

रेडियोमा नाटक : केही सम्झना र केही अनुभव

केदार शर्मा

रेडियो नेपालमा बज्ने नाटकहरू सचेतरूपले सुन्न थाल्दा म किशोर वयको थिएँ । मलाई रेडियो नेपालबाट (कहिलेकाहीं खर्साड रेडियोसमेत) प्रसारण हुने नाटकको स्वाद पसेको थियो । पछि त त्यो एक किसिमको बानी नै भयो । शनिवार दिउँसो एक बजेपछि घरको एक मात्र रेडियोको मुख्य श्रोता हुन्थेँ म । अरूले चाख राखे म सबैले सुन्ने ठाउँमा नै बसेर सुन्थेँ तर मलाई अरूबाट बाधा भएमा वा अरूले नाटकप्रति खासै चासो नराखेको जस्तो लागेमा म रेडियो बोकेर लुसुकक एकान्ततिर लाग्थेँ ।

ती नाटकले मलाई मुग्ध पार्नुका कारण धेरै थिए । सबभन्दा बलियो कारण, अहिले विचार गर्दा लाग्छ, त्यहाँ मैले पढिसकेका नाटक धेरै बज्थे । त्यो प्रायः शनिवारैपिच्छे, दोहोरिने एउटा अद्भूत अनुभव थियो । आफूले किताबका पानाहरूमा सरसर्ती पढेका नाटकहरूमा कलाकारहरूको स्वर, अभिनय, सङ्गीत र सङ्कलित ध्वनिका आयामहरू थपिन्थे र नाटक सुन्न साह्रै मजा आउँथ्यो ।

“त्यहाँ मैले पढिसकेका नाटक धेरै बज्थे” भन्ने वाक्यांशको स्पष्टीकरण हो - तीमध्ये धेरैजसो नाटक मैले पटकपटक पढिसकेको किताब *साभा एकाङ्की* (बन्धु २०२५) बाट लिइएका हुन्थे । त्यस बाहेकका नाटक पनि मलाई परिचित

नै लाग्थे किनभने पाठचपुस्तकको एकरसताबाट मुक्ति लिने क्रममा नबुझीकनै भए पनि म नेपाली साहित्यको राम्रै पाठक भइसकेको थिएँ ।

एसएलसीपछि काठमाडौँ आउँदा आफूसित रेडियो नभएकाले रेडियो नाटकसित नाता चटककै टुट्यो । तर साहित्यिक पत्रपत्रिका, लेखन र अन्य गतिविधिबाट भने म विमुख भइनँ । मलाई प्रज्ञाभवनमा वा राष्ट्रिय नाचघरमा प्रदर्शित नाटकहरूले तान्न थाले । अशेष मल्लको सडक नाटक 'हामी वसन्त खोजिरहेछौँ' (२०३८) र रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित मोहनराज शर्माको 'जेमन्त/यमा' (२०३९) जस्ता नाटकहरूलाई जनमतसङ्ग्रहले आन्दोलित बनाएका मनहरूले आफ्नै स्वरहरू ठानेका थिए । प्रतिपक्ष चेत बोकेका नाटकहरूले मात्र दर्शक नसोहोरून् भनेर प्रज्ञा प्रतिष्ठानले देखाउने संस्थापनाको राजनीति र विचारलाई सघाउने नाटकहरू सत्यमोहन जोशीद्वारा लिखित 'फर्केर हेर्दा' र 'जब घाम लाग्छ' वा राजनीति निरपेक्ष नाटकहरू श्रीसमूहको 'बनिदिनुस् न त' जस्ता नाटक पनि प्रदर्शित हुन्थे । म सकेसम्म सबै नाटक हेर्ने प्रयास गर्थे ।

ओभरसियरको जागिर खाएर म २०३८ सालमा रसुवाको धुन्चे पुगें । म पाएसम्म नेपालीका सबै विधाका साहित्यिक किताब पढ्थेँ र कविता लेख्न सिक्दै थिएँ । सानो ठाउँ, थोरै मान्छे भएको धुन्चेमा म चाँडै नै 'साहित्यकार' कहलिन थालें । २०३९ सालमा राजाको जन्मोत्सव वा यस्तै कुनै अवसरमा आयोजना गरिएको सांस्कृतिक कार्यक्रमका लागि नाटक चाहियो । कर्मचारीहरूको भेलाले नाटक बनाउने जिम्मा मलाई दियो । मैले *साभा एकाङ्की*बाटै रङ्गमञ्चमा देखाउन सजिलो र दर्शकलाई मनपर्ने खालको नाटक आत्मराम ओभाद्वारा लिखित 'त्यो देशद्रोही गोर्खाली होइन' रोजें र केही दृश्य र संवादहरू थपेर आलेख तयार गरें । म र छत्र खड्का^१ नामका एकजना साथी भएर नाटक निर्देशन गर्थौँ । यो नाटक 'धुन्चे हीट' भयो । 'डाइरेक्टर' भएपछि 'बच्चा ओभरसियर' का नामले चिनिने व्यक्तिको हैसियत निकै बढ्यो । त्यस बेला आफूखुसी नाटकलाई भाँचकुँच वा थपथाप गर्नु हुँदैन, त्यस्तो केही गर्नु परे लेखकसित सहमति लिनुपर्छ भन्ने ज्ञान थिएन र मनलाग्दी गरियो । सकेसम्म राम्रै गरेका थियौँ र पनि त्यो अनधिकृत विस्तारका लागि लेखकसित अहिले क्षमायाचना गर्छु ।

रसुवामा नटिकेर काठमाडौँ फर्केपछि साहित्यिक परिवेशमा मेरो सक्रियता बढ्यो । त्यसबेलाका धेरै साहित्यप्रेमीहरू जस्तै म पनि हिन्दी पत्रपत्रिका खुब पढ्थेँ । सिनेमा खासै हेर्न नपाए पनि भारतीय चलचित्र जगत्का बारेमा पढेरै धेरै कुरा थाहा

^१ उनी हाल (२०६७) रसुवामा शिक्षक छन् ।

हुन्थ्यो । त्यसै बेला ममा सिनेमाका बारेमा, खास गरी त्यहाँको सिनेमाको वैकल्पिक धारका बारेमा गहिरो चाख पस्यो । म ओभरसियरको जागिर त खाँदै थिएँ, तर मेरा लागि त्यो कतै पुगिने सिँढी थिएन, एकछिन बिसाउने चौतारी मात्र थियो । कदाचित त्यसबेला ओभरसियरहरूले इन्जिनियरिङ पढ्न जाने ठाउँ सोभियत सङ्घ जान पाए पनि इन्जिनियर बन्ने चाहना भने पटक थिएन । म त्यो अवसर पाएका खण्डमा विषय फेरेर सिनेमेटोग्राफी पढ्ने गहिरो धोको पालेर बसेको थिएँ ।

