INDRAPRASTHA COLLEGE FOR WOMEN
UNIVERSITY OF DELHI

code

journal of translation

Volume 7 * 2021

prism break

Designed by Apoorva Kapur

INDRAPRASTHA COLLEGE FOR WOMEN
UNIVERSITY OF DELHI

code

journal of translation

Volume 7 * 2021

prism break

EDITORIAL

-Hey there, are we audible?

XXX

-Hello, are we visible?

XXX

-Are we?

- (whispers) I don’t think they can see us, man.

XXX

Oh wait, let us think, then perhaps we shall be.

[The editors get disconnected]

Disconnected, one looks into the mirror and witnesses no human forms, but icons, typos, zeros and ones and @(s). The looking-glass weaves menace into the psyche, the screen blinks, flagellates and swoons—all within a matter of microseconds. *This* mirror robs us of our identities. Devoid of a body, alienation becomes us. That one sure-footed Lacanian method does not hold any meaning any more. When the connection whirrs to life, the tiny preview window is all we can see and it looks back at us with the ghastly eyes of our own personal Medusa. We cannot move—god, one nudge outside the blinking frame, one wrong angle, would be such a faux-pas.

XXX

-What about now? Can you perceive us as we simmer in this two-by-two boxed translation?

[...redirecting in 3...2...1...]

If presence is absence, or absence presence, we leave that to Derrida, Rousseau and the like. What concerns us most as we sit here uncomfortably is how these two co-exist, especially after having kissed goodbyes to our quotidian habits of non-digital, real time-space driven contact. When a gesture passed between college windows, or a chance eye contact with a comrade across the college pavilion seem souvenirs preserved from a bygone era, we are compelled to think if our existence too might be questionable. Permission to leave this dilemma too to some stony, post-war existentialist?

Once the chaff of being and existence is sieved and separated, we are left with the grain of the material so that we can go back to photographs, paintings and architecture to check if everything has indeed changed, or if it only appears to be so because of the lingering distance. Yards and yards of the campus are minimised and packed in an X by Y interface. Mapping the history of our ‘self’ therefore appears to be a monumental task for we are both more and less than our pre-pandemic identities in this virtual maze. Shall we be able to conjure our ‘pandemic selves’ through photographs, screen recordings, videos, Whatsapp audios, and (post)human memories? The penultimate question is: how reliable will it all be, and if we were to use a Platonic cliché, how far removed from reality?

The potential of a photograph is as much different from that of speech as is that of a painting of an architecture from the actual architecture itself. We can never get enough out of a poem, a painting, or even from the body of a building. Nor can the influence of one medium encompass that of the other. The non-completeness of mediums is perhaps what defines the existence of other media. In all these places, we search for an iota of ourselves.

As such, ideology is realized through different semiotic modes which may corroborate, detract from or add to each other. Nevertheless, almost all of these modes have been playing the Orwellian 'telescreens' in our digitally connected lives. A big screen. A big face. A big message for all to follow. And so does everyone march to the tuneful Truth of the voice. A Truth generating itself from Power. A Power which the masses give to the voice. Power given by one over oneself. An unconditional Power. How? One asks... Well, it's elementary, my dear Whatsapp! It has truly been an elemental pentagon, the relationship between 'Health' and the screen. Health on Screens, on a fitness band screen, on a Whatsapp screen, on a false mirror. Eat well, sleep well, see well, hear well and understand well. Well to understand exactly what the screen asks you to understand!

You obey the screen, the voice, the picture.

You perform the digital circus.

You hound your own pulse- “Alive. Alive. Alive.”

The tracker’s called so for a purpose...

I see therefore am I seen.

I hear therefore am I heard.

The rhapsody of ‘We’ and ‘They’ has a prosody of unbalance:

Dot by dot, pixel by pixel, ‘We’ forged a being on exam forms,

While gasp by desperate gasp, ‘They’ lost their last breath in neglected dorms.

While ‘We’ lived beat by beat on a flashing fitness band,

Feet by tired feet, ‘They’ walked miles on scorching gravel and sand.

‘We’ gulped down measure after measure of hot herbal beverages,

‘They’ lived on sip after sip of rationed water for ages...

You obey th

You perform

You hound

The tracker

I see theref

I hear there

The rhapso
unbalance:

Dot by dot,
forms,

While gasp
breath in ne

While ‘We’ l

Feet by tire
gravel and

‘We’ gulped
beverages,

‘They’ lived

obey the screen, the voice, the picture.

perform the digital circus.

hound your own pulse- “Alive. Alive. Alive.”

tracker’s called so for a purpose...

e therefore am I seen.

ar therefore am I heard.

rhapsody of ‘We’ and ‘They’ has a prosody o
alance:

by dot, pixel by pixel, ‘We’ forged a being on exam
ns,

le gasp by deep gasp, ‘They’ lost their last
ath in neglected dorms.

le ‘We’ lived on a flashing fitness band,

by tired feet, ‘They’ walked miles on scorching
el and sand.

gulped down measure after measure of hot herba
erages,

y’ lived on sips of rationed water for ages...

You obey the screen, the voice, the picture.
forms,

You perform the digital circus.
While gasp by desperate gasp, 'They' lost their last
breath in neglected dorms.
You hound your own pulse- "Alive. Alive. Alive."

The tracker's called so for a purpose...
While 'We' lived beat by beat on a flashing fitness band,

I see therefore am I seen.
Feet by tired feet, 'They' walked miles on scorching
gravel and sand.

I hear therefore am I heard.
'We' gulped down measure after measure of hot herbal
beverages,

The rhapsody of 'We' and 'They' has a prosody of
unbalance:
'They' lived on sip after sip of rationed water for ages...

On the one hand were the multimodal representations of human suffering- photographs showing the plight of the marginalised, audios of people asking for help and appalling videos of death literally floating on the undulating waters of negligence. On the other hand, were the audio messages by powerful voices decreeing that 'All is well', played on numerous channels while a smiling photo of the owner of the voice was strategically juxtaposed with a transcript of the audio scrolling down to the speed of that voice. It is, thus, in mysteriously varied ways that multimodality shapes one's lived experiences and itself gets marked by them in return.

This everyday, collected, concerted effort of fashioning, moulding and expressing ever-changing concepts, texts, works, visions and interpretations, is a very magpie-like quality that involves picking up pieces and fragments that are all over the place and creating something that is different and yet the same. Such is the nature of multimodal translations that this volume of CODE comprises. In this era of excess, the field of translation now extends wider and wider to encompass not only multilinguality but also multimodality.

In this volume, systematic chaos reigns as 'texts' traverse through all possible conceptual modes that can be put to paper, directly or indirectly, albeit fleetingly. From protest songs to book covers, screenplays to maps, poetry to podcasts, philosophy to illustration—the following pages pushed our student translators to the limits of their active imagination to create something completely different and yet the same. The journal is also interspersed with academic papers, essays and think pieces on the nature and nuances of multimodal translations to aid the reader-researcher as they make their way through this disorganised sea of pastiches.

Culled and pulled together entirely in cyberspace, this volume's journey from conception to completion has been a long and arduous one—a slow eye-straining process that could not have been executed, if it were not for the dedication and belief of the people involved. We are thankful to our Principal, Professor Babli Moitra Saraf, for providing us with the opportunity to work and learn at the Translation and Translation Studies Centre. We are grateful to Dr Vinita Sinha for nurturing and intellectually guiding the translation team and the project itself, encouraging them to traverse beyond text into multimodality. We extend our thanks to Dr Rekha Sethi whose continued support and counsel has helped mould the Centre and the Journal into what it is today. We thank Dr Achyutanand Mishra and Dr Mihir Pandya for imparting their Hindi language expertise to the project. The editors are indebted to Ms Srinjoyee Dutta for her patience and faith in a scattered team and value her intellectual contribution which has been crucial to the successful completion of the volume. Lastly, we thank our student translators and contributors, on whose creative potential and subjective interpretation, the journal rests.

Trapped within a digital labyrinth, perplexed by a myriad of post-human interfaces, we all try to ape Sisyphus. But, Sisyphus was luckier. He had something as material as the boulder to measure his might while we struggle to prove our existence during the numerous roll-calls on a non-reliable, flattened pixelated slate. Yet, we haven't been absolutely clueless about our site of struggle. The mind is our rock and it has to be told that we do exist, only to see it rolling into disbelief every other day.

Apoorva Kapur
Editor

Shambhavi Misra
Sub-Editor

Muskan Tyagi
Sub-Editor

संपादकीय

कला और मनुष्य के बीच के संबंध को अभिव्यक्ति की डोर थामे रखती है। मनुष्य को जब भी अपने विचार अभिव्यक्त करने की आवश्यकता पड़ी, उसने कला के विभिन्न क्षेत्रों से आते हुए अभिव्यक्ति के माध्यमों का सहारा लिया है। यह कहा जा सकता है कि कला का हर रूप किसी न किसी विचार प्रक्रिया को साथ लेकर आगे बढ़ता है और यही विचार प्रक्रिया मनुष्य और कला दोनों को पूर्ण करती है। अज्ञेय के शब्दों में, "कला संपूर्णता की ओर जाने का प्रयास है, व्यक्ति की अपने को प्रमाणित करने की चेष्टा।" कला और मनुष्य के बीच मौजूद यही संवेदनाएँ अभिव्यक्ति के एक विस्तृत पहलू की ओर इशारा करती हैं जिसे हम 'अनुवाद' की संज्ञा दे सकते हैं।

बहुत सरल शब्दों में कहा जाए तो अभिव्यक्ति का प्रत्येक पहलू अनुवाद है, और बहुत गहराई में जाएँ तो भी हम यही कहेंगे कि अभिव्यक्ति का हर एक पहलू अनुवाद ही है। कैसे? इस बात को हम अंतर्विधात्मक अनुवाद की प्रक्रिया द्वारा बेहतर समझ सकते हैं। शब्द, कला, सिनेमा और संवाद इत्यादि की प्रस्तुतियों के माध्यम भिन्न हैं, फिर भी इन्हें एक सूत्र में पिरोने का काम अनुवाद करता है। इन सभी माध्यमों का सरोकार अपनी-अपनी विचार प्रक्रियाओं से है। अनुवाद का कार्य इन सभी माध्यमों के बीच मौजूद एक सामान्य विचार बिंदु की तलाश करना है। एक अर्थ में यही अंतर्विधात्मक अनुवाद कहलाता है। कहने को तो विश्व की प्रत्येक अभिव्यक्ति प्रक्रिया अंतर्विधात्मक है, लेकिन फिर भी वे एक दूसरे की जगह नहीं ले सकतीं। उन विधाओं में अपना मूल कलेवर मौजूद रहता है। उस मूल कलेवर में विधा की सामूहिक मर्मज्ञता भी आंतरिक रूप से मौजूद होती है जो उसको मौलिक बने रहने में सहायता करती है। अनुवाद का काम एक ओर माध्यमों, तरीकों, लहज़ों, भाषाओं का बदलाव करना है तो दूसरी ओर उस सामूहिक मर्मज्ञता को भी बरक़रार रखना है।

अंतर्विधात्मक अनुवाद अथवा इंटर सेमियोटिक अनुवाद अनुकूलन की प्रक्रिया पर आधारित है। मसलन किसी भी लिखित विचार को कार्टून की शक्ल देना अनुकूलन की इसी प्रक्रिया पर संभव है। ऐसे में महज़ विचार अनूदित होता है बाकी विधाओं की संपूर्ण सैद्धांतिकी मौलिक होती है।

मूलतः अनुवाद का सीमा विस्तार जितना महसूस होता है उससे कहीं ज्यादा व्यापक है।

इसी विस्तार को व्यावहारिक अंदाज में समझने हेतु 'कोड' का यह सातवाँ अंक प्रस्तुत है। यह अंक एक तरह का प्रयोग है। अब तक कोड के पिछले सभी अंक अंतर्भाषायी अनुवाद पर ही केंद्रित रहे हैं। इस तरह का अंतर्विधात्मक अनुवाद अपने आप में एक अनूठा प्रयास है या यूं कहें कि एक नई पहल है। दो विधाओं को जब एक दूसरे के समानांतर रखकर हम इनके मूल विचार बिंदु की तलाश करते हैं तो दोनों ही विधाएँ पंक्तियों के बीच क्या कहना चाहती हैं, यह बात साफ़गोई से समझ में आयेगी। मसलन, किसी भी विचार को एक कविता का रूप देना और उसी को एक पेंटिंग की शक्ल देना या फिर उसी के आधार पर कोई किस्सा बुन देना, इन सभी की पद्धतियों में एक बुनियादी अंतर है जो रचनात्मकता की ओर अग्रसर होता है। 'कोड' के इस अंक के माध्यम से हम इस बात को तफ़सील से समझ पाएँगे कि अभियक्ति का प्रत्येक स्तर अंतर्विधात्मक होता है।

पत्रिका में हम जिन विधाओं से होकर गुजरेंगे वे महज़ विधाएँ ही नहीं रह गई हैं बल्कि स्वतंत्र रूप से डिसीप्लिन बन गये हैं। यहाँ हमारा तआरुफ़ होगा सोहर गीत और मधुबनी चित्रकला से, कविताओं के रास्ते रचे जाते कार्टून से, साहित्य की दो भिन्न विधाओं कहानी व कविता की आपसी तब्दीलियों से, खबर का तआरुफ़ कविता की शक्ल में होगा और फोटोग्राफी का लेख से। इन सभी विधाओं से होकर हम यह समझ पाएँगे कि किसी भी विचार का अनुवाद दूसरी विधा में ज्यों का त्यों नहीं हो जाता।

हमें यह विश्वास है कि 'कोड' का यह अंक एक नवीन रचनात्मकता को अंजाम देगा जो अनुवाद के विस्तार के साथ-साथ अनुशासनों के मध्य आपसी आवाजाही के चरित्र को समझने में भी सहायक होगा।

'कोड' के इस अंक को तैयार करने का यह अनुभव एक खूबसूरत सफ़र सरीखा रहा। पत्रिका में सामग्री की विविधता मौजूद है। यहाँ कहीं कोविड महामारी में विस्थापित मजदूरों की संवेदनशील खबरें

कविता की शक्ल में मौजूद हैं तो कहीं लद्दाख की संस्कृति को लेखबद्ध भी किया गया है। भूपेन हजारिका के गाये लोकगीत और 'छापक पेड़' जैसे सोहर भी इस पत्रिका में शामिल हैं और उनको लघुकथा व चित्रकला के माध्यम से अभिव्यक्त किया गया है। कुल मिलाकर 'कोड' के इस अंक ने हमारे भीतर रोचकता का एक भाव भरा।

विश्वमारी के इस चुनौतीपरक दौर में जहाँ मनुष्य समय-समय पर हौसला खोता जाए, ऐसे में इंद्रप्रस्थ महिला महाविद्यालय के 'कोड' के इस अंक को तैयार करना अपने आप में एक सार्थक पहल है। इस अंक का सफल प्रकाशन इंद्रप्रस्थ महिला महाविद्यालय की प्राचार्या डॉ. बाबली मोइत्रा सराफ़ के प्रोत्साहन से ही हो पाया है। डॉ. रेखा सेठी मैम और डॉ. मिहिर पंड्या सर का उल्लेख किए बिना हमारी बात अधूरी रह जाएगी। उनके मार्गदर्शन और सहयोग से ही इस पत्रिका को एक खूबसूरत शक्ल मिल पायी है। इसके साथ ही डॉ. अच्युतानंद मिश्र सर का भी विशेष रूप से आभार जिन्होंने अपने कार्यकाल के दौरान हमें पूर्ण रूप से सहयोग किया। अंत में संपादक मंडल और अनुवाद कार्य में शामिल सभी छात्रों का भी धन्यवाद जिन्होंने इस अंक में अपना विशेष रूप से योगदान दिया। ऐसे मुश्किल समय में जहाँ भौतिक रूप से उपस्थित रहकर अंक तैयार करना लगभग असंभव था ऐसे में ऑनलाइन उपकरणों के माध्यम से संपर्क में रहना चुनौतीपरक ज़रूर था, लेकिन इसने हमें एक रोचक अनुभव से भी भर दिया। ऐसी ही चुनौतियों व अनुभवों का मिलाजुला संगम है यह पत्रिका। तो आप सभी के सामने प्रस्तुत है इंद्रप्रस्थ महिला महाविद्यालय की पत्रिका 'कोड' का यह सातवाँ अंक। हम आशा करते हैं कि हमारा यह प्रयोग आपको भी एक रोचक अनुभव से भर देगा।

अर्पिता राठौर, शिवांगी सागर
संपादक

Contents

Papers

18 **Illustration, Design and Metaphor: Judging CODE by its Cover**
Apoorva Kapur

52 **शब्दों के पार : अनुवाद में मल्टीमोडालिटी**
आर्ची राज

62 **“A memory of musk, the rebel face of hope”[1]: Translating Faiz through the Lens of Religion, Politics and Protest**
Muskan Tyagi

80 **शब्दों और रंगों के बीच**
अर्पिता राठौर

96 **रे की छवियों में प्रेमचंद की सद्गति**
शिवांगी सागर

104 **‘[Unsex] me here’: *Maqbool*, *Macbeth* and the Silencing of the Postcolonial Guy Fawkes**
Shambhavi Misra

138 **Icarus Falls (Through Semiospheres)**
Swagata Mukherjee

Contents

32 **Notes From A Defeatist**
Joe Sacco

35 **Notes From A Defeatist**
Muskan Gupta

36 **रोज़**
सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय'

47 **आज कुछ नया नहीं है**
शैलजा दूबे

48 **The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living**
Damien Hirst

50 **The Glass Between Us**
Shambhavi Misra

58 **A Step Away from Them**
Frank O'Hara

59 **A Step Away from Them**
Sandra Elizabeth Joseph

60 **Folk Dances of Ladakh**
Photo

60 **लद्दाख के लोकनृत्य**
स्टैनज़िन लाहडोल

58 **Photograph of Indraprastha College for Women**

79 **"Translating The Movement of Time As It Passes Through the The Arches of Indraprastha"**
Muskan Gupta

88 **Psycho, 1959**
Joseph Stefano

89 **Dressed To Kill**
Muskan Tyagi

92 **The Laugh of the Medusa**
Hélène Cixous

94 **The Laugh of the Medusa**
Apoorva Kapur

117 **Farm Crisis**
Photo

117 **Losing to Rodents**
Yashika

118 **‘कोरोना वायरस से पहले भूख हमें मार देगी’ - भारत में ग़रीबों का हाल बेहाल**
विकास पांडे

119 **‘कोरोना वायरस से पहले भूख हमें मार देगी’ - रपट पर कहानी**
राधा

120 **कोरोना वायरस रपट ‘कमाने आए थे, जान बचाने का संकट आ गया’ पर कविता**
समीरात्मज मिश्र

121 **कोरोना वायरस रपट ‘कमाने आए थे, जान बचाने का संकट आ गया’ पर कविता**
इक़रा

122 **Achilles Come Down**
Gang of Youths

128 **Beyond Shadows**
Priyanandana A N

134 **उस दिन की बात है**
भूपेन हज़ारिका

135 **‘उस दिन की बात है’ गीत पर कहानी**
शिवांगी सागर

136 **‘पटकथा’ कविता (अंश)**
सुदामा पाण्डेय ‘धूमिल’

137 **‘पटकथा’ कविता पर कार्टून**
अर्पिता राठौर

152 **चम्पा काले काले अक्षर नहीं चीन्हती**
त्रिलोचन

155 **‘चम्पा काले अक्षर नहीं चीन्हती’ पर कहानी**
शालू

122 **Everything is fine**
Meme

156 **The Ocean is on Fire Again**
Kavya Katiyar

164 **‘खुसरो की दरगाह’**
अनामिका

165 **‘खुसरो की दरगाह’**
अर्पिता राठौर

166 **सोहर - लोकगीत**

167 **सोहर**
अर्पिता राठौर

168 **Lolita Covers**

168 **Illustrating *Lolita***
Pallavi Singh

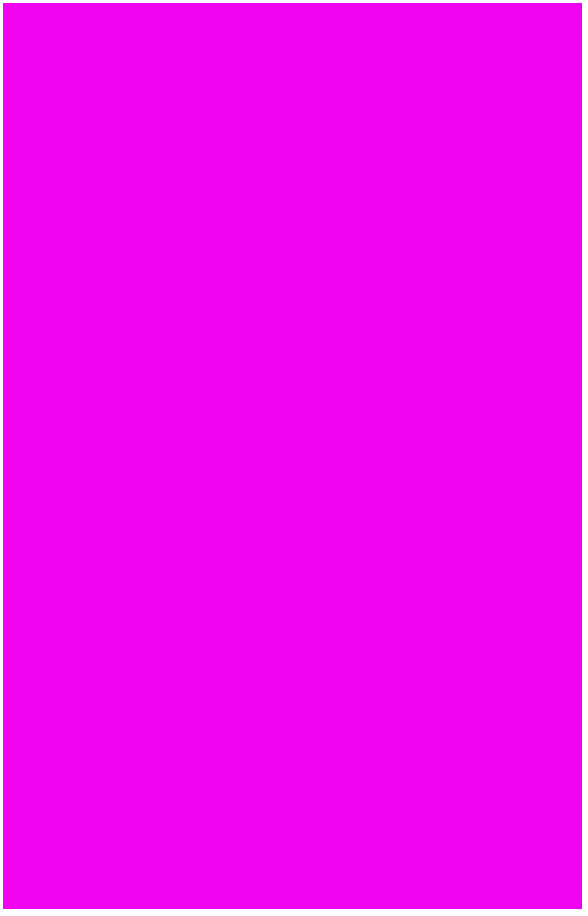
Illustration, Design and Metaphor: Judging CODE by its Cover

As an illustrator and a writer, I have often found it more efficient to compartmentalise the two disciplines and then be engaged in their respective production. Taking a most Barthesian stand with respect to my work, the author and the artist are both dead when a respectable critique is to be delivered. However, for this issue of CODE, I was handed an impossible task—that of making sense of my own illustrations done for the previous editions of CODE. At the risk of sounding like Showalter in 'Twenty Years On', looking back at certain artistic choices I made and decoding them, I initially began by vowing to keep the sensibilities of an illustrator and a multimodal translator tightly sealed, at a safe distance from those of a critic, but soon realised the shortcomings of this methodology. After the initial draft, I had in my hands, an embodiment of self-questioning contradictions: is this review, in keeping with the theme of the journal, not a multimodal translation of another multimodal translation?; by demarcating the 'do-nots' off of Showalter's work, am I not inadvertently partaking in the same errors by tracing a legacy with the critics that came before me, just like she did?; and finally, the question that reduced my draft to redundancy—is art-writing and criticism coterminous or consequent to the creation of art? And by extension, is translation?

[1] Barthes, Roland. *The death of the author, 1968*. na, 2006.

[2] Showalter, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, 1999.

It is this last question whose answer seems most elusive and it is this that I shall explore in the paper. With the progression of time, not only words but images demand a renewal – a translation into a language of contemporary resonance, and so it is imperative to consider how words, visuals and languages itself occupy time.



In an intersecting role, being privy to the ideas that emerge in the mind of an artist during production, makes the task distinctly different than that of studying material framed in a climate-controlled environment, picking the brain of an artist long deceased. Witnessing a thought transform into a physical thing, it is quite suitably describable through the ideas of Grant Kester who considered art, especially the post-modern, avant garde sort, to be a 'creative dialogue' which is characterised by 'collaboration, extended duration, simultaneity of production and reception and a lack of predictability about their final form'. (81) My treatment of the illustrations that follow deal with an unfolding process rather than a discrete image defined by set limits of space. Criticism, thus, runs parallel to the production of art, and even intersects it through dialogue. The same is true for any multimodal translation. The source text, target text, and the socio-cultural and temporal contexts in which they are embedded are all at the perusal of the purveyor and it is in cohesion and collaboration that meaning is created and conveyed. In truth, this is not a judgement at all in contradiction to the title, for in writing this, I am an involuntary accomplice, betraying a commitment to a certain ideology that helped conjure the translations in the first place. Writing this piece, I'm no longer restricted by discipline, by literature or translation or art criticism; this is a careful revisit, both mimetic and hermeneutic: a translation and an interpretation.

A significant part of the exercise of ‘text to image’ translation was for each piece to stand as a metaphor capturing the essence of the text that accompanied it. By talking about the form and aesthetics of the illustrations and what they elucidate, I am affixing other metaphors still to an already metaphorical interpretation. In Sontag’s harsh repudiating terms, these brute interpretive strategies, exemplified in methodologies of psychoanalysis and linguistics that are so deeply enmeshed in minds of a literature student such as myself, “as it excavates, it destroys; it digs ‘behind’ the text to find a subtext which is the true one.” (4) The field of translation, however, escapes this conundrum for the source text and the target text hold a jagged mirror up to each other, uncovering ad infinitum; how is then one supposed to drop one’s tools and stop digging?

‘Raisin in the Sun’ is a volume that celebrates the spirit of the weavers of the written word, as they write essays, memoirs, and musings about themselves, each other, or the world around them that simmer with the dynamic processes of action and resistance.

(1) A Literary Synecdoche (Cover illustration, CODE:Vol.6)

The cover illustration above exploits this currency of colour and change along with the everyday intricacies of existence to delve into the lives of select writers like Jean-Paul Sartre, Haruki Murakami, Arundhati Roy, Sushila Takbhore, Nirmal Verma, etc., as they negotiate the microcosmic nature of their routine life with the uninterrupted larger process of making art that howls and resists through the printed word. The journal was a compendium of sixteen translations, capturing essays, interviews, memoirs, excerpts, and fictional conversations, either written by or featuring famous writers. Each piece inside the volume was accompanied by an illustration, and the main intention was to portray artists and writers just existing in their natural space, where they create and conjure up words that possess so much power. The vibrant colours and topsy-turvy shadows and lights in the illustrations speak just as loudly as the words do. They demand to be seen and interpreted, and that interpretation is of course, open-ended and fluid. As for the design of the journal, the strategy to give the text more room to breathe through huge margins was to work on two levels: first, to frame the text and the illustrious writer in a special focus, and second, to make a symbolic statement to allow translated literature that usually occupies the margins, to speak for itself and demand attention.

Metaphors, however preferred or avoided, have unlimited relational capacity where understanding complexities are concerned—be it scientific or pertaining to individual human experience in which each one is alone. It is with respect to metaphors that the term ekphrasis, which is tied to the production of art, its adaptation, description and criticism, can be explored. Jacques Derrida saw ekphrasis as a practice that fit in perfectly as an example of his theory of logocentrism, or the idea that knowledge is found through words and arrives at a truth. This idea that categorises Western culture and epistemology, betrays its dependence on language and the economy of words. In that strain, Krieger writes: “In speaking of ekphrasis, or at least of the ekphrastic impulse, I have pointed to its source in the semiotic desire for the natural sign, the desire, that is, to have the world captured in the word...this desire to see the world in the word is what, after Derrida, we have come to term the logocentric desire. It is this naive desire that leads us to prefer the immediacy of the picture to the mediation of the code in our search for a tangible, ‘real’ referent that would render the sign transparent.” (12)

However, something new, a polysemiotic desire as opposed to the logocentric one has taken hold of culture in the last few decades, challenging the hegemony of the written word, of ekphrasis. In the book, Writing Space, Bolter states that “as we have seen in digital media and even in print, we get a reverse ekphrasis in which images are given the task of explaining words.” (99) Every publication, blog, social media platform, now inundate the public with images that are supposed to be interpreted and understood. Television broadcasting, illustration, photography and design has displaced the word from its central seat and infographics, graphic novels, ‘photo-dumps’, commissioned artworks and a heightened sense of visual aesthetics have now begun to take up spaces that had been exclusively interpreted by the written word for centuries. The new familiar is the idea of images explaining words, and the new metaphor is not ekphrasis but the visual, the synecdochical, the symbolic—it is through the metaphor that we understand the ambiguity inherent in writing and arrive at holistic meaning, taking the world around us into account, or as Derrida would say, ‘to begin wherever we are’.

Kreiger astutely observes that it is easier to grasp variances and nuances within cultures and contexts and arrive at a conclusion when presented with an image, expressed in the cliche, ‘a picture is worth a thousand words’. According to Bolter, “the breakout of

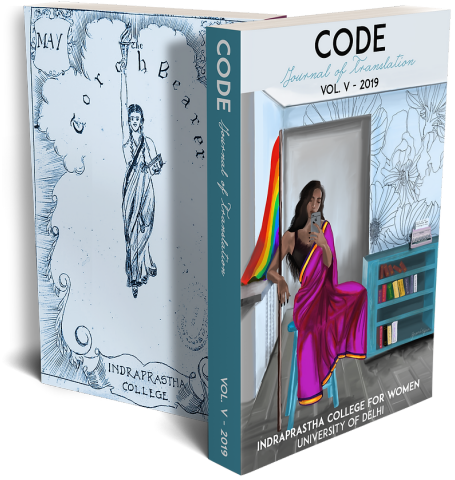
the visual, the reverse ekphrastic impulse, is at its most vigorous in the electronic writing space, where new media designers and authors are also redefining the balance between word and image." The illustrations of CODE assume exactly this and no more: the balance between visual and verbal has been redefined while acknowledging that they are a literature in themselves. In art, the visual metaphor's anti-logocentric thrust is, thus, inherently subversive.

After the tussle between the image and the word has been decided upon, the other distinction that is to be demolished is between that of 'illustration' and 'art'. 'Artwork as art' has historically been valued as significantly greater than 'artwork as illustration'. But what is the difference? Simply put, while artwork as art is detached and context independent, artwork as illustration is context dependent. The main assumption of the argument is that art images indeed involve both content and manner. While artwork has the capacity to hold meaning within itself independently, an illustration is usually representative and since it is created as an accompaniment, its meaning is interpreted in conjunction, it is a metaphor and a translation in the true sense. Broadly speaking, artworks are accorded a special significance and are recognized as powerful communication tools. But Hagvedt and Patrick posit

in their study that the 'specialness' of artworks may be diminished simply by emphasizing that which is depicted in them. (379) In a multimodal translation, then, does the artwork as the target text and the final product, gain in significance as a text and work of 'art' in its own right or is it demoted to 'artwork as illustration' that is intrinsically tied to its context and cannot exist independently? But let us for a moment step back and question the nature of art itself; can a work of art even exist outside of at least some context? As an illustration is a translation which depends on the source text for its life source and context, can it be a crumbling out-of-time fixture in a climate-controlled room somewhere, not essentially the Rosetta Stone to times and lives contemporaneous? What then separates art from illustration?

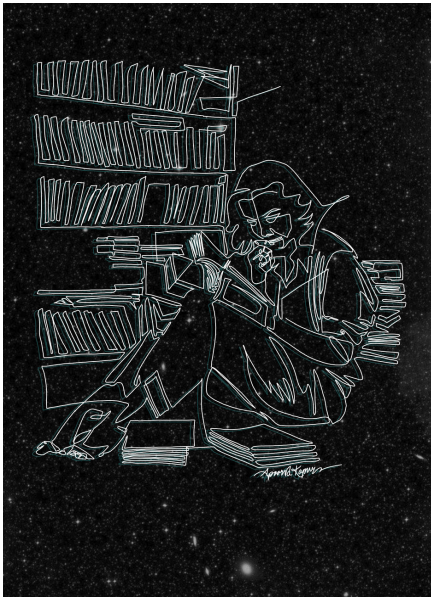
Three of the main concerns of this paper—metaphor construction; art, writing and interpretation as parallel processes; illustration as a translation as well as a standalone piece of 'art'—all can be seen as ideas that are prismatic refractions glimmering through the cover illustration of the volume titled *'Reminiscing Indraprastha'.* The piece was intended not as an illustration accompanying anything, but a vibrant, self-sustained piece that drew its meaning from the various elements and details embedded in the work. At the same time, it was designed and modified as a translation of the 1937 cover of the then college magazine, *Pradeep*, inked almost a century ago.

(2) Woman at ease (Cover illustration, CODE:Vol.5)



(3) Torchbearer - *Pradeep* (Back cover CODE:Vol.5)

The torchbearer of knowledge illustration (c. 1937) translates into the flag bearer of gender equality and inclusivity, and the books held in the former's hand morph into feminist literature stacked within reach of a woman who represents each and every student that constitutes this institution, relentless in the pursuit of knowledge. And most importantly, the stern, upright posture of the lady is relaxed, in command of her space; she is both at ease and acutely aware of her identity – existing as is, for women are allowed to be at ease now. It is these elements and details that in turn morphed into metaphors that contributed to a richer interpretation. A very literal translation, this manifesto of a cover is ever-changing. The books on the shelves can be replaced, the typewriter is still spilling over to capture the imminent centennial, the flag still has room for the entire spectrum, the slouching woman still has a spine to rise—the politics of the age are in flux. A hundred years from now, the synecdoche could be a greenhouse and the woman might shift in place to reflect the tilted times. Adaptations and translations perennially renew themselves as change is captured in the essence of the practice.



(4) & (5) - Divider illustrations, CODE: Vol. 5

As Kreiger writes in his foreword to *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, the multimodal aim of this translation exercise is for visual arts to produce an equivalent of the verbal text, instead of merely the other way round. (xiii) The illustrations (next page) scattered throughout the journals before the beginning of each story, each translation, each section, are, thus, almost wordless epigraphs that supercede the textual introductions, almost as declarations that challenge the notion that decrees adequate rendering 'pas possible' because the superiority of the verbal text cannot be matched.

Apoorva Kapur
B. A. (H) English, Sem VI

(6), (7) & (8) - Divider illustrations, CODE: Vol.6

Bibliography

Bolter, Jay David. *Writing space: Computers, hypertext, and the remediation of print*. Routledge, 2001.

Derrida, Jacques. "CHAPTER TEN."A Self-Unsealing Poetic Text": Poetics and Politics of Witnessing." *Revenge of the Aesthetic*. University of California Press, 2020. 180-207.

Hagtvedt, Henrik, and Vanessa M. Patrick. "Art infusion: The influence of visual art on the perception and evaluation of consumer products." *Journal of marketing research* 45.3 (2008): 379-389.

Kester, Grant. "Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art." *Theory in contemporary art since* (1985): 76-100.

Krieger, Murray. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. JHU Press, 2019.

"Raisin in the Sun" *CODE: Student Journal of Translation*. Vol. VI. Indraprastha College for Women. New Delhi. 2020.

"Reminiscing Indraprastha" *CODE: Student Journal of Translation*. Vol.V. Indraprastha College for Women. New Delhi. 2019.

