

Den nye bollywoodkvinnen

*En diskursanalyse av utformingen og
fremstillingen av de kvinnelige hovedrollene i nyere bollywoodfilmer*

Mari Sømme Hammer



Masteroppgave i sosiologi

Universitetet i Oslo

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

Det samfunnsvitenskapelige fakultetet

Høst 2009

Sammendrag

Dette er en diskursanalyse av utformingen og fremstillingen av kvinner i bollywoodfilmer. Ut fra Faircloughs teoretiske perspektiver har jeg gjort en todelt analyse av intervjuer med filmskaperne og av kvinnefremstillingen i to bollywoodfilmer. Jeg har jobbet ut fra forskningsspørsmålene: 1. hvilke diskurser trekker syv bollywoodfilmskaperne på når de omtaler utformingen av den indiske bollywoodheltinnen, og 2. hvordan og i hvilken grad reproducerer eller bryter de kvinnelige hovedrolleinnhaverne i to filmer med den tradisjonelle bollywoodheltinnen? Tradisjonelt er kvinnene fremstilt i tråd med standardiserte og stereotypiske karaktertrekk, men i de senere årene har de kvinnelige karakterene beveget seg bort fra denne standarden og gjenspeiler i større grad dagens unge indiske kvinner, blir det påstått. I intervjuene har jeg undersøkt hva filmskaperne selv hevder påvirker forandring og stabilitet, og i filmanalysen undersøker jeg hvordan og i hvilken grad denne endringen eller stabiliteten gjenspeiles.

Jeg innleder med å gjøre rede for bakgrunnen for valg av oppgaven og den kontekstuelle bakgrunnen. Det teoretiske rammeverket jeg har valgt er Faircloughs kritiske diskursanalyse, supplert med andre nærliggende teorier som Laclau & Mouffes diskursteori, Judith Butlers teori om feilsitering og generell filmteori. I metodekapittelet gjør jeg rede for den metodiske fremgangsmåten, prosessen rundt intervjuene og utvelgelse av filmene og de refleksjonene jeg har gjort i forbindelse med denne prosessen. Analysen er fordelt på tre kapitler. Først gjør jeg en analyse av de diskursene jeg finner gjennom intervjuene av filmskaperne. Deretter analyserer jeg den kvinnelige hovedrollen i henholdsvis filmene "Jism" og "Tashan". Filmen "Jism" tilhører sjangeren kjærlighetsdrama/thriller, og "Tashan" er en såkalt "action-masala"-film (masala betyr indisk krydderblanding). Jeg plasserer her kvinnene også i et filmteoretisk rammeverk for å få en større forståelse av hva som virker å være deres oppgave i den gjeldende filmen.

I kapittel 7 diskuterer jeg de funnene jeg har gjort gjennom intervjuene og filmanalysen. Jeg fant særlig tre diskurser som pekte seg ut gjennom intervjuene. Det var en tradisjonsdiskurs, en kommersiell diskurs og en

idealistisk diskurs. Alle filmskaperne virker å balansere disse tre diskursene når de utformer de kvinnelige karakterene i sine filmer, alle på litt ulikt vis. De viktigste funnene jeg har gjort av kvinnefremstillingene i de to analyserte filmene, er at de har utviklet seg til en viss grad, men at de også på mange måter fortsatt virker utformet i tråd med tradisjonelle og stereotypiske karaktertrekk. De ulike diskursene er også å med på å forme de kvinnelige karakterene. Jeg avslutter med refleksjoner om sammenhengen mellom filmskaperens holdninger og verdier, og hvordan nettopp dette gjenspeiles i det ferdige produktet. Jeg gjør også en kort sammenligning av mine funn med uttalte problemer/utfordringer i norsk filmbransje, og kommer med noen tanker om populærkulturens rolle i et moderne samfunn.

Forord

Det er mange som skal takkes for at denne oppgaven ble en realitet. Aller først vil jeg takke min veileder Anne Krogstad for gode faglige råd og innspill. Jeg vil også takke min bror Anders for støtte og oppmuntring gjennom hele prosessen, og ikke minst for god hjelp med kontakter i India. Takk også til Taran Khan og Asad Hussain som så gledelig hjalp meg med å komme i kontakt med folk i bollywoodbransjen.

En takk også til Hannah Helseth som har gitt mange litterære og teoretiske tips til oppgaven. Også en stor takk til Mette Mossige som har vært en stor hjelp og inspirator i prosessen mot det ferdige produktet. Mange takk også til Espen Klouman Høiner for gode råd og innspill.

En stor takk også til min familie for støtte i ulike former og til alle mine venner som har holdt ut med sin masterskrivende venninne.

Og helt til slutt en stor takk til min kjære pappa som hadde gledet seg stort over å se den ferdige avhandlingen.

Oslo, september 2009

Mari Sømme Hammer

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1. INNLEDNING	9
Bakgrunn for oppgaven	9
Populærkultur i sosiologien	10
Hva er bollywoodfilm?	11
Bollywoodindustrien i utvikling	11
Endrede kvinnefremstillinger i fiksjonsfilm	13
Kvinner i bollywoodfilm	15
Problemstilling	15
India	16
Kvinner i India	17
KAPITTEL 2. TEORI	19
Diskursanalyse	19
Sosialkonstruktivisme	19
Kritisk diskursanalyse	21
Faircloughs kritiske diskursanalyse	22
Subjektposisjoner	23
Nodalpunkter, momenter og elementer	24
Filmteori	25
De ulike karakterene	25
Protagonisten	25
Handling	26
Utvikling	26
Appell	26
De andre karakterene	27
Katalysatoren	27
Antagonisten	27
Andre karakterers utvikling	27
Butler og feilsitering	28
Plottet	29
Det store dramatiske spørsmålet	30
Plott og normer	30
KAPITTEL 3. METODE	31

Innledning	31
Valg av metoder	31
Selvransakelse	32
Utvelgelsen av filmene	33
Å studere en annen kultur	34
Opprettelsen av kontakt med informantene	35
Min kontaktperson	35
Tabell 1. Informantene	36
Gjennomføring av intervjuer	37
Etiske refleksjoner	38
KAPITTEL 4. FILMSKAPING SOM DISKURSIV PRAKSIS	39
Innledning	39
Bollywoodindustrien	39
Tabell 2. Presentasjon av filmskaperne og deres karriere	41
Informantenes egen hierarkiske plassering i bransjen	42
Tradisjonsdiskurs	43
Kjennetegn på en kommersiell bollywoodfilm	43
Kvinneroller i den tradisjonelle bollywoodfilmen	44
Formidling av kjærlighet og seksualitet	45
Informantene om tradisjonsdiskursen	46
Kommersiell diskurs	48
Systemet av finansiering og distribusjon	48
Kommersiell suksess og klassifisering av publikum	49
Informantene om det kommersielle aspektet	50
Idealistisk diskurs	53
Informantenes idealistiske motivasjoner	54
Overlappende diskurser	56
Nye tider, nye filmer	56
Handlingsrom	59
Oppsummering	60
KAPITTEL 5. FILMANALYSE JISM	61
Innledning	61
Analyseverktøy	61

