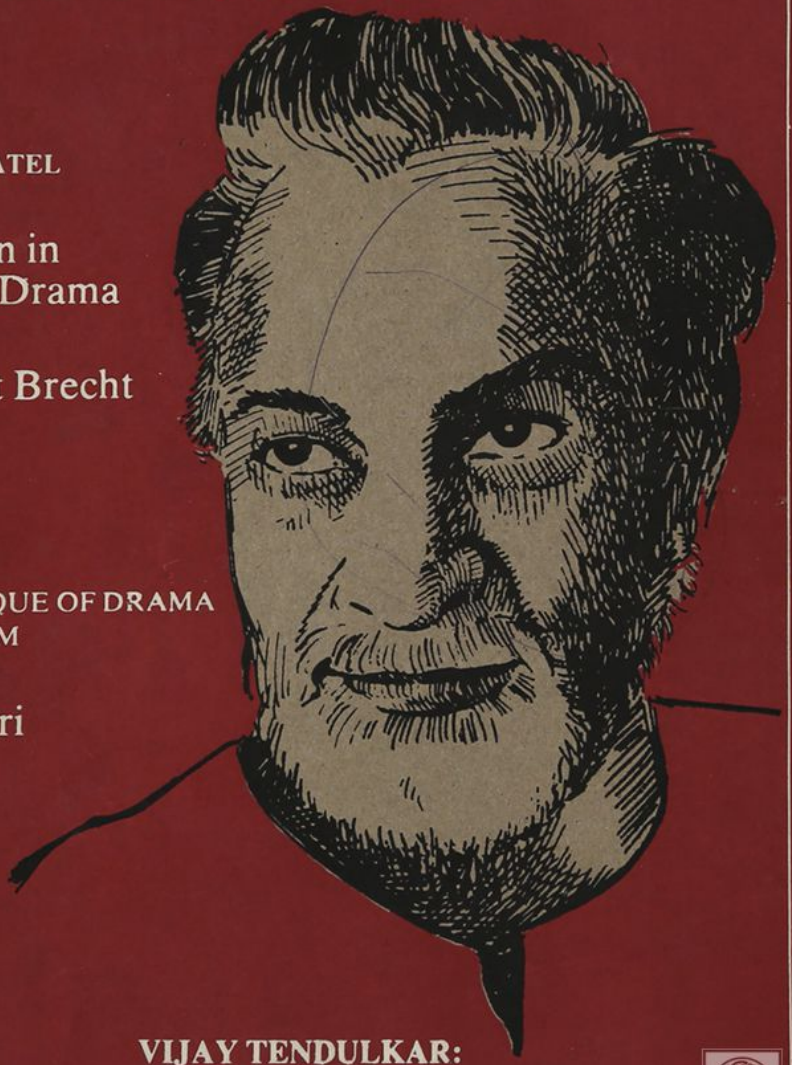
6
2016:05/007:0023

OVATION

The Theatre Journal



- GIEVE PATEL
- Women in Indian Drama
- Bertolt Brecht
- A CRITIQUE OF DRAMA CRITICISM
- Om Puri

VIJAY TENDULKAR:
An Indian Playwright in New York

CRITIQUE

WOMEN IN INDIAN DRAMA

Initially, I had thought of discussing the family and, in particular, the woman as depicted in the drama of the last three decades. But since most of us are familiar with the dramatic output of the last two decades, I have decided to start with the sixties.

If one were asked to select a play which reflected the situation in an urban middle-class family in the sixties, one would unhesitatingly point to Mohan Rakesh's **Adhe Adhure**. The central figure, Savitri, is a working woman; her husband has lost his money and is now wholly a dependent; their eldest daughter, who had left the home, has come back, unhappy and confused. Savitri's son views all his mother's actions with suspicion, while the youngest daughter is cheeky and disobedient. During the course of the play, Savitri has three male visitors, each with a different personality. The children are full of distrust, and even hostile to them. Savitri, however, conceives of herself as a machine toiling for the well-being of her family. Soon we notice that an atmosphere of disintegration surrounds the home and towards the close of the play one of Savitri's male visitors, who had once been close to her and is still very concerned

about her husband, summarizes her situation. Savitri, he says, has all along been seeking in another man for those attributes which she has failed to find in her husband. Had she chosen to marry any other of the men in her life it would have been the same story—of restlessness, disappointment, and bitter frustration. To underscore this point, the roles of the husband and the other men are all played by the same actor, wearing different costumes and projecting different personalities. **Adhe Adhure**, the very title of the play, suggests the idea of incompleteness, unfulfilled expectations, leading to a vitiated family situation.

This tragic pursuit of a life partner who can combine all manner of desirable attributes is also the core of Girish Karnad's **Hayawadana**. The play is patterned on the lines of the traditional Bayalata form of Karnataka. It has a frame story (that of a human with the head of a horse). There are dolls which speak, comic interludes, and also a **Bhagavathara** whose singing and speech link the various episodes. In spite of the traditional format, the play evoked a sympathetic response from modern playgoers. They could appreciate the predicament of the heroine Padmini who desires with equal passion the handsome and clever Devadatta and the rough and sturdy Kapila. The two fight over her, kill each other. The grief-stricken Padmini prays to the Goddess Kali, who permits her to bring the two to life. And, as is often the case, when we stupid mortals receive boons from the gods, the blessing misfires. In her excitement, Padmini transposes the heads of the two men. The mind of the one is trapped in the body of the other. The play moves to a tragic conclusion, with the two men dead, and the agonized Padmini climbing a burning pyre to become a **sati**.

I have dwelt on these two plays because they have been performed in several Indian languages and have won both critical and popular acclaim which means that the theme of a woman's expectations of her partner and the effect that her disenchantment has on the family does touch a chord in the minds of spectators. The plays are not just a reflection of what audiences can see in their social milieu but they are also, at a deeper level, a comment on the folly of mortal strivings and on the tragedy of human incompleteness.

While on the subject of a women's expectations of her partner, one might also examine her expectations in the area of sex. Playwrights nowadays do not conceive of a woman as merely a victim of the sexual appetite of the male. For example, **Shantata Court Chalu Ahe** by Vijay Tendulkar, has a few revealing lines towards its end. The heroine, a school teacher, speaks in a bitter tone about the man who has fathered her unborn child. For all his intellectual talk, he has really lusted for her body. And though he had deserted her, she remembers sexual union as an instant of happiness, of bliss. So it no longer is a matter of a woman's passive response in the act of sex. She is also a passionate participant.

This recognition of a woman's sex needs is often echoed in experimental plays. For instance, **Arakta Kshana** by Mahesh Elkunchwar portrays a family situation, where the young son has died quite recently. The mother, who is depressed and emotionally unstable, lavishes her affection on a student who lives with them as a paying guest. She is indifferent to the feelings of her daughter, and in a state of antagonism to her husband. Her affection for the student goes beyond the purely maternal. She clothes herself in all her finery for him and her resentment of the growing attachment between him and her own daughter reaches a point where the bewildered young man decides to go away, leaving an unhappy family more dejected.