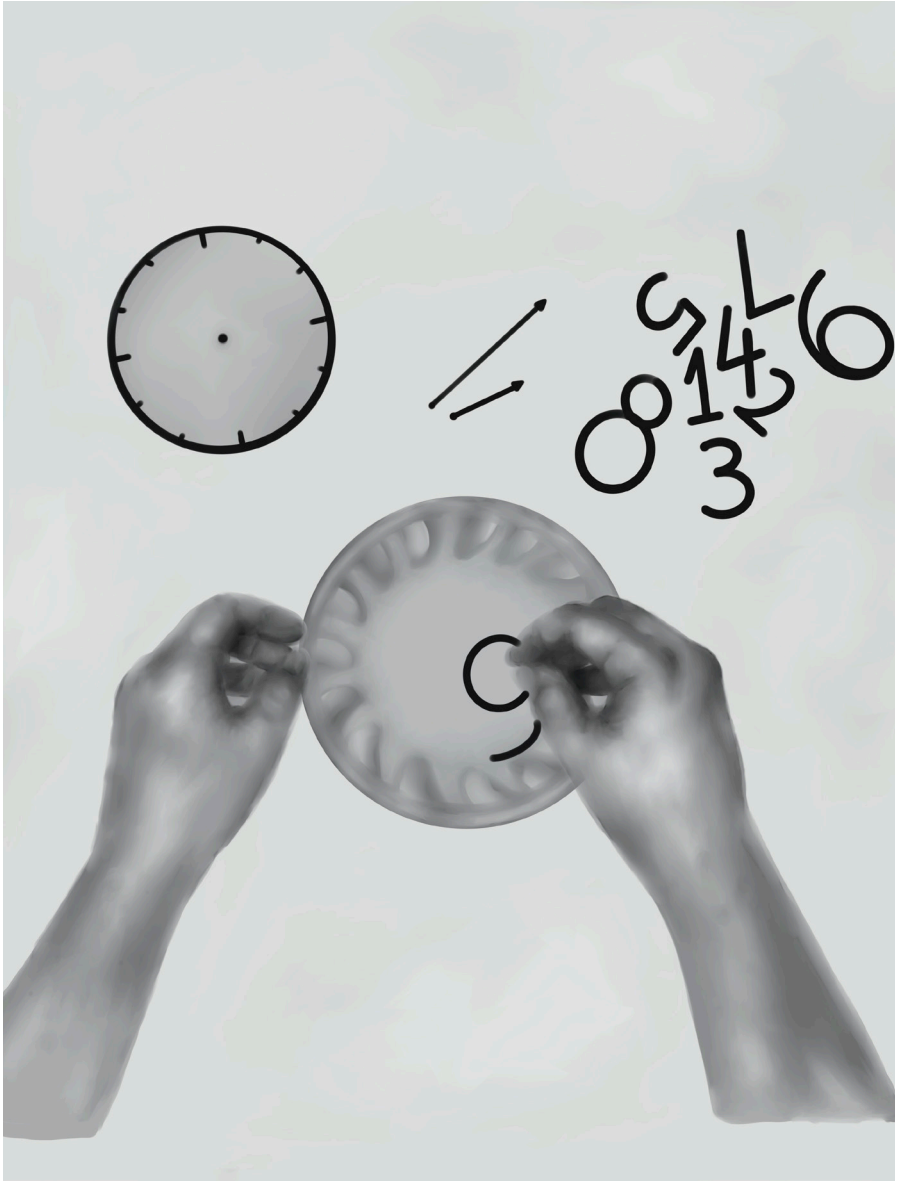
Sontag, Susan. *Against interpretation*. London: Vintage, 1994.

Notes From A Defeatist
By Joe Sacco

LET ME TELL YA SOMETHIN...
Real World
MY NEAR FOUR-POINT... PHI BETA KAPPA...
DIDN'T MEAN SHIT OUT THERE, BEYOND THE WIRE...
STAN WENT OFF TO A PRESTIGIOUS NEW YORK AD AGENCY THEN TO A POWER-POSITION WITH A LOCAL OUTFIT...
ME? I FLOUNDERED...
YEAH...
DON'T TELL ME...
I KNOW WHAT'S GOIN' ON INSIDE THOSE BUILDINGS...
WHEN YOU'RE FINALLY GOOD AND WHIPPED THEY LET YOU IN...
AND YOU'RE SO GODDAMN GRATEFUL THAT THE TIE PULLIN' ON YER NECK AND THE DISPLAY TERMINALS THAT MAKE YOU GO CROSS-EYED...
THEY SEEM LIKE PURE SEX!
WANNA KNOW WHAT THE NADIR WAS?
OF COURSE YOU DO...
MY PAIN IS YOUR ENTER-TAINMENT...
I'D ALL BUT GIVEN UP.... I WASN'T CUT OUT TO BE A STEAK-EATER, AND ALL THE THREE-PIECE SUITED AIR-CONDITIONED BASTARDS WHO YAWNED OVER MY RESUME COULD SENSE IT.... AND THERE I WAS... DESPERATE... APPLYING FOR A CREDIT INVESTIGATOR POSITION...
SO, TELL ME...
WHAT EXACTLY INTERESTS YOU ABOUT INVESTIGATING CREDIT?
SHOULD'VE KNOWN THEN THE GAME WAS UP... SHOULD'VE LAUGHED IN HIS FACE OR YELLED BLOODY MURDER... BETTER YET, SHOULD'VE CRAMMED HIS OFFICE PLANT DOWN HIS THROAT.... WOULD'VE BEEN OUT OF JAIL BY NOW....
12

THOSE WERE THE DAYS I DIDN'T WORRY 'BOUT MY TEETH...
THEY'VE GOT YOUR TEETH COVERED IF YOU JUST SMILE AND NOD YOUR HEAD AND SIT THERE UNTIL THEY TELL YOU TO RETIRE...
ONE OF MY UPPER MOLARS IS SENSITIVE TO COLD WATER...
BUT I'M NOT COVERED ANYMORE...
YEP!
I THREW IT ALL AWAY TO BECOME A CARTOON GENIUS...
I'VE LET MY PRINCIPLES TAKE HOLD OF THE WHEEL...
THE S.S. 'JOE SACCO' SAILS THE SEA OF TRUTH...
DAMN THE TORPEDOES...
FUCK THE MARKET!
LOOK AT THIS PIECE I DID ON THE BLACK DEATH...
YOU KNOW WHAT KIND OF BLOOD WENT INTO THIS PIECE?
IF YOU'D RATHER WATCH VANNA WHITE TURN THE SQUARES THAN READ THIS PIECE THAT'S YOUR PROBLEM...
I'M NOT YER VANNA WHITE...
I DON'T TURN THE SQUARES...
I DON'T HAVE TITS EITHER...
I'M A CARTOON FUCKING GENIUS!
BR
HULLO!
13

OH...
HIYA, STAN...
WHAT'S UP?
STORY-BOARDS FER ONE OF YOUR CLIENTS?
RUSH JOB, HUH?
ME?
UH... SURE... I'VE GOT TIME TO DO SOME STORY-BOARDS.
HMMM... WELL...
THAT AMOUNT SOUNDS AGREEABLE...
BRUNCH? SURE... ON THE COMPANY, RIGHT?
HA HA HA HA
SEE YOU THERE...
PLONK
STORY-BOARDS FOR STAN!
STORY-BOARDS FOR STAN!
DID YOU HEAR ME TELL HIM, 'THAT AMOUNT SOUNDS AGREEABLE'?...
WHAT A SMOOTHIE...
AND WITH THE KIND OF BREAD THOSE STORYBOARDS'LL FETCH, I WON'T HAVE TO BUDGET FOR WEEKS...
I OUGHTA RUN DOWN TO SAFEWAY BUY ME A STEAK!!
FUCKIN'-A STEAK, MAN!
AND MAYBE GOOD OL' STAN'LL HAVE MORE STORYBOARD WORK T'KICK MY WAY....
SOME-ONE'S GOTTA DO STORY-BOARDS....
MIGHT AS WELL BE ME....
STORY-BOARDS..
NOTHIN' TO 'EM...
BETCHA I'M A NATURAL...
A STORYBOARD GENIUS!!
HEY, I'M NOT SELLIN' OUT....
I'M NOT A MARTYR, THAT'S ALL...
ART IS ART BUT STEAK IS STEAK...
I'LL STILL CARTOON...
EVEN IF I GOTTA TURN DOWN SOME STORY-BOARD WORK...
OR, LIKE WHENEVER I'VE GOT A LITTLE FREE TIME...
MMM... JUST LOOK AT THAT JUICY MORSEL...
COME ON!!
TRY SOME!!
POSTSCRIPT: STAN CALLED LATER THAT NIGHT TO CANCEL THE STORYBOARD ASSIGNMENT.... JOE SACCO DIGESTED HIS STEAK... AS OF THIS WRITING, HE REMAINS... A CARTOON GENIUS!!!!
15



Muskan Gupta
B.A. (H) English, Sem VI

रोज़

दोपहर में उस सूने आँगन में पैर रखते हुए मुझे ऐसा जान पड़ा, मानो उस पर किसी शाप की छाया मँडरा रही हो, उसके वातावरण में कुछ ऐसा अकथ्य, अस्पृश्य, किन्तु फिर भी बोझल और प्रकम्पमय और घना-सा फैल रहा था...

मेरी आहट सुनते ही मालती बाहर निकली। मुझे देखकर, पहचानकर उसकी मुरझायी हुई मुख-मुद्रा तनिक से मीठे विस्मय से जागी-सी और फिर पूर्ववत् हो गयी। उसने कहा, ''आ जाओ!'' और बिना उत्तर की प्रतीक्षा किये भीतर की ओर चली। मैं भी उसके पीछे हो लिया।

भीतर पहुँचकर मैंने पूछा, 'वे यहाँ नहीं है?''

''अभी आये नहीं, दफ़्तर में हैं। थोड़ी देर में आ जाएँगे। कोई डेढ़-दो बजे आया करते हैं।''

''कब के गये हुए हैं?''

''सवेरे उठते ही चले जाते हैं।'

''मैं 'हूँ' कर पूछने को हुआ, ''और तुम इतनी देर क्या करती हो?'' पर फिर सोचा, 'आते ही एकाएक प्रश्न ठीक नहीं हैं। मैं कमरे के चारों ओर देखने लगा।

मालती एक पंखा उठा लायी, और मुझे हवा करने लगी। मैंने आपत्ति करते हुए कहा, ''नहीं, मुझे नहीं चाहिए।'' पर वह नहीं मानी, बोली,''वाह! चाहिए कैसे नहीं? इतनी धूप में तो आये हो। यहाँ तो...''

मैंने कहा, ''अच्छा, लाओ, मुझे दे दो।''

वह शायद 'ना' करनेवाली थी, पर तभी दूसरे कमरे से शिशु के रोने की आवाज़ सुनकर उसने चुपचाप पंखा मुझे दे दिया और घुटनों पर हाथ टेककर एक थकी हुई 'हुंह' करके उठी और भीतर चली गयी।

मैं उसके जाते हुए, दुबले शरीर को देखकर सोचता रहा - यह क्या है... यह कैसी छाया-सी इस घर पर छायी हुई है...

मालती मेरी दूर के रिश्ते की बहन है, किन्तु उसे सखी कहना ही उचित है, क्योंकि हमारा परस्पर सम्बन्ध सख्य का ही रहा है। हम बचपन से इकट्ठे खेले हैं, इकट्ठे लड़े और पिटे हैं, और हमारी पढ़ाई भी बहुत-सी इकट्ठे ही हुई थी, और हमारे व्यवहार में सदा सख्य की स्वेच्छा और स्वच्छन्दता रही है, वह कभी भ्रातृत्व के या बड़े-छोटेपन के बन्धनों में नहीं घिरा...

मैं आज कोई चार वर्ष बाद उसे देखना आया हूँ। जब मैंने उसे इससे पूर्व देखा था, तब वह लड़की ही थी, अब वह विवाहिता है, एक बच्चे की माँ भी है। इससे कोई परिवर्तन उसमें आया होगा और यदि आया होगा तो क्या, यह मैंने अभी तक सोचा नहीं था, किन्तु अब उसकी पीठ की ओर देखता हुआ मैं सोच रहा था, यह कैसी छाया इस घर पर छायी हुई है... और विशेषतया मालती पर...

मालती बच्चे को लेकर लौट आयी और फिर मुझसे कुछ दूर नीचे बिछी हुई दरी पर बैठ गयी। मैंने अपनी कुरसी घुमाकर कुछ उसकी ओर उन्मुख होकर पूछा, ''इसका नाम क्या है?''

मालती ने बच्चे की ओर देखते हुए उत्तर दिया, ''नाम तो कोई निश्चित नहीं किया, वैसे टिटी कहते हैं।''

मैंने उसे बुलाया, ''टिटी, टीटी, आ जा,'' पर वह अपनी बड़ी-बड़ी आँखों से मेरी ओर देखता हुआ अपनी माँ से चिपट गया, और रुआँसा-सा होकर कहने लगा, ''उहुं-उहुं-उहुं-ऊं...''

मालती ने फिर उसकी ओर एक नज़र देखा, और फिर बाहर आँगन की ओर देखने लगी...

काफ़ी देर मौन रहा। थोड़ी देर तक तो वह मौन आकस्मिक ही था, जिसमें मैं प्रतीक्षा में था कि मालती कुछ पूछे, किन्तु उसके बाद एकाएक मुझे ध्यान हुआ, मालती ने कोई बात ही नहीं की... यह भी नहीं पूछा कि मैं कैसा हूँ, कैसे आया हूँ... चुप बैठी है, क्या विवाह के दो वर्ष में ही वह बीते दिन भूल गयी? या अब मुझे दूर-इस विशेष अन्तर पर-रखना चाहती है? क्योंकि वह निर्बाध स्वच्छन्दता अब तो नहीं हो सकती... पर फिर भी, ऐसा मौन, जैसा अजनबी से भी नहीं होना चाहिए...

मैंने कुछ खिन्न-सा होकर, दूसरी ओर देखते हुए कहा, ''जान पड़ता है, तुम्हें मेरे आने से विशेष प्रसन्नता नहीं हुई-''

उसने एकाएक चौंककर कहा, ''हूँ?''

यह 'हूँ' प्रश्न-सूचक था, किन्तु इसलिए नहीं कि मालती ने मेरी बात सुनी नहीं थी, 'केवल विस्मय के कारण। इसलिए मैंने अपनी बात दुहरायी नहीं, चुप बैठ रहा। मालती कुछ बोली ही नहीं, तब थोड़ी देर बाद मैंने उसकी ओर देखा। वह एकटक मेरी ओर देख रही थी, किन्तु मेरे उधर उन्मुख होते ही उसने आँखें नीची कर लीं। फिर भी मैंने देखा, उन आँखों में कुछ विचित्र-सा भाव था, मानो मालती के भीतर कहीं कुछ चेष्टा कर रहा हो, किसी बीती हुई बात को याद करने की, किसी बिखरे हुए वायुमंडल को पुनः जगाकर गतिमान

करने की, किसी टूटे हुए व्यवहार-तन्तु को पुनरुज्जीवित करने की, और चेष्टा में सफल न हो रहा हो... वैसे जैसे देर से प्रयोग में न लाये हुए अंग को व्यक्ति एकाएक उठाने लगे और पाये कि वह उठता ही नहीं है, चिरविस्मृति में मानो मर गया है, उतने क्षीण बल से (यद्यपि वह सारा प्राप्य बल है) उठ नहीं सकता... मुझे ऐसा जान पड़ा, मानो किसी जीवित प्राणी के गले में किसी मृत जन्तु का तौक डाल दिया गया हो, वह उसे उतारकर फेंकना चाहे, पर उतार न पाये...

तभी किसी ने किवाड़ खटखटाये। मैंने मालती की ओर देखा, पर वह हिली नहीं। जब किवाड़ दूसरी बार खटखटाये गये, तब वह शिशु को अलग करके उठी और किवाड़ खोलने गयी।

वे, यानी मालती के पति आये। मैंने उन्हें पहली बार देखा था, यद्यपि फ़ोटो से उन्हें पहचानता था। परिचय हुआ। मालती खाना तैयार करने आँगन में चली गयी, और हम दोनों भीतर बैठकर बातचीत करने लगे, उनकी नौकरी के बारे में, उनके जीवन के बारे में, उस स्थान के बारे में और ऐसे अन्य विषयों के बारे में जो पहले परिचय पर उठा करते हैं, एक तरह का स्वरक्षात्मक कवच बनकर...

मालती के पति का नाम है महेश्वर। वह एक पहाड़ी गाँव में सरकारी डिस्पेन्सरी के डॉक्टर हैं, उसी हैसियत से इन क्वार्टरों में रहते हैं। प्रातःकाल सात बजे डिस्पेन्सरी चले जाते हैं और डेढ़ या दो बजे लौटते हैं, उसके बाद दोपहर-भर छुट्टी रहती है, केवल शाम को एक-दो घंटे फिर चक्कर लगाने के लिए जाते हैं, डिस्पेन्सरी के साथ के छोटे-से अस्पताल में पड़े हुए रोगियों को देखने और अन्य ज़रूरी हिदायतें करने... उनका जीवन भी बिलकुल एक निर्दिष्ट ढर्रे पर चलता है, नित्य वही काम, उसी प्रकार के मरीज, वही हिदायतें, वही नुस्खे, वही दवाइयाँ। वह स्वयं उकताये हुए हैं और इसीलिए और साथ ही इस भयंकर गरमी के कारण वह अपने फ़ुरसत के समय में भी सुस्त ही रहते हैं...

मालती हम दोनों के लिए खाना ले आयी। मैंने पूछा, ''तुम नहीं खोओगी? या खा चुकीं?''
महेश्वर बोले, कुछ हँसकर, ''वह पीछे खाया करती है...'' पति ढाई बजे खाना खाने आते हैं, इसलिए पत्नी तीन बजे तक भूखी बैठी

रहेगी!
महेश्वर खाना आरम्भ करते हुए मेरी ओर देखकर बोले, ''आपको तो खाने का मज़ा क्या ही आयेगा ऐसे बेवक़्त खा रहे हैं?''
मैंने उत्तर दिया, ''वाह! देर से खाने पर तो और अच्छा लगता है, भूख बढ़ी हुई होती है, पर शायद मालती बहिन को कष्ट होगा।''
मालती टोककर बोली, ''ऊँहू, मेरे लिए तो यह नयी बात नहीं है... रोज़ ही ऐसा होता है...''
मालती बच्चे को गोद में लिये हुए थी। बच्चा रो रहा था, पर उसकी ओर कोई भी ध्यान नहीं दे रहा था।
मैंने कहा, ''यह रोता क्यों है?''
मालती बोली, ''हो ही गया है चिड़चिड़ा-सा, हमेशा ही ऐसा रहता है।''

फिर बच्चे को डाँटकर कहा, ''चुपकर।'' जिससे वह और भी रोने लगा, मालती ने भूमि पर बैठा दिया। और बोली, ''अच्छा ले, रो ले।'' और रोटी लेने आँगन की ओर चली गयी!

जब हमने भोजन समाप्त किया तब तीन बजने वाले थे। महेश्वर ने बताया कि उन्हें आज जल्दी अस्पताल जाना है, यहाँ एक-दो चिन्ताजनक केस आये हुए हैं, जिनका ऑपरेशन करना पड़ेगा... दो की शायद टाँग काटनी पड़े, गैंग्रीन हो गया है... थोड़ी ही देर में वह चले गये। मालती किवाड़ बन्द कर आयी और मेरे पास बैठने ही लगी थी कि मैंने कहा, ''अब खाना तो खा लो, मैं उतनी देर टिटी से खेलता हूँ।''

वह बोली, ''खा लूँगी, मेरे खाने की कौन बात है,'' किन्तु चली गयी। मैं टिटी को हाथ में लेकर झुलाने लगा, जिससे वह कुछ देर के लिए शान्त हो गया।
दूर...शायद अस्पताल में ही, तीन खड़के। एकाएक मैं चौंका, मैंने सुना, मालती वहीं आँगन में बैठी अपने-आप ही एक लम्बी-सी थकी हुई साँस के साथ कह रही है ''तीन बज गये...'' मानो बड़ी तपस्या के बाद कोई कार्य सम्पन्न हो गया हो...
थोड़ी ही देर में मालती फिर आ गयी, मैंने पूछा, ''तुम्हारे लिए कुछ बचा भी था? सब-कुछ तो...''
''बहुत था।''
''हाँ, बहुत था, भाजी तो सारी मैं ही खा गया था, वहाँ बचा कुछ

होगा नहीं, यों ही रौब तो न जमाओ कि बहुत था।'' मैंने हँसकर कहा।

मालती मानो किसी और विषय की बात कहती हुई बोली, ''यहाँ सब्ज़ी-वब्ज़ी तो कुछ होती ही नहीं, कोई आता-जाता है, तो नीचे से मँगा लेते हैं; मुझे आये पन्द्रह दिन हुए हैं, जो सब्ज़ी साथ लाये थे वही अभी बरती जा रही है...

मैंने पूछा, ''नौकर कोई नहीं है?''

''कोई ठीक मिला नहीं, शायद एक-दो दिन में हो जाए।''

''बरतन भी तुम्हीं माँजती हो?''

''और कौन?'' कहकर मालती क्षण-भर आँगन में जाकर लौट आयी।

मैंने पूछा, ''कहाँ गयी थीं?''

''आज पानी ही नहीं है, बरतन कैसे मँजेंगे?''

''क्यों, पानी को क्या हुआ?''

''रोज़ ही होता है... कभी वक़्त पर तो आता नहीं, आज शाम को सात बजे आएगा, तब बरतन मँजेंगे।''

''चलो, तुम्हें सात बजे तक छुट्टी हुई,'' कहते हुए मैं मन-ही-मन सोचने लगा, 'अब इसे रात के ग्यारह बजे तक काम करना पड़ेगा, छुट्टी क्या खाक हुई?'

यही उसने कहा। मेरे पास कोई उत्तर नहीं था, पर मेरी सहायता टिटी ने की, एकाएक फिर रोने लगा और मालती के पास जाने की चेष्टा करने लगा। मैंने उसे दे दिया।

थोड़ी देर फिर मौन रहा, मैंने जेब से अपनी नोटबुक निकाली और पिछले दिनों के लिखे हुए नोट देखने लगा, तब मालती को याद आया कि उसने मेरे आने का कारण तो पूछा नहीं, और बोली, ''यहाँ आये कैसे?''

मैंने कहा ही तो, ''अच्छा, अब याद आया? तुमसे मिलने आया था, और क्या करने?''

''तो दो-एक दिन रहोगे न?''

''नहीं, कल चला जाऊँगा, ज़रूरी जाना है।''

मालती कुछ नहीं बोली, कुछ खिन्न सी हो गयी। मैं फिर नोटबुक की तरफ़ देखने लगा।

थोड़ी देर बाद मुझे भी ध्यान हुआ, मैं आया तो हूँ मालती से मिलने किन्तु, यहाँ वह बात करने को बैठी है और मैं पढ़ रहा हूँ, पर बात भी क्या की जाये? मुझे ऐसा लग रहा था कि इस घर पर जो छाया

घिरी हुई है, वह अज्ञात रहकर भी मानो मुझे भी वश में कर रही है, मैं भी वैसा ही नीरस निर्जीव-सा हो रहा हूँ, जैसे-हाँ, जैसे यह घर, जैसे मालती...

मैंने पूछा, ''तुम कुछ पढ़ती-लिखती नहीं?'' मैं चारों और देखने लगा कि कहीं किताबें दीख पड़ें।

''यहाँ!'' कहकर मालती थोड़ा-सा हँस दी। वह हँसी कह रही थी, 'यहाँ पढ़ने को है क्या?'

मैंने कहा, ''अच्छा, मैं वापस जाकर ज़रूर कुछ पुस्तकें भेजूँगा...''

और वार्तालाप फिर समाप्त हो गया...

थोड़ी देर बाद मालती ने फिर पूछा, ''आये कैसे हो, लारी में?''

''पैदल।''

''इतनी दूर? बड़ी हिम्मत की।''

''आख़िर तुमसे मिलने आया हूँ।''

''ऐसे ही आये हो?''

''नहीं, कुली पीछे आ रहा है, सामान लेकर। मैंने सोचा, बिस्तरा ले ही चलूँ।''

''अच्छा किया, यहाँ तो बस...'' कहकर मालती चुप रह गयी फिर बोली, ''तब तुम थके होगे, लेट जाओ।''

''नहीं, बिलकुल नहीं थका।''

''रहने भी दो, थके नहीं, भला थके हैं?''

''और तुम क्या करोगी?''

''मैं बरतन माँज रखती हूँ, पानी आएगा तो धुल जाएँगे।''

मैंने कहा, ''वाह!'' क्योंकि और कोई बात मुझे सूझी नहीं...

थोड़ी देर में मालती उठी और चली गयी, टिटी को साथ लेकर। तब मैं भी लेट गया और छत की ओर देखने लगा... मेरे विचारों के साथ आँगन से आती हुई बरतनों के घिसने की खन-खन ध्वनि मिलकर एक विचित्र एक-स्वर उत्पन्न करने लगी, जिसके कारण मेरे अंग धीरे-धीरे ढीले पड़ने लगे, मैं ऊँघने लगा...

एकाएक वह एक-स्वर टूट गया - मौन हो गया। इससे मेरी तन्द्रा भी

टूटी, मैं उस मौन में सुनने लगा...
चार खड़क रहे थे और इसी का पहला घंटा सुनकर मालती रुक गयी थी... वही तीन बजेवाली बात मैंने फिर देखी, अबकी बार उग्र रूप में। मैंने सुना, मालती एक बिलकुल अनैच्छिक, अनुभूतिहीन, नीरस, यन्त्रवत् - वह भी थके हुए यन्त्र के से स्वर में कह रही है, ''चार बज गये'', मानो इस अनैच्छिक समय को गिनने में ही उसका मशीन-तुल्य जीवन बीतता हो, वैसे ही, जैसे मोटर का स्पीडो मीटर यन्त्रवत् फ़ासला नापता जाता है, और यन्त्रवत् विश्रान्त स्वर में कहता है (किससे!) कि मैंने अपने अमित शून्यपथ का इतना अंश तय कर लिया... न जाने कब, कैसे मुझे नींद आ गयी।
तब छह कभी के बज चुके थे, जब किसी के आने की आहट से मेरी नींद खुली, और मैंने देखा कि महेश्वर लौट आये हैं और उनके साथ ही बिस्तर लिये हुए मेरा कुली। मैं मुँह धोने को पानी माँगने को ही था कि मुझे याद आया, पानी नहीं होगा। मैंने हाथों से मुँह पोंछते-पोंछते महेश्वर से पूछा, ''आपने बड़ी देर की?''
उन्होंने किंचित् ग्लानि-भरे स्वर में कहा, ''हाँ, आज वह गैंग्रीन का आपरेशन करना ही पड़ा, एक कर आया हूँ, दूसरे को एम्बुलेन्स में बड़े अस्पताल भिजवा दिया है।''
मैंने पूछा'' गैंग्रीन कैसे हो गया।''
''एक काँटा चुभा था, उसी से हो गया, बड़े लापरवाह लोग होते हैं यहाँ के...''
मैंने पूछा, ''यहाँ आपको केस अच्छे मिल जाते हैं? आय के लिहाज से नहीं, डॉक्टरी के अभ्यास के लिए?''
बोले, ''हाँ, मिल ही जाते हैं, यही गैंग्रीन, हर दूसरे-चौथे दिन एक केस आ जाता है, नीचे बड़े अस्पतालों में भी...''
मालती आँगन से ही सुन रही थी, अब आ गयी, ''बोली, ''हाँ, केस बनाते देर क्या लगती है? काँटा चुभा था, इस पर टाँग काटनी पड़े, यह भी कोई डॉक्टरी है? हर दूसरे दिन किसी की टाँग, किसी की बाँह काट आते हैं, इसी का नाम है अच्छा अभ्यास!''
महेश्वर हँसे, बोले, ''न काटें तो उसकी जान गँवाएँ?''
''हाँ, पहले तो दुनिया में काँटे ही नहीं होते होंगे? आज तक तो सुना नहीं था कि काँटों के चुभने से मर जाते हैं...''
महेश्वर ने उत्तर नहीं दिया, मुस्करा दिये। मालती मेरी ओर देखकर बोली, ''ऐसे ही होते हैं, डॉक्टर, सरकारी अस्पताल है न, क्या परवाह है! मैं तो रोज़ ही ऐसी बातें सुनती हूँ! अब कोई मर-मुर जाए

तो ख़याल ही नहीं होता। पहले तो रात-रात-भर नींद नहीं आया करती थी।''
तभी आँगन में खुले हुए नल ने कहा - टिप् टिप् टिप्-टिप्-टिप्-टिप्...
मालती ने कहा, ''पानी!'' और उठकर चली गयी। खनखनाहट से हमने जाना, बरतन धोए जाने लगे हैं...
टिटी महेश्वर की टाँगों के सहारे खड़ा मेरी ओर देख रहा था, अब एकाएक उन्हें छोड़कर मालती की ओर खिसकता हुआ चला। महेश्वर ने कहा, ''उधर मत जा!'' और उसे गोद में उठा लिया, वह मचलने और चिल्ला-चिल्लाकर रोने लगा।
महेश्वर बोले, ''अब रो-रोकर सो जाएगा, तभी घर में चैन होगी।''
मैंने पूछा, ''आप लोग भीतर ही सोते हैं? गरमी तो बहुत होती है?''
''होने को तो मच्छर भी बहुत होते हैं, पर यह लोहे के पलंग उठाकर बाहर कौन ले जाये? अब के नीचे जाएँगे तो चारपाइयाँ ले आएँगे।'' फिर कुछ रुककर बोले, ''आज तो बाहर ही सोएँगे। आपके आने का इतना लाभ ही होगा।''
टिटी अभी तक रोता ही जा रहा था। महेश्वर ने उसे एक पलंग पर बिठा दिया, और पलंग बाहर खींचने लगे, मैंने कहा, ''मैं मदद करता हूँ'', और दूसरी ओर से पलंग उठाकर निकलवा दिये।
अब हम तीनों... महेश्वर, टिटी और मैं, दो पलंगों पर बैठ गये और वार्तालाप के लिए उपयुक्त विषय न पाकर उस कमी को छुपाने के लिए टिटी से खेलने लगे, बाहर आकर वह कुछ चुप हो गया था, किन्तु बीच-बीच में जैसे एकाएक कोई भूला हुआ कर्त्तव्य याद करके रो उठता या, और फिर एकदम चुप हो जाता था... और कभी-कभी हम हँस पड़ते थे, या महेश्वर उसके बारे में कुछ बात कह देते थे...
मालती बरतन धो चुकी थी। जब वह उन्हें लेकर आँगन के एक ओर रसोई के छप्पर की ओर चली, तब महेश्वर ने कहा, ''थोड़े-से आम लाया हूँ, वह भी धो लेना।''
''कहाँ हैं?''
''अँगीठी पर रखे हैं, काग़ज़ में लिपटे हुए।''
मालती ने भीतर जाकर आम उठाये और अपने आँचल में डाल लिये। जिस काग़ज़ में वे लिपटे हुए थे वह किसी पुराने अखबार का टुकड़ा था। मालती चलती-चलती सन्ध्या के उस क्षण प्रकाश में उसी को पढ़ती जा रही थी... वह नल के पास जाकर खड़ी उसे

पढ़ती रही, जब दोनों ओर पढ़ चुकी, तब एक लम्बी साँस लेकर उसे फेंककर आम धोने लगी।

मुझे एकाएक याद आया...बहुत दिनों की बात थी... जब हम अभी स्कूल में भरती हुए ही थे। जब हमारा सबसे बड़ा सुख, सबसे बड़ी विजय थी हाज़िरी हो चुकने के बाद चोरी से क्लास से निकल भागना और स्कूल से कुछ दूरी पर आम के बग़ीचे में पेड़ों पर चढ़कर कच्ची आमियाँ तोड़-तोड़ खाना। मुझे याद आया... कभी जब मैं भाग आता और मालती नहीं आ पाती थी तब मैं भी खिन्न-मन लौट आया करता था।

मालती कुछ नहीं पढ़ती थी, उसके माता-पिता तंग थे, एक दिन उसके पिता ने उसे एक पुस्तक लाकर दी और कहा कि इसके बीस पेज रोज़ पढ़ा करो, हफ़्ते भर बाद मैं देखूँ कि इसे समाप्त कर चुकी हो, नहीं तो मार-मार कर चमड़ी उधेड़ दूँगा। मालती ने चुपचाप किताब ले ली, पर क्या उसने पढ़ी? वह नित्य ही उसके दस पन्ने, बीस पेज, फाड़ कर फेंक देती, अपने खेल में किसी भाँति फ़र्क न पड़ने देती। जब आठवें दिन उसके पिता ने पूछा, ''किताब समाप्त कर ली?'' तो उत्तर दिया...''हाँ, कर ली,'' पिता ने कहा, ''लाओ, मैं प्रश्न पूछूँगा, तो चुप खड़ी रही। पिता ने कहा, तो उद्धत स्वर में बोली, ''किताब मैंने फाड़ कर फेंक दी है, मैं नहीं पढ़ूँगी।''

उसके बाद वह बहुत पिटी, पर वह अलग बात है। इस समय मैं यही सोच रहा था कि वह उद्धत और चंचल मालती आज कितनी सीधी हो गयी है, कितनी शान्त, और एक अखबार के टुकड़े को तरसती है... यह क्या, यह...

तभी महेश्वर ने पूछा, ''रोटी कब बनेगी!''

''बस, अभी बनाती हूँ।''

पर अबकी बार जब मालती रसोई की ओर चली, तब टिटी की कर्त्तव्य-भावना बहुत विस्तीर्ण हो गयी, वह मालती की ओर हाथ बढ़ा कर रोने लगा और नहीं माना, मालती उसे भी गोद में लेकर चली गयी, रसोई में बैठ कर एक हाथ से उसे थपकने और दूसरे से कई छोटे-छोटे डिब्बे उठाकर अपने सामने रखने लगी...

और हम दोनों चुपचाप रात्रि की, और भोजन की और एक-दूसरे के कुछ कहने की, और न जाने किस-किस न्यूनता की पूर्ति की प्रतीक्षा करने लगे।

हम भोजन कर चुके थे और बिस्तरों पर लेट गये थे और टिटी सो गया था। मालती पलंग के एक ओर मोमजामा बिछाकर उसे उस

पर लिटा गयी थी। वह सो गया था, पर नींद में कभी-कभी चौंक उठता था। एक बार तो उठकर बैठ भी गया था, पर तुरन्त ही लेट गया।

मैंने महेश्वर से पूछा, ''आप तो थके होंगे, सो जाइये।''

वह बोले, ''थके तो आप अधिक होंगे... अठारह मील पैदल चल कर आये हैं।'' किन्तु उनके स्वर ने मानो जोड़ दिया... थका तो मैं भी हूँ।''

मैं चुप रहा, थोड़ी देर में किसी अपर संज्ञा ने मुझे बताया, वह ऊँघ रहे हैं।

तब लगभग साढ़े दस बजे थे, मालती भोजन कर रही थी।

मैं थोड़ी देर मालती की ओर देखता रहा, वह किसी विचार में - यद्यपि बहुत गहरे विचार में नहीं, लीन हुई धीरे-धीरे खाना खा रही थी, फिर मैं इधर-उधर खिसक कर, पर आराम से होकर, आकाश की ओर देखने लगा।

पूर्णिमा थी, आकाश अनभ्र था।

मैंने देखा-उस सरकारी क्वार्टर की दिन में अत्यन्त शुष्क और नीरस लगने वाली स्लेट की छत भी चाँदनी में चमक रही है, अत्यन्त शीतलता और स्निग्धता से छलक रही है, मानो चन्द्रिका उन पर से बहती हुई आ रही हो, झर रही हो...

मैंने देखा, पवन में चीड़ के वृक्ष... गरमी से सूख कर मटमैले हुए चीड़ के वृक्ष... धीरे-धीरे गा रहे हों... कोई राग जो कोमल है, किन्तु करुण नहीं, अशान्तिमय है, किन्तु उद्वेगमय नहीं...

मैंने देखा, प्रकाश से धुँधले नीले आकाश के तट पर जो चमगादड़ नीरव उड़ान से चक्कर काट रहे हैं, वे भी सुन्दर दीखते हैं...

मैंने देखा - दिन-भर की तपन, अशान्ति, थकान, दाह, पहाड़ों में से भाप से उठकर वातावरण में खोये जा रहे हैं, जिसे ग्रहण करने के लिए पर्वत-शिशुओं ने अपनी चीड़ वृक्षरूपी भुजाएँ आकाश की ओर बढ़ा रखी हैं...

पर यह सब मैंने ही देखा, अकेले मैंने... महेश्वर ऊँघे रहे थे और मालती उस समय भोजन से निवृत्त होकर दही जमाने के लिए मिट्टी का बरतन गरम पानी से धो रही थी, और कह रही थी...''अभी छुट्टी हुई जाती है।'' और मेरे कहने पर ही कि ''ग्यारह बजने वाले हैं,'' धीरे से सिर हिलाकर जता रही थी कि रोज़ ही इतने बज जाते हैं...

