

# प्रयोगवादी नाट्यकलाका दृष्टिले भोको घर एकाङ्की

डा. दुर्गाबहादुर घर्ती

सहप्राध्यापक, नेपाली केन्द्रीय विभाज

## लेखसार

प्रस्तुत लेख गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' को 'भोको घर' एकाङ्कीको अध्ययनमा केन्द्रित छ। यसको सैद्धान्तिक आधार प्रयोगवादी मान्यता हो। प्रयोगवादी दृष्टिमा संरचनागतशिल्पको अध्ययन गरिएकोले यसमा नाट्यसिद्धान्तलाई पनि विश्लेषणको आधार बनाइएको छ। प्रयोगवाद कलासाहित्यका क्षेत्रमा यथार्थवाद एवं प्रकृतवादका विरोधमा जन्मेको मान्यता वा आन्दोलन हो। प्रयोगवाद र अर्भो-गार्ड समानार्थीका रूपमा प्रयुक्त भएको पाइन्छ। यो मूलतः अभिव्यञ्जनावाद, प्रतीकवाद एवं अतियथार्थवादबाट प्रभावित छ। उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धतिरबाट थालिएर बिसौं शताब्दीको पूर्वार्धमा फस्टाएको प्रयोगवादी नाट्यकलाले परम्परागत नाट्यमान्यतालाई अस्वीकार गर्छ र नवनव शिल्पको खोजी गर्दछ। शिल्पमा मात्र नभएर चिन्तनगत रूपमा पनि प्रयोगवादी नाटकमा नौलो प्रवृत्ति देखापर्दछ। नेपाली नाट्यपरम्परामा "भोको घर" बाट प्रयोगवादी प्रवृत्ति देखापर्दछ। यसमा अपरम्परित संरचनाशिल्प, अयथार्थको प्रस्तुति, प्रतीकात्मकता एवं व्यङ्ग्य पाइन्छ। तिनको अध्ययन गुणात्मक पद्धतिमा आधारित भएर गरिएको छ। सामग्रीको विश्लेषणमा व्याख्यात्मक एवं विवेचनात्मक विधिको अवलम्बन गरिएको छ। प्रयोगवादी नाट्यकलाका दृष्टिले "भोको घर" सफल एकाङ्की हो भन्ने यस अध्ययनको निष्कर्ष रहेको छ।

**शब्दकुञ्जी :** अतियथार्थवाद, अर्भो-गार्ड, अभिव्यञ्जनावाद, प्रकृतवाद, प्रतीकवाद

## विषयपरिचय

कलाले सधैं नवीनताको अपेक्षा गर्दछ। मान्छेका आवश्यकता, रुचि र विचार परिवर्तनशील हुन्छन्, दिक् र कालको पृथक्ताले पनि तिनमा प्रभाव पार्दछ। कलामा तिनको अभिव्यक्ति हुन्छ। साहित्य भाषाका माध्यमबाट प्रस्तुत हुने कला हो। साहित्यमा विषयवस्तुको चयन, संरचनागत शिल्प, भाषिक शैली एवं चिन्तनमा नौल्याइँको प्रयत्न भइरहेको हुन्छ। अर्भो नाट्यसाहित्य दर्शकसमक्ष प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत हुने भएकाले त्यसमा दर्शकको ध्यान आकर्षित गराइरहन र तिनको अभिरुचिलाई सम्बोधन गर्न सक्ने नाट्यप्रस्तुति र रङ्गमञ्चशिल्प पनि अपेक्षित हुन्छ। त्यसले गर्दा साहित्यमा कुनै न कुनै रूपमा नौलो प्रयोग भइरहन्छ, तर प्रयोगवाद नवीनताको छनक मात्र होइन,

त्यो परम्परासँग वियुक्त र विद्रोह हो, अग्रगमनतर्फको आन्दोलन हो। युगीन सन्दर्भमा यो आधुनिकतावादको विश्रान्ति र उत्तरआधुनिकतावादको उत्थानको अवस्थामा क्रियाशील रहेको पाइन्छ। नेपाली नाट्यक्षेत्रमा गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' को "भोको घर" (शारदा, वर्ष २४, अङ्क १, २०१६) ले प्रयोगवादी नाट्यकलाको बीजारोपण गरेको देखिन्छ। त्यसमा प्रस्तुत प्रयोगवादी विशेषताहरूको निरूपण एवं विश्लेषण यस अध्ययनको उद्देश्य हो। प्रयोगवादी दृष्टिले यस एकाङ्कीको अध्ययन खासै हुन नसकेको परिप्रेक्ष्यमा यो अध्ययन सान्दर्भिक एवं औचित्यपूर्ण ठहर्छ।

## अध्ययनविधि

प्रस्तुत अध्ययनका लागि सामग्री सङ्कलन पुस्तकालयीय कार्यबाट गरिएको छ। "भोको घर" एकाङ्की यस अध्ययनको प्राथमिक सामग्री हो। यस एकाङ्कीसँग सम्बन्धित समालोचना एवं प्रयोगवादी सिद्धान्तसँग सम्बन्धित पत्रपत्रिका एवं पुस्तकहरू द्वितीयक सामग्री हुन्। प्रस्तुत अध्ययन गुणात्मक पद्धतिमा आधारित छ। सङ्कलित सामग्रीको विश्लेषण व्याख्यात्मक एवं विवेचनात्मक विधिमा गरिएको छ। यस अध्ययनमा सामग्रीको व्याख्याविश्लेषणद्वारा निष्कर्षमा पुग्ने काम भएको छ। प्रस्तुत अध्ययनको सैद्धान्तिक ढाँचा प्रयोगवादको सिद्धान्तमा आधारित छ। नाटकीय संरचनाशिल्पमा नौलो प्रयोगको अध्ययनका क्रममा नाट्यसिद्धान्तलाई पनि आधार बनाइएको छ। तिनै आधारमा "भोको घर" एकाङ्कीको विश्लेषण गरिएको छ।