त्यति बेला काठमाडौँमा भिडियो हेर्ने चलन बढेको थियो । काठमाडौँको गुच्चा टोलमा भीआईपी टकिक भन्ने भिडियो देखाउने ठाउँ थियो । हामी त्यहाँ गएर 'आर्ट फिल्म' भनिने वैकल्पिक धारका भारतीय सिनेमा खुब हेर्थ्यौँ । यता नेपाल टेलिभिजनको स्थापना यसै समयतिर भएको थियो । लेखक, कलाकार र संस्कृतिका क्षेत्रमा रुचि भएका धेरै मानिसहरूले कतै न कतै त्यो नयाँ संस्था र प्रविधिमा आफ्नो ठाउँ खोज्न थालेको त्यस समयमा हामीमा पनि त्यही महत्वाकाङ्क्षा जाग्यो र हामी पनि सोचन थाल्यौँ टेलिफिल्म र सिरियलका कुरा ।

त्यसको केही महिनापछि देशान्तर साप्ताहिकमार्फत म पत्रकारितामा पर्सेँ । साहित्यिक-सांस्कृतिक क्षेत्रका मानिसहरूसित मेरो सङ्गत बढ्न थाल्यो । हामी आर्ट फिल्म हेर्थ्यौँ, कवि गोष्ठी धाउँथ्यौँ, सर्वनाम, सिर्जनशील साहित्यिक समाज (सिसास), साहित्यिक पत्रकार सङ्गजस्ता संस्थाहरूका कार्यक्रममा धाउँथ्यौँ । त्यो परिवेश नै साहित्यिक थियो, कलामय थियो । मेरो सिनेमेटोग्राफर बन्ने सपना पनि पूरा हुने सम्भावना समाप्त हुँदै गयो तर त्यो महत्वाकाङ्क्षाले खोज्न थाल्यो लेखनको बाटो ।

मलाई ईश्वर बल्लभको कथा *आरूका फूलहरू*मा टेलिफिल्म बनाउन मन लाग्यो अनि पाएसम्मका किताब भेला पारेर, स्क्रिप्ट लेखनका विधि-प्रविधिहरूका बारेमा केही जानकारी बटुलेर स्क्रिप्ट तयार पारें । मेरो काम देखाउँदा ईश्वर दाइले एकदम मन पराएर जुन किसिमले धाप मार्नुभयो, त्यो आफैमा एउटा पदक वा प्रमाणपत्र बराबर भयो । सुनील पोखरेलहरूले पनि मेरो काम मन पराए । त्यो फिल्म बनाउन कहिल्यै सकिएन तर राम्रा मानिसहरूले मन पराएका कारण मेरो आत्मविश्वासलाई भने त्यसले निकै टेवा दियो ।

त्यो अचम्मको उत्साहको बेला थियो । शैलेश आचार्यको नेतृत्वमा सुनील पोखरेल, सरोज खनाल, सूर्यमाला शर्माहरू सम्मिलित आफ्नै टीमका भरमा बनाउने हिम्मत गरेर हामीले एउटा 'कोरस' भन्ने मेगा सिरियलको परिकल्पना गर्नुभयो । त्यसको लेखनको जिम्मा प्रकाशकुमार सुवेदी^२, बट्टी अधिकारी र ममा

^२ उनी हाल (२०६७) परराष्ट्र मन्त्रालयमा उपसचिव छन् ।

आयो । लेखन थाल्यौं पनि । तर अलि पछि त्यो सपनाको खेतीले हाम्रो गुजारा चलेन, हामी दस दिशा लाग्यौं र त्यो सेलायो ।^३

करिब एक वर्षपछि म भारतदत्त कोइरालाको नेतृत्व र हेमबहादुर विष्टको सम्पादनमा निस्कन लागेको *गाउँघर* नामक पहिलो भित्ते पत्रिका^४ को तेस्रो सदस्यका रूपमा सामेल भएँ । *देशान्तर* साप्ताहिकसितको मेरो सम्बद्धता आंशिक मात्र रह्यो । त्यसैताका *गोरखापत्र*को महत्त्वाकाङ्क्षी शनिबार परिशिष्टका गुणी सम्पादक शरच्चन्द्र वस्तीले काठमाडौंमा मञ्चित नाटकहरूको समीक्षा गर्ने काम दिएपछि, मेरो फुर्सदको सदुपयोग हुन थाल्यो । मनपर्दो काम गरेर पारिश्रमिक पाउनु भनेको भाग्यको कुरा हो । मैले २०४५-४६ सालतिर काठमाडौंमा चल्ने प्रायः नाटक हेर्ने मौका पाएँ । पाएसम्म पढेर, भेटेसम्म नाटक हेरेर र आरोहण समूहको नियमित नाटक प्रदर्शन 'आरोहण शनिबार' लाई आफ्नो मानेर मैले आफूलाई त्यस क्षेत्रसित टाढा नभएकोमा आश्वस्त बनाइरहेँ । काम नै गन्ने हो भने त केही वर्षको अवधिमा सुनील पोखरेलका लागि एउटा टेलिफिल्म^५ को आलेख तयार गर्नमै मेरो काम सीमित रह्यो ।

विकासका कार्यक्रमहरूले टिकाएको नाटक

विकासे सञ्चारका बारेमा प्रशस्त विवादहरू छन् । मूलतः त्यसले बिगारेका धेरै कुरा गरिन्छ । म आफैले पनि, विकासे काम पनि गरेको छु र तिनलाई गाली पनि गरेको छु । रचनात्मकताको अभाव, संस्थाका प्रतिवेदनहरूमा राख्ने खालका कुरा नाटक वा फिल्ममा समावेश हुनुपर्छ भन्ने चाहना, सन्देशको भारी र आफ्नो कार्यक्रमले मुलुकमा ठूलो परिवर्तन ल्याएको देखाउने आग्रह विकासे सञ्चारका मुख्य विशेषता हुन् । सम्भवतः सबभन्दा नराम्रो कुरा, सबै काम र कुराका लागि उपलब्ध स्रोतका कारण हामी आफ्ना कुरा अभिव्यक्त गर्न पनि बाहिरी स्रोतको खोजी गर्ने, आफ्ना लागिभन्दा अरूका लागि बढी सिर्जना गर्ने भएका छौं । विकासे पैसाका कारण हामी परमुखापेक्षी भएका छौं । तर त्यो दोष तिनको कति हो र हाम्रो कति हो भन्ने कुरा पर्गेल्न थाल्ने हो भने चाहिँ धेरै कुरा अनुत्तरित नै रहन सक्छन् ।

^३ २०४७ सालको परिवर्तनपछि वस्ती अधिकारीले नेपाल टेलिभिजनबाट *कोरस* बनाउनुभयो तर त्यो हाम्रो परिकल्पनाभन्दा विल्कुल भिन्न थियो ।