मालती ने वह सब-कुछ नहीं देखा, मालती का जीवन अपनी रोज़ की नियत गति से बहा जा रहा था और एक चन्द्रमा की चन्द्रिका के

लिए, एक संसार के लिए रुकने को तैयार नहीं था...
चाँदनी में शिशु कैसा लगता है इस अलस जिज्ञासा से मैंने टिटी की ओर देखा और वह एकाएक मानो किसी शैशवोचित वामता से उठा और खिसक कर पलंग से नीचे गिर पड़ा और चिल्ला-चिल्ला कर रोने लगा। महेश्वर ने चौंककर कहा - ''क्या हुआ?'' मैं झपट कर उसे उठाने दौड़ा, मालती रसोई से बाहर निकल आयी, मैंने उस 'खट्' शब्द को याद करके धीरे से करुणा-भरे स्वर में कहा, ''चोट बहुत लग गयी बेचारे के।''
यह सब मानो एक ही क्षण में, एक ही क्रिया की गति में हो गया। मालती ने रोते हुए शिशु को मुझसे लेने के लिए हाथ बढ़ाते हुए कहा, ''इसके चोटें लगती ही रहती है, रोज़ ही गिर पड़ता है।''
एक छोटे क्षण-भर के लिए मैं स्तब्ध हो गया, फिर एकाएक मेरे मन ने, मेरे समूचे अस्तित्व ने, विद्रोह के स्वर में कहा - मेरे मन न भीतर ही, बाहर एक शब्द भी नहीं निकला - ''माँ, युवती माँ, यह तुम्हारे हृदय को क्या हो गया है, जो तुम अपने एकमात्र बच्चे के गिरने पर ऐसी बात कह सकती हो - और यह अभी, जब तुम्हारा सारा जीवन तुम्हारे आगे है!''
और, तब एकाएक मैंने जाना कि वह भावना मिथ्या नहीं है, मैंने देखा कि सचमुच उस कुटुम्ब में कोई गहरी भयंकर छाया घर कर गयी है, उनके जीवन के इस पहले ही यौवन में घुन की तरह लग गयी है, उसका इतना अभिन्न अंग हो गयी है कि वे उसे पहचानते ही नहीं, उसी की परिधि में घिरे हुए चले जा रहे हैं। इतना ही नहीं, मैंने उस छाया को देख भी लिया...
इतनी देर में, पूर्ववत् शान्ति हो गयी थी। महेश्वर फिर लेट कर ऊँघ रहे थे। टिटी मालती के लेटे हुए शरीर से चिपट कर चुप हो गया था, यद्यपि कभी एक-आध सिसकी उसके छोटे-से शरीर को हिला देती थी। मैं भी अनुभव करने लगा था कि बिस्तर अच्छा-सा लग रहा है। मालती चुपचाप ऊपर आकाश में देख रही थी, किन्तु क्या चन्द्रिका को या तारों को?
तभी ग्यारह का घंटा बजा, मैंने अपनी भारी हो रही पलकें उठा कर अकस्मात् किसी अस्पष्ट प्रतीक्षा से मालती की ओर देखा। ग्यारह के पहले घंटे की खड़कन के साथ ही मालती की छाती एकाएक फफोले की भाँति उठी और धीरे-धीरे बैठने लगी, और घंटा-ध्वनि के कम्पन के साथ ही मूक हो जानेवाली आवाज़ में उसने कहा, ''ग्यारह बज गये...''

स्रोत:
सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय', 'विपथगा' कहानी संग्रह से

आज कुछ नया नहीं है

सब वस्तुएँ होते हुए भी,
एक बच्ची का जल्दबाजी में भारी भरकम आवाज़ में बोलना,
आज कुछ नया नहीं है?

नल का बीच में ही खटखट करना,
नवजात शिशु की अर्ध निद्रा टूटना,
हल्दी का डिब्बा बार-बार पीला पड़ जाना,
फुंकनी से बार-बार फूंक मारकर आग जलाना।
मध्य में महिला का आकर बोलना,
अरे! बहू कुछ नया नहीं है।

बुजुर्गों के दिमाग में प्राचीन स्मृतियों का बार-बार कौंध जाना,
कहानियाँ सुनाने के दौरान झट से बोल जाना
आज कुछ नया नहीं है,
हमारे समय में भी हुआ करता था।

झुंझलाहट और उबाऊपन के साथ एक व्यक्ति का हौदी भरना,
तभी एक क्रोध भरी आवाज़ का आगमन
उसकी झुंझलाहट का चिड़चिड़ाहट में तब्दील हो जाना।
बाल्टी भर जाने पर भी लगातार नल चलाते रह जाना,
उसी क्षण एक व्यक्ति का व्यंग्य भरी हँसी में मुस्कुराना,
और उसका क्रोध समाप्त हो जाना।

अंततः नल पर वार करते हुए ये कह देना
'आज कुछ नया नहीं है।'

शैलजा दूबे
एम. ए. हिन्दी उत्तरार्द्ध

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living
by Damien Hirst

51

The Glass Between Us

If I were ever to outwit you,
I'll gift you a gigantic God,
fresh and stale,
powerful and pale—
that one interface between
life and death.

Have you ever seen fate
wrapped in wealthy waters,
unveiled as a musical artefact,
ready to be tricked
in a 10 by 6 swollen matrix?

Have you ever tasted water,
not one that regenerates
but one that decomposes
and goes down your
oesophagus(s)—

without first warning you
of an intriguing intercourse with
the bygone?

Modified past screams
of miseries
as decay is fished
and dropped onto the wings of
beautiful, blue emissaries:
full of fixity and hope.

Meanwhile,
formaldehyde,
the four-winged sorceress,
makes haste to
cup it in her hands
and kill its rotting taste,
hiding the symptoms
of freely-foaming phantoms.

The living watching the living
is such quotidian art.
Life and death,
life
and
death,
ring through the entire charade.

As a law,
life observes life,
and death gazes at death.
And, mind you,
any breaching of this rule
is nothing less than
a homicidal tool.

Come on, waste no time,
throw a coin, pay a price,
and watch the two worlds
intercept and race.

Behind the curtain,
I snigger and giggle
trying to sift through the
minutes left for bidding your
vanities farewell.

Finally, I appear as an
electrocuted dinosaur,
puffed up and shrunken
in an ongoing war
against time.

I am life, not death;
I am death, not life—
Only that I can no more profess
which is which

for I am God:
that one thread that ties
death to life
and life to death.

The glass between us vaporises;
our worlds diffuse into one.
I, a material oxymoron,
I, a lamentable Leviathan,
can command and dictate
as if I am the one and the only one
to replace that temporal interface.

Impossibility defines you and me
as we snatch and relish
life's tree. Yet, there lingers a
possibility to process death,
to process me
as we together struggle
to keep up the visages of
immortality:

after all,
decoding a carcass isn't
artistic perjury.

Shambhavi Misra
B. A. (H) English, Sem VI

शब्दों के पार : अनुवाद में मल्टीमोडालिटी

तकनीकी प्रगति के साथ जनसंचार के तरीकों में प्रतिदिन नए बदलाव आ रहे हैं। विश्व स्तर पर, यह मल्टीमीडिया अनुभवों और एक ऐसी दुनिया के जन संचार का युग है जहाँ दर्शक नवीनतम 'टेक्स्ट' को साझा करने का अधिकार माँगते हैं, चाहे वह फिल्म हो, गीत हो या कोई पुस्तक हो। विभिन्न वैचारिक धरातलों और आर्थिक एवं औद्योगिक स्तरों पर पारस्परिक भाषिक विनिमय बढ़ रहा है और इस विनिमय के साथ अनुवाद का प्रयोग और अधिक किया जाने लगा है।

साधारणतः एक स्रोत भाषा के 'टेक्स्ट' में निहित अर्थ या संदेश के समतुल्य संदेश को लक्ष्य भाषा में व्यक्त करने की प्रक्रिया को अनुवाद कहते हैं। संदेशों की यह समतुल्यता पहले अर्थ, फिर शैली की दृष्टि से निकटतम एवं स्वाभाविक होनी चाहिए। अनुवाद की यह परिभाषा पढ़ने-सुनने में सरल लगती है पर जब हम अनुवाद की प्रक्रिया का गहन अध्ययन करते हैं तो हमारा सामना कई सारे छिपे हुए जटिल प्रश्नों और अनिश्चितताओं से होता है, विशेषकर स्रोत भाषा और लक्ष्य भाषा में निहित शैली और अर्थ की पेचीदगियों से। इस संदर्भ में 'अर्थ' का क्या तात्पर्य है? 'टेक्स्ट' से हम क्या समझते हैं? अनुवाद की प्रक्रिया को साधारणतः लिखित शब्द तक ही सीमित कर दिया जाता है परन्तु आज के डिजिटल युग में जिन टेक्स्ट्स का अनुवाद किया जाता है वे किसी न किसी रूप में 'मल्टीमोडल' होते हैं।

संकेतविज्ञान, जिसे अंग्रेज़ी में 'सेमिऑटिक्स' (semiotics) कहा जाता है, अध्ययन का वह क्षेत्र है जो संकेतों और अर्थ बनाने की प्रक्रिया से संबंधित है। इस संदर्भ में मल्टीमोडल टेक्स्ट को ऐसे परिभाषित किया जा सकता है कि वह पाठ जिसका अर्थ एक से ज़्यादा सेमियॉटिक 'मोड' के जटिल एवं विविध मिश्रण से बनता है, मल्टीमोडल टेक्स्ट कहलाता है।

यहाँ 'मोड' शब्द से तात्पर्य है एक सेमियोटिक चैनल जिसका उपयोग एक टेक्स्ट की रचना करने में करते हैं। आम तौर पर हम मोड्ज़ को चार प्रकार में बाँटते हैं -

१) भाषा-संबंधी अर्थात लिखित और मौखिक शब्द
२) दृश्य-संबंधी जैसे फिल्म, फोटोग्राफ, पेंटिंग आदि
३) कर्ण-संबंधी जैसे गीत-संगीत, किसी वस्तु अथवा प्राणी की आवाज़
४) सांकेतिक-बॉडी लैंग्वेज, हाव-भाव, संचालन

इन सब सेमियॉटिक तत्वों के एक इंटरफेस (कागज़ या स्क्रीन) पर परस्पर मिलन से मल्टीमोडल टेक्स्ट के अर्थ का निर्माण होता है।

एक भाषा में लिखित कहानी या कविता का दूसरी भाषा में अनुवाद करने की प्रक्रिया से तो हम अच्छी तरह अवगत हैं।

सांकेतिक भाषा में चेहरे, हाथ, सिर और शरीर की स्थिति एवं संचालन गति अर्थ बनाने और समझने की क्रिया में महत्त्वपूर्ण हैं। चूंकि सांकेतिक भाषाएँ (sign languages) शब्दों, बॉडी लैंग्वेज और हाव-भाव को मिलाकर अर्थ का निर्माण करते हैं वह मल्टीमोडल संचार का एक अच्छा उदाहरण हैं।

किसी दृश्य और श्रव्य संबंधी टेक्स्ट के संदेश का लिखित या मौखिक रूप में अनुवाद करने के लिए या इसके विपरीत लिखित या मौखिक संदेश को दृश्य और श्रव्य संबंधी टेक्स्ट में परिवर्तित करने के लिए डिजिटल चित्रों, प्रतीकों, संकेतों, आवाज़ की रिकॉर्डिंग्स आदि का प्रयोग करना पड़ता है। फिल्म के पोस्टर्स, किताबों के कवर डिजाइन, मंच पर प्रस्तुत किए नाटक, वीडियो गेम्स, फिल्म की लिखित स्क्रिप्ट तथा किसी दृश्य के वर्णन की ऑडियो रिकॉर्डिंग- ये सब मल्टीमोडल टेक्स्ट्स के उदाहरण हैं।
जब हम किसी किरदार को पर्दे पर डायलॉग बोलते हुए देखते और सुनते हैं तो उसके द्वारा बोले जाने वाले शब्दों की गति, दो शब्दों के बीच का अंतराल, आवाज़ कितनी धीमी या ऊँची है- इन सब बातों से हम किरदार के मन की भावना और कहानी में उसकी भूमिका से अवगत होते हैं। इस संदर्भ में यहाँ दो प्रकार के महत्त्वपूर्ण मल्टीमोडालिटी अनुवादों- डबिंग एवं सब-टाइटलिंग का वर्णन आवश्यक है।

डबिंग

'डबिंग' किसी फिल्म या टीवी धारावाहिक की शूटिंग के उपरांत या अन्य प्रकार के वीडियो निर्माण के बाद की प्रक्रिया है, जिसमें डायलॉग्स के साथ-साथ अतिरिक्त रिकॉर्डिंग्स, जैसे गाने के बोल के अनुसार होंठ मिलाए जाते हैं और उसे मूल ध्वनि के साथ जोड़कर सम्पूर्ण साउंडट्रैक बनाया जाता है। डबिंग का उपयोग अक्सर विदेशी भाषाओं में बनी फिल्मों, वीडियो गेम्स, टी.वी. शृंखला, कार्टून्स आदि को स्थानीय भाषा में परिवर्तित करने के लिए किया जाता है। भारत जैसे बहुभाषिक देश में डबिंग कई भाषाओं में की जाती है, जैसे तमिल एवं तेलुगू फिल्मों की हिंदी में, हिंदी या अंग्रेजी प्रोग्राम्स की पंजाबी, गुजराती, बांग्ला जैसी क्षेत्रीय भाषाओं में इत्यादि। बहुचर्चित फिल्म स्पाइडर मैन 3 की भी डबिंग भोजपुरी में करने के बाद उसके डब्ड संस्करणों को भारत में जारी किया गया था। डबिंग का उपयोग ऑडियो गुणवत्ता में सुधार या बदलाव के लिए भी किया जाता है।

डबिंग की पूरी प्रक्रिया में अनुवादक की भूमिका मुख्य है। किरदार द्वारा बोला गया डायलॉग शैली और अर्थ की दृष्टि से लक्ष्य भाषा के समतुल्य होना चाहिए। इसके लिए अनुवादक को स्रोत एवं लक्ष्य भाषा के सांस्कृतिक संदर्भ का ज्ञान होना आवश्यक है। अनुवादक को इस बात पर ध्यान देना चाहिए कि किरदार के होठों का संचालन लक्ष्य भाषा के अनुरूप हो। साथ ही, शब्दों और आवाज़ों की गति, लय, स्पष्टता एवं उच्चारण पर भी अनुवादक का ध्यान होना चाहिए।

सब-टाइटलिंग

सिनेमा घर में प्रदर्शित फिल्मों तथा टी.वी. शृंखलाओं में अक्सर जो संवाद तथा अन्य वाक्य अंकित होते हैं वो उस विदेशी भाषा के कार्यक्रम के वक्ता द्वारा कही गई बातों तथा अन्य क्रियाओं का स्थानीय भाषा में किया गया अनुवाद होता है। इसे अंग्रेज़ी भाषा में सब-टाइटल कहते हैं। सब-टाइटल की सहायता से दर्शक विभिन्न भाषाओं में बने दुनियाभर के कार्यक्रमों को समझकर उसका आनंद उठा सकते हैं।

सब-टाइटलिंग में ऑडियो-विज़ुअल टेक्स्ट की मल्टीमोडालिटी अनुवादक के लिए एक चुनौती भी है और संसाधन भी। आमतौर पर किसी फिल्म या टीवी प्रोग्राम के लिए सब-टाइटल्स बनाने की प्रक्रिया के दौरान, अनुवादक ऑडियो और वीडियो का बारीकी से अध्ययन करता है। वह किसी डायलॉग में प्रयुक्त शब्दों के स्वरूप से ज़्यादा उसके भावार्थ पर ध्यान केंद्रित करता है। उनमें कई सांस्कृतिक प्रसंग निहित होते हैं जिनसे लोगों को सामान्य भाषा अनुवाद द्वारा अवगत नहीं कराया जा सकता। अनुवादक को स्थानीय भाषा एवं संस्कृति के अनुसार उन सब-टाइटल्स में उचित संशोधन करना पड़ता है। उदहारण के लिए कोरियन भाषा में बनी फिल्म 'पैरासाइट' ले लीजिए जिसके एक दृश्य में जब किरदार संदेश भेजने वाले ऐप 'काकाओ टॉक' की बात करते हैं तो सब-टाइटल में उसका अनुवाद 'वॉट्सएप' दर्शाया जाता है जो अमेरिकी दर्शकों की सामाजिक समझ के अनुसार है।

कई बार अनुवादक को एक भाषा के स्वरूप और अर्थ दोनों को संरक्षित कर अनुवाद करना पड़ता है। इसके लिए वो नोट्स आदि का उपयोग करते हैं जो किरदार के डायलॉग्स खत्म होने के बाद भी पर्दे पर नजर आते हैं।

ऑडियो-विजुअल टेक्स्ट की मल्टीमोडालिटी अनुवादक के लिए विशेष चुनौतियाँ खड़ी करती हैं पर साथ ही अनुवाद की क्षमता की पहुँच को ऐसे लोगों तक लेकर जाती है जिनकी इनको आवश्यकता है। सब-टाइटल का उपयोग खासकर उन दर्शकों के लिए अत्यंत सहायक होता है जो सुन नहीं सकते। यह सब-टाइटल्स उन्हें गीत-संगीत तथा फिल्म के वातावरण में उत्पन्न अन्य आवाज़ें जैसे दरवाज़े की घंटी, चीखना-चिल्लाना, गोली की आवाज़ इत्यादि की जानकारी देते हैं। इसी प्रकार किसी विजुअल का ऑडियो विवरण उन दर्शकों को फिल्में एवं वीडियो का आनंद उठाने में सहायता होता है जो आंशिक या सम्पूर्ण रूप से देखने सक्षम नहीं है।

आज संचार के विभिन्न माध्यम जैसे लेखन, चित्र, संगीत एवं संकेत एक ही समय पर एक साथ आकर अर्थ का निर्माण कर रहे हैं। अर्थ-निरूपण की पुरानी धारणाएँ एवँ शैलियाँ नित उभरते संचार के प्रकार और माध्यमों के साथ कदम से कदम मिलाकर चलने में असमर्थ हैं। अनुवाद की प्रक्रिया जो भौगोलिक, सांस्कृतिक और वैचारिक दीवारों को ढहाकर किसी टेक्स्ट का अर्थ-निरूपण करती है, उसे आज के मल्टीमोडल संचार के वातावरण में, मल्टीमोडल संदर्भ में स्थापित कर एक नए रूप में समझने और करने की आवश्यकता है।

आर्ची राज
बी. एम. एम. एम. सी. तृतीय वर्ष

A Step Away from Them

It's my lunch hour, so I go
for a walk among the hum-colored
cabs. First, down the sidewalk
where laborers feed their dirty
glistening torsos sandwiches
and Coca-Cola, with yellow
helmets on. They protect them from
falling bricks, I guess. Then onto
the
avenue where skirts are
flipping above heels and blow
up over grates. The sun is hot,
but the
cabs stir up the air. I look
at bargains in wristwatches.
There are cats playing in sawdust.

On
to Times Square, where the sign blows
smoke over my head, and higher the
waterfall pours lightly. A
Negro stands in a doorway with a
toothpick, languorously agitating. A
blonde chorus girl clicks: he smiles
and rubs his chin. Everything
suddenly honks: it is 12:40 of a
Thursday.

Neon in daylight is a
great pleasure, as Edwin Denby
would write, as are light bulbs
in daylight. I stop for a cheeseburger at
JULIET'S CORNER. Giulietta
Masina, wife of Federico Fellini, è
bell' attrice. And chocolate malted. A
lady in
foxes on such a day puts her
poodle in a cab.

There are several Puerto
Ricans on the avenue today, which
makes it beautiful and warm. First
Bunny died, then John Latouche,
then Jackson Pollock. But is the
earth as full as life was full, of them?
And one has eaten and one walks,
past the magazines with nudes and
the posters for BULLFIGHT and the
Manhattan Storage Warehouse,
which they'll soon tear down. I used
to think they had the Armory Show
there.

A glass of papaya juice
and back to work. My heart is in my
pocket, it is Poems by Pierre Reverdy.

Frank O'Hara

Sandra Elizabeth Joseph
B.A. (H) English, Sem VI

लद्दाख के लोकनृत्य

भारत विविध संस्कृतियों का घर है। जिस प्रकार एक पंछी की पहचान उसके पंख से, उसके रंगों से उसका भेद किया जाता है, ठीक उसी प्रकार मनुष्य की पहचान उसकी संस्कृति से की जाती है। मूल रूप से मनुष्य की पहचान उसकी संस्कृति से की जाती है, या यूं कहें संस्कृति ही मनुष्य की परिचायक है। लद्दाख उत्तर भारत में स्थित है। यहाँ बर्फ़ से ढके ऊंचे सफेद पहाड़ और भूरे रंग के छोटे तथा मध्यम आकार के पहाड़ पाए जाते हैं। लद्दाख को शुष्क, ठंडी मरुस्थली भूमि भी कहा जाता है। अगर जम्मू कश्मीर भारत का ताज है तो लद्दाख उसमें लगे हीरे की तरह है, जिसकी चमक लोगों को आकृष्ट करती है।

लद्दाख अपनी संस्कृति के लिए जाना जाता है। यहाँ के गोम्पा, स्तूप, मॉनेस्ट्री और पैलेस इस समृद्ध संस्कृति को दर्शाते हैं। लद्दाख

स्रोत:
Guiness World record for largest ladakh dance-(Shondol) performed at naropa festival

बौद्ध धर्म का गढ़ है। इसे छोटा तिब्बत भी कहा जाता है, क्योंकि तिब्बत और लद्दाख की संस्कृति तथा धार्मिक विरासत एक सी है। यहाँ का इतिहास भी तिब्बत से जुड़ा हुआ है। यहाँ के लोग अपने कोमल हृदय तथा स्वभाव के लिए जाने जाते हैं।

आज मैं जिस नृत्य की बात यहाँ करना चाहती हूँ वह नृत्य है "शोंडोल नृत्य" । इसे 'शाही नृत्य' के नाम से भी जाना जाता है, क्योंकि प्राचीन समय में यह नृत्य सिर्फ राजाओं के सामने प्रस्तुत किया जाता था। इसमें वही स्त्री भाग ले पाती थी जो उच्च कुल से हो और जिसे 'टकशोसमा' या 'टकशोन' के नाम से जाना जाता था। इस नृत्य में स्त्रियाँ अपने सभी आभूषणों को 'पेरक' (फिरोजा तथा चांदी से बना हुआ) सिर पर पहन कर 'सूलमा, थीकमे पापू, ल्होगौर' (वस्त्र) हाथों में 'तूंगलक' (शंख से बनी हुई एक मोटी सी चूड़ी) आदि पहन कर नृत्य करती हैं।

इस नृत्य में तीन अलग-अलग नृत्य रूप मौजूद हैं, जिसमें से पहले दो के साथ गीत गाया जाता है। उस गीत में राजा और रानी के बाहरी स्वरूप का श्रृंगारिक वर्णन किया गया है। अंत में जो नृत्य रूप है उसमें सिर्फ संगीत उपकरणों (दामन , सुरना) के साथ नृत्य किया जाता है। अंत में तूंगलक के खनक के साथ 'स्कीनजूस' अर्थात एक प्रकार से बंदगी करते हैं।

इस नृत्य को 2018 में गिनीज़ वर्ल्ड रिकॉर्ड का खिताब भी मिला था। इस नृत्य की यही विशेषता है कि नृत्य करने वाली स्त्रियों की संख्या यहाँ निर्धारित नहीं होती। दूसरी विशेषता यह कि इसे सिर्फ स्त्रियाँ करती हैं, ना कि पुरुष। आज भी यह नृत्य सिर्फ़ खास दिन पर ही किया जाता है और आज कोई भी स्त्री इस नृत्य में भाग ले सकती है। इसके लिए अब उच्च कुल का होना आवश्यक नहीं।
इसी प्रकार कौमपा सूमसक, आलीयातो, छपसक्यान नृत्य, स्पाऔ नृत्य, न्यौपा नृत्य, बरौकपा नृत्य तथा बालती नृत्य आदि मुख्य नृत्यों के नाम है।

स्टैनज़िन लाहडोल
एम. ए. हिंदी, उत्तरार्द्ध

"A memory of musk, the rebel face of hope"[1]: Translating Faiz through the Lens of Religion, Politics and Protest

This hush, while your ghazals lay in my palms,
was accurate, as is this hush which falls...
over all of us no
longer there to whom you spoke in Urdu.[2]

Translation spans a multitude of infinitesimally small linguistic choices potent enough to produce a vast array of interpretative possibilities. For instance, Faiz's poem 'Hum Dekhenge' or 'We shall see' has been curiously translated as being communal and 'anti-Hindu' by some, and secular and 'communist' by others. This paper seeks to probe into these paradoxically divergent streams of criticism regarding the translations of the poem. The conflict between the opposite factions majorly arises over the apparently religious signifiers in the poem. While one side translates the references as exclusively religious, the other claims that the semiotics of the poem have been neglected and the secular, metaphorical meaning forced into a religious mould. It becomes an academic and political imperative to study the complex interplay of religion and translation since both the 'academic disciplines of translation and religions have antecedents in comparative studies and methods'.[3] This paper, hence, aims at exploring the lacuna created by hushed up and untranslated metaphorical meaning in the light of the politics of poetry, protest and religion.

[1] Agha Shahid Ali. Interestingly, "musk" is an important Islamic symbol of the sanctity of man when in the presence of the Creator.

[2] Ibid.

[3] Hephzibah Israel

Such a contesting translation of Faiz is not a novelty. His poem 'Subh-e-azadi' (Dawn of Independence) serves the exemplary purpose; both the Left and the Right had political scruples over it and couldn't fathom the metaphorical opulence of, say the 'night bitten dawn' and 'stained light' (122). The Marxist historian and Faiz's friend Syed Sibt-e-Hasan claimed:

> *Those on the right said outright that it was a betrayal of the cause of Independence and that Faiz was against Pakistan.*
> *The critics on the Left said the poem was too vague, claiming that if the title was removed, it would be impossible to tell if the poem was about Independence. They also protested that the romantic symbols had lessened the impact of the poem [4] (85).*

Quite similar to the controversy regarding 'Hum Dekhenge', Faiz's fellow Progressive poet, Ali Sardar Jafri called 'Subh-e-azadi' 'half-truth' which could have been written by both an extremist Hindu organisation and a radical Islamist. Faiz should be, he opines, 'more forceful in his denunciation' (86).

[4] As cited by Al Madeeh Hashmi in *Love and Revolution: Faiz Ahmed Faiz (The Authorized Biography).*

What is neglected in both the cases is that translation does not exclusively work at a linguistic plane but is also, however implicitly, contextual and conceptual. In the analysis of 'Hum Dekhenge', what loomed large was the gaping void created by the invisibility of the multiple translators involved. Both sides claimed that their respective interpretive frameworks were inherent attributes of Faiz's poem, thereby neglecting the mediatory role played by translation. For them, either the poem could be inherently communal or immanently democratic. So the import of the work was rendered absolutely contingent upon the respective translations without (ironically) an acknowledgement of the same. This contingency of translation allows for the two disparate notions of the poem to fork out of the poetic symbols employed by Faiz. And hasn't Urdu had an extensive tradition of concealing politics in symbols carrying out Trojan-horse operations and in metaphoric signifiers deploying poetic creation for politic destruction? Indeed, in this sense, Faiz can be called the Bard of the Destructive-Creative; the system of religious metaphors he uses become the sites of an acerbic criticism of dictatorship. The conversational relationship between language, poetry, religion and politics in the context of Urdu literature in Pakistan is explained by Namita Gokhale and Malashri Lal:

> Pre-Partition Urdu was a secular, agnostic language, one capable of both the most brutal irony and the highest Romanticism.
> During the 1950s, as Pakistan entered into cycles of politico-military dominance, restrictions on free expression led to a heightened use of symbol and metaphor, thereby avoiding direct conflict with repressive forces (238).

One might therefore state that the symbols speculatively translated as Islamic in the poem 'Hum Dekhenge' could actually point, in Naomi Lazard's terms, towards the 'impossibility to call things by their right names' under the censorship imposed by Zia-ul-Haq's regime. While a reader of the Urdu text might easily grasp the symbols as political, the process of translating the full essence of the same could prove to be startlingly difficult. When a translated version is put into perusal without a thorough understanding of the context or with certain ethnocentric predispositions towards a 'foreign' text, it might lead to (mis)interpretations of the most incoherent kind. The following lines from Allama Iqbal's 'Wataniyat' or 'Nationalism', as it is often translated in English exemplify the same:

> In taaza khudaon mein bada sabse watan hai
> jo pairhan iska hai woh *mazhab* ka kafan hai
> [of all these recent deities, the nation is the greatest,
> and the cloth that makes its clothes is the shroud of *religion*] (Italics mine) (23)

The word ‘mazhab’ here, perhaps not very accurately, has been translated as ‘religion’. ‘Mazhab’ comes from the Arabic root word ‘za-ha-ba’ meaning ‘to go’ and it literally means a ‘route’. ‘Religion’, which comes from the root word ‘religare’ meaning ‘to bind’ is, hence, not a very apt rendering of the former. While in Hindi ‘mazhab’ could better be translated as ‘panth’ and not ‘dharma’, in English ‘mazhab’ may also translate into the ‘path of righteousness’ and not simply ‘religion’, the Urdu equivalent of which would be ‘deen’. It is, therefore, plausible to suggest that the secular connotations of ‘mazhab’ as the right path for a democratic country to follow have been shorn off in the English ‘religion’. The same problematics can be perceived in the translation of, say, the phrase ‘Khalq-e-Khuda’ in ‘Hum Dekhenge’. This phrase, which literally translates into ‘creation of God’ has been narrowly interpreted in several translations as referring to the Muslims exclusively as ‘the people of Allah’ thereby ringing the alarm bells of bigotry in the minds of bigoted and prejudiced ideologues. Similar to the word ‘Mazhab’, ‘Khalq-e-Khuda’ can also be an evocative emblem for a people-oriented democracy; a signifier, as the following line describes, for the ‘commonality’: ‘Jo mai bhi hoon aur tum bhi ho’, that is, ‘Which is I, as well as you’. For Faiz, it is this ‘Khalq-e-Khuda’ that will uproot the oppressive dictatorship and tyrant worship (42).

This brings one to the most contentious lines of the poem- 'Jab arz-e-Khuda ke Kaaba se Sab but uthwae jaenge", often translated as "From the abode of God, when all the idols will be taken out'. The Urdu word 'but' here would likely suggest the idols of tyranny, extreme nationalism and capitalism, all of which Faiz criticised in his works, as the following lines from his poem 'Zaalim' or 'Tyrant' depict:

> Mine is the new religion, the new morality.
> Mine are the new laws, and a new dogma.
> From now on the priests in God's temple
> will touch their lips to the hands of *idols*.
> Proud men, tall as cypress trees, will bend
> to lick the dwarves' feet, and taste the clay (44)

Quoting the aforementioned lines in 'Zia Unmourned', Salman Rushdie explores the link between political tyranny and pseudo-religious avowals. About Zia's rule, he claims "That such a situation should be described around the world as "stability" would be funny if it were not vile; that it had been concealed beneath the cloak of religious faith is more terrible still." (21) It can be argued that Faiz makes the dictator's religious politics boomerang on him; while Zia shrewdly appropriated, for his policies, the justification of religious sanctity, Faiz triumphs by ascribing to him the exact opposite, that which is denied sacredness in Zia's Islamic understanding. Observing the equation of the dictator with the idols, many Urdu-readers (chuckling to themselves) would have registered this victory of the poet over political absolutism, of Metaphor over inflexible Literalism.

Faiz himself chronicles this victory, and again through religious symbolism in the line '*Uthega an-al-Haq* ka naara' which translates to 'I am the *Truth*, the cry will rise' (43). While most translations instead write 'There will rise one cheer, I am *God*', giving the line explicitly religious overtones, others use the word 'Truth' which however, is also not spared a religious interpretation, as it is often equated to the Quranic idea of 'Tauheed'- complete belief in one God and rejection of the apotheosis of all other idols such as class, race and images. While some consider 'an-al-Haq' to have been used in an anti-Hindu spirit, others suggest that nothing could have been more distanced than communalism from the real essence of the term. Interestingly, Javed Akhtar went on to add to this that 'an-al-Haq' is 'not an Islamic thought' but was 'started by the Sufis' and that it is in fact 'in sync with the Advait philosophy' of 'Aham Brahma' (so much for the anti-Hindu labels!) (4).

The discussion around the symbolic sites of the poem allows one to see that all the religious signifiers have been translated literally into English which might contribute to a blunting of the poem's political sharpness. Does the poem then fall into the trap of conceptual transliteration? If it is indeed so, does it point towards a linguistic void in the target language with respect to the source language? Or is it simply the

result of trying to establish a strident correspondence between religious philosophies and linguistic sign-systems? Nevertheless, this process of translating religious symbols on a sheerly linguistic plane both exemplifies and dismantles what Eugene Nida proposed as 'dynamic equivalence' (29); and what Talal Asad calls the 'scientifically objective language of disciplinary and institutionalized textuality' (11). Does challenging the literal translation of religious symbols imply a questioning of the very processes of translation at our disposal? Or does it, contrarily, suggest an impossibility of translating religious signifiers? The latter supposition might make one conclude that such symbols are indeed a part of what Lynne Long would have termed the 'Holy Untranslatable' (11). However, if so be the case, then what is it that contributes to this untranslatability? Scholars like Leonard Greenspoon outrightly refuse the 'Holy' of any translatability by asserting that the true essence can never be transcribed from one language to another: "Bible translations are intended to supplement, not supplant; complement, not replace, the original."[5] (134) Others believe that translatability of the 'Holy' is conditional; while Kate Crosby suggests that a lack of 'relative vocabulary compatibility'[6] (102) between the two languages might make the 'Holy Untranslatable', Shackle opines that 'context rather than content', that is, 'the difficulty to adjust religious texts to various cultural settings'[7] is the cause behind it (51).

[5] *Translation and Religion: Holy Untranslatable?* Edited by Lynne Long.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

This ‘difficulty’ in translation becomes even more perplexing alongside the fact that religions have employed translation for proliferation throughout their historical trajectories. In fact, Michael P. Dejonge and Christiane Tietz, in their work, Translating Religion: What is Lost and Gained? suggest a ‘convergence of interests between translation and religion’ arguing that ‘translation theory and not just practice developed in close relationship with religion’ (33). One is therefore lead to believe in the conditionality of translatability rather than in a complete impossibility of any real transfer from one language to another. Onur Toker believes that the ‘Holy’ can be translatable through a communication of context and the ‘underlying meaning’ between the religious and linguistic domains but not through ‘verbum pro verbo translation’[8]. (86) Peter Kirk, in the essay ‘Holy Communicative? Current Approaches to Bible Translation Worldwide’[9] stresses that the target readers/audience must be the deciding parameter in translations involving religion and that ‘the sense should take priority over the meaning’. (202)

[8] Ibid.

[9] Ibid.

These theorizations lean towards the hypothesis that religious symbolism can be translated only through an understanding of Descriptive Translation Studies and not Prescriptive Translation Studies. The former emphasizes on the contingency and multiplicity of inter-cultural, inter-linguistic and inter-religious transference of meaning which aptly necessitates a consideration of socio-historical factors involved in translation. It, therefore, also credits political contexts with their due contribution in defining translatability or untranslatability. The opposite is equally true. Translation as communication can significantly affect politics by ossifying, interrogating, enriching or deconstructing the political contexts. For instance, Seidman expostulates 'the fraught history of Jewish-Christian relationships as one primarily of translation politics'. (329) In cases such as the debate around Faiz's poetry, one finds, as Seidman further alleges, that "the performances of translation are events through which the religious 'Other' is created and in this very act plays a crucial part in identity formation."[10] (330)

The creation of an 'Othered' identity in fact propelled the fall out over Faiz's poem; the translation did not so much serve to kindle the conflict on religious grounds but rather reflected the already existing schisms-both inter and intra-national. Moreover, the distancing here was not singularly of a 'religious other' (330) as Seidman suggests, but also an intersection of a national, ethnic, cultural and political 'Other'.