Satish Alekar's **Mahanirvana** (The Great Departure from Life) begins with the death of a middle-class chawl dweller. The neighbours fuss round the corpse. When it is carried to the funeral grounds, they find that a new municipal regulation has come into force and it has to be taken to a new electric crematorium. But the dead man is attached to the old grounds, and the decaying corpse dances, sings in the **kirtana** style, hovers round the house, and refuses to be burnt anywhere else. The son finally bribes the guards of the funeral grounds and the father allows himself to be consumed by the flames. As for the widowed mother, she confesses that till now she has dreamt of an empty frame. After her husband's death this frame is filled by a male wearing a suit and dark glasses. It is a banal image but it signifies romance for widow—and all of this would have become controversial

and offensive had it not been for the wild, ribald streak and the lively staging methods which added sparkle to the performance.

I mentioned these two plays by our younger dramtists as examples of a rather clear-eyed, almost ironical view of sex—even in relation to a recently widowed woman and a middle-aged mother trying to cope with the loss of her son.

The professional stage also deals with themes which concern the family and the problems it faces today. We have had three Marathi plays mirroring the plight of the aged. **Sandhya Chhaya** by Jaywant Dalvi, **Nata Samrat** by Shirvadkar, and **Himalayachi Sawli** by Vasant Kanetkar. The elderly couples were excellently portrayed but in terms of stage techniques or an exploration of their predicament, the plays did not go beyond acceptable social tenets. For instance, **Himalayachi Sawli**, which is based on the life story of the great social reformer Maharshi Karve, starts off with a fairly accurate characterisation of his wife. She is a forthright individual who speaks without fear of the economic hardships and the emotional deprivation that the family has had to suffer because of her husband's idealism. Towards the end of the play we see him felled by a paralytic stroke and surrounded by colleagues and sons who fail to understand his aims. At this point, the wife reverts to type. She compares her husband's heroic stature to a lofty Himalayan peak and she says his associates and family members are like puny mortals sheltering in the mountain's shade. The dramatist thus assigns her a place in the galaxy of ideal Hindu wives.

Let us pause for a moment to consider what this ideal implies. In the early decades of this century Gadkari's **Ekach Pyala** enjoyed phenomenal success. It traced the ruin wrought on a family by the husband's addiction to drink. There is a pivotal scene in the play where Sindhu, the wife, is asked by her brother to leave her husband's home. It must be remembered that the role of Sindhu used to be played by the great singer-actor Bal Gandharva and there was a song at this point, which the audience adored. Sindhu's answer to her brother's plea is "where my husband's feet rest, there lies my heaven." It is really a far cry from this attitude to that of Champa in the controversial play **Sakharam Binder** by Vijay Tendulkar. Champa has left her husband to live with Sakharam. When the drunken husband follows her there, she lashes out at him, hinting at the unspeakable things he has made her do. And the audience experiences a shock, as it watches a Hindu wife raining blows on her husband, kicking him savagely and treating him like a worm.

As has been mentioned before, it is a far cry from Sindhu to Champa. But there is a whole area of experience which still remains untouched. I have in mind all those women of the **zopadpattis** of Worli and Tardeo—women whom we see walking up Peddar Road to work as domestic servants in the high-rise buildings there. A good many of them will confess that they are forced to work because their husbands are unemployed or underemployed or plain alcoholics. These women have not driven their husbands out of their homes, but they have not placed them on pedestals either. They shoulder the burden of bringing up their children on the strength of the wages, the left-over food and the cast-off clothes which we give them. These women endure, they survive. But our dramatists have yet to find an idiom to mirror their experience. Whether it is the Bengali plays of the left, or agit-prop or street theatre, the poor as they appear in them are still only **symbols** of the oppressed. They are either brutally crushed or they rebel. But we have no plays about how these figures relate to their family, to their mothers, their children. We do not really know how the dispossessed appear to those who are closest to them. Till now we have chosen to interpret their silent suffering as eloquent in itself. But I am still waiting to hear the voice of their silence in our plays.

Paper presented by Kumud Mehta at the Seminar on Dance, Drama & Music (Nehru Centre, October 24-25, 1982)

Courtesy: Nehru Centre, Bombay

Demand for women Protagonists

Women in our country are getting more and more conscious and vocal about their rights in all spheres of national life. In the field of theatre and films, they are demanding plays with women protagonists. Why must our plays centre around men? -they ask indignantly.

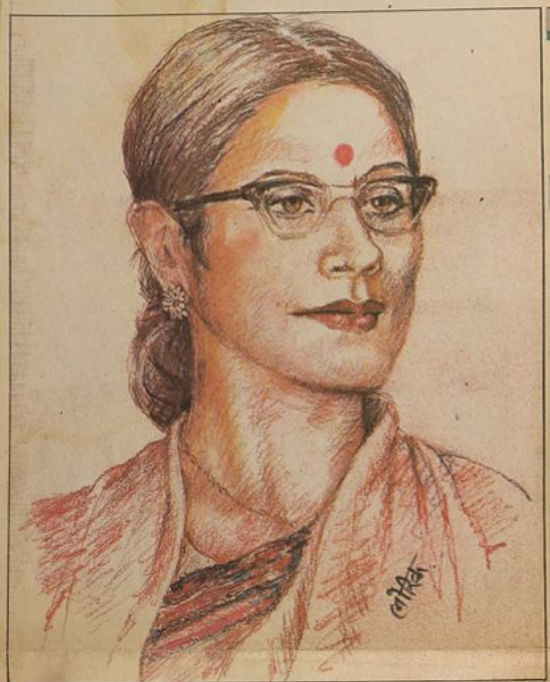
I think their demand is justified. The plays with women protagonists form part of our traditions. For example, there are the plays revolving round Shakuntla, Damayanti, Sita, Savitri, Draupadi and some others to offer inspiration.

Recently, in the Capital, Ruchika presented "Dhruvswamin" in which the key role is that of a woman. I am sure many Groups would welcome such plays. There is, however, a big snag. The theatre people find it hard to get hold of any sort of plays, what to say of plays with women protagonists. The women organisations should create an awareness of this need. Why don't the women writers take up writing of such plays?