Presentasjon av filmen Jism	63
Handlingsreferat	63
Sonia som hustruen	65
God?	65
Dydig?	66
Lojal?	67
Tradisjonelt kledd?	67
Passiv?	68
Tradisjonelle verdier?	68
Sonia som Vampen	70
Selvstendig?	70
Eventyrlysten?	71
Materialistisk?	71
Filmteoretisk kategorisering	72
Feilsitering og plott	74
Oppsummering	75
KAPITTEL 6. FILMANALYSE TASHAN	77
Presentasjon av filmen Tashan	77
Handlingsreferat	78
Pooja som Hustruen	79
God?	79
Dydig?	80
Lojal?	81
Tradisjonelt kledd?	81
Passiv?	82
Ikke-seksuell?	83
Tradisjonelle indiske normer?	83
Pooja som Vampen	84
I arbeid?	84
Eventyrlysten?	84
Materialistisk?	85
Filmteoretisk kategorisering	85
Feilsitering og plott	88
Oppsummering	90
KAPITTEL 7. AVSLUTTENDE SAMMENFATNING OG DISKUSJON	91
Innledning	91
Diskursene	91
Kommersielle hensyn	92
Idealistiske overbevisninger	93

Forskjeller og likheter mellom Sonia og Pooja	94
Tabell 3. Kjenntegn ved indisk populærfilm i Tashan og Jism	96
Finnes det en ny bollywoodheltinne?	97
Tabell 4. Oppsummerende sammenligning av Sonia og Pooja	99
Filmskaperne om egne kvinnefremstillinger	99
Forholdet mellom diskursene og kvinnefremstillingene	100
Likheter med norsk filmbransje?	101
Bruk av diskursperspektivet i analyse av populærkultur	102
Avsluttende kommentarer	103
Litteraturliste	105
Vedlegg 1: Intervjuguide regissør/manusforfatter:	108

Kapittel 1. Innledning

Bakgrunn for oppgaven

Under et opphold i Mumbai i 2007 fikk jeg øynene opp for bollywoodfilm. Riktignok hadde jeg hørt om bollywoodfilmer før, men det var først da jeg kom til Mumbai jeg så hvor stor denne industrien er, og hvor stor del den er av mange inderes liv. Overalt hvor jeg møtte mennesker, ble det snakket om Bollywood. Selv hadde jeg ikke sett så mange bollywoodfilmer, men hadde noen minner om mye farger og sang og dans. Jeg bestemte meg for å gå på kino og få frisket opp min kunnskap om feltet. I kinosalen så jeg at jeg hadde til en viss grad husket rett, det var mye farger, sang og dans. Men det var ikke bare det. Det som overrasket meg med filmene var at de ikke bare var overflatiske kjærlighetshistorier, men de inneholdt også ofte store konflikter, gjerne sentrert rundt moralske spørsmål. Og disse moralske spørsmålene dreide seg om kvinner, og deres rettigheter eller muligheter. Jeg opplevde de nærmest som oppdragende moralsk veiledning. Dette fikk meg til å tenke på den franske filosofen og feministen Simone de Beauvoirs kjente uttrykk "Man fødes ikke som kvinne, man blir det" (Beauvoir 2000). Hun mente at denne utformingen av kjønnsroller i stor grad ble gjort gjennom oppdragelse, og at kvinner i altfor stor grad ble oppdratt til passive vesener, mens mannen på sin side ble oppfordret til å være handlende og skapende. Dette så hun som særlig uheldig da hun mente at alle mennesker, og ikke bare menn, kan realisere seg selv gjennom handling. Men hun øynet håp, og poengterte at kvinnerollen ikke er en konstant rolle, men noe foranderlig som må diskuteres (Beauvoir 2000).

I dagens moderne samfunn er mediene en stor del av offentligheten, og kan sies å ha definisjonsmakt når det gjelder våre liv. De blir en del av vår "kulturelle oppdragelse". Ved å se bollywoodfilmene ble jeg nysgjerrig på hvilke fortellinger om kvinner som formidles gjennom denne mektige og store medieindustrien. Kan kvinnene i bollywoodfilmene være gode forbilder når indiske kvinner tar valg for sine egne liv, undret jeg. Jeg vil nå gå litt nærmere inn på hvorfor nettopp dette kan være sosiologisk interessant.

Populærkultur i sosiologien

Innen sosiologien har det i hovedsak vært to ulike måter å forstå populærkulturen på. Innenfor tradisjonen Frankfurterskolen rådet det en forståelse av populærkulturen som triviell, homogenisert, kommersialisert og at den i tillegg bidro til å virke sløvende på folks bevissthet. Men det finnes også en annen forståelse av fenomenet innen tradisjonen Cultural Studies. Innenfor denne tradisjonen ser man populærkulturen i et makt - motstandsperspektiv. Slik blir den heller et redskap for undertrykte grupper til å gjøre opprør mot dominerende grupper. Eksempler på dette kan være rap, rock og feministisk musikk. I følge denne forståelsen så skapes det et rom for andre "sannheter" om folks liv for å bli hørt enn utelukkende de rådende og dominerende gruppenes virkelighet (Johnsen 2000 i Enstad 2007:8). I begge disse forståelsene av populærkulturen anerkjennes det at den spiller en rolle i formidling og reproduksjon av kultur og kulturelle sannheter i de samfunn de er en del av. Mitt utgangspunkt for å studere et slikt populærkulturelt fenomen er å forsøke å fange opp hva det er som formidles. Hvilke fortellinger om individene og samfunnet fortelles?

Når det gjelder filmmediet, så kan ikke en fiksjonsfilm i seg selv si noe direkte om et samfunn. Men en film kan belyse og si noe om hva som er aktuelle problemstillinger i det samfunnet den er fra. Haldar (2005) hevder slike fortellinger kan forstås som et formidlingsledd mellom kulturelle mønstre og aktørene i et samfunn. De er formidlere av kulturelle mønstre og er noe individene orienterer seg etter. Og fortellingene levendegjør moralske prinsipper, hevder hun (Haldar 2005:55). Frønes (2001) hevder også at fortellinger kan knyttes til sosial endring i et samfunn på den måten at moral og umoral knyttes til fortellingene, og at gjentatte moralske normbrudd kan bidra til at fortellingen endres (Frønes 2001: 93). Slik blir altså ikke overflatiske tv-serier eller komedier å anse som helt uviktig for den kulturelle utviklingen og forståelse og uforming av identitet i samfunnet som helhet.