[10] Seidman, as cited by Hephzibah Israel.

Now, paradoxically enough, this externalisation of the 'foreign' is paralleled by a 'domesticating' translation of the poem. Schleiermacher describes the two possible directional dynamics that translation can project- "Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him."[11] (28) While Schleiermacher sides with the former translation practice as providing a more comprehensive cognition of the original work, what defined the course of the controversy around Faiz's poem was an example of the latter kind of translation: a case of domestication, of a violent seizure of a text by the centripetal forces of ethnocentrism and national chauvinism. It, thus, also portrayed, as Lawrence Venuti states in *The Scandals of Translation* that "The central contradiction of vernacular nationalist movements is that they are at once made possible and vulnerable by language." (95) The domestic translation hence produced, Venuti states, "sets going a process of identity formation that is double-edged. As translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an ideological position, informed by codes and canons, interests and agendas of certain domestic social groups" which furthermore contributes to the maintenance and ossification of domestic hierarchies (46). In the following dialogue, A. W. Schlegel satirises the nationalist ideology which imbues domesticating translations:

[11] As cited by Lawrence Venuti in *The Translator's Invisibility.*

> Frenchman: We look on a foreign author as a stranger in our company, who has to dress and behave according to our customs, if he desires to please.
> German: How narrow-minded of you to be pleased only by what is native.
> Frenchman: Such is our nature and our education. Did the Greeks not Hellenize everything as well?
> German: In your case it goes back to a narrow-minded nature and a conventional education. In ours education is our nature. [12](103)

On the other hand, the use of 'Hum Dekhenge' in student protests exemplified a translation process with an apt amount of 'foreignisation' in the sense of taking the readers to the authorial context and to an understanding of the Metaphoric in the poem. Therefore, in Venuti's words, such a translation process too has an 'identity-forming power but of a subversive kind. It "threatens to embarrass cultural and political institutions because it reveals the shaky foundations of their social authority." (113) Also, the almost fearful stance of religious defence on the part of some authorities shows that they are susceptible to what Venuti terms 'the scandals of translation' because translations, as the act of protest showed, can have 'somewhat unpredictable effects' which surpass 'the institutional controls that normally regulate textual interpretation, such as judgements of canonicity' (134). Foreignising translation appears as the medium of socio-political revision and ethno deviance at the hands of the protestors. Venuti substantiates that such a translation has a considerable potential for transgression:

[12] Ibid.

> Foreignising translation is a dissident cultural practice, maintaining a refusal of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and cultural values in the receiving situation, including foreign cultures that have been excluded because their differences effectively constitute a resistance to dominant values. (154)

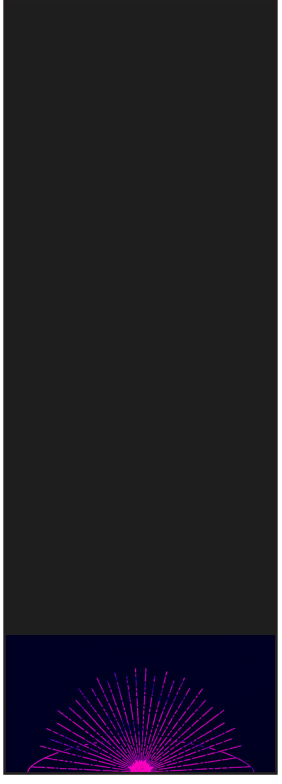
What the student protest shared with Faiz's poem was such a 'resistance to dominant values'. However that is definitely not all. Faiz combined the traditional with the subversive (he crafted 'a contrapuntal rhetoric and rhythm' (26) as Agha Shahid Ali says) by using classical frameworks like ghazal and nazm but inducting the streak of revolution within the conventional trope of the 'Beloved'. Similarly the protestors against State violence brought a post-partition literary work to bear magnificently upon contemporary political milieu. Thus, both become instances of protest through poetry and in both 'you could hear old and new together', as Ali claims. (26)

Keeping the above-stated in mind, the translations which associate Faiz's work with exclusionary communalism appear facetious and the reader's incredulity towards them increases manifold. Instead, the sense of solidarity gets lucidly translated from metaphoric signifiers to verses championing a secular commonality. Perhaps, now the work becomes perfectly resonant with the craftsman, the same Faiz who said that the 'the measure of the breadth and width' of a person "are his mental and emotional relations with the rest of creation, especially those with whom he shares the human fraternity. Hence, the sorrow of love and the sorrow of the times are two aspects of the

same experience" and so "in my poems I try as much as possible to avoid using the first person singular and have always written 'we' instead of 'I'." (67)

The essay, over its entire course has tried firstly to illuminate a complex process of translative ciphering and deciphering; the poet Faiz began the translation by coding his revolutionary poetics into seemingly religious signifiers, and the protestors in another country in a temporally distanced moment decodified the same from one language to another, from the Metaphoric to the outrightly Political. Secondly, the paper has sought, through an inquiry about the charge of communalism on Faiz's poem, to present a case of inter-linguistic, inter-nation and inter-religious translation gone awry showing that the Partition needs to be studied as a longue durée and not as a histoire événementielle while Religious concepts might become quite difficult to translate in an efficient manner, often pushing the very act of translation to the verge of the 'Holy Untranslatable', there will hopefully continue to be powerful translations of poetry into justice-seeking protests. Faiz, exiled in Beirut, had once sat there in a dingy restaurant with Eqbal (a friend from Pakistan) and Edward Said, as the latter himself narrates. He continues, "After a time he and Eqbal stopped translating his verses for my benefit, but it did not matter. For what I watched..." just as India watched as its students took to the streets, "required no translation: an enactment of home coming steeped in defiance and loss, as if to say exultantly to Zia, "We are here"." (130)

Muskan Tyagi
B. A. (H) English, Sem VI



Works Cited

Asad, Talal. “The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology.” *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986, pp. 141–164.

Ali, Agha Shahid. “The True Subject: The Poetry of Faiz Ahmed Faiz.” *Grand Street,* vol. 9, no. 2, 1990, pp. 129-138.

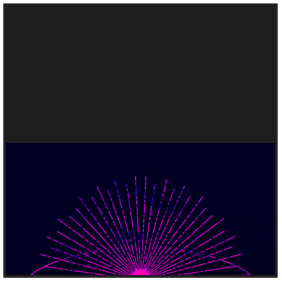
Faiz, Alys and Coppola, Carlo. “Faiz Ahmed Faiz: A personality sketch of the poet by his wife.” *Journal of South Asian Literature*, vol. 10, no. 1, 1974, pp. 123-130.

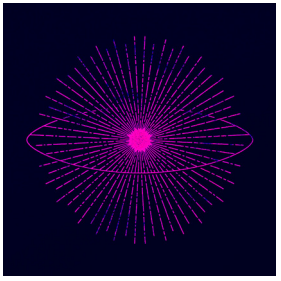
Faiz, Faiz Ahmed, Carlo Coppola and Munibur Rahman. “A rare occasion on which Pakistan’s foremost poet speaks about himself.” *Journal of South Asian Literature*, vol. 10, no. 1, 1974, pp. 131-139.

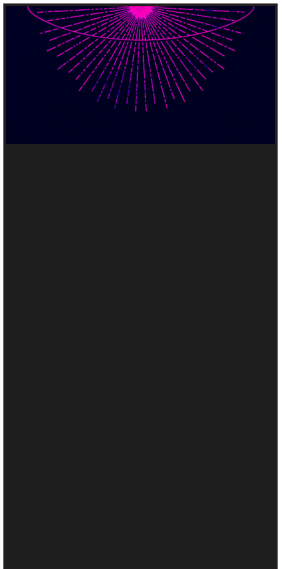
Faiz, Faiz Ahmed. *Poems by Faiz*, translated by Victor Kiernan, Vanguard Publishers, 1971.

Gokhale, Namita and Lal, Malashri. “South Asian Literatures: Beyond Borders, Across Boundaries.” *India International Centre Quarterly*, vol. 41, no. 3/4, 2015, pp. 236-248.

Hashmi, Al Madeeh. *Love and Revolution: Faiz Ahmed Faiz (The Authorized Biography)*, Rupa Publishers, 2016.







Israel, Hephzibah. “Translation and religion: crafting regimes of identity.” *Religion*, vol. 49, no. 3, 2019, pp. 323-342.

Jabbar, Abdul. “Naomi Lazard’s ‘The True Subject: Selected Poems of Faiz Ahmed Faiz.’” *Journal of South Asian Literature*, vol. 26, no. 1/2, 1991, pp. 156–170.

Nida, Eugene A. *Towards a Science of Translating*, Leiden: Brill, 1964.

Rushdie, Salman. “Zia Unmourned.” *The Nation*, Sep. 1988.

Said, Edward W. “The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile.” *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta Books, 1984.

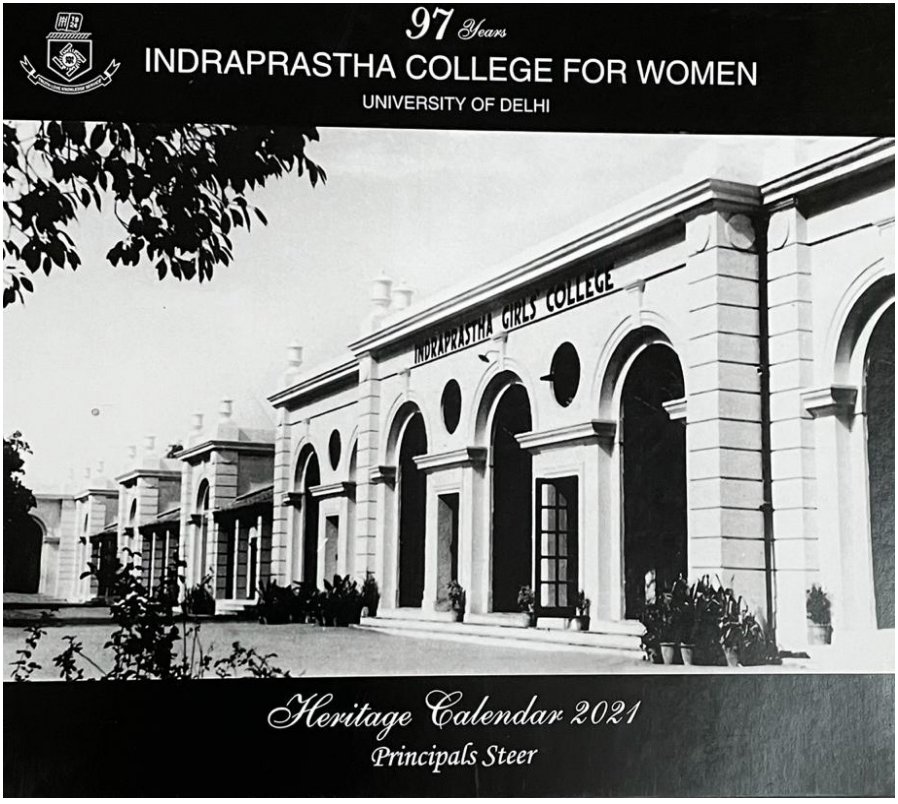
The Oxford Handbook of Translation Studies, edited by Kirsten Malmkjær and Kevin Windle, Oxford University Press, 2011.

Translating Religion: What Is Lost and Gained? Edited by Michael Dejonge and Christiane Tietz, Routledge, 2015.

Translation and Religion: Holy Untranslatable? Edited by Lynne Long, Multilingual Matters, 2005.

Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, 2008.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, 1998.


97 Years
INDRAPRASTHA COLLEGE FOR WOMEN
UNIVERSITY OF DELHI
INDRAPRASTHA GIRLS COLLEGE
Heritage Calendar 2021
Principals Steer

“Translating The Movement of Time As It Passes Through the The Arches of Indraprastha”

Muskan Gupta
B.A. (H) English, Sem VI

शब्दों और रंगों के बीच

शब्द और रंग। पहले का सरोकार यदि कागज़ और कलम की जुगलबंदी से है तो दूसरा अपना संवाद ब्रश स्ट्रोक्स और कैनवास के साथ स्थापित करता है। यहाँ यह तो ज़ाहिर है कि दोनों की अपनी-अपनी सैद्धांतिकियाँ हैं; अपनी विचार प्रक्रिया है। लेकिन कैसा हो यदि इन दोनों विधाओं को एक दूसरे के समानांतर रखकर इनके उस विचार बिंदु को तलाशा जाए जहाँ पर ये एक हो जाते हैं? ऐसा करने से शायद दोनों ही विधाएं पंक्तियों के बीच क्या कहना चाहती हैं यह साफ़गोई से समझ आएगा।

किसी भी विचार को एक कविता का रूप देना और उसी विचार पर एक चित्र प्रस्तुत करना, इन दोनों की पद्धतियों में एक बुनियादी अंतर मौजूद है। एक में यदि शब्द ही चित्र हैं तो दूसरे में चित्र ही शब्द हैं । इस बात को समझने के लिए चलिए वैन गॉग की एक पेंटिंग 'पोटैटो ईटर' को देखें। इस एब्स्ट्रैक्ट पेंटिंग से कौन वाक़िफ़ नहीं है, 19 वीं सदी की इस इंम्प्रेशनिस्ट पेंटिंग की व्याख्या आज अनेक स्तरों पर मौजूद है। एक अलग तरह की व्याख्या यहाँ माइकल रैडक्लीक की कविता के माध्यम से मिलती है जो उन्होंने 'पोटैटो इटर' पर लिखी-

"In the dim light of our lamp
we gather for our evening meal
the streaming plate before us.
Apples from the earth, they are called-
Adam and Eve's gift, I say-
we did not dig in Paradise"[1]

इस उदाहरण के माध्यम से यह स्पष्ट हो जाता है कि अभिव्यक्ति का प्रत्येक स्तर अंतर्विधात्मक होता है। मन मस्तिष्क में कौंधे विचार की शक्ल जब कागज पर उतारी जाती है तभी से अभिव्यक्ति की यह अंतर्विधात्मक प्रक्रिया प्रारंभ हो जाती है।

[1] Ratcliffe, Michael. *The Potato Eaters*. 2013

आज कला और साहित्य महज़ दो स्वतंत्र विधाएँ नहीं रह गयी हैं, यह दो स्वतंत्र डिसिप्लिन्स अथवा विषय बन चुके हैं। 21 वीं सदी में कला और साहित्य दोनों ही में मॉडर्न आर्ट की एक ख़ास जगह है। कला के क्षेत्र में देखें तो एब्सट्रेक्ट पेंटिंग के ज़रिए किसी एक विचार बिंदु को लेकर अनेक व्याख्याएँ प्रस्तुत कर दी जाती हैं जो अपने-अपने संदर्भों में सटीक प्रतीत होती हैं। इन एब्सट्रेक्ट पेंटिंग्स के विचार का रूपांतरण जब कविता में किया जाता है तो अमूर्त बिंब कई दफ़े मूर्त हो जाते हैं और मूर्त, अमूर्त। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद कला में नव इम्प्रेशनिस्ट पेंटिंग्स के समानांतर साहित्य का विसंगत स्वर सुनाई पड़ रहा था। उस युग में ऐसे बहुत से मास्टरपीस के उदाहरण मिल जाएंगे जो साहित्य के किसी एक अंश की व्याख्या करते हैं। इस समय रवींद्रनाथ टैगोर के साहित्य की नवीन व्याख्या के फलस्वरूप ऐसी बहुत सी मशहूर पेंटिंग्स निकलकर आयीं। इस तरह की पेंटिंग्स ने न केवल नवीन व्याख्या प्रस्तुत की बल्कि अप्रत्यक्ष रूप से कला और साहित्य के बीच एक नवीन संबंध खोजने का भी प्रयास किया।

इस लेख में हम यह भी समझेंगे कि किसी भी विचार का अनुवाद कभी भी ज्यों कि त्यों नहीं किया जा सकता। हम इसे अडैप्टेशन का नाम भलें ही दे दें, पर यह कतई संभव नहीं कि एक विधा का भाव दूसरी विधा में उठाकर वैसा का वैसा ही प्रस्तुत कर दिया जाए। मीर के इस शेर से जुड़ी एक बहुत ही रोचक किवदंती है जो इस विषय को समझने में सहायक होगी। मीर के इस शेर पर ग़ौर फरमाइए-

“नाज़ुकी उसके लब की क्या कहिए,
पंखुड़ी इक गुलाब की-सी है”[2]

[2] ’दीवान-ए-मीर’, सं रूमी सारथी, साक्षी प्रकाशन, प्रथम संस्करण 2018, ग़ज़ल संख्या- 217, पृष्ठ सं - 387-88,

अब यह शेर एक चित्रकार को इतना भाया कि उन्होंने यह तय कर लिया कि इस शेर को अब वे एक खूबसूरत सी तस्वीर की शक्ल देंगे। तस्वीर बनकर तैयार हुई तो चारों तरफ वाह वाही हुई, तस्वीर में वाक़ई होठों की सुंदरता का बारीक नमूना छिपा था। कोई भी देखता तो यही कहता कि मीर के शेर के एक-एक अल्फ़ाज़ को उस तस्वीर में करीने से सजाकर बुना गया है। मगर मियां मीर उस तस्वीर से नाखुश थे। उनकी नज़र से देखें तो लब की नाज़ुकी और पंखुड़ी का गुलाबीपन दोनों नज़र आ रहा था। तस्वीर में कोई चीज यदि ग़ैर मौजूद थी, तो वो थी सादृश्यता। मीर की दलील थी कि इस तस्वीर में उनके शेर के अल्फ़ाज़ 'सी' का भाव मूर्त नहीं हो पाया है। कहने का मतलब है कि शेर में यह तो साफ़तौर पर ज़ाहिर है कि उसके लब गुलाब की पंखुड़ी 'जैसे' हैं वह गुलाब की पंखुड़ी नहीं है लेकिन चित्र में 'सी' अल्फ़ाज़ का भाव नहीं उतर पाया है, इसी बिंदु को पकड़कर उन्होंने तस्वीर को ख़ारिज कर दिया। यह तो हुई किवदंती, लेकिन इससे हम यह समझ पाएंगे कि प्रत्येक विधा का अपना एक अलग सौंदर्यबोध होता है। जितना उसको गढ़ने की विचार प्रक्रिया में अंतर है उतना ही अंतर उसको समझने में भी है।

कला और साहित्य को समानांतर रखते हुए बहुत से नए विमर्श विकसित हो सकते हैं। इस बात को बिल्कुल आज के उदाहरण से समझने का प्रयास करते हैं। कार्टून वॉच पत्रिका के संपादक त्रियंबक शर्मा ने कार्टूस की एक नवीन शैली विकसित की है, किसी भी प्रसिद्ध विद्वान का वह एक प्रसिद्ध सूक्त वाक्य उठाते हैं उसको वर्तमान परिप्रेक्ष्य से जोड़ते हुए कार्टून बनाते हैं। कहने को तो उस सूक्त वाक्य और कार्टून का दूर-दूर तक कोई संबंध नहीं है लेकिन जब इन दोनों को साथ रखकर वे अपना एक नया आर्ट पीस तैयार करते हैं तो दोनों के बेमेल प्रसंग आपस में जुड़ जाते हैं। अपनी इस शैली को उन्होंने कोटून्स का नाम दिया है। अतः यहां यह देखा जा सकता है कि शब्दों और चित्रों के इस मेल से व्यंग्य की एक अन्यतम शैली विकसित हो सकती है।

Cartoon by Triambak Sharma on Instagram

अब कार्टून की बात चली ही है तो आर के लक्ष्मण के कार्टून पर बात किए बिना यह लेख अधूरा साबित होगा। अपने समय में आर के लक्ष्मण के कार्टून में बहुत कुछ कह जाने की ताकत रखती थी, आज भी उनमें वही पैनी धार मौजूद है। सत्ता पर करारा तंज कसना, समय-समय पर उसकी गलतियों का एहसास कराना और उसमें साथ-साथ व्यंग के पुट को न भूलना यही तो थे आर के लक्ष्मण के कार्टून। हम सभी उनके कार्टून से वाकिफ हैं। आइए उनके कार्टूंस के समानांतर कुछ कविताओं को रखते हुए उस युग की नवीन व्याख्या करने का प्रयास करें। आर के लक्ष्मण ने आपातकालीन स्थिति पर बहुत से ताकतवर कार्टूंस की रचना की है और साथ ही साहित्य के क्षेत्र में भी उस दौर पर बहुत ही पैनी धार चलाई गई है। लीलाधर जगूड़ी की कविता 'बलदेव खटीक' से यह अंश प्रस्तुत है-

“एक अच्छा-ख़ासा
काम करता हुआ आदमी
पागल हो जाए
1974 की राजनीति में
इसके लिए कोई शब्द नहीं

मैं आपको यक़ीन दिलाता हूँ
बलदेव खटिक के ख़ानदान में
कोई पागल नहीं था
आप लोग अपनी परवाह करें
अपने बच्चों की जाँच करवाएँ
यह केवल अफ़वाह नहीं
(बल्कि ज़िंदा होने की नई शर्त है)
कि देश में कुछ लोग
पेट से ही पागल होकर आ रहे हैं”[3]

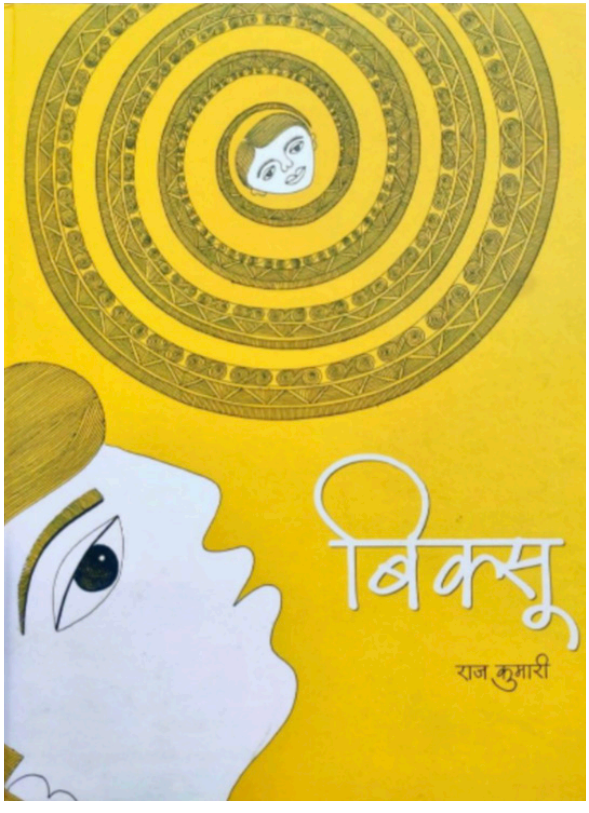
‘Politics in India Since Independence’ NCERT, संस्करण 2006, पृष्ठ- 106

इसे कविता के समानांतर आर के लक्ष्मण का यह कार्टून देखिए-

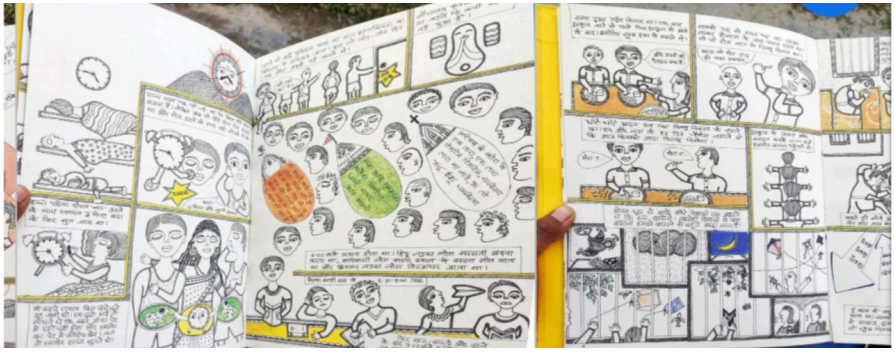
[3] ‘बची हुई पृथ्वी’, लीलाधर जगूड़ी, राजकमल प्रकाशन, दूसरा संस्करण 2003, पृष्ठ 101

इन दोनों विधाओं को एक साथ रखते हुए उस युग को नए संदर्भ में समझा जा सकता है, साथ ही यह भी समझ में आता है कि प्रत्येक अभिव्यक्ति अपने आप में अन्तर्विधात्मक ही होती है। विचार जब मस्तिष्क से निकलकर अपने लिए एक माध्यम तलाशता है तभी से यह अभिव्यक्ति की अन्तर्विधात्मक प्रक्रिया प्रारंभ हो जाती है।

शब्द और रंग के वितान पर हमसे कॉमिक्स की बात कैसे छूट सकती है? अपने शुरुआती दौर में कॉमिक किसी खास थीम अथवा विषय तक ही सीमित रहा करती थी। अब इसकी अपनी अलग से विधा विकसित हो चुकी है। पहली बार नर्मदा बचाओ आंदोलन पर एक कॉमिक प्रकाशित हुई है जिसके लेखक हैं ओरिजित सेन, इस कॉमिक का ढांचा अपने आप में अनोखा है और साथ ही किसी आंदोलन को समझने के लिए उसको कॉमिक आकार देना अपने आप में एक नई पहल है। बहुत सी बातें हैं जो चित्रों के माध्यम से और भी रोचक हो जाती हैं। चलिए एक दूसरी कॉमिक को देखें। क्या आपने कभी मधुबनी की कॉमिक स्ट्रिप के बारे में सुना है मधुबनी और कॉमिक वह भी एक साथ सुनने में कुछ अटपटे जरूर लगते हैं पर देखने में ये हैं उतने ही रोचक और खूबसूरत। मधुबनी और कॉमिक वैसे तो कला के दो अलग-अलग क्षेत्र है लेकिन इन दोनों का समन्वय कर राजकुमारी के चित्रों ने खूबसूरत कलात्मक रूप दिया है। पुस्तक का नाम है 'बिक्सू' । 2018 में इसका प्रथम संस्करण प्रकाशित हुआ। हिंदी में यह अपने तरह का एक नया प्रयोग है जो काफी हद तक सफल साबित हुआ। इसकी पटकथा वरुण ग्रोवर, फॉन्ट कीमिया गांधी ने और संवाद विवेक कुमार शोधार्थी ने दिए इसकी मूल कथा लिखी है विकास कुमार विद्यार्थी ने। दिनचर्या का आकर्षक मधुबनी इलस्ट्रेशन यहां देखने योग्य है। एक तरह से कहें तो यह किताब एक तरह की कोशिश है, कोशिश परंपरा के साथ नई बात को जोड़ने की।



‘बिक्सू’, राजकुमारी, इकतारा ट्रस्ट, संस्करण 2018



साहित्य और कला की दोनों शैलियों को जोड़ने का काम एक तरह से नई पहल को अंजाम देना ही है। कई बार साहित्य वह नहीं कह पाता जो कला कह जाती है और कला कई बार वह नहीं कह पाती जो साहित्य कह जाता है। इन दोनों का समन्वय कर जब हमारे हाथ में कोई नया पीस आता है तो वह उन दोनों शैलियों के अर्थ को तो बेबाकी से बोलता ही है साथ ही एक नया अर्थबोध भी पैदा करता है। साहित्य और कला का यह समन्वय हमें बहुत जगह बिखरा हुआ मिल जाएगा। छोटे बच्चों की किताबों में मौजूद चित्रों के साथ कविताएं या फिर यूरोपीय देशों में मौजूद ग्राफिटी पेंटिंग, किसी राजनीतिक टिप्पणी पर किया गया व्यंग्य पॉलिटून जैसे तमाम उदाहरण हमें मिल जाएंगे जहां पर एक माध्यम में विचार का अनुवाद दूसरे माध्यम में होता है। इस अनुवाद की प्रक्रिया को समझना, उसको नवीन व्याख्या देना भी एक तरह की अंतर्विधात्मक प्रक्रिया है। हम सब दिनोंदिन इस खूबसूरत प्रक्रिया से गुजरते हैं।

अर्पिता राठौर
एम. ए. हिंदी उत्तरार्द्ध

Lila is torn, knows she should get out of the house while she has the chance, is unable to resist the impulse to check that hidden-looking room down below, a room in which, she desperately believes, there must lie some answer to what happened to Mary. She turns and goes softly and quickly down the stairs.

INT. THE BASEMENT OF THE OLD HOUSE - (DAY)

Lila reaches the bottom, stops, listens, hears the stairboards creaking as footsteps fall hard and measured upon them. She turns, pulls open the fruit cellar door, looks in. The woman is sitting in a comfortable chair, the back of the chair, and the woman, turned to the door. Lila calls a harsh, frightened whisper.

LILA
Mrs. Bates...?

Lila goes into the room.

INT. THE FRUIT CELLAR

Lila goes to the chair, touches it. The touch disturbs the figure. It starts to turn, slowly, stiffly, a clock-wise movement. Lila looks at it in horror. It is the body of a woman long dead. The skin is dry and pulled away from the mouth and the teeth are revealed as in the skeleton's smile. The eyes are gone from their sockets, the bridge of the nose has collapsed, the hair is dry and wild, the cheeks are sunken, the leathery-brown skin is powdered and rouged and flaky. The body is dressed in a high-neck, clean, well-pressed dress, obviously recently laundered and hand-ironed.

Dressed To Kill (Narrative)

Two doors beckoned Lila. Two possibilities appealed to her corresponding impulses. Two conflicting emotions seized her being. The first, at which her eyes looked instinctively, opened onto light, security, safety and escape; she could flee from Norman Bates, Norma Bates and whatever other mystical Bates creatures the house may contain. Survival, the most powerful human instinct, nudged her to take the door while Norman was absent from the scene. However, this safety also meant ignorance, and she desperately needed all the information about the whereabouts of Mary that she could possibly attain. Hence the pull of the second door which, even though meant a risky descent into the unknown, offered some probability of knowledge. Her entire being told her that this door could solve the ridiculous puzzle that was Norman and his mother. Unable to resist her urge any longer, she proceeded to climb down the stairs as imperceptibly as possible.

Upon reaching the bottom of the creaking steps, she pushed open the door of the fruit cellar and peeped in. Her eyes took in (with all the accompanying irony) the scene which then presented itself. It was more than surprising to see Norma Bates—for it could only be she- sitting so calmly in a comfortable chair with her back to the door while her son went about making people disappear without any cause. Still, the self-same man was somewhere in the house and by implication, the next person to disappear would probably be she. Not liking the thought in the least, she addressed the woman in a low, frightened whisper—“Mrs. Bates?” Upon receiving no response, she entered the room and went directly to the chair.

is powdered and rouged and flaky. The body is dressed in a high-neck, clean, well-pressed dress, obviously recently laundered and hand-ironed.

The movement of this stuffed, ill-preserved cadaver, turning as if in response to Lila's call and touch, is actually graceful, ballet-like, and the effect is terrible and obscene.

Lila gazes for one flicker of a deathly moment, then begins to scream, a high, piercing, dreadful scream. And Lila's scream is joined by another scream, a more dreadful, horrifying scream which comes from the door behind her.

NORMAN'S VOICE (O.S.)
(screaming)
Ayeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee Am Norma Bates!

Lila turns.

NORMAN

His face is contorted. He wears a wild wig, a mockery of a woman's hair. He is dressed in a high-neck dress which is similar to that worn by the corpse of his mother. His hand is raised high, poised to strike at Lila. There is a long breadknife in it.

LILA

Close on her face. She is dumb-struck. Her eyes are screaming.

BACK TO NORMAN

The chair began to turn in a clockwise manner upon Lila's touch and the figure sitting on it seemed to move towards her in quite a graceful, ballet-like manner—an over-dramatic effect that Lila thought was totally superfluous in such a dreadful situation. The dread turned within a flicker of a moment into a benumbing shock as the pirouette was complete and Lila saw what could, at best, be called a well-dressed ghoul, only she hadn't heard of one before. Powder and rouge on the face and a high-neck, clean, well-pressed dress on the body, or whatever remains of it the figure possessed created such a dissonance in her mind that Lila stood in utter incomprehension, unable to register any fear of her situation.

As her perception cleared, she acknowledged before her the presence of a woman long dead, with dry, decaying skin repulsively pulled away from the mouth, no eyes in the glaring sockets while the bridge of the nose had collapsed. Through hair dry and wild, sunken cheeks and a leathery-brown skin, the cadaver flashed a cheeky smile at Lila as if saying "Gotcha! Now you may scream''. And scream she did; a high, piercing, dreadful scream which presented all the horror of her situation. Then, as a rejoinder and as if in competition with her, she heard another, louder and more horrifying scream from the door behind her; an outrageously elongated bellow claiming, "I am Norma Bates!" Utterly shocked and subconsciously wondering "How many ghastly Norma Bateses does this wretched place house?", she turned around only to find Norman poised to strike her with a bread knife, a nightmarish contortion marking his countenance. Lila's screaming eyes, however, were riveted on the wild wig and the high-necked dress that the figure wore, making him an appalling mockery, a detestable travesty of his own mother.

Muskan Tyagi
B. A. (H) English, Sem VI

The Laugh of the Medusa

Hélène Cixous

Translated by Keith Cohen and Paula Cohen

Write Yourself Over and Over

I shall speak about women's writing: about *what it will do.* Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement.

The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. Anticipation is imperative.

Since these reflections are taking shape in an area just on the point of being discovered, they necessarily bear the mark of our time—a time during which the new breaks away from the old, and, more precisely, the (feminine) new from the old (*la nouvelle de l'ancien*). Thus, as there are no grounds for establishing a discourse, but rather an arid millennial ground to break, what I say has at least two sides and two aims: to break up, to destroy; and to foresee the unforeseeable, to project.

I write this as a woman, toward women. When I say "woman," I'm speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses

This is a revised version of "Le Rire de la Méduse," which appeared in *L'Arc* (1975), pp. 39–54.

[*Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1976, vol. 1, no. 4]
© 1976 by The University of Chicago. All rights reserved.

and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the "dark"—that dark which people have been trying to make them accept as their attribute—there is, at this time, no general woman, no one typical woman. What they have *in common* I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about *a* female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes—any more than you can talk about one unconscious resembling another. Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible.

I have been amazed more than once by a description a woman gave me of a world all her own which she had been secretly haunting since early childhood. A world of searching, the elaboration of a knowledge, on the basis of a systematic experimentation with the bodily functions, a passionate and precise interrogation of her erotogeneity. This practice, extraordinarily rich and inventive, in particular as concerns masturbation, is prolonged or accompanied by a production of forms, a veritable aesthetic activity, each stage of rapture inscribing a resonant vision, a composition, something beautiful. Beauty will no longer be forbidden.

I wished that that woman would write and proclaim this unique empire so that other women, other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs. Time and again I, too, have felt so full of luminous torrents that I could burst—burst with forms much more beautiful than those which are put up in frames and sold for a stinking fortune. And I, too, said nothing, showed nothing; I didn't open my mouth, I didn't repaint my half of the world. I was ashamed. I was afraid, and I swallowed my shame and my fear. I said to myself: You are mad! What's the meaning of these waves, these floods, these outbursts? Where is the ebullient, infinite woman who, immersed as she was in her naiveté, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallocentrism, hasn't been ashamed of her strength? Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a . . . divine composure), hasn't accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick? Well, her shameful sickness is that she resists death, that she makes trouble.

And why don't you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. I know why you haven't written. (And why I didn't write before the age of twenty-seven.) Because writing is at once too high, too great for you, it's reserved for the great—that is, for "great men"; and it's "silly." Besides, you've written a little, but in secret. And it

The Laugh of the Medusa

Hélène Cixous

Translated by Keith Cohen and Paula Cohen

I shall speak about women's writing: about *what it will do.* Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement.