## प्रयोगवादको सैद्धान्तिक परिचय

प्रयोगवाद पाश्चात्य कलासाहित्यमा देखापरेको नवीनतम पद्धति वा आन्दोलन हो। यो त्यस्तो बौद्धिक, काल्पनिक वा सिर्जनात्मक क्रियाकलाप हो जुन नवीन अवधारणा, शिल्प आदिसँग सम्बन्धित छ, जुन परम्पराभन्दा अघि जान्छ। अर्भा-गार्ड आन्दोलन यस प्रकारमा पर्दछ (कडन, सन् १९९८, पृ. २९६)। प्रयोगवाद कलासाहित्यमा परम्पराको भञ्जन हो। रचनाकारबाट दृष्टिकोण, विषयवस्तु, शैली, वाक्यविन्यास, दर्शन, स्थापित परम्परा, स्वीकृति वा मान्यतामध्ये कुनै एक वा सबैलाई भत्काएर पनि रचनाकारितालाई जीवित राख्ने जुन चेष्टा हुन्छ, त्यसैलाई प्रयोगवाद भन्न सकिन्छ (भट्टराई, २०५५, पृ. ५०७)। डेभिड लज (सन् १९९२) का विचारमा साहित्यमा प्रयोगवाद नित्य विसामान्यीकरणको कार्य गर्ने अतिवादी उपागम हो। यसप्रकारको साहित्यिक रचना वास्तविकताबाट विचलन हो, चाहे त्यो कथात्मक सङ्गठनमा होस्, चाहे शैलीमा होस् वा दुवैमा होस् (पृ. १०५)। प्रयोगवाद कलासाहित्यमा चिन्तन र शिल्प दुवैमा देखापरेको नौलो नौलो प्रयोगको प्रवृत्ति हो।

पाश्चात्य कलासाहित्यमा प्रयोगवादको बीजारोपण यथार्थवादको थालनीसँगै भएको मान्नेहरू पनि छन् तापनि आधुनिक कालको उत्तरार्धतिर यसको स्पष्ट स्वरूप देखापर्दछ। फ्रान्सेली साहित्यमा उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यतिरबाट थालिएको र अर्भ १९३० को दशकदेखि अर्भ सशक्त रहेको अर्भा-गार्ड प्रयोगात्मक साहित्यकला हो। यसले अर्कै परम्पराको आरम्भ गर्‍यो र परम्परागत प्रकारको कलात्मक प्रयोगलाई तोड्ने काम गर्‍यो (वार्डेन, सन् २०१२, पृ. ८)। साहित्यमा प्रयोग हुने

अर्भाँ-गार्ड सैन्य क्षेत्रबाट लिइएको हो जसको अर्थ अग्रपङ्क्तिका सैनिक भन्ने हुन्छ । कलासाहित्यमा यो नवीन शिल्पको प्रयोगमा अग्रणी, अग्रगामी लेखन वा लेखकसमूह भन्ने हुन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा प्रयोगवादी वा अर्भाँ-गार्ड नाट्यकला निकै महत्वपूर्ण छ । यो कुनै एउटा राष्ट्रिय परम्परा वा आन्दोलन, एक शैली वा ढङ्गलाई मात्र नभएर सबै पाश्चात्य मुलुकमा देखापरेको हो जसले नाट्यकलालाई त्योभन्दा अधिक मौलिकताका साथ नयाँ मोड दिने काम गर्‍यो । रुसी तथा फ्रान्सेली प्रतीकवाद, इटालीको भविष्यवाद, जर्मनीको अभिव्यञ्जनावाद र दादावाद-अतियथार्थवादले यसमा प्रतिनिधित्व गर्दछन् (कार्डुल्लो, सन् २०१३, पृ.१-२) । अर्भाँ-गार्ड रूपमा अपरम्परित थियो । यो अर्भाँ पनि राजनीतिक ढङ्गको भनेर चिनिन्छ, क्रान्तिकारी भविष्यको कल्पनाका साथै यसमा कलात्मक परम्पराको विरोध, कहिलेकाहीं प्राचीन पूर्वजहरूको समावेश अनि समकालीन सभ्यताका रूपमा पनि चिनिन्छ । जे भए पनि समग्रमा के देखिन्छ भने मूलतः त्यो सामाजिक संस्था एवं कलात्मक परम्परा वा जनविरोधी देखिन्छ (इनेस, सन् १९९३, पृ.१) । अर्भाँ-गार्डले बुर्जुवा नैतिकता र आत्मचेतनाको बहिष्कार गर्नुका साथै नवीन नाटकीय रूपको खोजी गर्‍यो । अर्भाँ-गार्ड एकै प्रकारको घटना थिएन, तर त्यसले आफ्नो समयका कलात्मक एवं सामाजिक परम्पराको विरोध गर्‍यो । वास्तवमा यो उग्र विरोधी एवं तर्कहीन आधुनिकतावाद हो, यो प्रतिक्रियावादी आन्दोलन हो । प्रारम्भमा यो अरैखिक रूपको क्रान्तिकारी अग्रगमनसँग जोडिएको थियो, पछि यसले बढ्दै गइरहेको अस्थिरतालाई प्रोत्साहित गर्नुका साथै वैज्ञानिक तर्कवादलाई अस्वीकार गर्‍यो । यसले कलाको गहिराइमा भन्दा समाजको कमीकमजोरी देखाउनमा बढी जोड दिन थाल्यो । नाटक उनीहरूका लागि एक अन्तको साधन थियो तर स्वयम्को अन्त थिएन, अर्भाँ-गार्डवाद उनीहरूको राजनीतिसँग मिसिएको थियो र बुर्जुवावर्गप्रति उनीहरूको व्यङ्ग्य निर्मम थियो (क्रास्नर, सन् २०१२, पृ.२१६) ।

