत्कट इच्छालाई

^१ नेपालमा टेलिभिजनको प्रसारण प्रारम्भ हुनुभन्दा अगावै भिडिओ भित्रिएको हो। २०४२ साल साउन २९ गते काठमाडौँको लाजिम्पाटबाट १०० बाटको युएचएफ (अल्ट्रा हाइ फ्रिक्वेन्सी) ट्रान्समिटरबाट नेपालमा टेलिभिजनको प्रसारण सुरु भएको हो। प्रारम्भमा यसको प्रसारण पैँतीस किलोमिटरको घेरामा मात्र सीमित थियो। तर दुई वर्षकै अवधिमा यसको प्रसारण जनकपुर र वीरगञ्जसम्म पुग्यो (कामना २०४४: ५)। यद्यपि त्यस भेगमा भारतीय टेलिभिजन च्यानल पहिलेदेखि नै एन्टेनाले टिप्ने गर्दथ्यो। भारतसँग सीमा जोडिएको तराई क्षेत्रका धनीमानीहरू, जसले टिभी किन्न सक्ने क्षमता राख्थे (यद्यपि यस्ता व्यक्तिको सङ्ख्या ज्यादै न्यून थियो), टिभी प्रसारणको अनुभव पहिले नै प्राप्त गरिसकेका थिए। एनटिभीको प्रसारण आरम्भ हुनुभन्दा पहिला काठमाडौँसम्म कुनै पनि टिभी च्यानल पुग्न सकेको थिएन। यसर्थ काठमाडौँवासीहरूको निमित्त यतिञ्जेलसम्म टिभी सेटको प्रयोग डेक जोडेर चलचित्र हेर्नमा मात्र सीमित थियो। त्यसैले त्यतिखेर टिभी सेटलाई 'स्क्रीन' भन्ने गरिन्थ्यो (लिक्टी सन् १९९८: ९७)।

भिडिओ पार्लरहरूले पूरा गरिदिए । पार्लरहरूमा दिनहुँ थरिथरिका एवं नयाँ-नयाँ चलचित्र देखाइन्थ्यो । प्रदर्शन गरिने सूचीमा प्रमुख स्थान बम्बई, हलिउड र पूर्वी एसिया (हङ्कङ, चीन र थाइल्याण्ड) का चलचित्रहरूको थियो । अङ्ग्रेजी र पूर्वी एसियाका द्वन्द्व प्रधान चलचित्र विशेष आकर्षणका विषय थिए भने हिन्दीको कुनै पनि नयाँ रिलीज दर्शकको मुख्य रोजाइमा पर्थ्यो । महिनौँ दिनसम्म एउटै चलचित्र (त्यो पनि महिनौँ वा वर्षौँ पुरानो) लागिरहने हलहरूबाट दिक्क भएका काठमाडौँवासीमाभ भिडिओ पार्लर असाध्यै लोकप्रिय भए । सिनेमा हेर्नेको चाप यसरी बढ्न थाल्यो कि भिडिओ पार्लर खोल्ने प्रतिस्पर्धा नै चल्यो । अभू 'ब्लू' चलचित्र पनि नियमित रूपमा देखाइने पार्लरहरू त काठमाडौँका पुरुषहरू (खास गरी युवा पिँढी) को निम्ति अपूर्व आकर्षणका केन्द्र बन्न पुगेका थिए । महिलाहरूको निम्ति भने सुरुका दिनमा भिडिओ पार्लर वर्जित जस्तै थियो । तर पछि गएर महिलाहरूले मात्र पार्लर 'रिजर्भ' गरी सवैखाले सिनेमा हेर्ने क्रम पनि चल्यो ।

भिडियो पार्लरको चलन धेरै वर्ष भने चल सकेन । सन् १९८० मा हिन्दी चलचित्र क्रान्ति काठमाडौँको भिडिओ बजारमा आयो । यसमा अङ्ग्रेज विरुद्ध भारतको स्वतन्त्रता सङ्ग्रामलाई चित्रण गरिएको थियो । निरङ्कुश पञ्चायत व्यवस्थाका ठेकेदारहरूलाई, स्वतन्त्रताको आवाजलाई बल दिने त्यो चलचित्रले आफ्नै सत्ता पो हल्लाउने हो कि भन्ने त्रास भयो । अनि क्रान्तिको प्रदर्शनमा पूर्ण बन्देज लगाइयो । त्यसरी बन्देज लगाइदिनाले मानिसहरूमा यसप्रतिको कौतूहल र उत्सुकता भन् तीव्र रूपमा बढेर आयो । जतिसुकै रकम तिरेर भए पनि क्रान्ति नहेरी नछोड्ने लहर नै आयो । कहाँसम्म भने २५०० रुपियाँसम्म तिरेर पनि मानिसहरूले क्रान्ति हेरे (लिक्टी सन् १९९८: ९५) । राज्यको उद्देश्य यो चलचित्र कसैले पनि नहेरुन् भन्ने थियो तर परिणाम त्यसको ठीक उल्टो भयो । यसबाट आत्तिएर पञ्चायती सरकारले भिडिओको सार्वजनिक प्रदर्शनलाई निरुत्साहित पार्न लाइसेन्सको प्रक्रियालाई अत्यन्त जटिल बनाउनुका साथै विभिन्न किसिमका मनपर्दो ऐन-कानून र चर्का करहरू थोप्यो । यसले व्यवसायीहरूलाई भिडिओ पार्लर बन्द गर्न बाध्य बनायो । सरकारी नियन्त्रणमा रहेको भूकृटी मण्डपको भिडिओ हल र सम्बन्धित सरकारी कर्मचारीहरूलाई घूस खुवाएर लुकीछिपी चलाइएका केही पार्लर बाहेक अन्य सबै बन्द हुन पुगे (लिक्टी सन् १९९८: ९५) । तर यो दुई तीन वर्षकै अवधिमा भिडिओले धेरैलाई सिनेमा हलबाट टाढा पुऱ्याइसकेको थियो ।

मध्यम वर्गमा भिडिओको बढ्दो प्रभाव

सुरुसुरुमा भिडिओ सेट आफ्नै घरमा हुनेको सङ्ख्या ज्यादै कम थियो । त्यस्तो अवस्थामा पार्लरहरू एक्कासी बन्द हुँदा भिडिओमा अभ्यस्त भैसकेकाहरूलाई

निकै असजिलो पऱ्यो । यसपछि भिडिओ आफ्नै घरमा राख्ने चलन बढ्यो । सन् १९८० को अन्त्यतिर भिडिओ मध्यम वर्गका लागि शान-सौकत भल्काउने माध्यम बनिसकेको थियो । यस क्रममा भिडिओ आफ्नै घरमा राख्नु र हेर्नुले फेसनकै रूप लियो । सन् १९९० को दशक सुरु हुँदासम्म धेरै मध्यम वर्गीय परिवारमा भिडिओ भित्रिसकेको थियो । पहिलेका भिडिओ पार्लरहरू अब क्यासेट भाडामा दिने पसलमा परिवर्तन भैसकेका थिए । यहाँ क्यासेट मात्रै होइन डेक र स्क्रीन पनि भाडामा पाइन्थ्यो । आफ्नो घरमा स्क्रीन मात्र हुनेले क्यासेटसँगै डेक पनि भाडामा लान्थे भने केही नहुनेले पूरा सेट नै बेलामौका भाडामा लाने गर्थे ।^{१०} यस्ता भिडिओ पसलहरू काठमाडौँमा छुट्टापछुट्टापत्ती देखिए । सुरुमा न्यूरोड वरपर मात्र थोरै सङ्ख्यामा सीमित यस्ता पसलहरू क्षेत्रपाटी र ठमेल हुँदै काठमाडौँ उपत्यकाका अन्य भागहरूमा पनि फैलिए (लिकटी सन् १९९८: ९५) ।

भिडिओ पसलहरूमा विदेशी चलचित्रको बढ्दो उपलब्धताले भिडिओप्रति मध्यम वर्गको आकर्षण र निर्भरता क्रमशः बढाउँदै लग्यो । मध्यम वर्गीय परिवारमा भिडिओले यस्तो हस्तक्षेप गर्‍यो कि सिनेमा हलतिरको बाटो नै बिसाईदियो । हिजोसम्म हललाई 'संरक्षण' प्रदान गर्दै आइरहेको यस वर्गमाथि भिडिओ संस्कृति मज्जाले हावी भैसकेको थियो । कामकाजबाट यसो फुर्सद पायो कि भिडिओमा भुम्मिहाल्यो । आफूखुशी छनोटका अनेकौँ विकल्प घरसम्मै आइपुग्दा हलसम्म जानुपर्ने बाध्यता नै रहेन । साथै, भर्खरै उदय भएर आफ्नो विशिष्ट एवं छुट्टै जीवन पद्धति निर्माण गर्न सक्रिय मध्यम वर्गले सचेततापूर्वक भिडिओलाई वर्गीय पहिचानको एउटा माध्यम समेत बनाएको देखिन्छ । भीड र होहल्लासँग घृणा गर्ने यस वर्गलाई सभ्यता, सुसंस्कृति र नैतिकताको शब्दजालप्रति सधैं मोह हुन्छ । यसले श्रमजीवी अर्थात् तल्लो वर्गको सिटीबजाइ र तालीपिटाइलाई असभ्यताको संज्ञा दिन्छ, र आफू त्यसबाट सकेसम्म टाढा रहन खोज्छ । सिनेमा हलमा तल बस्ने त्यस वर्गको संसर्गमा आयो भने तिनीहरूको शक्तिशाली भावनात्मक एकताले आफूलाई पनि 'तल भार्ने' भयले यसलाई सताइरहेको हुन्छ । यस वर्गले सिनेमा हलको होहल्लापूर्ण र अपरिचित वातावरणभन्दा आफ्नो घरको शान्त र परिचित परिवेशमा सिनेमा हेर्नुले बढी रमाइलो तथा आनन्दको अनुभूति दिने तर्क अघि सार्छ (लिकटी सन् १९९८: १०३) । यसका साथै, सिनेमा

^{१०} विशेष गरी चाडपर्व, पूजा र उत्सवका बेला टोलछिमेका युवाहरू सामूहिक रूपमा पैसा उठाएर पूरा सेट नै भाडामा लिएर रातरातभर सिनेमा हेर्दथे । चाडवाड र मेलापर्वमा यसरी भिडिओ देखाउने प्रचलन तराईमा अझ बढी थियो ।

हलको अपर्याप्त पूर्वाधार र असुविधाजनक सीट व्यवस्थापनले यस वर्गलाई हलबाट टाढा लानमा थप भूमिका खेलेको छ ।

हिजोका दिनमा मध्यम वर्गले ड्रेस, मेकअप, स्टाइल र फेसनका माध्यमले आफ्नो आधुनिकता र शान शौकतको प्रदर्शन गर्न पनि सिनेमा हल नै जानु पर्ने हुन्थ्यो । तर सन् १९८० को अन्त्यतिर फेसन र ठाँटबाट प्रदर्शन गर्ने विकल्पका रूपमा अनेकौं सार्वजनिक स्थलहरू खडा भइसकेका थिए । यसकारण पनि यसलाई हलसम्म जानुपर्ने बाध्यता रहेन । यस क्रममा, क्यासेट पाइने भएकाले हिन्दी चलचित्र हेर्ने क्रम त यथावत् जारी रह्यो तर नेपाली चलचित्रको क्यासेट उत्पादन नै गर्न नपाइने भएकाले मध्यम वर्गले नेपाली चलचित्र हेर्ने चलन पूरापूर बन्द हुन पुग्यो । छानी-छानी विभिन्न मुलुकका विभिन्न थरिका चलचित्र हेर्न थालेपछि यिनीहरूको रुचि र स्वादमा परिवर्तन आउन थाल्यो । समय बित्दै जाँदा काठमाडौंका मध्यम वर्गीय युवाहरू हिन्दीलाई पनि छोडेर अङ्ग्रेजी तर्फ आकर्षित हुन थाले । हिन्दी चलचित्र बिस्तारै यिनीहरूको दोस्रो रोजाइमा पर्न थाल्यो । साथै बिसन नहुने कुरा के भने, मध्यम वर्गले 'नैतिकता' र 'यथार्थवाद'को अवधारणा वरिपरि आफ्नो जीवन पद्धति निर्माण गरेको दाबी गर्छ । यही 'नैतिकता' र 'यथार्थवाद' को नाराले यिनीहरूको चलचित्रको रोजाइ र रुचिलाई पनि प्रभाव पारेको देखिन्छ । यिनीहरूको विचारमा चलचित्र त्यही हेर्नु पर्दछ जुन जीवनको यथार्थसँग नजीक हुन्छ र जसले शिक्षा प्रदान गर्दछ । चलचित्र क्षणिक र सस्तो मनोरञ्जनका लागि मात्र होइन केही कुरा सिक्नको निमित्त पनि हेरिन्छ । यही नारालाई अधि सादै यिनीहरू नेपाली चलचित्रलाई हावाको संज्ञा दिन्छन् र यसलाई नहेर्दा नै समय र पैसाको सदुपयोग हुने तर्क गर्छन् ।

यसरी भिडियोका कारण मध्यम वर्ग हलबाट पलायन भएपछि त्यहाँ तल्लो वर्ग मात्र बाँकी रह्यो । त्यसपछि अर्थात् सन् १९९० दशकको सुरुदेखि नेपाली चलचित्रलाई पहाडी समुदायको तल्लो वर्गले मात्र निरन्तर धान्दै आएको छ ।^{११} यसमा पनि महिलाको सहभागिता उल्लेखनीय रहेको छ । सिनेमा हलमा हिन्दी चलचित्रको दाँजोमा नेपाली चलचित्रमा महिलाहरूको भीड बढी हुने गर्दछ । पहाडबाट काम खोज्दै सहर आएर सानोतिनो रोजगारी समातेका एवं श्रम गर्नेहरूको संरक्षणमा मात्र टिकेको छ नेपाली चलचित्र उद्योग । सहरिया मध्यम तथा उच्च वर्गलाई नेपाली चलचित्रसँग कुनै लगाव र वास्ता छैन ।

^{११} सन् १९९० को दशकको अन्त्यतिर तुलनात्मकरूपमा केही सुविधायुक्त हलहरू खुल्न थाले । 'रिलीज' भएकै हप्ता ती हलहरूमा नयाँ हिन्दी चलचित्र आइपुग्न थालिसकेपछि हिन्दी चलचित्रमा रुचि राख्ने मध्यम वर्गीय दर्शकहरू बिस्तारै पुनः हलमा देखिन थाले । तर तिनीहरू नेपाली चलचित्रका निमित्त अबै फर्किसकेका छैनन् ।

