

समकालीन नेपाली रंगमञ्च : केही उपलब्धि, केही अन्योल

शिव रिजाल

परिचय

वि.सं. २०५९ माघ २३ मा स्थापना भएको आरोहण गुरूकुल (यसपछि गुरूकुल) जम्माजम्मी नौ वर्ष चल्यो । यसबीचमा यो संस्थामा निकै गतिविधि भइरहे । सञ्चारमाध्यमले त्यस्ता गतिविधि र नाट्य प्रस्तुतिलाई सेरोफेरो बनाएर उत्साहजनक समाचार प्रेषित गरे । प्रत्येक नाट्य प्रस्तुति र रंगमञ्चसँग सम्बन्धित घटना समाचारका विषय बने । सञ्चारमाध्यममा छाइरहेकै अवस्थामा नै गुरूकुल आर्थिक भार थग्न नसकी २०६८ पुस ३० का दिन बन्द हुन पुग्यो । गुरूकुल अस्ताएको तीन वर्ष पुग्दा नपुग्दै प्रायः गुरूकुलकै पूर्व कलाकार सम्मिलित भएर काठमाडौँमा पाँच ओटा नाट्य घर खोलिएका छन् । र, यो क्षेत्रमा थप नयाँ कलाकारको प्रवेश भएको छ ।

यो लेख तयार पारिरहँदा वि.सं. २०७१ का सुस्का महिनामा काठमाडौँ केन्द्र बनाएर बसेको आधुनिक नेपाली रंगमञ्चको क्षेत्रमा केही महत्त्वपूर्ण गतिविधि भइरहेका थिए । पाँच ओटा नाटक घरमा दश ओटा नयाँ र पाँच पुराना नाट्य प्रस्तुति गरिए । रंगमञ्च विषयमाथि विभिन्न खाले छोटो प्रशिक्षण कोर्सहरू सञ्चालनमा आए । शिल्पी नाट्य संस्थाले 'लेट योर बडी थिंक' भन्ने विषयमा तीन महिने लामो कार्यशाला सम्पन्न गर्‍यो । कार्यशालाबाट उत्पादित *पीत हास्य* नाम दिइएको नाट्य प्रस्तुतिको नियमित प्रदर्शन गर्‍यो । त्यसै गरी एकटर्स स्टुडियोका विद्यार्थीले लिएको प्रशिक्षणको अन्तमा मण्डला नाटक घरमा आशान्त शर्माको निर्देशनमा *ऊम्बूगल्याण्डको मुठभेट* नामक नाट्य प्रस्तुति गरे । सुनिल पोखरेल र मण्डला नाटक समूह मिलेर सञ्चालनमा ल्याइएको तीन महिने नाट्य कार्यशाला सकियो । त्यसका प्रशिक्षार्थीले इन्द्रबहादुर राईद्वारा लिखित कथा *जार* मञ्चन गरे । त्यस्तै, अनुप बराल र थिएटर भिलेजको सामुहिक प्रयासमा २०७१ साउन १ देखि चलेको तीन महिने लामो प्रशिक्षण पनि सम्पन्न भयो र प्रशिक्षार्थीले *कथादेश २.५* नामको प्रस्तुति लिएर आए । नयाँ कलाकार रंगमञ्चमा

प्रवेश गरेको देखियो भने परिचित कलाकारले आफ्नो कामलाई निरन्तरता दिइरहे ।

यो अवधिमा सञ्चारमाध्यमले रंगकर्मीका प्रोफाइल, नाट्य प्रस्तुति र यससँग सम्बन्धित विभिन्न पक्षलाई समाचार तथा रंगीन चित्रबाट प्रेषित गरिरहे । विभिन्न नाट्य संस्थाले आफ्नै लगानीमा नाटक घर बनाउँदै गरेको समाचार महत्त्वका साथ प्रेषित भए । अफ नाट्य प्रस्तुतिबाट जम्मा हुन आएको आम्दानी पनि मिडियाको चाखको विषय बन्यो । अनुप बरालदेखि सौगात मल्ल जस्ता नामी कलाकार धमाधम सिने क्षेत्रमा काम गरेको समाचार प्राथमिकताका साथ छापिए । सानै संख्यामा भए पनि रंगकर्मी नेपाली सिने क्षेत्रमा सेलिब्रिटीका रूपमा चिनिन थाले । राजधानी दैनिकमा डब्लु क्षेत्रीको 'अब आफ्नै थिएटर' भन्ने लेख छापिएको छ । यसमा काठमाडौँका नाट्य संस्थाले लाखौँ खर्चमा आ-आफ्नै नाटक घर बनाउँदै गरेको रहस्य लाग्दो चित्र प्रस्तुत छ (क्षेत्री २०७०) । क्षेत्रीको लेख निस्कँदा जम्मा चार ओटा नाटक घर थिए; सर्वनाम र मण्डला नाटक घर बनिसकेका थिए; थिएटर भिलेजको सत्यमोहन जोशी थिएटर हल सोही सालमा खुलेको थियो भने शिल्पीको गोठाले नाटक घर बन्ने क्रममा थियो । त्यसपछि सुस्केराको थिएटर मल नामक नाटक घर खुलेको छ । त्यस्तै गरी कान्तिपुर दैनिकमा प्रकाशित पत्रकार सुशील पौडेलको 'कमाउन थाले नाटकले' शीर्षकको रिपोर्टले पनि समकालीन नेपाली आधुनिक रंगमञ्चको गुलाबी चित्र प्रस्तुत गर्छ । पौडेलको रिपोर्टअनुसार सुनिल पोखरेलले निर्देशन गरेको तथा मण्डला थिएटरको सहकार्यमा भएको रसोमन नाटकले पाँच लाख रूपैयाँ कमायो । त्यसै गरी अनुप बराल निर्देशक रहेको कोर्टमार्शलले १५ लाख रूपैयाँ कमाउन सफल भयो । हिन्दी नाटकको नेपाली रूपान्तरण कोर्टमार्शल थिएटर भिलेजको सत्यमोहन जोशी हलमा देखाइएको थियो (पौडेल २०७१) । त्यसै गरी सुस्केरा नाट्य समूहको सुन्धारास्थित काठमाडौँ मलको सातौँ तलाको थिएटर मललाई पत्रकार मधु शाहीको रिपोर्टले पनि उत्साह साथ प्रस्तुत गर्‍यो । उक्त रिपोर्ट भन्छ, "खुल्ला बजारसँगै पछिल्लो वर्ष सहरमा बढ्दै गइरहेको सपिड मलहरूमा फिल्मकेन्द्रित थिएटरहरू अनिवार्य जस्तै बनेका छन् । अब भने नाट्य थिएटरले पनि मलमा प्रवेश पाएको छ । नाटक मञ्चनलाई नै प्राथमिकतामा राख्ने गरी राजधानीको सुन्धारास्थित काठमाडौँ मलमा थिएटर मल बनिरहेको छ" (शाही २०७१) ।

वि.सं. २०७१ को पहिलो करिब छ महिनामा भएका रंगमञ्चसम्बन्धी गतिविधि तथा त्यही सेरोफेरोमा यस क्षेत्रबारे नेपाली मिडियाको प्रस्तुति हेरेर नेपाली

रंगमञ्चको लेखाजोखा गर्ने हो भने निकै उत्साहजनक चित्र देखिन्छ । तर प्रश्न उदछ कि निश्चित समयवाधिमा देखिएको चहलपहलका आधारमा मिडियाले रिपोर्टिङ गरेभैं नेपाली रंगमञ्चले फड्को मारिसक्यो भन्न मिल्छ वा मिल्दैन ? के मिडियामा रिपोर्टिङ भएअनुसार आधुनिक रंगमञ्च आर्थिक रूपले सबल र आत्मनिर्भर हुँदै गएको हो त ? यी संस्थाले अब गुरुकुलले जस्तै नियति भोग्नु नपर्ला भन्न सकिन्छ ? यी संस्थाले आफूलाई बचाउनका लागि के कस्ता आर्थिक रणनीति अघि सारेका छन् ? अथवा, नाट्य क्षेत्रमा पछिल्लो समयमा उदाएका संस्थाको गतिविधिबाट नेपाली रंगमञ्चको क्षेत्रसम्बन्धी के कस्ता महत्त्वपूर्ण मुद्दाबारे बहस गर्न घच्च्याउँछ ? यस्तै प्रश्नको उत्तर खोज्ने प्रयत्न यो लेखमा गरिएको छ ।

यो लेख तयार पार्ने सिलसिलामा यसै बेलामा सक्रिय मण्डला, शिल्पी, सर्वनाम, थिएटर भिलेज र थिएटर मलका गतिविधि अवलोकन गरिएको छ । यी संस्थालाई नै रोज्नुको कारण यिनले रंगमञ्च उत्पादनको लागि आर्थिक लगानी गरेका छन् । तिनका कार्यालय छन् । कर्मचारीहरू छन् । पेशालाई थप बलियो बनाउन दिनदिनै कसरी काम गर्नुपर्छ भन्ने कुराको अभ्यास गर्दै छन् । ती संस्थामा संलग्न व्यक्तिसँग विभिन्न समयमा गरिएको कुराकानीका साथै नेपाली मिडियामा आएका सामग्रीलाई पनि यो लेखको सन्दर्भ सामग्रीका रूपमा लिइएको छ ।