अङ्ग्रेजी नाटक प्रकृतवादी साँघुरो घेराबाट मुक्त हुने प्रयत्न गर्ने क्रममा कतिपयले अत्यधिक काव्यात्मक रूपको खोजी गर्न थाले, कतिपयले कविताको साथ प्रयोग गरे, कसैले धार्मिक नीतिकथालाई पुनर्जीवित गरे, कसैले आद्यस्वरूपीय पात्र र परिवेशको प्रस्तुतिद्वारा आधुनिक असमञ्जसलाई उपयुक्त हुने नाटकीय मिथकको निर्माण गरे र प्रतीकात्मक वातावरण, नकाव, अस्वाभाविक गद्य तथा अनौठो नाट्यकलाको पद्धतिद्वारा अतिरिक्त शाब्दिक अर्थमा जोड दिन थाले । यी नाटककले पहिला कहिल्यै नभएका नाट्यकलाको विकास गरे । यसले अभिनयकर्ता र दर्शकबिचको बार भत्काउने काम गर्‍यो (आम्स्ट्रङ्ग, सन् १९६३, पृ.९-१०) । दर्शकदीर्घामै गएर अभिनय गर्ने वा दर्शकलाई पनि अभिनयमा समावेश गर्ने पद्धति पनि यस्ता नाटकमा हुन्छ । तिनमा घटना, पात्र र परिवेशमा शृङ्खला र सङ्गति मिलेको पाइँदैन । त्यसैले प्रयोगात्मक नाट्यकला अनाटक कला हो (इनेस, सन् १९९३, पृ.५४) । बेलायती रङ्गमञ्चीय कलामा सन् १९१४-१९५० को अवधि अर्भाँ-गार्ड नाट्यकलाको युग हो । त्यस समयमा सामाजिक, सांस्कृतिक तथा राजनीतिक

क्षेत्रमा व्यापक परिवर्तन देखापर्दछन् । त्यस समयका नाटक असङ्गत, अस्पष्ट एवं अनिश्चितिको कलात्मक प्रस्तुति थियो (वार्डेन, सन् २०१२, पृ.३) । नाट्यक्षेत्रमा प्रयोगले प्रायः कथानक र नाट्यकलामा मानवबिम्बको पूर्ण ध्वंसतर्फ अग्रसर गर्दछ । यसमा नाट्यकलाको शिल्पगत पक्ष अत्यधिक जटिल हुन्छ (ब्रेख्त, सन् १९६१, पृ.४) । जे होस्, प्रयोगवादी नाट्यकलाले नवीनतम शिल्प र पद्धतिको विकास गरेको कुरा निर्विवाद छ ।

प्रयोगवादी साहित्य र उत्तरआधुनिकतावादी साहित्य उस्तै लाग्न सक्छ, तर ती दुवैले अग्रभूमिको प्रयोग गर्ने भए पनि ती समान प्रकारका होइनन् । उत्तरआधुनिकतावादले आधुनिकतावादी मान्यताको विरोध गर्दछ भने प्रयोगवादीहरू आफ्नो समयभन्दा अगाडि हुन चाहन्छन् (प्रिन्स, सन् १९८५, पृ.२०८-२०९) । प्रयोगात्मक मात्राका कारणले परस्परमा भिन्नता देखापरे पनि तिनमा केही समान विशेषता पाइन्छन् । प्रयोगात्मक लेखनले विषयवस्तुमा भन्दा रूपमा ध्यान केन्द्रित गर्नु, व्यक्ति वा जगत्लाई भन्दा लेखनका सम्भावनालाई अग्रभूमि बनाउनु र योजनाबद्ध हुनु यसका साभा विशेषता हुन् (प्रिन्स, सन् १९८५, पृ.२११) । यिनै विशेषताका आधारमा प्रयोगवादी साहित्यको अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

### **भोको घर एकाङ्कीको विश्लेषण**

साहित्यको पठन लेखक, पाठ वा पाठकमा केन्द्रित भएर गर्न सकिन्छ । पाठकेन्द्रित अध्ययन पाठको संरचनागत शिल्प, भाषाशैली, भावविचार आदिमा केन्द्रित हुन्छ । नाट्यसाहित्य पठनका लागि भन्दा अभिनयात्मक प्रस्तुतिका लागि लेखिने हुनाले त्यसमा अभिनय र रङ्गमञ्च शिल्प पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छन् । प्रस्तुत लेखमा पाठमा केन्द्रित भएर 'भोको घर' एकाङ्कीको प्रयोगवादी नाट्यप्रवृत्तिको निर्याल र विश्लेषण गरिएको छ ।

### **अपरम्परित संरचनागत शिल्प**

नाटक आफैमा एउटा पूर्ण संरचना हो । विभिन्न तत्त्वहरूको संयोजनले नाटकीय पूर्णता प्रदाद गर्छन् । भरतको *नाट्यशास्त्र*मा विभिन्न तत्त्वहरूको व्याख्या गरिएको छ तर धनञ्जयले वस्तु, नेता र रसलाई नाटकको मुख्य तत्त्व मानेका छन् । अरिस्टोटल (सन् १९०२) ले दुःखान्त गम्भीर कार्यको अनुकरण हो र त्यो आफैमा पूर्ण हुन्छ (पृ.२३) भन्दै कथानक, पात्र, कथनशैली, विचार, गीत र दृश्यविधानलाई दुःखान्तको तत्त्व मानेका छन् ।

प्रस्तुत एकाङ्कीको कथानक कुनै एक विषयवस्तुमा सीमित छैन । यसमा सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक एवं लोककथाका विषयसामग्री एकसाथ प्रस्तुत भएका छन् तर तिनमा अन्तर्घुलन भने छैन । सामाजिक विकृति र विसङ्गतिका साथै यस एकाङ्कीमा एडलरीय हीनताग्रन्थि र फ्रायडीय अचेतनको भूमिका पनि उत्तिकै छ । अर्कातिर यज्ञरथसम्बन्धी लोककथाले पनि पर्याप्त स्थान ओगटेको छ । ती सबैलाई भोकोको सन्दर्भले जोड्ने काम गरेको छ ।

प्रस्तुत लघुनाटकको कथानक शृङ्खलित र सुसङ्गत छैन । यसमा भिन्न भिन्न पात्रका भिन्न भिन्न प्रसङ्ग छन् । शृङ्खलित कार्यव्यापारले मात्र प्रेक्षकको ध्यान आकृष्ट गर्न सक्छ । पूर्वीय नाट्यसिद्धान्तमा भनिएको रसनिष्पत्ति वा अरिस्टोटले भनेको विरेचन कार्यव्यापारको अन्वितिबाट मात्र हुन सक्छ । अरिस्टोटल (सन् १९०२) कथानक पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त हुनुपर्छ, पूर्ण भनेको आदि, मध्य र अन्त्य हो भन्छन् (पृ. ३१) । गुस्ताभ फ्रेटाग (सन् १९००) का अनुसार नाटकले पूर्ण अन्विति प्रस्तुत गर्नुपर्छ (पृ. २७) र परिचय, आरोह, चरम, अवरोह र समाप्ति गरी नाटकमा कथानकको पाँच अवस्था हुन्छ (पृ. ११५) । त्यसो त फ्रेटागले भन्दा निकै पहिले भरत (२०३६) ले आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम (१९/७, पृ. ३३०-३३१) भनेर कथानकको कार्यावस्थाको उल्लेख गरिसकेका हुन् । ती मान्यताअनुरूप “भोको घर” एकाङ्कीको कार्यव्यापार गतिशील भएको छैन ।