The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. Anticipation is imperative.

Since these reflections are taking shape in an area just on the point of being discovered, they necessarily bear the mark of our time—a time during which the new breaks away from the old, and, more precisely, the (feminine) new from the old (*la nouvelle de l'ancien*). Thus, as there are no grounds for establishing a discourse, but rather an arid millennial ground to break, what I say has at least two sides and two aims: to break up, to destroy; and to foresee the unforeseeable, to project.

I write this as a woman, toward women. When I say "woman," I'm speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses

This is a revised version of "Le Rire de la Méduse," which appeared in *L'Arc* (1975), pp. 39–54.

[*Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1976, vol. 1, no. 4]
© 1976 by The University of Chicago. All rights reserved.

875

876 Cixous Laugh of the Medusa

and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the "dark"—that dark which people have been trying to make them accept as their attribute—there is, at this time, no general woman, no one typical woman. What they have *in common* I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about *a* female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes—any more than you can talk about one unconscious resembling another. Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible.

I have been amazed more than once by a description a woman gave me of a world all her own which she had been secretly haunting since early childhood. A world of searching, the elaboration of a knowledge, on the basis of a systematic experimentation with the bodily functions, a passionate and precise interrogation of her erotogeneity. This practice, extraordinarily rich and inventive, in particular as concerns masturbation, is prolonged or accompanied by a production of forms, a veritable aesthetic activity, each stage of rapture inscribing a resonant vision, a composition, something beautiful. Beauty will no longer be forbidden.

I wished that that woman would write and proclaim this unique empire so that other women, other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs. Time and again I, too, have felt so full of luminous torrents that I could burst—burst with forms much more beautiful than those which are put up in frames and sold for a stinking fortune. And I, too, said nothing, showed nothing; I didn't open my mouth, I didn't repaint my half of the world. I was ashamed. I was afraid, and I swallowed my shame and my fear. I said to myself: You are mad! What's the meaning of these waves, these floods, these outbursts? Where is the ebullient, infinite woman who, immersed as she was in her naiveté, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallocentrism, hasn't been ashamed of her strength? Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a . . . divine composure), hasn't accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick? Well, her shameful sickness is that she resists death, that she makes trouble.

And why don't you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. I know why you haven't written. (And why I didn't write before the age of twenty-seven.) Because writing is at once too high, too great for you, it's reserved for the great—that is, for "great men"; and it's "silly." Besides, you've written a little, but in secret. And it

Write Yourself Over and Over

The Laugh of the Medusa

Hélène Cixous

Translated by Keith Cohen and Paula Cohen

I shall speak about women's writing: about *what it will do.* Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement.

The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. Anticipation is imperative.

Since these reflections are taking shape in an area just on the point of being discovered, they necessarily bear the mark of our time—a time during which the new breaks away from the old, and, more precisely, the (feminine) new from the old (*la nouvelle de l'ancien*). Thus, as there are no grounds for establishing a discourse, but rather an arid millennial ground to break, what I say has at least two sides and two aims: to break up, to destroy; and to foresee the unforeseeable, to project.

I write this as a woman, toward women. When I say "woman," I'm speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses

This is a revised version of "Le Rire de la Méduse," which appeared in *L'Arc* (1975), pp. 39–54.

[*Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1976, vol. 1, no. 4]
© 1976 by The University of Chicago. All rights reserved.

and to their meaning in history. But first it must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the "dark"—that dark which people have been trying to make them accept as their attribute—there is, at this time, no general woman, no one typical woman. What they have *in common* I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about *a* female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes—any more than you can talk about one unconscious resembling another. Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible.

I have been amazed more than once by a description a woman gave me of a world all her own which she had been secretly haunting since early childhood. A world of searching, the elaboration of a knowledge, on the basis of a systematic experimentation with the bodily functions, a passionate and precise interrogation of her erotogeneity. This practice, extraordinarily rich and inventive, in particular as concerns masturbation, is prolonged or accompanied by a production of forms, a veritable aesthetic activity, each stage of rapture inscribing a resonant vision, a composition, something beautiful. Beauty will no longer be forbidden.

I wished that that woman would write and proclaim this unique empire so that other women, other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs. Time and again I, too, have felt so full of luminous torrents that I could burst—burst with forms much more beautiful than those which are put up in frames and sold for a stinking fortune. And I, too, said nothing, showed nothing; I didn't open my mouth, I didn't repaint my half of the world. I was ashamed. I was afraid, and I swallowed my shame and my fear. I said to myself: You are mad! What's the meaning of these waves, these floods, these outbursts? Where is the ebullient, infinite woman who, immersed as she was in her naiveté, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallocentrism, hasn't been ashamed of her strength? Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a . . . divine composure), hasn't accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick? Well, her shameful sickness is that she resists death, that she makes trouble.

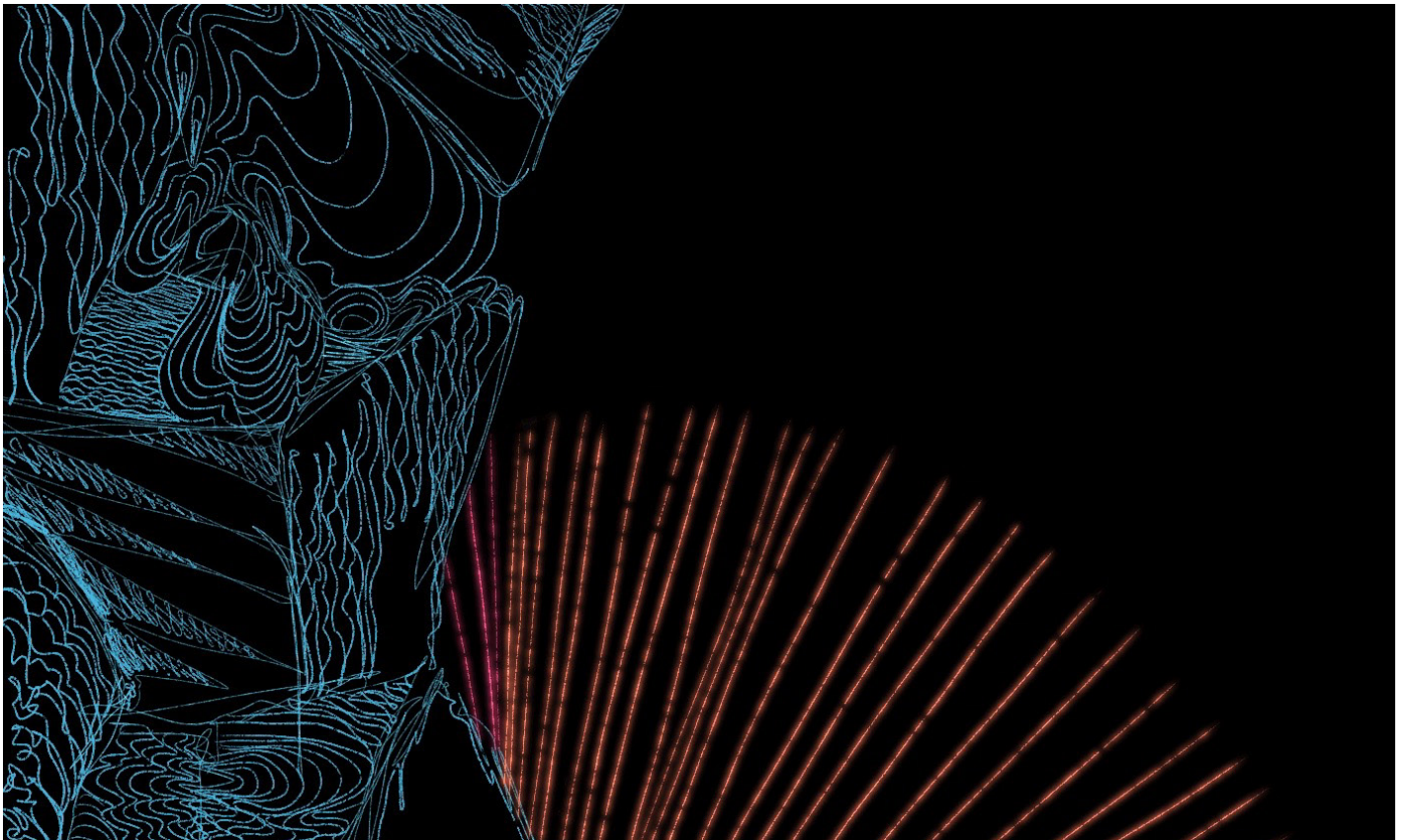
And why don't you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. I know why you haven't written. (And why I didn't write before the age of twenty-seven.) Because writing is at once too high, too great for you, it's reserved for the great—that is, for "great men"; and it's "silly." Besides, you've written a little, but in secret. And it

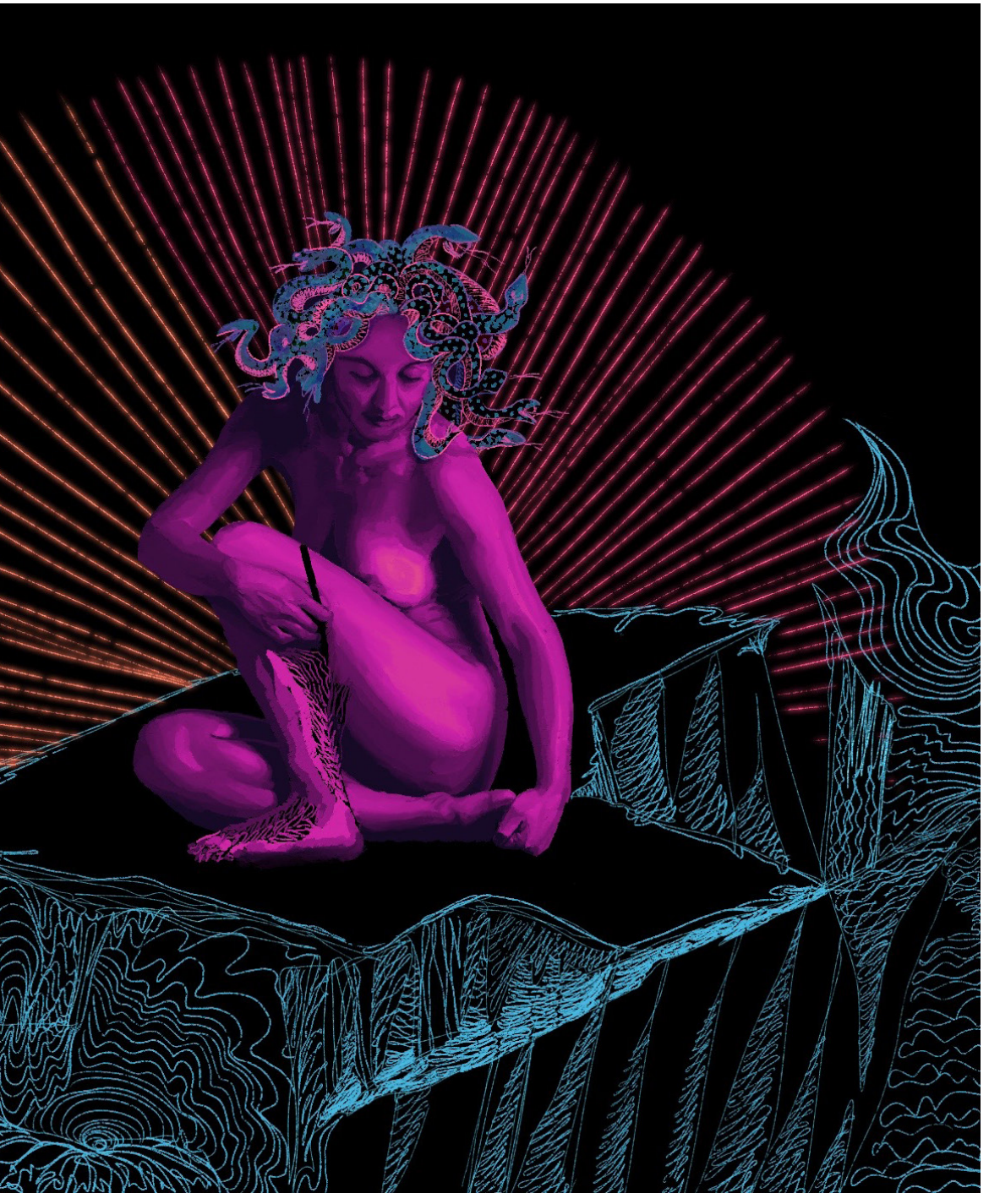
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over

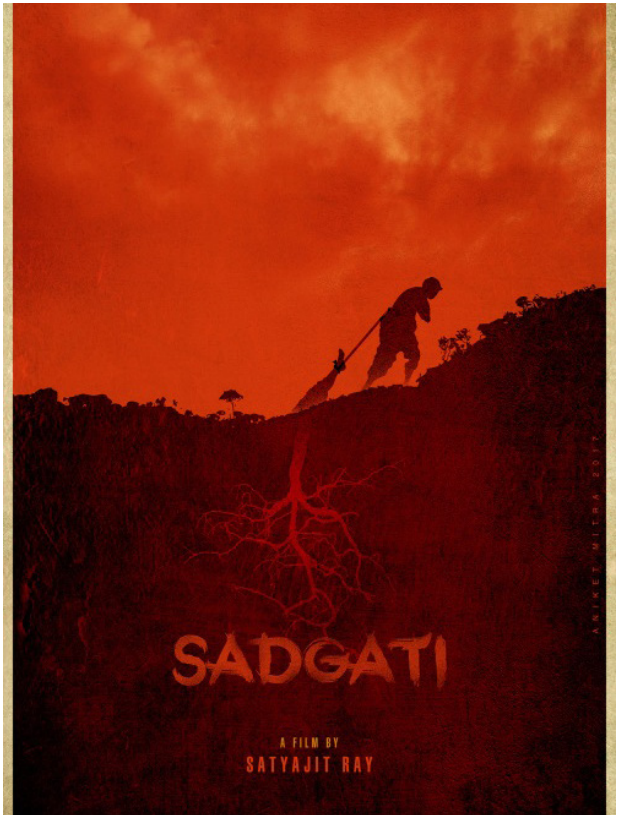
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over

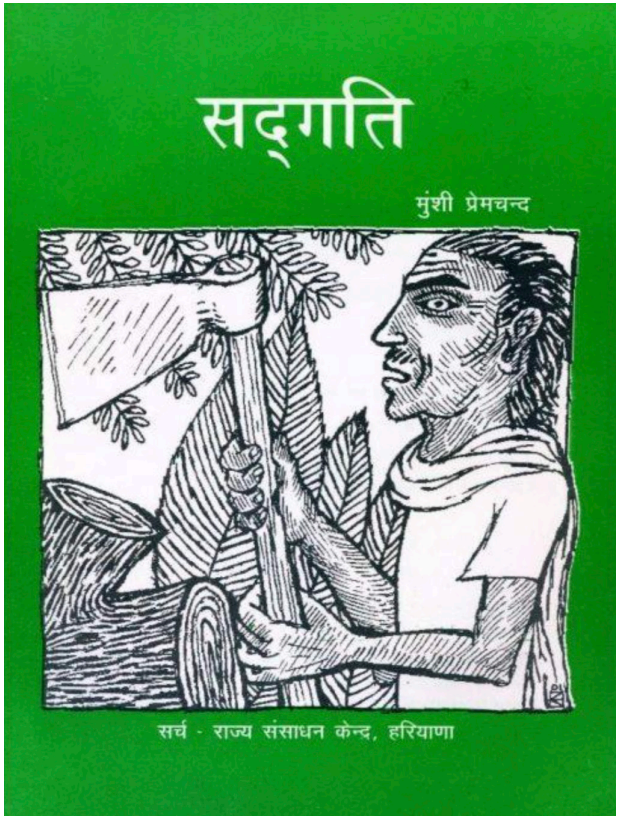
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over
Write Yourself Over and Over

Apoorva Kapur
B.A. (H) English,
Sem VI






SADGATI
A FILM BY
SATYAJIT RAY
ANIKET MITRA 2012


सद्गति
मुंशी प्रेमचन्द
सर्च - राज्य संसाधन केन्द, हरियाणा

रे की छवियों में प्रेमचंद की सद्गति

साहित्य और सिनेमा। साहित्य का सरोकार अगर समाज को व्यक्त करने से है तो सिनेमा उसी अभिव्यक्ति का एक व्यापक रूप है। दोनों अलग-अलग विधाएँ होते हुए भी अभिव्यक्ति को एकसूत्र में पिरोने का काम करती हैं। गौरतलब है कि दोनों विधाओं की सैद्धांतिकी और विचार भिन्न हैं। फिर भी फिल्मकार साहित्य को दृश्य माध्यम देने का प्रयास निरंतर करते रहे हैं। साहित्य को सिनेमाई पर्दे पर ढालना अभिव्यक्ति का अंतर्विधात्मक अनुवाद करना है। साहित्य को पढ़कर ज़हन में जो चित्र उभरते हैं वहीं से अनुवाद की प्रक्रिया आरंभ हो जाती है। उन्हीं चित्रों के आधार पर फिल्मकार साहित्य के दृश्यों को सजीव चित्रित करने का प्रयास करता है। अनुवाद की अपनी चुनौतियाँ और लाभ हैं। साहित्य को सिनेमा में अभिव्यक्त करना फिल्मकार के लिए चुनौती भरा काम होता है, शब्दों के माध्यम से उभरते चित्रों को सजीव रूप देना, किरदारों को समझकर उचित कलाकारों का चयन करना, दृश्यों के फिल्मांकन के लिए लोकेशन का चुनाव और सबसे महत्वपूर्ण संवाद-लेखन ऐसा हो कि कहानी/उपन्यास का अर्थ न बदले। साहित्य का फिल्मांकन करने की विश्व में बड़ी लंबी और समृद्ध परंपरा रही है। जो फिल्मकार सजीव शब्द चित्र और चरित्र पैदा करते हैं, उन्हीं का फिल्मांकन एक मजबूत स्मृति बनाता है। भारतीय सिनेमा और साहित्य के बीच लंबे समय से स्मृतियों और सजीवता की डोर बंधी है और समय-समय पर कई फिल्मकारों ने इसे मजबूत ही किया है। इन फिल्मकारों में सत्यजीत रे, मृणाल सेन, श्याम बेनेगल, गोविंद निहलानी, अपर्णा सेन, बासु चटर्जी, ऋषिकेश मुखर्जी, बुद्धदेब दासगुप्ता समेत कई नामों को शामिल किया जा सकता है। साहित्य और सिनेमा का जो रिश्ता जुड़ा, उस पर गहराई से नज़र डाली जाए तो ये चर्चा फिल्मकार सत्यजीत रे और साहित्यकार मुंशी प्रेमचंद के बिना अधूरी जान पड़ती है। रे ने बांग्ला में अद्भुत काम किया है लेकिन हिन्दी में उन्होंने सिर्फ दो फिल्में ही बनाई हैं और दोनों ही संयोग से प्रेमचंद की कहानियों पर ही आधारित है। 1977 में सत्यजीत रे ने शतरंज के खिलाड़ी और 1981 में दूरदर्शन के लिए करीब 45 मिनट की टेलीफिल्म सद्गति बनाई। साहित्य को सिनेमा के पर्दे पर उतारना एक जटिल काम है क्योंकि कहानी की संवेदना, उसका

शिल्प और सिनेमा की टाइमिंग और क्राफ्ट- कहानी के किरदारों और उसके मूल तत्व में अंतर पैदा कर सकता है। ये बेहद महीन लकीर है जो थोड़ी सी भी नफासत बिगड़ने से बदरूप हो सकती है और सबसे महत्वपूर्ण है रील को रियल बनाने के लिए जबर्दस्ती के प्रयोगों से बचना। साहित्य के चरित्र और शब्द सिनेमा के बिम्ब, ध्वनि और रंग के साथ कैसे मेल खाए, ये भी एक बड़ी चुनौती होती है। थोड़ा सा अंतर साहित्य और सिनेमा दोनों के ही मायनों को अलग कर सकता है। इसके बावजूद समय-समय पर फिल्मकारों ने साहित्यपरक फिल्में बनाईं और नए प्रयोग किए। कुछ सफल रहे तो कुछ असफल, फिर भी यह प्रक्रिया वर्तमान तक निरंतर जारी है।

जब एक निर्विवाद प्रतिभा एक उत्कृष्ट प्रतिभा के काम से प्रेरित होती है, और उस दृष्टि का अनुवाद करती है, तो कला निर्मिति का बेहतरीन टुकड़ा होता है। सत्यजीत रे द्वारा निर्देशित और मुंशी प्रेमचंद की हृदय विदारक लघुकथा पर आधारित फिल्म 'सद्गति' इसी कला निर्मिति का एक बेहतरीन उदाहरण है।

ओम पुरी(दुखी) और स्मिता पाटिल(झुरिया) सद्गति के एक दृश्य में

'सद्गति' प्रेमचंद द्वारा 1931 ई. में रचित प्रसिद्ध कहानी है, जिसमें उन्होंने दलित समस्या का मर्मस्पर्शी अंकन किया है। दलित समस्या के विभिन्न पक्ष जैसे अस्पृश्यता, आर्थिक शोषण और बेगार इत्यादि की सघन प्रस्तुति इसमें हुई है।

सद्गति की कथा संक्षेप में इस प्रकार है। दुखी और झुरिया एक गरीब और अछूत दंपति हैं। वह इतने गरीब हैं कि अपनी बेटी के लगन का शुभ मुहूर्त निकलने के लिए पंडित घासीराम को दक्षिणा देने के लिए घास के सिवा उनके पास और कुछ नहीं है। पंडित जी के यहाँ बेटी की सगाई का शुभ मुहूर्त निकलवाने के लिए दुखी घास काटकर ले जाता है। पंडित घासीराम उससे अपने घर का सारा काम बेगार के रूप में करवाते हैं। वह दिन भर भूखा रहकर लकड़ी चीरता है, बुरी तरह हाँफने लगता है और अंत में अपनी चिलम के लिए पंडित जी के घर से आग माँगता है। पंडिताइन काफी क्रोधित होने के बाद उसे दूर से फेंककर आग देती हैं किंतु आग की बड़ी सी चिंगारी उसके सिर पर पड़ती है। थोड़ी और मेहनत करने के बाद दुखी कमजोरी के मारे चक्कर खाकर गिरता है और उसकी मौत हो जाती है। इसके बाद भी पंडित परिवार में कोई संवेदना नहीं जागती। इधर चमार परिवारों में इस घटना को लेकर क्षोभ व विद्रोह का भाव है और पंडित जी के अनुनय-विनय के बावजूद वे लाश नहीं उठाते। उसकी लाश कुएँ के रास्ते में पड़ी है जिसके कारण सवर्ण उस कुएँ से पानी नहीं लेते हैं। कोई विकल्प न पाकर भोर के अंधेरे में पंडित जी रस्सी के फंदे में लाश को बाँधकर गाँव के बाहर छोड़ आते हैं और दुखी की लाश को गीदड़, गिद्ध, कुत्ते, कौवे नोचते हैं। कहानी इस व्यंग्य पर खत्म होती है कि, "यही जीवन-पर्यंत की भक्ति, सेवा और निष्ठा का पुरस्कार था।"

हिन्दी के सुपरिचित वरिष्ठ कवि और चिंतक विनोद दास अपने लेख सद्गति में लिखते हैं "प्रसिद्ध कथाकृतियों पर फिल्म बनाना सत्यजीत रे का सहज स्वभाव था। सद्गति इसी परंपरा की एक कड़ी थी। उनकी छवि एक ऐसे फिल्मकार की रही है जिसका रचना-मन साहित्यिक है। साहित्य और फिल्म का जितना सहज मेल उनकी फिल्म-प्रक्रिया में मिलता है उतना किसी अन्य फिल्मकार में खोज पाना दुर्लभ है। साहित्यिक कृतियों पर अपनी फिल्म की पटकथा वे उस रचना में गहरे डूबकर पूरी तन्मयता के साथ तैयार करते थे।"

सद्गति को सत्यजीत रे ने काफी सटीकता से फिल्माया है। इसके बारे में यह सर्वस्वीकृत धारणा रही है कि यह एक ऐसी फिल्म रही है जिसमें सत्यजीत रे ने प्रेमचंद की मूल कहानी से अधिक छेड़छाड़ नहीं की और उसे यथावत् फिल्माया है। प्रेमचंद रचित कहानी को सत्यजीत रे ने परदे पर जादू सा ढाल दिया है। ओम पुरी, स्मिता पाटिल और मोहन अगाशे जैसे कलाकारों ने अपने-अपने किरदारों में जान फूँक दी है। जब सत्यजीत रे इस कहानी को फिल्मा रहे थे तब का समाज भी प्रेमचंद के समाज से काफी आगे निकल चुका था, लेकिन चुनौती मूल (प्रेमचंद की कहानी) और संवर्द्धित (रे की फिल्म) कला को पेश करने की थी। उन्होंने कहानी को फिल्माते हुए कुछ बदलाव किए लेकिन उनसे कहानी का रूप नहीं बिगड़ा वरन् और समृद्ध हुआ, जैसे जब पंडित जी की बेगारी करते हुए दुखी मर जाता है तब पंडित की चौखट पर झुरिया का विलाप और उसका गुस्सा जिस तरह से निकलता है, वो संपूर्णतया असल कहानी का हिस्सा नहीं है लेकिन सत्यजीत रे दृश्य को मूर्त रूप देने के लिए ये बदलाव करते नजर आते है, जिसे प्रेमचंद कुछ शब्दों की सांकेतिकता में उभारते हैं।

कहानी को दृश्य माध्यम में परिवर्तित करते हुए कुछ बदलाव आवश्यक हैं। जैसे इस फिल्म के पहले दृश्य में एक झोपड़ी दिखाई गई है। कहानी में कहानीकार 'घर' कहकर इस दृश्य से छुटकारा पा

जाता है। पाठक अपने अनुसार दुखी के घर की कल्पना कर सकते हैं परंतु फिल्म में यह गुंजाइश नहीं होती। फिल्म एक चाक्षुष माध्यम है जिसके कारण उसमें दुखी का एक निश्चित चेहरा और चरित्र होगा और उसकी एक विशिष्ट झोपड़ी होगी। फिल्म में झोपड़ी की खपरैल छत पर बिछी खाल दुखी की जातिगत और उसके पेशे की पृष्ठभूमि की ओर संकेत करती है जिसे प्रेमचंद अपनी कहानी में चमार शब्द के प्रयोग से बताते हैं।

ओमपुरी ने अपने सजीव अभिनय से प्रेमचंद की कहानी के दुखी को हमारी आँखों के सामने ला खड़ा किया है। उनके अभिनय में दुखी की बेबसी और गुस्से को महसूस किया जा सकता है। जब पंडित दुखी को और काम बताता है तो ओमपुरी की आँखें उसकी मजबूरी की कहानी बयाँ करती हैं।

कहानी में जब दुखी लकड़ी चीरते हुए थक जाता है और उसे चिलम की तलब होती है तो वो पंडित के घर के पास किसी गोंड के यहाँ जाकर तंबाकू माँगता है। सत्यजीत रे दृश्य की क्रमिकता और एकरूपता को न तोड़ते हुए उस गोंड किरदार को नए ढंग से फिल्माते हैं और उसके चेहरे पर एक अलग तरह की व्यंगात्मकता का बोध कराते हैं, जो प्रेमचंद नहीं करा पाते।

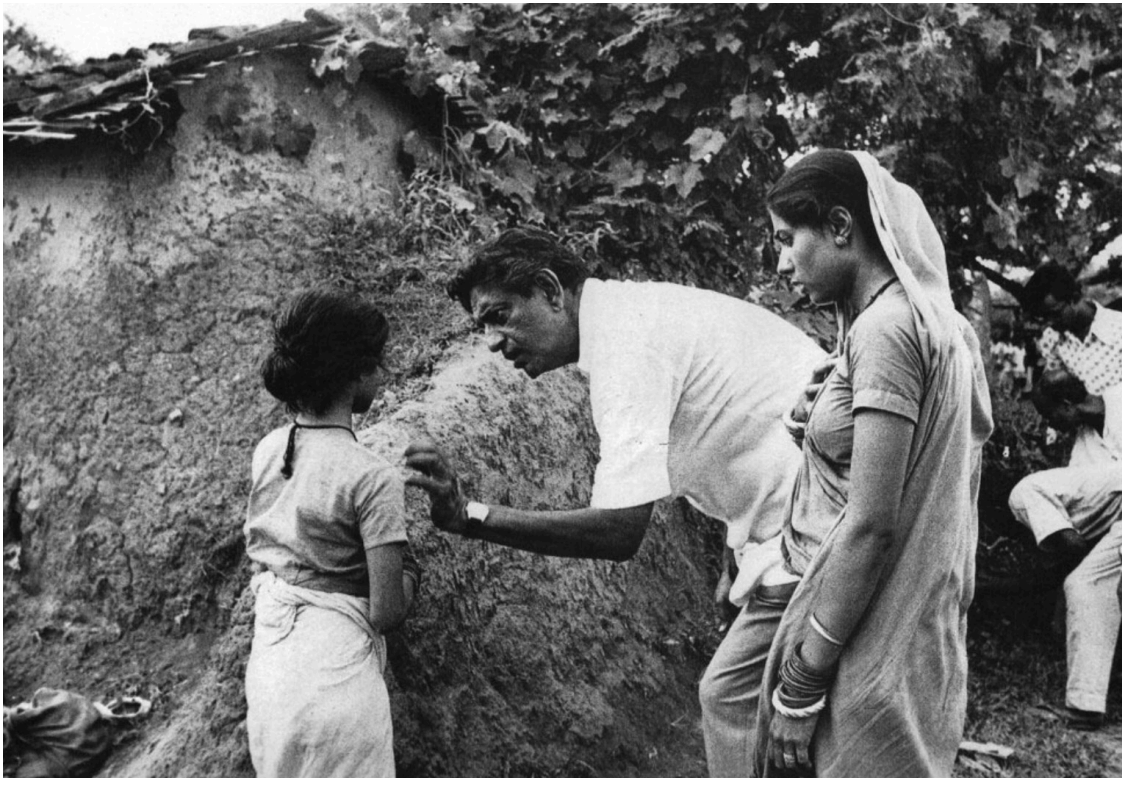
फिल्म के कुछ दृश्यों में अप्रतिम विरोधाभास चित्रित हुआ है, जैसे पूजा-पाठ करते हुए पंडित की घंटी की आवाज़ के साथ-साथ दुखी के कदमों का मेल, पंडित का भरपेट भोजन कर घर में आराम करना और बाहर दुखी का खाली पेट लकड़ी चीरना इत्यादि। दृश्य इतने सजीव हैं कि दर्शक आसानी से उनसे जुड़ पाते हैं। दृश्य में चित्रित यह विरोधाभास कहानी में उस तरह उभर कर नहीं आता।

फिल्म को दिलचस्प बनाने के लिए फिल्मकार ने दो नए किरदारों का सृजन किया है। मूल कहानी में दुखी की बेटी धनिया की कोई उपस्थिति नहीं है। उसका नाम क्या है, उम्र कितनी है इसका कोई जिक्र वहाँ नहीं है। लेकिन सत्यजीत रे उसे नाम भी देते हैं और उसका वय निर्धारण भी करते हैं। फिल्म में धनिया और दुखी के संवाद को भी दिखाया है। वे पंडित घासीराम के पुत्र को भी परदे पर प्रकट कर

देते हैं। दुखी के मृत्यु की खबर वही अपने पिता को देता है। मूल कहानी में इसका कहीं अस्तित्व नहीं है।

सत्यजीत रे आवश्यकतानुसार कहानी के संवादों में भी काँट-छाँट करते हैं। जैसे प्रेमचंद गाँव में व्याप्त जातिवाद की बीमारी को उभारने के लिए ठकुराने और कैथाने का संदर्भ देते हैं जिसे फिल्मकार मुखिया शब्द की आड़ लेकर छिपा देते हैं। विनोद दास लिखते हैं "प्रेमचंद के यहाँ ब्राह्मणवाद के लिए नफरत और गुस्सा अपने प्राकृतिक और अपरिष्कृत रूप में आता है जिसे फिल्म में परिष्कृत और भद्रता की पोशाक में पेश किया गया है।"

बाल कलाकार (धनिया) को दृश्य समझाते हुए सत्यजीत रे



कहानी में प्रेमचंद ने अंत में काफी कम शब्दों में मार्मिक चित्रण किया है।

“उधर दुखी की लाश को खेत में गीदड़ और गिद्ध, कुत्ते और कौए नोच रहे थे. यही जीवन-पर्यन्त की भक्ति, सेवा और निष्ठा का पुरस्कार था।”

यह उनके शिल्प की व्यापकता को प्रदर्शित करती है। जिसे जब सत्यजीत रे फिल्माते हैं तो अंत के दृश्यों में सांकेतिकता और नाटकीयता पैदा करते हैं। दुखी के शव को जब पंडित घासीराम घसीट कर बाहर ले जाता है और गिद्ध-कौंवे उसे नौंचते हैं- इसे रे ने आवाज़ों के जरिए दिखाया है। भोर में पंडित जी का दुखी की लाश खींचने के समय बारिश के दृश्य को शामिल करके फिल्मकार फिल्म की भावोत्तेजना को उद्दीप्त कर देते हैं। इस तरह सत्यजीत रे इस फिल्म में असाधारण और आकर्षक दृश्यबंध आविष्कृत करते हैं।

शिवांगी सागर
बी. ए (ऑनर्स) हिंदी तृतीय वर्ष

संदर्भ

https://www.thehindu.com/entertainment/movies/Sadgati-1981/article17029959.ece

http://gadyakosh.org/

https://hindi.theprint.in/culture/om-puris-film-sadgati-is-a-slap-on-social-systems-and-untouchability/91516/

https://www.cinemaazi.com/feature/premchand-satyajit-ray-aur-sadgati-1

'[Unsex] me here': *Maqbool*, *Macbeth* and the Silencing of the Postcolonial Guy Fawkes

What the colonies did to English playwright William Shakespeare (1564-1616) and his works has been an effervescent topic in postcolonial debates and discourses. While the Parsi theatres' adaptation of Shakespeare's works dates back to the pre-independence era, Bollywood too has managed to redefine Shakespeare on the 'big screen' in novel ways. Taking cognizance of the temporal and spatial hiatus between English Renaissance and contemporary Bombay, transculturation and indigenization emerge as important concepts in discussing Bollywood's rewriting of the 'original' Shakespearean texts. "The cultural power that has accrued to the works of Shakespeare can be adapted and adopted by the British in the name of patriotism and national culture. But for Americans, Australians, New Zealanders, Indians, South Africans, or Canadians, that power must be adapted into different historically colonized contexts before being transformed into something new", writes Linda Hutcheon in her work *A Theory of Adaptation* (Hutcheon 141-167). In light of this statement, how does one read the cultural appropriation of William Shakespeare's *Macbeth* (1606) as it has been transposed onto an Indian setting in Vishal Bharadwaj and Abbas Tyrewala's *Maqbool* (2003)? Given that context both conditions and modifies meaning, does an adaptation like *Maqbool* 'corrupt' the original play *Macbeth*? Besides, why and how does this corruption become the essence of postcolonial literary representations? This paper shall attempt to probe in the same direction.

Film adaptations, often considered as cinematic translations, are accompanied by not only linguistic transpositions, but also by contextual ones, for as cultural globalisation speeds up as a process, cinematic adaptations continue to break meaning or 'deconstruct' in order to paraphrase both characters and settings. Adaptations, therefore, decode in order to demolish, reconfigure in order to posit, so that certain identities and narratives that have hitherto been neglected by authority figures, might acquire central spaces in social representations. Following similar lines of thought, the coloniser's interests in Christianity, Scotland and the English rubric depicted in *Macbeth* have been substituted by Islam, the 'Hindu' Nation-State and the gangsters' underworld set in contemporary Bombay in *Maqbool*.