लेखमा मुख्य तीन खण्ड छन् । जसमध्ये पहिलो खण्डले ऐतिहासिक सन्दर्भ प्रस्तुत गर्छ । नेपालमा आधुनिक रंगमञ्च सुरु हुँदा राज्यको तर्फबाट कस्तो आर्थिक प्रोत्साहन थियो र समय क्रमसँगै रंगमञ्चको क्षेत्रमा राज्यको लगानी कस्तो रहयो भन्ने जानकारी यसमा छ । त्यसपश्चात् गैरसरकारी स्तरबाट सञ्चालित सर्वनाम र गुरुकुलले नेपाली रंगमञ्चलाई दिएको योगदानको चर्चा छ । त्यसमा दातृसंस्थासँगको सहकार्यबाट तिनले सिकेका पाठ तथा नयाँ पुस्तालाई ज्ञान र सीप हस्तान्तरण गर्दै नेपाली रंगमञ्चको विकासमा तिनले पुऱ्याएको योगदानको चर्चा छ । लेखको दोस्रो खण्डले वर्तमानमा सक्रिय नाट्य संस्थाबारे जानकारी दिँदै आर्थिक रूपले दिगो रहन दाता राष्ट्र र संस्थामा विद्यमान निर्भरतालाई कम गर्दै बिस्तारै बजारमुखी हुनु पर्ने आवश्यकतालाई कसरी सम्बोधन गर्दैछन् भन्नेबारे चर्चा गरेको छ । साथै, गुरुकुलको विरासतलाई थाम्दै नेपाली नाट्य क्षेत्रमा आफ्नो फरक स्थान बनाउन गरेका प्रयत्नको पनि यहाँ लेखाजोखा छ । तेस्रो खण्डमा विगतका अनुभवबाट नयाँ पिँढीलाई

हस्तान्तरण गरेका ज्ञान वा सिकाइले उनीहरू आत्मनिर्भर हुँदै अगाडि बढ्न प्रेरित गरेको तर्क छ । र, अन्तमा निष्कर्ष दिइएको छ ।

आर्थिक र ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

काठमाडौँमा आधुनिक रंगमञ्च आर्थिक रूपले आत्मनिर्भर हुन सकेको छैन । आधुनिक सहरमा जस्तो रात्रिकालीन संस्कृतिको विकास भइसकेको छैन । त्यसअर्थमा आधुनिक रंगमञ्च रात्रिकालीन संस्कृतिको बलियो हिस्सा हुने कुरै भएन । गएको १०/१२ वर्षको गतिविधि हेर्दा नाट्य संस्था सक्रिय हुँदै आएका देखिन्छन् । तिनले गरेको संघर्षले नेपाली आधुनिक रंगमञ्च नयाँ मोडमा छ भन्ने प्रस्ट बुझ्न सकिन्छ । तर तिनको संघर्ष र भेल्ने समस्या कहिले गएर कम हुन्छन्, यसै भन्न सकिन्छ । किनभने यो विषय नेपाल राष्ट्रले लिएको आर्थिक, राजनीतिक र सांस्कृतिक नीतिसँग प्रस्ट गाँसिएको छ । आधुनिक नेपाली रंगमञ्चका कलाकारले भोग्नु परेको संघर्षका कथा राज्य चलाउन जिम्मा पाएका शासक वर्ग, तिनका शौक र तिनले लिएको सांस्कृतिक नीतिसँग कसरी गाँसिएका छन् भन्ने पक्षलाई यस खण्डमा छोटो चर्चा गरिएको छ । साथै, राज्यको मुख नताकी रंगमञ्चलाई गति दिन सर्वनाम तथा गुरुकुलका केही प्रयोगको चर्चा पनि समावेश छ ।

रंगमञ्चमाथि राज्यको लगानी

राणा शासनको पछिल्लो समयमा दरबारमा हुने नाट्य प्रदर्शनले व्यापकता पाएको थियो । त्यो समय स्वतन्त्र रंगकर्मीका लागि खासै हितैषी थिएन । राणा शासनको अन्त्य भयो । तर त्यो समयमा लोकप्रिय भएको माणिकमान तुलाधरको रंगमञ्च न त अगाडि बढ्न सक्यो, न बेखामान महर्जन र उनका सहयात्रीले चलाएको रंगमञ्चले नै फड्को मार्न सक्यो । बरु राणा शासनको अन्तिम १०/१२ वर्षमा नाटककार बालकृष्ण समले दरबार हाईस्कूलमा मञ्चन गरेको मुकुन्द इन्दिरा र यसले उजागर गरेको नाट्य लेखन तथा प्रस्तुतिको शैलीले पछिका दिनमा बिस्तारै व्यापकता पाउन थाल्यो । वि.सं. २००७ (सन् १९५०) पछिको एक दशक निकै अर्थमा महत्त्वपूर्ण थियो । किनभने नयाँ चेतनाको जागरणसँगै नयाँ नयाँ नाट्य संस्था खुले । आफ्नो बजार बढाउने उद्देश्यले आधुनिक नाट्य संस्थाले पनि मेहनत गर्न थाले । त्यस क्रममा निकै कलाकारले आर्थिक समस्या भेले । यो दशक देशको राजनीतिक, आर्थिक र सांस्कृतिक क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण अवधि थियो । काठमाडौँलाई कार्यक्षेत्र मानेर निकै नाट्य संस्थाहरू खुले ।

नाचघरमा लामो समय काम गर्नुभएकी कलाकार शुभद्रा अधिकारी आफ्नो पुस्तकमा लेख्छन्, "२०१३/१४ सालको समय काठमाडौँमा रंगमञ्च क्षेत्रको नयाँ युगको सुरुआत भएको थियो । तत्कालीन राजपरिवारको नामबाट ठाउँ ठाउँमा संघसंस्था खोलिन थाले । राजपरिवारको नाममा, टोलका देउताहरूको नामबाट पनि संस्थाहरू बने" (अधिकारी २०६९ : ४४) । वि.सं. २०१४ मा नेपाल प्रज्ञाप्रतिष्ठानको स्थापना भयो । लगत्तै नाचघरको स्थापना भयो । सिंहदरबारको विशाल मञ्चमा नाट्य प्रस्तुति गरिन्थे । त्यसै गरी हाल विशाल बजार भएको ठाउँमा रहेको नाचघरमा पनि नाट्य प्रस्तुति हुन्थे । काठमाडौँका स्वतन्त्र कलाकारलाई आफ्नो उत्पादन बजारसम्म पुऱ्याउने चिन्ताले घच्च्याएको यो पहिलो पटक थियो ।

वि.सं. २०१७ को राजनीतिक परिवर्तनले आधुनिक रंगमञ्चको विकासमा प्रत्यक्ष प्रभाव पार्यो । निर्दलीय पञ्चायती व्यवस्थामा नाट्य संस्था बने, विभिन्न कलाकारले काम गरे, नयाँ नाटककार निस्के तर केही वर्षमा नै आधुनिक रंगमञ्चको विकास गर्न बनेका संस्था उठ्न नसक्ने गरी थल्लिए । नाटककार तथा संस्कृतिविद् सत्यमोहन जोशी बारम्बार नाटक फर्कर हेर्दाको घटना सुनाइरहन्छन् । तीसको दशकमा उनी प्रज्ञाप्रतिष्ठानको सदस्य सचिव हुँदा प्रचण्ड मल्ल पनि काम गर्थे । उक्त नाटक मल्लले निर्देशन गरेका थिए । यो नाटक राम्रैसँग चल्यो र खुबै पैसा कमायो । उक्त पैसाबाट उपकुलपतिका लागि नयाँ कोरियन कार किनियो (मल्ल २०७१) । त्यसै गरी गणेश रसिकले लेखेको *के सक्कली के नक्कली* नाटकले पनि निकै पैसा कमाएको नाटककार तथा निर्देशक हरिप्रसाद रिमाल बताउँछन् । मोहन हिमांशु थापा र कृष्ण शाह यात्री लेख्छन्, "तत्कालीन महाप्रबन्धक गणेश रसिकले लेखेको नाटक *के सक्कली के नक्कली* को कमाइले पहिलोपल्ट संस्थानले गाडी किन्यो । यो नाटक भन्डै एक वर्ष चल्यो" (थापा र शाह २०६६ : ४८) ।

नाट्य प्रस्तुतिबाट आर्जको रकम कार किन्नमा प्रयोग हुनु सरासर प्रतिफलविहीन लगानी थियो । नाटककार र निर्देशकका लागि त्यस्ता घटना उपलब्धिपूर्ण लागे पनि हामीले भोग्दै आएको आर्थिक परिस्थितिमा त्यसले नाट्य क्षेत्रमा कुनै योगदान दिँदैनथ्यो । अभ् पञ्चायतमा, कलाकार र महाप्रबन्धकबीचको सम्बन्धले चाकरीपूर्ण ढंगमा काम गर्न थाल्यो । घिमिरे युवराजसँग भएको कुराकानीमा नाट्य निर्देशक र पछि महाप्रबन्धक हरिहर रिमाल भन्छन्, "यो कुरा साँचो हो । मेरा पालामा व्यक्ति विशेषको इच्छाले नाटक बन्दैनथ्यो । हाकिम र पैसाको पनि कुरा आउँथ्यो । धेरै महाप्रबन्धकहरूको दबाबमा मैले उनीहरूको भुर नाटक

मञ्चन पनि गर्नुपरेको छ” (घिमिरे २०६५ : १४७) । कलाकारले महाप्रबन्धक र महाप्रबन्धकले आफू माथिका मानिस रिभाउनु पर्ने स्थिति थियो । राजारानीका जन्मोत्सव अवसरमा गरिने नाट्य प्रस्तुतिमा पनि यो परिपाटी लागू हुन थाल्यो । राम्रा कलाकारलाई यसले प्रत्यक्ष असर पान्यो । हुन त नाचघर र प्रज्ञाप्रतिष्ठान वि.सं. २०२० र २०३० को दशकमा व्यस्त भए । राष्ट्रिय भावनाले ओतप्रोत नयाँ नाटक लेखिए र प्रस्तुत भए । तर बिस्तारै यी संस्थामा सिर्जनाका साधन र स्रोत त्यहीँ काम गर्ने कलाकार र लेखकको मातहतमा मात्रै चलन थाल्यो । यसले केही समयसम्म काम गरे पनि दुरगामी प्रभाव पार्न सकेन । नयाँ पुस्ताका कलाकार र लेखक जन्मन सकेनन् ।