यस एकाङ्कीमा परस्पर असङ्गत र असम्बद्ध घटनावलीका संयोजन, पात्रका आफ्नै सुरका कथन र दन्त्यकथाको प्रस्तुतिले कथानक अस्तव्यस्त बनेको छ । कल्पना र यथार्थ, विलक्षणता र स्वाभाविकताको मिश्रणले गर्दा एकाङ्की समष्टि प्रभावमा मात्र अर्थिन सक्छ । मिथकको प्रयोगद्वारा नयाँ धरातलमा नाटकलाई उचालेर प्रतीक र वस्तुको नवीन संयोजन र सम्मिश्रणद्वारा नयाँ रूपले जगत् र जीवनलाई पुनर्व्याख्या गर्ने तरिका यसमा प्रचुर मात्रामा पाइन्छ (मल्ल, २०३६ : ३२) । पात्रहरूका अभिव्यक्ति र उनीहरूका क्रियाकलापलाई जोडेर कथातन्तु मिलाउँदा पनि त्यसमा पूर्वापरको शृङ्खला मिल्दैन । कार्यव्यापार मूलतः बलशाली नाटकीय उत्तेजना सिर्जना गर्ने हुनुपर्छ (फ्रेटाग, सन् १९००, पृ. ६६) भन्ने कुरालाई यस एकाङ्कीले पछ्याएको छैन । कथानकले आदि, मध्य र अन्त्यको पूर्णता प्राप्त गर्न सकेको छैन ।

डेपुटी सेक्रेटरी नरबहादुरको जागिर भ्रष्टाचार गरेको कारणले खोसिएपछि उसका परिवार अभावग्रस्त भएर भोकै बस्नुपर्ने स्थितिमा पुगेको छ । त्यस अवस्थामा परिवारको पेट भर्ने तात्कालिक उपाय पनि पहिल्याउन नसकेको अवस्थामा उसले लखपति, करोडपति हुने, रुपियाँ, धनसम्पत्ति त्यसै ओइरिने योजना सोचन थाल्दछ । छोराछोरीलाई आफ्नो योजना सुनाउँदै उसले “अब हावाबाट रूपैयाँ भर्छु । माटोबाट रुपियाँ फल्छ, विरुवामा उम्रन्छ, तब फूल टिपेभै रुपियाँ टिप्नुपर्छ,” (पृ. १५) भन्दछ । टड्कमानलाई आफ्नो घर पन्ध्र हजारमा किन्न अनुरोध गर्दा टड्कमानले पहिले नै घरको पूरा तिरिसकेको र अब वर्ष दिनको ब्याज तिर्न वा घर छोड्न भनेपछि नरबहादुरले टड्कमानलाई त्यसो नगर्न अनुरोध गर्दै त्यसो गरे आफ्नो योजना चौपट हुने बताउँछ ।

मन्दिराले घरमा सबै भोकले मर्न लागेको भनेर आफ्नो पति नरबहादुरलाई भकभक्याइरहन्छे, छोराछोरीलाई भोकको कुरा सम्झाइरहन्छे । उसको कुरालाई नरबहादुरले वास्ता गर्दैन र आफ्नो योजनाको प्रतीक्षा गर्न भन्छ । उसले आफ्नो पतिको मात्र नभएर छोराछोरीका कुरा पनि बुझ्दैन । भोकले छटपटिएकी हुँदा उसले विगतमा खाएको भोजका परिकार र मिठा मिठा खानेकुरा सम्झिरहन्छे । कुरा गर्दागर्दै उसले आफू भर्खरै भोज खाएर आएको भन्छे ।

सरिता भ्यालढोका बन्द गरी अँध्यारोमा बस्न रुचाउँछे । उसले भोक सहँदासहँदा अब भोक मरिसकेको भन्छे । राजेन्द्रसँग कुरा गर्दागर्दै उसले आफूलाई दन्त्यकथाकी राजकुमारी भन्छे । उसले दन्त्यकथाको वर्णन पनि गर्छे र सोहीअनुसार क्रियाकलाप र व्यवहार गर्दछे । ऊ विभ्रमको सिकार भएकी छ, तर त्यसमा उसको इच्छाको अभिव्यक्ति पनि भएको छ ।

अभावग्रस्त भएर भोकै बस्तुपरेको असर राजेन्द्रमा पनि परेको छ । उसले “आफ्नो अनुहार आफैँले हेर्न लाज मानेर पढन-सङ्गन छोडिसक्यो” (पृ.५) भन्छ । भोकले निन्याउरो, पहुँलो, शक्तिहीन र शुष्क भएको आफ्नो अनुहार अरूले देख्ला भनेर उसले सरितालाई भ्याल बन्द गर्न भन्दछ । “घरभरि अन्न होस्, खानेकुरा होस्— अनि पो बर्त बस्ता भोक खप्न सकिन्छ । केही पनि नभएको बेलामा कस्तो-कस्तो !— मुख देखाउन पनि लाजलाग्दो” (पृ.४-५) भन्ने उसको भनाइ मर्मस्पर्शी छ । जीवनभोगको वस्तुपरक एवं आलोचनात्मक दृष्टिकोण राख्दाराख्दै पनि पनि ऊ सरिताको कुरा सुन्दासुन्दा आफूलाई दन्त्यकथाको यज्ञरथ ठान्दछ र सोहीअनुरूपको व्यवहार प्रकट गर्दछ ।