Hva er bollywoodfilm?

Navnet "Bollywood" ble skapt av den engelske nyhetspressen på slutten av 70-tallet, og har nå blitt den dominerende og globale betegnelsen på kommersielt orientert hinditalende film skapt i Mumbai (Ganti 2004:3).

I India eksisterer det flere filmindustrier i tillegg til den som er lokalisert i Mumbai. Filmer er til sammen produsert på rundt 20 språk, og blant annet byene Madras og Hyderabad har sine egne filmindustrier. I Mumbai produseres det rundt 150-200 filmer årlig, men til sammen i India produseres det rundt 800-1000 filmer i året (Ganti 2004:3).

Likevel er det filmene på hindi som til tross for å bare stå for ca 20 prosent av den totale produksjonen, representerer den dominante diskursen om indisk film. Utenfor India virker kategorien "populær indisk film" å henvise til hindifilmer produsert i Mumbai. Selv om de karakteristiske kjennetegnene som sang, dans, melodrama, stjernehysteri og glamour også er kjennetegn for filmindustriene sør i India, er "Bollywood" blitt et kallenavn på ikke bare en spesifikk industri, men også på en måte å lage film på der målet er kassasuksess og bred publikumsappeal. Men indisk film har en mye lenger historie enn filmindustrien i Mumbai. Selv som britisk koloni var India den tredje største filmprodusenten i verden. Jeg har i denne oppgaven tatt utgangspunkt i den filmindustrien som vokste frem etter annen verdenskrig og uavhengigheten fra Storbritannia i 1947. Det er fra denne tiden filmindustrien i Mumbai begynte å utvikle seg (Ganti 2004:3). Men selve filmutvalget mitt er hentet fra filmer laget i nåtidens bollywoodindustri.

Bollywoodindustrien i utvikling

India er et interessant land i et populærkulturelt perspektiv fordi det på den ene siden er et land med en sterk tradisjonell kultur, samtidig som det også har en sterk og voksende populærkultur. I nyhetsmagasinet India Today (Bamzai 2008) skildres en bollywoodbransje som er i kraftig vekst. Antall filmer har gått opp fra i gjennomsnitt 1.15 lanserte filmer i uken i 2001, til 1.71 i 2004. Flere mennesker ser filmene enn tidligere, billettinntekter har gått fra \$593 millioner i 2001 til \$1.4 milliarder i 2006. Dessuten har markedet ekspandert geografisk,

og land som Tyskland, Pakistan og Storbritannia er sterkt voksende markeder (Bamzai 2008).

Dagens India for øvrig moderniseres i høyt tempo, og blir utsatt for sterk påvirkning fra vesten, blant annet gjennom vestlige verdier. Narayan (1997) forteller at disse verdier omfavnes av mange, samtidig som det også eksisterer en motstand mot hva man anser som en vestlig påvirkning av egen kultur. Den vestlige kulturen har blant annet et annet kvinnesyn som kan virke truende på det tradisjonelle samfunnet, hevder hun (Narayan 1997:3-5). Det har oppstått en spenning mellom tradisjon og modernitet, som også gjenspeiles i den indiske populærkultur.

Bollywoodindustrien fungerer som en dominerende medieinstitusjon i landet. De siste årene er forholdet mellom tradisjon og modernitet, og begrepene "vestlig", "østlig", "kultur", "nasjon" og "indisk" blitt mye problematisert i filmene (Ganti 2004:3). Det verdensbildet som signaliseres gjennom filmene er med på å forme befolkningens virkelighetsforståelse, mener Dudrah (2006). Dudrah har skrevet boken "Bollywood-Sociology Goes to the Movies", og gjort en sosiologisk studie av bollywoodfilmen og dens publikum. Han hevder at det gjennom filmene skapes en identitet i det nasjonsbyggende landet. Dette omfatter hvordan man ser på fremtiden, forventninger og skuffelser rettet mot det selvstendige India, og relaterte temaer. Dudrah mener det er viktig å rette et sosiologisk blikk på bollywoodfilmen og se hvilken virkelighetsillusjon som blir formidlet til publikummet og som også blir delvise retningslinjer i formeringen av deres liv (Dudrah 2006:169).

Denne forståelsen av Bollywood som en viktig komponent i identitetsutformingen til filmenes publikum, deles også av Kazmi i boken "The Politics of Indias Conventional Cinema" (1999). Her hevder han at de konvensjonelle bollywoodfilmene formidler den sosiopolitiske bekymring i samfunnet, og at de avspeiler det sosiale miljøet i landet. I filmene konstrueres også en sosial virkelighet der ideologiske spenninger kan løses, mener han. Disse mediebildene er både produsert av og hjelper å produsere en sosial kunnskap som kan brukes til å kartlegge samfunnet og gi det mening (Kazmi 1999).

Men Kazmi retter også et kritisk blikk på hva som faktisk kommuniseres gjennom filmene. Han mener filmene i altfor stor grad reproducerer de verdier og holdninger som er allerede kjent fremfor å skape noe som er nytt. Slik reflekterer de altså ikke den virkelige verden, men konstruerer en sosial virkelighet basert på konvensjonelle ideer. Det er bare de godt etablerte holdninger som blir formidlet, og dette hevder Kazmi skaper et altfor ensidig og endimensjonalt bilde av virkeligheten. Blant annet gjenspeiles disse konvensjonelle holdninger gjennom konvensjonelle kvinneroller, mener han (Kazmi 1999:56).

Endrede kvinneframstillinger i fiksjonsfilm

Siden nittitallet har kvinner gradvis kommet i forgrunnen i det vestlige mediefiksjonsuniverset. Vi ser nå i filmer, tv-serier og dataspill kvinner i ledende roller som tidligere var forbeholdt menn. Og sterke kvinner i ledende roller er suksessmateriale. Eksempler er serien Buffy the Vampire Slayer, og filmer som Charlies Angels og Lara Croft:Tomb Raider (Schubart & Gjelsvik 2004:9). I boken *Femme Fatalities- Representation of Strong Women in the Media* (Schubart & Gjelsvik 2004) uttrykkes en usikkerhet om hvordan disse forbildene skal forstås. Er de positive rollemodeller for det kvinnelige publikummet, eller er de bare den tradisjonelle pin-upen omkledd i tidsriktig antrekk tilpasset smaken i det nye mediebildet? Og dersom de er laget for å tilfredsstille det mannlige blikket, er det mulig å gjøre om det som er skapt som et objekt og forstå det som et handlende subjekt?, spør de (Schubart & Gjelsvik 2004:9).