पञ्चायती व्यवस्थाको अन्त्य हुँदा यी संस्थासँग नयाँ पुस्तालाई दिने केही थिएन । स्वतन्त्र रूपले काम गर्न रूचाउने कलाकारका लागि नाचघर र प्रतिष्ठानका हल भालुको कान समाउनु जस्तै जोखिमपूर्ण थिए । एक त हल भाडामा लिन महँगो, अर्को हल चाहिनेभन्दा ठूला थिए । वि.सं. २०४६ पछिको नयाँ राजनीतिक सन्दर्भमा दलको हस्तक्षेप बढ्न थाल्यो । कलाकार बिस्तारै आफ्ना राजनीतिक दलको सहयोगमा प्रतिष्ठान र नाचघरमा जागिर खान थाले । राजनीतिक परिवर्तन तीव्र रूपमा हुँदै गए । वि.सं. २०६७ वैशाख १० मा संगीत तथा नाट्य प्रतिष्ठान गठन भयो । तर अझै पनि राजनीतिक हस्तक्षेप कम भएको छैन । तीन ओटै नाट्य संस्थाहरू: राष्ट्रिय नाचघर, संगीत तथा नाट्य प्रतिष्ठान र नेपाल एकेडेमी उत्पादनशील हुन सकेका छैनन् । एकातिर सरकारी मातहत साधन र स्रोत उत्पादनशील हुन सकिरहेको छैन भने अर्कोतिर स्वतन्त्र कलाकारलाई त्यस्ता संरचना र स्रोत जुटाउन निकै मेहनत गर्नु परेको छ । राज्यले निकै ठूलो रकम कलाकारको तलब, भवन र परिसर व्यवस्थापन गर्ने जस्ता अनुत्पादक क्षेत्रमा नियमित खर्च गर्नु परेको छ भने सिर्जनशील कलाकार निरीह भएर काम गर्नु परेको छ (रिजाल सन् २००७ : २५) ।

सर्वनामले पहिल्याएको बाटो

सरकारी नियन्त्रणमा युवा कलाकारलाई आधुनिक रंगमञ्च गर्न कठिन थियो । यही सन्दर्भमा वि.सं. २०२७/२८ तिर अशेष मल्ल र साथीहरूले स्थापना गरेको सर्वनाम नाट्य समूहले सडक नाटकको अभियान सुरु गर्‍यो । यही बेलामा गोदावरी आल्मुनाई एसोसियसन (जीएए) ले एकांकी नाट्य प्रतियोगिता सुरु गर्‍यो । सर्वनाम जस्ता स्वतन्त्र नाट्य संस्थादेखि अरु कलाकारले यस्ता प्रतियोगितामा भाग लिन्थे । त्यस्तो प्रतियोगिता आयोजक समितिका तत्कालीन

सदस्य प्रत्यूष वन्त बाहिर बसेर काम गर्न पनि त्यति बेला सहज नभएको अनुभव सुनाउँछन् ।^१ सरकारी पदाधिकारी वा सरकारका लागि अघोषित रूपमा काम गर्ने कलाकारले स्वतन्त्र रूपमा हुने त्यस्ता गतिविधिलाई शंकाको दृष्टिले हेर्ने । तर कलाकारहरू बिस्तारै सरकारी नियन्त्रणभन्दा बाहिर बसेर काम गर्न रूचाउन थाल्दै थिए ।

सर्वनामले सडक नाटक गरेर एकातिर सरकारी नियन्त्रणमा रहेका स्रोत र साधनको आलोचना गर्ने धरातल तयार गर्नु भन्ने अर्कोतिर स्वतन्त्र कलाकारलाई काम गर्न सहयोग गर्ने विभिन्न गैरसरकारी संस्था पनि छन् भन्ने नयाँ यथार्थ उजागर गरिदियो । वास्तवमा सडक नाट्य संघर्षको नयाँ तरिका थियो । वि.सं. २०३८ देखि सर्वनामले विभिन्न गैरसरकारी संस्थासँग मिलेर काम गर्न थाल्यो । घिमिरे युवराजसँगको अन्तर्वार्तामा अशेष मल्ल भन्छन् :

कुरा २०३८ साल तिरको हो, म नेपाल परिवार नियोजन तथा मातृशिशु कल्याण योजनामा सूचना अधिकृत थिएँ । मेरो जिम्मामा रेडियो नाटक, पत्रिका र डकुमेन्ट्रीको काम थियो । ... त्यति खेरसम्म सडक नाटक के हो हामीलाई थाहा थिएन । मैले एक दिन यो प्रस्ताव मेरो प्रमुख डा. बद्रीराज पाण्डेकहाँ लिएर गएँ र भनँ ... । उहाँले स्वीकृति दिनुभयो । सर्वनामले परिवार नियोजनसम्बन्धी नाटक बनायो । प्रयोगका रूपमा प्रस्तुत गर्न कपिलवस्तु गर्यौँ । यूएनएफपिए नामक दातृ संस्थाअन्तर्गत मेरो काम थियो । ... २ घन्टा लामो नाटकमा मान्छे धेरै आए र ज्यादै मन पराए । हाकिमहरू पनि दंग परे । त्यसपछि यही नाटकलाई लिएर विभिन्न जिल्लामा गर्यौँ । यसबाट कलाकारहरूलाई आर्थिक आधार मिलेको महसुस भयो (घिमिरे २०६५ : १८१) ।

सरकारी तथा गैरसरकारी संस्थासँग मिलेर काम गर्दैजाँदा सर्वनामले नयाँ गति पायो । कलाकार व्यस्त हुन थाले । नयाँ गतिविधि बढ्न थाले । मल्लका अनुसार पछि रेडबार्ना नेपालबाट खोपसम्बन्धी सडक नाटक बनाउन परियोजना प्राप्त भएको थियो । जसले संस्था चलाउन, पत्रिका प्रकाशन गर्न, सर्वनाम पुरस्कार दिनका लागि धेरै भरथेग गरेको थियो । २०४९ सालतिर ती नाटक काठमाडौँकै ग्रामीण भेगमा मञ्चन गरिएको थियो (घिमिरे २०६५ : १८१-१८२) । यसरी सर्वनामले पञ्चायतदेखि नै दातासँगको सहकार्यमा स्वतन्त्र नाट्य परम्पराको सुरूआत गरी त्यसलाई निरन्तरता दिन थाल्यो ।

^१ वन्तद्वारा २०७९ भदौ ३ मा मार्टिन चौतारीमा यो अनुसन्धानको प्रारम्भिक मस्यौदामाथि भएको छलफलमा व्यक्त विचार ।

वि.सं. २०४६ मा प्रजातन्त्र पुनःस्थापना भएपछि पनि सरकारी मातहतका संस्थाले राजनीतिक हस्तक्षेप र अनावश्यक कर्मचारीको बोझ बेहोरिरहनु पन्यो । पटकपटकको राजनीतिक परिवर्तनपश्चात् पनि कला तथा संस्कृति क्षेत्रमा काम गर्न खुलेका संस्थाले कस्तो नीति र पद्धतिमा काम गर्नुपर्ने हो भन्ने निकर्षाल हुन नसक्दा अन्यौलको स्थिति देखा परिरह्यो । देशकै कमजोर आर्थिक स्थिति र त्यसमाथि कला संस्कृतिसम्बन्धी उचित नीतिको अभावमा विभिन्न क्षेत्रमा छरिएका नाट्य कलाकार र तिनका संस्थालाई दातासँग काम गर्नु सबभन्दा राम्रो विकल्प हुन पुग्यो । अफ्नो उद्देश्य र नीति बमोजिमका स्थानमा आफूले चाहेको सूचना र सन्देश पुऱ्याउन स्वयं दाताका लागि सञ्चारका अन्य माध्यम जस्तै रंगमञ्च पनि प्रभावकारी देखियो । मोटिन (सन् २००७ : ३२५) ले भनेभैं सीमान्तकृत समुदायमा पुऱ्याउनु पर्ने सूचना र सन्देशलाई सहभागीमूलक तरिकाले सम्प्रेषण गर्न सक्ने भएकाले दाता संस्थाबीच सडक नाटकलाई अफ्नै प्रभावकारी माध्यमका रूपमा ठान्न थालियो । यसरी दातालाई प्रभावकारी रूपमा लक्षित जनसमुदायमा पुगनुपर्ने र नाट्य संस्थालाई आर्थिक जोहोको चिन्ता नगरी नाटक उत्पादनलाई निरन्तरता दिन सक्ने अवस्था सहकार्यले सृजना गरिदियो । सर्वनामको उपस्थिति र गतिविधिले नेपाली नाट्य क्षेत्रमा छोडेको छाप पनि प्रमुख रूपमा यही नै थियो । यस्तो तरिकालाई गुरुकुल, डबली र पछिल्लो समयमा आएर शिल्पीले पनि पछ्याए । गुरुकुलले २०५१ देखि २०६८ सम्म गरेका उपलब्धि, सर्वनाम तथा शिल्पी थिएटरले पछिल्ला दिनमा आएर निर्माण गरेका नाट्य गृहहरू र चलाउँदै गरेका नाट्य प्रस्तुतिलाई दातासँग मिलेर काम गर्दा हात पार्न सकिने उपलब्धिका रूपमा लिन सकिन्छ । साथै, अन्य नाट्य संस्था र तीसँग आबद्ध कलाकारले पनि दातासँग मिलेर काम गरिरहेका छन् ।

गुरुकुलको स्थापना, उपलब्धि र अवसान

गुरुकुलको आगमन हुँदासम्म पनि नाट्य प्रस्तुति र उत्पादन गर्न चाहिने सबै स्रोत र साधनहरू सरकारी नियन्त्रणमा मात्रै थियो । सर्वनाम नाट्य संस्थासँग आधुनिक हल थिएन । सुनिल पोखरेलको नेतृत्वमा स्थापित र सञ्चालित गुरुकुल विभिन्न समूह र विचार भएका स्वतन्त्र कलाकारको लागि काम गर्ने थलोको रूपमा विकसित हुँदै गयो । आफ्नो क्रियाशील समयमा गुरुकुलले आफ्नै नाटक घर बनाएर दर्जनौं नयाँ नेपाली मौलिक अनि त्यत्ति नै संख्याका विश्व प्रख्यात नाटकको नेपालीमा रूपान्तरण र प्रदर्शन गन्यो । दर्जनौं अब्बल कलाकार तयार पारी खुला बजारमा छोडिदियो । अर्का चर्चित नाट्यकर्मी अनुप