^४ युनिसेफ र नेपाल प्रेस इन्स्टिच्युटको सहयोगमा कृषि विकास वैज्ञानिक प्रकाशित ।

^५ इन्द्रबहादुर राईद्वारा लिखित कथा चपरासीमा आधारित टेलिफिल्म *चपरासी* ।

विकासे पैसाले नेपालको आधुनिक समयको नाट्य विद्यालाई विभिन्न किसिमबाट टेवा पुऱ्याएको कुराका अनेक प्रमाण उपलब्ध छन् । राष्ट्रिय नाट्य विद्यालय दिल्लीमा नाटक पढेर काठमाडौँ फर्केपछिका बेरोजगारी र कठिन सङ्घर्षका दिनहरूमा अशोका फेलोसिपले आफूलाई रङ्गमञ्चमा टिकाउन कस्तो मद्दत गरेको थियो र गुरुकुलको अहिलेको क्रियाशीलतामा विकासे पैसाको कति योगदान छ भन्ने कुराको मूल्याङ्कन नाट्यकर्मी सुनील पोखरेलबाट कुनै दिन हुने नै छ । नेपालमा सडक नाटक जस्तो आँटलो र सफल प्रयोगका प्रणेता अशेष मल्लबाट कुनै दिन सडक नाटक के भएर विकासे सन्देशवाहकका रूपमा मात्र चिनिन थाल्यो भन्ने कुराको स्पष्टीकरण पनि पढ्न पाइएला ।

विकासे पैसा नभएको भए नेपालको नाटक र रङ्गमञ्चको अवस्था कस्तो हुनेथियो भन्ने त अनुमानकै कुरा मात्र हो । तर विकासे पैसाको प्रभाव रङ्गमञ्चमा मात्र सीमित छैन, टेलिभिजनमा पनि यसको वर्चस्व छ भन्ने कुराको प्रमाण धेरै छन् । युनिसेफले बनाएका टेलिफिल्म दीपक गौचनद्वारा निर्देशित *उजेली*, लय सङ्ग्रीलाद्वारा निर्देशित टेलिसिरियल *देवी* र मनोद श्रेष्ठद्वारा निर्देशित *क्याटमाण्डू* जस्ता टेलिफिल्मको लोकप्रियता यसको ठूलो प्रमाण हो । दक्षिण एसियाका देशहरूमा साभ्ना रूपमा बनाइएको र देखाइएको कार्टुन शृङ्खला 'मीना' को अमिट छाप लिएर धेरै बालबालिकाहरू हुर्किइरहेका छन् । केही वर्ष यता मदनकृष्ण श्रेष्ठ र हरिवंश आचार्यका टेलिभिजन शृङ्खलाहरू विकासे संस्था र कार्यक्रमहरूकै भरमा टिकेका छन् । विकासे पैसा परिचालन गर्न नसकेर नै सन्तोष पन्त बजारबाटै बाहिरिएका हुन् भन्ने धेरै मानिसको अनुमानको पनि कुनै दिन पुष्टि होला नै । हाल सबैजसो रेडियो नाटकहरू त भन्नुभन्नु विकासे पैसाबाट नै बन्छन् ।

मैले पनि नाटक लेखक र निर्माताको काम गर्न विकासे संस्था र कार्यक्रमहरूबाट नै अवसर पाएको हुँ । २०४६ सालपछि मैले 'स्वतन्त्र सञ्चारकर्मी' का रूपमा रहन रोजें । त्यसको अर्थ थियो, बेलाबेला विकासे कन्सल्टचान्सी भ्याउँदै विभिन्न विधाका प्रकाशन-प्रसारणमा पनि काम गर्नु । त्यही क्रममा मैले पानस साउथ एसियाका केही पुस्तकहरूको सम्पादन गर्ने मौका पाएँ । ती काम मैले मेरो अनुवाद र सम्पादनको सीपका कारण पाएको थिएँ । त्यहाँ मैले एचआईभी र एड्सका बारेमा निकै काम गर्ने अवसर पाएँ । फलतः त्यस विषयमा काम गर्न अन्तबाट पनि निम्तो पाउन थालें । तीमध्ये एउटा थियो जोन हफ्किन्स युनिभर्सिटीको जनसङ्ख्या शिक्षा कार्यक्रम ।

फेमिली हेल्थ इन्टरन्यासनल र जोन हफ्किन्स युनिभर्सिटीको जनसङ्ख्या शिक्षा कार्यक्रमले नेपालमा रेडियोमार्फत जनस्वास्थ्य चेतना कार्यक्रम चलाएको

थियो । त्यसअन्तर्गत कुबेर गड्ढौलाको लेखन निर्देशनमा 'घाँटी हेरी हाड निलौं' र 'सेवा गरे मेवा पाइन्छ' भन्ने धेरै लामा रेडियो नाटकहरू चलेका थिए । ती नाटकहरूको उत्पादनका लागि व्यवहार परिवर्तनका लागि सञ्चार (Behavior Change Communication) मा अनुसन्धान र काम गरिरहेको जोन हफ्किन्स युनिभर्सिटीले अस्ट्रेलियामा जन्मेकी अमेरिकी रेडियोकर्मी र लेखक एस्टा डे फोसादबाट नाटक लेखक तथा नाटक निर्माणका विभिन्न भूमिका रहने व्यक्तिहरूका लागि समेत तालिम दिएको थियो ।

मैले पनि एस्टा डे फोसादका दुईओटा तालिमहरूमा सहभागी हुने मौका पाएँ । कुनै तालिमविना काम गरिरहेको मजस्तो स्वतन्त्र लेखकका लागि ती तालिमहरू धेरै उपयोगी भए । नाटकका बारेमा धेरै सैद्धान्तिक र व्यावहारिक ज्ञान पाएको अनुभव भयो । त्यसै क्रममा सुनील पोखरेलको निर्देशनमा एचआईभी र एड्सका विभिन्न पक्षमा चेतना र जानकारी बढाउने तीनओटा टेलिफिल्म बने जसमध्ये दुईओटा (माया लाग्छ र जानेपछि) मा मेरो लेखन र एउटा (जीवनको गीत) मा परामर्शदाताको भूमिका रहेको थियो ।

त्यसैताका एउटा लामो रेडियो कार्यक्रम बन्ने तयारीका लागि कार्यशालामा उपस्थित हुने निम्तो पानसबाट प्राप्त भयो । अमेरिकामा रहेको इक्वेल एक्सेस नामक संस्थाले युएनडीपीबाट स्याटेलाइट रेडियो सञ्चारका लागि पैसा पाएको रहेछ, र त्यो रेडियो कार्यक्रम त्यही स्याटेलाइट रेडियो सञ्चारका कार्यक्रमका लागि चाहिएको रहेछ । तीन दिनको कार्यशालामा उदारतापूर्वक आफ्ना विचारहरू राखेका कारण होला, १३६ एपिसोडको रेडियो नाटकको लेखकका रूपमा मैले काम पाएँ ।

रेडियोमा यो मेरो पहिलो काम थियो । मेरा साथमा एस्टाको तालिमले दिएको आत्मविश्वास, एस्टाले लेखेका केही म्यानुअल र यत्तिको मौकामा राम्रो काम गर्नुपर्छ भन्ने सङ्कल्प; तीनओटा सम्बल थिए । इक्वल एक्सेसले कार्यक्रम उत्पादक र प्रसारण संयोजकका रूपमा कम्प्युनिकेसन कर्नरलाई छान्यो । कम्प्युनिकेसन कर्नरले नाटक निर्देशन गर्ने जिम्मा आरोहण (सुनील पोखरेल) लाई दियो । आरोहणले रेडियो नाटकमा स्थापित शिखा तामाङ जस्ता कलाकारहरूलाई समेत सामेल गराएर नाटक उत्पादन गर्‍यो । अहिलेको चर्चित र सक्रिय आरोहण गुरुकुलको स्थापनाकालमा त्यो कामको आर्थिक महत्त्व ठूलो थियो भन्ने मलाई लाग्छ ।