पहिलो नेपाली चलचित्रको विवाद

नेपालमा नेपाली भाषामा कथानक चलचित्र बनाउन थालिएको २०२१ सालदेखि हो। राष्ट्रिय निर्देशन मन्त्रालयद्वारा २०२१ सालमा थालिएको *आमा*को निर्माण २०२२ सालमा सम्पन्न भएको थियो (कार्की सन् २००२: ८४)। यद्यपि तथ्य र स्रोतले मुलुकबाहिर नेपाली भाषामा चलचित्र यसभन्दा धेरै वर्ष पहिले नै बनिसकेको देखाउँछ। २००८ साल असार (सन् १९५१ जुलाई) मा भारतको कलकत्तामा *सत्य हरिश्चन्द्र* नामक चलचित्र बनेको थियो जसलाई विभिन्न स्रोतले पहिलो नेपाली चलचित्र भनेर उल्लेख गरेको पाइन्छ। यस चलचित्रको निर्देशन डी.वी. परियारले गरेका थिए। यसको कथा, पटकथा, गीत र संवाद पनि परियारले नै लेखेका थिए। साथै पार्श्वगायन र विश्वामित्रका चेला कमन्दकको अभिनय पनि आफैले गरेका थिए। यसका अतिरिक्त यस चलचित्रको निर्माण लागतमा पनि उनको भागिदारी थियो। भा.रु. एक लाख तीस हजारको लागतमा निर्माण गरिएको यस चलचित्रमा परियारको लगानी पच्चीस हजार रहेको थियो। १० नोभेम्बर १९५० (२००७ कात्तिक) मा कलकत्ताको बालीगञ्ज स्थित रूपश्री स्टुडियोमा *सत्य हरिश्चन्द्र*को छायाङ्कन प्रारम्भ भएको थियो। *सत्य हरिश्चन्द्र*लाई काठमाडौँको 'जय नेपाल चित्रघर' मा प्रदर्शन गरिएको थियो (परियार २०४६)।^{१२}

तर *सत्य हरिश्चन्द्र*बारे मानिसहरूको विचार फरक-फरक पाइन्छ। केहीले नेपाली भाषामा बनाइएको पहिलो चलचित्र यसैलाई मान्छन् भने केहीले यसलाई नेपाली चलचित्र नै मान्दैनन्। यसलाई नेपाली चलचित्र नमान्नेहरूको भनाइ अनुसार यसको माध्यम नेपाली नभई हिन्दी थियो। खास गरी पञ्चायती राज्यसत्ताको संरक्षणमा प्रशिक्षित एवं उत्पादित चलचित्रकर्मी तथा चलचित्र इतिहासकारहरूले *सत्य हरिश्चन्द्र*लाई भारतीयहरूले मूलरूपमा हिन्दीमा बनाएको र पछि मात्र नेपालीमा डब गरी नेपालमा प्रदर्शन गरिएको भन्ने गरेका छन्। यसै सन्दर्भमा चेतन कार्कीको भनाइलाई मोहन राईले आफ्नो पुस्तकमा यसरी उद्धृत गरेका छन्, “*सत्य हरिश्चन्द्र* नेपालमा बनेको थिएन। त्यसमा नेपाली कलाकार (एक दुई जनाबाहेक) र प्राविधिज्ञहरू पनि थिएनन्। केवल निर्माता डी.वी. परियार दार्जिलिङमा

^{१२} नेपालमा *सत्य हरिश्चन्द्र*को प्रदर्शन सन्दर्भमा चेतन कार्की भन्छन्, “त्यसको कुनै रेकर्ड छैन हामीसँग। तर *सत्य हरिश्चन्द्र*को एउटा नाइटेड बेसको प्रिन्ट चलचित्र संस्थानमा आइपुगेको थियो। म प्रोडक्सन चीफ हुँदा दरवार पठाउनू भनेर दरवारबाट आदेश आयो। हामीले *सत्य हरिश्चन्द्र*को त्यो प्रिन्ट दरवारमा पठाएका थियौं। त्यो प्रिन्ट दरवारबाट फिर्ता आयो कि आएन वा दरवारमै छ मलाई थाहा भएन” (राई सन् २००४: १०१ मा उद्धृत)। तर केसाड डोमा शेर्पाको भनाइमा काठमाडौँको सिनेमा हलमा यो चलचित्र चार महिना चलेको थियो (शेर्पा सन् २००४)।

जन्मिएका नेपाली हुन् । यो चलचित्र हिन्दी भाषामा बनाएर नेपालीमा डब गरिएको थियो” (राई सन् २००४: १०१)।^{१३} तर केसाड डोमा शेर्पाको, नेपाली राष्ट्रिय सिनेमाको अवधारणामाथि तयार पारिएको शोधपत्रमा परियारको जन्मस्थलबारे कार्कीको भन्दा फरक तथ्य उल्लेख गरिएको छ । शेर्पाको भनाइमा, परियार काठमाडौंको दमाई टोलमा जन्मिएका थिए । उनी अध्ययन गर्न उत्तरपूर्वी भारतको दार्जिलिङ गए, जहाँ उनको परिचय कलासँग भयो । पछि काम खोज्दै कलकत्ता पुगे र त्यहीं सत्य हरिश्चन्द्रको निर्माण गरे (शेर्पा सन् २००४) । सत्य हरिश्चन्द्रलाई नेपाली चलचित्र नमान्नेहरू प्रायः सबैको भनाइ कार्कीसँग मिल्दोजुल्दो छ ।

अर्काथरी भने सत्य हरिश्चन्द्र नेपाली भाषामा बनेको स्वीकार्छन् तर विदेशी भूमिमा निर्माण भएको तर्क अघि सारेर यसलाई नेपाली चलचित्रको दर्जा दिन चाहँदैनन् । यस सन्दर्भमा प्रकाश सायमीले भनेका कुराहरू आफैँमा विरोधाभास ग्रस्त छन् । सायमी लेख्छन्, “नेपाली चलचित्र निर्माणकै कुरा गर्दा सन् १९५० तिर कलकत्तामा पहिलो नेपाली फिल्म सत्य हरिश्चन्द्र बनेको थियो र त्यसको मुहूर्त त्यतिखेर भ्रमणका क्रममा कलकत्ता पुगेका श्री ५ त्रिभुवन वीरविक्रम शाहदेवबाट भएको थियो । मौसूफबाट त्यतिखेर हुकुम भएको थियो— नेपालीहरूमा कति क्षमता र एडेप्टिबिलिटी छ, मलाई मेरो जाति देखेर बडो आनन्द र गौरव लाग्छ” (सायमी सन् २००४: २१) । सोही लेखको अर्को अनुच्छेदमा उनी भन्छन्, “भारतमा बनेको सत्य हरिश्चन्द्रलाई पहिलो नेपाली चलचित्र भनेर प्रामाणिक मान्न सकिने कसै आधार छ ।” सायमीको आफ्नै भनाइ एक ठाउँमा अडिएको देखिन्छ । एउटा अनुच्छेदमा सत्य हरिश्चन्द्रलाई नेपाली चलचित्र भनेर स्वीकार गरिसकेपछि अर्को अनुच्छेदमा त्यसै भनाइलाई तत्कालै आफैँले अस्वीकार गरेका छन् । भारतमा बनेको आधारमा उनी यसलाई नेपाली चलचित्र नमान्ने पक्षमा देखिन्छन् ।

सत्य हरिश्चन्द्रमा निर्देशक डी.वी. परियारको निजी सचिवका रूपमा काम गरेका उनका भाइ मङ्गलदेव परियार उक्त चलचित्र पहिले हिन्दीमा बनाई

^{१३} चेतन कार्कीको चलचित्र क्षेत्रमा प्रवेश परिवर्तन (२०२७) बाट भएको हो । उनले यस चलचित्रमा निर्देशक हिरासिंहसँग पटकथा सहलेखन गर्नुका साथै संवाद र गीत पनि लेखेका थिए । राजा महेन्द्र र पञ्चायती व्यवस्थाप्रति बफादार कार्कीलाई २०२८ सालमा गठित शाही नेपाल चलचित्र संस्थानको निर्माण अधिकृत बनाइयो । तत्कालीन युवराज वीरेन्द्रको सिफारिसमा राजा महेन्द्रद्वारा उनलाई चलचित्र संस्थानमा ल्याइएको थियो । कार्कीले संस्थान र निजी कम्पनीको संयुक्त लगानीमा निर्मित विश्वास (२०४३) लगायत निजी लगानीको भुमरी (२०४७) र पहिलो प्रेम (२०२१) को निर्देशन गरेका छन् । निर्देशकका रूपमा उनको अभियान निराशाजनक रहेको छ । उनले निर्देशन गरेका तीन ओटै चलचित्र पूर्ण असफल भएका छन् ।

नेपालीमा डब गरिएको आरोपलाई नकार्दै यो मूलरूपमा नेपालीमा नै बनाइएको थियो भन्छन् (परियार २०४६)। मङ्गलदेवले यस चलचित्रको माध्यम नेपाली नै थियो भन्ने पुष्टि गर्न *कामना*मा प्रकाशित एउटा लेखमा यससँग सम्बन्धित केही तथ्य प्रस्तुत गरेका छन्। डी.वी. परियारको मनमा चलचित्र बनाउने विचार कसरी आयो भन्ने सन्दर्भमा मङ्गलदेवको भनाइ यस्तो छ:

दार्जिलिङका डी.वी. युवावस्थादेखि नै राजनीतिक रूपले सचेत र सक्रिय थिए। उनले भारतको स्वतन्त्रता आन्दोलनमा सक्रिय भाग लिएका थिए। उनले महात्मा गान्धी, जवाहरलाल नेहरू, सुभाषचन्द्र बोस, जयप्रकाश र राममनोहर लोहियाको सम्पर्कमा रही स्वतन्त्रता आन्दोलनमा काम गरेका थिए। त्यसै गरी सन् १९४७ (वि.सं. २००४) मा भारत स्वतन्त्र भएपछि नेपालको राणा विरोधी क्रान्तिमा पनि सक्रिय सहभागी भए। क्रान्ति चलिरहेकै बेला डी.वी. परियारलाई राणाहरूलाई पाठ सिकाउने विचार मनमा आयो। त्यो पाठ कसरी सिकाउने भन्ने सन्दर्भमा सोच्दासोच्दै उनले सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्रको कथामा नेपाली चलचित्र बनाउने निधो गरे। उनले राणाहरूलाई मनुष्य सदैव सही र सत्यको निमित्त बाँच्नु पर्छ र व्यर्थको घमण्ड गर्नु हुँदैन भन्ने शिक्षा दिन सत्यवादी हरिश्चन्द्रको कथामाथि चलचित्र बनाउने निश्चय गरे। *सत्य हरिश्चन्द्र* बनाउने निश्चय गरिसकेपछि उनले भारतको चक्रधरपुरका बिन्डी व्यापारी ठाकुरप्रसाद चौरसियालाई आफ्नो परियोजनाबारे बताए। ठाकुरप्रसाद चलचित्र निर्माणको खर्च जुटाउन राजी भएपछि आफू चलचित्रको कथा/पटकथा लेख्न थाले। १०-११ दिनमै उनले कथा/पटकथा तयार पार्न भ्याए। पटकथा तयार भएको सन् १९५० नोभेम्बर ७ को तीन दिनपछि रूपश्री स्टुडियोमा *सत्य हरिश्चन्द्र*को छायाङ्कन सुरु भएको थियो (परियार २०४६: ३२)।

मङ्गलदेवले भने अनुसार कलकत्ताका विभिन्न पत्रपत्रिकामा 'प्रथम नेपाली फिल्म *सत्य हरिश्चन्द्र*का लागि कलाकारहरूको आवश्यकता छ' भन्ने विज्ञापन छापिएको थियो। तर त्यति धेरै आवेदन आएनन्। आएका केही आवेदनमध्ये पनि मुख्य भूमिकाको निमित्त उपयुक्त कोही नदेखेपछि कलकत्ताको प्रख्यात 'मिनर्वा थिएटर'मा हिन्दी नाटकमा काम गर्ने प्रेम नजीरलाई हरिश्चन्द्रको भूमिका दिइयो। प्रेम नजीर मिनर्वा थिएटरका स्थापित कलाकार थिए। उनले थुप्रै हिन्दी नाटकहरूमा अभिनय गरिसकेका थिए। उनको विवाह दार्जिलिङकी नेपालीभाषी कमला शर्मासँग भएको थियो। त्यसकारण उनी केही मात्रामा नेपाली बुझ्दथे। तर बोल्न भने राम्ररी जान्दैनथे। चलचित्रमा अनुबन्ध गरिसकेपछि उनलाई नेपाली बोल्न सिकाइएको थियो। चलचित्रका अधिकांश कलाकार दार्जिलिङ, कालिम्पोङ र कलकत्ताका नेपाली डायस्पोराका थिए। महिलाहरूमा प्रमुख भूमिका कालिम्पोङकी पासाङ ल्हामुलाई दिइयो। उनको भागमा रानी शैव्या अर्थात् तारामतीको भूमिका परेको थियो। निर्देशकले उनको फिल्मी नाम चन्द्रकान्ता राखिदिएकोले उनी यही

नामले चिनिइन् । त्यसै गरी विश्वामित्रको भूमिकामा बलबहादुर सेण्डो परियारले अभिनय गरेका थिए । उनी प्रख्यात पहलमान थिए ।^{१४} विश्वामित्रका चेला कपिञ्जलको अभिनय दिलुसिंह छेत्रीले गरेका थिए । शिक्षण पेशामा संलग्न छेत्री दार्जिलिङका थिए । वशिष्ठको भूमिकामा काठमाडौँका डोरनाथ शर्मा देखा परे । तारामतीका छोरा रोहितको भूमिकामा रोजी मेरीलाई लिइएको थियो । मङ्गलदेवको भनाइमा यो चलचित्र नेपालीमा नै बनाइने भएको हुनाले सकभर नेपाली पृष्ठभूमि भएका व्यक्तिहरूलाई कलाकारको रूपमा रोजिएको थियो ।