Hutcheon's reference to British 'patriotism and national culture' in the aforementioned quote brings to mind the figure of the Catholic nationalist rebel Guy Fawkes who organised the Gunpowder Plot against Protestant King James I of Scotland in 1605. This paper shall aim to read Miyan Maqbool's character as an adaptation of not just Macbeth but also of Guy Fawkes. Though Fawkes was a nationalist fanatic, yet the suppression of his rebellion against monarchical oppression is celebrated till date in England as exemplary of the triumph of nationalism over anti-nationalism, of loyalty over treason, and of the majoritarian religion over the religious 'other'.

Maqbool, as a character, can then be read as a postcolonial ghost of Guy Fawkes, who strenuously strives to work against power figures belonging to the majoritarian religion of the Indian Nation-State that time and again affirms itself as ipso facto 'Hindu'. Primary representatives of this alliance between religion and state are two Brahmin policemen, Pundit and Purohit (both of whom style their hair in '*shikhas*'[1]), who replace the 'weird sisters' (Shakespeare 12) from the 'original' text, in that they monitor and determine the fates of gangsters by the use of '*kundali*' and '*janampatri*' (*Maqbool* 1:58:34-1:53:52)—horoscope grids essential to the idea of fate and death in Hindu orthodoxy. Their will to dominate Muslim forces is evident right from the start as they mock at one of Mughal's collaborators by calling him 'Mughal's concubine'(*Maqbool* 1:57:00) so as to deride him by positing him as a homosexual slave of his Arab lord. Their philosophy of maintaining 'shakti ka santulan' (*Maqbool* 33:38) or a balance of power by letting fire and water confront is through and through a sham for they seem to be serving their own ends by playing on the weaknesses of men like Maqbool and by inducing certain self-fulfilling prophesies in the characters' minds. However, while terming it as a work of Nature, they themselves provide both fire and water ('aag aur pani') so as to continually exercise control on the Promethean urges of marginalised men such as Maqbool (*Maqbool* 50:08).

[1] Shikhas are hair knots on an otherwise bald head. Being metonymic symbols of Brahminical knowledge, they are worn by Brahmin men, most prominently by celibates and priests.

The movie decreases the powers of the three witches not only by eradicating one of the three characters but also by placing these policemen within the social milieu as socially acceptable beings while the original witches were self-sufficient creatures— solitary and surviving by their own. Though the policemen appear to have been effeminized in certain ways in that they too function as subservient figures who work either according to their officer's commands or act as sycophants for gangsters like Jahangir (aka Abbaji) and Maqbool, yet they are not to be empathized with for like the three 'hags', their appearances are also deceptive in that 'all things foul would bear the brows of grace' (Shakespeare 81). The Urdu word 'Miyan', which implies both lord and master, then functions as a mock-heroic epithet for by the end of the movie, Maqbool is incapable of being addressed as one in either sense just like Macbeth, who according to Angus, feels 'his title/ Hang loose about him, like a giant's robe/ Upon a dwarfish thief' (Shakespeare 95). The phallic symbol of the gun, a substitute for Macbeth's dagger, is employed quite ironically and Maqbool is shown to have been 'unmanned' by various forces— one of them being Nimmi.

Tabu aka Nimmi figures as a concubine for both Jahangir and Maqbool, that is, she becomes a composite figure representing both Lady Duncan (whom Shakespeare refers to as a passive female who kneels down before God while praying for her family's welfare) and Lady Macbeth. Nimmi, like the witches in Macbeth, stays on the margins of society and is never really accepted in the role of a wife and mother. What does it imply for the function of a 'mistress' and that too a Muslim mistress in a postcolonial Indian context? Apparently, Nimmi has to be cast in the figure of a prostitute because it is an image that would easily be digested by the Indian audience as the embodiment of a *femme fatale*, an ostracized 'other'. Lady Macbeth's ambitions regarding political power have been hugely compromised in that Nimmi is nowhere close to being able to ask the 'spirits/ That tend on mortal thoughts' to 'unsex' her and to fill her with 'direst cruelty' (Shakespeare 22). That Nimmi cannot be a potential usurper of masculine attributes such as bravery is evident in the scene by the cliff in which she challenges Maqbool at gunpoint to confess his love but Maqbool reclaims his masculinity by slapping her at the end of this scene while Nimmi passively accepts her dependence on her male benefactor. Similarly, for drugging Usman, Jahangir's most loyal guard, Nimmi acts like a passive temptress and manipulator instead of drugging him herself like Lady Macbeth does. Also observable is the failure of her dreams in that she compromises her aspirations for becoming a Bollywood actress once she marries Maqbool.

This evokes the anatomy of the Elizabethan stage, which did not have any space for female actors. One might safely say that Lady Macbeth was but an unrealistic figure even within the frame of the Elizabethan stage— her self-parody being accentuated by the fact that a 'boyish', male actor performed this role. The Elizabethan audience was able to digest the highly sinister connotations of Lady Macbeth's role only because it was quite evidentially fictitious. And this struggle for self-expression and self-representation on 'big screen' continues in that middle-aged women such as Nimmi have to seek patronage of underworld dons in order to attain their ambitions of entering Bollywood. That Nimmi is termed as a 'whore' (*Maqbool* 19:22) by Guddu, who is shown to be a '*Thakur*'[2] (*Maqbool* 46:21) by caste, deprives her of any sort of agency for self-assertion. By the end of the movie, Nimmi embodies the *femme fatale* who is rightfully punished for her seduction of two powerful mafias and the voyeuristic gaze of the male viewers seems to 'doubly' relish the confirmation of its presuppositions regarding the woman-from-the-harems. Nimmi can therefore unequivocally be termed as a 'triply colonized' woman in a postcolonial setting— primarily by her race, and then by her religion and gender. Quite analogous to Steven Spielberg's 're-patriarchization'(Hutcheon 141-167) of Alice Walker's *The Color Purple* in his 1985 adaptation of the novel, Bharadwaj's movie re-establishes the angel-whore divide by positioning Sameera within the domestic sphere and Nimmi at the absolute other end of it.

[2] As per the social stratification mandated by the *varna* system in Hinduism, the Thakurs (a subset within the *Kshatriya* caste) are a dominant caste, second only to the Brahmins.

The former, despite being the rightful heir to Jahangir's throne, is unable to claim her due and is far too removed from her Shakespearean counterpart, Malcolm. A critical scene takes place in the second half in which Sameera simply shouts at Maqbool, and that too repeatedly (*Maqbool* 31:21-30.42). This chimes with Gayatri Chakravarty Spivak's deduction in her essay 'Can the Subaltern Speak?' that even when the subaltern tries to speak, she cannot be heard for her language is incomprehensible (Spivak). Nonetheless, Sameera's ability to shout becomes an attempt on her part to reinstate her presence as the legitimate descendent to Jahangir's throne and also as a postcolonial 'subject' as she asserts herself in a cry free of linguistic limitations in line with Jacques Lacan's observation, "The real is what resists symbolization absolutely." (Lacan)

The screenplay also incorporates certain stereotypes often attached to Mughal lineage by the Indian socio-cultural imaginary— for instance, the trope of parricide. Indeed, as Anthony R. Guneratne points out, the name Jahangir alludes to the Mughal emperor imprisoned by his own son Shah Jahan (Craig and Kapadia 74). While the lust for power functions within an overarching angle of inter-communal politics, it is accompanied by intra-

communal violence within familial paradigms. However, not even once does Jahangir agree to terrorise the Indian State for his own gains. Rather, he aspires to be the messiah of the minorities. He even advocates secularism but the policemen, representative of the 'Hindu' Nation-State, sow seeds of greed and ambition in Maqbool's mind to bring forth communal agitation and discord. The Macbethean conflict between England and Scotland, Catholicism and Protestantism has been 'translocalised' as one between Hinduism and Islam. Macbeth's question, "What rhubarb, senna, or what purgative drug/ Would scour the English hence?" (Shakespeare 98) after he comes to know that Malcolm has allied with an English army comprising the Siwards and Macduff to kill him is never really translated into a similar query by Maqbool. Instead, Maqbool is guided, or rather misguided, by the allies of the very forces he wishes to conquer.

Interestingly, in the end, Nimmi's child survives, which is a pronounced deviation from the 'original'. The child is adopted by Guddu (Fleance) who marries Sameera, thereby overcoming social fears regarding miscegenation. But, does this also imply that a Muslim woman like Sameera must adapt herself within a Hindu family before considering her chances of survival? Moreover, Nimmi's child has now been safely 'contained' within Kaka's (Banquo) family, yet again representative of the State. While the 'show of eight kings'(Shakespeare 75) that the witches make Macbeth see foreshadowed a kind of religious stability in Scotland's future, the potential child in *Maqbool* carries with him, quite paradoxically, the promise of stability as well as the menace of future communal violence.

But, how are the ideologues of the 'original' and the 'copy' under consideration so utterly different? A comparison between the socio-political positions of their respective writers suggests a grave difference in the creative liberties allowed to them. While Shakespeare was an Elizabethan playwright seeking James I's patronage, screenwriters Abbas Tyrewala and Vishal Bharadwaj did not have to appease a patronising lord but they could, at the same time, aim to destabilise the communal politics being advocated by Balasaheb Thackeray's Shiv Sena immediately after the attacks of 9/11 in 2001 and the Gujarat riots in 2002. Shakespeare wrote *Macbeth* in order to flatter James I's divine right of kingship and Bharadwaj adapted the same so as to question the Shiv Sena's avowal of Islamophobic sentiments. Moreover, was *Macbeth* a standalone, authentic piece in its own? Many critics have famously termed Shakespeare as one of the world's greatest 'plagiarists' and as far as *Macbeth* is concerned, the bard drew heavily from Raphel Holinshed's *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1587) and James I's *Daemonologie* (1599). That the three witches have been directly taken from Holinshed's *Chronicles* and that the sub-themes of prophesy and witchcraft figure in *Daemonologie* leaves little space for doubt as regards whether Shakespeare himself was not engaging in a process of literary reconfiguration and adaptation.

Most interestingly, not a single historical document from the Renaissance confirms whether Guy Fawkes had a wife and children or not. Does this render both Nimmi and Lady Macbeth quite redundant in these larger-than-life narratives of Maqbool and Macbeth? To some extent, yes. In their respective narratives, both of these women are abused by other men besides being held culpable for their accomplices' respective downfalls. Guy Fawkes is probably burnt each year because he can be blamed for what he did. There is no need of a scapegoat, a Lady Guy Fawkes in his case. But, his mirror-images need one in order to be exonerated of their guilt for they are men and actors after all ¸ and must retain their charm lest the capitalist returns from movies and theatres should fall for want of a 'heroic' male's presence.

Having suffered marginalisation during and after the British rule in India, regional Indian languages reclaim themselves in cinematic adaptations like *Maqbool* in that it is only through a Hindi-Urdu adaptation of the coloniser's text that 'the empire writes back' loud and clear (Ashcroft et al). However, post-colonial oppression continues to induce pusillanimity in the colonised masses. Doubly-colonised men like Maqbool are rendered impotent figures—metaphorically castrated, servile and 'unsexed'. In an interview that he gave in 2006, Bhardwaj mentioned,

> My intention is not just to adapt the play. My intention is to adapt it and make it look like an original work. After a point, I forget that Shakespeare has written this. I start believing that I have, 400 years ago, so it is my birth right to change everything. (Sen)

This storyline about the silencing of a postcolonial Guy Fawkes thus falls under what Ana Cristina Mendes terms as 'McShakespeare' or the 'McDonaldization' of Shakespeare which de-canonises the bard by rendering him a translatable commodity in a globalised market (Mendes). Bharadwaj, by claiming his 'birth right' also democratises the exegetic process of engaging with transnational texts and identities. "Until the lion learns how to write, every story will glorify the hunter", writes J. Nozipo Maraire and it is precisely this lion-hunter dichotomy that Abbas Tyrewala and Vishal Bharadwaj defy as they reformat the colonisers' ideologues by transposing them to another medium, time and space (Goodreads).

While Macbeth was a child of circumstances, Maqbool is a tragedy born out of the corrupt mechanisations of a system that exploits the oppressed quite opportunistically. Not every Guy Fawkes is historiographed and therefore the need for adaptations. Owing to their intertexual nature, the interaction between viewers and adaptations is, as Mikhail Bakhtin would have pointed out, of a dialogic variety and this dialogue is possible only when the adaptation is a 'corruption' of the source. What if adaptations be, as Robert Stam would have it, 'creative mistranslations'[3](Stam), they are nevertheless necessary in that it is corruption and not fidelity that would provide a continuum to the process of transcribing Guy Fawkes(s) and retelling history by being inclusive of their narratives.

Shambhavi Misra
B. A. (H) English, Sem VI

[3] For Stam, artistic fidelity in the context of adaptations, is a chimera.

Works Cited

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures.* Routledge Taylor and Francis, 2002.

Dionne, Craig and Parmita Kapadia. "Introduction: Shakespeare and Bollywood: The Difference a World Makes". *Bollywood Shakespeares*, Palgrave Macmillan, 2014.

García-Periago, Rosa M. "The Ambiguities of Bollywood Conventions and the Reading of Transnationalism in Vishal Bhardwaj's Maqbool". *Bollywood Shakespeares*, ed. Craig Dionne and Parmita Kapadia, Palgrave Macmillan, 2014.

Hutcheon, Linda. "Where? When?" *A Theory of Adaptation*, Routledge Taylor & Francis Group, New York, pp. 141-167, 2006.

Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique.* Trans. John Forrester, Cambridge University Press, 1988.

Mendes, Ana Cristina. "Transculturating Shakespeare". *John Benjamins Publishing Company*, 2008.

Sen Raja. "Today Othello, tomorrow Hamlet?"

Shakespeare, William. *Macbeth*, ed. Harriet Raghunathan, Worldview Publications, New Delhi, 2016.

Spivak, Gayatri Chakravarty. *Can the Subaltern Speak?* Columbia University Press, 2010.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation".

Chinnagodangy Palanisamy says he will be forced to eat mice if the farm crisis doesn't end

Losing to Rodents

The heat of a summer day, a tiresome day in the fields, mother I tell you—*mere paet mein choohe daud rahein hain.*

Oh mother! The walls of my stomach have caved in. A bottomless pit, empty and devoid of substance, it doesn't growl anymore. The rats within my stomach have run, leapt, snarled; their feet digging into the muscle, teeth biting into the inner linings as I doubled over in pain. It's vacant, lifeless. The cloth never dries. As the sun falls, my hand soaks it in water, laying it flat on myself—my own wretched, feeble attempt to feel whole, even if only for a moment. But the sun rises, and I fill up on water again.

Your son has lost this battle against the raging rats.
I beg them, the mighty ones, to spare us a few grains. My tongue has dried and the head over my shoulders feels as if it is suspended in air. Water no longer satiates my starvation. My farm is in crisis, your food is in crisis. Yet, the appeals fall on empty ears. And so, mother, forgive me for I have no other choice. Sewer rats, rats in the corners of my room, rats in the depth of my fields, rats who make this hunger so unendurable. I bite into that rat.

Yashika
B.A. (H) M.M.M.C, Sem II

‘कोरोना वायरस से पहले भूख हमें मार देगी’ - भारत में ग़रीबों का हाल बेहाल

अली हसन जिस दुकान में काम करते थे वो बंद हो गई है और अब उनके पास खाने के पैसे नहीं हैं.

भारत में कोरोना वायरस के संक्रमण को रोकने के लिए संपूर्ण लॉकडाउन का ऐलान कर दिया गया है. अति आवश्यक कामों को छोड़कर किसी चीज़ के लिए घर से बाहर जाने की इजाज़त नहीं दी जा रही है.

लेकिन रोज़ कमाने खाने वालों के लिए अगले 21 दिनों तक घर पर बैठना कोई विकल्प नहीं है.

बीबीसी संवाददाता विकास पांडे ने ऐसे ही लोगों की ज़िंदगियों में झांककर ये समझने की कोशिश की है कि आने वाले दिन उनके लिए क्या लेकर आने वाले हैं.

उत्तर प्रदेश के नोएडा में एक चौराहा है जिसे लेबर चौक कहते हैं. सामान्य तौर पर इस जगह पर काफ़ी भीड़-भाड़ रहती है. दिल्ली से सटे हुए इस इलाके में घर और बिल्डिंग बनाने वाले ठेकेदार मजदूर लेने आते हैं. लेकिन बीते रविवार की सुबह जब मैं इस इलाके में पहुँचा तो यहाँ पसरा हुआ सन्नाटा देखने लायक था. सब कुछ रुका हुआ था. बस पेड़ों की पत्तियाँ हिल रही थीं. चिड़ियों के चहचहाने की आवाज़ सुनाई दे रही थी. सामान्य तौर पर ये काफ़ी शोर-शराबे वाली जगह होती है. उस दिन वहाँ चिड़ियों का शोर सुनना काफ़ी अजीब अनुभव था. लेकिन मैं जब ये आवाज़ें सुन ही रहा था कि तभी मुझे एक कोने में बैठे हुए कुछ लोगों का एक झुंड दिखाई दिया.

मैंने अपनी गाड़ी रोककर उनसे एक सुरक्षित दूरी बनाकर बात करने की कोशिश की.

मैंने उनसे पूछा कि क्या वे जनता कर्फ़्यू का पालन नहीं कर रहे हैं. मेरे इस सवाल पर उनके चेहरों पर अजीब सी प्रतिक्रियाएँ थीं. इनमें से एक शख़्स रमेश कुमार उत्तर प्रदेश के बांदा ज़िले के रहने वाले थे. रमेश ने बताया कि उन्हें पता था कि “रविवार के दिन हमें काम देने के लिए कोई नहीं आएगा लेकिन हमने सोचा कि अपनी किस्मत आज़माने में क्या जाता है.”

रमेश कहते हैं, “मैं हर रोज़ छह सौ रुपये कमाता हूँ. और मुझे पाँच लोगों का पेट भरना होता है, अगले कुछ दिनों में ही हमारी रसद ख़त्म हो जाएगी. मुझे कोरोना वायरस के ख़तरे पता है लेकिन मैं अपने बच्चों को भूखा नहीं देख सकता.”

स्रोत-
https://www.bbc.com/hindi/india-52032859

‘कोरोना वायरस से पहले भूख हमें मार देगी’ रपट पर कहानी

सुनसान सड़कें, बंद बाज़ार, खाली कार्यालय, महामारी के कारण लगे लॉकडाउन ने 130 करोड़ लोगों के इस विशाल देश को अचानक रोक दिया था। मार्च, 2020 जो भी उन दिनों के साक्षी होंगे वो समझ गए होंगे कि ज़िन्दगी कब क्या करवट लेगी यह अंदाजा लगाना अंधेरे में तीर चलाने के समान है। यह समय सबके लिए कठिन रहा। इस दौर ने लोगों को दो हिस्सों में बांट दिया; एक वो जिनके पास खाने को था और एक वो जो दाने-दाने को मोहताज़ थे। कोविड के दौर के जीवन की कहानी हम सबके पास है। वह दिन मैं चाहकर भी भूल नहीं पाती। बीती शाम टी. वी. पर देखा था, दिल्ली के बस अड्डे पर हजारों की संख्या में उमड़े जन सैलाब को, मन में बस इतना ख्याल आया, “आखिर क्यों जा रहे हैं ये लोग?”

मेरे घर से थोड़ी दूर पर हाइवे स्थित है। मैंने अक्सर वहाँ से अनगिनत मोटर कारों को गुजरते देखा है। उम्मीद नहीं थी कि एक दिन ऐसा भी होगा कि यहाँ गाड़ियों से ज्यादा लोग दिखेंगे। सड़कों से गुजरते प्रवासी मजदूरों के काफ़िले भूख और बेबसी की कहानी बयाँ कर रहे थे। नंगे पांव चलते लोग, कमर पर बच्चों को टांगें महिलाएँ, कामगारों के काफ़िले अपने-अपने समान के साथ घर की ओर निकल पड़े थे। तब दिल्ली सरकार ने इन लोगों के लिए जगह-जगह शिविर लगाए, खाने-पीने की सामग्री और आर्थिक सहायता देने का वायदा किया। हमारे यहाँ भी सड़क के पास एक शिविर लगा। वहाँ बहुत से लोगों ने शरण ली। बाहर गली में मेरे कुछ पड़ोसी सरकार की तरफ से मिलने वाली सामग्री से भोजन तैयार करते और लोगों में बाँटते थे। लोग ठीक समय देखकर थाली लेकर पहुँच जाते थे। खाना सबको मिले यह ध्यान रखा जाता था। फिर भी सोचती हूं क्या वह खाना उनकी खुराक को पूरा कर पाता होगा? कभी-कभी कोई व्यक्ति खाना थोड़ा और देने की मांग करता तो उसे मना करना पड़ता था। यह सब देखना, सुनना बहुत कठिन था। सम्पूर्ण प्रश्नों में सर्वोच्च स्थान ‘दो वक्त की रोटी’ के प्रश्न ने ले लिया था। लोग कहते थे, “कोरोना से पहले हमें भूख मार देगी।” अगर इनके पास दो वक्त की रोटी खाने का संबल होता तो यह हुज़ूम सड़कों पर नहीं दिखाई देता। लोगों से बात करने पर पता चला कि उनके पास मकान का किराया देने के भी पैसे नहीं थे जिसके कारण उन्हें कमरे खाली करने पड़े। अब उनके पास घर लौटने के सिवाय कोई चारा नहीं था। दिल्ली के मुख्यमंत्री ने लोगों से अपील की थी कि संकट की इस घड़ी में मकान मालिकों को कुछ महीने का किराया नहीं लेना चाहिए। बहुत कम ही लोग ऐसे होंगे जिन्होंने सरकार की इस अपील को माना होगा। सरकार ने लोगों की मदद करने का भरसक प्रयास किया लेकिन हम सब जानते हैं कि सरकारी सुविधाएँ किस गति से लोगों तक पहुँचती हैं। कुछ लोगों ने उस समय को भी अपने कमाई का जरिया बनाया, हमने सुना और देखा कि इन्हें घर तक छोड़ने के लिए आगे आए लोगों ने इनसे बहुत अधिक किराया लिया।

मजदूरों का पलायन कितना सही था और कितना गलत यह हमेशा बहस का मुद्दा रहेगा। अगर उनकी उस वक्त की मनोदशा को समझने का प्रयास करें तो हम यह समझ पायेंगे कि मुश्किल समय में सब अपने घर का आसरा चाहते हैं। उन्हें भी उस वक्त सबसे सुरक्षित घर वापस जाना ही लगा होगा। यह सब परिस्थितियाँ बस एक ही प्रश्न उठाती हैं, आखिर अस्थाई क्षेत्रों में काम कर रहे लोगों का भविष्य कब और कैसे सुरक्षित होगा?

राधा
बी. ए. (ऑनर्स) हिंदी, तृतीय वर्ष

कोरोना वायरस: कमाने आए थे, जान बचाने का संकट आ गया

अट्ठाईस साल के प्रेमचंद पीठ पर एक बैग टांगे हुए रामपुर में हाईवे पर बरेली की ओर आगे बढ़ रहे हैं. हाईवे पर वो अकेले नहीं हैं बल्कि उनके जैसे सैकड़ों लोग पूरे रास्ते में देखे जा सकते हैं. उनसे कुछ ही दूरी पर चल रहे तीन लोग अपनी-अपनी पीठ पर बैग भी टांगे हुए हैं और एक बड़े बैग को बारी-बारी से दो लोग पकड़ रहे हैं.

मुँह पर मास्क लगाए हुए प्रेमचंद बताते हैं कि दिल्ली में एक दफ़्तर में वो अस्थाई नौकरी करते थे. लॉकडाउन के कारण दफ़्तर बंद हो गया और उनकी नौकरी भी ख़त्म हो गई. जमा-पूंजी जो थी, उससे दो-चार दिन तक भी पेट भरना मुश्किल था, सो गाँव की ओर निकल पड़े. लेकिन उन्हें शायद ही पता रहा हो कि गाँव पहुंचने का उनका ये फ़ैसला एवरेस्ट फ़तह करने से कम मुश्किल नहीं था.

प्रेमचंद बताते हैं, "ट्रेन-बस सब बंद हैं. पैदल चलकर आनंद विहार आए कि वहाँ से शायद कोई सवारी मिल जाएगी लेकिन नहीं मिली. फिर कुछ लोग पैदल ही आगे बढ़ते गए, उन्हीं के साथ हम भी हो लिए. बैग में बिस्किट इत्यादि कुछ रखे हुए हैं. उसी से पेट भर रहे हैं. तीन दिन चलते-चलते यहाँ तक पहुंच आए हैं. आगे भी कोई सवारी नहीं मिली तो ऐसे ही चले जायेंगे. बचे रहेंगे तो घर पहुँच ही जायेंगे. नहीं तो जो होना है, वही होगा." इतना कहते-कहते प्रेमचंद की आँखों से आँसू निकल पड़े और क़दम आगे बढ़ने लगे

स्रोत-
https://www.bbc.com/hindi/india-52064544

समीरात्मज मिश्र

A migrant worker in Ghaziabad takes a break. | Prakash SINGH/AFP

कोरोना वायरस रपट 'कमाने आए थे, जान बचाने का संकट आ गया' पर कविता

मानव को कल्पना न थी
ऐसी महामारी आएगी
जो हाहाकार मचाएगी

पृथ्वी का, किया नुकसान
बिगड़ेगा ब्रह्मांड था अनुमान
सबको हर बात का रोना
लो अब आ गया कोरोना

हाहाकार इसका बोल रहा
मानव संकट में डोल रहा

मजदूर मजबूर हुए
दो वक्त के खाने के लिए चूर-चूर हुए
कोरोना काल है, इंसान का बुरा हाल है
कोरोना से पहले भूख से बुरा हाल है

बाहर जाने से जीवन पर खतरा है
कोरोना के डर ने अंदर से जकड़ा है
लेकिन परिवार का भी ख्याल है

कमाया है न एक पैसा
लॉकडाउन के कारण पूरा शहर वीरान है
न है हमारी जरूरत किसी को
अब ऐसा उठता मन में सवाल है

रोज मुश्किल से जुटाते थे एक दिन का पैसा
आज उससे भी लाचार हैं
अब न है कुछ खाने को
अपने परिवार का भी खाली पेट बुरा हाल है
कोरोना का भय है लेकिन
भूख से बेबस खड़े लाचार हैं
जान बचाने के खातिर
वो भूखे प्यासे चलने को भी तैयार हैं

खुद ने बनाया जिन सड़कों को
उन्हीं पर जान गंवाने को मजबूर हुए
हैं यह किस्मत के मारे
मजदूर से अब यह मजबूर हुए।

इक़रा
बी. ए. (ऑनर्स) हिंदी, तृतीय वर्ष

♩. = 60

4

Achilles, Achilles

Achilles come down, won't you

7

Get up off, get up off the

roof

You're scaring us, and all of us

10

Some of us love you

Achilles, it's not much but there's

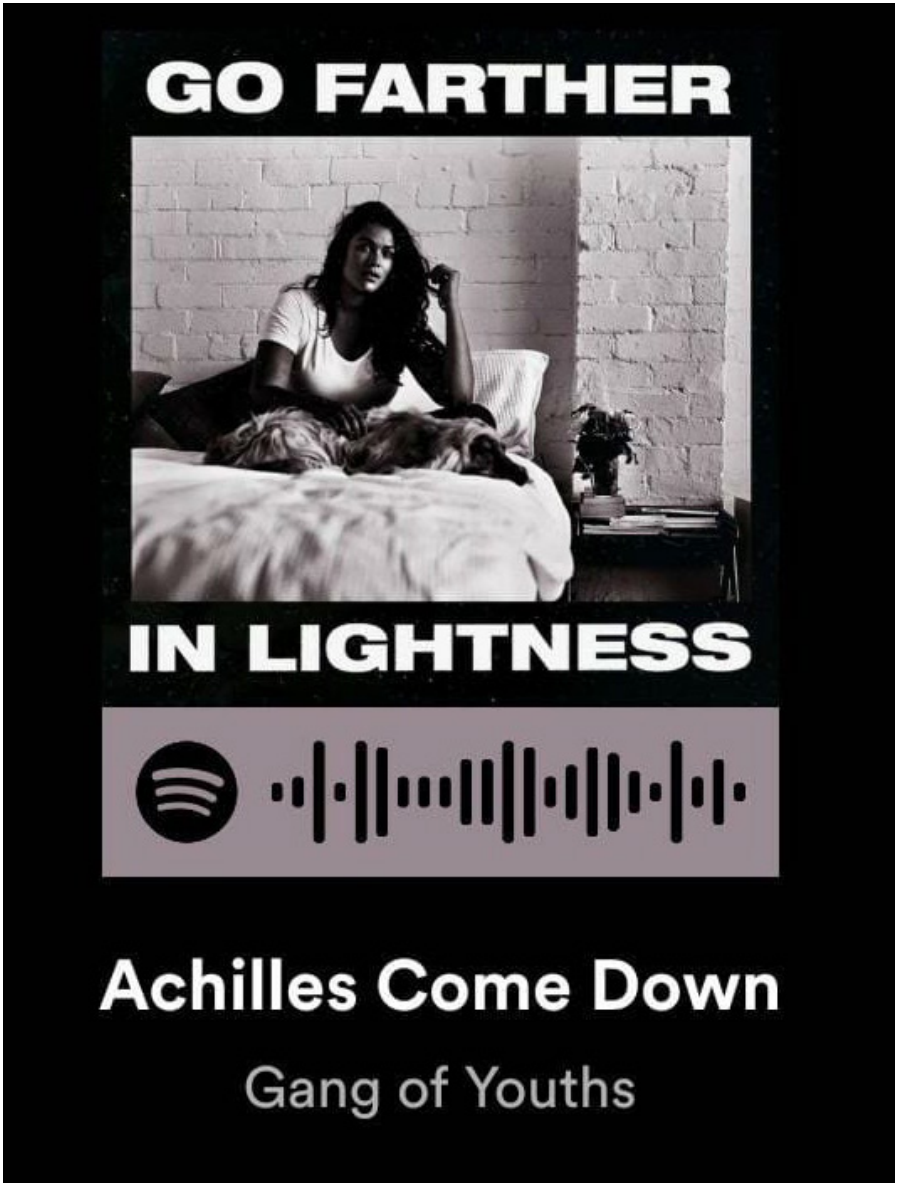
proof

13

You crazy assed cosmonaut

Remember your virtue

Redemption lies plainly in


GO FARTHER
IN LIGHTNESS
Achilles Come Down
Gang of Youths

Lyrics

Achilles, Achilles, Achilles, come down
Won't you get up off, get up off the roof?
You're scaring us and all of us, some of us love you
Achilles, it's not much but there's proof
You crazy-assed cosmonaut, remember your virtue
Redemption lies plainly in truth
Just humor us, Achilles, Achilles, come down
Won't you get up off, get up off the roof?

Je vois que beaucoup de gens meurent
Parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue
J'en vois d'autres, qui se font paradoxalement tués pour des idées
Pour des illusions, qui leurs donnent une raison de vivre
Ce, qu'on appelle une raison de vivre est en même temps une excellente raison de mourir

Achilles, Achilles, Achilles, come down
Won't you get up off, get up off the roof?
The self is not so weightless, nor whole and unbroken
Remember the pact of our youth
Where you go, I'm going, so jump and I'm jumping
Since there is no me without you
Soldier on, Achilles, Achilles, come down
Won't you get up off, get up off the roof?

Loathe the way they light candles in Rome
But love the sweet air of the votives
Hurt and grieve but don't suffer alone
Engage with the pain as a motive

Today, of all days, see
How the most dangerous thing is to love
How you will heal and you'll rise above

D'un gérant d'immeuble qui s'était tué on disait un jour
Qu'il avait perdu sa fille depuis cinq ans
Qu'il avait beaucoup changé depuis et que cette histoire l'avait

Achilles, Achilles, Achilles, jump now
You are absent of cause or excuse
So self-indulgent and self-referential
No audience could ever want you
You crave the applause yet hate the attention
Then miss it, your act is a ruse
It is empty, Achilles, so end it all now
It's a pointless resistance for you

Ce qui déclenche la crise est presque toujours incontrôlable
Les journaux parlent souvent de chagrins intimes ou de maladie incurable
Ces explications sont valables
Mais il faudrait savoir si le jour même un ami
Du désespéré ne lui a pas parlé sur un ton indifférent
Celui-là est le

Achilles, Achilles, just put down the bottle
Don't listen to what you've consumed
It's chaos, confusion and wholly unworthy
Of feeding and it's wholly untrue
You may feel no purpose nor a point for existing
It's all just conjecture and gloom
And there may not be meaning, so find one and seize it
Do not waste yourself on this roof

Hear those bells ring deep in the soul
Chiming away for a moment
Feel your breath course frankly below
And see life as a worthy opponent

Today, of all days, see
How the most dangerous thing is to love
How you will heal and you'll rise above
Crowned by an overture bold and beyond
Ah, it's more courageous to overcome

Les souvenirs d'une patrie perdue, l'espoir d'une terre promise
Ce divorce entre l'homme de sa vie

You want the acclaim, the mother of mothers (it's not worth it, Achilles)
More poignant than fame or the taste of another (don't listen, Achilles)
But be real and just jump, you dense motherfucker (you're worth more, Achilles)
You will not be more than a rat in the gutter (so much more than a rat)
You want my opinion, my opinion you've got (no one asked your opinion)
You asked for my counsel, I gave you my thoughts (no one asked for your thoughts)
Be done with this now and jump off the roof (be done with this now and get off the roof)
Can you hear me, Achilles? I'm talking to you
I'm talking to you
I'm talking to you
I'm talking to you
Achilles, come down
Achilles, come down

Celle du oui et celle du non
Ce serait trop beau
Mais il faut faire la part de ceux qui, sans conclure, interrogent toujours
Ici, j'ironise à peine, il s'agit de la majorité
Je vois également que ceux qui répondent non agissent comme s'ils pensaient oui
De fait

Throw yourself into the unknown
With pace and a fury defiant
Clothe yourself in beauty untold
And see life as a means to a triumph

Today, of all days, see
How the most dangerous thing is to love
How you will heal and you'll rise above
Crowned by an overture bold and beyond
Ah, it's more courageous to overcome

Gang Of Youths

Beyond Shadows

ACT I

Pitch black darkness. Though one might be able to see shadows moving if one looks carefully; the shadows disappear as soon as one spots them. Muffled voices of weeping and consolation. And then, they too die away. As the lights grow brighter, we see a man, sitting, defeated, at the center of the stage. A well-built man with glorious golden hair, dressed in a white tunic: he is Achilles. He looks tormented and nothing but darkness surrounds him. From the depths of the darkness, figures emerge—clad in black cloaks, their hair unruly and faces covered with painted masks. They crawl closer and closer towards Achilles, casting their shadows on the only lit area of the stage. Surrounding him, they continue their ominous whispers as they circle. The ensuing madness reflects on his face. The voices, incomprehensible yet taunting, haunt Achilles. He falls deeper and deeper into a sense of delirium every passing minute. They start speaking clearly and spitefully.

CLOAKED FIGURE 1: Achilles!
CLOAKED FIGURE 2: Invincible Achilles!
CLOAKED FIGURE 3: Swift-footed Achilles!
CLOAKED FIGURE 4: The greatest warrior of his generation!
ALL FOUR TOGETHER: DEFEATED!
CLOAKED FIGURE 5 (*moving closer to Achilles' left*): By Fate?
CLOAKED FIGURE 6 (*moving closer to Achilles' right*): By Furies?
CLOAKED FIGURE 7 (*placing his head on Achilles' head*): By Gods?
CLOAKED FIGURE 1 & 2 (*declares in contempt*): HUBRIS!