बराल पनि यो संस्थामा संलग्न थिए । आम नेपाली रंगकर्मीले गर्व गर्ने र संसारको ध्यान खिचेको 'काठमाडौँ अन्तर्राष्ट्रिय रंगमञ्च महोत्सव' को आयोजना गर्‍यो, जुन गुरूकुलको अवसानसँगै तेश्रो संस्करणमा आएर रोकिएको छ । यही सन्दर्भमा मैले *नेपालमा रंगमञ्च : स्रोत, माध्यम र रचना* भन्ने सानो पुस्तक लेखेको थिएँ । यो पुस्तकको निष्कर्षमा मैले लेखेको थिएँ, "नेपाली रंगमञ्चको इतिहासमा कलाकार स्वयं आफै सञ्चालक भएर काम गर्न पाएको यो पहिलो घटना हो । यसमा राज्य पक्षको सहयोग प्रायः शून्य रहेको छ । तर नेपाली रंगमञ्चको विकास र स्वतन्त्र कलाकारहरूको हातमा आउनु पर्दछ भन्ने मान्यता राख्ने रंगकर्मी र रंगमञ्च प्रेमीहरूबाट यस संस्थालाई सहयोग भएको छ" (रिजाल २०६३ : ८५) ।

यो संस्थाबाट प्रकाशित आर्थिक वर्ष २०६५/६६ को विवरणअनुसार उक्त वर्षमा स्वतन्त्र नाट्य प्रस्तुति गरेर गुरूकुलले भन्डै २० लाख रूपैयाँ कमाएको थियो । तर यसको निकै गुणा बढी रकम चाहिँ दाता संस्थासँग काम गर्दा कमाएको थियो । दाता संस्थासँग भर पर्नु पर्ने त्यो बाध्यतालाई कम पार्न आ.व. २०६६/६७ मा नाटक प्रस्तुति गरेर ६० लाख कमाउने लक्ष्य उक्त संस्थाको प्रतिवेदनमा उल्लेख छ (भट्ट २०६७ : ८३) । आत्मनिर्भरताको लागि राखिएको यो उद्देश्य अति आवश्यक र सही थियो । दातामाथि भर पर्नु पर्ने त्यो बाध्यतालाई कम गर्नुपर्ने नै थियो । यति लामो रचनात्मक संघर्ष पछि त उक्त संस्था आत्मनिर्भर हुँदै स्थायित्व पाउनु पर्ने हो । तर आर्थिक आत्मनिर्भरतातिर गुरूकुलको यात्रा सफल हुन सकेन । उम्दा कलाकार र नाट्य प्रस्तुति सिर्जना गर्न सक्षम हुँदाहुँदै गुरूकुल २०६८ देखि शिथिल भएर गयो ।

उसले भाडामा लिएको जग्गा छोड्नुपर्ने भयो । त्यहाँ निर्मित दुई नाटक घरलाई स्थानान्तरण गर्न नसक्दा अहिले काठमाडौँमा गुरूकुलसँग आफ्नो काम प्रदर्शन गर्न थलोको नै अभाव छ । आर्थिक अभावमा नयाँ नाटकहरू उत्पादन गर्न नसक्दा विराटनगरको सुशिला कोइराला हल पनि शिथिल छ । अब हाम्रा रंगमञ्च समस्याका समाधान अन्त्य कतै लुकेर बसेका छन् भनेर मान्नु पर्ने देखिन्छ । सरकारी नीतिमा सिर्जनशील हस्तक्षेप गर्न सक्षम नहुनु, कलाको बजारीकरणमाथि अध्ययन अनुसन्धान गर्न नसक्नु, काठमाडौँ सहरको चरित्र बुझ्न नसक्नु र चाहिनेभन्दा ज्यादा कलाकारहरूलाई पाली राख्नुलाई गुरूकुलको पलायनको कारण मान्न सकिन्छ ।

गुरूकुल स्थापना भएको ठीक एघार वर्षपछि हेर्दा नेपाली रंगमञ्चमा निकै महत्त्वपूर्ण उपलब्धि प्राप्त भएका छन् । अहिले भौतिक रूपले अस्तित्व नदेखिए

पनि गुरुकुलले स्थापना गरेको विरासतलाई थाम्न यहाँबाट प्रशिक्षित सक्षम कलाकार वा व्यवस्थापकहरूले खोलेका संस्था अहिले सक्रिय भएका छन् । राजन खतिवडा, जिवेश रायमाझी, घिमिरे युवराज र अन्य कलाकारले क्रमशः मण्डला थिएटर, थिएटर भिलेज, शिल्पी जस्ता सफल संस्था स्थापना गरी स्वतन्त्र नाट्य क्षेत्रलाई अग्रगति दिने काममा तिनै कलाकार तथा व्यवस्थापकहरू संलग्न देखिन्छन् । यी सबै संस्था नाटक उत्पादन, प्रदर्शन तथा कार्यशाला सञ्चालनलगायतका नाट्यसम्बन्धी गतिविधिमा सक्रिय छन् ।

सञ्चालनका चुनौती र टिक्ने रणनीति

सर्वनाम सँगसँगै मण्डला, शिल्पी, थिएटर भिलेज र सुस्केरा जस्ता नयाँ खुलेका संस्थाले गर्ने नाट्य प्रस्तुति, आयोजना गर्ने कार्यक्रम नै समकालीन आधुनिक नेपाली रंगमञ्चका मुख्य गतिविधि हुन् । तीबाहेक विभिन्न समय र स्थानमा अन्य केही संस्था वा समूहले पनि नाटक उत्पादन र प्रदर्शन गर्दछन् तर ती नियमित छैनन् । उल्लिखित संस्थाले आफ्ना गतिविधि नियमित रूपले सञ्चालन गर्ने सिलसिलामा आर्थिक हिसाबले निकै चुनौती खेपिरहेका छन् । साथसाथै, त्यस्ता चुनौतीसँग कसरी जुध्ने भन्ने सिकाइ हासिल गर्दै आफूलाई टिकाउन विभिन्न आर्थिक स्रोतको खोजी गर्दछन् । तीमध्ये कतिपय विगतमा खुलेका नाट्य संस्थाले अपनाएकै बाटोमा केही सुधार गर्न चाहेको देखिएको छ भने नयाँ स्रोत पहिल्याउने कोसिस पनि गरिरहेका छन् ।

सुरूको आर्थिक लगानी

नाट्य संस्था स्थापना गर्न आर्थिक हिसाबले सजिलो छैन । नाटक घर र त्यसमा जडान गर्नुपर्ने लाइट साउण्ड सिस्टमलगायतका उपकरणको लागि सुरूमै लाखौं खर्च गर्नुपर्ने हुन्छ । कतिसम्म लगानी गर्ने भन्ने कुरा संस्थापकको आर्थिक हैसियत र इच्छामा भरपर्छ । धेरै दर्शकलाई पायक पर्न नाटक घर सहरभित्रै अफ्नो पनि केन्द्र वा त्यसको आसपासमा हुनुपर्छ । काठमाडौं जस्तो महँगो जग्गा भएको सहरमा आफ्नै भवनमा नाटक घर बनाउन चानचुने लगानीले पुग्दैन । त्यसैले सबैजसो नयाँ नाट्य संस्थाले भाडाको जग्गा वा भवनमा नाट्यशाला निर्माण गरेका छन् । आफ्नो मात्र हैसियतले नभ्याउँदा कमाएर चुक्ता गर्ने उद्देश्यले बैंक तथा वित्तीय संस्थाबाट ऋण लिएर संस्थापकले यसमा लगानी गरेका छन् ।

नाट्य संस्था बिस्तारै आर्थिक लगानी र यसले ल्याउने चुनौतीको सामना गर्न सिक्दैछन् । बत्तिसपुतलीस्थित शिल्पी नाट्य संस्थाका संस्थापक र निर्देशक

घिमिरे युवराज शिल्पीको गोठाले नाटक घर निर्माण गर्दाको अनुभव यसरी सुनाउँछन्,

सम्पूर्ण निर्माण कार्य सकिँदा जम्माजम्मी ४८ लाख लाग्यो । यसमा कलाकारले गरेको श्रम योगदानलाई गणना गरिएको छैन । यूके एड, एसिया फाउन्डेसन, यूएनडिपी र हेल्मिटास जस्ता विभिन्न दाताको लागि विकास र सन्देशमूलक नाट्य प्रस्तुति गरेर संस्थाले गरेको तीन चार वर्षमा २८ लाख खर्चै यो जोडेको थियो । यही रकमले ठूलो काम दियो । त्यसै गरी देश विदेशमा रहेका शिल्पीका शुभचिन्तकहरूले १० लाख रकम सहयोग गरे । यो रकममा अन्य स्रोतबाट थपे र नाटक घर निर्माण सम्भव भयो ।^२

जिवेश रायमाफ्री र विमल सुवेदीको संयुक्त लगानीमा लाजिम्पाटस्थित थिएटर भिलेजको सत्यमोहन जोशी नाटक घरको निर्माण गरिएको हो । यसको लागि ४५ लाख बराबरको ऋण सहयोग लिएका छन् । यो रकम मध्येबाट संस्थाको नाममा थानकोटमा दुई रोपनी बारी पनि किनिएको छ । पछि गएर त्यही जमिनलाई कला उत्पादनको केन्द्र बनाउने संस्थाको उद्देश्य छ ।^३

काठमाडौँको अनामनगरमा अवस्थित मण्डला नाट्य संस्था लगानीका हिसाबले अलि फरक आर्थिक पद्धतिमा सञ्चालनमा आएको छ । यस संस्थाका संस्थापकद्वय राजन खतिवडा र दयाहाङ राईलगायत अन्य सदस्यहरू मिलेर बराबर भार पर्ने गरी ३० लाख उठाएर र १५ लाख थप ऋण खोजेर जम्मा ४५ लाखमा मण्डला नाटक घरको निर्माण गरिएको थियो ।^४