Det er flere som har gått de nye kvinnerollene på film nærmere i sømmene, og de har kommet fram til ulike svar på hvordan de "nye" kvinnene på film skal forstås. Carol Clover (1992) har i sitt studie *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (Clover 1992 i Schubart & Gjelsvik 2004:9) kommet frem til at den kvinnelige heltinnen i horrorfilmer, ikke kan leses som et eksempel på en feministisk utvikling. En mer positiv holdning er å finne i Yvonne Taskers *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema* (Tasker 1998 i Schubart og Gjelsvik 2004:9). Tasker er mer åpen til ambivalensen som er innbakt i bildene av vakre kvinner som spiller cowgirls, actionheltinner eller detektiver som beveger seg over på det mannlige domenet samtidig som de opprettholder

den tradisjonelle pin-up-estetikken og semiplott som voldtekt og prostitusjon og "temming" gjennom romantikken (Tasker 1998 i Schubart og Gjelsvik 2004:9). Men uansett om vi liker dem eller ikke, om vi mistenker dem for uærlig spill eller for å være falske og kun produkter av et patriarkalsk og konsumorientert samfunn, er de kommet for å bli, skriver forfatterne (Schubart og Gjelsvik 2004:9).

Wencke Mühleisen (2003) skriver i boken *Kjønn og sex på tv*. Norske medier i postfeminismens tid at massemediene oversvømmes av kjønn og seksualitet. Hun forklarer dette med at det er mye av dette fordi det rett og slett selger, og slik får vi det vi ber om, ønsker eller fortjener, mener hun. Men i et feministisk perspektiv mener hun dette ikke nødvendigvis er utelukkende negativt, for i mediene og populærkulturens ekstreme fokusering på kjønn og seksualitet, kan også nye betydninger komme frem (Mühleisen 2003:11-12). For det eksisterer i dag noen kjønnsuttrykk som blander og kombinerer måten kjønn uttrykkes på i dagens samfunn. Selv om kvinner og menn er lette å kategorisere i sine tilhørende grupper, er det allikevel menn som spiller mye på hva som er tradisjonelt forbudt med feminint, som styling, sminke og feminin mote. Tilsvarende er det kvinner som spiller mer på maskulinitet og androgynitet enn hva som tradisjonelt forbindes med kvinner. Disse mangfoldige kjønnsuttrykkene som vi ser i mediene har nær kontakt med subkulturelle trender og miljøer. Dette skyldes at mainstreamkulturen er avhengig av å appellere til store folkegrupper og må dermed også være lydhør og følge med på de kulturelle endringer og trender. Så kan man som Mühleisen spørre seg om dette innebærer at det i massemediene ligger potensiale for å rikke ved de konvensjonelle forestillingene om kjønn og seksualitet (Mühleisen 2003:11-12).

Mühleisen mener også at når det gjelder en potensiell endring er det viktig å orientere seg om hvordan mediene og populærkulturen iscenesetter kjønn og seksualitet. Hvilke politiske, etiske og estetiske konsekvenser får mediene fremstillinger? Mühleisen mener det er viktig å følge med på hvordan konvensjonelle kjønnskategorier reproduseres, og hvordan de destabiliseres og avviker og idet åpner opp for nye forståelser av kjønn (Mühleisen 2003:22).

Kvinner i bollywoodfilm

Bollywood er en av de største filmindustrier i verden og har et sterkt voksende marked. Denne industrien har også hatt inntog av nye kvinneroller, men undersøkelsene av disse er mye færre enn av den vestlige filmindustrien. Da jeg startet å samle stoff til oppgaven min, fant jeg få tidligere analyser av kvinnerollen i bollywoodfilm. Dette i seg selv er en motivasjon for en analyse.

Tradisjonelt i bollywoodfilm spiller kvinner en av de fire typer rollene vamp, kurtisane, kone eller mor. Men denne inndelingen virker i dagens marked å være i ferd med å utgå, hevdes det. Ullah (2005:20) mener man i de senere årene har beveget seg vekk fra den strenge inndelingen av karakterene. Filmene som lages i dag er i større grad en gjenspeiling av dagens indiske kvinner. Hun mener å se at det er flere regissører som nå ønsker å utvikle den tradisjonelle kvinnerollen til karakterer og som i større grad gjenspeiler kvinner i dagens India.

Tematikken i filmene blir kvinner som fanges mellom tradisjon og modernitet, fortid og fremtid, fellesskap og individualitet (Ullah 2005:20).

Men ikke alle er helt enig i at kvinnerollen faktisk har endret seg så radikalt de siste årene som Ullah (2005:20) hevder. Den legendariske skuespillerinnen Shabana Azmi hevder at selv om man kan si det har kommet en "ny" kvinne, så er det fortsatt en del forvirring omkring hva denne kvinnen skal være, og hvor mye frihet hun skal tillates (Ganti 2004:190).

Problemstilling

Jeg er inspirert av den spenningen mellom tradisjon og modernitet som den kvinnelige hovedrollen i bollywoodfilm virker å være i, og hvilken forståelse av kvinneroller i indisk film som virker inn på denne 1. stabiliteten og 2. utviklingen. Jeg har intervjuet syv filmskaperne og analysert to filmer av to av de intervjuede filmskaperne. Med intervjuene har jeg forsøkt å finne hvilke diskurser som spiller inn når den kvinnelige hovedrollen utformes. Noen av informantene er manusforfattere, noen er regissører og noen er begge deler. I analysen av filmene har jeg sett på hvordan kvinnene fremstilles i forhold til de tradisjonelle rammene for kvinner i bollywoodfilm. Jeg har jobbet ut fra følgende to forskningsspørsmål:

1. Hvilke diskurser trekker syv bollywoodfilmskapere på når de omtaler den indiske bollywoodheltinnen?

2. Hvordan og i hvilken grad reproducerer eller bryter de kvinnelige hovedrolleinnhaverne i to filmer med den tradisjonelle portretteringen av bollywoodheltinnen?

Faircloughs kritiske diskursanalyse (Jørgensen & Phillips 2008) er det overordnede perspektivet i analysen. I analysen av filmene har jeg også supplert med annen teori. Jeg bruker begrepet "subjektposisjoner" (Jørgensen & Phillips 2008), Judith Butlers teori om feilsitering (Butler 1990) og generell filmanalyse hentet fra Writing Movies (Steele 2006). Analysen er av den kvinnelige hovedrollen i de to filmene Tashan og Jism. Tashan en såkalt "action-masala" (indisk krydderblanding) sjanger, og Jism er et kjærlighetsdrama/thriller. Begge filmene er store bollywoodproduksjoner som på ulikt vis balanserer den tradisjonelle indiske kvinneskikkelsen med mer moderne idealer. De ble av filmskaperne omtalt som filmer som bryter med den tradisjonelle portretteringen av kvinner i bollywoodfilm.