‘भोको घर’ एकाङ्कीमा एउटै परिवारका सदस्यहरू पात्रका रूपमा आएका छन् र उनीहरूका माध्यमबाट टड्कमान साहु पनि देखापरेको छ । नाटकमा कथानकका साथै पात्र पनि उत्तिकै महत्वपूर्ण हुन्छ । पूर्वीय नाट्यसिद्धान्तमा नायक धीरोद्धत, धीरललित, धीरोदात्त र धीरप्रशान्त अनि नायिका धीर, ललित, उदात्त र निभृत गुणले युक्त हुन्छन् भनी बताइएको छ (भरत, २४/३ र ८, २०३६, पृ.४०६) । अरिस्टोटलले पात्र उत्तम, औचित्यपूर्ण, जीवनअनुरूप अनि सामञ्जस्यपूर्ण हुनुपर्छ भनेका छन् (अरिस्टोटल, सन् १९०२, पृ.५३-५४) । “भोको घर” एकाङ्कीमा परम्परित पात्रविधान पाइँदैन । एकाङ्कीमा कार्यव्यापारको अन्विति र क्रमिक विकास नभएकाले नायक, नायिका, खलनायक, विदूषक, सहायक पात्र आदिको निर्व्योम गर्न सकिँदैन । कुनै पात्रले पनि घटनाको सिर्जना वा घटनाको नेतृत्व गरेको देखिँदैन र तिनको क्रमिक चारित्रिक विकास भएको पनि देखिँदैन । यसमा समानान्तर रूपमा हरेक पात्रसँग सम्बन्धित प्रसङ्गहरू रहेका छन् । कार्यव्यापारका दृष्टिले प्रत्येक पात्र स्वतन्त्र जस्ता छन् । पात्रविधानमा औचित्य, जीवनअनुरूपता र सामञ्जस्यको वास्ता गरिएको पाइँदैन ।

अभिनय नाटकको आधारभूत पक्ष हो । यो नाट्यप्रस्तुतिको माध्यम हो र यो मूलतः संवाद र दृश्यविधानसँग सम्बन्धित हुन्छ । नाटककारले कार्यव्यापार दृश्यका माध्यमद्वारा सञ्चालन गर्दछ जुन कथन र प्रतिक्रिया मिलेर बनेको हुन्छ (फ्रेटाग, सन् १९००, पृ.२१६-२१७) । नाटकमा निर्देशकको भूमिका रचनाकारको जतिकै हुने भएकाले नाट्यप्रस्तुतिको वास्तविक परीक्षण नाट्यावलोकनबाट मात्र हुन सक्छ । संवाद दृश्यविधानमा नै पर्ने भए पनि यो श्रव्य र पाठ्य पनि हुन सक्ने भएकाले यसको अध्ययन नाटकको पठनद्वारा पनि गर्न सकिन्छ । फ्रेटाग (सन् १९००) का दृष्टिमा नाटकमा सर्वाधिक महत्वपूर्ण भूमिका संवाद दृश्यको हुन्छ, अझ विशेषगरी दुई व्यक्तिबिचको दृश्यको हुन्छ (पृ. २२१) । भरतमुनि (२०३६) ले वाचिक अभिनयमा नाट्यतत्त्वज्ञले विशेष ध्यान दिनुपर्दछ, किनभने यो नाट्यको मूल शरीर हो भनेका छन् (१४/२, पृ. २२०) । अरिस्टोटल (सन् १९०२) यसलाई

‘डिक्सन’ भन्छन् जसको तात्पर्य शब्दमा अर्थको अभिव्यक्ति भन्ने हुन्छ (पृ.२९) । यअअन्तर्गत शब्दचयन र कथनढाँचा पर्दछन् । ‘भोको घर’ एकाङ्कीमा संवाद कार्यव्यापारको शृङ्खलाबद्ध विकास गर्ने खालको छैन । मन्दिरा खान नपाएर घरका सबै मर्न लागेको भन्छे, मिठो मिठो खानेकुराको वर्णन गर्छे, नरबहादुर धनी बन्ने योजना दोहोऱ्याइरहन्छ, सरिता बिचबिचमा दन्त्यकथा भन्छे, राजेन्द्र बौद्धिक र दार्शनिक विचार व्यक्त गर्छ । संवादमा पालो पद्धति पाइने भए पनि एउटाको कथनको प्रतिक्रियास्वरूप अर्काको कथन नआएर सबै आआपनै सुरमा बोलेका छन्, तिनका आआपनै कुरा छन् । उनीहरूका संवाद अतार्किक, असम्बद्ध र असङ्गत प्रकारका छन् ।

## अयथार्थको प्रस्तुति

‘भोको घर’ एकाङ्की यथार्थवाद वा प्रकृतवादको वैज्ञानिक सत्यमा आधारित छैन । बरु यसमा अभिव्यञ्जनाविवादी एवं अतियथार्थवादी प्रयोगको प्रवृत्ति पाइन्छ । अभिव्यञ्जनाविवादीले प्रकृतवादको वैज्ञानिक प्रतिनिधित्वलाई अस्वीकार गर्दछ (क्रान्सन, सन् २०१२, पृ.१३९) । यो यथार्थवादको विरुद्धमा देखापरेको आधुनिक कालको एउटा साहित्यिक मान्यता हो । अभिव्यञ्जनाविवादी नाटकमा प्राय लामो एकालाप प्रयोग गर्ने प्रवृत्ति हुन्छ, असम्बद्ध कथन, अपम्परागत वाक्यरचना, नृत्यको मिश्रण, मूकाभिनय तथा अमूर्त मञ्चन हुन्छ । त्यसैगरी असम्बद्ध भाषा, विघटनकारी आख्यान, विकृत मञ्च सज्जा यसको मुख्य विशेषता हुन् (क्रान्सन, सन् २०१२, पृ.१४१) । अतियथार्थवाद दादावादको विकसित रूप हो । यसमा फ्रान्सेली कवि आन्द्रे ब्रेतौंको महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ । उनले अन्य अन्य मित्रहरूका सहकार्यमा सन् १९२४ मा अतियथार्थवादको पहिलो घोषणापत्र निकालेपछि कलासाहित्यमा अतियथार्थवादको औपचारिक थालनी भएको हो । आन्द्रे ब्रेतौं (सन् १९६९) का अनुसार अतियथार्थवाद भनेको मानसिक क्रियाको अवस्था हो जसद्वारा कसैले शाब्दिक रूपमा अभिव्यक्त गर्ने प्रयत्न गर्छ र यो कुनै तर्कको नियन्त्रणबाट स्वतन्त्र, कलात्मक वा नैतिक चिन्ताबाट मुक्त हुन्छ (पृ.२६) । अबौद्धिक र अतार्किक अचेतन मनको उन्मुक्तता चाहने हुनाले यो सिद्धान्त फ्रायडको अचेतनसम्बन्धी मान्यताबाट निकै प्रभावित देखापर्दछ । अतियथार्थवादले एक मात्र फ्रायडीय आलोचनामा विश्वास गर्छ (ब्रेतौं, सन् १९६९, पृ.१६०) ।