G. D.

जनसत्ता
रविवारी
□ २ जुलाई १९८९ □

2019-01-0615



जिंदगी में कहानी रही अनकही

तृप्ति मित्र

भारतीय रंगबंध की बड़ी प्रतिभाओं में से थीं तृप्ति मित्र। उनके पति शंभु मित्र ने 'बहुरूपी' के जरिए एक सार्थक रंग आंदोलन छेड़ा और तृप्ति मित्र ने एक ऐसे दौर में अभिनय के कीर्तिमान कायम किए जब महिलाओं का नाटकों में काम करना अच्छा नहीं माना जाता था। तृप्ति मित्र का पिछले दिनों देहांत हो गया, पर उनका साहस और उनकी कला से नए कलाकार प्रेरणा लेते रहेंगे।

रंगबंध में महिलाओं की स्थिति पर तृप्ति मित्र का यह लेख कुछ साल पहले बंगला पत्रिका 'देश' में छपा था। इसे साभार यहां प्रस्तुत किया जा रहा है।

स्त्रियों के नाटकों में भाग लेने के बारे में मुद्दतों असमंजस बनाए रखा जाता रहा है। हमारे देश में स्त्रियों को सदियों अंतःपुरों-ज़नानियों में पर्दे में रखा गया है। इसीलिए आश्चर्यजनक नहीं कि पहले-पहल जब रंगमंच के आरंभ में स्त्री पात्रों की भूमिका पुरुषों को करनी पड़ी थी। यह स्थिति कमोबेश सभी देशों में थी। यहां तक कि जापान में भी, जहां कबुकी और नोह जैसी प्राचीन नाट्य शैलियां आज भी लोकप्रिय हैं, स्त्री पात्रों की भूमिका पुरुष ही करते हैं। यूरोप में भी स्त्रियों को मंच पर आने की इजाजत बहुत बाद में मिली। इंग्लैंड में तो सत्रहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में ही स्त्रियों को रंगमंच पर आने की इजाजत मिली। इससे पहले वहां भी स्त्री पात्रों की भूमिका पुरुष ही करते थे।

आधुनिकतावादी 'नकाब' में घुसे अभिनय करना ही पड़ा। उस नकाब की लड़कियों होने की बात तोड़ना और बात थी। इस पर मंच के ऊपर से भी फुर्सत नहीं थी। पेटी हमारा काफ़ी अरसा-फ़ीसदी की सहायता करने में ही एक विशिष्ट किस्म की उत्तेजना अनुभव करते थे। गत तब भी एक पात्र में मुझे गवारी पेश हुई। उस काल हम लोग इकब-नायकगायक ने 'अकबरकी' नाटक का प्रदर्शन करने गए थे। उस वक्त तक मेरी शादी नहीं हुई थी। नायकगायक ने अभिनय के लिए एक गीतात्म का जैसे जगह से कटा कलकत्ता में और नवनिधन थियेटर (नवनिधन थियेटर—दीपक निर्माण की बहार)। कैसी हुई थी। हम लोगों को वहीं पहल लगी थी। मगर वहां पहले का कोई इन्तजाम नहीं था। कुछ दूर पर पेड़-पौधे की आड़ में पुरुष थे, कुछ झाड़ीदार जंगल आ रही थीं। मैं और तृप्तिजी दो पहले निकले को आता में उतर ही गए थे। मगर कुछ दूरी पार करना हम लोग नहीं पहुंचे। दो-चार बार आवाज लगाने पर भी कि विशिष्ट उन्हें दो-तीन औरतें बाहर निकल आईं। उन्हें देखकर लगा कि वे यहां पहले किसान रही हों और हैं। हम लोगों के उनसे पहले पहले। हम बीच तक लोग बैठ रहे, लहरों की आई है आहट आने में आसपास कर पुकारे थीं। एक की मुस्कराहट हुए देख काले के हिसाब से हमें मिलने के लिए पहले लेकर आ रही थी कि अचानक खड़ाका हुआ। पर के अंदर से एक बीच पुरुष ने चीखते हुए कहा, 'तीनियों को निकाल मैं पहले क्यों दे रही हो ?' लेटि से उन्हें धकेल दे दिया तो और नहीं मैं उन्हें पालना कर दो।' लहरित दो ने फीकी सी मुस्कान दी। उन्हें देखकर लगा कि वे यहां की सामान्य स्त्रियां नहीं हैं। उनके चेहरे पर एक खास किस्म की कठोरता थी। उनकी आंखों में एक खास किस्म की चमक थी। उनके हाथ-पैर मजबूत थे। उनकी देह पर कपड़े भी कुछ अलग किस्म के थे। वे साधारण घरेलू औरतों की तरह नहीं लग रही थीं। उनमें एक खास किस्म का आत्मविश्वास था। उनकी चाल-ढाल में एक खास किस्म की दृढ़ता थी। उनकी आंखों में एक खास किस्म की चमक थी। उनके हाथ-पैर मजबूत थे। उनकी देह पर कपड़े भी कुछ अलग किस्म के थे। वे साधारण घरेलू औरतों की तरह नहीं लग रही थीं। उनमें एक खास किस्म का आत्मविश्वास था। उनकी चाल-ढाल में एक खास किस्म की दृढ़ता थी। उनकी आंखों में एक खास किस्म की चमक थी।

मैं इधर के नवरा की पार्थी का रही थी। अकस्मात् इस रात का कोई संगठन बना नहीं पाया। विशाखी सरकारी पुरे देश में फैली हुई हैं। हम लोग किसी औरत टरके के बंगलर पर भी पहुंचते थे, जहां पहले से सूचना देश संगठन होता था। कोई टिकना नहीं होती थी। यहां हमें का कोई न कोई संगठन जरूर उपस्थित होता। लेकिन इतना का कलकत्ता और कहीं से जो आता था, सरकार किसी दूसरी जगह पर हमला नहीं था। कहीं से 'विमोर' जैसा शीतल' और 'डिफिक इमरजेंसर' जैसा जो दो बैठे रेलवा हुए थे उसके कार्यकर्ता 'न प्रतिनिधत्वैन' और रविशंकर। विमोर के दोनों कार्यक्रम देखे हैं वे अब भी पूरा नहीं पाता। कलकत्ता में 'नकाब' को तो खासी किल्ली थी, उसे भी लोग अभी तक याद करते हैं। अब भी कलात रंगमंच के बारे में जहां कहीं भी उल्लेख होता है, 'नकाब' की चर्चा किए बिना बात आगे नहीं बढ़ती।

इधर के पेशे तकलीफ़ें कमुनिस्ट पार्टी का जबर्दस्त हाथ था। उन्हें सरकार इससे भी ज़्यादा-ढीठ अनुशासन चाहती थी। लेकिन इसके बावजूद हमने एक रेलवे उठाने की जिसके कलात भूतपत्नी देवाई, विजयालक्ष्मी पंडित, सावित्री पाण्डु जैसे कई महत्वपूर्ण व्यक्ति हमारे मेहरे।

भारतीय रंगमंच की यही विडंबना है कि उसे हमेशा ही अपने अस्तित्व के लिए संघर्ष करना पड़ा है। यहां तक कि जो इनके हितचिन्तकों रहे हैं, जैसे विद्यासागर कॉलेज, इप्ट थियेटर्स को भी अपने कारे नहीं मुसलों पड़ी और उन्हें अक्सरहा करने को कोशिशों भी लगातार होती रहीं। फिर जब लड़कियों ने अंग्रेजी फ़ॉक सूट किया तब तो हंगर गुप, डांसकला अकादमान कालु जैसी प्रमुख हस्तियों को आगे आना ही नहीं पड़ा। उन्हें इस कि अंग्रेजी शिक्षा से लड़कियां बिगड़ जाएंगी।