मैले लेखेको नाटकको नाम 'ठूल्दिदी' थियो । त्यो नाटक 'कुरा खस्रा मीठा' भन्ने रेडियो म्यागेजिन भित्र बज्थ्यो । नाटकमा विषयवस्तुको सहीपना सुनिश्चित

गर्न महेश शर्मा, डा.राजेन्द्र भद्रा र सुनिता सिंहको कन्टेन्ट एडभाइजरी कमिटी थियो । हप्तामा दुई पटक प्रसारण हुने नाटकको बैठक १५-१५ दिनमा हुन्थ्यो । म त्यसमा चारओटा नाटक पेस गर्थे । पहिले नै इमेलमा पठाइएका नाटक सबैले हरफ-हरफ पढेर आउँथे । सच्याइन्थ्यो, सुधारिन्थ्यो र रेकर्ड गरिन्थ्यो ।

ठूलिदी मध्यपहाडी क्षेत्रको सुन्दरपुर नामक काल्पनिक गाउँको त्यो कथाकी मुख्य पात्र राधादेवी खत्रीको गाउँमा बोलाउने नाम थियो । तराईतिर कतैबाट आएका स्वामी सोमेश्वरानन्दद्वारा स्थापित किराँतेश्वर महादेवलाई इष्टदेव मान्ने त्यो गाउँलाई समावेशी संरचना भएको उदार र प्रगतिशील गाउँका रूपमा चित्रण गरिएको थियो । नाटक लोकप्रिय भयो । दाताले कुनै पनि कुरामा यसै हुनुपर्छ, भनेको थिएन । त्यसैले एचआईभी र एड्सका बारेमा बनाइएको नाटकको ४७ अङ्कसम्म कन्डमका बारेमा नबोल्ने छुट हामीले लिएका थियौं ।

दाताको कुनै नियन्त्रण नभए पनि र आरोहण जस्तो श्रेष्ठ नाटक समूहबाट निर्देशित-निर्मित भए तापनि नाटकका केही सीमा भने अवश्य थिए । लेखक, निर्देशक र कलाकार पूर्वेली पाराको नेपाली बोल्ने भएका कारण नाटकमा पश्चिम नेपालको स्वरको प्रतिनिधित्व शून्य प्रायः थियो । हामीलाई त्यो कुरा थाहा थियो । जबरजस्ती गरेका भए केही चल्तीका शब्द र उच्चारण शैली समावेश गरेर हामी पश्चिमा पाराको नेपाली समावेश गर्न सक्ने थियौं तर लेखक, निर्देशक र उत्पादक कोही पनि त्यसका पक्षमा रहेनौं । किनभने सम्मानजनक हिसाबले त्यहाँको बोलीलाई प्रतिनिधित्व गराउन सक्ने आत्मविश्वास हामीमा थिएन । चलनचल्तीका रेडियो-टीभी कार्यक्रममा मधेसी वा नेवार वा शेर्पाहरूको बोलीलाई अर्काले नक्कल (मिमिकरी) गरेर प्रतिनिधित्व गराउने प्रवृत्तिप्रतिको असहमतिको कारण हामी गलत प्रतिनिधित्व हुनुभन्दा नहुनु नै राम्रो हो भन्ने निष्कर्षमा पुगेका थियौं ।

‘भाषाका कुरा’ ले दिएको ज्ञान

ठूलिदी लेख्ने काम सफलतापूर्वक सम्पन्न गरेपछि मेरो स्वतन्त्र सञ्चारकर्मले मलाई मदन पुरस्कार पुस्तकालयमा सम्पर्क संयोजकको जिम्मेवारीमा पुऱ्यायो । त्यहाँ मेरा दुईओटा काम थिए, कम्प्युटर चलाउने खुला र स्वतन्त्र प्रणाली लिनक्सको नेपाली संस्करण नेपालीनक्सलाई लोकप्रिय गराउन मद्दत गर्ने र समकालीन नेपाली शब्दकोश तयार गर्ने परियोजना भाषा सञ्चारका लागि पनि सम्पर्क संयोजकको काम गर्ने । ती दुवै काम पुस्तकालयमा त्यस बेला सञ्चालित परियोजनासित सम्बन्धित थिए । ती कामबाहेक अर्को एउटा काम गर्ने प्रस्ताव

पुस्तकालयका निर्देशक अमर गुरुडले ल्याउनुभयो, 'भाषाका कुरा' भन्ने नाममा भाषासम्बन्धी छलफल मासिक रूपमा चलाउने भन्ने उहाँको प्रस्तावमा मैले एउटै मात्र संशोधन गर्ने कार्यक्रम चलाउने, तर मासिक होइन, साप्ताहिक । साप्ताहिक कार्यक्रम चलाउने मेरो आँटलाई केही शुभेच्छुहरूले दुस्साहस पनि भन्नुभएको थियो । तर आठ-दश जना भाषाशास्त्रीहरू पुस्तकालयमा नै रहेर काम गरिरहेको त्यस समयमा त्यो गर्नु नसकिने काम पनि थिएन । हामीले भाषाका कुरा थाल्यौं ।

भाषाका कुरा भाषाका बारेमा प्राज्ञिक, राजनीतिक वा व्यावहारिक छलफल गर्ने थलो थियो । त्यहाँ नेपाली लगायतका नेपालभित्र बोलिने भाषाहरूबारे प्रशस्त छलफल भयो । नेपाली भाषाकै अनेक भेद र शैलीहरूबारे पनि छलफल भयो । कसैको पनि बोल्ने तरिकालाई अर्काले गिज्याउनु वा त्यसका कारणहरू नजानी नक्कलसम्म गर्नुहुन्न भन्ने आफ्नो धारणाका राजनीतिक आयामहरू पनि खुल्दै गए । भाषाका कुरा चलाउँदा म एउटा कुरामा स्पष्ट भएँ, सबै नेपालीले बोल्ने भाका र पारालाई सम्मान गर्न नसक्ने हो भने नेपाली भाषाले समाजलाई जोडिरहन सक्दैन बरु यो भाषा नै कमजोर भएर जान्छ ।

भाषाका कुरा चलाएर करिब दुई वर्ष बिताएपछि मेरा सामु रोजगारीको अलि भरपर्दो विकल्प आइपुग्यो र म अन्त लागें ।

सारङ्गीको कथा यसरी जन्मियो

मलाई नाटकमा चाख भएको र केही अनुभव हासिल गरेको लामो नालीबेली लगाइसकेको छु । बीबीसी वर्ल्ड सभिस ट्रस्ट जस्तो संस्थाले नाटकका लागि लेखक र उत्पादकको विज्ञापन गरेको देखेर मैले पनि त्यसमा आवेदन दिएँ र छानिएँ पनि । टीमको छनोट गर्ने क्रममा पनि मेरो परामर्श लिइयो । मैले, समुदायगत, क्षेत्रीय, लैङ्गिक सहभागिताको पैरवी गरें र त्यसैअनुसार टीम पनि बन्थ्यो । तर परिस्थितिवश म त्यहाँ पूर्णकालीन जागिर खान नसक्ने भएँ सातामा एक दिन र चार घन्टा काम गर्ने परामर्शदाता हुन पुगें । सौभाग्यवश म सुरुदेखिका सम्पूर्ण महत्त्वपूर्ण निर्णयहरूमा सहभागी हुन पाएँ ।