India

For en forståelse av den konteksten bollywoodbransjen befinner seg i, synes jeg det er nødvendig med noen faktaopplysninger om det landet den virker i. India er en republikk i Sør-Asia som grenser mot Pakistan, Kina, Nepal og Bhutan. Nær sørspissen ligger også Sri Lanka. I 1999 passerte India 1 milliard innbyggere, som gjør landet til verdens mest folkerike land etter Kina. Regnet etter flateinnhold er landet verdens syvende største stat. Landets befolkning tilhører mange ulike etniske grupper med mange forskjellige språk og religioner, og det indiske samfunnet kjennetegnes ved store kulturelle ulikheter, og store sosiale forskjeller. Den mest dominerende næringsvei er jordbruk. Men landet har også mange andre typer industri, og er et av verdens femten største industrinasjoner. India tilhørte britisk herredømme frem til 1947, da ble det britiske koloniriket delt inn i India og Pakistan, og den østlige delen Bangladesh fra 1971. Fra året 1950 er India å betegne som en uavhengig republikk innen Commonwealth¹.

¹ <http://www.storenorskeleksikon.no/India>

Kvinner i India

Formelt sett har kvinner og menn like politiske og økonomiske rettigheter. Men allikevel er det på mange samfunnsområder store ulikheter og langt fra reell likestilling. Dessuten er det store variasjoner i kvinnes rolle og stilling innenfor ulike regioner, religioner og etnisk og økonomisk tilhørighet. Innen forvaltning og administrasjon finnes det en relativt stor andel kvinnelige ansatte, og en aktiv likestillingspolitikk har til dels blitt ført av myndighetene. Kvinnene fikk stemmerett i 1949².

I urbane områder ser man at kvinnene i de senere årene har blitt mer moderne og vestlige. Men samtidig er deres identitet fortsatt nært knyttet til det tradisjonelle indiske. For de kvinnene som ønsker å følge moderne idealer, blir utfordringen å kombinere dette. Som moderne kvinne er det viktig å ha en utdanning, og som tradisjonell indisk kvinne er det viktig å ta vare på familie og ektemann (Puri 1999). Det er i dag fullt mulig for en kvinne å komme seg frem i det indiske samfunnet, men det forutsetter i stor grad økonomiske ressurser. Dersom en kvinne ønsker å gjøre karriere, må hun som regel kombinere dette med husmorsrollen (Bruflot 2006:17).

Line Johannesen (2001) forteller i sin hovedoppgave Om unge kvinner i India: Utforming av kjønn blant unge middelklassekvinner under utdanning om unge middelklassekvinner som er helt tydelige på at de ønsker seg en karriere, samtidig som de vet at det er de som får hovedansvaret når de får seg en familie. Det er ikke å forvente at deres fremtidige ektemann kommer til å bidra stort med pass av barn eller husarbeid. Johannesen forteller videre at en indisk kvinne alltid er definert i forhold til noen (Johannesen 2001: 100-106) Hun er først datter, så kone og så mor. Rollen som kone er svært sentral i indiske kvinners liv. Det å være en god hustru er vesentlig for å bli oppfattet som en god kvinne (Færøvik:1999:166).

Når det gjelder ekteskapet, er dette noe det forventes av alle. Enten gifter man seg arrangert, eller så har man selv valgt partneren av kjærlighet, såkalt kjærlighetsekteskap. Det arrangerte ekteskapet fungerer som regel slik at den

² <http://www.storenorskeleksikon.no/India>

gifteklare kvinnen får velge flere kandidater hun kan bli kjent med. Det er mange som er positive til denne måten å møte sin ektemann på. De stoler på at foreldrene vet hva som er en god ektemann for dem. Det å være alene eller å være samboer, er ikke noe alternativ. Det å få barn utenfor ekteskapet er heller ikke akseptert. Skilsmisser er godtatt, men helst gjelder det å gjøre alt man kan for å få ekteskapet til å fungere (Bruflot 2005:18). Ekteskapet som institusjon står veldig sterkt i India. Det er ikke bare en allianse mellom en mann og kvinne, men er økonomisk allianse mellom to familier. De fleste foreldre er opptatt av at man skal bli lykkelig med den man gifter seg med, og ekteskapet er oppfattet av både foreldrene og deres barn som noe positivt og lystbetont (Bruflot 2005:20).

Når det gjelder seksuelle relasjoner, så er dette noe man mener hører ekteskapet til. Dersom man har seksuelle forhold før man gifter seg, er dette ikke noe man skal snakke om. Puri (1999) har intervjuet indiske middelklassekvinner om sex i boken *Woman, Body, Desire in Postcolonial India: Narratives of Gender and sexuality*. Der snakker kvinnene relativt åpent om sex, og er opptatt av at kvinnens tilfredsstillelse er like viktig som mannens. Men mange understreker at sex er noe som hører ekteskapet til. Før giftermålet hadde mange av kvinnene bare kysset sin mann. I noen av tilfellene var dette noe begge ville vente med, mens i andre tilfeller var det kvinnen som ikke følte seg klar (Puri 1999).

Kapittel 2. Teori

I dette kapittelet vil jeg ta for meg de teoretiske perspektivene og verktøyene som er relevante i denne oppgaven. Jeg har tatt utgangspunkt i diskursanalyse først og fremst presentert i boken *Diskursanalyse som teori og metode* (2008) av Jørgensen & Phillips. Jeg vil først presentere sosialkonstruktivistisk tankegang, som er den teoretiske opprinnelse for diskursanalyse. Deretter tar jeg for meg det teoretiske rammeverket jeg tar utgangspunkt i mine analyser, som er Faircloughs kritiske diskursanalyse. I den forbindelse presenterer jeg noen flere begreper som knyttes til diskursanalyse og som jeg også bruker i min analyse. Dette er begrepene subjektposisjoner, nodal-punkter, elementer og momenter (Jørgensen & Phillips 2008). Så presenterer jeg filmteorien jeg bruker i analysen, og avslutter med å presentere Judith Butlers begrep feilsitering som også er et viktig begrep i min analyse (Butler 1990). Jeg avslutter med å forklare hvordan jeg også vil bruke filmens plott som et viktig ledd i min analyse.

Diskursanalyse

Corneliussen (2003) har skrevet avhandlingen *Diskursenes makt - individets frihet*. Kjønnete posisjoner i diskursen om data, og her finner vi en god beskrivelse av diskursanalyse. Corneliussen forteller at hun oppfatter diskurser som en type meningsstruktur som er bevegelig. På den ene siden fremstår diskurs som å representere en type objektiv beskrivelse av verden. På den andre siden er diskurser noe som er i bevegelse ved at mennesker tilfører noe som gjør at de forandrer sin natur, sier hun i et intervju i *Kilden* (Prøitz 2003). Corneliussen forteller at hun nettopp prøver å fange opp denne dobbeltheten, det at noe på den ene siden er fast og bestemt, samtidig som det er muligheter for å bevege på den. Diskursanalyse har sitt utgangspunkt i sosialkonstruktivismen.