जब माइकेल मधुसूदन दत्त ने पुरुष अभिनेताओं के बदले स्त्रियों से अभिनय कराने की बात सोची तब भी लोगों ने इसे सहज रूप से स्वीकार नहीं किया। इसीलिए स्त्रियों को लेकर संगीत ही स्थिर रही है, महाकवि उनकी प्रतिभा के विकास को लेकर।

मैं जब १९८३ में नाटकों की दुनिया में आई, या मेरे जैसी और भी लड़कियां जो रंगमंचीय परिवारों में आई थीं, शायद सभी को यहां आने के लिए न कोई विशेष बाधाएं पार करनी पड़ी थीं। मेरे लिए एक सहूलियत थी कि मेरे पिता **सत्येंद्र भट्टाचार्य** और मेरी मां **रत्ना** तथा जीजाजी **शांति मित्र** और **कमला मित्र** दोनों संगीत से आगत थे। मेरी मां और बहनें घर में भी घर बजाते थे कोई आपत्ति नहीं थी। हालांकि नाना रिश्तेदारों के कहने न करने का मुझ पर कोई दबाव-ओं पड़ा। आए से साथ-साथ के न रहने से भी मुझे बाधा देने वाला कोई नहीं रहा। रंगमंच पर तेरा प्रवेश भी अचानक ही हुआ। हालांकि हम सबका एक अनिश्चित संपर्कित और घरों वहीं जो लड़कियां रंगमंच को बजाए थियेटरों में पेशेवर और पेशे के शौक से आ चुकी थीं। गहीं **विजन भट्टाचार्य** के 'आगुन' (आग) नाटक में दिलेरानी के काम ही बाधा होकर एक घोर को पुलिस दिखाने पड़ी थी।) उस वक्त बुद्धिजीवियों के पारम्परागत रंगमंच में कुछ आगत हटकर लाए करने का जोश कर पकड़ चुका था। यह पुरुषे विश्वासपूर्ण का समय था। सड़कों पर नाटक के पुराने पोशाकों की अब के बिना कोई मामूली घटनाओं कर मुमकिन नहीं थी। सभी अभिनेता और अभिनेत्रियां, संगीतकार, गायकगण, साहार जैसे न जाने कितने जन शामा प्रभावित हुए। उस वक्त कलकत्ता के रंगमंच पर जितने भी नाटक हो रहे थे या तो वे सब पुराने नाटक थे। ऐतिहासिक, पौराणिक और सामाजिक विषय वस्तु पर आधारित ये सारे नाटक जिसमान नाचकुल से भरे होते थे। ज्यादातर जिनमें भी ऐसी ही होती थीं। एक खास फार्मूला से तयारी हुई। इन सबको देखकर लगता है सारी की सारी कला—अपना कलकत्ता महानगर जिसमें मध्यवर्ग सामाजिक कुरीतियों का शिकार बना हुआ है। साथ इसलिए कलात को हल कुछ बदलाव की मांग कर रही थी—एक नए परिवर्तन की।

'कल्लिन जिसिये लोकप्रिय और कलकत्ता रंग कुछ आगत नाटक लिखे गए नाटकों और गीतों को अकारण लोकप्रिय बना रहा था। सन् ४४ का आंदोलन और क्विट-इंडिया की भावना आदि का मिश्र अब भी आंखों के सामने साफ़ दिख रहा। **खालीवली हालना** आपकी चीज है पुकारे थीं। कुछ लोगों ने लिखा 'सिंदूरिया' आकाश हो गया था। देश के सभी बड़े शहर जैसे ही बंद थे। कलकत्ता के आंदोलन में आगजनी जलाव, खून और साहार की चीख-पुकार सभी जगहों पर और अंधेरे पर कब्जाने के लिए ट्रेन खड़े रहते थे। इसी माहौल में 'अकालवधि' और 'नकाब' नाटकों को रचना हुई। अब तक जिसिया सिरियो मंच के कारने पारंपरिक जनवादपद मंच तैयार हो चुका था। इस बीच ही कुछ समय के लिए इप्ट सक्रियों आराम हो गई थी, क्योंकि नाटक या अभिनय करने का कोई रंगकर्म मुहावे नहीं था।

अकस्मात 'नकाब' में मुझे अभिनय करना ही पड़ा। उस नकाब की लड़की होने की बात तोड़ना और बात थी, इस पर मंच देने की फुर्सत नहीं थी। पेटी हमारा काफ़ी अरसा-फ़ीसदी की सहायता करने में ही एक विशिष्ट किस्म की उत्तेजना अनुभव करते थे। गत तब भी एक पात्र में मुझे गवारी पेश हुई। उस काल हम लोग इकब-नायकगायक ने 'अकबरकी' नाटक का प्रदर्शन करने गए थे। उस वक्त तक मेरी शादी नहीं हुई थी। नायकगायक ने अभिनय के लिए एक गीतात्म का जैसे जगह से कटा कलकत्ता में और नवनिधन थियेटर (नवनिधन थियेटर—दीपक निर्माण की बहार)। कैसी हुई थी। हम लोगों को वहीं पहल लगी थी। मगर वहां पहले का कोई इन्तजाम नहीं था। कुछ दूर पर पेड़-पौधे की आड़ में पुरुष थे, कुछ झाड़ीदार जंगल आ रही थीं। मैं और तृप्तिजी दो पहले निकले को आता में उतर ही गए थे। मगर कुछ दूरी पार करना हम लोग नहीं पहुंचे। दो-चार बार आवाज लगाने पर भी कि विशिष्ट उन्हें दो-तीन औरतें बाहर निकल आईं। उन्हें देखकर लगा कि वे यहां पहले किसान रही हों और हैं। हम लोगों के उनसे पहले पहले। हम बीच तक लोग बैठ रहे, लहरों की आई है आहट आने में आसपास कर पुकारे थीं। एक की मुस्कराहट हुए देख काले के हिसाब से हमें मिलने के लिए पहले लेकर आ रही थी कि अचानक खड़ाका हुआ। पर के अंदर से एक बीच पुरुष ने चीखते हुए कहा, 'तीनियों को निकाल मैं पहले क्यों दे रही हो ?' लेटि से उन्हें धकेल दे दिया तो और नहीं मैं उन्हें पालना कर दो।' लहरित दो ने फीकी सी मुस्कान दी। उन्हें देखकर लगा कि वे यहां की सामान्य स्त्रियां नहीं हैं। उनके चेहरे पर एक खास किस्म की कठोरता थी। उनकी आंखों में एक खास किस्म की चमक थी। उनके हाथ-पैर मजबूत थे। उनकी देह पर कपड़े भी कुछ अलग किस्म के थे। वे साधारण घरेलू औरतों की तरह नहीं लग रही थीं। उनमें एक खास किस्म का आत्मविश्वास था। उनकी चाल-ढाल में एक खास किस्म की दृढ़ता थी। उनकी आंखों में एक खास किस्म की चमक थी। उनके हाथ-पैर मजबूत थे। उनकी देह पर कपड़े भी कुछ अलग किस्म के थे। वे साधारण घरेलू औरतों की तरह नहीं लग रही थीं। उनमें एक खास किस्म का आत्मविश्वास था। उनकी चाल-ढाल में एक खास किस्म की दृढ़ता थी। उनकी आंखों में एक खास किस्म की चमक थी।

रंगमंच अपने नाटकों, अभिनेताओं, गीतों और लेखों आदि के जरिए लगातार-कोशिशें लोगों को चेतना को जगाकर उन्हें बेहतर बनाने का काम करता है। इसका फल जनता का प्यार हुआ। आम बंगालियों के जीवन में उनके द्वारा कभी नहीं सांस्कृतिक पहचान क्या है ? क्या उसे हम जनसमुद्रके नहीं कहेंगे ?