सत्य हरिश्चन्द्रवारे जानकारी दिँदै कामनामा छापिएको यस लेखमा आफ्ना कुरालाई थप पुष्टि गर्न मङ्गलदेवले चलचित्रको छायाङ्कन हेर्न नाटककार बालकृष्ण सम आएको प्रसङ्ग उल्लेख गरेका छन् । मङ्गलदेव लेख्छन्:

२००८ साल वैशाखतिर कलकत्ताको दक्षिणेश्वर मन्दिरभन्दा केही उत्तरतर्फ रहेको इस्टर्न टाकिङ स्टुडियोमा छायाङ्कन भइरहेको बेला नाटककार सम श्रीमती सम, छोरी ज्वाला र कनक शमशेरका साथ अचानक आइपुग्न भयो । उहाँ अरू नै कार्यवश काठमाडौँबाट कलकत्ता आइपुग्न भएको रहेछ र 'पहिलो नेपाली फिल्म' शुटिङ भएको हेर्न लोभले त्यहाँ आउनु भएको रहेछ । दिउँसोको प्रचण्ड गर्मीबाट जोगिन हामी रातको शुटिङ गरिरहेका थियौँ । समको आगमनले हामी खुब खुशी भयौँ । निकैवेर शुटिङ हेरिसकेपछि समले 'सङ्ग्रही' उपाधिको समर्थन गर्दै निर्देशक परियारवारे भन्नुभयो "बालकै उमेरदेखि राजनीतिका साथै नाटक क्षेत्रमा पनि उल्लेखनीय सेवा गर्ने डी.वी. परियारजस्ता प्रतिभाशाली युवकले यसरी सर्वप्रथम नेपाली फिल्म बनाएकोमा हामी समग्र नेपालीले गौरव मान्नुपर्दछ ।^{१५} यो ऐतिहासिक एवं अविस्मरणीय घटना हो । परदेशको प्रतिकूल वातावरणसँग जुधेर अनेकन् अष्टाचारा र बाधाविघ्नसँग सङ्घर्ष गर्दै परियारज्यूले हाम्रो कलाको सीमानालाई विश्व मानचित्रसित गाँसिदिनु भएको छ र उहाँ अमर बन्नु भएको छ ।" बालकृष्ण समले निर्देशकलगायत फिल्मसँग सम्बन्धित सबैलाई आशीर्वाद दिँदै गरेको दृश्यको शुटिङ गरी सत्य हरिश्चन्द्रको आरम्भमै राखिएको छ (परियार २०४६: ३४) ।

^{१४} उनको शारीरिक सुगठन र शक्ति देखेर पश्चिम बङ्गालका तत्कालीन गभर्नर चक्रवर्ती राजगोपालाचारीले 'हिमालयन विअर' (हिमालयको भालु) को उपनाम दिएका थिए (परियार २०४६) ।

^{१५} डी.वी. परियार भारतको स्वतन्त्रता सङ्ग्रामका साथै नेपालमा राणा विरोधी क्रान्तिमा पनि सक्रिय सहभागी थिए । भारतको स्वतन्त्रता आन्दोलन सफल भएपछि नेपाली क्रान्तिले पनि गति लियो । सत्य हरिश्चन्द्रको छायाङ्कन आरम्भसँगै नेपालमा क्रान्ति उत्कर्षमा पुग्यो । मङ्गलदेव लेख्छन्- डी.वी. परियार वीचवीचमा कलकत्ताबाट छड्के हानेर जोगवनी, विराटनगर, वीरगञ्ज, नेपालगञ्ज र जनकपुर आउँथे र क्रान्ति सैनिकहरू बना गर्न काम पनि सहाल्ये । दुवैतिरको काम चर्को थियो । तर उनले दुवैतिर आफ्नो सक्रियता कम हुन दिएनन् । चलचित्रको सम्पूर्ण काम पूर्वनिर्धारित कार्यक्रम अनुसार भइरहन्यो । परियारको यो कार्यकुशलता देखेर जर्मनीमा सात वर्ष छायाङ्कन गरेर फर्केको क्यामराम्यान सुरेश दासले उनलाई 'सङ्ग्रही' (सुसङ्गठन गर्न निपुण) को उपाधि दिएको थियो (परियार २०४६) ।

मङ्गलदेवले प्रस्तुत गरेका यी तथ्यहरूलाई आधार मान्दा सत्य हरिश्चन्द्र नेपालीमा नै बनाइएको देखिन्छ। मङ्गलदेवले लेखेका कुराहरूलाई अहिलेसम्म कसैबाट खण्डन पनि गरिएको छैन। तथापि पञ्चायती राज्यबाट प्रशिक्षित व्यक्तिहरू यसलाई नेपाली चलचित्र मान्न अस्वीकार गर्छन्। सत्य हरिश्चन्द्रलाई भारतमा बनाइएको तर्क दिँदै नेपाली चलचित्रको रूपमा स्वीकार नगरिनुपछाडि केही गम्भीर राजनीतिक कारणहरू छन्। पहिलो र सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण कारण नेपाली चलचित्रको जनक भनेर राजा महेन्द्रलाई स्थापित गराउनु हो। यस सन्दर्भमा केसाड डोमा शेर्पा भन्छन्, “सत्य, न्याय र करुणाको प्रतिमूर्ति हिन्दू राजा हरिश्चन्द्रको कथामा आधारित यस चलचित्रलाई नेपाल जस्तो हिन्दू राज्यले धार्मिक र सांस्कृतिक आधारमा सजिलै अपनाउन सक्थ्यो। तर राज्यको अभियान नेपाली चलचित्रको इतिहास राजा महेन्द्रसँगै सुरु भएको स्थापित गर्नु थियो” (शेर्पा सन् २००४: ४)। नेपाली चलचित्रको यात्रा आमाबाट सुरु भएको हो र यसका जनक महेन्द्र हुन् भन्ने इतिहास प्रायोजन गर्न पञ्चायती राज्य धेरै हदसम्म सफल पनि भएको देखिन्छ। त्यसैले सामान्यतया बहुसङ्ख्यक नेपालीले पहिलो नेपाली चलचित्र भनेर आमालाई नै भन्ने गरेको पाइन्छ। सत्य हरिश्चन्द्र नाम गरेको चलचित्र पनि इतिहासको कुनै कालखण्डमा बनेको थियो र त्यो पनि नेपालीमा भन्ने धेरैलाई पत्तो पनि छैन।^{१६}

अर्को कुरा, सत्य हरिश्चन्द्रलाई पञ्चायती राज्यसत्ताको इच्छा र स्वीकृतिमा बनाइएको थिएन। अतिराष्ट्रवादीहरूको नियन्त्रणमा रहेको सत्ताले मुलुकबाहिर र सत्ताको स्वीकृति बेगर गरिएको कामलाई कसरी अनुमोदन गर्न सक्थ्यो? यसो गर्दा तिनीहरूको खोक्रो राष्ट्रवादको नारालाई खतरा पुग्ने डर थियो। शेर्पाको भनाइमा, “तत्कालीन राज्यसत्ताको उद्देश्य नै राज्य राष्ट्रवादलाई (State Nationalism) राष्ट्रिय एकताको प्रतीकको रूपमा प्रवर्धन गर्ने थियो, राज्यको संलग्नता नै नभई बनाइएको चलचित्रलाई मान्यता दिँदा यसले राज्यको राष्ट्रवादी परियोजनामा नकारात्मक असर पार्न सक्थ्यो” (शेर्पा सन् २००४: ४)।

त्यसै गरी, डी.बी. परियार ‘दमाई’ जातका थिए। तथाकथित हिन्दू जातीय शृङ्खलामा ‘दमाई’ सबैभन्दा ‘तल्लो’ जातहरूमध्ये गनिन्छ। तथाकथित ‘उच्च’ जातमा यसको पानी पनि चल्दैन। सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ, एउटा यस्तो समुदाय जसको पानी चल्दैन र जसलाई तथाकथित ‘उच्च’ जातको घरभित्र

^{१६} नेपाली चलचित्रको इतिहासलाई राम्ररी अध्ययन र अनुसन्धान गरी लेखिएको सामग्रीको अभावले गर्दा यस्तो भएको हो। अहिलेसम्म जे जति कुरा लेखिएका छन्, एकाध अपवादबाहेक ती सबै पञ्चायती राज्यद्वारा प्रायोजित छन्। आमाभन्दा उता पनि नेपाली चलचित्रको इतिहास हुन सक्छ भन्ने कल्पना नै गरिएको छैन।

प्रवेश गर्न पनि वर्जित छ, त्यस समुदायको एउटा व्यक्तिलाई हिन्दू राष्ट्रवाद र जातीय शृङ्खलामा उभिएको राज्यले नेपाली चलचित्रको जन्मदाता भनेर कसरी स्वीकार्न सक्थ्यो ? यदि तथाकथित 'तल्लो' जातको एउटा व्यक्तिलाई यत्रो सम्मान दिएको भए यो राज्यसत्तामा आधिपत्य जमाएर बसेका 'उच्च' जात भनाउदा बाहुन, क्षेत्री र ठकुरीहरूको सर्वोच्चतामाथि नै ठूलो चुनौती हुन्थ्यो । त्यस्तो कुरा राज्यलाई कदापि स्वीकार्य हुन्नथ्यो किनभने पञ्चायत अडिएको यही भेदभावको राजनीतिमा थियो । यसै सन्दर्भमा शेर्पा लेख्छन्, "राज्यको अभियान हिन्दू जातीय शृङ्खलामा आधारित राज्य संरचनालाई कायम राख्नु थियो । डी.बी. परियार, जो यस कामका निम्ति राज्यद्वारा रोजिएका व्यक्ति थिएनन्, उनी 'तल्लो' जात 'दमाई' थिए । राज्यको प्रशासनको माथिल्लो तहमा 'उच्च' जातका हिन्दूहरूको बाहुल्य रहेको नेपालमा 'दमाई' लगायत 'तल्लो' जातकाहरू विरुद्ध सधैंभरि भेदभाव गरिँदै आएको छ । त्यसकारण परियारले राज्यद्वारा यो सम्मान पाउने कुनै सम्भावना नै रहँदैन" (शेर्पा सन् २००४: ४) । नेपालमा तीस वर्षको निरङ्कुश पञ्चायती व्यवस्थामा मात्र होइन, त्यसको अन्त्यपछि आएको प्रजातान्त्रिक बहुदलीय व्यवस्थामा पनि राज्यद्वारा जातीय भेदभाव अन्त्य गर्ने कुनै उल्लेखनीय प्रयास भएन । तर गएको एक दशकमा जातीय छुवाछुत र भेदभावविरुद्धको सङ्घर्ष सशक्त हुँदै गएको छ । यसले अहिले सामाजिक तथा राजनीतिक आन्दोलनको रूप लिइसकेको छ, जसको सकारात्मक प्रभाव समाजमा केही मात्रामा देखिन थालेको छ ।

राष्ट्रिय चलचित्रको बहस

यहाँनै विचारणीय पक्ष अर्को पनि छ । जहाँ सत्य हरिश्चन्द्रलाई भारतमा बनाइएको भनेर नेपाली चलचित्रमा गणना गर्न अस्वीकार गरिन्छ, त्यहीं *आमापछि* भारतीय नागरिक शम्भु प्रधान, प्रताप सुब्बा र तुलसी घिमिरेहरूबाट भारतको दार्जिलिङ, कलकत्ता र बम्बईमा बनाइएका चलचित्रलाई नेपाली 'राष्ट्रिय' चलचित्रको इतिहासमा दर्ता गरिएको छ । *पारालको आगो*, *बाँसुरी*, *बाँचन चाहनेहरू*, *भोरा*, *मशाल*, *जार*, *अर्को जन्म* र *कहीं अँध्यारो कहीं उज्यालो*, आदि चलचित्रको निर्माण भारतमा भएको हो । यी चलचित्रमा काम गर्ने प्राविधिज्ञहरू प्रायः सबै भारतीय थिए भने अधिकांश कलाकार पनि उतैका थिए । त्यसै गरी शम्भु प्रधान निर्देशित *सम्भ्रना*, तुलसी घिमिरे निर्देशित *कुसुमे रुमाल* र *लाहुरे* तथा उगेन छोपेलको *साइनो* पनि भारतमै बनाइएको थियो । यीमध्ये *पारालको आगो*, *सम्भ्रना*, *कुसुमे रुमाल*, *लाहुरे* र *साइनो* सफल र चर्चित चलचित्र हुन् ।

आमापछि भारतमै बनाइएका चलचित्रलाई नेपाली चलचित्रको रूपमा स्वीकारिनु तर सत्य हरिश्चन्द्रलाई नस्वीकारिनुका पछाडि, भखरै भनिए भैं पञ्चायती राजको निहित स्वार्थ रहेको सहजै बुझ्न सकिन्छ ।

यदि विदेशी नागरिकले निर्माण वा निर्देशन गरेको चलचित्रलाई 'राष्ट्रिय' चलचित्रमा गणना नगर्ने तर्क राख्ने हो भने आमा र माइतीघरमाथि पनि प्रश्न उठ्छ । किनभने आमा र माइतीघरका निर्देशकहरू क्रमशः हिरासिंह खत्री र बी.एस. थापा दुवै भारतीय थिए । निर्देशक मात्र होइन अधिकांश प्राविधिज्ञ भारतकै थिए । तर यी चलचित्रमाथि प्रश्न उठाइएन किनभने यिनीहरू दुवै जना राज्यको सहमतिमा भिकाइएका थिए । मेरो आशय यीमाथि प्रश्न उठाइनु पर्थ्यो अर्थात् यिनलाई नेपाली चलचित्र नै भनिनु हुँदैन भन्ने होइन । पञ्चायती राज्यले आफ्नो स्वार्थको निम्ति अपनाएको दोहोरो मापदण्डलाई स्पष्ट पार्न मात्र खोजिएको हो ।