They direct their hands towards a dark end behind Achilles. The stage lighting is directed to the spot earlier covered in darkness, revealing shards of broken mirrors hung slightly higher, which together reflect Achilles, who now turns towards them. His image distorts as the mirrors dangle. Pushing the others towards the mirrors, cloaked figures 1& 2 along with 3 & 4 continue.

CLOAKED FIGURES 1, 2, 3 & 4: A hero full of himself! A hero who deserted his comrades to suffer! A hero who is a disgrace to his title!
CLOAKED FIGURE 4: A hero who failed all mothers who bid adieu to their sons, a hero who disgraced all fathers once proud of their sons! A hero who stripped men–men of great valor–of their honor! What is honorable about bartering away one's blood ... what value will their blood hold in history as opposed to him who let them die for his hubris?
CLOAKED FIGURE 3 (*takes Achilles' hand and looks at them*): Ah! The horror! The streams of lives lost in his hubris.
CLOAKED FIGURE 2 (*almost screeching*): Weep, Achilles. Weep! Bewail all that is lost! Try and remember how you failed even your dearest mate. Touch his cold hands! The warmth of your blood failed him. Your might failed. Your advice lost on him. Ah, Achilles! Weep...
CLOAKED FIGURE 1: Glorious Achilles, choose your inglorious ending! Inglorious Achilles, choose glory!

[Achilles continues to look at his distorted self in the mirror.]
ACHILLES (*to himself*): I failed... failed in the hour of need!

CLOAKED FIGURES 1, 2, 3 & 4: Die, Achilles, die! Now is the time to choose–DIE!

CLOAKED FIGURE 7 (*freeing Achilles of the 3rd's grip*): They're trying to fill your heart with poison. Cover your ears, close your eyes. They are dragging you down, to depths of despair, son of Peleus, rise! Redemption shall embrace you.
CLOAKED FIGURE 6: Look beyond them. Life awaits you as a companion and worthy opponent. Fight them, move forward, don't let these wounds tug you, don't let their words trap you. Life is worth much more. Achilles, there are people who love you and care about you. What you deign as worthless is their hope. Despair is no path to choose. Value the lives they lend, value their love for you, value their hopes— choose them!

VOICES: Achilles, value their hearts, value our companionship, remember the pacts of our youth, nothing shall part us, I have followed you, stood by you. Listen to me... don't let your love for me eat you up. Soldier on! Embrace your life, accept it with all its challenges and absurdities. You are not alone. Engage with pain as a motive.

Achilles follows the direction of the voice, and somewhere, he hopes to see Patroclus. However, all he sees are the cloaked figures.
ACHILLES (*looking around wildly in hope of response*): Patroclus!

He tries to distinguish the faces around him but all he perceives is the psychological hullabaloo created by the cloaked figures circling him like hawks, the broken mirrors distorting him further and further and the sudden silence. He struggles to pull himself together and once again tries to differentiate between the masked men, but their constant motion fails him. He is disheartened and

looks at the expanse of darkness that still remains on the stage.

VOICES: Achilles, you, a self-indulgent brute has no reason to live, there is no meaning to your life or resistance! Kill yourself, for you have failed—as a soldier, as a friend and as a son. Why cling dearly to such a life? Your life is empty and you will be remembered alongside Meleager. What lies ahead is a life of shame and hatred. You, like Meleager, will be remembered for your pride— pride that dyed the earth red, pride that overpowered duty!

Achilles looks lost and confused. He no longer seems to be able to make sense of what is happening around him.

CLOAKED FIGURE 7: I see your torment. You are lost, but trust me, you are not without purpose.
CLOAKED FIGURE 5: It is the poison that is pushing you—the poison you consumed, the poison in your sinews, the poison in their voices, your despair and loss.
CLOAKED FIGURE 6: Look beyond the grief and stride on, Achilles! You lost the closest of your mates. I know you are enraged. But remember, you had warned him.

CLOAKED FIGURE 1 (*enraged*): He knew it! He and his pride were pushing them, even the dearest of kith, towards death. Yet, he refused the peace being offered. Moreover, he ignored Patroclus' plea— he proved himself even worse than Meleager! (*Continues after a pause, mockingly*) Ah! His great soul warned them!
CLOAKED FIGURE 6: Cup your ears from these spiteful creatures! It is fate, Achilles—you knew your fate growing up; either die young and glorious or live a long, inglorious life. Zeus' bolt destined you to be the greatest

of warriors... You knew death followed you every step! And yet, you fought; you lived valiantly. The spinners of fate and dread wove Patroclus an end so dreadful and horrid. The Gods would anyway have fulfilled the destiny. They never promised us to be fair. All of this was beyond your control, Achilles! Endure and live. Listen to your heart which fought for your life despite knowing its inexorable end.
CLOAKED FIGURE 7: Brave through these wounds and break yourself free of the shackles of these bitter memories!

The pace with which the cloaked figures move changes. They start to run around. The swooshing of their cloaks and their murmurs torment Achilles. He sees the shadows being cast on him, swiftly disappearing and then returning back, like a pendulum.

CLOAKED FIGURES 1, 2, 3 & 4: Die, Achilles! Die! Put an end to it — a life stained with pride; a parasitic life that preyed on the lives of your companions!
CLOAKED FIGURE 5, 6& 7: Don't listen to them, Achilles!
CLOAKED FIGURES 1, 2, 3 & 4: You are nothing but a rat in the gutter, you sought counsel and we give you our opinion– die, Achilles!
CLOAKED FIGURES 5, 6 & 7 (hissing at the others): No one asked for your opinion! (Consoling Achilles) Don't you listen to them, Achilles!

They continue to run around swiftly around him singing "We are talking to you!" The decisive hour has come. He grows weaker as he fails to distinguish the good from the bad amongst them. He starts to lose his balance and a few among the cloaked figures rush to his aid.

CLOAKED FIGURES 5, 6 & 7 (*supporting him by the back*): See life as a triumph, Achilles! March towards the unknown; defy these shackles and stride forth! (*5 and 7 press his hand in assurance*) Overcome this bitterness, overcome the love that has started poisoning your will. It is courageous to overcome.

As the cloaked figures share their final assurances, Achilles realizes that for the first time he can see the whole stage, the cloaked figures and the shards of mirror, clearly in the flood of a newly emergent blue light. Blue– the color of the sky, the color of water– reminiscent of the Gods and Mother, a reminder of the warm days lost.

ACHILLES: Today, a warrior fights, with no army or Gods to his aid. Lords have spun the skein of misery and death for him. He knew it all along. He lived his life preparing for the battle which was bound to swallow him. Yet... (*stops, reconsiders and then walks away from the cloaked figures to continue*) he was aware that his decision displeased the crowd. Yet, he held his head high, waiting for that one moment, which would carve his name in posterity, a future far from his foresight. He wasn't deaf, blind or stone-hearted, he wasn't bereft of passion and pain. Neither was he ready to succumb to the cold hands of Moria. Defying their designs, he stands tall to fulfil his duty, with steady steps and fire in his eyes, he looks death in the eye, with grace. He is a warrior... and the greatest one!

The music dies, lights fade.

[CURTAIN]

Priyanandana A N
B.A. (H) English, Sem VI

उस दिन की बात है

उस दिन की बात है

उस दिन की बात है रमैय्या
नाव लेके सागर गया

जाल बिछाने को
जइयो रे ना रमैय्या
जइयो रे ना रमैय्या
तूफ़ान आयेगा

आज तो तड़के से
दायीं आँख फड़के रे
रुक जा, रुक जा रे
आज कुछ हो जाएगा

उस दिन की बात है रमैय्या
नाव लेके सागर गया

गोधुलि की लाली में
सागर के पानी में
सागर की लहरों में
रमैय्या गुम हो गया

देती है अब दुहाई रे
छाती पीटे हाय हाय
देती है अब दुहाई रे
छाती पीटे हाय हाय
रमणी बावली हो गयी
रमणी बावली हो गयी

ओ लहर जा
जा मुई रात पार जा
ओ रमैय्या का समय हो गया

लहरिया ले तो आई
रमैय्या की लाश लाई
लोरी सुना के गई
किनारे सुला के गई

उस दिन की बात है रमैय्या
नाव लेके सागर गया

स्रोत:
गायक और संगीतकार - भूपेन हज़ारिका, गीतकार - गुलज़ार, मूल असमिया गीत - पूरूखी पुवाते तुलुना नावते, एलबम - मैं और मेरा साया, 1992

‘उस दिन की बात है’ गीत पर कहानी

“कोरोना की दूसरी लहर की चपेट में भारत” टी. वी. एंकर की आवाज़ कमरे में गूंज रही है।
“तुमने फिर से न्यूज़ चैनल लगा दिया। कितनी बार कहा है मत देखा करो। बेवजह फ़िक्रमंद हो जाओगी।” देव ने कहा और अदिति से रिमोट लेकर चैनल बदल दिया।
“मेरा फ़िक्रमंद होना क्या तुम्हें बेवजह लगता है?” अदिति ने कहा।
देव उसे देखता रह गया। उसके बोलने का प्रश्नवाचक स्वर उसे भीतर तक भेद गया। उसने प्रत्युत्तर नहीं दिया, बस उसके पास आकर बैठ गया। आज उनके बीच हो रही बहसों का आखिरी दिन था। देव बिजनेस के किसी काम से आज की फ्लाइट से सीरिया जाने वाला है। अदिति उसे जाने नहीं देना चाहती। कोरोना के बढ़ते संक्रमण ने उसे डरा दिया है। प्यार को खोने का डर हमें असहाय कर ही देता है। देव के इर्द-गिर्द होते हुए भी अदिति हर वक्त इस ख्याल में जी रही थी कि देव उससे बहुत दूर जा रहा है। उसके आँसू थमने का नाम ही नहीं लेते। उसे याद नहीं आखिरी बार वह इतना कब रोई थी। इस वक्त कोई और उसे देखता तो यकीन नहीं कर पाता कि यह वही है, अल्हड़, बेबाक और ज़िन्दगी को भरपूर जीती अदिति।
इन दिनों उसका अल्हड़पन, उसकी बेबाकी सब खो गए हैं। कुछ भी याद नहीं रहता।
“बस कुछ दिनों की तो बात है। तुम क्यों इतना परेशान हो रही हो?” देव बार-बार उसे ढाढ़स बँधाता गया, फिर भी उसे यकीन नहीं होता।
उसे लग रहा है जैसे सब छूटता जा रहा है। वह बाहें फैलाती है, पर कुछ भी हाथ नहीं आता। वह चाहती है दोनों हाथों से वक्त को समेट लेना... लेकिन वह हाथ से निकलता जा रहा है।
दो साल हो गए इस बात को, जब वह इन दो कमरों के फ्लैट में रहने आई थी। देव उसका पड़ोसी था। पड़ोसी से प्रेमी होने का सफ़र कैसे तय हुआ... इसका आभास वैसा ही है जैसे अभी-अभी समुद्र की लहर आपके पैरों को छूकर गई हो, या फिर कोई भीनी सी खुशबू जो हमें छूकर निकल जाती है मगर मन में देर तक बसी रहती है। इनके परिचय के बाद इनके घरों का भी परिचय एक हो गया। दो-दो कमरे के दो फ्लैट्स अब एक घर बन चुके हैं।

“अदिति... अदिति... !” देव ने उसे झकझोरा... वह चौंक गई। उसे लगा जैसे किसी ने उसे आसमान से नीचे गिरा दिया हो।
“जाने का वक्त हो गया है। मैं जा रहा हूं और जल्दी वापस आऊँगा।” देव ने फिर उसे तसल्ली दी।
“मत जाओ, देव...! अब भी कहती हूं।”
“मेरी दाईं आँख फड़क रही है। कहते हैं दाईं आँख का फड़कना अच्छा नहीं होता।”
“क्या तुम भी... इन अंधविश्वास की बातों को लेकर बैठ गई।” देव कहते-कहते झल्ला उठा था। अदिति का ऐसे समय में इस तरह की बातें कहना उसे अच्छा नहीं लगा था।
“तुम मानो या ना मानो... देव लेकिन होता तो है ना।”
देव कोई प्रत्युत्तर नहीं दे सका।
“फ़्लाइट का वक्त हो गया है। मैं जल्द ही वापस आऊँगा।” बस इतना ही कहा।
देव भले वापस आने की उम्मीद दे गया था। लेकिन अदिति की उम्मीद छूट गई थी।
शाम को न्यूज़ चैनल पर फिर एक खबर फैली थी, “सीरिया जाने वाला विमान क्रैश हो गया है...”
अदिति टूट गई थी... उसका पूर्वाभास सच हो गया था। देव नहीं लौटा...

शिवांगी सागर
बी.ए. (ऑनर्स) हिन्दी, तृतीय वर्ष

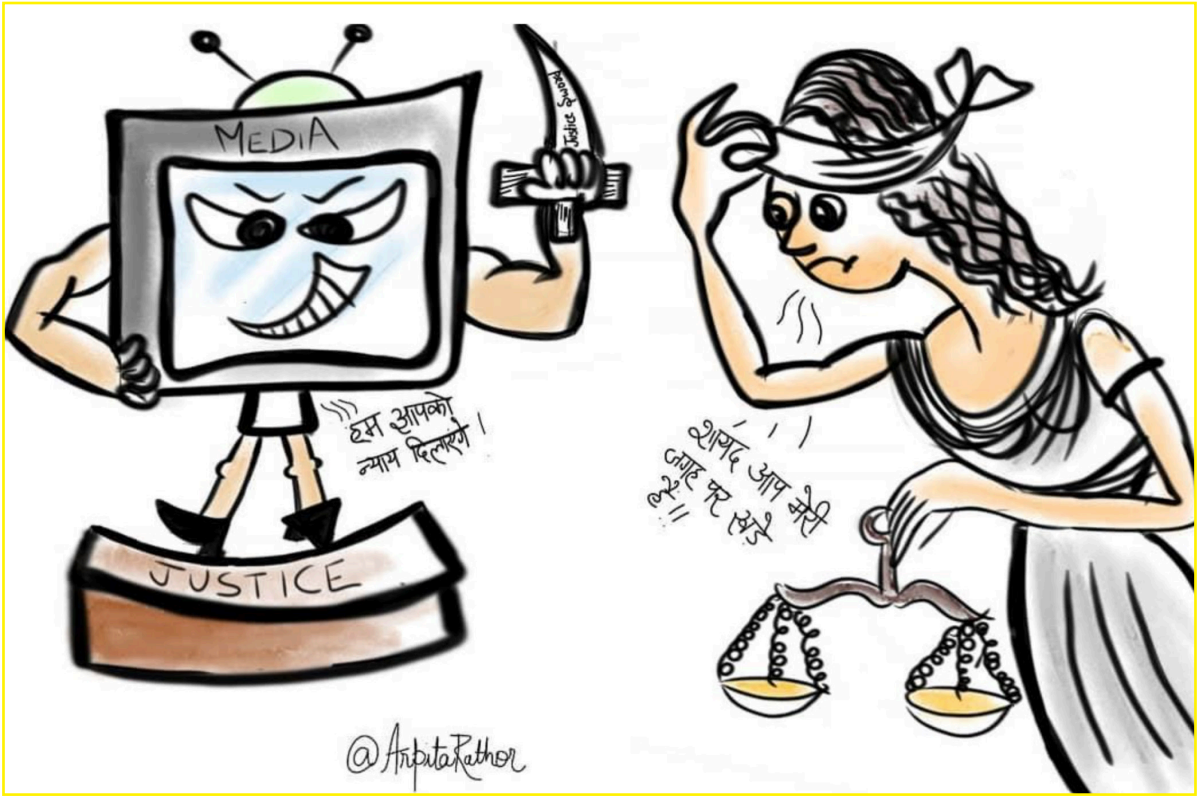
‘पटकथा’ कविता (अंश)

मैं रोज देखता हूँ कि व्यवस्था की मशीन का
एक पुर्जा.गरम होकर
अलग छिटक गया है और
ठण्डा होते ही
फिर कुर्सी से चिपक गया है
उसमें न हया है
न दया है
नहीं--अपना कोई हमदर्द
यहाँ नहीं है। मैंने एक-एक को
परख लिया है।
मैंने हरेक को आवाज़ दी है
हरेक का दरवाजा खटखटाया है
मगर बेकार...

वे सब के सब तिजोरियों के
दुभाषिये हैं।
वे वकील हैं। वैज्ञानिक हैं।
अध्यापक हैं। नेता हैं। दार्शनिक हैं।
लेखक हैं। कवि हैं। कलाकार हैं।
यानी कि--
कानून की भाषा बोलता हुआ
अपराधियों का एक संयुक्त परिवार है।

स्रोत:
सुदामा पाण्डेय ‘धूमिल’, ‘संसद से सड़क तक’ कविता संग्रह से

‘पटकथा’ कविता पर कार्टून



अर्पिता राठौर
एम ए हिंदी, उत्तरार्द्ध

Landscape with the Fall of Icarus, c.1555, Pieter Bruegel.
© Bridgeman Art Library / Royal Musuems of Fine Arts of Belgium

Landscape with the Fall of Icarus

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring
a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry
of the year was
awake tingling
with itself
sweating in the sun
that melted
the wings' wax
unsignificantly
off the coast
there was
a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning

William Carlos Williams
1960

Icarus Falls (Through Semiospheres)

Where is the wisdom we have lost in knowledge?

-T.S. Eliot, *The Rock*

Can a myth be defined? In its precognitive origins and ritualistic retellings, it ebbs and flows, transformational yet trans-historical tendencies? Tethered to some untraceable, timeless antecedent, it remains an enigma and becomes enigmatic still with yet another effort to decode it. It is perhaps this paradoxical character of myths that holds some primordial ideation which transcends time and space to intertwine human species by some form of intrinsic 'wisdom' that lies latent beneath cultural and contextual distinctions. The pneuma of a myth resides in its malleability. Far from being calcified in a spectatorial culture, it is subject to various participatory cultures involving simultaneous conformation and transformation. The paper will look into how the idiom of the Myth of Icarus finds vent at two distinct points of history through two distinct media – visual and verbal vis-a-vis *Landcape of the Fall of Icarus* painted and written by Pieter Brueghel[1] and William Carlos Williams[2] respectively, through the lens of inter semiotic translation.

[1] *Landscape with the Fall of Icarus*, c.1555, painted by the Dutch artist Pieter Brueghel, the Elder.

[2] The poem ' Landscape with the Fall of Icarus' was part of *Pictures from Brueghel, and Other Poems*, a collection of poetry by William Carlos Williams, published in 1962 and awarded a Pulitzer Prize in 1963.

Roman Jacobson, one of the first theoreticians of itersemiosis, in his *Essays of General Linguistic*, offers a triadic classification of translational practices namely intra lingual, inter lingual, and inter semiotic. According to him, inter semiotic translation or transmutation consists of the interpretation of linguistic signs by means of systems of non-linguistic signs. Stretching his theory further, inter semiotic translation may be understood as the transmutation of meaning from one semiotic system to another.

Mortality is perhaps one 'meaning' that is preserved in the translation of the myth. The narrative trajectory of the visual text can be said to move from life to death. The foremost figure of the farmer ploughing the earth signals a fecund productivity. The colour red donned by the figure can be read as the life-giving force of blood emphasising replenishment and vitality. It is only after charting through various other figures does the eye catch the drowning figure of Icarus, therefore, chalking a visual journey of the cyclical process of life and death. In the verbal text, there is a re-mapping of a similar trajectory as the verses open with the announcement of Spring –the season of plenitude. It is perhaps no coincidence that the last line of the poem refers to the drowning (and potential death) of Icarus, thereby preserving the visual cycle through verbal cues. While this ahistorical notion of mortality and the inescapable nature of life and death finds resonance in both the texts, other aspects of the myth are revised as the texts cull varied meanings by various means from it. And because of their essentially shape-shifting nature, myths offer hermeneutic legitimisation to various (re) configurations made in the process of inter semiotic

translation. The cultural interpolations give way to what Haroldo de Campos terms as 'trancreation', where there is little attempt to observe stringent fidelity to the source text. Furthermore, Quieroz and Aguiar discuss how inter semiotic translation engages with different 'semi independent levels of description' (205) wherein certain relevant layers have their properties selected and translated into modes of representation. The retentions and omissions are shaped by circumstances and the cultural rhetoric of the times. The paper will discuss how the visual and the verbal texts of Brueghel and Williams elaborate different layers of description i.e. the social and the psychological respectively in relation to the same myth.

The visual lexicon in the painting is a dynamic one that draws the viewer through the foreground containing a number of ancillary events and characters like the ploughman, the shepherd, and the fisherman, and then finally to the titular character drowning in the background. This is one of the quintessential features of Brueghel's oeuvre where, according to K.C. Lindsay and Bernard Huppe, there is an 'intentional quasi-obscurity' (377) of the supposedly central characters. Painted in the 16th century, this can perhaps be attributed to the remnant of the allegorical tradition of the Middle Ages where the audience was urged to explore the concealment of the core message by cosmetic features. Allegories demand the viewer to consciously enquire into the explicit to draw out the referent that is inherent to it. In a similar vein, Brueghel's message is not an explicit one but rather requires the viewer to undertake an iconographic scrutiny in order to scratch the surface and reveal the 'kernel' (Lindsay and Huppe 381) of meaning lying

underneath. Brueghel reconfigures the perspective of the myth whereby the title notwithstanding, Icarus is an obscure figure. What lies in the foreground is a harmonious pastoral scene detailing various agrarian activities in motion. Death, by a play of perspective, is diminished against a representation of production and mobility. The ship sailing into the sunset also can be read as a controlled movement as opposed to the flailing legs of Icarus. Thus, tragedy becomes a function of perspective where Brueghel almost zooms out the fall to capture a larger visual field to demystify individual catastrophes. This can be read in two ways - a satire on the apathia of mankind that is only concerned with its own progress. And alternately it could be seen as a profound understanding of the politics and possibilities of grief and mourning in a life of privation and poverty, for the characters on the foreground are but *laboratores*. Taking the second idea further, a glance into Breughel's oeuvre reveals an interest in the commune. Many of his paintings teem with multiple figures that more often than not belong to the working class. *Landscape with the Fall of Icarus* is no different. This strategy can be read in the light of a sharp departure from the Renaissance convention of focussing on classical heroic figures. In the painting, there is a juxtaposition of the material and the metaphysical – the toiling proletariat firmly rooted in the earthly realm sets off the mythic figure of Icarus as

fustian; fissured from the quotidian. The realism of the drudgery seems to enquire if axiomatic heroic tales find relevance amid a life that is concerned with day-to-day survival. Those oft elided by the society cannot afford to ornately ponder upon death as it is always looming in the offing. Death becomes grotesquely commonplace in its ubiquity. It does not warrant a second glance. By offsetting the fall of Icarus with banalities far removed from lofty mythical narratives, the painting is almost countercultural in its demystification of the myth. A comical anomaly in the bucolic, Icarus is reduced to a metonymic representation with only his legs visible above water. One could read the painting as scepticism for heroic tales of *audacia*, and perhaps also as a critique of the aesthetic priorities of the times.

Across the Atlantic, some four hundred years later, William Carlos Williams inter-semiotically translates the myth based on Brueghel's painting. While he preserves the titular analogy, it can be argued that he subverts the play of perspective vis-a-vis the source text. A physician rooted in the Modernist ethos, Williams could have been intrigued by the spectrum and simultaneity of human endurance and fragility, and the complexities of the human mind. While Brueghel's work takes on a panoramic view of the society at large, it could be discussed if Williams trancreates it to delve into the psychological recesses of Icarus, bringing him out of the 'quasi-obscurity' in the process of verbalising of the visual.

The poem begins with a language of reportage – *According to Brueghel*, and then goes on to most radically depart from the journalistic style of writing by disrupting syntactical order. The lack of punctuation marks, coupled with violent enjambments creates a sense of disarray, and the lack of differentiation perhaps adds to the attempt to capture the vagaries and vacillations of the human mind. The question, then, is whose predicament is the poet capturing? Semiotically, the poem almost *look*s columnar – with short lines running for seven stanzas. This can be read as a visual depiction of a downward path, capturing the moment between, what Claus Cluver and Burton Watson observe as, 'when Icarus fell' to 'Icarus drowning' (75). Then, the poem possibly captures the state of mind of Icarus during mid-fall. The lines almost whoosh through (individual lines do not begin with capital letters), without any break yet fractious in their sense of unmooredness (as if pulled by gravity). It is literally one sentence breaking apart, *falling*. It could signify the inchoateness of Icarus' thoughts as he fell and therefore, one of the ways of reading the poem can be a meta graphic portrayal of the fall of Icarus through (the perception of) Icarus.

In keeping with this idea, the two pieces of texts can be discussed in terms of focalisation – the paradox of 'seeing' and 'seen'. In the visual text, the possible focaliser or the seeing figures are the famer, the shepherd, and the fisherman, along with the passengers on the ship. However, no one is found to take notice of the drowning figure of Icarus, rendering him unseen. The farmer and the shepherd have their faces pointedly turned away from him. In the verbal text, Williams offers agency of perception to Icarus, who almost becomes the seeing figure, registering his own fall. With regard to this, the use of the figurative device of sibilance becomes significant in the fifth stanza. - *Sweating in the sun/that melted/the wings*' wax. The use of the 'ss' sound is perhaps redolent of movement – slithering, rustling, and by extension *falling*. Although the stanza is an ambiguous one where sweating can be associated with both the workers and Icarus who flew close to the sun, an emphasis on the latter can be read as an example of synaesthesia. There is an aural stimulation where because of the repetition of the 'ss' sound, one almost hears Icarus fall through the wind. It could also be the sound of air rustling past that Icarus *himself* hears as he plummets downwards. It is interesting that in the moment of culmination in the last stanza - *a splash quite unnoticed*, there is a recurrence or perhaps a continuation of the earlier use of sibilance. Icarus aurally registers his death knell – the sound of the horrific *splash* as he breaks through the surface of the water. The figurative device of sibilance is also associated with Satan because of his serpentine disguise, in a way augmenting and intensifying the hellish horror experienced by Icarus due to an acute sensory perception of the last moments of his life.

While Williams does *cite* Brueghel, he reconfigures the dynamics of *sight*. Icarus is presented as a seeing, sentient figure in an empathetic light. By contrast, in the painting, around the drowning figure of Icarus, the illumination of water keeps dimming rightward, almost darkening at the corner, symbolising perhaps an engulfment of Icarus into obsoleteness with his head submerged in water – neither seeing nor seen.

It is also interesting to note that Brueghel clearly delineates the characters on the foreground of his painting. The ploughman, the shepherd, and the fisherman are distinguished from each other and their occupational activities too are emphasised with the addition of accoutrements peculiar to their jobs. Williams, on the other hand, seems to relegate these figures into the background as he collectively refers to them as the 'pageantry' barring the token reference to the farmer. In fact, in the second line he brings in the adverbial clause - When Icarus fell, bringing Icarus into focus at the very outset to make the event of his fall the framing narrative of sorts which qualifies all other strands.

Although, overtly Icarus appears an oblique entity in the verbal text, the sub-textual can be said to heighten the pathos of the fall precisely by the imagist terseness of the verse which almost reads as an impassioned obituary. To the mind of a post-war reader, this could have evoked the listicle of obituaries of thousands of lives lost in the wars. One might wonder if after the atomic fracas of the two wars, the reader would see the fall as an apt proverbial punishment for ambition, or would they empathetically lament it, and rue the unbearable yet ineluctable loss that comes with great strides towards knowledge. As the myth travels through the verbal semiosphere to the visual, transcending the associated cultural distance, the didactic challenge is thrown into a quandary. The 16th century visual text, at the peak of Renaissance Humanism , and on the cusp of anthropocentric Enlightenment, can be said to offer a semblance of assuredness -of life going on in spite of death in its midst. The mid 20th century verbal text however offers little comfort as it seems to ask -

what is the cost of a life? And what is the comeuppance for living? Williams offers no proverbial closure as the poem ends with the line Icarus drowning. The verb in its present continuous form intensifies an incessant sense of falling; perhaps reflecting the conundrum of a species that is aware of the possibility of fall but knows nothing but flight. The liminality of flight and fall finds no easy moral categorisation in the poem. And Icarus becomes an everyman (yet retaining his individuality) with a fragmented consciousness poised on the threshold of life and loses, much like Eliot's Prufrock. Mary Ane Caws observes with reference to the first two lines - *when Icarus fell/ it was spring*, the contrast yet convergence between the motions of 'falling' and 'springing up' (326) which further adds complexity to Icarus with a deliberate focus on his in-betweenness.

While visually, the Alpine scenery with its dominant greenish hue and an abundance of life obfuscates a singular death by relativising it against the continuation of the species, verbally, the poem disavows the anonymous nature of personal suffering by a greater focus on it than the 'pageantry' of some grander scheme of things. Together, the texts try to navigate the fundamental tension between the 'personal' and the 'social'. Various translations are in conversation with each other albeit unbeknownst to the artists who create them. Thus, Williams' poem can be read in continuation to Brueghel's painting: a high angle shot that cuts to a close -up, an inter semiotic montage of the myth across time and space. Both the translations of the myth depart from the conventional interpretation of the fall of Icarus as a cautionary narrative about *hubris*, and can be said to focus on

the theme of empathy instead – empathy for those facing the fall, and empathy for those who choose (out of necessity?) to move on. Together, they absolve the characters of any value judgement. Amid various and variously divided consciousness, they complement each other to retrieve and preserve some unifying strand that emphasises on what remains conveniently 'quite unnoticed'. That is, the grief carried by others - especially those on the lower rungs of the social order, and the intensely personalised texture of it. And in a year that saw loss at its most unequal dispersion among the world (no matter how much we try to generalise the impact), the question that seems to loom over both the texts becomes all the more pertinent - *Where is the wisdom we have lost in knowledge?*

Swagata Mukherjee
M.A. English, DU, Sem IV

Works Cited

Brueghel, Pieter. "Landscape with the Fall of Icarus." The British Library, 1555, www.bl.uk/collection-items/landscape-with-the-fall-of-icarus

Caws, Mary Ann. "A Double Reading By Design: Breughel, Auden, and Williams." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, no. 3, 1983, pp. 323–30.

Cluver, Claus, and Burton Watson. "On Intersemiotic Transposition." *Poetics Today*, vol. 10, no. 1, 1989, pp. 55–90.

Eliot, T. S. *The Rock.* 1st ed., Harcourt Brace and Company, 1934, p.7.

Lindsay, Kenneth C., and Bernard Huppe. "Meaning and Method in Brueghel's Painting." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 14, no. 3, 1956, p. 376.

Queiroz, Joao, and Daniella Aguiar. "Towards a Model of Intersemiotic Translation." *The International Journal of the Arts in Society*: Annual Review, vol. 4, no. 4, 2009, pp. 203–10.

Williams, William Carlos. *Pictures from Brueghel and Other Poems.* New Directions Books, 1962, p.4.

चम्पा काले काले अक्षर नहीं चीन्हती

चम्पा काले काले अच्छर नहीं चीन्हती
मैं जब पढ़ने लगता हूँ वह आ जाती है
खड़ी-खड़ी चुपचाप सुना करती है
उसे बड़ा अचरज होता है:
इन काले चिह्नों से कैसे ये सब स्वर
निकला करते हैं।

चम्पा सुन्दर की लड़की है
सुन्दर ग्वाला है : गाय मैंसे रखता है
चम्पा चौपायों को लेकर
चरवाही करने जाती है
चम्पा अच्छी है
चंचल है

न ट ख ट भी है
कभी कभी ऊधम करती है
कभी कभी वह कलम चुरा देती है
जैसे तैसे उसे ढूंढकर जब लाता हूँ
पाता हूँ - अब कागज ग़ायब
परेशान फिर हो जाता हूँ

चम्पा कहती है:
तुम कागद ही गोदा करते हो दिन-भर
क्या यह काम बहुत अच्छा है?
यह सुनकर मैं हँस देता हूँ
फिर चम्पा चुप हो जाती है

उस दिन चम्पा आई , मैने कहा कि:
चम्पा, तुम भी पढ़ लो
हारे गाढ़े काम सरेगा
गांधी बाबा की इच्छा है -
सब जन पढ़ना लिखना सीखें

चम्पा ने यह कहा कि
मैं तो नहीं पढूंगी
तुम तो कहते थे गांधी बाबा अच्छे हैं
वे पढ़ने-लिखने की कैसे बात कहेंगे
मैं तो नहीं पढूंगी

मैने कहा चम्पा, पढ़ लेना अच्छा है
ब्याह तुम्हारा होगा, तुम गौने जाओगी,
कुछ दिन बालम सँग - साथ रह चला जायेगा जब कलकत्ता
बड़ी दूर है वह कलकत्ता
कैसे उसे सँदेसा दोगी
कैसे उसके पत्र पढ़ोगी
चम्पा पढ़ लेना अच्छा है!
चम्पा बोली : तुम कितने झूठे हो , देखा ,
राम, राम, तुम पढ़-लिख कर इतने झूठे हो
मैं तो ब्याह कभी न करुंगी
और कहीं जो ब्याह हो गया
तो मैं अपने बालम को संग-साथ रखूंगी
कलकत्ता में कभी न जाने दूंगी
कलकत्ते पर बजर गिरे।

स्रोत:
त्रिलोचन, 'धरती' कविता संग्रह से

‘चम्पा काले अक्षर नहीं चीन्हती’ पर कहानी

हमारे गाँव में अनेक ग्वाले हैं। उनमें से ही एक ग्वाला है सुंदर। उसकी पाँच बेटियाँ हैं, जिनमें से छोटी लड़की का नाम है चम्पा । चम्पा बड़ी ही चंचल है। कभी-कभी तो वह इतनी शरारत करती कि अगर समझाओ तो शब्द ही कम पड़ने लगते थे। आए दिन वह मेरी कॉपी-किताब छिपा दिया करती, तो कभी कलम ही ले लेती थी। वैसे तो चम्पा बहुत ही व्यस्त रहती। चौपायों को लेकर सारा दिन बाहर रहती थी।

गायों को चराती। तालाब में उन्हें डुबकी लगवाती। घर आ कर उन्हें दाना-पानी खिलाना, यह सब काम भी किया करती। घर के काम करने के साथ-साथ वह गाय भैंस चराती, और जब खेती का समय होता तो वह जमींदारों के खेत में भी काम करने जाती थी। मगर चम्पा न अक्षरों से परिचित थी और न ही उसने कभी स्कूल देखा था। इसलिए जब कभी वह मुझे पढ़ता हुआ देखती तो बड़े ही ध्यान से देखती। शायद वह इतने ही ध्यान से चूल्हे पर अपनी रोटियाँ पलटती थी या इतने ही ध्यान से वो सुई में धागा डालती।

चम्पा घर में छोटी बेटी थी। इसी वजह से वो अक्सर पिता के साथ घर के बाहर के कामों में भी हाथ बँटाती थी, और उसे ऐसा न करना पड़ता अगर घर में उसका कोई भाई होता। इन सब के बावजूद जब कभी उसे आने में देर हो जाती तो उसकी माँ परेशान हो जाया करती।

आज जब वह मुझ से बातों में उलझ गई तो उसे घर पहुँचने में देर हो गई। घर पहुँचने के बाद उसे माँ के सवाल जवाब का सामना करना पड़ा।

‘चम्पा अरी ओ चम्पा... आज कहाँ रह गयी थी। घर आने मे बड़ा समय लगा दियो तूने तो।’
‘हाँ माँ... आज जब हम गइया लेकर गए थे तो ऊ ही बाबू साहब मिल गए थे। उही जो बहुत पढ़े लिखे हैं।’
‘फिर क्या, लग गई होगी तू बातों में।’
‘हाँ मां... बस पूछने लगी थी कि आप ये सारा दिन की लीपा-पोती से ऊब नहीं जाते।’

2.