इस अलावे के दायरे में आकर यह तो नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने किसी कुछ बुद्धिजीवियों के लिए साहित्य सृष्टि की है। आम जनसमुदाय की चेतनाका को किसी एकांगी दृष्टि से ही करोड़ को जकरात सहायता की जाती है, तब तो स्वीटोत्पन्न को बहा पर न ले जाने की आशंका है।

'आगन्तुक' को बाद्धों, जिद और रंगमंच के क्षेत्र में एक महान विराम संघर्ष करने की स्थापित की अभिलाष में आई थी। लेकिन उस वक्त क्या इस महान विराम की जान को हम कर दो कर पहिले हाते थे ? नहीं। क्या, मन में यह खयाल था कि कुछ दिन ही तो लोगों के दिलों-दिमाग को तकलीफ़ें झकझोरकर उन्हें तृप्ति पहुंचा दें, उन्हीं उद्वेलित करें, उन्हें अस्थिर करें, चिंतित करें। यह किसी संवेदनशील व्यक्ति का तरीका है। जब किसी कलाकार को। इसी कारण वह हमारी आंखें होती। फिर कहीं तक इस तरह्यें। हालांकि अब इस शब्द के रंगमंच इस्तेमाल से हमारी यहां कुछ ही नहीं है। ये प्रसंगिक होते के बावजूद आकस्मी को अपनी जीव मजबूत करने के आविष्कार संघातक सिद्ध हो गई।

यहां पुनः स्थिरता हो या 'आरंभ स्थिरता'—इन सभी ने 'आगन्तुक' के उस संघात का त्याग उठाया है और अपने तक उठा रहे हैं। फिर भी यह बात आज सही साबित हो गई है कि अगर स्थिरता कई सालों से लगभग खत्म हो गया है। और कई सालों से यह अपना अपना रहे पुकारे हैं, या कहिए कि इसकी उन्हें खास ही पुकारे हैं। इसके दोनों पुरुष बन गए हैं इन स्थिरता के कर्णधार ही हैं। फिर भी इन्हीं के बीच कुछ बेहतर करने की कोशिशें भी जरूर आती हैं। सालभर पहले बहुत चिन्तगती। मगर इससे खत्म हो जाती हैं।

'अगर स्थिरता' से जुड़े लोगों से मुझे एक बात कहनी है। वैसे इसके संदर्भ में कहा भी है कि अगर स्थिरता का पुनः स्थिरता करीब तब संपूर्ण स्थिर के अभाव से बहुत को चलन नहीं हो सकते। इधर के देशे तरीका देखकर मेरी यह धारणा हुई है कि अधिकांश अगरे काम से तीन आपसे पास आ रहे हैं। उनमें मेहनत बहुत कम लगता आती है। अब यही देखिए न 'नकाब' की मांग हुए आई से पुकारे हैं। मगर अब भी कोशिशें में प्रतिभा (नकाब का आविष्कारी संस्कार) वर्णित की बात करके एक अकादमिक कार्यक्रम की आशा की जाती है और ऐसा न होने पर दर्शकों के मन्ने पर टीस मन रह जाता है। मगर मैं फिर कहती हूं, इसमें अफ़सोस की भी है। ऐसा न होता तो आज कब की खुश नहीं होती।

बहुत से ऐसे नाटककार हुए हैं, जिन्होंने प्रगतिवादी करने के लिए काफ़ी दिनों से मजदूरों का ऐसे दुखी पात्रों के गुप्त से 'आलोचित' और 'आशावादी' संदेश कहानी का चित्रण पालपाश था। आज भी काफ़ी लोग इसको पुनरीक्षित में लगे हुए हैं। यह अच्छा लक्षण नहीं है। इस तरह की भीड़ों और आलोचित आते दिखा-सुखकर आकलन आने में बाद-बाद कोई खास तौर पर दर्शकों के मन्ने पर टीस मच नहीं दिखा जाता है। मगर मैं फिर कहती हूं, इसमें अफ़सोस की है। ऐसा न होता तो आज कब की खुश नहीं होती।

बहुत से ऐसे नाटककार हुए हैं, जिन्होंने प्रगतिवादी करने के लिए काफ़ी दिनों से मजदूरों का ऐसे दुखी पात्रों के गुप्त से 'आलोचित' और 'आशावादी' संदेश कहानी का चित्रण पालपाश था। आज भी काफ़ी लोग इसको पुनरीक्षित में लगे हुए हैं। यह अच्छा लक्षण नहीं है। इस तरह की भीड़ों और आलोचित आते दिखा-सुखकर आकलन आने में बाद-बाद कोई खास तौर पर दर्शकों के मन्ने पर टीस मच नहीं दिखा जाता है। मगर मैं फिर कहती हूं, इसमें अफ़सोस की है। ऐसा न होता तो आज कब की खुश नहीं होती।

आज से ठीक अठारह साल पहले हुए थे, जिनमें प्रगतिवादी करने के लिए काफ़ी दिनों से मजदूरों का ऐसे दुखी पात्रों के गुप्त से 'आलोचित' और 'आशावादी' संदेश कहानी का चित्रण पालपाश था। आज भी काफ़ी लोग इसको पुनरीक्षित में लगे हुए हैं। यह अच्छा लक्षण नहीं है। इस तरह की भीड़ों और आलोचित आते दिखा-सुखकर आकलन आने में बाद-बाद कोई खास तौर पर दर्शकों के मन्ने पर टीस मच नहीं दिखा जाता है। मगर मैं फिर कहती हूं, इसमें अफ़सोस की है। ऐसा न होता तो आज कब की खुश नहीं होती।

आज से ठीक अठारह साल पहले हुए थे, जिनमें प्रगतिवादी करने के लिए काफ़ी दिनों से मजदूरों का ऐसे दुखी पात्रों के गुप्त से 'आलोचित' और 'आशावादी' संदेश कहानी का चित्रण पालपाश था। आज भी काफ़ी लोग इसको पुनरीक्षित में लगे हुए हैं। यह अच्छा लक्षण नहीं है। इस तरह की भीड़ों और आलोचित आते दिखा-सुखकर आकलन आने में बाद-बाद कोई खास तौर पर दर्शकों के मन्ने पर टीस मच नहीं दिखा जाता है। मगर मैं फिर कहती हूं, इसमें अफ़सोस की है। ऐसा न होता तो आज कब की खुश नहीं होती।