कुन र कस्तो चलचित्रलाई 'राष्ट्रिय' चलचित्र मान्ने भन्नेबारे राज्यको नीति र अडानमा एकरूपता हुनु पर्दछ । तर पञ्चायतले त्यसो गर्न सकेन । 'राष्ट्रिय' चलचित्रको परिभाषा के हो अथवा त्यसभित्र पर्न के के विशेषता हुनुपर्दछ ? मुलुकको सीमाभित्र बनेको चलचित्रलाई मात्र 'राष्ट्रिय' चलचित्र भन्ने वा जहाँसुकै बने पनि साझा भाषा तथा समान संस्कृति भएको चलचित्रलाई त्यसभित्र राख्ने ? संसारभर यस विषयमा विवाद र बहस कायमै छ । सत्य हरिश्चन्द्रलाई नेपालको राजनीतिक सीमा भित्र निर्माण नभएको आधारमा अयोग्य घोषित गरिएको छ, जुन परालको आगोलगायतमा लागू हुँदैन । पछिल्लोलाई नेपाली भाषा र परिवेशको आधारमा योग्य ठान्दै 'राष्ट्रिय' चलचित्रको रूपमा स्वीकारिएको छ । मैले ध्यानाकर्षण गर्न खोजेको कुरा यही हो । जसरी कुन स्थानमा बनेको भन्ने विषयलाई महत्त्व नदिएर नेपाली भाषा र परिवेशमा बनाइएको आधारमा परालको आगोलगायतलाई 'राष्ट्रिय' चलचित्रभित्र सहजै समाहित गरियो त्यसै आधारमा सत्य हरिश्चन्द्रलाई पनि नेपाली 'राष्ट्रिय' चलचित्रभित्र समावेश गरिनु पर्छ भन्ने मेरो भनाइ हो । मेरो विचारमा, कुनै पनि चलचित्र राष्ट्रिय हो कि होइन भन्ने निक्कै गर्दा राजनीतिक सीमा होइन चलचित्रको माध्यम अर्थात् भाषाले प्रधानता पाउनु पर्छ । साथै चलचित्र निर्माताको राष्ट्रियतालाई होइन उसले आफ्नो उत्पादन कुन मुलुकसँग आवद्ध गर्न खोजेको छ, त्यसलाई महत्त्व दिइनु पर्छ । मङ्गलदेव परियारका अनुसार डी.बी. परियारले सत्य हरिश्चन्द्र नेपालकै निम्ति बनाएका थिए (परियार २०४६) । नेपाली भाषामा मात्र होइन नेपाली नागरिकद्वारा बोलिने जुनसुकै भाषामा जहाँसुकै बनाइएको चलचित्रलाई यदि त्यसको निर्माताले आफ्नो उत्पादनलाई नेपालसँग जोड्न चाहन्छ भने, नेपाली 'राष्ट्रिय' चलचित्रभित्र समावेश गरिनु पर्छ ।

यस्तै भेदभावको शिकार अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा ख्यातिप्राप्त चलचित्र *काराभान* पनि भएको छ। यद्यपि सन् २००० मा *काराभान* नेपालको प्रतिनिधित्व गर्दै विश्वप्रसिद्ध अस्कर मोशन पिक्चर्स अवार्डमा मनोनित भएको थियो। तर यसलाई नेपाली चलचित्रको मान्यता प्राप्त गर्न त्यति सजिलो भएको थिएन। चर्को विरोध र अवरोधको सामना गर्नुपरेको थियो। फ्रेन्च फिल्ममेकर एरिक भ्यालीद्वारा निर्मित *काराभान*मा डोल्पाको डोल्पो जातिको कठोर एवं सङ्घर्षपूर्ण जनजीवनलाई चित्रण गरिएको छ। नेपाली भूगोल र नेपाली जनजीवनमाथि बनाइएको भए तापनि यस चलचित्रलाई विदेशीले बनाएको भन्दै नेपाली चलचित्र भन्न नमिल्ने तर्क अगाडि सारियो। नेपाली 'राष्ट्रिय' चलचित्रको परिभाषा र परिधि अत्यन्तै साँघुरो र अस्पष्ट छ। मुलुकभित्रै बनाइएका नेपालीबाहेक अन्य भाषाका चलचित्रलाई समेत अझै नेपाली 'राष्ट्रिय' चलचित्रभित्र समावेश गरिएको छैन। नेपाली राज्य नेपालभित्रका अरू भाषाप्रति जहिले पनि पूर्वाग्रही र असहिष्णु रहेको छ।

पञ्चायती राज र चलचित्रको विकास

नेपाली जनताको लामो सङ्घर्षपछि २००७ साल फागुन ७ गते १०४ वर्ष लामो निरङ्कुश राणा शासनको अन्त्य भई 'प्रजातन्त्र' को बहाली भयो।^{१९} तर दस वर्ष नबित्दै राजा महेन्द्रद्वारा बहुदलीय प्रजातान्त्रिक व्यवस्थालाई खारेज गर्दै त्यसको ठाउँमा दलविहीन पञ्चायती व्यवस्था लादियो। २०१७ साल पुस १ गते (१५ डिसेम्बर १९६०) राजा महेन्द्रले संसदीय व्यवस्थाको अन्त्य र वी.पी. कोइरालाको नेतृत्वको तत्कालीन प्रजातान्त्रिक सरकारलाई विघटन गरिएको घोषणा गर्दै सम्पूर्ण राजकीय सत्ता आफ्नो हातमा लिए। त्यसै गरी ५ जनवरी १९६१ मा

^{१९} २००७ सालमा निरङ्कुश राणा शासनको अन्त्य भए पनि राजसंस्थाको अन्त्य भएन। आम नेपाली जनतालाई राजाको प्रजा भनिन्थ्यो। त्यसै हुनाले त्यसैसँग जोडेर तत्कालीन परिवर्तित व्यवस्थालाई 'प्रजातन्त्र' भनियो। 'प्रजातन्त्र' मा राजाको अस्तित्वलाई स्वीकारियो। जसको परिणामस्वरूप राजाले राज्य व्यवस्थामा कुनै सक्रिय भूमिका नखेल्ने मान्यता हुँदाहुँदै उनले वारम्बार हस्तक्षेप गरे। २०१७ सालमा महेन्द्रले चालेको कदम हदैसम्मको हस्तक्षेप थियो, जसद्वारा कथित 'प्रजातन्त्र' को हत्या गरियो। २०६२ सालसम्म २३८ वर्षको इतिहासमा राजा र राजसंस्था कहिले पनि नागरिक स्वतन्त्रता र सर्वोच्चताको पक्षमा इमान्दार रहेन। नेपाली जनता अहिले पनि पूर्ण स्वतन्त्रता र अधिकार सहितको नागरिक सर्वोच्चता स्थापित गर्न आन्दोलनरत छन्। अबको राजनीतिक चेतना र जनआकाङ्क्षा अर्थात् राजाविहीन राज्य व्यवस्थाको परिकल्पनालाई 'प्रजातन्त्र' शब्दले सही अर्थमा प्रतिनिधित्व नै गर्न सक्दैन। तसर्थ यसको ठाउँमा 'लोकतन्त्र' भन्ने शब्द नेपालको बदलिँदो राजनीतिक परिवेशमा नयाँ मूल्य र मान्यता सहित स्थापित हुँदै गएको छ।

उनले राजनीतिक दलहरूमाथि अनिश्चितकालीन प्रतिबन्ध लगाइएको अर्को घोषणा गरे (नाथ सन् १९७५: २०२) । नागरिक स्वतन्त्रतालाई राजाले बन्दी बनाए । सम्पूर्ण नागरिक हक र अधिकारमाथि पाबन्दी लगाइयो । राजनीतिक दलका नेता तथा कार्यकर्ताहरूलाई जेलमा कैद गरियो । राजनीतिक र अभिव्यक्तिको स्वतन्त्रतामाथि पूर्ण बन्देज लगाइयो । राजनीतिक मुद्दामा केन्द्रित सभा, सम्मेलन र जुलुसमाथि रोक लगाइयो । सञ्चार जगत्लाई सरकारले कडा नियन्त्रणमा लियो । पञ्चायती नीति र कार्यक्रम विरुद्ध कसैलाई पनि केही बोल्न वा लेख्न छुट भएन । रेडियो सरकारको पूर्ण स्वामित्वमा कैद भयो । सरकारी अनुमति बेगर केही पनि प्रकाशन, प्रसारण एवं उत्पादन गर्न नपाइने भयो । जनताको उत्पादन र उपभोगको छनोट गर्ने अधिकारमाथि बलपूर्वक राज्यको नियन्त्रण स्थापित गरियो । सारा संसार लोकतन्त्रको सङ्क्रमणमा गइरहेको बेला नेपाल एकचोटि फेरि तीस वर्षको निम्ति शाहवंशीय निरङ्कुशतामा धकेलियो र निरङ्कुशताको बन्दी भएर अन्याय, अत्याचार एवं पछ्यौटेपनको युगमा प्रवेश गर्‍यो ।

प्रजातन्त्रको हत्या गरिए लगत्तै, आफ्नो निरङ्कुश एकतन्त्रीय शासन पद्धतिलाई राष्ट्रिय एवं अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा सही साबित गराउन पञ्चायतले आधुनिकीकरण र विकासको नारालाई जोडदार रूपमा अगाडि साऱ्यो । कथित आधुनिक र एकीकृत नेपाली राष्ट्र निर्माणको परियोजनामा राज्य लागिपऱ्यो । त्यो मेसोमा मुलुकको सामाजिक तथा सांस्कृतिक विविधतालाई बाधाको रूपमा चित्रण गरियो । धार्मिक, सांस्कृतिक एवं भाषिक विविधताले भरिपूर्ण नेपाली समाजलाई एक सूत्रमा बाँध्ने नाममा साभ्ना 'आधुनिक' नेपाली संस्कृति निर्माण गर्ने प्रपञ्चमा पञ्चायती व्यवस्था लागिपऱ्यो । त्यसै क्रममा पर्वतीय खस हिन्दूहरूको संस्कृतिलाई राष्ट्रिय संस्कृतिको रूपमा अङ्गीकार गरियो; उनीहरूले बोल्ने नेपाली भाषालाई राज्यको भाषाको दर्जा दिइयो । राष्ट्रिय एकताको नाममा एक धर्म, एक संस्कृति, एक भाषा र एक भेषको मूलमन्त्र लादियो । र, यी सबैको मध्यमा राष्ट्रिय एकता र अखण्डताको प्रतीक स्वरूप राजालाई राखियो (डीएफआइडी र विश्व बैंक सन् २००५) । राष्ट्रिय एकता र अखण्डताको नारालाई जितिसुकै अगाडि सारे तापनि यसको मुख्य उद्देश्य राज्य शक्ति र स्रोतमाथि पर्वतीय खस हिन्दूभिन्नको तथाकथित उच्च जातीय समूहको एकाधिकार कायम राख्नु थियो । राष्ट्रिय एकताको पञ्चायती नारालाई राष्ट्रव्यापी रूपमा प्रचारप्रसार एवं प्रवर्धन गर्न पञ्चायतले मिडियाको भरमग्दुर प्रयोग गर्‍यो । खासमा श्रव्यदृश्य माध्यमलाई विशेष उपयोग गर्‍यो (वन्त २०६१) ।

नेपालमा कथानक चलचित्रको जन्म

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 विकासको नीति, कार्यक्रम र परियोजनाको प्रचारप्रसार गर्नु थियो । साथै, आफ्नो छविलाई आधुनिक राजाको रूपमा स्थापित गराउनु पनि थियो । त्यही भएर उनले नेपालभित्र चलचित्र निर्माणको आदेश दिएका थिए । त्यसका दुई स्पष्ट उद्देश्य थिए: एक, पञ्चायती व्यवस्था र नीतिको प्रचारप्रसार गर्नु; दुई, आफूले अभिव्यक्तिलाई स्वतन्त्रता दिएको देखाएर आफू पनि प्रजातन्त्रवादी रहेको प्रायोजन गर्नु । पञ्चायतले आफूलाई 'प्रजातान्त्रिक व्यवस्था' भएको दावी गर्थ्यो जसको 'प्रजातन्त्र' को परिभाषा आफ्नै थियो । त्यस अनुसार, 'प्रजातन्त्र' माटो सुहाउँदो हुनुपर्छ र 'माटो सुहाउँदो' को अर्थ निर्दलीय हो, बहुदलीय होइन । उसको तर्क अनुसार, नेपाली भूमिमा बहुदलीय व्यवस्था फाँड्न बरु यसले मुलुकमा विभाजन ल्याउँछ । यस्तै हास्यास्पद तर्क दिँदै पञ्चायतले राजाको एकल नेतृत्वको कथित निर्दलीय तर व्यवहारमा एकदलीय निरङ्कुश शासन पद्धति अन्तर्गत तीस वर्षसम्म एकछत्र राज गर्‍यो । अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा वैधता प्राप्त गर्न र समर्थन पाउन पञ्चायतलाई 'प्रजातन्त्र' को खोल ओढ्नु पर्ने बाध्यता नै थियो । त्यही सिलसिलामा तत्कालीन निरङ्कुश राज्य सत्ताको राजनीतिक अभीष्ट पूरा गर्ने मनसायले नेपालमा चलचित्र निर्माण थालिएको हो ।

हिरासिंहको नेपाल आगमन

आमाको निर्देशन हिरासिंहले कसरी गर्न पुगे त्यसको कथा यस्तो छ : सन् १९६० मा राजा महेन्द्र अमेरिकाको भ्रमण सकेर फर्किने क्रममा बम्बई छिरे । त्यहीं उनीसँग भेट्न आउनेमध्ये एक जना हिरासिंह पनि थिए । भारतको देहरादूनका हिरासिंह काम खोज्दै बम्बई (हाल मुम्बई) पुगेका थिए । हिरासिंहवारे साहित्यकार ध.च. गोतामेको भनाइलाई उद्धरण गर्दै प्रकाश सायमी लेख्छन्, "राजा महेन्द्रको बम्बई भ्रमणका बेला सबै नेपालीहरू दर्शन गर्न एकत्रित भएका थिए । तीमध्ये एक कुनामा हिरासिंह खत्री पनि उभिएका थिए । फिल्म लाइनमा रस बसिसकेका हिरासिंह ठूलो रौस लिएर कामको खोजीमा बम्बई आए तर भाग्यले साथ दिएन । हिरो हुन आएका हिरासिंह सानातिना काममा अल्झिरहे । यिनको भाग्यले साथ दिएन । पछि यिनले केही विज्ञापनसम्बन्धी फिल्म निर्माणको काम भेट्टाएर आफ्नो गाँसबास धान्न थाले । त्यहीं हिरासिंहलाई राजाबाट नेपालमा आएर चलचित्र