चम्पा धीरे-धीरे दबे पाँव, सब की नज़रों से बचती हुई मेरे कमरे की तरफ़ बढ़ी। मैं चुपचाप घर के एक कोने में बैठ सब कुछ देख रहा था और ऐसा बर्ताव कर रहा था जैसे मैं कुछ नहीं देख रहा हूँ और मेरा ध्यान मेरी पढ़ाई की तरफ ही केंद्रित है। आए दिन मैं ये देखता, चम्पा मेरी किताबों को खोलती थी। उनके पन्नों को पलटती और ना जाने अपने मन ही मन में क्या-क्या बड़बड़ा जाती और मुँह बनाती हुई कमरे से बाहर की ओर जाती हुई कहती 'न जाने ई का सारा दिन लीपा पोती करत रहत हैं।'

'क्या हुआ चम्पा? क्या बोल रही है?'
'बाबू साहब एक बात बताओ। ये काले-काले अक्षरों से स्वर कैसे निकलते हैं?'

मैं कई बार चम्पा के सवालों को सुन कर हकबका जाता और उसके सवालों का उत्तर सोचता रहता। इतने में ही वह ज़ोर से चिल्लाती 'बाबू साहब..!!! कहाँ खोई गए... हम कुछ पूछे रहे थे... बताओ ना, यह जो तुम सारा दिन बैठ के कागद पे गोदा करते हो। क्या ये काम बहुत अच्छा है?'

चम्पा की बात सुन कर मुझे हँसी आती और कई बार मैं हँस दिया करता था।

'ओहो!!! फिर न जाने ये कलम कहाँ चली गयी। माँ...आ... माँ... आआआ... आपने मेरी कलम देखी क्या? यहीं मेज पे रखी हुई थी। ज़रूर ये उस चम्पा का काम होगा। वही मेरी किताबों और कलम को इधर-उधर करती है। आने दो उसे। आज उसकी खैर नहीं। ऐसी फटकार लगाऊंगा कि आगे से कभी मेरी पुस्तकों को हाथ नहीं लगायेगी।'
जैसे-तैसे मैं एक कलम ढूँढ कर लाता हूँ।
'ओहो!!! अब ये कागज़ कहाँ चला गया? अब तो इस चम्पा की शरारतें बढ़ती ही जा रही हैं।'

3.

एक दिन जब चम्पा मेरे घर आई, तब मैंने उसे समझाया कि चम्पा तुम भी पढ़ लो। 'हारे गाढ़े काम सरेगा।'
जब कभी तुम मुसीबत में होगी, तब ये पढ़ाई लिखाई तुम्हारे बहुत काम आयेगी। मैंने आगे अपनी बात पर बल देते हुए कहा, 'देखो चम्पा, गांधी बाबा की भी यही इच्छा है कि हर व्यक्ति पढ़ना लिखना सीखे। हमारे देश के अधिक से अधिक लोग शिक्षित हों। जब शिक्षित समाज होगा तभी तो सकारात्मक बदलाव होगा। देश की उन्नति होगी।'

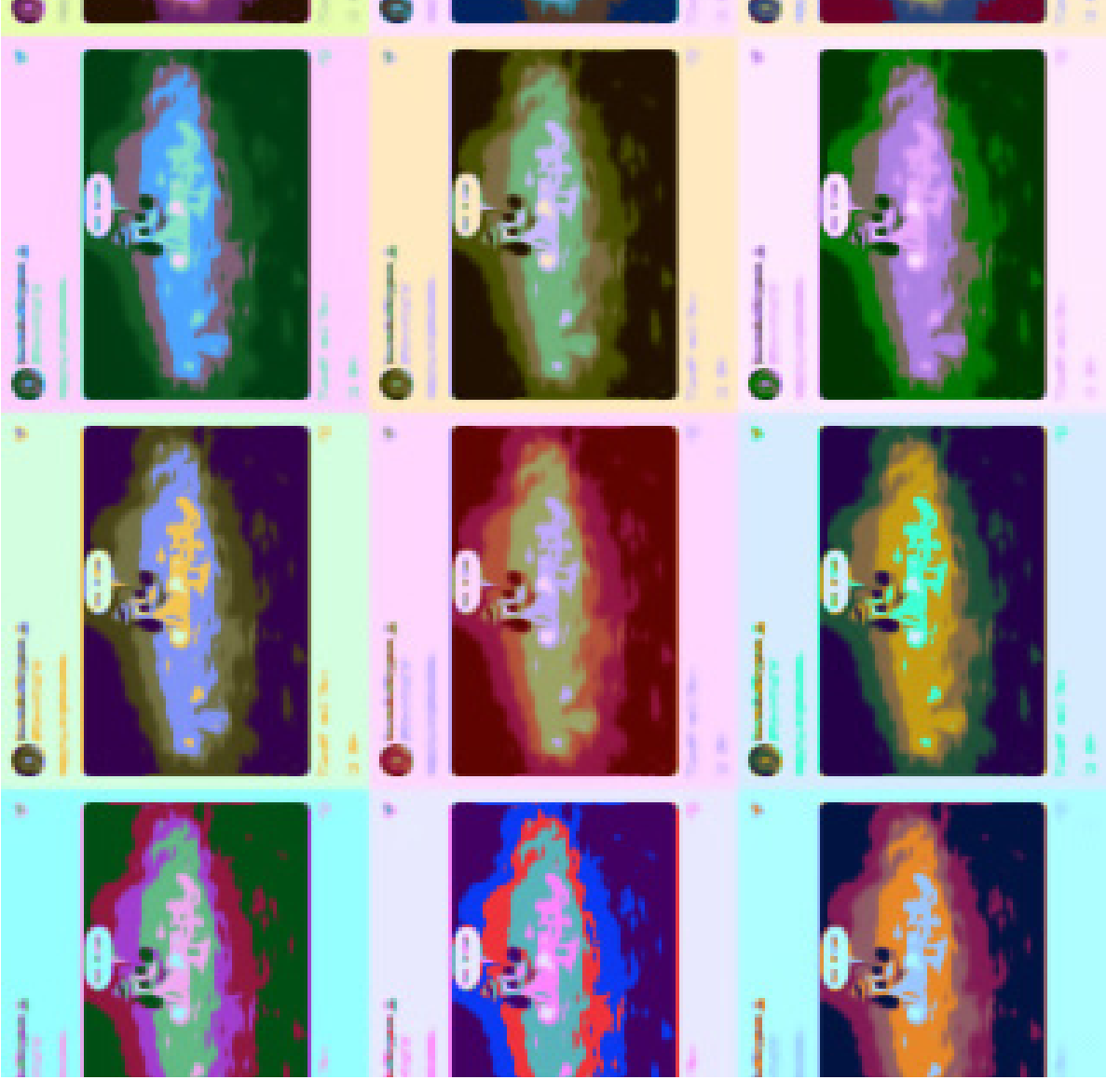
मेरी बातों को सुनते ही चंपा कहती है, 'मैं तो नहीं पढ़ूंगी।'
'तुमने तो कहा था गांधी बाबा अच्छे हैं। तो वे पढ़ने लिखने की बात कैसे कहेगें? क्या तुमने मुझे झूठ कहा था? अगर गांधी बाबा अच्छे होते तो वो पढ़ने लिखने की बात नहीं करते। चाहे जो कुछ हो, मैं तो नहीं पढ़ूँगी।'
'चम्पा, पढ़ना लिखना अच्छा है। जब तुम्हारा ब्याह होगा और कुछ समय बाद जैसे सभी लड़कियों को ब्याह के बाद गौना कर उन्हें उनके ससुराल बिदा कर दिया जाता है, वैसे ही तुम भी गौने चली जाओगी। तब ये पढ़ाई तुम्हारे बहुत काम आयेगी।'

'अच्छा तो तुम ही बताओ क्या जो लड़कियाँ पढ़ी लिखी नहीं हैं, उनका ब्याह और गौना नहीं होता है?'
'ऐसा तो नहीं है। मगर जब तुम ससुराल जाओगी। कुछ दिन तो तुम्हारा बालम तुम्हारे संग साथ रहेगा और फिर कलकत्ता चला जाएगा।'
'क्यों चला जायेगा कलकत्ता? '
'आखिर घर में चार पैसे कमा कर जो लाना है। लगता है तुम्हें पता नहीं, यह कलकत्ता बहुत दूर है।'
चम्पा कुछ नहीं बोल रही थी। चुपचाप सब सुन रही थी। मैं अपनी बात को आगे जारी रखता हूँ।

'तुम्हें तो पढ़ना लिखना आता नहीं है । फिर तुम ही बताओ तुम उसको संदेशा कैसे दोगी? अपने मन की बात उस तक कैसे पहुँचाओगी? अगर वह ख़त भेजेगा तो उसको कैसे पढ़ोगी? आखिर कैसे उसके मन की बातों को समझोगी? चंपा पढ़ लेना अच्छा है। इससे तुम्हें कई लाभ होंगे।'

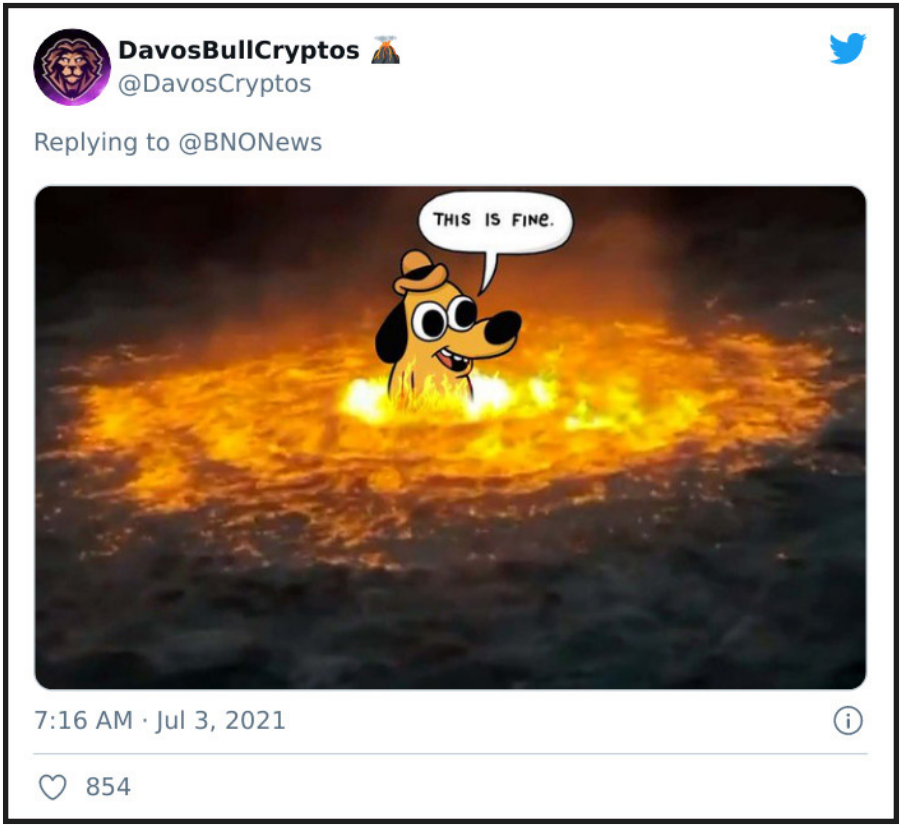
'देखो-देखो तुम कितने झूठे हो। हाय राम! तुम पढ़ लिख कर इतने झूठे हो।'
'पड़ोस वाले काका का बेटा भी शहर गया था और जो भी लोग शहर से आते हैं, वे अक्सर अपने किस्से सुनाया करते थे। शहरी लोग पढ़े लिखे होते हैं और वो गाँव के लोगों का शोषण किया करते हैं।'
कुछ देर सोचने के बाद वह फिर कहती है, 'और हाँ, वैसे भी मैं तो कभी भी ब्याह नही करूँगी। और कहीं ब्याह हो भी गया, तो हमेशा अपने बालम को संग साथ ही रखूँगी।
मैं उन्हें कभी भी कलकत्ते नहीं जाने दूँगी। कलकत्ते पे बजर गिरे ।'

शालू
बी. ए. (ऑनर्स) हिंदी, तृतीय वर्ष



The Ocean is on Fire Again

On 3rd July 2021, a state-owned underwater gas pipeline ruptured in the Gulf of Mexico. The consequent gas leak sparked a swirling ‘fire in the sea’ that raged for hours before extinguishing operations (in the form of three measly boats spraying water at the flame) could put it out.



What they could not put out, though, was the social media frenzy caused by the event. Memes started circulating online as soon as the news hit, with people in disbelief over the 'ocean that had caught fire'. From Biblical raptures to end-of-the-world scenarios to comparisons to Mordor and Godzilla, users online tried to make sense of the event the best way they knew how: through humour. And while that might be a good coping mechanism, the memes also reflected the sustained fear of the current generation – they're all afraid of the emerging consequences of climate change.

The relationship between climate change and capitalism has never been clearer. In fact, the ocean being on fire due to an oil pipeline leak is a little too on the nose even to read it subtextually. In our capitalistic society, built on the foundation of industries that actively want to hide the effects of climate change – be it Big Oil, whose entire business plan is based on exhausting our limited fossil fuel resources, or a multibillion dollar tech company like Amazon, whose carbon footprint would eclipse several sovereign nations, we often find ourselves in situations where our policies are shaped to benefit these industries and their agendas. In the spirit of selling late-stage capitalist dreams and

This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is

ambitions, our governments actively tell us to ignore what we see around us, from the current heat waves blasting across the western hemisphere which have already cooked a billion sea creatures to death to the imminent threat of melting polar ice caps and rising sea levels. Governments, on the other hand, encourage this ignorance towards such climate catastrophes because it is in their direct interest to profit off the ever dying resources of the earth and selling the illusion that a citizen's final duty is to get a job and survive with the bare minimum.

A lobbyist from Exxon, another oil and gas company, was caught on tape saying that they knew about the problems of climate change 40 years ago, that is, before it became a public issue, and actively spread misinformation, and promoted anti-climate change propaganda. Late stage capitalism has reached such heights that they have managed to create the concept of individual onus for climate change wherein they have promoted the idea that a company leaking oil in the ocean every now and then and endangering the entire ecosystem around the area is somehow less worse and less worthy of international campaigns than plastic straws and single use plastics. The onus of a climate catastrophe has somehow been put on the working class when they will be the ones worst affected by it, especially, given that during policy-making it is these lobbyists and climate change deniers who exercise the most power. The meme suggests that our parents'

generation in their 30s had the economic and socio-political stability to be able to buy a house but I believe that that came with a price of companies spreading climate change denying propaganda to such an extent that it didn't reach our consciousness until it could no longer be ignored by our very eyes.

This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is

The fact that we end up comparing 'ocean on fire' to something dystopian and absurd like 'hell fire' and not a direct consequence of the failure of late stage capitalism is something to be noted. It has become easier to imagine living, or surviving in a hellish existence than to do away with capitalism which is something that climate change activists must incorporate - there is no ethical consumption in capitalism. While the revolution may not be televised we have a front seat to the upcoming and ongoing climate catastrophe.

Until recently, climate change politics refused to grapple with the issue of capitalism. The fundamental reality is that climate change affects people differently and that the poor who contribute very little to it will be the worse sufferers. Climate struggle has sort of commodified itself in the form of greenwashing. Greenwashing refers to a form of marketing spin in which green PR and green marketing are deceptively used to persuade the public that an organization's products, aims and policies are environmentally friendly. For example, in

fast fashion companies like H&M, sustainability efforts are somewhat ironic considering their business model is not just unsustainable at present but is wasteful by design. The business model -massive quantities, quick turnarounds, low prices- requires cheap, unethical labor and results in poor quality of products.

The idea of the 'cost' of going green is something that takes precedence in policy making rather than the issue itself. The fact that green PR has become an industry requirement that even oil companies invest in, points to the fact that good advertisement that doesn't really amount to any tangible effort is easier so as to get profits than actually effecting any change. We literally have a countdown to fix the climate problem until it's too late and it is out of our hands - the 2030 climate deadline posits that countries will have to cutdown about 45% of their greenhouse emissions and to net zero by 2050 or else the worse will come true. The presence of corporate interest in climate negotiations cannot and will not allow an expeditious solution.

In the aftermath of the event, Pemex, the oil company responsible for maintaining the pipeline, and which has had a history of major industrial accidents such as this, reported that everything was under control and production from the project was not affected by the gas leak. However, the rest of us have been left scarred and confused. It is remarkable that we've normalized creating a fiery inferno in the middle of the ocean,

This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is

This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is

This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is fine.
This is

and we're gradually advancing towards our impending doom, unless we wake up. But somehow we are left powerless with meme-making as a recourse to deal with this climate despair while billionaires are more than willing to leave earth behind, or go hide in their bunkers.

A meme with the image of the ocean on fire that says "this is fine"- referencing the viral comic by K.C. Green's Gunshow - is the image that capitalist society wants to project, even though this absurd end-of-the-world scenario is happening in very real time. Unless we grapple with the issue of gap capitalism, we cannot grapple with the issue of climate change.

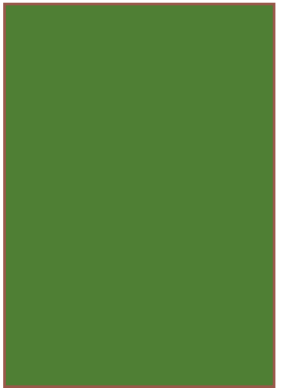
Kavya Katiyar
B. A. (H) English, Sem VI

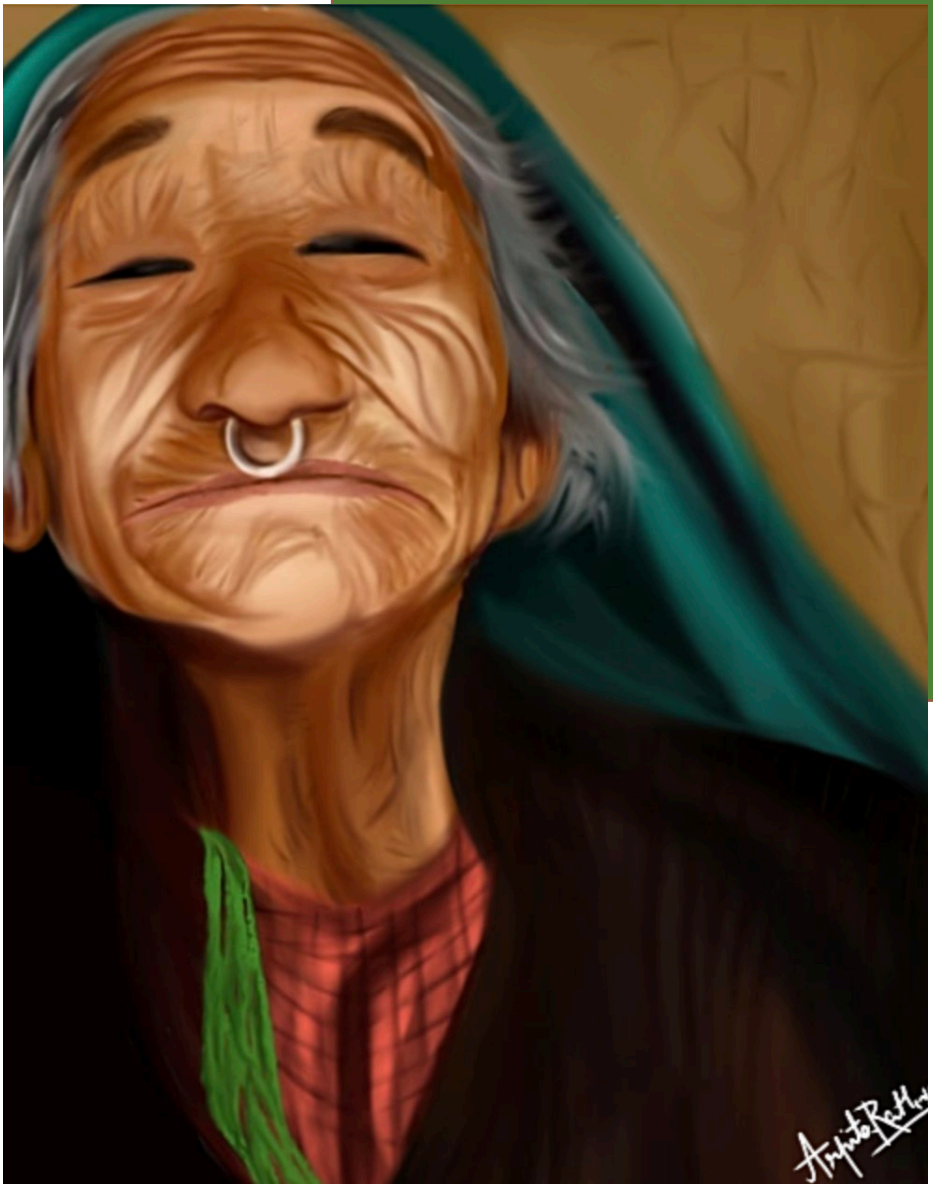
'खुसरो की दरगाह'

खुसरो के ही मजार के बाहर
बैठी हैं विस्थापन-बस्ती की कुछ औरतें सटकर!
भीतर प्रवेश नहीं जिनका किसी भी निजाम में -
एका ही होता है उनका जिरह-बख्तर।
हयात-ए-तय्याब, हयात-ए-हुक्मी !

औलिया के मजार के झरोखे की
फूलदार जाली पर
क्या जाने कब से ऊँचा बँधा है जो
मन्नतों का लाल धागा,
मौसमों की मार सहकर भी
सब्र नहीं खोता !
ढीली नहीं पड़ती कभी गांठ उसकी !
उस गांठ-सी ही बुलन्द और कसी हुई बैठी हैं दरगाह पर
दिल्ली की गलियों की
बूढ़ी कुँवारियाँ,
विधवाएँ, युद्ध और दंगों के भेड़िया-मुखों की
अधखाई, आधी लथेड़ी
ये औरतें !
बैठी हुई हैं वे खुसरो के दरगाह के बाहर
जिनसे सीखी खुसरो ने
अपनी मुकरियों की भाषा।
घरेलू बिम्बों से भरी हुई
अंतरंग बातचीत की भाषा में ही
लिखी जा सकती हैं कविताएँ ऐसी
जो सीधी दिल में उतर आएँ
- सीखा था खुसरो ने
दिल्ली की गलियों में इन्हीं औरतों से।

स्रोत:
अनामिका, 'खुसरो की दरगाह' कविता





अर्पिता राठौर
एम ए हिंदी, उत्तरार्द्ध

सोहर

छापक पेड़ छिउलिया त पतवन धन बन हो
ताहि तर ठाढ़ हरिनवा त हरिनी से पूछेले हो
चरतहीं चरत हरिनवा त हरिनी से पूछेले हो
हरिनी! की तोर चरहा झुरान कि पानी बिनु मुरझेलू हो
नाहीं मोर चरहा झुरान ना पानी बिनु मुरझींले हो
हरिना आजु राजा के छठिहार तोहे मारि डरिहें हो
मचियहीं बइठली कोसिला रानी, हरिनी अरज करे हो
रानी! मसुआ तो सींझेला रसोइया खलरिया हमें दिहितू न हो
पेड़वा से टांगबी खलरिया त मनवा समुझाइबि हो
रानी हिरि-फिरि देखबि खलरिया जनुक हरिना जिअतहिं हो
जाहू! हरिनी घर अपना खलरिया ना देइबि हो
हरिनी खलरी के खंझड़ी मढ़ाइबि राम मोरा खेलिहें नू हो
जब-जब बाजेला खंजड़िया सबद सुनि अहंकेली हो
हरिनी ठाढ़ि ढेकुलिया के नीचे हरिन बिसूरेली हो

स्रोत:
बच्चे के जन्म के समय गाया जाने वाला भोजपुर का पारम्परिक लोकगीत

अर्पिता राठौर
एम ए हिंदी, उत्तरार्द्ध

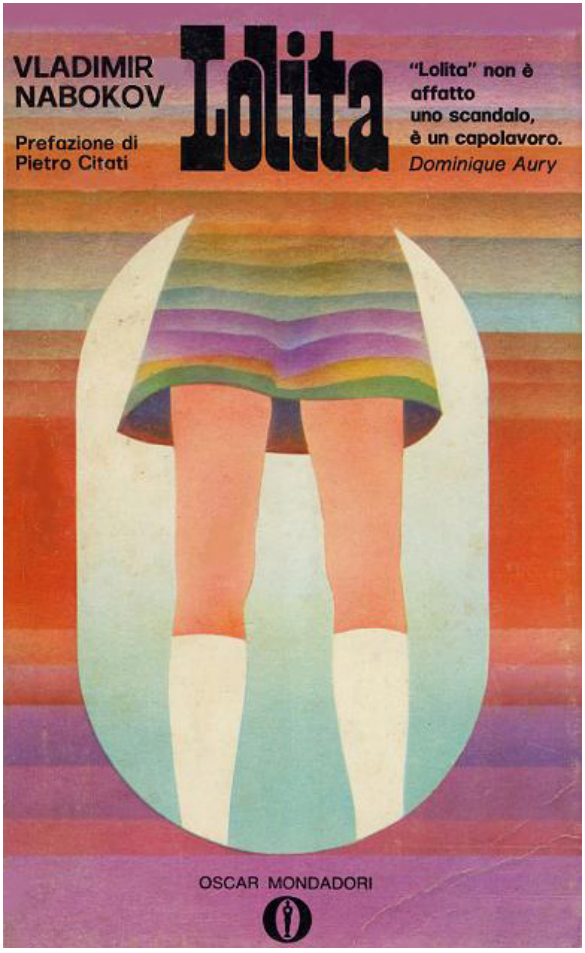
Illustrating *Lolita*

Published by Anagrama, 2016

Through 14-year-old Dolores (Lolita) and her quadragenarian stepfather Humbert Humbert, Vladimir Nabokov paints a harrowing, titillating, humorous, and horrific picture that has plagued the minds of readers ever since Lolita was published in 1955. Through time and space, different interpretations of the novel have come to the fore with designers attempting to capture the novel's essence on its covers.

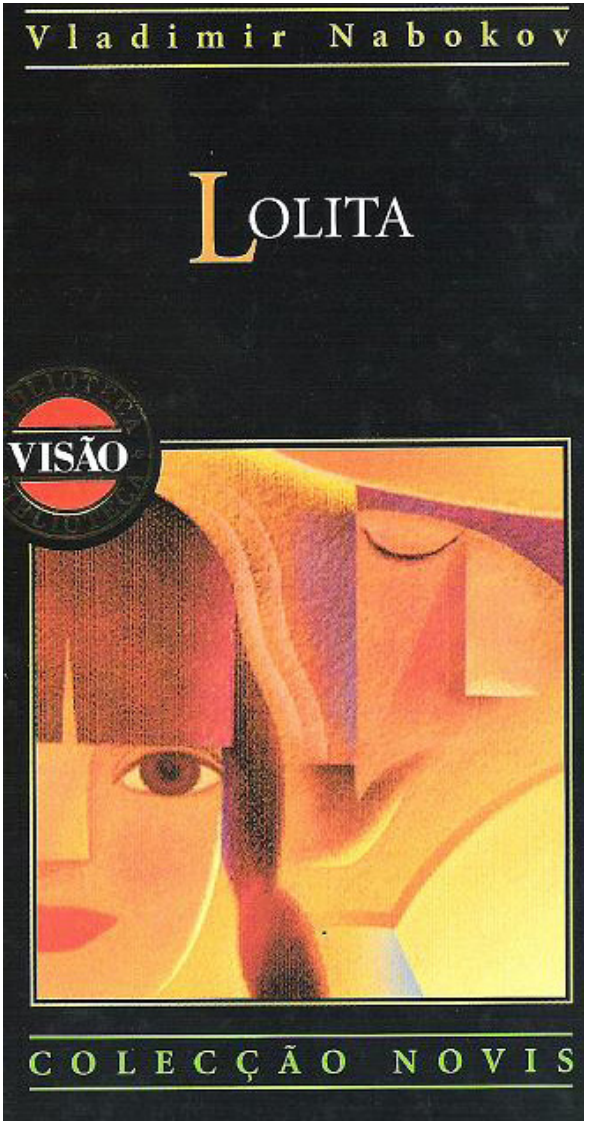
Anagrama's 2016 cover, published in Spain, with pink, ripe, cut-up strawberries, is superficial and sexually suggestive-a Freudian take that reduces Dolores to her genitals. This representation is prima facie problematic as it glosses over Humbert's demons with a broad-brush stroke of a sexualized Lo. Furthermore, the infantilized display of sexuality through juvenile innuendo lends a kitsch vibe to the design.

Published by Mondadori (Gli Oscar), Milan, 1970



Mondadori's interpretation was published in Milan in 1970. A girl standing with her legs slightly apart, wearing long socks with hues of red and purple lolling in the backdrop, makes for a symbolic take on the story. The purple of ambition at the base of the cover merges into the red of sacrifice at the top-an artistic homage to Dolores' 'wasted' youth. The author's name and the title occupy little space on the canvas, making for a visually-appealing and evocative cover.

Published by Biblioteca Visao, Linda-da-Velha, 2000

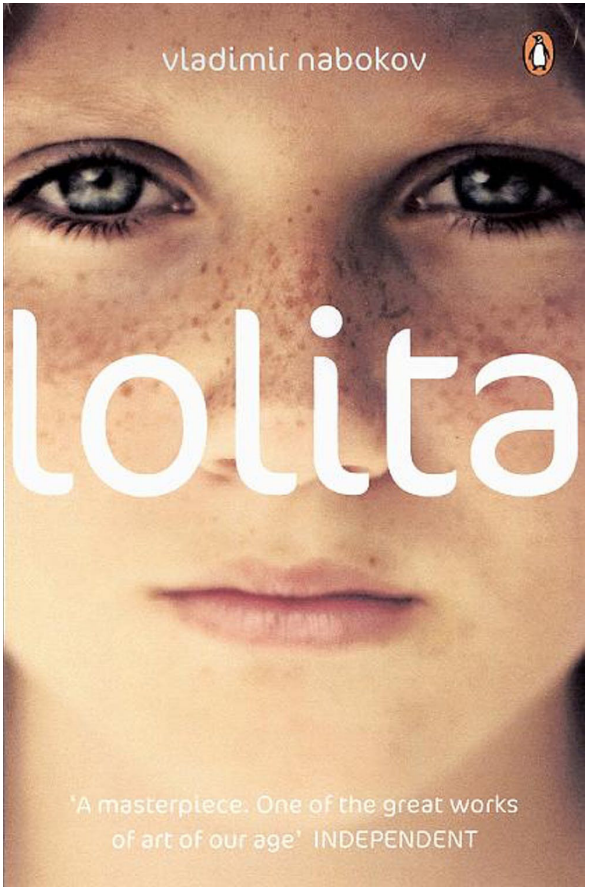


Published in Linda-da-Velha in 2000, Biblioteca Visao's design comes rivetingly close to Nabokov's story. Against a black backdrop is placed a rectangle containing an abstract vision of an older man looming over the lucidly drawn image of a young girl. The predatory, layered nature of Humbert colouring the innocent, wide-eyed Lo staring at the beholder, is an image that can't be shaken off easily.

The 2011 design by Penguin Books Australia leaves an indelible mark: a young girl's face occupies the cover, and 'Lolita' is written in a minimal font that runs across the girl's visage. Dolores' grey eyes and freckled face peer into the onlooker's, and yet the minimal 'Lolita', representative of all that Humbert did to make Dolores his Lolita, stands between the girl and the reader. This is a vivid depiction of a fact that holds true throughout the text itself.

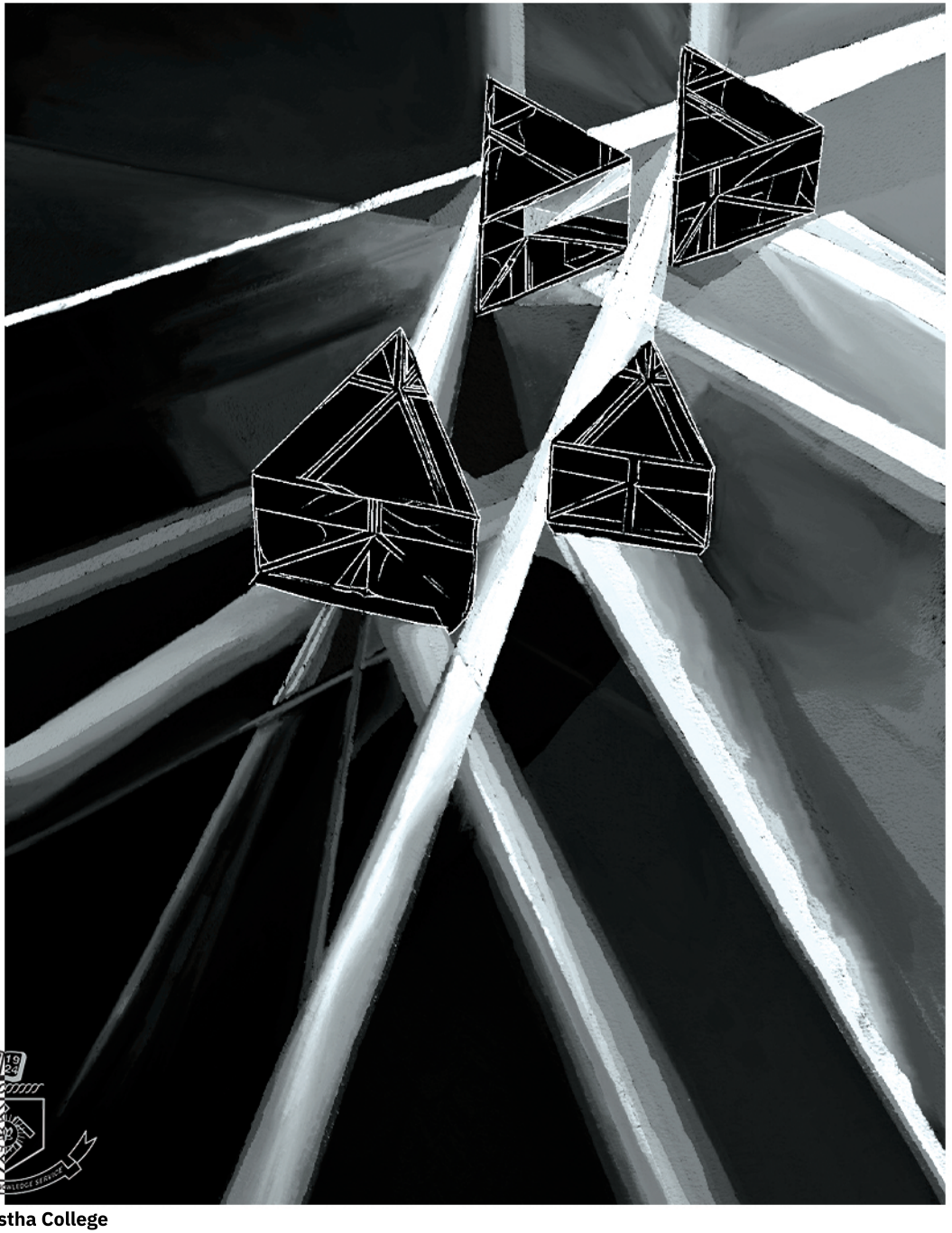
The cover designs allow for a reader to peek into the universe painted within the book's pages. For a work that touches upon themes of desire, rape, murder, vile longing, deceit, and conceited love, Lolita's cover art seems to have gone through a tumultuous ride. Despite the sexualized narrative brought out in the most eye-catching manner by popular culture and media, a more nuanced representation of the story can be found in the covers by Biblioteca Visao and Penguin Australia.

Pallavi Singh
B.A. (H) Economics, Sem VI



Published by Penguin Books Australia, 2011

code



volume 7 * 2021

journal of translation

Indraprastha College for Women
University of Delhi

prism break