बाकी पेज ३ पर

गर्मी के पीले हाथ हैं अमलतास

डॉ. जगदीप सक्सेना

गर्मी के मौसम में हम किसी पुराने आदमी को खोजते हैं। वह नहीं तो पुराना दिखाई देता है ? पुराने की हर आदमी पुरानी-सी दिखती है। पुराने के होंठ और बालम पीले पत्तों की याद नहीं रख पाते। शायद इसीलिए गर्मी में पलाश को सुर्ख पुराने से सुलगाकर करने का साथ ही, सेमल छाया को देते हैं।

अमलतास हमारा परिचित पुराना है। उसे बचपन से 'आरगधनी', बंजारा में 'जानीपत', 'अमलतास' और गोवा में 'आमरी' नाम से जाना जाता है। मेरे हमारा पेड़ोंमें नाम **कैसिया फिस्तूला** है। आंग्रेजी में 'गोल्डन शावर' यानी 'सुनहरी फुहार' कहा जाता है। कैसिया आमतौर पर **कोल्ड-रिफ्रेशमेंट** कुल का माना है। इस कुल में **कैसिया** नाम से और भी कई पौधे हैं, जिनमें अपने औषधीय गुणों के कारण सेना (कैसिया आंग्स्टीफोलिया) सबसे अधिक प्रसिद्ध है।

अमलतास देश के लगभग हर हिस्से में दिखाई देता है। जंगलों में छितरीदार रूप में और शहरों के किनारे सड़कों पर अकेले-दुकेले के अलावा, कुल मिलाकर इसकी ४० से ६० तक प्रजातियां पाई जाती हैं। अमलतास ऊंचाई में लगभग ४० से ५० फुट तक जाता है। इसका तना मोटा और शाखाएं फैली हुई होती हैं। इसके पत्ते ६ से १२ इंच लंबे होते हैं। इसकी पत्तियां एक-दूसरे के सामने जोड़ों में आमने-सामने लगती हैं। पत्तियों के किनारे चिकने होते हैं। इसके फूल ४ से ६ इंच लंबे गुच्छों में लटकते हैं। इसकी फलियां गोल, लंबी और पतली होती हैं। इसके बीज चपटे होते हैं।

अमलतास के पेड़ लगाने के लिए कोई खास मेहनत नहीं करनी पड़ती। बस, बीज को बोने के पहले उसे रात भर पानी में भिगो देना चाहिए। बीज के ऊपर की सख्त परत को हल्का-सा रेत लेना चाहिए। इससे पानी बीज के अंदर आसानी से पहुंच जाता है। पौधे को पहले साल में खाद और पानी की जरूरत होती है। इसके बाद यह अपने पैरों पर खड़ा हो जाता है। इसे ज्यादा देखभाल की जरूरत नहीं पड़ती। अमलतास को पतझड़ के समय कुछ पत्तियां झड़ती हैं। लेकिन इसकी पत्तियां वसंत के आते ही फिर से आ जाती हैं। इसलिए इसे सदाबहार पेड़ भी कहा जाता है।

अमलतास के फूल लगने के लिए कोई खास मौसम नहीं होता। कलियां तो यहां-वहां दिखाई देती हैं, लेकिन फूल अप्रैल-मई में अपने पूरे यौवन पर होते हैं। इस समय पेड़ों पर पत्तियां कम और फूल ज्यादा होते हैं। इसके फूल पीले रंग के होते हैं। इसके फूलों में एक खास किस्म की मादकता होती है। इसके फूल ज्यादा दिन नहीं टिकते। ये दो-तीन दिन में ही मुरझा जाते हैं। इसके फूलों में मकरंद की मात्रा बहुत कम होती है। इसलिए मधुमक्खियां इसके फूलों पर कम ही आती हैं। इसके फूलों में परागकण भी बहुत कम होते हैं। इसलिए इसके फूलों से एलर्जी की शिकायत भी कम ही होती है।

अमलतास के फूल लगने के बाद इसकी फलियां लगने लगती हैं। ये फलियां शुरू में हरी होती हैं। बाद में ये भूरी हो जाती हैं। इसकी फलियां ४ से ६ इंच लंबी होती हैं। इसकी फलियों में बीज एक खास गूदे में लिपटे रहते हैं। इस गूदे में ५० से ६० बीज होते हैं। इसके बीज चपटे होते हैं। इसके बीज पर भारी खाल होती है। इसलिए बीजों को पानी में भिगोकर बोना चाहिए।

अमलतास के पेड़ों पर कई तरह के कीड़े-मकोड़े लगते हैं। इसके पत्तों को खाने वाले कीड़ों में सुंडी और टिड्डी प्रमुख हैं। इसके अलावा इसके फूलों को खाने वाले कीड़ों में थ्रिप्स और मिली बग प्रमुख हैं। इसके फलों को खाने वाले कीड़ों में फली छेदक कीड़ा प्रमुख है। इसके बीजों को खाने वाले कीड़ों में घुन प्रमुख हैं। इसकी जड़ों को खाने वाले कीड़ों में दीमक प्रमुख है।

अमलतास के पेड़ों पर कई तरह के रोग लगते हैं। इसके पत्तों को लगने वाले रोगों में पत्ती धब्बा रोग और चूर्णी फफूंद रोग प्रमुख हैं। इसके फूलों को लगने वाले रोगों में फूल झुलसा रोग प्रमुख है। इसके फलों को लगने वाले रोगों में फली धब्बा रोग प्रमुख है। इसकी जड़ों को लगने वाले रोगों में जड़ गलन रोग प्रमुख है।

अमलतास के पेड़ों पर कई तरह के रोग लगते हैं। इसके पत्तों को लगने वाले रोगों में पत्ती धब्बा रोग और चूर्णी फफूंद रोग प्रमुख हैं। इसके फूलों को लगने वाले रोगों में फूल झुलसा रोग प्रमुख है। इसके फलों को लगने वाले रोगों में फली धब्बा रोग प्रमुख है। इसकी जड़ों को लगने वाले रोगों में जड़ गलन रोग प्रमुख है।

उजाड़ विशेषज्ञता अमलतास

2014-01-0615-2

अपने शास्त्रीय समझदारी के संगम में इस कदर आकंठ डूबे रहते हैं कि जीवन के यथार्थ का उन्हें वास्तविक ज्ञान नहीं है।

सदानंद बाबू की पत्नी गौरी शुरू से जगमोहन-प्रभा की जोड़ी की शास्त्रीयतावादी प्रवृत्ति से लड़ने के लिए सदानंद बाबू को आगाह करती रहती है।