निर्माण गर्ने हुकुम भयो” (सायमी सन् २००४: १२५) । तर, चेतन कार्कीको भनाइअनुसार, हिरासिंह बम्बईमा स्थापित निर्देशक थिए । कार्की भन्छन्, “हिरासिंह त्यति बेला मख्खन एण्ड तिवारी (एम एण्ड टी) स्टुडियोमा निर्देशकको रूपमा पे रोलमा काम गर्थे । हिरासिंह त्यति बेला एक सफल निर्देशक थिए । उनले त्यो बेलासम्म *नमुना*, *नादान* र *लाखों में एक* जस्ता हिन्दी फिचर फिल्म निर्देशन गरिसकेका थिए । देवानन्द, मधुवाला जस्ता त्यति बेलाका चर्चित कलाकारहरूसँग उनको राम्रो सम्बन्ध थियो । उनले राजासँग उनीहरूको भेट गराएका थिए । त्यही क्रममा राजा महेन्द्रले हिरासिंहलाई के नेपाली भाषामा फिल्म बन्न सक्दैन भनेर सोधेका थिए र जवाफमा तत्कालै उनले आफू नेपाल गएर चलचित्र बनाउन तयार रहेको भनेका थिए” (राई सन् २००४: ९९ मा उद्धृत) ।^{१८} हिरासिंहको व्यावसायिक अवस्थाबारे यी दुई जनाको मत फरक भए पनि महेन्द्रसँग यिनको भेट राजाका अङ्गरक्षक एवं सैनिक सचिव शेरबहादुर मल्लले गराएका थिए भन्नेमा यिनीहरू एकमत छन् । हिरासिंह र मल्ल केटाकेटी बेलादेखिका मित्र थिए । यसरी २०१८ सालमा हिरासिंहलाई काठमाडौँ बोलाइयो । तर त्यतिखेरको नेपालको राजनीतिक अवस्था अनुकूल थिएन । २०१७ साल पुस १ गते महेन्द्रले अवैधानिक तवरले सत्ता हड्पेकाले नेपालको राजनीतिमा उथलपुथल मच्चिएको थियो । त्यसैले, त्यस बेला हिरासिंहलाई फेरि बोलाउने आश्वासनसहित पुनः बम्बई फर्काइयो । पछि, राजनीतिमा तुलनात्मक अनुकूलता देखिएपछि २०१९ सालमा उनलाई फेरि बोलाइयो (कार्की सन् २००२: ८४) ।

हिरासिंहलाई काठमाडौँ बोलाएर पहिला दुइटा वृत्तचित्र बनाउन लगाइयो । अनि दरबारको निर्देशन र सुभावमा पटकथा तयार भएपछि *आमा*को निर्देशन गर्ने अभिभारा दिइयो । *आमा*को छायाङ्कन २०२१ सालमा सुरु भएर प्रथम प्रदर्शन २०२२ साल असोज १५ मा काठमाडौँमा भएको थियो (कार्की सन् २००२: ८४) । *हिजो आज भोलि* (२०२४) र *परिवर्तन* (२०२७) पनि उनैले निर्देशन गरेका थिए । यी तीनओटै चलचित्रमा एकातिर राजा एवं निर्दलीय पञ्चायती व्यवस्थाको बखान गरिएको छ भने अर्कोतिर बहुदलीय व्यवस्थाको कटु आलोचना र दलका नेताहरूको मानमर्दन गरिएको छ ।

^{१८} *नमुना*, *नादान* र *लाखों में एक*का निर्देशक हिरासिंह थिए वा थिएनन् भन्ने कुराको पुष्टिका लागि ती चलचित्रहरू हेर्न खोज्दा काठमाडौँको बजारमा यिनका कुनै सीडी वा क्यासेट उपलब्ध हुन सकेन । *लाखों में एक* चाहिँ www.imdb.com मा फेला पार्न सकिए पनि त्यहाँ उक्त चलचित्रको निर्देशक, कलाकार आदिबारेको जानकारी चाहिँ दिइएको छैन ।

चलचित्रको विकासमा बाधक पञ्चायती नीति

चलचित्र बनाउने अनुमति दिइए पनि पञ्चायतकालमा आफूखुशी चलचित्र बनाउने छुट कसैलाई थिएन । यसको प्रक्रिया एकदमै जटिल र सरकारको कडा नियन्त्रणमा थियो । कमजोर धरातलमा उभिएको राजनीतिक व्यवस्थालाई कुनै पनि चलचित्रको विषयवस्तु र प्रस्तुतिले क्षति नपुऱ्याओस् भन्नेमा पञ्चायत एकदमै सजग थियो । यसैकारण, कुनै पनि कथा/पटकथा दरवारले पढेर आफूलाई चित्त बुझ्दो भए मात्र त्यसमा चलचित्र बनाउन स्वीकृति दिन्थ्यो ।^{१९} यसले नेपाली सर्जकहरूको रचनात्मकतालाई कुण्ठित बनाउँदै लग्यो । फलस्वरूप सामाजिक यथार्थभन्दा पर मनोरञ्जनको नाममा नाचगान, हास्य प्रहसन र मारधाडको फर्मूलामा अकाल्पनिक कथावस्तुमा चलचित्र बनाउने प्रथाको सुरुआत भयो, जो अहिलेसम्म जारी छ । पञ्चायतको राजनीतिक सेपमा नेपाली चलचित्र स्वस्थ र स्वतन्त्र रूपमा फस्टाउन नै पाएन, यसको बहुआयामिक विकास नै भएन ।

पञ्चायती नीतिअन्तर्गत, जुन राजइच्छामा सञ्चालित थियो, चलचित्र क्षेत्र पूर्ण सरकारी स्वामित्व र नियन्त्रणमा कैद थियो । अर्थाभावका कारण सरकार आफू स्वयं चलचित्र बनाउन सक्दैनथ्यो र राजनीति कमजोर हुने भयले निजी क्षेत्रलाई पनि बनाउन दिँदैनथ्यो । यसले चलचित्र अति थोरै सङ्ख्यामा त बन्ने भए नै, दक्ष कलाकार र प्राविधिकको विकास तथा आधुनिक प्रविधिको आगमनको बाटोमा पनि तगारो लाग्यो । सरकारले केही काम नपाएका र चलचित्रको बारेमा सामान्य जानकारीसम्म नभएका व्यक्तिहरूलाई चलचित्र निर्माण तथा प्रवर्धनको जिम्मा दिएको थियो । एउटा अपवाद (माइतीघर २०२३) बाहेक भण्डे दुई दशकसम्म पञ्चायती सरकारले चलचित्रमा निजी लगानीलाई प्रवेशको अनुमति दिएन । २०३९ सालमा सुजाता प्रोडक्सन प्रा.लि.को ब्यानरमा शरद पालेकरद्वारा निर्देशित जुनीसँगै निजी लगानीको निमित्त द्वार खुला गरिए तापनि चलचित्रको कथा र विषयमाथिको सरकारी नियन्त्रण पूर्ववत् कायमै रह्यो । चाहिँदो मात्रामा नेपाली चलचित्रको उत्पादन हुन नसक्दा पहिलेदेखि नै नेपाली बजारमा एकाधिकार जमाएर बसेको हिन्दी चलचित्रको फैलाव र पकडमा भन् बढोत्तरी हुँदै गयो । हिन्दी चलचित्रप्रति नेपालीहरूको आकर्षण र भर भन् भन् बढेर गयो ।

^{१९} उदाहरणस्वरूप *जीवन ज्योति* (२०४३) का निर्माता गोपालजी नेपालीले २०१९ सालतिरै लाहुरे बनाउने निर्णय गरेका थिए । तर उनले लेखेको कथा, पटकथा र संवादमा प्रतिबन्ध लगाइयो (स्मृत २०५७) ।

नेपाली चलचित्र उद्योगमा सधैंभरि दरवार र पञ्चायतका पक्षपोषकको हालीमुहाली रह्यो । तिनले त्यस्तै मात्र चलचित्र बनाए जुन पञ्चायतलाई स्वीकार्य थियो र जसबाट पञ्चायतको राजनीतिक अभीष्टलाई कुनै किसिमको खतरा थिएन । फरक मत र आलोचना पञ्चायती राजलाई स्वीकार्य थिएन । यथास्थितिवादी संरचनामा उसले कुनै किसिमको परिवर्तन चाहेको थिएन । त्यसैले पञ्चायतले स्वतन्त्र एवं प्रगतिशील विचार तथा दर्शनलाई प्रवेश दिन चाहेन । अर्कोतिर पञ्चायती राजको दबदबा र डरले गर्दा उसको स्वतन्त्रता विरोधी चरित्र र राजनीतिक पूर्वाग्रहलाई चुनौती दिँदै चलचित्र बनाउने आँट पनि कसैले नगरेको देखिन्छ । दोस्रो विश्वयुद्धताका, नेपालको पञ्चायती कालभन्दा विषम र डरलाग्दो राजनीतिक परिस्थिति भएको यूरोपमा तत्कालीन तानाशाहहरूको कटु आलोचना गरिएका र युद्ध विरोधी कैयौं चलचित्र बनेका थिए ।

चलचित्र निर्माणको गति

नेपाली चलचित्रको इतिहासले आधा शताब्दीको यात्रा पार गरिसकेको छ । यस अवधिमा झण्डै छ सयको हाराहारीमा चलचित्रको निर्माण भइसकेको छ ।^{२०} यसमध्ये नेपालमा चलचित्र बन्न थालेको २०२१ सालदेखि पञ्चायतको अन्त्य भएको २०४६ सालसम्मको पच्चीस वर्ष लामो अवधिमा लगभग चालीस ओटा मात्र चलचित्रको निर्माण भयो (नाम उल्लेख नभएको २०५०) ।

चलचित्र बनाउन थालिएको साढे दुई दशकसम्म पनि निर्माणको गति अति नै सुस्त थियो । पहिलो तीन वर्षमा हरेक वर्ष एउटा चलचित्र निर्माण हुन सम्भव भयो । तर त्यसपछि यो गति पनि कायम रहेन; दुई-तीन वर्षको अन्तरालमा एउटा चलचित्र निर्माण हुने अवस्था आयो । *आमा* (२०२२), *माइतीघर* (२०२३) र *हिजो आज भोलि* (२०२४) पश्चात् एकैचोटि तीन वर्षपछि २०२७ सालमा *परिवर्तन* तयार भयो । यसको मुख्य कारण आर्थिक र भौतिक पूर्वाधारको अभाव थियो । अत्यावश्यक प्रविधि र दक्ष जनशक्तिको अभाव अर्को महत्त्वपूर्ण कारण थियो । साथै चलचित्रको प्रवर्धन गर्ने कुनै योजना पनि थिएन । यसैबीच २०२८ सालमा सरकारले “विकासका लागि सञ्चार” भन्ने नारा अघि सार्दै नयाँ सूचना

^{२०} तर बडो अफसोससाथ भन्नुपर्छ, ती छ सयमा मुश्किलले बीस ओटा चलचित्रलाई पनि ठोकेर राम्रो भन्न सकिने अवस्था छैन । सुरुदेखि नै दिशाहीन यात्रामा निस्केको नेपाली चलचित्रले अझैसम्म सही बाटो समाउने छोट्ट देखिएको छैन । नेपाली चलचित्रको लोकप्रियतामा व्यापक हास आउँदो छ । यसप्रतिको उदासीनता दिनानुदिन बढ्दो छ । समग्रमा नेपाली चलचित्र उद्योग अहिले धर्मराउँदो अवस्थामा छ ।

तथा सञ्चार नीति लागू गर्‍यो । यसै क्रममा चलचित्रको समुचित विकास गर्ने भनी शाही नेपाल चलचित्र संस्थानको स्थापना गरियो । तर त्यसपछि, पनि चलचित्र निर्माणले गति लिएन । संस्थाले स्थापनाको दुई वर्षपछि, *मनको बाँध* (२०३०) र त्यसको चार वर्षपछि, बल्ल अर्को चलचित्र *कुमारी* (२०३४) निर्माण गर्न सक्‍यो । त्यसपछि अर्को चलचित्र (*सिन्दूर*) बनाउन त्यसलाई फेरि तीन वर्ष समय लाग्यो ।

यसैबीच, यादव खरेलको अध्यक्षतामा रहेको शाही नेपाल चलचित्र संस्थानले एउटा गुरुयोजना तयार पायो । त्यसअन्तर्गत दक्ष जनशक्ति उत्पादन गर्ने, उपकरण आयात गर्ने, स्टुडिओको निम्ति जग्गा किन्ने र त्यसको जग हाल्ने काम गरियो । चलचित्र निर्माणका विभिन्न प्राविधिक विद्यामा अध्ययन गर्न र तालिम लिन धेरै जनालाई भारतको पुना स्थित फिल्म एकेडेमी पठाइयो (राई सन् २००४: ७१) । तर तालिम लिएर फर्केपछि, अधिकांशले कहिल्यै चलचित्रमा काम गरेनन् । खरेलको भनाइअनुसार चलचित्र क्षेत्रमा पैसा कमाउन नसकिने देखेर तिनीहरू यस क्षेत्रमा बस्न चाहेनन् । त्यसै गरी संस्थानले निजी क्षेत्रलाई चलचित्र निर्माणमा संलग्न गराउन पहल गर्‍यो । साथै, निर्माणको गतिलाई प्रोत्साहित गर्न सरकारबाट मनोरञ्जन करको ६५ प्रतिशत निर्मातालाई फिर्ता दिलाउन संस्थानले ठूलो भूमिका खेलेको । यसै नीतिअन्तर्गत नेपाली चलचित्र मात्र देखाउने गरी खुल्ने नयाँ हाईभिजन हलहरूलाई करको ४० प्रतिशत फिर्ता दिने र पुराना सिनेमा हललाई करको २० प्रतिशत फर्काउने व्यवस्था गरियो (राई सन् २००४: ७४) । जुनी (२०३९ साल) सँगै निजी लगानीको ढोका खुलेपछि, र करमा पनि सहूलियत पाइने भएपछि चलचित्र निर्माणको गतिमा केही तीव्रता आयो । वर्षमा चार/पाँचओटा चलचित्रको निर्माण हुन थाल्यो । तर यसले नेपाली चलचित्रको परम्परागत शैली, प्रस्तुति र अभिनयको गुणस्तरमा खासै फरक ल्याएन । निजी लगानीको प्रवेशपछि, पनि चलचित्रको अन्तर्वस्तुमा सैद्धान्तिक र वैचारिक भिन्नता देखिएन ।