‘भोको घर’ एकाङ्कीमा नरबहादुरले घर बन्धक राखेर लिएको पैसा सकिएर घरमा सबै भोकै पर्न थालेपछि उसमा घर बेचेर धनी बन्ने नयाँ योजना बनाउन थाल्दछ । उसले पन्ध्र हजारमा घर बेच्ने, दश हजार घर बन्धक राखेर लिएको ऋण र एक हजार त्यसको ब्याज तिर्ने, बाँकी रहेको चार हजारमध्ये एक हजार वर्किङ्ग क्यापिटल बैङ्कमा राख्ने, तीन हजारको धान किन्ने र स्टकमा राख्ने योजना बताउँछ । यसपालि वर्षा नभएकाले अर्को वर्ष अनिकाल पर्ने, अनिकाल नपरे पनि लडाइँ अवश्य हुने र मानिसहरू भोकभोकै पर्ने भएकाले स्टकमा राखिएको धानलाई दोब्बर, तेब्बर, चौबरमा बेच्ने, अनि फेरि घर किन्ने, बाँकी रुपियाँले फेरि धान किन्ने, धानबाट कमाएको रुपियाँले पेपर मिल, सुगर मिल वा सिमेन्ट फ्याक्ट्री खोल्ने, अनि तराईमा चार पाँच हजार बिघा खेत किन्ने उसका योजना छन् । उसको योजनाद्वारा उसका इच्छा बुझिए पनि त्यो कल्पनातरङ्ग मात्र हो ।

कल्पनातरङ्ग अप्रत्यक्ष रूपमा इच्छापूर्ति गर्ने अहमरक्षा युक्ति हो र त्यो यथार्थबाट पलायन पनि हो ।

मन्दिरा भोकले रन्थनिएर कहिले पहिले खाएको भोजको कुरा सम्झिन्छे, कहिले खानेकुराको चर्चा गर्छे । अनि कोठाबाट निस्केर तत्कालै भित्र छिरेपछि भन्छे— “भखरै मैले भोज खाएर आएको तपाईंहरूले खानुभएको छैन ? जानोस् माथि जानोस्” (पृ.१८) भन्छे । ऊ दिवास्वप्नमा हराएकी छ ।

घरमा अरूले भोक र अभावको कुरा गरिरहेको बेला सरिताले आफूलाई “म कथाकी राजकुमारी !” ( पृ.४) भन्छे । उसले आफूलाई यज्ञरथको कथा नामक दन्त्यकथाकी पात्र भन्दै कथाको घटनावर्णन गर्दै जान्छे । कल्पना तरङ्गमा हराउँदा हराउँदै ऊ आफूलाई दन्त्यकथाकी राजकुमारी र अरूलाई दन्त्यकथाका पात्रका रूपमा देख्न थाल्दछे । उसले राजेन्द्रलाई लोककथाको यज्ञरथ, मन्दिरालाई राक्षसहरूले भोज बनाएर खाएको राजकुमारीकी आमा र टड्कमानलाई “राक्षस बा” भन्छे । अचेतनमा दमित र कुण्ठित उसका इच्छाहरूले स्वाभाविक रूपमा सन्तुष्टि प्राप्त गर्न नसकेपछि ऊ आफू दन्त्यकथाकी राजकुमारी भएको भ्रान्तिमा रुमलिन पुगेकी छ ।

राजेन्द्रले आफूहरू भोकै रहेर मृत्युको मुखमा पुग्न आँटेको र कालो विरालाका रूपमा काल नजिक सँदै आइरहेको कुरा गर्छ । उसको भनाइ वस्तुसत्यमा आधारित छैन । त्यो उसको भ्रान्ति मात्र हो । सरिताबाट दन्त्यकथा सुन्दासुन्दै आफ्नै बहिनी सरितालाई उसले “तिमी को ? देवकन्या हौ कि, वनकन्या हौ कि, राजकन्या हौ कि, यक्षकन्या हौ ? अथवा राक्षसकन्या हौ ?” (पृ.११) भन्छ । दन्त्यकथाको यज्ञरथले जनशून्य नगर देखेर आश्चर्यचकित भएको अनुभवको उसले परानुभूति गर्दछ । यसमा लोककथा र विभ्रमको सम्मिश्रण छ ।

फ्रायडीय अचेतनका दृष्टिले यस लघुनाटकका पात्र उल्लेखनीय छन् । नरबहादुरको परिवारका सदस्यहरू भोकै रहनु परे पनि उनीहरूको इच्छा भने सुखी, सम्पन्न र प्रतिष्ठित बन्ने छ । उनीहरू अचेतनको नैसर्गिक इच्छा र वास्तविक परिस्थितिको चेपमा परेर अन्तर्द्वन्द्वग्रस्त बन्न पुगेका छन् । वस्तुतः भोगेच्छा र सम्पन्नेच्छाकै आपसी मनोवैज्ञानिक भिडन्त नै यस एकाङ्कीको मूल द्वन्द्व पनि हो ( प्रधान, २०४१, पृ.२१) । अचेतनका इच्छालाई समाधान गर्ने प्रत्यक्ष उपाय नभएकाले अचेतनले अप्रत्यक्ष उपाय अर्थात् अहम्-रक्षा युक्ति अपनाएको छ । कल्पनातरङ्ग, दिवास्वप्न वा स्वैरकल्पना अहम्-रक्षा युक्ति अर्थात् मनोरचना नै हो । उनीहरूको क्रियाकलाप आआफ्नै अचेतनको क्रिया भएकाले उनीहरूले एकको कुरा अर्काले बुझ्न सक्तैनन् ।

## प्रतीकात्मकता

‘भोको घर’ सोभो रूपमा भन्दा प्रतीकात्मक ढङ्गमा बढी अर्थिन्छ । यस एकाङ्कीमा प्रतीकका माध्यमबाट धेरै कुरा भन्न खोजिएको छ । यसले प्रतीकवादको प्रभाव पर्याप्त ग्रहण गरेको छ । प्रतीकवाद प्रकृतवादको विरोधमा उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा फ्रान्समा देखापरेको कलात्मक आन्दोलन हो । प्रतीकले प्रकट गर्ने र लुकाउने दुवै काम गर्छन्, तिनले गोचर र अगोचर, वैयक्तिक र