Sosialkonstruktivisme

Sosialkonstruktivisme er en fellesbetegnelse for flere nyere teorier om kultur og samfunn (Jørgensen & Phillips 2008:13). Burr (Burr 1995 i Jørgensen & Phillips 2008:13) mener de kan samles om følgende fire grunnprinsipper:

For det første stiller sosialkonstruktivismen seg kritisk til det som kalles selvfølgelig viten. Med dette menes det at man ikke kan forstå den viten vi har om vår verden som objektive sannheter. Vår virkelighet er bare tilgjengelig for oss gjennom våre kategorier. Vår viten og verdensbilde blir ikke å forstå som et speilbilde av den virkeligheten "der ute", men et resultat av hvordan vi har kategoriserer vår omverden på (Jørgensen & Phillips 2008:13). Slik blir det også avgjørende for oss hvilke kategorier vi har tilgjengelig, og hva som er innholdet i disse kategoriene, for eksempel hvordan vi forstår kvinner og menn.

For det andre hevder sosialkonstruktivismen at disse kategoriene ikke nødvendigvis er konstante. De hevder det finnes noe de kalles historisk og kulturell spesifisitet. Med det menes at vår viten om verden bygger det historiske og kulturelle bakteppet vi innehar. Vår viten om verden kunne vært annerledes, og den kan forandres over tid. En slik tankegang kalles anti-essensialistisk, og betegner en forståelse av at den sosiale verden ikke bygger på determinerte prinsipper som er gitt i forkant, og at mennesker ikke har noen "essensielle" karakteristika som kan kalles ekte eller autentiske (Jørgensen & Phillips 2008:14). Det finnes altså muligheter for forandringer i vår sosiale virkelighet, ifølge sosialkonstruktivismen.

Det tredje prinsippet omhandler hvordan endring i samfunnet er avhengig av en sammenheng mellom viten og sosiale prosesser. Med dette menes det at måtene vi forstår verden på skapes og opprettholdes i sosiale prosesser. Viten skapes i en sosial interaksjon der man bygger opp og kjemper om hva som skal være de gjeldende sannheter om verden (Jørgensen & Phillips 2008:14). Dermed blir samfunnsborgerne en del av utviklingen av forståelsen av samfunnet.

Fjerde prinsipp i sosialkonstruktivismens grunnprinsipper er en idé om sammenheng mellom viten og sosial handling. Dette betegner det at i et bestemt verdensbilde er noen handlinger som forstås som naturlige og andre handlinger som blir forstått som utenkelige. Ulike verdensbilder fører dermed til ulike sosiale handlinger, og slik får de sosiale konstruksjonene av viten og sannhet konkrete sosiale konsekvenser (Jørgensen & Phillips 2008:14). Eksempelvis er

hvordan vi forstår kategorien kvinne avgjørende for hvordan man oppfører seg som kvinne eller hvordan man forholder seg til kvinner.

Kritisk diskursanalyse

Det finnes som nevnt ulike retninger innen diskursanalyse. Den kritiske diskursanalyse presenterer teorier og metoder for å teoretisk problematisere og empirisk undersøke de relasjonene mellom den diskursive praksis og sosiale og kulturelle utviklinger i ulike sosiale sammenhenger. I kritisk diskursanalyse er det fem premisser som identifiserer dette som en særskilt retning. Jørgensen & Phillips støtter seg på Fairclough og Wodak når de lister opp disse premissene (Fairclough & Wodak 1997 i Jørgensen & Phillips 2008:73-76). Premissene er for det første at sosiale og kulturelle prosesser og strukturer har en delvis lingvistisk – diskursiv karakter. Det betyr at de diskursive praksiser hvor man produserer tekst og konsumerer dem, forstås som en viktig form for sosial praksis som bidrar til å konstituere den sosiale verden. Diskurs omfatter i tillegg til tale og skriftspråk, også bilder. Det andre premisset er at diskurs er både konstituerende og konstituert. Kritiske diskursanalytikere mener at som sosial praksis står diskurs i et dialektisk forhold til andre sosiale dimensjoner ved at den både kan sies å konstituere den sosiale verden og konstitueres av andre sosiale praksiser.

Tredje premiss er at språkbruk skal analyseres empirisk i den sosiale sammenheng. Den kritiske diskursanalysen lager konkret lingvistisk tekstanalyse av språkbruk i sosial interaksjon. Og fjerde og siste premiss er en idé om at diskurs fungerer ideologisk. Den kritiske diskursanalyse hevder at diskursive praksiser bidrar til både å skape og reprodusere ulike maktforhold mellom sosiale grupper, for eksempel mellom klasser, kjønn og etniske grupperinger. Dette kalles ideologiske effekter. Den kritiske diskursanalysen er kritisk på den måten at den ser det som sin oppgave å avsløre den diskursive praksis' rolle i opprettholdelsen av den sosiale verden og de sosiale relasjoner som innebærer ulike maktforhold. Dermed blir ikke den kritiske diskursanalysen å forstå som politisk nøytral, men heller som en type samfunnskritikk. Femte premisset handler om at diskursanalysen ikke oppfatter seg selv som politisk

nøytral, men som en kritisk teori som er engasjert i sosial forandring (Jørgensen & Phillips 2008:72-76).

Faircloughs kritiske diskursanalyse

Fairclough er en hovedrepresentant for kritisk diskursanalyse og har uformet det teoretiske rammeverket jeg har valgt å ta utgangspunkt i. Fairclough mener at diskurs ikke bare er konstituerende, men også konstituert. I Faircloughs teori er diskurs en viktig form for sosial praksis som både reproducerer og forandrer den sosiale virkelighet. Hans teori skiller seg også fra den poststrukturalistiske tilnærmingen ved at både teori og metode er formet til å brukes til empirisk forskning av språkbruk i hverdagens interaksjon. Med sine teorier tar han for eksempel sikte på å lage systematiske analyser av tale og skriftspråk i massemediene eller gjennom intervju (Jørgensen & Phillips 2008: 77-78).