सदानंद-जगमोहन कोई काल्पनिक चरित्र नहीं है। ये हमारे जीवन के जिंदा चरित्र हैं। इनसे कभी भी कोई भी मिल सकता है। शादी के संसार में सदानंद-जगमोहन एक प्रवृत्ति हैं। इन्हें व्यक्तिमात्र में समिति कर देना मूर्खता होगी। लोगों में परंपरागत दृष्टिकोण से शादी करने के खिलाफ दिन प्रतिदिन विरोध बढ़ता जा रहा है। लड़के-लड़कियां अपनी इच्छा से शादी का फैसला लेने का साहस जुटा रहे हैं। ऐसे लोगों को उत्साहित किया जाए। पर, शादी के सवाल पर सही परिप्रेक्ष्य न होने के कारण कई गलतियां हो जाने के कारण अपने समूचे प्रभाव में कड़वी यादें छोड़ जाती हैं। इन कड़वी सच्चाइयों से बचने की जरूरत है।

एक दूसरी प्रवृत्ति यह भी है कि पुरुष अपनी आधिकारिक पत्नी को छोड़कर किसी और के साथ जीवन यापन करता है। पत्नी से औपचारिक संबंध विच्छेद नहीं हुआ है। पत्नी गांव में रहती है। शहर में पति महोदय किसी और के साथ रह रहे हैं। ऐसे युगलों की कई मजबूरियां हैं। वे किसी न किसी कारण से अपनी पत्नी को सहचरी बनाने में असमर्थ रहे हैं। या फिर वह सहचरी बन नहीं पाई है। पत्नी कानूनी तौर पर संबंध विच्छेद नहीं करना चाहती। चूंकि कानूनी तौर पर पति को संबंध विच्छेद का अधिकार नहीं है इसलिए ऐसे युगलों के जीवन में एक अवरोध ठोस रूप में बना हुआ है। १९८१ की जनगणना के मुताबिक देश में ऐसे १० लाख जोड़े हैं, जो गतिरोध झेल रहे हैं।

विवाह को अब तक संस्थागत रूप माना जाता रहा है। बिना विवाह की पैदायश संतान को अवैध कहा जाता रहा है। पर, आधुनिकतावादी समाज ने इस परंपरा को भी पलट दिया है। आज कोई भी औरत शादी के बगैर संतानोत्पत्ति कर सकती है, अपने बच्चे की पिता का नाम दिए बगैर पाल सकती है। समाज में सम्मानित व्यक्ति का दर्जा हासिल कर सकती है। यह औरत की सामाजिक जिंदगी की लंबी छलांग ही कही जाएगी। पर, ऐसी छलांग लगाना हर औरत के वृत्त का काम नहीं है।

वैवाहिक जीवन में विविधताओं के कई रूप हैं। एक रूप है अतिक्रांतिकारी शादी का। इस रूप को मानने वालों का तर्क होता है कि परंपरागत शादी सामंती समाज की देन है और सिविल मैरिज पूंजीवादी समाज की देन है। इसलिए सामंती-पूंजीवादी शादी की रीतियों को तोड़कर एक नए किस्म की क्रांतिकारी शादी का रूप बनाया जाना चाहिए। जिसमें न तो पंडित हो न अदालत हो। अतिक्रांतिकारियों ने जो विकल्प चुना है वह भी कम रोचक नहीं है।

पिछले दिनों जवाहर शर्मा ने एक लड़की से शादी का फैसला किया। उसने अपने दोस्तों में इसकी सूचना दी और एक जगह जल-पान की व्यवस्था करके दोस्तों को बुला लिया। जलपान के मौके पर न तो पंडित था, न शादी कराने वाला मजिस्ट्रेट था। दोस्तों ने इस मौके पर लंबी-लंबी तकरीरें कीं। जलपान किया और चले गए। 'शादी' हो गई। इसी तरह एक छात्र नेता अपने संगठन की सालाना कॉन्फ्रेंस में अपनी प्रेमिका को लेकर पहुंच गए और अपने नेता से बोले कि मैं कॉन्फ्रेंस के मौके पर शादी की घोषणा करना चाहता हूं। और इस घोषणा के साथ ही यह भी माना जाए कि मैंने शादी कर ली है। इस पर नेतागण बिगड़ उठे। और बोले यह सीधे साधे अराजकता है। मौजूदा समाज में शादी की स्वीकृति के लिए जो भी प्रचलित हैं, उनमें से किसी न किसी को स्वीकार करके ही शादी की जा सकती है। कानून और समाज की तब ही स्वीकृति देगा। शादी की सभी रीतियों के निषेध पर टिकी शादी कभी भी शादी नहीं

जिंदगी में कहानी

पेज १ से जारी

उनका कैरियर खत्म हो जाता है। मगर ऐसी भी अनेक भाग्यवान स्त्रियां होती हैं, जो अपने व्यक्तित्व और अनुकूल परिस्थितियों के कारण पार उतर जाती हैं। ऐसा भी होता है कि कई बार अपनी महत्वाकांक्षाओं के कारण या कुछ दूसरे दबावों की वजह से कोई स्त्री ऐसी कोई बड़ी गलती कर बैठती है जिससे उसे और उसके दल को काफी नुकसान उठाना पड़ता है। मगर न जाने कितनी स्त्री कलाकारों की प्रतिभा उनकी घर-गृहस्थी में तथा इधर-उधर क्लबों में कुछ पैसों की खातिर स्तरहीन नाटकों की बेकार भूमिकाओं में अयोग्य निर्देशकों के साथ काम करते हुए नष्ट होती रहती है। उसका कौन हिसाब रखता है ? समाज जरूर बदला है, लेकिन स्त्रियों के बारे में समाज की मानसिकता कितनी बदली है ? बाहरी बदलाव दीखते हैं, मगर....।

श्रीमती विनोदिनी दासी (बंगला रंगमंच की एक पुरानी बहुचर्चित अभिनेत्री) ने अगर अपनी आत्मकहानी न लिखी होती तो रंगमंच के लिए किए गए उनके असामान्य त्याग की कहानी से हम अपरिचित ही रहते। जिस तरह और भी बहुतों के बारे में हम नहीं जानते। लेकिन विनोदिनी निःसंदेह अलग तरह के व्यक्तित्ववाली कलाकार थीं। इसके बावजूद उन्हें न जाने कितनी बार धोखा खाना पड़ा। यह बात सभी जानते हैं। उनके पैसे से एक थिएटर का निर्माण हुआ था। कहा गया था कि उस थिएटर भवन का नाम उन्हीं के नाम पर रखा जाएगा। वी-थिएटर। जब वे वी-थिएटर नाम से हुई रजिस्ट्री की अत्यंत व्याकुलता से प्रतीक्षा कर रही थीं, उस वक्त के ख्यातनामा नाटककार-कलाकार मैनेजर ने आकर उन्हें रजिस्ट्री हो जाने की शुभ सूचना दी। प्रतीक्षारत विनोदिनी को पता चला कि थिएटर का नामकरण हुआ है- स्टार थिएटर ! उन्हीं के विश्वस्त भाई और करीबी लोगों को यह सूचना देते जरा सा भी संकोच नहीं हुआ। यहां तक कि कुछ भी अज्ञात कारणों से उन्हें इस थिएटर में दो महीने तक काम से भी अलग रखा गया था। शायद वे इससे वंचित ही रहतीं, अगर उनके आश्रयदाता ने जिद पकड़ न ली होती और उनके गुरु मध्यस्थता करके उन्हें थिएटर ले न गए होते।