निम्नस्तरीय हिन्दी चलचित्रको पुनरुत्पादन

नेपाली चलचित्रमा प्रारम्भदेखि नै बम्बईबाट निर्मित हिन्दी चलचित्रको स्पष्ट छाप देखिन्छ । त्यसो हुनु एक अर्थमा स्वाभाविक पनि हो । कारण नेपालमा चलचित्र बनाउन भिकाइएका वा बोलाइएका सुरुका तीनै जना निर्देशक हिरासिंह, वी.एस. थापा र प्रकाश थापा बम्बईका चलचित्रसँग सम्बद्ध थिए र त्यहीँ प्रशिक्षित भएका थिए । तिनले स्वाभाविक रूपमा त्यहीँका ढर्रा, शैली र दृष्टिकोण

बोकेर ल्याएका थिए जसलाई नेपाली चलचित्रमा प्रयोग गरे। यहाँनेर उठाउन खोजिएको कुरा नेपाली चलचित्रमा हिन्दी चलचित्रको प्रभाव पत्थो भन्ने भन्दा पनि कुन खाले हिन्दी चलचित्रको कस्तो प्रभाव पत्थो र किन भन्ने हो। खासमा नेपाली चलचित्रले हिन्दी चलचित्रको दुई थरीको प्रवृत्तिलाई पछ्याएको देखिन्छ। एउटा, हिन्दूवादी धार्मिक-सांस्कृतिक संरचना तथा पारम्परिक मान्यतालाई प्रवर्धन गर्ने; अर्को, उक्त संरचना र मान्यताको मूल मर्मलाई तलमाथि नपारी सामान्य सुधारवादी परिवर्तनको वकालत गर्ने। त्यही यथास्थितिवादी प्रवृत्तिलाई सर्लक्क नेपालीमा रूपान्तरण गरियो। साथै, पारिवारिक र सामाजिक मेलोड्रामा भित्र मनोरञ्जनको नाममा नाचगान र उत्तेजनाको नाममा मारधाड राखिनु हिन्दी चलचित्रको प्रमुख फर्मूला थियो जसलाई नेपाली चलचित्रमा पनि जस्ताको तस्तै प्रवेश गराइयो।

एउटा 'हिरो' जसलाई असल, चरित्रवान र सकारात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ; एउटी 'हिरोइन' जसलाई 'हिरो' की प्रेमिकाको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ; एउटा गरीब, अर्को धनी; एउटा कथित 'उच्च' जात, अर्को 'नीच' जात; तिनीहरूबीचको प्रेम, प्रेममा परिवार तथा समाजको आपत्ति; यसैबीच नराम्रो, चरित्रहीन र दुराचारीको रूपमा प्रस्तुत गरिएको 'भिलेन' को प्रवेश, 'हिरोइन' माथि कुदृष्टि र सम्पतिको लालच; र अन्त्यमा बडो नाटकीय ढङ्गले हिरोको जीत, 'भिलेन' को हार, परिवारहरूको मिलन, प्रेमलाई समाजको स्वीकृति, धर्म तथा सत्यको विजय, अधर्म एवं पापको विनाश; समाप्त। यही घेराबन्दीमा नाचेको हुन्छ अधिकांश चलचित्रको कथावस्तु। यस्तो चलचित्रले कहिल्यै पनि राज्यको आर्थिक, सामाजिक र राजनीतिक असन्तुलनलाई प्रश्न गर्दैन। आफ्नो समाजको सांस्कृतिक विकृति र असङ्गतिको आलोचना गर्दैन। यस्तो चलचित्रले समाजको यथास्थितिलाई सधैंभरि पक्षपोषण गर्दै आइरहेको छ। आर्थिक असमानता र वर्गीय द्वन्द्व त देखाइन्छ, तर हिरो-हिरोइनबीचको प्रेमलाई विवाहमा अवतरण गराएर वर्गीय खाडल वा द्वन्द्व सहजै समाप्त भएको सन्देशसाथ चलचित्र समाप्त गरिन्छ। चलचित्रपिच्छे कथा र घटनाक्रममा सामान्य हेरफेर, लोकेशन फरक, कलाकार फरक, तर प्रस्तुति उही, शैली उही र अन्त पनि उही। यही नै हो अधिकांश हिन्दी चलचित्र र त्यसैको सक्कलबमोजिम नक्कल नेपाली चलचित्र ! एकैनासको कथावस्तु, सुखान्तमा समाप्ति हरेक समस्याको नाटकीय समाधान, टीठलाग्दो गुणस्तर र शून्य रचनात्मकता !

सबै हिन्दी चलचित्र यस्ता मात्रै हुन्थे वा हुन्छन् भन्ने चाहिँ होइन। हिन्दू नीतिशास्त्रमा आधारित यथास्थितिलाई पक्षपोषण गर्न नचाहने, यथार्थवादी र

प्रगतिशील धाराका चलचित्र पनि बम्बईमा सन् १९५० र ६० को दशकदेखि नै बन्दै आएका छन्। खास गरी गुरुदत्तले त्यस अवधिमा र पछि पनि बनाएका चलचित्रहरू तत्कालीन राजनीतिक, सामाजिक र सांस्कृतिक संरचना तथा मान्यतालाई चुनौती दिने खालका थिए। उनले *आह*, *आग*, *प्यासा* र *कागज के फूल* जस्ता चलचित्रको माध्यमले भारतीय समाजमा स्थापित अप्रगतिशील सामाजिक मान्यता र नियम विरुद्ध विद्रोह नै छोडेका थिए। त्यसै गरी 'शो म्यान' का रूपमा चिनिएका राज कपूर पनि पारम्परिक ढर्राभन्दा पृथक् प्रेमलाई फराकिलो दायरामा प्रस्तुत गरेर आफ्नो छुट्टै पहिचान र नयाँ ट्रेण्ड निर्माण गर्न सफल भएका थिए। त्यस्तै दोस्रो विश्वयुद्धको समाप्तिसँगै इटालियन चलचित्रमा आन्दोलनको रूपमा सुरु भएको नवयथार्थवादी चिन्तन भारतीय चलचित्रमा सन् १९५० को मध्यतिर नै प्रवेश गरिसकेको थियो। वर्तमान समय र समाजलाई वस्तुगत तथा यथार्थपरक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको यस्तो चिन्तन सन् १९५३ मा बनेको विमल रायद्वारा निर्देशित हिन्दी चलचित्र *दो बीघा जमीन*मा प्रस्ट देखिन्छ। यसमा आफ्नो एकमात्र गरिखाने जग्गा जोगाउन एउटा गरीब किसानको गाउँको जमीन्दारसँगको द्वन्द्व र जमीन्दारलाई तिर्नुपर्ने २३५ रुपियाँ कमाउन उसले सहरमा गर्नु परेको कडा सङ्घर्षलाई मार्मिक र वस्तुगत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। त्यसै गरी सत्यजीत रेको बङ्गाली भाषाको *पाथेर पाञ्चाली* (सन् १९५५) मा ग्रामीण जनजीवन र आर्थिक अभावविरुद्ध जीवनको कठिन सङ्घर्षको यथार्थपरक चित्रण गरिएको छ (ओभा सन् २००२)।

यसपछि सन् १९७० र ८० को दशकमा व्यक्तिगत सम्बन्ध र सामाजिक जनजीवनका कठिनाइको वस्तुगत तथा यथार्थपरक चित्रण गरिएका पचासौँ हिन्दी चलचित्रहरू बने। मृणाल सेन, बासु चटर्जी, मणि कौल, श्याम बेनेगल, महेश भट्ट, गोविन्द निहलानी, गुलजार, सई पराञ्जपे र सईद मिर्जा जस्ता फिल्ममेकरहरूले व्यक्तिको जीवन र सामाजिक एवं राजनीतिक यथार्थलाई चित्रण गरिएका कैयौँ राम्रा सिनेमा बनाएका छन् (थोराभल सन् २०००)। यिनीहरूका चलचित्रमा व्यक्तिको जीवन र चरित्रलाई सूक्ष्मतापूर्वक नियालिएको हुन्छ। सामाजिक, आर्थिक र राजनीतिक परिवेशमा एउटा सामान्य व्यक्तिको जीवनको सङ्घर्षलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। सामाजिक र राजनीतिक पाखण्डमाथि कडा प्रहार गरिएको हुन्छ। त्यसै गरी, सन् १९८० को दशकको अन्त्यतिरदेखि प्रकाश भा, सुधीर मिश्रा र मीरा नायर आदिले भारतीय समाजमा व्याप्त हत्या, हिंसा र राजनीतिमा बहदो अपराधीकरणलाई केन्द्रबिन्दु बनाएर कैयौँ चलचित्रको निर्माण गरिसकेका छन् (थोराभल सन् २०००)।

तर यस्ता यथार्थपरक चलचित्रहरूको छाप नेपाली चलचित्रमा लेस मात्र पनि पाइन्छ । भारतमा हरेक कालमा विविध विषयमाथि चलचित्र बन्दै आएका छन् । समयक्रमसँगै यसको कन्टेन्ट र कन्टेक्स्ट तथा प्रस्तुति र शैलीमा परिवर्तन हुँदै आइरहेको छ । तर नेपाली चलचित्र जस्ताको त्यस्तै छ । जहाँको तर्ही अड्किएको छ । जुन चलचित्रले व्यक्तिको सङ्घर्ष समेटेको छ, जसले राज्यको आर्थिक, सामाजिक र राजनीतिक संरचनालाई प्रश्न गरेको छ, अन्याय र विभेदको गम्भीर चित्रण गरेको छ त्यसले समाजमा विद्रोह सिर्जना गर्न सक्ने र आफ्नो सत्ता नै दाउमा लाग्ने डरले पञ्चायती राजले नेपाली चलचित्रमा यस्तो कन्टेन्ट र कन्टेक्स्टको प्रवेश नै निषेध गरेको थियो । साथै, बहुसङ्ख्यक नेपाली फिल्ममेकरहरूमा जीवनको यथार्थमाथि चलचित्र बनाउने सोच र दृष्टिकोण नै देखिएन । तिनको उद्देश्य नै सीमित रह्यो: पैसा खोज्खाज पाउं, उही बासी कथालाई अलिअलि तोडमरोड गर्नु, उही पुरानो ढर्रा तथा शैलीमा रिप्याकेज गर्नु र ढचाक्क बजारमा फ्यालिदियो; जसरी तसरी नाफा होस्, नाफा नभए पनि लगानी नडुबोस् । बस् !

पञ्चायतको प्रोपगण्डा

आमा, हिजो आज भोलि र परिवर्तन चलचित्र राज्यले बहुदलीय व्यवस्थाको खेदो खन्दै एकदलीय पञ्चायती व्यवस्थाको बखान गर्न बनाउन लगाएको थियो । यिनको माध्यमले बहुदलीय व्यवस्था नेपालको लागि अफाप सिद्ध भइसकेको र मुलुकको कायापलट गर्न 'माटो सुहाउँदो' पञ्चायती व्यवस्थाको उदय भएको भ्रम सिर्जना गरेर पञ्चायती व्यवस्थाप्रति जनमानसमा सकारात्मक अवधारणा निर्माण गर्न असफल प्रयास गरिएको थियो । यी चलचित्रहरूले पञ्चायतको प्रमुख नारा 'हाम्रो राजा, हाम्रो देश; हाम्रो भाषा, हाम्रो भेष' लाई जोडदार रूपमा अगाडि सारेका छन् । आमामा भारतीय सेनामा काम गर्ने एक जना नेपाली सैनिक जवान 'मनबहादुर' (वास्तविक नाम शिवशङ्कर) लामो अन्तरालपश्चात् विदामा घर फिरेपछि उसमा उत्पन्न देशप्रतिको अगाध माया र भक्तिलाई मूलरूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । मुलुक नै सबैको साभ्ता आमा हो र यसको सेवा गर्नु सबैको परम कर्तव्य हो; यसैकारण 'माटो सुहाउँदो' पञ्चायती व्यवस्थाको छत्रछायाँमा हरेक 'प्रजा' नेपालीले मुलुकमै रहेर देशलाई सिँगार्ने काममा लाग्नु पर्दछ, भन्ने सन्देश प्रवाह गर्न खोजिएको छ । यो चलचित्र देशभक्ति र पञ्चायती व्यवस्थाको गठजोडले नयाँ र सुन्दर नेपालको स्थापना हुने कल्पना बाँड्नतर्फ केन्द्रित छ ।

हिजो आज भोलिमा राणाकाल र बहुदलीय व्यवस्थालाई गाली गर्न सम्पूर्ण ऊर्जा खर्चिएको छ। बहुदलीय व्यवस्थाको खेदो खन्नसम्म खनिएको छ। बहुदलवादी नेताहरूलाई भ्रष्टको रूपमा चित्रण गरिएको छ र विखण्डनवादीको संज्ञा दिइएको छ। परम्परावादी फिल्मी शब्दमा भन्नुपर्दा तिनलाई 'भिलेन' को रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। परिवर्तन हिरासिंहको निर्देशनको अन्तिम चलचित्र हो। जनार्दन शर्माद्वारा लिखित नाटक 'चेतना' मा आधारित परिवर्तनको मुख्य उद्देश्य ग्रामीण विकासको निम्ति भनेर अधि सारिएको नारा 'गाउँ फर्क राष्ट्रिय अभियान' को प्रचारप्रसार गर्नु थियो। यसमा मुलुकको समग्र विकास गर्न सबैलाई गाउँ फर्कन आह्वान गरिएको छ। नेपाल गाउँ नै गाउँले भरिएको देश भएकाले जबसम्म गाउँको विकास गरिँदैन तबसम्म मुलुकको विकास सम्भव छैन भन्ने सन्देश दिन खोजिएको छ। साथै, पाश्चात्य संस्कृतिको अतिक्रमणबाट नेपाली संस्कृतिलाई जोगाउनु पर्छ, भन्ने 'सहायक सन्देश' दिने उद्देश्यले पाश्चात्य संस्कृतिलाई नकारात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्दै त्यसको तीखो आलोचना गरिएको छ। कथित राष्ट्रियता र देशभक्तिको प्रदर्शन निम्ति विदेशी संस्कृतिको देखावटी विरोध पञ्चायतको चरित्र नै थियो।

एउटै व्यक्तिद्वारा र उही उद्देश्यसाथ बनाइएका यी तीनओटै चलचित्रको प्रस्तुति र शैलीमा खासै भिन्नता देखिँदैन। प्रचारवाजीको निम्ति बनाइएका यी चलचित्रहरू उपदेश दिने खालका छन्। संवाद अरूलाई सिकाउने र पढाउने शैलीमा बोलिएको छ। ती यति लामा र तिनका शब्द यति गह्रुङ्गा तथा औपचारिक छन्, त्यसले चलचित्रहरूलाई एकदमै पट्टारलाग्दो बनाएको छ। संवादका केही नमूना यस्ता छन्:

अहिलेको सबैको साभ्ना पञ्चायत, उहिलेको पञ्चायत होइन बाबु ! सबैको आमा नेपाल हो, आज यिनै नेपाल आमालाई सिँगार्ने काम पञ्चायतले गरेको छ। नेपालको सेवा गरेर प्रतिज्ञा पूरा गर। (आमा)

अब हाम्रो देशको कायापलट हुने भो, अब पञ्चायत हुने भो। नेपालको माटोमा नफाने पद्धतिको अन्त भयो। नेताहरूले बारम्बार चेलावनी पाए तर उनीहरूले स्वार्थ छोडेनन्, दलबल र पार्टीपार्टीमा भाग लागेर कमजोर हुँदै गए। राजा र प्रजाबीचमा अब कसैले फाटो ल्याउन सक्दैन, नेता भनाउदाहरूको अत्याचारमा परेका सबैको मुक्ति हुने भो।

पञ्चायतमाथि मेरो ठूलो श्रद्धा छ, त्यत्तिकै तपाईंहरूमाथि पनि ठूलो सद्भाव छ, त्यसैले तपाईं प्रधानपञ्च बन्नुस् म तन-मन-धनले सहयोग गर्नेछु। हामी सबै राजाका प्रजा हौं, हामी एकै देशका बासी हौं, देश बने हामी बन्छौं, देश नरहे हामी रहँदैनौं। मैले तपाईंमाथि धेरै अन्याय गरेको छु, अब प्रधानपञ्च बनेर क्षमा गर्नुहोस्।

एकतन्त्री र पार्टी शासनमा हामी कुइराका काग थियौं, घाम त अब पो लाग्यो बाबुसाहेव ! (हिजो आज भोलि)

प्रगति देशको हावापानी सुहाउँदो हुन्छ ।

नेपालीत्वको रक्षा गर्नुपर्छ, आज हाम्रो देशलाई डाक्टरको दरकार छ ।
(परिवर्तन)

अभिनयको दृष्टिकोणले यीमध्ये कुनै पनि चलचित्र राम्रो छैन । नेपाली चलचित्रको सधैंभरिको ठूलो कमजोरी अभिनय पक्ष नै रहेको छ । कथा र विषयवस्तुमा पनि नियन्त्रण छैन । यद्यपि *आमा*को कथावस्तुमा केही हदसम्म निर्देशकको पकड देखिन्छ, तर अरू दुई चलचित्रको कथा पूरै छरिएको छ । त्यो एकनासले बगदैन । नाटकीय र जबर्दस्ती सिर्जना गरिएका घटना तथा मोडहरू यथेष्ट छन् । पञ्चायतको प्रचार गर्न हालिएका दृश्य एवं प्रसङ्गहरू जबरजस्ती राखिएको प्रस्ट देखिन्छ । *हिजो आज भोलि*लाई अनावश्यक रूपले लम्ब्याइएको छ । *परिवर्तन*मा एउटै चलचित्रको माध्यमले सबै थोक देखाउने जिद्दिले गर्दा कथावस्तु एकदमै जेलिएको छ । प्रस्तुति अत्यन्तै फितलो छ । फिल्मी मसला र फर्मूलाहरूको प्रशस्त प्रयोग छ । *आमा*को कथा सरल हुँदाहुँदै पनि यसको अति नै सुस्त गतिले भिँभो लगाउँछ । उपदेशात्मक शैलीमा बोलिएका, अष्टचारा शब्दले भरिएका संवादहरूले वातावरण बोभिलो बनाउँछन् । राजनीतिक पूर्वाग्रहमा आधारित यी चलचित्रले नेपाली चलचित्रलाई गलत दिशामा डोच्याउने काम मात्र गरेका छन्, कुनै योगदान दिएका छैनन् ।

सामाजिक मेलोड्रामा र फर्मूलाको प्रवेश

यसैबीच २०२३ सालमा बी.एस. थापाद्वारा निर्देशित *माइतीघर* बजारमा आयो । *माइतीघर* सम्पूर्ण रूपमा पारिवारिक एवं सामाजिक मेलोड्रामामा आधारित चलचित्र हो । २०३९ सालभन्दा पहिला एउटा यो मात्र निजी लगानीमा बनाइएको चलचित्र थियो । *माइतीघर*का दुई जना लगानीकर्तामध्ये अवकाशप्राप्त आर्मी जनरल नरशमशेर राणाको दरबारसँग घनिष्ठ सम्बन्ध थियो । यो घनिष्ठताको आधारमा मात्र उनले चलचित्र बनाउने मौका पाएका हुन् (कार्की सन् २००२: ८६) । *माइतीघर*का अर्का लगानीकर्ता योगेन्द्र भ्ना थिए । पारिवारिक तथा सामाजिक कथालाई यथार्थभन्दा पर अतिरञ्जित र नाटकीय ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने जुन ट्रेण्डको सुरुआत *माइतीघर*ले गर्‍यो, त्यो अर्भक कायम छ । यस ट्रेण्डलाई भन्नु दह्रो र संस्थागत गर्ने काम प्रकाश थापाले गरे । यस्ताखाले चलचित्र बन्नुमा नै राज्यलाई दोहोरो फाइदा थियो । एउटा, उसले खोजेको जस्तो यथास्थिति कायम रहिरहने र अर्को, यसलाई देखाएर आधुनिकता र अभिव्यक्ति स्वतन्त्रताको ढोल पिट्न पाइने ।

शाही नेपाल चलचित्र संस्थानले आफ्नो पहिलो उत्पादनको रूपमा २०३० सालमा प्रकाश थापाको निर्देशनमा *मनको बाँध* बनायो । यसको चार वर्षपछि २०३४ सालमा प्रेमबहादुर बस्नेतको निर्देशनमा *कुमारी*को निर्माण भयो । यो नेपालको पहिलो रङ्गीन चलचित्र हो । यसको तीन वर्षपछि २०३७ सालमा प्रकाश थापाको निर्देशनमा *सिन्दुर* बन्यो ।

सिन्दुर नेपाली चलचित्रको इतिहासमा अहिलेसम्मकै सबैभन्दा सफल चलचित्र मानिन्छ । हिन्दू समाजमा व्याप्त, विधवाले विवाह गर्न हुँदैन भन्ने मान्यताविरुद्ध यो चलचित्र प्रस्तुत भएको छ । त्यस बेलाको लागि यो विषय चुनौतीपूर्ण थियो र यस्तो गम्भीर मुद्दामाथि चलचित्र बनाउनु आफैँमा महत्त्वपूर्ण पनि थियो । तर कमजोर कथावस्तु र विषयको नाटकीय प्रस्तुतिले चलचित्रलाई औसत दर्जाको बनाएको छ । साथै यसभित्रको कुनै पनि पात्र र चरित्रको स्वाभाविक रूपमा विकास भएको छैन । चलचित्रको तानाबाना तथा घटनाक्रम अति नाटकीय ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । चलचित्र आफ्नो मुख्य उद्देश्यलाई सशक्त ढङ्गले केन्द्र बिन्दु बनाएर अघि बढ्न सकेको छैन । यसका गीत र सङ्गीतलाई भने अत्यन्तै रुचाइएको थियो । खासमा *सिन्दुर*को सफलताको सम्पूर्ण श्रेय यसको गीत/सङ्गीतलाई नै जान्छ । नातीकाजी, गोपाल योञ्जनको सङ्गीत तथा किरण खरेल, लक्ष्मण लोहनीको गीतको समायोजनले २०३० को अन्त्य र ४० को दशकमा सिन्दुरले धूम नै मच्चाएको थियो ।

त्यसको दुई वर्षपछि २०३९ सालमा प्रकाश थापाकै निर्देशनमा *जीवन रेखा* बजारमा आयो । यस चलचित्रमा एउटा विवाहित जोडीको लामो बिछोडपछि पुनः मिलन हुन्छ; अति नै नाटकीय ढङ्गले ।

यसैबीच भारतबाट २०३४ सालमै दार्जिलिङ्गवासी प्रेम सुब्बाको निर्देशनमा *परालको आगो*को निर्माण भयो । यस चलचित्रले राम्रो सफलता हात पार्यो । नेपाली चलचित्रको इतिहासमा यो निकै सफल चलचित्रको रूपमा दरिएको छ । गुरुप्रसाद मैनालीको बहुचर्चित कथामा आधारित यस चलचित्रको विषय जातीय विभेद हो । यसमा एउटा दलित परिवारको सामाजिक भोगाइलाई चित्रण गरिएको छ । विषयवस्तु राम्रो र उतिखेरको निमित्त चुनौतीपूर्ण भए तापनि निर्देशक सुब्बाले चलचित्र त्यति राम्रो बनाउन सकेका छैनन् । सामाजिक यथार्थलाई चित्रण गर्न खोजिए पनि त्यसलाई त्यही शैलीमा प्रस्तुत गर्न सकिएको छैन । यथार्थलाई काल्पनिकताको लेप लगाएर प्रस्तुत गरिएको छ । यसको पनि मुख्य कमजोरी अस्वाभाविक सुस्त गति र आवश्यकताभन्दा बढी लामो हुनु हो । एउटै दृश्यमा चलचित्र धेरै बेरसम्म अल्झिरहन्छ । उदाहरणका लागि चलचित्रको सुरुआतमै

एउटा विहेको दृश्य झण्डै तीस मिनेट जति देखाइन्छ। अर्को त्रुटि यसको संवाद हो। संवादको शब्द र अभिव्यक्तिको शैली पात्रको पृष्ठभूमि र वास्तविकतासँग मेल खाँदैन। एउटा दलितलाई बाहुन/क्षेत्रीको जस्तो संस्कृत मिश्रित नेपाली बोल्न लगाइएको छ। तर, जेजति कमीकमजोरी हुँदाहुँदै पनि यसले जीवनको यथार्थको झलक देखाउन खोजेको छ। परालको आगो बाहेक अन्य कुनै नेपाली चलचित्र छैन जसले सामाजिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक रूपले पछाडि पारिएको दलित जातको कथालाई मुख्य विषय बनाएको होस्। यस मानेमा यसलाई ऐतिहासिक चलचित्रको कोटिमा स्थान दिनु पर्दछ। आम चलचित्रको स्तरसँग दाँजे हो भने परालको आगोलाई त्यसभन्दा माथि राखेर हेर्नु पर्छ।

२०३० र ४० को दशकमा अरू पनि नेपाली चलचित्रहरू भारतको कलकत्ता र बम्बईमा निर्माण भई नेपालमा प्रदर्शन गरिए। बाँसुरी, अर्को जन्म, भोडा, मशाल, आदर्श नारी, बाँच्न चाहनेहरू र जार लगायतका दसौं चलचित्र सीमापारिबाट बनाइए। तर यिनले खासै चर्चा पाएनन्। यी सबै चलचित्र चहुँदो जवानीका केटाकेटीबीचको प्रेम कहानी र त्यसको सेरोफेरोमा पारिवारिक द्वन्द्वको रटिरटाउ फर्मूलामा आधारित छन्। यिनलाई कुनै पनि दृष्टिकोणबाट राम्रो वा स्तरीय चलचित्र भन्न सुहाउँदैन। निर्माता, निर्देशक, नाम तथा कलाकार फेरिए तापनि सबै चलचित्र विषय वस्तु र प्रस्तुतिको दृष्टिकोणले समान छन्। यो क्रम यतिमै रोकिएको छैन। यसपछि बनेका चलचित्रहरू पनि उही ढर्रा र विषयभित्र रुमल्लिरहेको पाइन्छ। प्रचलित परम्परा र ट्रेण्डभन्दा बाहिर गएर नेपालमा एकाध अपवादबाहेक चलचित्र बनेकै छैन भन्दा हुन्छ।

नीर शाहद्वारा निर्देशित वासुदेव पञ्चायत कालमा बनाइएको एक्लो यस्तो चलचित्र हो जसले थोरै भए पनि सरकारी दबाबलाई चुनौती दियो। सरकार र व्यवस्थालाई ठाउँ आलोचना गर्ने आँट नगरे तापनि त्यसका केही प्रशासनिक नीति, आचरण र अवस्था माथि यसले प्रश्न उठाएको छ। यद्यपि, म व्यक्तिगत रूपमा यसलाई राम्रो चलचित्र भन्ने पक्षमा छैन। यसका अनेकौं त्रुटि र कमजोर पक्ष छन्। सर्वप्रथम, यस चलचित्रको दृष्टिकोण अत्यन्तै निराशावादी छ। सबै दुःख र आपत एउटै व्यक्ति र उसकै परिवारमाथि आइलाग्छ। एकमाथि अर्को दुःख थपिने सिलसिला सिनेमा सकिउञ्जेल पनि रोकिँदैन। चलचित्र हिरो र भिलेनको पारम्परिक धारणाबाट मुक्त छैन। संवाद धेरै बोभिलो र औपचारिक खालको छ। हरेक पात्रहरूबाट एकैनासको संवाद बोलाइन्छ। यसको पनि गति अति नै सुस्त छ। ध्रुवचन्द्र गौतमको उपन्यास 'कट्टेल सरको चोटपटक' मा आधारित यस चलचित्रको विषय राम्रो हुँदाहुँदै पनि चलचित्र राम्रो हुन सकेको छैन। तर, अभिनयको

दृष्टिकोणले चाहिँ यो चलचित्र एउटा उदाहरणको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । चलचित्रको मुख्य पात्र प्राध्यापक बनेका हरिहर शर्मा र शर्माको मित्र तर 'भिलेन' को भूमिकामा प्रस्तुत भएका नीर शाहको आफ्नै अभिनय पनि सराहनीय छ ।