Begrepet diskurs bruker Fairclough på to forskjellige måter. Den abstrakte bruken defineres som språkbruk som sosial praksis. Han definerer diskurs også som en måte å snakke på, som gir betydning til opplevelser ut fra et bestemt perspektiv. Han mener diskurs bidrar til å konstruere sosiale identiteter, sosiale relasjoner og viten- og betydningssystemer. Han mener at diskurs skal analyseres med fokus på de følgende to dimensjoner:

- Den kommunikative begivenhet: som er et tilfelle av språkbruk i for eksempel film, intervju, avis eller politisk tale.
- Diskursordenen: som er summen av de diskurstyper som brukes innenfor et sosialt domene.

I teorien er også alle tilfeller av språkbruk en kommunikativ begivenhet med de følgende tre dimensjoner:

- Den er en tekst (som er tale, bilde eller en blanding av de to).
- Den er en diskursiv praksis, noe som innebærer produksjon og konsumpsjon av tekster.
- Den er sosial praksis.

I en konkret diskursanalyse av en kommunikativ begivenhet, skal alle dimensjoner tas med. Dette betyr at man skal se på tekstens egenskaper, produksjonen og konsumpsjonen av den, og den sosiale praksisen som teksten er en del av. Siden teksten og den diskursive praksisen utgjør to forskjellige dimensjoner, skal de også skilles analytisk. Det man undersøker når man analyserer den diskursive praksis, er hvordan tekstforfattere trekker på eksisterende diskurser når de skaper en tekst, og hvordan tekstmottagerne bruker etablerte diskurser når de fortolker teksten. Tekstanalysen konsentreres om de formelle teksttrekk og hvordan de konstruerer diskurser lingvistisk (Jørgensen & Phillips 2008:81).

Jeg har i min analyse tatt for meg to av de tre dimensjonene i den kommunikative begivenhet. Med å analysere to filmer bruker jeg dimensjonen tekst, og den diskursive praksis undersøker jeg med intervjuer av filmskapere. Jeg har forsøkt å finne hvilke diskurser om indiske kvinner på film som de forholder seg til og trekker på når de skaper filmene, og slik få innblikk i hvordan kvinnekarakterene utformes. Jeg går ikke gjennom og ser på hele prosessen, men hvordan de selv beskriver arbeidsforholdene i forhold til dette. I analysen av filmene supplerer jeg med flere andre teorier og teoretiske begreper. Jeg vil nå gjøre rede for disse.

Subjektposisjoner

Subjektposisjoner betegner en forståelse av subjektet der individer blir satt i bestemte posisjoner av diskursene. Innenfor ulike diskurser er det alltid utpekt noen posisjoner subjektene kan innta. Til disse posisjonene knyttes det ulike forventninger til hvordan man kan oppføre seg, og hva man kan si og ikke si (Jørgensen & Phillips 2008:53). Videre i poststrukturalistisk teori forstår man subjektet som fragmentert, fordi det posisjoneres i mange ulike posisjoner av ulike diskurser. I en familie kan man for eksempel både være mor, kone og datter. Ofte veksler man mellom de ulike rollene helt ubemerket, men noen ganger kan det også være problematisk å kombinere. Dersom motstridende diskurser forsøker å organisere det samme sosiale rommet, kan det oppstå problemer. Skal man for eksempel i et ekteskap rette seg etter feministiske idealer eller tradisjonelle idealer om å være en god kone? Når subjektet er posisjonert av flere motstridende diskurser, kan det oppstå en konflikt. Men

dersom subjektposisjoner oppleves å ikke være i synlig konflikt med andre posisjoner er dette et resultat av hegemoniske prosesser, av at alternative muligheter er blitt utelukket, og at en diskurs fremstår som den objektivt sanne. Dette har nettopp feminister problematisert når det gjelder hvordan man i samfunnet forstår kjønnsroller. Som nevnt innledningsvis, hevdet den franske filosofen Simone de Beauvoir (2000) ”man fødes ikke som kvinne, man blir det”. Beauvoir kritiserte hvordan kvinners såkalte biologiske skjebne knyttet henne til morsrollen og husarbeidet, mens mannens roller var utadrettet og skapende. Hun mente kvinnerollen ikke var en stivnet realitet, men en rolle i stadig tilblivelse, hvis muligheter stadig må diskuteres. Ifølge Beauvoir må kroppen forstås som en situasjon, og biologisk forskjell kan ikke rettferdiggjøre sosiale normer (Beauvoir 2000 51-79).

Skal vi bruke subjektposisjonenes språk, er problemet altså at kvinner tvinges inn en type subjektposisjon som gir dem færre muligheter og mindre frihet enn menn. Beauvoirs løsning virker å være å åpne opp for andre måter å være kvinne på enn den som er etablert i samfunnet. Man kan si det slik at hun ønsker andre subjektposisjoner.

Nodalpunkter, momenter og elementer

Det er flere begreper som er nyttige når man knytter individene til de diskursene de omgis med. Laclau & Mouffe (Jørgensen & Phillips 2008: 37) mener at en diskurs etableres ved at mening utkrystalliseres rundt noe de kaller nodalpunkter. De beskriver et nodalpunkt som et privilegert tegn, som de andre tegnene ordnes rundt. Et slikt tegn kan være ”kvinne” og ”mann”. Med disse tegnene etableres diskurs som en totalitet, der de enkelte tegn har fastlagte betydninger i forhold til de nodalpunktene de knyttes til. Slik utelukkes andre betydninger tegnene kunne ha. For eksempel er det en rekke tegn som knyttes til de ulike kjønnene, som gjør kjønn til et delvis lukket tegn. Kvinner knyttes tradisjonelt til femininitet, omsorg og passivitet, mens mannen forstås som maskulin, sterk og aktiv. De tegnene som har en bestemt betydning, kaller de for momenter. Og de tegn som ikke er knyttet til slike nodalpunkter, kaller de elementer. Elementene er således mer frie tegn der betydningen kan være flertydig.

På samme måte som kjønn kan sies å være nodalpunkter, har bollywoodfilmene laget nodalpunkter i forbindelse med kvinne-karakterene i filmene. Det er som vi ser i utgangspunktet helt klare og bestemte rammer for hva som er den "riktige" og "gale" kvinnen, altså momenter. Men så ser vi også at i nyere tid er denne stiliserte og bestemte fremstillingen blitt oppløst der de nå har kvinne-karakterer som er både vamp og hustru i ett. Det å være eventyrlysten og ambisiøs er ikke lenger nødvendigvis knyttet til vampen. Skal man bruke Laclaus & Mouffes terminologi (Jørgensen & Phillips 2008: 37-38) kan man si at det nå virker å være mer elementer enn momenter som knyttes til de kvinnelige karakterene enn før, ved at tegnene er mer flertydige enn tidligere. Jeg vil i analysen undersøke hvordan elementer og momenter brukes for å beskrive og forklare de kvinnelige karakterenes utvikling gjennom filmen. Jeg vil også gjøre bruk av generell filmteori. Den generelle filmteorien tar utgangspunkt i ulike typer karakterer som bør være med i en film, og de egenskapene disse ulike karakterene bør ha for at filmen skal fungere best mulig. Ved å plassere de ulike karakterene inn i de standardiserte karaktertrekk, er det også lettere å forstå hvorfor de ulike rollene er som de er, og hvordan type oppførsel vi kan vente av de. Jeg vil nå presentere filmteorien jeg bruker i analysen.