सर्वनाम नाटक घर पनि निकै वर्ष विकास र सन्देशमूलक नाट्य प्रस्तुति गरेर बचाएको रकम र बाँकी व्यक्तिगत लगानीमा तयार हुन आयो । यस संस्थाका संस्थापक, नाटककार अशेष मल्लको भनाइअनुसार कालिकास्थानमा जग्गा किन्न र भवन बनाउन लगभग पन्ध्र वर्ष लाग्यो ।^५ यो बीचमा कति लगानी गरियो वा दाता संस्थाको लागि नाट्य प्रस्तुति गर्दा कति उद्यो अनि कति आफ्नो लाग्यो एकिकनका साथ भन्न नसकिने मल्ल बताउँछन् । यसले तिनै ऋण नै भए पनि यसको जिम्मा अशेष मल्लको भएको राज शाहीको भनाइ छ ।^६

^२ घिमिरेसँग २०७१ असार १ मा गरिएको कुराकानी ।

^३ जिवेश रायमाफ्रीसँग २०७१ साउन २० मा गरिएको कुराकानी ।

^४ राजन खतिवडासँग २०७१ साउन २५ मा गरिएको कुराकानी ।

^५ मल्लसँग २०७१ साउन ३१ मा गरिएको कुराकानी ।

^६ शाहीसँग २०७१ साउन १६ मा गरिएको कुराकानी ।

सुस्केरा नाट्य समूहले काठमाडौँ मलको सातौँ तलामा रहेको छत भाडामा लिएर त्यहाँ एउटा नाटक हल बनायो । थिएटर मल नाम दिएको यो हल निर्माण गर्न सुस्केराले १४ लाख खर्चको छ । यसका संस्थापक सदस्यहरु मध्येका एक केदार श्रेष्ठले केही रकम व्यक्तिगत सम्पत्ति बैँकमा धितो राखेर लगानी गरेका छन् भने अर्की संस्थापक इरिना नकमीले १० लाख लगानी गरेकी छिन् ।^७

यसरी ठूलो परिमाणको रकम आवश्यक पर्ने हुँदाहुँदै पनि विगतमा नाट्य क्षेत्रमै सक्रिय रहेका साना साना समूह आइपर्ने आर्थिक चुनौतीको सामना गर्ने आँटका साथ लगानी गर्न हौसिएका छन् ।

नियमित सञ्चालन खर्च जुटाउने चुनौती

नाट्य संस्था एक पटकको लगानीमा स्थापना गरेर मात्र पुग्दैन । यसलाई गतिशील राख्न हरेक महिनाको सञ्चालन खर्च जुटाउने आर्थिक योजना पनि चाहिन्छ । प्रत्येक महिना तिर्नुपर्ने भाडा र धान्नु पर्ने आर्थिक भारले सबै संस्थालाई केही निश्चित रकम नियमित रूपमा जसरी भए पनि कमाउनु पर्ने चुनौती छ । शिल्पी नाटक घरले खर्चको जग्गाको भाडा प्रत्येक महिना २५ हजार रूपैयाँ बुभाउनु पर्छ । अभि आठ प्रतिशतका दरले बर्सिनि उक्त भाडा रकम बढ्दै जाने सर्त सम्झौता पत्रमा नै उल्लेख छ । सँगसँगै संस्थामा संलग्न १३ जना कलाकारलाई केही न केही तलब सुविधा दिनुपर्ने हुन्छ । विभिन्न व्यक्ति वा संस्थासँग लिएको ऋणको ब्याज पनि तिरिरहनु पर्छ ।^८ यसै गरी मण्डला थिएटरलाई प्रत्येक महिना ६० देखि ७० हजार बैँकको ऋण तिर्नु पर्छ । एक लाख रूपैयाँ घर र पार्किङ क्षेत्रको भाडा तथा तीन कर्मचारीको तलबमा जान्छ । यो संस्थालाई पनि महिनाको दुई लाख कमाउनुपर्ने बाध्यता छ । उता थिएटर भिलेजले एक लाख रूपैयाँ त आफूले लिएको ऋणको ब्याज मात्र विभिन्न वित्तीय संस्थालाई प्रत्येक महिना तिर्नुपर्छ । करिब २५ हजार रकम घरभेटिलाई भाडाबापत तिर्नु पर्छ । सँगसँगै तीन जना कर्मचारीको तलबबापत मासिक ४० हजार खर्च हुन्छ । संस्थापकद्वय रायमाझी र सुवेदी पनि केही पारिश्रमिक लिन्छन् । रायमाझी भन्छन्, "प्रत्येक महिना तीन लाख रूपैयाँ कमाउँदामात्र हामी ढुककले काम गर्न सक्षम हुन्छौँ ।"^९ सुस्केराले महिनाको ५० हजार हलभाडाबापत

^७ केदार श्रेष्ठसँग २०७१ साउन ३१ मा गरिएको कुराकानी ।

^८ धिमिरे युवराजसँग २०७१ असार १ मा गरिएको कुराकानी ।

^९ रायमाझीसँग २०७१ साउन २० मा गरिएको कुराकानी ।

बुभाउनु पर्छ भने वित्तीय संस्था र व्यक्तिबाट लिएको ऋणको ब्याज तिर्न र अन्य सञ्चालन खर्च धान्नका लागि दुई लाख रूपैयाँ प्रत्येक महिना कमाउनु पर्ने हुन्छ ।

आय स्रोत

सुरूको लगानीबाहेक मासिक रूपमा एक लाखभन्दा बढीको सञ्चालन खर्च धान्न रंगमञ्चको नियमित आम्दानी नहुने हो भने त्यो धेरै समय टिक्दैन । त्यसैले नयाँ नाट्य संस्थाको आम्दानीको स्रोतबारे खोजी गर्दा निम्न किसिमले रकम जुटाउने गरेको पाइयो :

टिकट बिक्री

नाट्य संस्थाको आम्दानीको प्रमुख स्रोत नाटक प्रदर्शनीका क्रममा टिकट बिक्रीबाट प्राप्त हुने रकम नै हो । त्यसैले कुनै पनि संस्थाले जति मात्रामा नाटकहरू उत्पादन गरेर चलाउन सक्यो त्यति नै आम्दानी गर्न सक्छ । शिल्पीको गोठाले नाटक घरमा २०० दर्शक अटाउन सक्छन् । त्यहाँ रु ५००, २०० र १०० गरी तीन प्रकारका टिकट बेचिन्छ । विशिष्ट स्थान (अघिल्लो पंक्तिमा बसेर हेर्न) को लागि सबभन्दा महँगो (रु ५००) टिकट लिनुपर्दछ भने अन्य साधारण टिकटको रु २०० र त्यही टिकट विद्यार्थीलाई सहूलियतस्वरूप एक सय रूपैयाँमा बेचिन्छ । यसरी उठेको रकमले नाटक उत्पादनमा लाग्ने खर्च चाहिँ सहजै उठ्ने घिमिरे युवराजको भनाइ छ । उनको नाटक *कोमा ए पोलिटिकल सेक्स* जम्मा ३१ पटक मञ्चन भयो भने यसले कुल तीन लाख रूपैयाँ कमाएको घिमिरे बताउँछन् । उनको योजना चाहिँ प्रत्येक महिना टिकट बिक्रीबाट मात्रै करिब चार लाख रूपैयाँ आम्दानी गर्ने रहेको छ ।

मण्डला थिएटरले हरेक नाटक मञ्चनका बेला रु १५० र १०० गरी दुई प्रकारका टिकट बेच्छ । प्रत्येक पटक मञ्चन गर्दा रु ८,००० उठ्छ । दिनको एकपटक मञ्चन गर्दा महिनामा करिब २ लाख ४० हजारसम्म उठ्ने मण्डलाका राजन खतिवडा बताउँछन् ।^{१०} गुरुकुलसँग मिलेर उत्पादन गरेको *रशोमन*ले भने रु ४ लाख ९६ हजार रूपैयाँ संकलन गर्न सफल भएको थियो जुन उत्साहजनक आम्दानी थियो ।

^{१०} खतिवडासँग २०७१ साउन २५ मा गरिएको कुराकानी ।

थिएटर भिलेजले पनि रु २०० र १०० गरी दुई प्रकारको टिकट बेच्छ । कूल २०० जनासम्म अटाउन सक्ने यसको सत्यमोहन जोशी हलमा टिकट बिक्रीको भरमा कति उद्ग्न सक्छ भन्ने अवस्था आइसकेको जिवेश रायमाभीको भनाइ छ । स्थापना भएको धेरै समय नभएकाले आफ्नै संस्थाको लगानीमा नयाँ नाटक उत्पादन अहिलेसम्म गरिएको छैन । तर थिएटर भिलेजको सत्यमोहन जोशी नाटक घर २२ दिनसम्म भाडामा लिएर नाटक मञ्चन गर्दा एक्टर्स स्टुडियोले करिब १५ लाख आम्दानी गर्न सकेको रायमाभी बताउँछन् । सो समय एक्टर्स स्टुडियोले थिएटर भिलेजलाई हलभाडाबापत मात्र १ लाख ७६ हजार बुझाएको थियो ।

सर्वनाम नाटक घरले शुक्रबार, शनिबार र आइतबार ज्यादा मात्रामा दर्शकहरू पाउँछ । औषतमा दैनिक ६० दर्शक नाटक हेर्न आउने राज शाही बताउँछन् । सर्वनामले पनि दुई प्रकारको टिकट बेच्छ, आम दर्शकका लागि रु २०० र विद्यार्थीका लागि रु १५० दरको । सर्वनामको शकुनी पाशाहरू दर्शकबाट सबभन्दा धेरै रकम संकलन गर्ने नाटकमा पर्छ । यो नाटकले १ लाख ३० हजार रूपैयाँ कमाएको थियो ।^{११} सुस्केरा नाट्य संस्थाको थिएटर मलले भने तीन प्रकारको टिकट बेच्छ । जसअनुसार सबभन्दा अगाडिको सिटमा बस्ने दर्शकका लागि रु २००, अन्य आम दर्शकका लागि रु १५० र विद्यार्थीका लागि रु १०० टिकट दर तोकिएको छ । यो अध्ययनको समयसम्म उक्त संस्थाले आफ्नो नाट्य प्रस्तुति गरेको थिएन । यद्यपि यो नाटक घरमा मण्डला थिएटरको सुनकेशरी रानीको कथा र शिल्पी नाट्य समूहको पीत हाँस्य १२ दिनसम्म प्रस्तुत गरिएको थियो । प्रत्येक मञ्चनमा सरदर ३५ जना दर्शक नाटक हेर्न आए भने औषतमा प्रत्येक मञ्चनबापत रु ४ हजार कमाउन सकेको श्रेष्ठ बताउँछन् ।^{१२}