रेडियो नाटक यस्तो एउटा विधा हो जहाँ आफ्ना धेरै अनुभव, चाहना र रहरहरूलाई पूरा गर्न सकिन्छ । आफूले देखे जानेका मानिसहरूको व्यक्तित्वबाट आफूलाई परेको प्रभाव त्यहाँ घुसाउन सकिन्छ । आफूलाई विश्वास भएका विचार र तौरतरिकालाई समावेश गर्न सकिन्छ र मन नपरेका कुराको धज्जी उडाउन पनि सकिन्छ । मलाई त्यस्तो धज्जी उडाउनु त थिएन, तर 'ठूल्दी' मा

काम गर्दा गर्न नसकिएका केही कुरा यस नाटकमा प्रयोग गर्ने चाहना थियो । त्यसमध्येको पहिलो थियो नाटकमा काठमाडौँ पश्चिममा बोलिने पाराको नेपाली भाषा चलाउने चाहना । नाटकलाई 'सन्देश' को बोझबाट मुक्त राख्नका लागि के-केसम्म गर्न सकिन्छ, भनेर परीक्षण गर्ने मेरो ठूलो चाहना थियो । मैले पहिले तालिम पाएको शैलीका र काम गरेका नाटकका प्रत्येक अङ्कमा आउने "यो नाटक सुनेर श्रोताले यो यो कुरा थाहा पाउने छन्, यतातर्फ प्रवृत्त हुनेछन् र उनीहरूको व्यवहारमा यस्तो परिवर्तन आउनेछ" भन्ने कुराबाट मलाई बाक्क लागिसकेको थियो । बीबीसी वर्ल्ड सभिस ट्रस्ट बीबीसीको विकासे हाँगो भए पनि बीबीसीको परम्परा पनि भएको संस्था भएकाले धेरै कुरा सिक्न पाइन्छ भन्ने आशा पनि थियो ।

म जुन कार्यक्रममा समावेश भएको थिएँ त्यो केही विवादहरूले घेरिएको पनि थियो । बीबीसी वर्ल्ड सभिस ट्रस्टले नेपालको शान्ति प्रक्रियालाई मद्दत पुऱ्याउने किसिमका रेडियो कार्यक्रमहरू सञ्चालन गर्न भनेर यूएनडीपीबाट पाएको ठूलो पैसाको ठूलो कार्यक्रम त्यस बेला नेपाली रेडियो सञ्चालकहरूद्वारा निकै आलोचित कार्यक्रम थियो । "यतिका धेरै रेडियोको अनुभव आफैसित भएको नेपालमा 'क्यापासिटी बिल्डिङ' का लागि समेत भनेर बाहिरका महँगा संस्थालाई पैसा दिन आवश्यक छैन" भन्ने त्यस आलोचनाको निचोड थियो । मुलुकमा सामुदायिक रेडियोको विकासको प्रणेता संस्थाको सदस्यका हैसियतले त्यो आन्दोलनमा समेत सक्रियतापूर्वक लागेको व्यक्ति म भने बीबीसीमै परामर्शदाता हुन पुगेको थिएँ । त्यहाँ मेरो मूल काम नेपालको सामाजिक विविधतालाई बुझेर नाटकलाई सही अर्थमा सहभागितामूलक बनाउन मद्दत गर्ने, नाटकलाई सामाजिक र राजनीतिक त्रुटिहरूबाट मुक्त राख्न प्रयास गर्ने थियो । तर, क्रमशः म नाटकको कथा विकास र चरित्रचित्रणको काममा पनि सामेल हुन थालें । नाटक तयार भइसकेपछि सुनेर रेडियोमा पठाउन ठीक छ, या छैन भन्ने पनि मेरो काम थियो ।

बीबीसी वर्ल्ड सभिस ट्रस्टको कार्यक्रम दुई भागमा विभाजित थियो । समसामयिक राजनीतिक विषयमा खुला छलफल चलाउने रेडियो पत्रकारिता र रेडियो नाटक । दुवै कार्यक्रमको नामकरण भएको थिएन । म नाटक टोलीमा थिएँ । छलफल कार्यक्रमको नाम 'साभ्ना सवाल' रहन गयो । हामीले त्यस बेलासम्म नाटकका बारेमा आफ्नो सोचाइलाई संश्लेषित गरिसकेकै थिएँनौँ ।

नाटक टोलीकी अगुवा सम्पादक हुनुहुन्थ्यो बीबीसीमा लामो समयदेखि सम्बद्ध र नाटक निर्माणमा लामो अनुभव र दखल भएकी फियोना लेजर

(Fiona Ledger) । फियोनाले अफ्रिकाको बहुभाषी बहुसांस्कृतिक समाजमा काम गरिसक्नुभएको थियो । तीन जना प्रोड्युसरहरू पनि नियुक्त हुनुभयो-पत्रकार र फिल्म एडिटरका रूपमा काम गरिरहेका तथा चलचित्र निर्माण र निर्देशनमा भविष्य खोजिरहेका युवा दीपक रौनियार, नाटकको लेखन र अभिनय दुवैमा दखल राख्ने, एक्टर स्टुडियो र गुरुकुलसित आवद्ध खगेन्द्र लामिछाने र एन्टेना फाउन्डेसनमा नाटक लेखकका रूपमा काम गरिरहेकी सुष्मा पाण्डे । अल्पकालीन परामर्शदातासहित हाम्रो टोली पाँच जनाको भयो । मैले आइतबार मात्र काम गर्न भ्याउने भएकाले बीबीसी नाटक टोलीको साप्ताहिक विदा शुक्रवार र शनिवार हुन थाल्यो । आइतबार हामी सबै एक ठाउँ भेला भएर काम गर्थ्यौं । त्यो ठाउँ प्रायः एडिटर फियोना लेजरको निवास हुन्थ्यो । एकदम अनौपचारिक वातावरणमा, पल्टेर, ढल्केर, घाम ताप्दै हामीले नाटकका बारेमा आइडियाहरू संश्लेषण गर्न थाल्यौं ।