सार्वजनीन, सीमित र असीमितको मिश्रण गर्छन् । प्रतीकले अप्रत्यक्ष रूपमा सूचित गर्छन् (ग्रोडेन तथा मार्टिन, सन् १९९४, पृ.१२१) । प्रतीकवादीहरूले आभासित जगत्मा, वास्तविक भौतिक तहभन्दा तलको सत्यमा, विशेषगरी आध्यात्मिक तथा मानसिक क्षेत्रमा पस्ने प्रयत्न गर्छन् । उनीहरू रहस्यमय एवं उदात्त, दिव्य तत्त्वको ज्ञान प्राप्तिका लागि तथा आध्यात्मिक शक्तिलाई सबल तुल्याउनका लागि अनुभूतिको द्वार खोल्न चाहन्छन् । त्यस अन्तर्मनमा पस्नका लागि प्रतीकवादीहरूले सपना, स्वैरकल्पना तथा अन्य कल्पनाशील विधिको प्रयोग गर्छन् र अव्यक्तलाई व्यक्त गर्नका लागि प्रतीकको उपयोग गर्छन् (क्रान्सनर, सन् २०१२, पृ.१४२) ।

‘भोको घर’ एकाङ्कीमा प्रतीकको नौलो प्रयोग पाइन्छ । एकाङ्कीमा वस्तुसत्यलाई विभिन्न प्रतीकका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । सरिताले एकाङ्कीको आरम्भमै अँध्यारो मन पर्ने र उज्यालो मन नपर्ने भन्छे । अन्धकार अचेतन र प्रकाश चेतनको प्रतीक हो । अचेतन आँखाले हेरेर वा चेतन विवेकले खोजेर ठम्याउन नसकिने अँध्यारो गर्त हो । सरिता भ्याल बन्द गरी आँखा चिम्लेर अँध्यारो कोठामा सुखद कल्पना गरेर अचेतनको संसारमा रमाउँछे । उसको वास्तविक संसार भने आर्थिक अभावले भोकै बस्नु पर्ने अवस्थाको छ । त्यसैले उसलाई उज्यालो मन पर्दैन । उसका अचेतनका इच्छा प्रतीकात्मक रूपमा दन्त्यकथाका माध्यमबाट प्रकट भएका छन् । सरिता र राजेन्द्रले यस एकाङ्कीमा आदिमतामूलक वा दन्त्यकथामूलक प्रतीकलाई व्यक्त गरिरहेछन् (प्रधान, २०४१, पृ.२४) । सरिताले दन्त्यकथाको वर्णन गर्दै भन्छे— “राजकुमारी चाँदीको लट्ठीले छुनासाथ मर्छे, सुनको लट्ठीले छुनासाथ बिउँतन्छे” (पृ.७) । यस भनाइबाट नेपाली नारीहरूलाई अरूले बिउँझाइदिनुपर्ने, उनीहरूको चेतना राक्षसहरूले समाप्त पारिदिएको, उनीहरू राक्षसका अत्याचार सहन विवश भएका, उनीहरूले स्वतन्त्रता पाउन नसकेका कुरा प्रतीकात्मक अर्थमा प्रकटिएको छ । सरिताको “राजकुमार तिमी नजाऊ । बिन्ती छ यज्ञरथ, तिमी नजाऊ । तिमी नभाग, मलाई बचाऊ । मलाई मेरो लाशभिन्न घुस्न देऊ, र मुक्त गर” (पृ.१०) भन्ने भनाइबाट नेपाली नारीहरूले मुक्ति चाहेको बुझ्न सकिन्छ । देश राक्षसहरूले सखाप पारिसकेको, बर्बाद पारिसकेको कुरा सरिताको “यहाँ मबाहेक एउटा प्राणी पनि छैन । हजारौं, लखौं प्राणीहरू राक्षसको आहार भैसके” (पृ.११) भन्ने भनाइबाट स्पष्ट हुन्छ । राक्षस देशलाई बर्बाद पार्ने, जनतालाई भोकै पारेर समाप्त पार्ने व्यक्तिहरूको प्रतीक हो भन्ने कुरा राजेन्द्रको “यसरी, जसरी हामी भोकै मर्दैछौं । जसरी यहाँका राक्षसहरूले हाम्रो मासु लुछेर खान पर्खिरहेका छन्” (पृ.९) भन्ने भनाइबाट पनि बुझ्न सकिन्छ । आफूहरू भोकले मर्न लागेको बेला ब्याज दिन वा घर छोड्न भन्न आउने टड्कमानलाई सरिताले “राक्षस बा, राक्षस बा ! तपाईंको ज्यान केमा छ ?” (पृ.१७) भन्नुले राक्षसको तात्पर्य स्पष्ट हुन्छ । एकाङ्कीमा टड्कमान राक्षस र राजेन्द्र राक्षसबाट मुक्ति दिलाउने व्यक्तिको प्रतीकका रूपमा देखापर्दछन् । राजेन्द्रका भनाइअनुसार कालो विरालो मृत्युको प्रतीक हो । उसको “एक दिन आधा पेट खानासाथै एक वर्ष अघिल्लि बढ्छ त्यो कालो विरालो” (पृ.६) भन्ने भनाइ प्रतीकात्मक छ । यो भनाइ रहस्यमय पनि छ ।

नरबहादुरको कोट र लबेदासुरुवाल प्रतिष्ठाको प्रतीक हुन्। डेपुटी सेक्रेटरी पदको जागिर खोसिएर विपन्न बन्दै गए पनि आफ्नो इज्जत राख्नका लागि उसले कोट, लबेदासुरुवाल जतन गरी राखेको र लखपति बन्ने योजना सुभेपछि उसले अब ती कुराको आवश्यकता नभएको कुरा गर्दछ। उसले भनेको छ- “यो कोट, लबेदासुरुवालमाथि मेरो स्वार्थ थियो र यो भुन्डचाइराखेको कोठामा, मायाले हो र ? -आउनेहरूको अधिल्लिर फूर्ति र रवाफ राख्न” (पृ. १४)। यसले उसको प्रतिष्ठामोह स्पष्ट पारेको छ।