यी सबै नाट्य संस्थाले हालका दिनमा आएर विश्वविद्यालय अध्ययन गर्ने विद्यार्थीलाई मुख्य दर्शक मान्दछन् । विभिन्न अनुदित नाटकको प्रस्तुति पनि यसकै आधारमा गर्छन् । अंग्रेजी साहित्यका अध्ययन र प्राध्यापन गराइरहेका लेखकले यो सम्बन्ध स्थापना गर्न खेलेको भूमिका सहाहनीय छ । समग्रमा यी सबै संस्थाका अनुभवबाट के भन्न सकिन्छ भने नियमित रूपमा स्तरीय नाटक उत्पादन गरेको खण्डमा रु १०० देखि रु ५०० सम्मको टिकट बिक्री गर्दा पनि नाट्य संस्थाले आफ्नो नियमित खर्च धानेर नाफा पनि कमाउन सक्छन् ।

^{११} शाहीसँग २०७१ साउन १६ मा गरिएको कुराकानी ।

^{१२} श्रेष्ठसँग २०७१ साउन ३१ मा गरिएको कुराकानी ।

हल भाडा

नाट्य संस्थाको गतिविधिसँग प्रत्यक्ष सरोकार नभए पनि तिनका लागि हलभाडा एक प्रमुख आयस्रोत बन्न पुगेको छ । अन्य विभिन्न संस्थाले कार्यक्रम गर्न नाट्य संस्थाको हल भाडामा लिन्छन् । महिनामा ५ देखि १० दिनसम्म हरेक नाट्य संस्थाले आफ्नो हल भाडामा लगाएका हुन्छन् । त्यसरी हल भाडामा लिएर कार्यक्रम सञ्चालन गर्न चाहने संस्थाको आर्थिक क्षमता हेरी दैनिक ५ देखि १५ हजारसम्म शुल्क लिने गरिन्छ । यसरी भाडामा लिने संस्थालाई चार बजे अगाडि कार्यक्रम टुंग्याउन भनिन्छ ता कि नाट्य संस्थाको कार्यक्रम जुधेको खण्डमा व्यवस्थापन गर्न सजिलो होस् । हल भाडामा दिएबापत प्राप्त भएको आम्दानीले कुनै कुनै संस्थाले आफ्नो घरभेटीलाई मासिक भाडा तिर्न र केही नियमित साधारण खर्च पनि पुऱ्याएका छन् ।

शिल्पीले संस्थाको गच्छे हेरेर आफ्नो गोठाले नाटक घर दैनिक ७ देखि १५ हजारसम्म शुल्क लिएर भाडामा दिन्छ । प्रत्येक महिना १० दिन जस्तो यो हल भाडामा जान्छ । थिएटर भिलेजको सत्यमोहन जोशी हल पनि त्यसै गरी विभिन्न कार्यक्रमको लागि भाडामा दिने गरिन्छ । भाडा लिने संस्थाको आर्थिक अवस्था हेरेर यसले पनि दैनिक ६ हजारदेखि १० हजारसम्म शुल्क तोकेको छ । प्रत्येक महिना कम्तिमा पनि पाँच दिन यो हल भाडामा जान्छ । यसरी आएको रकमले घरभेटीको भाडा तिर्न सहयोग गर्छ । मण्डला नाटक घर पनि प्रत्येक महिना ६ देखि १० दिनसम्म भाडामा जान्छ । यसरी भाडामा दिँदा प्रत्येक महिना ५० देखि ६० हजार आम्दानी हुने अनुभव यस संस्थाको छ । यो स्रोतबाट आउने आम्दानीले केही मात्रामा भने पनि मासिक सञ्चालन खर्च धानिएको छ । सर्वनाम नाटक घर पनि महिनाको कम्तिमा ५ दिन जति भाडामा जान्छ र यसबाट उठेको रकमले भवन व्यवस्थापन गर्न सहयोग पुगेको छ । सुस्केराको थिएटर मल पनि उद्घाटन भएको दिनमा नै भाडाका लागि अग्रिम बुकिङ भइसकेको थियो ।^{१३} यो नाट्य संस्था भर्खर मात्र स्थापना भएकोले यसको आम्दानीबारे कुनै तथ्यांक आइसकेको छैन ।

नाट्य प्रशिक्षण

नाट्य क्षेत्रमा आवश्यक जनशक्तिको आपूर्ति तथा आम्दानीको दायरा बढाउन यी संस्थाले आधुनिक रंगमञ्च विषयमा छोटो अवधिका प्रशिक्षण कार्यक्रम सञ्चालन

^{१३} केदार श्रेष्ठसँग २०७१ साउन ३१ मा गरिएको कुराकानी ।

गरेका छन् । यस्ता तालिमको अन्त्यमा एउटा नाट्य प्रस्तुति पनि गरिने हुनाले यी संस्थालाई त्यसले थप व्यस्त बनाउँछ । तालिम चलाउँदा केही आर्थिक झोत जुट्छ, नवोदित कलाकारसम्म पुग्न सकिन्छ, नयाँ दर्शकहरू बनाउन सकिन्छ अनि मुख्य कुरा रंगमञ्च कला र सीपमा भन्ने निखरता बढ्छ भन्ने सञ्चालकको अनुभव छ । यो अध्ययनको बेलामा शिल्पीले १५ जना कलाकारलाई 'लेट योर बडी थिंक' शीर्षकमा तीन महिने कार्यशाला चलाइरहेको थियो । प्रत्येक प्रशिक्षार्थीसँग १० हजार लिने भन्ने प्रारम्भिक तयारी भए पनि अधिकांशको आर्थिक स्थितिले साथ दिन सकेन । तर पनि कार्यशाला सम्पन्न गरियो । कार्यशालाको उपलब्धिस्वरूप पीत हास्य नामको नाट्य प्रस्तुति भयो । नयाँ कलाकारहरूले काम देखाउने मौका पाए भने पुरानाका काममा भन्ने निखरता ल्यायो । थिएटर भिलेजले पनि संस्था सञ्चालनमा आएलगत्तै पहिलोपटक त्यस्तो कार्यशाला चलायो । यसले खासै आर्थिक लाभ नगरे पनि नयाँ कलाकारसँग सम्बन्ध बढ्यो । यो अध्ययन क्रममा थिएटर भिलेज र एक्टर्स स्टुडियो मिलेर सत्यमोहन जोशी हलमा तीन महिने लामो प्रशिक्षण सञ्चालन भइरहेको थियो । जम्मा २२ जना प्रशिक्षार्थी संलग्न यो तालिममा प्रत्येकसँग ३० हजार शुल्क लिइएको थियो । जिवेश रायमाझीका अनुसार यो तालिमबाट थिएटर भिलेजलाई सञ्चालन खर्च कटाएर केही रकम नाफा पनि हुनेछ ।

सर्वनामले पनि विभिन्न विषयवस्तुमा छोटो प्रशिक्षण सञ्चालन गर्दैआएको छ । प्रत्येक प्रशिक्षार्थीसँग जम्मा पाँच हजारमात्र लिने यो संस्थाले पैसाभन्दा पनि कलाकार र दर्शक आर्जन गर्ने नीतिको रूपमा यसलाई लिएको छ । त्यसै गरी मण्डला थिएटरले स्थापना भएको तीन वर्षमा जम्मा तीन ओटा प्रशिक्षण सञ्चालन गरेको छ । यो लेख तयार हुँदा मण्डला र सुनिल पोखरेलको संयुक्त निर्देशनमा चलेको तीन महिने प्रशिक्षण नाट्य प्रस्तुतिमा परिवर्तन हुँदै थियो । यो तालिममा जम्मा २० जना प्रशिक्षार्थी र प्रत्येकसँग जम्मा २० हजार रूैयाँ लिइएको छ । यसपटक चाहिँ केही रकम संस्थाका लागि रहने मण्डलाका राजन खतिवडा बताउँछन् ।^{१५} नयाँ खुलेको सुस्केरा नाट्य संस्थाले पनि निकट भविष्यमा सुनिल पोखरेल र अनुप बरालमध्ये एक जनासँग मिलेर छोटो अवधिको नाट्य प्रशिक्षण कार्यक्रम सञ्चालन गर्ने योजना रहेको संस्थापक केदार श्रेष्ठ बताउँछन् ।^{१५}