अफ्रिकामा बसेर त्यहाँका विविध भाषा-भाषिकामा रेडियो नाटक बनाइसकेका कारण उहाँमा रेडियो नाटकका बारेमा केही स्पष्ट धारणा रहेछन् । नाटकले सबै भाषा र बोलीलाई सम्मानजनक रूपले लिनैपर्छ भन्ने कुरामा हामी शतप्रतिशत सहमत भयौं । एउटा लेखक वा लेखकहरूको समूहले लेखेको संवादले जनजिब्रोको प्रतिनिधित्व गर्न सक्दैन भन्ने मेरो अनुभव भने प्रश्न मात्र थियो, त्यसको उत्तर मसित थिएन । फियोनाले त्यसको चित्तबुभ्दो उत्तर दिनुभयो-नाटकको संवाद नै लेख्नुको साटो पात्रहरूलाई परिस्थिति बताएर स्वतन्त्र रूपमा बोल्न दियो भने उनीहरूले आफ्ना शैलीमा बोल्न सक्छन् भन्ने उहाँको भनाइ हामीलाई चित्तबुभ्दो लाग्यो । यो विधि अर्थात् इम्प्रोभाइजेसन गर्दा हामी आफ्नो कार्यक्रममा निरक्षर वा कम शिक्षित व्यक्तिहरूलाई पनि सामेल गर्न सक्ने थियौं । यसो गर्दा लिखित संवाद पढेर गरिने अभिनयमा कहिले पनि ठाउँ पाउन नसक्ने व्यक्तिहरूको पनि स्वर र भावनाको प्रतिनिधित्व हुनसक्ने कुराले हामीलाई लोभ्यायो ।

नाटक नेपालको शान्ति प्रक्रियासित सम्बन्धित भएकाले कुनै एउटा गाउँमा सीमित राख्नेभन्दा केही ठाउँका प्रतिनिधि पात्रहरूका कथा अघि ल्याउनुपर्छ भन्नेमा हामी सबै सहमत भयौं । यस्तो नाटकमा एउटा सूत्रधार चाहिन्छ र त्यो चाहेका बेला विभिन्न ठाउँमा पुग्ने हक र हैसियत भएको व्यक्ति हुनुपर्छ भन्ने सम्पादकको राय हामी सबैलाई चाखलाग्दो लाग्यो ।

नेपालका मन्दिर र देउताको बाक्लो उपस्थितिका बारेमा थाहा पाएकाले होला कुनै देवतालाई सूत्रधार बनाउने भन्ने फियोनाको सोचाइ रहेछ । तर अहिलेको नेपालमा कुनै खास धर्मका देवतालाई सूत्रधार बनाउन हुँदैन भन्ने

निष्कर्षमा पुग्न हामीलाई बेर लागेन । चारओटा प्रमुख धर्मका देवतालाई सूत्रधार बनाउँदा के हुन्छ भन्ने सोचाइ आयो र हामीले विभिन्न धर्मका ज्ञाताहरूसित परामर्श गर्नुपर्ने तर त्यो पनि उचित उपाय हो भन्ने लागेन । पहिलो त हिन्दू धर्मका जस्ता प्रचुर मात्रामा र सबै किसिमका भूमिकामा मिल्ने देवता अरू धर्ममा उपलब्ध हुने कुरै भएन । दोस्रो ईश्वरको रूपाकृति पनि बनाउनुहुन्न भन्ने मुस्लिम समुदायमा ईश्वरको बोलीलाई कसरी स्वीकार गरिएला भन्नेमा हामी निश्चित हुन सकेनौं ।

त्यही बीचमा हाम्रो नाटक टोली अनुसन्धानका लागि पोखरा गयो । म काठमाडौंमै थिएँ । मैले सन् २००० मा आफैले निर्देशन गरेको 'अर्को उज्यालो' नामक एउटा डकुमेन्ट्रीमा आफैले गन्धर्वलाई सूत्रधारका रूपमा प्रयोग गरेको सम्झिएँ । त्यो डकुमेन्ट्रीमा तीन टुक्रा 'गाइने गीत' ले डकुमेन्ट्रीको कथालाई अघि बढाएका थिए । यो कुरा सम्झनासाथ मैले फियोनालाई फोन गरें । सुखद संयोग, उहाँहरूले पनि तीर्थ श्रेष्ठ, सरुभक्त, भलक थापाजस्ता पोखराका संस्कृतिकर्मीहरूबाट गन्धर्वलाई सूत्रधार बनाउन सकिने सल्लाह पाउनु भएछ ।

यति हुनासाथ हामीलाई कथा अघि बढाउन सजिलो भयो । भर्खर सम्पन्न जनआन्दोलनमा सक्रिय रहेका नवयुवक गायक रुबिन गन्धर्वको छवि हाम्रो मनमा ताजै थियो । त्यसैले हामीले पनि आफ्नो सूत्रधार त्यस्तै उमेर समूहका दिलु गन्धर्वलाई बनायौं र मुलुक घुमाउन थाल्यौं । पोखरामा बाजे नामका एकजना पूर्व सैनिकका आश्रयमा बस्ने दिलु आफूलाई माया गर्ने एक जना दाइको निम्तोमा जनकपुर जाने क्रममा बन्दा फस्छन् र एक जना मधेसी सज्जनको स्नेह पाउँछन्, 'कथा मीठो सारङ्गीको' यहीँबाट सुरु हुन्छ ।

अनुभवहरूको संश्लेषण

भाषाका कुरामा मैले गरेको अनुभव, फियोना लेजरले अफ्रिकामा काम गरेर बटुलेका अनुभव, मधेसलगायत अन्य भौगोलिक भाषिक क्षेत्रका नेपालीहरूको बोलाइलाई हेपिएको हियाइएकोमा दीपक रौनियारलाई भएको अनुभव, गण्डक क्षेत्र र त्यसभन्दा पश्चिमको बोल्ने पाराले मूलधारका सञ्चारमाध्यममा स्थान नपाएकोमा खगेन्द्र लामिछाने र सुष्मा पाण्डेलाई भएको अनुभव मिल्थ्यो र हामी चरित्रको भाषिक सांस्कृतिक विशेषता भित्रकै कलाकारबाट अभिनय गराउनेमा सहमत भयौं । केही भूमिकामा स्थापित कलाकारहरू लिइए तापनि धेरैजसो कलाकार अभिनयको पृष्ठभूमि नभएका (नन एक्टर) नै छानिए । दिलु गन्धर्वका रूपमा पोखराका प्रकाश गन्धर्व छानिए । प्रायः सबै कलाकार पात्रकै उमेर

समूहका लिइए पनि केही अपवाद पनि थिए । ३० को दशकमा रहेका माउत्से गुरुडलाई ६० नाघेका सेवानिवृत्त सैनिक बाजेको भूमिका दिइयो । माउत्से प्रतिभाशाली कलाकार तथा आफै सफल चलचित्र निर्देशक भएकाले र उनले चरित्रसित ठाकाकै मिल्ने आफ्ना बाजेसित लामो समय बिताएकाले उनलाई त्यस भूमिकामा लिइएको थियो । माउत्सेले आफूलाई दिइएको अभिनय सफलतापूर्वक गरे । तर 'कथा मीठो सारङ्गीको' मा यस्ता अपवाद एकदमै कम थिए ।

जुन पात्र हो त्यससित मिल्दो कलाकार लिने क्रममा हामी पोखरास्थित एउटा लागुपदार्थ दुर्व्यसन पुनर्स्थापन केन्द्रसम्म पनि पुग्यौं । कथामा बाजेको नाति सुबिन गुरुड लागुपदार्थ अम्मली थियो । बाबुआमा ब्रुनाइमा भएको सुबिन बाजेसित बस्दाबस्दै खर्च गर्ने पैसा धेरै भएका कारण सङ्गत बिग्रेर अम्मली भएको थियो । हामीले लगभग त्यस्तै परिस्थितिमा रहेका र रिचमन्ड फेलोसिप नेपालको पोखरा शाखामा पुनर्स्थापनाका क्रममा रहेका मिली गुरुडलाई त्यो भूमिकाका लागि छान्यौं । यसरी छानेका कलाकारमा हामीलाई एक-दुईओटामा बाहेक कुनै पछुतो पनि रहेन ।