क्या आज भी नाटक के लिए समर्पित स्त्रियां बहुत कुछ गंवा करके भी विस्मृति के अंधकार में नहीं ढकेल दी जा रही हैं ? विनोदिनी प्रकरण को लंबा समय हो चुका है। कहना न होना कि स्त्रियों के अभिनय कार्य को अब बुरी नजर से देखा नहीं जाता, बस इतनी ही प्रगति हुई है। समय बीतने के साथ समाज व्यवस्था में परिवर्तन होते रहने से शायद एक दिन ये सब बाधाएं भी खत्म हो जाएंगी। अगर जीवित रही तो इसे देखकर खुशी होगी।

● बंगला से अनुवादः अमर गोस्वामी

डंगर बोली

पेज २ से जारी

होता और देखना, सुनना, बोलना महसूस करता था। यह और बात है कि मुझे बकरे के सर से बड़ा डर लगता। मैं कसाई की दूकान पर भी अगर सर देख लेता तो उसके बेजान आंखों का सामना न कर पाता था। ऐसा लगता जैसे वे मेरी तरफ देख रही हों। मैं यह भी कोशिश करता कि मैं किसी बकरे को मालूम न होने दूं कि मैं उसकी जुबान जानता हूं। मैं घरवालों और जान-पहचान वालों से भी यह बात छिपाता था। पर बकरे की बोली जानने के कारण मेरे लिए बहुत ही मुश्किल परिस्थितियां पैदा हो गई थीं। कई बार मुझे लगता कि मैं खुद अंदर ही अंदर बकरा बनता जा रहा हूं।

घरवालों ने कई बार इस बात पर जोर डाला कि मैं ईद की कुर्बानी खुद अपने ही हाथों से करूं। मतलब कि मैं अपने ही हाथों से बकरे के गले पर छुरी चलाऊं क्योंकि यही सुन्नत है। मौलवी ने भी मुझे समझाया और कहा कि यह इसलिए भी जरूरी है कि इससे खुदा की राह पर खून बहाने का जज्बा और साहस पैदा होता है और आदमी जिहाद में हिस्सा लेने का हकदार बनता है। पर मैं ऐसा कभी न कर सका, क्योंकि जिबह होने वाले बकरे जैसे डर और दहशत से चीखते और रोते-पीटते हैं, वह केवल मैं ही सुन-समझ सकता हूं और मुझे ही इस बात का अंदाजा है कि किसी हम-जुबान को जिबह करना कितना मुश्किल काम है। यह कोई आम या मामूली आदमी के वश की बात नहीं। आम आदमी कत्ल तो कर सकता है हलाल नहीं कर सकता। इसके लिए पैगंबर का दिल और साहस चाहिए। उनको भी आंखों पर पट्टी बांधनी पड़ती है। मैं कई बार सोचता, अच्छा होता कि मैं बकरे की बोली न जानता और इतना बुज़दिल न बनता। चाहे इसे ईमान की कमजोरी समझा जाए, पर मैंने अपने दिल में पक्का फैसला कर लिया था कि मैं अपने हाथों से किसी जानवर को जिबह नहीं करूंगा। लेकिन पिछले साल मैं अपने इस वायदे पर कायम न रह सका और यहीं से बुराई की शुरुआत होती है।

हुआ इस तरह कि बड़ी दुआओं और मन्नतों के बाद मुझे खुदा ने एक बेटा दिया। बहुत ही सुंदर गोल-मटोल और मेमने की तरह कोमल और प्यारा। अब्बाजान ने तुरंत इकीके के लिए बकरे मंगा लिए। शहर में रहते हुए अब

'खाने के लिए इनके मुंह में भी भेड़िए के दांत होते हैं।'

'मेरी तो अभी से ही डर के मारे जान निकली जा रही है।'

'पहले कौन जिबह होगा ?'

'तुझे बहुत डर लग रहा है, इसलिए पहले मैं।'

'नहीं तुझे जिबह होते देख मैं और भी ज्यादा घबरा जाऊंगा, इसलिए पहले मैं।'

'नहीं मैं।'

मैं... मैं... मैं...

मैं काफी देर तक उनकी बातें सुनता रहा। फिर उठकर खिड़की बंद कर दी। पर सारी रात मुझे नींद न आई। अगले दिन छुट्टी थी। मैं देर तक सोकर उठा और देखा घर में दोपहर के खाने की तैयारियां हो रही हैं। प्याज-लहसन छीले जा रहे हैं। मिर्च-मसाले पीसे जा रहे हैं और टिक्के कोफ्ते और गोश्त का इंतजाम हो रहा है।

अब्बाजान शायद कसाई को बुलाने गए हुए थे। मैं घंटी की आवाज सुन बाहर गया। मैंने देखा पड़ोस की मस्जिद से महज़बी तालीम लेने वाला लड़का खालों के बारे में पता करने आया था कि खालें उतर चुकी या नहीं।

'अभी तक नहीं उतरी।' मैंने उसे बताया।

उसने हैरान होकर पूछा, 'अभी तक नहीं उतरी ?'

'जिबह करने से पहले किस तरह उतार सकते हैं ?'

'हां यह तो सही है। मैं फिर आऊंगा।'

जब जिबह करने का वक्त आया तो मैं घर से चला जाना चाहता था। पर अब्बा ने मेरे हाथ छुरी पकड़ा दी और दबाव डाला कि खुद अपने हाथों से जिबह करूं। मैंने बड़ी कोशिश की, पर उन्होंने मुझे वहां से जाने न दिया।

पहले वे छोटे को ले आए। वह थर-थर कांप रहा था। मैंने कहा 'पहले बड़े को ले आओ।'

बड़े को ले आए तो वह जोर-जोर से चीख चिंघाड़ मचाने लगा। फिर आंखों में आंसू लिए छोटे से कहने लगा, 'मुंह दूसरी तरफ फेर ले, छोटे।'

छोटे का अपनी जगह खड़े-खड़े पेशाब निकल गया। मुझे उसकी रात वाली बात याद आई। मैंने सोचा, पहले बड़े को हलाल किया तो छोटा मारे घबराहट के ही मर जाएगा। मैंने कहा, 'पहले छोटे को ही करो।'

दरअसल मैं फैसला नहीं कर पा रहा था कि पहले किसे हलाल करूं। वे छोटे को ले आए। जब उसे उसी जगह लिटाया गया तो उसने जोर-जोर से मिमियाना शुरू कर दिया।