^{१५} खतिवडासँग २०७१ साउन २५ मा गरिएको कुराकानी

^{१५} श्रेष्ठसँग २०७१ साउन ३१ मा गरिएको कुराकानी ।

दातासँग सहकार्य

सर्वनाम वा गुरूकुल जस्ता पुराना मात्र होइन नयाँ नाट्य संस्थाहरूको सञ्चालनमा पनि दातृ सहयोगको निकै ठूलो भरथेग रहिआएको छ । दातासँगको सम्बन्धबाट लाभ लिन सक्ने कुरामा सबै नाट्य संस्था विश्वस्त छन् । घिमिरे युवराज असोज महिनादेखि दातासँग केही काम लिएर ऋणबाट मुक्त हुने योजनामा छन् । घिमिरे थपछन्, "दातासँग गरिँदै आएको सहकार्य छोडिँदैन बरु कार्य शैलीमा केही परिवर्तन ल्याउने योजना छ ।"^{१६} त्यो भनेको दाताका लागि भनेर देशका विभिन्न विकट ठाउँमा गएर नाट्य प्रस्तुति गर्नेभन्दा पनि त्यस्ता दातासँग मिलेर काम गर्न ईच्छुक स्थानीय कलाकारलाई नाट्य प्रस्तुति कसरी गर्ने भन्ने कार्यशाला वा प्रशिक्षण सञ्चालन गर्ने योजना शिल्पीले बनाइरहेको घिमिरे बताउँछन् । मण्डला नाट्य समूहले संस्थागत रूपमा दातासँग काम नगरे पनि कुनै न कुनै कलाकार आफ्नो नियमित खर्च धान्न व्यक्तिगत रूपमा दातासँग मिलेर सानो ठूलो काम लिइरहेका हुन्छन् । त्यसरी काम लिन मण्डलाले एक किसिमको मञ्च बनाएको छ । राजन खतिवडा भन्छन्, "दाताको लागि विकास र सामाजिक सन्देशमूलक नाट्य प्रस्तुति देखाउनका लागि हामीलाई कुनै अप्ठ्यारो छैन तर यसो गर्दा हामी यहाँ भइराखेको नाट्य प्रस्तुति रोकेर तिनले भनेको ठाउँमा चाहिँ पक्कै पनि जाँदैनौँ ।"^{१७} जिवेश रायमाझी पनि लगभग खतिवडाकै जस्तो विचार राख्छन् तर उनको संस्था थिएटर भिलेज ऋणमा भएकोले त्यसबाट पार पाउन दाताको सहयोग र सहकार्यको अहम् भूमिका रहने बताउँछन् । अशेष मल्ल दातालाई फकाउन जाने मुडमा आफू नरहेको बताउँछन् । यसरी कतिलाई दातासँग काम नगरी भएको छैन भने कतिलाई दातासँग गरिँदै आएको कामलाई अलि मर्यादित बनाउने र कति दातासँग काम माग्नु नजाने मनस्थितिमा छन् ।

समग्रमा भन्नुपर्दा सबै नाट्य संस्था आफूलाई टिकाउन संघर्ष नै गरिरहेका छन् । चुनौतीको पहाडमुनि उभिएका छन् । विभिन्न स्रोतमार्फत आमदानी गरेको देखिए पनि नियमित हुन सकेका छैनन् । त्यसो हुँदा नियमित खर्च धान्ने सन्दर्भमा आत्मनिर्भर हुनु नसकेको अवस्था छ । यिनले अपनाएका संघर्षका पद्धतिलाई नै सफलता कथाका रूपमा आमसञ्चार माध्यमले प्रचार गरेका छन् । यी संस्था व्यस्त त छन् तर निश्चिन्त आमदानीको स्रोत नहुँदा यिनको ध्यान एकै

^{१६} घिमिरेसँग २०७१ असार १ मा गरिएको कुराकानी ।

^{१७} खतिवडासँग २०७१ साउन २५ मा गरिएको कुराकानी ।

बिन्दु वा दिशातिर केन्द्रित हुन सकेको छैन । दाताकै भर गर्नुपरे पनि न त यिनका कुनै निश्चित दाता छन् जसले केही वर्ष ढुककसँग नाटक उत्पादनका लागि आवश्यक खर्चको प्रबन्ध गरिदेओस् । त्यसैले यो वर्ष यति दिन दाताको लागि काम गर्नु भन्ने कार्यतालिका पनि छैन । न त यो वर्षभरि देखाउने नाट्य प्रस्तुतिको पूर्वतालिका र त्यसैअनुसारको कटिबद्धता नै छ । त्यसैले आफूलाई टिकाउन विभिन्न किसिमको स्रोत जुटाउने ध्याउन्नमा लागि रहन्छन् ।

विगतको अनुभवले सिकाएका पाठ

आधुनिक कलासंस्कृतिको बजार र यसको लागि चाहिने स्रोत जुटाउन र परिचालन गर्न सरकारी नीति उदासिन छ । दाता राष्ट्र र संस्थाहरू आ-आफ्नै चाख र प्राथमिकतामा परेका विषय र क्षेत्रमा काम गर्न रूचाउँछन् । अस्थिर समकालीन नेपाली राजनीतिक परिस्थितिले खडा गरेको चुनौती पनि छँदैछ । यी सबैको बावजुद पनि आधुनिक रंगकर्मी आफ्नो पेशालाई संस्थागत बनाउन लागि परेका छन् । विगतमा गुरूकुल वा कतिपय सन्दर्भमा सर्वनामका सिकाइलाई पाठ मानेर आफ्नो बाटो तय गर्ने प्रयत्न गर्दैछन् । साथै, एक अर्काको संघर्षबाट सिक्नु पर्ने ठाउँ पनि प्रसस्त छन् ।

गुरूकुलले सुस्का दिनमा फ्रान्सेली केन्द्रको सहकार्यमा फ्रान्सेली नाटकहरूलाई नेपालीमा अनुदित गरी मञ्चन गर्‍यो । पछिल्ला वर्षहरूमा डेनमार्क र नर्वे जस्ता दाता राष्ट्रका विभिन्न संस्थासँग मिलेर काम गर्‍यो । पछिल्लो समयमा उदाएका नयाँ नाट्य संस्थाले पनि उनीहरूसँग सहकार्य गरेका छन् । यही क्रममा हेनरिक ईब्सेनका लगभग छ ओटा नाटक नेपालीमा मञ्चन भएको छ । शैली थिएटरले रसियन सांस्कृतिक केन्द्रसँग मिलेर रसियन लेखकका नाटक प्रस्तुत गर्दैछ । गुरूकुल, एक्टर्स स्टूडियो र अरु समूहले भारतीय राजदुतावाससँग मिलेर गरेका सहकार्य पनि उल्लेखनीय छन् । गुरूकुलले वि.सं. २०५९ देखि २०६८ सम्म गरेको गतिविधि एक प्रकारले नेपाली आर्थिक र राजनीतिक सन्दर्भमा दातासँग काम गर्दाको उपलब्धि थियो । त्यसै गरी यसले दातासँग भर पर्दा खप्नु पर्ने खतराको सन्देश पनि सबैलाई दिएर गयो ।

गुरूकुल शून्यबाट सुरु भयो र आँधी जसरी उठ्यो । आठ-नौ वर्षकै दौरानमा यसले ठूला उपलब्धि हासिल गर्‍यो । तर आफ्नो स्थापनाको नवौँ जन्मदिन मनाउँदा मनाउँदै यो संस्था एकाएक बन्द हुने अवस्थामा आइपुग्यो । आफूले थग्नसक्ने भन्दा बढीको आर्थिक भार र उदासिन सरकारी कला नीतिले संस्था अघि बढ्न सकेन । तर पनि यो संस्थाले बाँचेको समय एक प्रकारको

ऐतिहासिक थियो । आम नेपाली कलाकारलाई यसले अप्रत्यक्ष सन्देश दियो – दातासँग काम गर तर आफूलाई आत्मनिर्भरताको बाटोमा पनि लैजाऊ । आर्थिक भार पर्ने कामलाई सकभर पन्छाऊ । दर्शकले जति तिर्छन्, त्यसबाट चल्ने कार्यक्रमलाई निरन्तरता दिन सकिन्छ । तर महत्वाकांक्षी योजनाले बिस्तारै कमजोर बनाउन सक्छ । साना साना अभ्यासले बिस्तारै आत्मनिर्भर बनाउँदै लान्छ । अनुभवमा आधारित यस्ता सन्देश निकै शिक्षाप्रद छन् । गुस्कुल फेरि पनि आउन सक्ला । तर आउनुभन्दा पनि कार्य पद्धति सबभन्दा महत्त्वपूर्ण हो । निकै कुरा यसले लिने बजार रणनीतिमा भर पर्छ ।

त्यस्तै, सर्वनाम नाट्य समूहले प्राप्त गरेको सफलताले भन्छ – दातासँग गरिने कामलाई केवल विकासमूलक नाटक उत्पादनमा मात्र सीमित राखिनु हुन्न । आधुनिक सहरमा आफ्नो नाट्य संस्थालाई आर्थिक रूपले सबल बनाउने प्रयत्न पनि गरिरहनु पर्छ । रचनात्मक शैलीमा काम गर्नु त पर्छ नै आफू आत्मनिर्भर हुन आधुनिक रंगमञ्च कला सिर्जना गर्न चाहिने आवश्यक पूर्वाधारको बिस्तारै विकास गर्दै लानु पर्छ । पछि गएर हल सानै बन्ला तर आत्मनिर्भर बन्नु सबैभन्दा ठूलो कुरा हो । अनि त्यति प्राप्त गरिसकेपछि पनि यात्रा जारी रहन्छ ।

यहाँनेर विगतदेखिको सिकाइसँगै जोडनुपर्ने अर्को प्रसंग पनि छ । एक्टर्स स्टूडियोले गएको आठ वर्षदेखि निरन्तर रंगमञ्चसम्बन्धी विभिन्न ज्ञान र सीपमूलक तालिम दिँदैआएको छ । निर्देशक अनुप बरालको नेतृत्वमा चलिरहेको यो अभियानबाट कलाकारहरू उत्पादन पनि हुँदै जान्छन् र तिनले तिर्ने सानो रकमले बर्सैनि एक दुई ओटा नाट्य प्रस्तुतिहरू गर्न पनि सम्भव हुन्छ । यो कार्यपद्धतिलाई अहिले आएर मण्डला, थिएटर भिलेज र शिल्पी नाट्य समूहले पनि अपनाएका छन् । यसले संस्थालाई आत्मनिर्भर बनाउने तर्फ केही मद्दत गरेको छ । एक्टर्स स्टूडियोसँग आफ्नै हल नहुँदा पनि निकै अप्ठ्यारा परिस्थितिमा समेत यो पद्धतिले यसलाई क्रियाशिल बनाएर राख्यो ।