नाटकको पात्र जस्तो छ त्यस्तै पृष्ठभूमिका कलाकार लिँदा नाटकमा स्वाभाविकता र मिठास थपिन्छ भन्ने हामीलाई सैद्धान्तिक रूपमा थाहा थियो । तर यो प्रक्रियाबाट नाटकको शिल्प वा प्रस्तुतिमा मात्र होइन, विषयवस्तु र सारमा पनि अन्तर पर्दो रहेछ भन्ने कुरा हामीले काम गर्दै जाँदा बुभुदै गर्थौं । लेखकले देख्दै नदेखेका वा त्यही जीवन नभोगी थाहा नपाइने कति कुरा कलाकारले स्वाभाविकरूपमा थप्न सक्दा रहेछन् । यस्ता उदाहरण धेरै छन् । लागु पदार्थ अम्मली पात्र सुबिनले आफ्ना साथीसित बोल्ने भाषा वा बाजेसित पैसा माग्दा घुर्की लगाउने पारा व्यावसायिक कलाकार लिएर गरेको भए त्यस्तो जीवन्त हुन सक्ने नै थिएन, जुन जीवन्तता मिली गुरुडले त्यसमा दिन सके । मधेसमा विहा गराउने लमी, पुरोहित, वकील, प्रशासक, स्वास्थ्यकर्मी आदि भूमिकामा तिनै पेसाका व्यक्तिहरूलाई अभिनय गर्न लगाउनाले हाम्रा नाटकमा कति पनि कृत्रिमता आउन पाएन ।

पाएसम्म सबैलाई समेटियो

हामीले केही सुपरिचित व्यक्तिहरूलाई उहाँहरूको वास्तविक नाम र वास्तविक भूमिकाकै पनि अभिनय गरायौं । प्रतिनिधिसभाकी पूर्व उपसभामुख चित्रलेखा यादव, पूर्वमन्त्री हिसिला यमी, सभासद् गगन थापा र एमाले नेता प्रदीप

नेपाललाई नाटकमा समावेश गरिएको प्रसङ्ग यहाँ उल्लेखनीय छ । पढ्ने इच्छा हुँदाहुँदै बाबुआमाले जबरजस्ती विहा गरिदिन लागेपछि, भागेर काठमाडौँ आइपुगेकी पात्र मञ्जुलाई एउटा रेस्टुरेन्टबाट उद्धार गरेर घर लैजाने भूमिका चित्रलेखा यादवलाई दिइएको थियो । उनले खाना खान रेस्टुरेन्टमा गएका बेला जनकपुर घर बताउने मञ्जुलाई भेट्छिन् र घर लिएर जान्छिन् । मञ्जु राजनीतिका कुरामा चाख लिन्छिन् । चित्रलेखा यादवले “यसपटक मैले चुनाव जितिन” भनेको कुरा समेत नाटकमा प्रसारण भएको छ, जुन कुरा नाटक लेखक-निर्देशकहरूले स्क्रिप्टमा समावेश गरेका थिएनन् । पछि, इम्प्रोभाइजेसनका क्रममा त्यो कुरा एकदम सजिलोसित र स्वाभाविक रूपले आयो र नाटकलाई भन्नु स्वाभाविक र विश्वसनीय बनायो ।

नाटकका एक जना पात्र थिए मध्यपश्चिम पहाडबाट विस्थापित ठकुरी । श्रीमतीलाई अज्ञात व्यक्तिहरूले मारिदिएपछि र माओवादीले घरजग्गा कब्जा गरेपछि बूढी आमा र छोरीलाई लिएर सहर पसेका ती पात्रको अभिनय गुरुकुलको मञ्चबाट परिचित रङ्गकर्मी सुरेश चन्दलाई दिइएको थियो । प्युठानका पात्रको भूमिका सल्यानका सुरेशले लिएकाले भाषा र अभिनय त एकदमै स्वाभाविक भयो नै, सुरेश आफै पनि माओवादीहरूबाट केही समयसम्म विस्थापित भएकाले त्यो संवेगात्मक पक्ष पनि उनको अभिनयमा देखियो ।

न्याय मान्ने क्रममा नेताहरूको ढोका चाहार्दै सुरेश एकपटक मन्त्री हिसिला यमीकहाँ पुग्छन् । पढेलेखेकी महिला भएकाले मेरी आमाको व्यथा हजुरले बुझिदिनुहुन्छ, कि भनेर आएको भन्दै पुगेका सुरेशलाई हिसिला यमीले “म तपाईंको जिल्लाबाट जितेको पनि होइन र यो मन्त्रालय त्यस्ता कुरा हेर्ने पनि होइन । वरु तपाईंलाई म शान्ति मन्त्रीकहाँ पुऱ्याइदिन्छु” भन्ने जवाफ दिन्छिन् । नाटक निर्देशकले सुरुमा मन्त्रीलाई “उसको कुरा सुनेर तपाईंलाई जे जवाफ दिन मन लाग्छ त्यही दिनभए हुन्छ” भनेको हुन्छ । मन्त्रीले त्यस्तो जवाफ दिएपछि रिकर्डर रोकिन्छ र उनलाई इच्छा भए आफ्नो जवाफ परिवर्तन गर्न आग्रह गरिन्छ । तर मन्त्रीले त्यसो गर्नको साटो सुरेशलाई लगेर शान्ति मन्त्रालयका सचिवलाई भेटाइदिन्छिन् । सुरेशको समस्या नाटकमा वास्तविक जीवनका विस्थापितहरूको जस्तै नै अनिर्णित रहन्छ ।

यस क्रमको अर्को रोचक अभिनय थियो सभासद् गगन थापाको । बन्दका बेला आफ्नो टेम्पोमा आगो लगाइन लागेका बेला भाग्ने क्रममा एउटा आन्दोलनकारीलाई टेम्पोले किच्छ र चालक जेलमा पर्छ । चालककी आमा र प्रेमिका न्यायका लागि प्रयत्न गर्ने क्रममा युवा नेता गगन थापाकहाँ पुग्छन् ।

गगनले साक्षीका रूपमा अदालतमा बयान दिन्छन् र बन्दले मुलुकमा बढाएको बाधा व्यवधान र अराजकताको खुलेर विरोध गर्छन्। उनलाई विद्यार्थी नेताका रूपमा उनले पनि बन्द हडताल गराएको कुरा सम्झाएर चालकको गल्ती नै हो भन्ने कुरा मनाउन खोजिन्छ। त्यस प्रसङ्गमा गगनले नेपालको राजनीतिक आन्दोलनमा भएको बन्द र ससाना मागहरू पूरा गराउन हुन थालेका हिंसात्मक बन्दहरूको अन्तर केलाउँछन्। यो उनले आफ्ना लेखहरूमा पनि भन्दै आएको कुरा भएकाले गगनले नाटकमा पूर्णतः आफ्नै भूमिका अभिनय गरेका हुन् भन्न सकिन्छ।