## विरोध र व्यङ्ग्य

“भोको घर” एकाइकीमा सामाजिक नैतिकता र प्रचलित व्यवस्थाप्रति विरोध र व्यङ्ग्य गरिएको पाइन्छ। सरिता र राजेन्द्रले आफूहरूलाई दन्त्यकथाका राजकुमारी र राजकुमारको विभ्रममा दाजुबहिनीको पर्खाल भत्काएका छन्। सरिताले दाजु राजेन्द्रलाई यज्ञरथका रूपमा र राजेन्द्रले सरितालाई राजकुमारीका रूपमा लिएका छन्। सरिताले टड्कमान साहुलाई सामान्य शिष्टाचारको पालना पनि नगरी सोभै “राक्षस बा” भन्न पुग्छे। राजेन्द्रले टड्कमानलाई “भोकै छौं। सारा घर भोकै छ। ... तपाईंलाई खुशी लाग्यो ?” (पृ.१७) भन्छ। अन्त्यमा मन्दिरा र नरबहादुरका विच बाभाबाभ र कुटाकुट भएको छ।

नरबहादुरका माध्यमबाट कर्मचारीतन्त्रमा व्याप्त भ्रष्टाचारको प्रवृत्तिलाई प्रस्तुत गरिएको छ। तलबले नपुग्ने भएकाले कर्मचारीले घुस खानुपर्ने र घुस खाँदा कारवाहीमा परिने त्रास भइरहने कुरा उसले व्यक्त गरेको छ। घुस खाएकै कारण उसको जागिर खोसिएको छ।

राजेन्द्रले नेपाल कृषिप्रधान देश भए पनि अमेरिकाबाट गहुँ ल्याएर खानुपर्ने अवस्था रहेको कुरा उल्लेख गरेको छ। त्यसैगरी नेपालको प्रजातन्त्रप्रति व्यङ्ग्य गर्दै उसले “नेपालको प्रजातन्त्र यस्तै हो भन्ने कुरामा पनि पत्या लाग्छ। हामी भोकै हुनु नै प्रजातन्त्र हो भन्ने कुरामा पनि विश्वास लाग्छ” (पृ.५) भन्छ। उसले बेरोजगारी समस्याप्रति पनि टिप्पणी गरेको छ। उसको “बेइमानी र अत्याचार फलिफाप हुने ठाउँ हो यो” (पृ.९) भन्ने भनाइमा सामाजिक विकृति र विसङ्गतिप्रति चरम आक्रोश र विरोधको भाव प्रकट भएको छ। त्यसैगरी उसले समानता, स्वतन्त्रता र भ्रातृत्वको वकालत गर्ने समाजवाद, विज्ञानको प्रगति र वेल्फियर स्टेटको अवधारणाप्रति पनि व्यङ्ग्य गरेको छ। सरिताले टड्कमानलाई “राक्षस बा” भन्नुमा पनि कम व्यङ्ग्य छैन।

## निष्कर्ष

“भोको घर” एकाइकीमा प्रयोगवादी प्रवृत्ति प्रबल छ। यसले परम्परागत नाट्यमान्यतालाई परित्याग गरेको छ, र नौलो ढङ्गको नाट्यकलाको सम्भावना देखाएको छ। यसले यथार्थवादी एवं प्रकृतवादी वस्तुसत्यलाई पनि अस्वीकार गरेको छ। यसमा अभिव्यञ्जावादी, प्रतीकवादी एवं अतिथार्थवादी प्रयोगको प्रवृत्ति पाइन्छ। प्रचलित मूल्यमान्यता र व्यवस्थाप्रति व्यङ्ग्य र विरोध पनि यसमा तीव्र छ। यी आधारमा प्रस्तुत एकाइकी प्रयोगवादी नाट्यकलाका दृष्टिले सफल देखापर्दछ।

- प्रधान, भिक्टर (२०४१). भोको घर एकाङ्कीमा द्वन्द्व र प्रतीक. प्रज्ञा, १३/१, १९-२७ ।
- भट्टराई, गोविन्दराज (२०५५). प्रयोगवाद. नेपाली साहित्यकोश. नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, ५०६-५१५ ।
- भरत. (२०३६). नाट्यशास्त्र (गोविन्दप्रसाद भट्टराई, अनु.). नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
- मल्ल, गोविन्दबहादुर, 'गोठाले' (२०५८), भोको घर (तेस्रो संस्क.). साभा प्रकाशन ।
- मल्ल, विजयबहादुर (२०३६). नाटक- एक चर्चा. नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।
- Amstrong, W. A. (1963). Preface. Experimental drama. G. Bell and Sons, Ltd.
- Aristotle. (1902). Poetics (S. H. Butcher, Trans., 3rd ed.). Macmillan and Co. Limited.
- Brecht, B. (1961). On the experimental theatre. The tulane drama review, 6(1), 2-17.  
<https://www.jstor.org/stable/1125000>
- Breton, A. (1969). Manifestoes of surrealism (Richard S. and Helen R. L., Trans.). The University of Michigan Press.
- Cardullo, B. (2013). Introduction: Avant-garde drama and theatre in historical, intellectual, and cultural context. Theories of the avant-garde theatre: A casebook from Kleist to Camus. The Scarecrow Press, Inc.
- Cudden, J. A. (1998). The Penguin dictionary of literary terms and literary theory. Penguin Books.
- Freytag, G. (1900). Freytag's Technique of the drama: An exposition of dramatic composition of art (E. J. MacEwan, Trans., 3rd ed.). Scott, Foresman and Company.
- Groden, M. & Martin K. (Eds.). (1994). The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism. The Johns Hopkins University Press.
- Innes, Christopher (1993). Avant-garde theatre 1892-1992. Routledge.
- Krasner, D. (2012). A History of Modern Drama (Vol. I). Wiley-Blackwell.
- Lodge, David (1992). The art of fiction: Illustrated from classic and modern texts. Viking Penguin.
- Prince, G. (1985). Recipes. Studies in 20th & 21st Century Literature, 9(2), 207-212.  
<https://www.researchgate.net/publication/276454144>
- Warden, C. (2012). British avant-garde theatre. Palgrave Macmillan.