२०४६ सालको परिवर्तन पछि, नेपालको मिडियाले ठूलै फड्को मान्यो तर चलचित्र क्षेत्र यसबाट अछूतै रह्यो । त्यो ऐतिहासिक राजनीतिक परिवर्तनले पनि नेपाली चलचित्रको कन्टेन्ट र कन्टेक्स्टमा कुनै फरक ल्याएन । कारण, मुलुकको व्यवस्था परिवर्तन भए पनि चलचित्र क्षेत्रमा पहिलेदेखि सक्रिय निरङ्कुशताका हिमायती व्यक्तिहरूको विचार र दृष्टिकोणमा कुनै परिवर्तन आएन । तिनीहरूले पुरानै संस्कृति र शैलीलाई अँगालिरहे । उता, राज्यको दृष्टि चलचित्रमा पुग्दै पुगेन । परिवर्तित व्यवस्था र समय अनुकूल चलचित्रमा पनि परिवर्तन ल्याउन राज्यले वाञ्छनीय हस्तक्षेप गर्नुपर्छ भन्ने कहिले सोच्दै सोचिएन । चलचित्र निर्माण गर्ने क्रम त बढ्दै गयो तर यसले चलचित्रको गुणस्तरमा खासै फरक ल्याएन । उही ढर्रा र शैलीले निरन्तरता पाइरह्यो । मुलुकको राजनीतिमा विभिन्न विचार र सिद्धान्तले प्रवेश पाउन थाले पनि चलचित्र क्षेत्र यसबाट टाढै बसिरह्यो ।

निष्कर्ष

नेपाली चलचित्रको प्रायः सबै फाँटबाट चर्को आलोचना भएको छ । चलचित्र उद्योगको स्वतन्त्र र स्वाभाविक विकासमा पञ्चायती नीति प्रमुख गतिरोधको रूपमा अगाडि आए तापनि नेपालमा राम्रो चलचित्र बन्न नसक्नुको यो मात्रै एउटा कारण पक्कै होइन । नेपालमा राम्रा, कुशल र दक्ष फिल्ममेकरको अभाव स्पष्ट देखिन्छ । तत्कालीन राज्य व्यवस्थालाई चुनौती दिँदै स्वतन्त्र रूपमा चलचित्र बनाउने आँट पनि कसैले गरेन । राजनीतिबाहेक सामाजिक पक्षलाई समेत कसैले वस्तुगत र वास्तविक रूपमा उठाउन खोजेको देखिँदैन ।

नेपाली चलचित्र किन स्तरीय भएन भनेर नेपाली फिल्ममेकरलाई सोध्दा जहिले पनि दोष नेपाली दर्शकको रुचि र स्तरलाई दिन्छन् । तिनीहरूको भनाइअनुसार, छ दशकदेखि निरन्तर निम्नस्तरीय हिन्दी चलचित्र हेर्न अभ्यस्त भएका नेपाली दर्शकले त्योभन्दा पृथक् स्वादलाई सजिलै पचाउन सक्दैनन् । तसर्थ, व्यवसायलाई ध्यानमा राखेर बाध्यतावश त्यहीखाले चलचित्रलाई निरन्तरता दिनु परेको हो । यही मान्यतामाथि सही थाप्दै चेतन कार्की अभि थप्छन्, "हामी सम्पूर्ण दोष दर्शककै रुचि एवं स्वादलाई मात्र दिन सक्दैनौं । यसको बाँकी दोष नेपालको सेन्सर बोर्डलाई पनि जान्छ, जसले सस्तो र स्तरहीन हिन्दी चलचित्रहरूलाई नेपालभित्र बेरोकटोक प्रदर्शन गर्ने छुट दियो । यदि स्तरीय र गतिला चलचित्रले

मात्र नेपाल प्रवेश पाएको भए नेपालीहरूको त्यस्तो गुणस्तरीय चलचित्र मात्र हेर्ने बानी पथ्यो र हाम्रा निर्माता-निर्देशकहरूले पनि राम्रा चलचित्र बनाउने आफ्नो क्षमता प्रस्तुत गर्ने अवसर पाउँथे” (राई सन् २००४: १४३)। कार्की अभि लेख्छन्, “धेरैको भनाइमा नेपाली चलचित्रलाई स्तरीय मान्न सकिन्न। तर प्रश्न उठ्छ, स्तरीय चलचित्रको मानक केलाई मान्ने ? कुन ठाउँको स्तरलाई आधार मान्ने ? हलिउड वा बलिउड वा जापानी वा कुनै अन्य ?” (राई सन् २००४: १३७)। रमाइलो कुरा के भने नेपाली फिल्ममेकरहरू आफ्नो योग्यता, दक्षता र सीपमाथि प्रश्न उठेको सुन्न पनि चाहँदैनन्। बरु, जस्तो सुकै चलचित्र बनाउन सक्ने क्षमता, सीप र कला आफूमा रहेको दावी गर्छन्। तर विडम्बना नै भन्नुपर्ला, अपवादबाहेक अभैसम्म त्यसको प्रमाण देखिएको छैन।

वास्तविकता के हो भने, दर्शकको रुचि र चाहनाको बहानामा यिनीहरूले आफ्ना कमीकमजोरी तथा सीमालाई ढाकछोप गर्न खोजेका मात्र हुन्। स्तरहीन चलचित्रका निम्ति दर्शकलाई जिम्मेवार ठान्नु हास्यास्पद र बेतुकको बहाना हो। यसो भन्नुको अर्थ अप्रत्यक्ष रूपले दर्शकको अवमूल्यन गर्नु र तिनको रुचि एवं सोचाइलाई स्तरहीन ठहर्‍याउनु हो। वस्तुतः नेपाली चलचित्रप्रेमीलाई स्वदेशी उत्पादनको नाममा निम्नस्तरका हिन्दी चलचित्रको घटिया र विकृत अनुवाद हेर्नुपर्ने बाध्यता छ। त्यसमाथि यिनै निर्माता-निर्देशकहरूको आग्रह हुन्छ, स्वदेशी चलचित्रको प्रोत्साहनका निम्ति सम्पूर्ण नेपालीले तिनको चलचित्र हेरिदिनु पर्ने। उच्च-मध्यम वर्गले आफ्नो चलचित्र हेरिदिएन भन्ने पनि सधैंभरि यिनीहरूको गुनासो रहिआएको छ। तर हेर्ने के ? वर्षौंदेखि उही एउटै ढर्राको चलचित्र हेर्दाहेर्दै नेपालीहरू दिक्क भइसकेका छन्। तीतो सत्य त के हो भने दर्शकले खोजेजस्तो चलचित्र बनाउन नेपाली निर्माता-निर्देशकहरू काबिल नै छैनन्। यदि दर्शकले खोजे र चाहेजस्तै चलचित्र बनेका हुन्थे भने आज नेपाली चलचित्र उद्योगको अवस्था यति दयनीय र लाजमर्दो हुने थिएन।

चेतन कार्कीको भनाइअनुसार, नेपाली चलचित्रको सबैभन्दा ठूलो देन यसले नेपाली भाषालाई, चाहे जतिसुकै तोडमरोड गरेर किन नहोस्, सम्पर्क भाषाको रूपमा देशभरि मेचीदेखि महाकालीसम्म, हिमालदेखि तराईसम्म विकास गरेको छ (राई सन् २००४: १३९)। तर मेरो दृष्टिमा यस कुरामा सत्यता छैन। किनभने, नेपाली चलचित्रको बजारलाई हेर्‍यौं भने यो पहाडी क्षेत्रमा मात्र सीमित छ, जहाँको मुख्य भाषा नै नेपाली रहेको छ। मधेसमा नेपाली चलचित्रको बजार नगण्यप्रायः छ। मधेसका गाउँ-सहरमा नेपाली चलचित्र कहिलेकाहीं मात्र प्रदर्शन हुन्छ। मधेसको मुख्य भाषा मैथिली, भोजपुरी र अवधी हो। कार्कीले भने

जस्तो, मधेसको सम्पर्क भाषा नेपाली नभएर हिन्दी हो। सम्पर्क भाषाका रूपमा हिन्दीको प्रयोग मधेसमा मात्र सीमित छैन। पहाडको मान्छेले नेपाली बोल्नै नजान्ने वा राम्ररी बोल्न नजान्ने मधेसको मानिससँग कुरा गर्नुपर्दा मैथिली, भोजपुरी वा अवधी होइन हिन्दीकै प्रयोग गर्छ। यसो हुनुको पछाडि हिन्दी चलचित्रको सशक्त प्रभाव देखिन्छ। यद्यपि, केही वर्ष यता मधेसमा माध्यम भाषाका रूपमा नेपालीको प्रयोग बढ्दै गएको छ। स्कूल एवं कलेजका कक्षा कोठा र सरकारी अड्डाहरूमा बाहेक कतै नेपाली नबोल्ने समुदाय र वर्गले पनि आजकाल नेपालीमा कुराकानी गरेको सुनिन्छ। तर यस्तो हुनुमा नेपाली चलचित्रको कुनै योगदान वा भूमिका छैन। शाहवंशीय शासकहरूले राज्य नीतिको रूपमा अधि सारेको एउटै धर्म, एउटै संस्कृति, एउटै भाषा, एउटै भेषको नाराको नतिजा हो यो। राष्ट्रियता र एकताको नाममा पञ्चायती व्यवस्थाले यो सूत्रलाई संस्थागत गर्‍यो जसको निरन्तरता आजसम्म पनि टुटेको छैन।

नेपाली चलचित्रको मुख्य कमजोरी नै विविध शैली र विभिन्न विधाका चलचित्र बन्न नसक्नु हो। विविधता दिन नसक्नु यसको असफलता हो। तथाकथित ऊँच-नीच जात वा धनी-गरीब बीचको मायाप्रीति र द्वन्द्वको सेरोफेरोमै अल्फेको छ, नेपाली चलचित्रको कथावस्तु।

नेपालीभाषी निम्न मध्यम वर्ग र पहाडी जनसङ्ख्या केन्द्रित ठाउँहरू भन्दा बाहिर पनि नेपाली चलचित्रको माग सिर्जना गर्न/बढाउन नेपाली फिल्ममेकरहरूले आफ्नो सोचाइ परिवर्तन गरी नयाँ दिशा र गति लिन जरुरी छ। अहिलेको पुरातन र यथास्थितिवादी मानसिकता त्यागेर जबसम्म स्वतन्त्र व्यक्तिको रूपमा आफ्नो विचार, दर्शन र ज्ञानको आधारमा चलचित्र बनाइँदैन, नेपाली चलचित्रले राम्रो दिन देख्न पाउने छैन।

सन्दर्भ सामग्री

- ओझा, अनुपम। सन् २००२। कला-सिनेमा की विकास-यात्रा। भारतीय सिने-सिद्धान्त, पृ. ८८-१४५। दिल्ली: राधाकृष्ण प्रकाशन प्राइभेट लिमिटेड।
- कामना। २०४४। सम्पादकीय। ४(३): ५।
- गौतम, राजेश। २०५०। राणाकालीन नेपालको एक झलक। काठमाडौं रत्न पुस्तक भण्डार।
- जोशी, प्रयागराज। २०४५। नेपालमा चलचित्र निर्माण एवं प्रदर्शन। नेपाल चलचित्र सङ्घ रजत जयन्ती स्मारिका, पृ. ३५-३९। काठमाडौं: नेपाल चलचित्र सङ्घ।
- नाम उल्लेख नभएको। २०५०। आजसम्मका नेपाली चलचित्रहरू: तथ्याङ्क र विवरण। कामना ९(५): ३३-६९।

परियार, मङ्गलदेव । २०४६ । सत्य हरिश्चन्द्र डब गरिएको चलचित्र होइन । *कामना* ५(४): ३१-३५ ।

मैनाली, मोहन । २०६१ । नेपालमा चलचित्र । *आँखीभ्याल: टेलिभिजनमा वातावरण पत्रकारिताको दस वर्ष*, पृ. १-४ । काठमाडौँ: नेपाल वातावरण पत्रकार समूह ।

राई, मोहन । सन् २००४ । चेतन कार्की । *जक्स्टापोजिसन: नेपाली चलचित्रबारे दस नेपाली चलचित्रकर्मी सँगको वार्तालाप*, पृ. ९२-१५१ । काठमाडौँ: शान्ति चेमजोड ।

राणा, हेमन्त शमशेर । २०५८ । *जनरल नर शमशेर जङ्गबहादुर राणाको जीवनी: उहाँकै जुवानी* । ललितपुर: ईश्वरी राज्यलक्ष्मी देवी राणा ।

वन्त, प्रत्यूष । २०६१ । पञ्चायतको प्रचारमा रेडियो नेपाल, २०१७-२०२२ । *रेडियो नेपालको सामाजिक इतिहास* । प्रत्यूष वन्त, शेखर पराजुली, देवराज हुमागाई, कृष्ण अधिकारी र कोमल भट्ट, सं., पृ. १६५-१७५ । काठमाडौँ: मार्टिन चौतारी ।

शाह, कृष्ण 'यात्री' । २०५८ । सिनेमा हल: उहिले र अहिले । *हिमाल* ११(८): ६०-६१ । सायमी, प्रकाश । सन् २००४ । *चलचित्र: कला र प्रविधि* । काठमाडौँ: पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी सेन्टर ।

स्मृत, श्याम । २०५७ । इतिहासदेखि वर्तमानसम्म । *कामना* १६(१०): ४४-४५ ।

- DFID and the World Bank. 2005. *Citizens with (Out) Rights: Nepal Gender and Social Exclusion Assessment*. Kathmandu: DFID and World Bank.
- Karki, Chetan. 2002. Nepali Film Industry: Growth and Development. In *Sight, Sound and Pulse*. P. Kharel, ed., pp. 77-126. Kathmandu: Nepal Press Institute (NPI).
- Lewis, Todd. 1984. The Tuladhars of Kathmandu: A Study of Buddhist Tradition in a Newar Merchant Community. Ph D diss., Columbia University.
- Liechty, Mark. 1998. The Social Practice of Cinema and Video Viewing in Katnmandu. *Studies in Nepali History and Society* 3(1): 87-126.
- Nath, Tribhuvan. 1975. *The Nepalese Dilemma 1960-1974*. New Delhi: Sterling Publishers Pvt. Ltd.
- Pearson, Roberta. 1996. Early Cinema. In *The Oxford History of World Cinema*. Geoffrey Nowell-Smith, ed., pp. 13-23. New York: Oxford University Press.
- Rana, Pramod Shamsher. 1978. *Rana Nepal: An Insider's View*. Kathmandu: Mrs. R. Rana.
- Sherpa, Kesang Doma. 2004 . Un/Re Imagining Nepali National Cinema. Unpublished manuscript.
- Thoraval, Yves. 2000. New Indian Cinema - The Rise of 'Auteur' Cinema. *The Cinemas of India*, pp. 138-203. New Delhi: Macmillan India Limited.