प्रदीप नेपाललाई हामीले इलाम लिएर गएका थियौं जहाँ उनले लामो भूमिगत जीवन बिताएका थिए। तर भूमिगत कालमा उनलाई एकदमै धेरै साथ दिएका एक जना शिक्षक बुद्धि घिमिरे प्रदीप नेपाल पटकपटक मन्त्री हुँदा पनि एकै पटक पनि भेट्न र केही माग्न आएनन्। उनले निष्ठापूर्वक पढाई नै रहे। तिनै पात्रहरूमा हाल विद्यालयमा देखिएका राजनीति, गुटबन्दी र अराजकताको कथासमेत समावेश गरेर नाटक बनाइएको थियो। गणित र खेलकुदका शिक्षकको केन्द्रीय भूमिका पोखराका तिनै विषय पढाउने शिक्षक-कलाकार प्रकाश घिमिरेले गरेका थिए। प्रदीप नेपालले त्यस बेला भनेका थिए, “मलाई यो नाटकले आफ्नै विगतमा फर्कायो।”

‘कथा मीठो सारङ्गीको’ ले मुगुदेखि पोखरा र जनकपुर हुँदै इलामसम्मका विभिन्न समाज, विभिन्न समस्या र विविधतायुक्त भाषा-भाका समेट्यो। यसले नेपालको शान्ति प्रक्रियामा कति महत्त पुऱ्यायो त्यो त म भन्न सकिदैन तर यसले केही काम भने निश्चय नै गर्‍यो भन्ने मेरो मान्यता छ, जस्तो :

१. विभिन्न ठाउँ र जाति विशेषका बोल्ने शैलीलाई सम्मानजनक ठाउँ दियो।
२. रेडियो नाटक रिकर्डिङलाई स्टुडियो बाहिर निकाल्यो। ठूला स्टुडियोमा बसेर नाम चलेका कलाकारहरूले अभिनय गर्ने नाटक निरक्षर व्यक्तिहरूसम्म पनि पुग्यो।
३. संवाद नलेखिने र इम्प्रोभाइजेसन गरिने भएकाले निरक्षर व्यक्तिहरूसमेत अभिनयमा सामेल हुन पाउने भए।
४. इम्प्रोभाइजेसनको शैली नेपाली चलचित्रमा प्रवेश गर्‍यो। ‘कथा मीठो सारङ्गीको’मा वरिष्ठ निर्माताका रूपमा काम गरेका दीपक रौनियारले ‘चौकैठ’ र ‘पूजा’

नामका दुईओटा फिल्म यही विधिको प्रयोग गरेर बनाइसकेका छन्। उनको व्यावसायिक फिल्म *हाइवे* पनि यही विधिमा तयार भइरहेको छ।

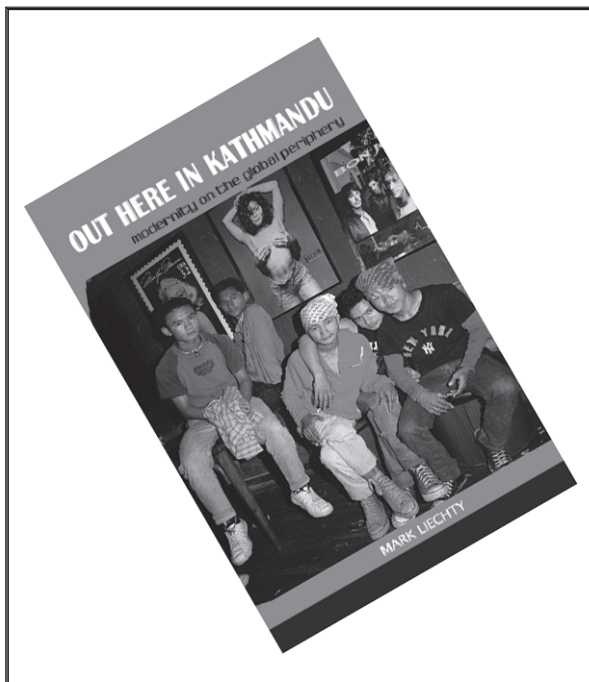
दोस्रो वर्षका अनुभवहरू

दोस्रो वर्षमा भने म पूर्णकालीन रूपमा नायब सम्पादक (डेप्युटी एडिटर) का हैसियतमा बीबीसी वर्ल्ड सर्भिस ट्रस्टमा सामेल भएँ। पहिलो वर्ष शान्ति प्रक्रियामा सहयोग पुऱ्याउने भन्ने दाताको कार्यादेश खुकुलो थियो र नाटक एकदमै स्वतन्त्र ढङ्गले बनाइयो। आफूले गर्न चाहेका प्रायः सबै सिर्जनात्मक प्रयोग गर्न पाइयो। दोस्रो वर्षको कार्यादेश 'संविधान निर्माणमा मद्दत पुऱ्याउने' भएकाले हामीले अलि बाँधनुपर्ने भयो। तर, नाटकलाई प्रत्यक्ष सन्देशको भारी नबोकाउने कुरामा सहमत हाम्रो टीमले २० मिनेटको नाटक र १० मिनेटको अन्तर्वार्ता बनाएर संविधानका कुरा चाहिँ अन्तर्वार्ताका रूपमा बजाउन थाल्यो। अन्तर्वार्ताले हामीलाई नाटकमा भन्नु खोजिएका कुरा वा संविधानसित सान्दर्भिक गराउन सकिने कुरालाई स्पष्ट पार्ने अवसर पनि दियो।

पूर्णकालीन भएर काम गर्न थालेको करिब एक वर्षपछि केही असहमतिका कारण म बीबीसीबाट बाहिरिएँ। अहिले उक्त संस्थासित मेरो केही सम्बन्ध छैन तर 'कथा मीठो सारङ्गीको' जस्तो प्रभावकारी नाटकको प्रारम्भिक दुई वर्षमा म पनि आवद्ध थिएँ भन्ने कुरामा मलाई गर्व लाग्छ।

सन्दर्भसामग्री

बन्धु, चुडामणि, सं. । २०२५ । *साभा एकाङ्की* । काठमाडौँ : साभा प्रकाशन ।



Chautari Book Series - 59

Out Here in Kathmandu is a collection of essays by Mark Liechty that demonstrates how cities like Kathmandu locally engage, produce and reproduce global cultural processes. The essays in the book showcase Kathmandu as a site where modernity expresses itself through the discourses of fashion, food, sex, love, mass media, caste, gender and class. These discourses, as the essays suggest, broadly constitute the core of the project of 'Nepali' modernity. Through ethnographic finesse and historico-anthropological flair, Mark Liechty also traces the career of middle-class culture and its intimate links with modernity in Nepal's history.

Anthropology in Nepal has hitherto been dominated by a focus on rural society and cultures. In contrast, this book discusses the new urban cultural practices of the middle-class in Kathmandu. Written by the leading scholar of modern Kathmandu, this book will be an essential reading for anthropologists and all others trying to understand contemporary Nepal.