आधुनिक नेपाली रंगमञ्चको इतिहासमा वि.सं. २०६० को दशक नितान्तै फरक मोड हो । यो मोडलाई महत्त्वपूर्ण भनी किन मान्न सकिन्छ भने राज्यले आफ्नो रंगमञ्च विकास र विस्तारमा स्थापित संस्था र काम गर्ने कलाकारलाई तलब र अन्य सुविधाको नाममा बर्सैनि करोडौं खर्च गर्छ । तैपनि जे कामका लागि स्थापना भएको हुन्छ त्यसतर्फ खासै उपलब्धि देखिँदैन । तर त्यसको ठीक विपरीत स्वतन्त्र नाट्य संस्था र तिनका कलाकार आफ्नो समय र शक्ति प्रायजसो स्रोत र साधन जुटाउनमा नै खर्च गर्न बाध्य छन् । थिएटर भिलेजका व्यवस्थापक जिवेश रायमाझी भन्छन्, "मुख्य विषयमा काम गर्न छोडेर दिनदिनका

आर्थिक र प्रशासनिक व्यवस्थापनमा लाग्दा बेलाबेलामा आफ्नै उद्देश्यबाट भन्नुभन्नु टाढा हुँदै गइरहेको हो कि भन्ने जस्तो लाग्छ ।^{१५}

आधुनिक रंगमञ्च र यसको वैज्ञानिक विकासप्रति सरकारी उदासिनता र राज्यको अवैज्ञानिक कला नीति विद्यमान रहँदा रहँदै पनि स्वतन्त्र कलाकारहरूले रंगमञ्च प्रस्तुतिलाई निरन्तरता दिनु आफैमा सद्वाहनीय काम हो । सञ्चारमाध्यममा चित्रण गरिएभैं ती आर्थिक रूपले आफ्नो नियमित खर्च धान्न सक्षम भइसकेका छैनन् । प्रति महिना लाखौं रकम ब्याज र अन्य खर्चको लागि जुटाउनु पर्ने ठूलो चुनौती छ । बजारमा जसरी भए पनि टिक्नका लागि दाता संस्थासँग काम गर्नु तिनको बाध्यता हुन आएको छ । यद्यपि तिनले विगतबाट धेरै सिकेका छन् र सचेततापूर्वक अगाडि बढ्न खोज्दैछन् ।

निष्कर्ष

नेपाली रंगकर्मीहरू बिस्तारै सबल हुँदैछन् । नयाँ चुनौती लिएर काम गर्दैछन् । संघर्ष सबभन्दा महत्त्वको विषय हो । तर यो संघर्षलाई सहज बनाउनको लागि आवश्यक केही सरकारी कला तथा संस्कृतिसम्बन्धी नीति छैनन् । क्रियाशील यी सबै नाट्य संस्थाले भोग्नु परेको कठिनाइ एउटै छ । सहरको केन्द्रमा जग्गा भाडामा लिनुपर्ने त्यसमा पनि नाटक हल आफै बनाउनु पर्ने बाध्यता छ । त्यसो गर्न लाग्ने खर्चको ब्याज प्रत्येक महिना बुझाउनु पर्ने हुँदा सबै कलाकारलाई समस्याको एउटै धरातलमा उभ्याइदिएको छ । तिनको संघर्षको कथा बुझ्ने सरकार छैन । तिनलाई सम्मानजनक सहयोग गर्ने दाता संस्था छैनन् । आफूले साधना गरेर आर्जन गरेको ज्ञान तथा सीपको प्राज्ञिक मान्यता पनि छैन । साथै, बढ्दो सहरीकरण र यसले ल्याउने चुनौतीमाथि अध्ययनको लागि समय र सहयोग छैन । यसले गर्दा आम कलाकार अझै पनि अन्योल र अनिश्चिततामा छन् ।

यति हुँदाहुँदै पनि रंगमञ्च कला बिस्तारै स्वतन्त्र कलाकार र कलाप्रेमीले लगानी गर्ने क्षेत्र बन्दै छ । यसरी आर्थिक चुनौती भेल्लुपर्ने कलालाई बजारसम्म पुऱ्याउन बजार व्यवस्थापनमा अध्ययन र अभ्यास गरिरहेका व्यावसायिक मानवीय शक्तिसँग काम गर्नुपर्ने देखिन्छ । त्यस अर्थमा स्वतन्त्र मिडियामा भनिए जसरी आधुनिक रंगकर्मीहरू सफल भएका होइनन् । पत्र पत्रिकामार्फत सम्प्रेषित भएजस्तो लगानी तिनले गर्न सकेका नहोलान् । सञ्चारमाध्यमले फैलाएको

रंगीन कथालाई रंगकर्मीहरू जानी जानी अस्वीकार पनि गर्दैनन् किनभने तिनका लागि बजार ठूलो कुरा हो । आम दर्शकमा सफल कथाको सम्प्रेषण हुँदा बजार बढ्छ । कलाकारले गरेका संघर्षअनुसार जीविका पनि यसैबाट चल्नसक्ने नहुँदासम्म उनीहरू सफल भएको मान्न नसकिएला । तर उनले गरेका संघर्षका आयाममा परिवर्तन हुँदैगएको छ ।

सबै चिज महँगो हुँदै गएको सहरमा आधुनिक रंगमञ्च चलाउन चाहिने भौतिक पूर्वाधार जुटाउन लाग्ने नाट्यकर्मीको कथा उपेक्षित समुदायका व्यक्तिले जीवन धान्न गर्ने अभ्यास जस्तै हुन् । तर यी कलाकारले बनाएको इतिहास उनका पूर्वजहरूले भोगेको नियतिभन्दा फरक छ । तुलनात्मक रूपमा यी स्वतन्त्र छन् र आर्थिक शक्ति केही मात्रामा भए पनि ज्यादा छ । आफै चुनौतीको सामना गरेर संघर्ष गरिरहेका छन् तर मुक्त भइसकेका छैनन् । दातासँगको निर्भरता कम गर्न यी अनेक विकल्पको खोजीमा छन् । निर्भरता केही कम भए पनि आम कलाकार यो नियतिबाट मुक्त भएका छैनन् । नेपालमा सक्रिय विभिन्न नाट्य संस्थाका अनुभवले भन्छ – दातासँग हुने सम्झौतालाई सहर अध्ययन र बजार व्यवस्थापनतिर मोड्नु पर्ने बेला आएको छ । यो नगरी हामी सफल हुन सक्दैनौं ।

धन्यवाद

मेरा प्रश्नहरूको उत्तर र चाहे बमोजिमको समय दिएकोमा अशेष मल्ल, घिमिरे युवराज, राजन खतिवडा, जिवेश रायमाभी, केदार श्रेष्ठ र राज शाहीलाई विशेष धन्यवाद छ । यी कलाकारको सहयोग नभएको भए, यो लेखमा राखेको विचार बनाउन सक्षम हुने थिइन् । विशेष टिप्पणी र सुझावका लागि नाटककार अभि सुवेदी र इतिहासकार प्रत्यूष वन्तलाई धन्यवाद दिन्छु । उहाँहरूका टिप्पणीले यो लेखले नयाँ रूप लियो । मार्टिन चौतारीले २०७१ भदौ ३ मा मलाई वक्ता बनाएर आयोजना गरेको यससम्बन्धी छलफल कार्यक्रममा आएर संकथन सुनी बहसमा भाग लिनु हुने सबै कलाकार, खोज अनुसन्धानकर्ता र खास गरी कलाकार भाइ कमल नेपाल र भोला सापकोटालाई गहन सुझावको लागि धन्यवाद दिन्छु । अन्त्यमा *मिडिया अध्ययन*ले यो लेख लेख्न लगायो, यसको लागि देवराज हुमागाईंलगायत पूरा टिम प्रति आभारी छु ।

सन्दर्भ सामग्री

- अधिकारी, सुभद्रा । २०६९ । *एक पाँचै रथ* । काठमाडौँ : सुनिल अधिकारी र सुलेखा अधिकारी ।
- कोइराला, विपि । २०६९ । *विपि कोइरालाको अदालतको बयान* । काठमाडौँ : विपि संग्रहालय समिति ।
- क्षेत्री, डब्लु । २०७० । अब आफ्नै थिएटर । *राजधानी*, २५ फागुन, पृ. १२ ।
- धिमिरे, युवराज । २०६५ । *रूपान्तरणका लागि रंगमञ्च* । काठमाडौँ : शिल्पी नाट्य समूह ।
- थापा, मोहन हिमांशु र कृष्ण शाह यात्री । २०६६ । *शिखर कलाकार हरि प्रसाद रिमाल* । काठमाडौँ : हरि प्रसाद कल्याणी रिमाल संगीत नाट्य प्रतिष्ठान ।
- पौडेल, सुशील । २०७१ । कमाउन थाले नाटकले । *कान्तिपुर*, ६ जेठ, पृ. १२ ।
- भट्ट, बसन्त । २०६७ । आ.व. २०६५/२०६६ को आर्थिक प्रतिवेदनको संक्षेप । *नेपथ्य* १७/१८ : ८०-८६ ।
- मल्ल, प्रचण्ड । २०७१ । नाटक र नाटकको विकासमा सत्यमोहन जोशी । *मधुपर्कमा प्रकाशित लेखहरूको सँगालो*, पृ. ९१-९२ । काठमाडौँ : मधु मल्ल ।
- रिजाल, शिव । २०६३ । *नेपालमा रंगमञ्च : स्रोत, साधन र सृजना* । काठमाडौँ : आरोहण गुरुकुल ।
- रिजाल, शिव । २०७१ । आधुनिक नेपाली रंगमञ्चका पात्र अनि कलाकारहरू । *रंग राग* २(२) : ४१-४२ ।
- शाही, मधु । २०७१ । थिएटर @ मल । *कान्तिपुर*, २ साउन, पृ. १० ।
- Mottin, Monica. 2007. Dramas for Social Change: Theatre for Development or the Development of the Theatre? *Studies in Nepali History and Society* 12(2): 321-348.
- Rijal, Shiva. 2007. Modern Theatre in Nepal: A Need for Aesthetic Acculturation. *Studies in Nepali History and Society* 12(1): 25-53.
- Subedi, Abhi. 2006. *Nepali Theatre as I See It*. Kathmandu: Aarohan Theatre Group.