Filmteori

De ulike karakterene

Ifølge Zimmerman (2008:70) tenker man på karakterene i en film som om de er virkelige mennesker, som venner, fiender eller kjæresten, og vi identifiserer oss med deres problemer. Karakterene er "limet" i en historie, mener han. Vi opplever filmene gjennom karakterenes opplevelser, og det er karakterene, enten de er mennesker, hobbiten, kaniner eller romvesener, som drar oss med inn i filmen. Det er karakterene som gjør filmen levende (Zimmerman 2008:70). Og det finnes et standardisert oppsett for ulike roller og deres relasjoner med hverandre, som framstilles slik:

Protagonisten

Den man opplever filmen handler om, er å anse som protagonisten i filmen man ser. Protagonisten er hjertet av filmen, elementet som pumper liv i historien. Med andre ord, så er protagonisten historien, mener Zimmerman. Han beskriver

tre nøkkelementer som inngår i en protagonists karakter. Det er handling, utvikling og appell (Zimmerman 2008:71).

Handling

Protagonisten er nesten per definisjon en aktiv karakter. Historien er drevet fremover av deres streben etter å oppnå ett spesifikt mål. For i stedet for å akseptere den situasjonen de er i og la andre bestemme hva som skjer, så tar disse aktive grep, og initierer handling. Det er det som gjør dem spennende å følge med på. Protagonisten kan være passiv i begynnelsen av historien, men når de er "vekket", vil de kjempe for å nå sitt mål. Det vil være motgang, det vil være tider de vil ønske å gi opp, men de vil kjempe som en soldat til hele veien (Zimmerman 2008:71-72).

Utvikling

En annen sentral side ved en protagonist er deres evne til utvikling og å forandre seg. I sin streben etter å nå sitt mål, møter de hindringer som vil tvinge dem til å tilpasse seg, forandre seg, og til slutt vokse på en måte. I de fleste tilfeller så forandrer protagonisten seg til det bedre, det utvikler seg til et sterkere, visere, mer følsomt individ. All forandring skjer ikke på en gang, men gradvis gjennom en prosess. Det skjer heller ikke tilfeldig, men som et direkte resultat av hendelsene gjennom historien. Etter hvert som historien utvikler seg utvendig, så gjennomgår protagonisten en innvendig utvikling (Zimmerman 2008:72-75).

Appell

Protagonisten er vår guide gjennom filmen, og det er viktig at publikum ønsker å følge følge med dem gjennom hele historien. En protagonist må appellere til publikum på et vis, men det kan variere hvordan dette skjer. En protagonist kan til og med være fullstendig ond, til og med frastøtende, bare de har en viss appell som får oss til å ville følge dem. Det er bra når vi liker dem, men dersom vi ikke gjør det, så bør vi i alle fall ha en viss respekt eller sympati med dem, og vi burde i alle fall finne dem fascinerende eller morsomme, mener Zimmerman (2008:76-78).

De andre karakterene

Katalysatoren

I de fleste filmer, har protagonisten en hovedrelasjon i historien. Denne karakteren som gjerne kalles en katalysator, er enten en romantisk interesse, venn eller mentor. Det er denne protagonisten har mest med å gjøre. Ofte har protagonisten både en romantisk interesse og en alliert, men det er vanlig at den ene er mer sentral enn den andre. Katalysatoren er nøkkelen til protagonistens reise. De romantiske interessene kan være historiens viktigste konflikt, eller de kan være litt på sidelinjen, men allikevel viktige. Katalysatoren assisterer som regel protagonisten på veien og hjelper dem oppnå sine mål. Han/hun vil også ofte være katalysatorer for protagonistens transformasjoner. Noen ganger er katalysatoren brukt til å avsløre noen aspekter ved protagonisten ved å være en kontrast. Noen ganger kan katalysatoren framstå som mer kompleks og fascinerende enn protagonisten selv, særlig om man vil fremheve protagonisten som ordinær eller passiv. Noen ganger kan det også være vanskelig å oppdage hvem som egentlig er protagonisten. Men den gyldne regel er å se på hvem sitt mål og utfordringer historien handler mest om, og hvem som gjennomgår den største transformasjonen (Zimmerman 2008:79-80).

Antagonisten

Antagonisten er den karakteren som presenterer det største hinderet for protagonistens mål. Ofte er denne personen ikke så mye med som hjelperen, men har allikevel stor innflytelse på handlingen. Veldig ofte er antagonisten "the bad guy". Han/hun kan ha komplekse og varierende motivasjoner. Men som protagonisten ikke alltid er god, så er ikke antagonisten alltid nødvendigvis ond. Men vedkommende vil alltid motarbeide protagonistens mål. Noen ganger kan antagonisten ikke være en konkret karakter, men heller en slags makt, eksempelvis i krigsfilmer og lignende. Det kan også hende at protagonisten har en antagonist i seg selv, som hindrer vedkommende å nå sine mål (Zimmerman 2008:80-82).

Andre karakterers utvikling

Det hender også de andre karakterene har sine egne utviklinger, interne prosesser som resulterer i forandring. Vanligvis er de ikke like markante som

protagonistens utvikling er, med de kan også være det. Men oftest er det slik at de andre karakterenes utvikling er et resultat av interaksjon med protagonisten. Man kan dessuten også bruke "utvikling av persepsjon" på de andre karakterene. Dette innebærer at man først får ett inntrykk av en karakter, som forandrer seg når man blir bedre kjent med vedkommende i løpet av filmen (Zimmerman 2008:84). Dette kan gjøres ved å gjøre bruk av elementer og momenter som beskrivende tegn på karakterenes egenskaper, men kanskje også tegn som gjør publikum forvirret om hva som er karakterens egentlige natur.

Filmteorien er et godt verktøy for å plassere de ulike karakterene innenfor bestemte rammer som gir klare retningslinjer for hvordan de kommer til å oppføre seg. Men det er ikke bare slik at karakterene alltid passer inn i disse rammene. Når jeg skal analysere de avvikene jeg finner hos karakterene, vil jeg bruke Judith Butlers teori om feilsitering (Butler 1990:192).

Butler og feilsitering

Judith Butler er en teoretiker som er inspirert av sosialkonstruktivismen og diskursanalysens tanke sett. Hun har introdusert begrepet "queer theory" og tar utgangspunkt i at det ikke er noe som er satt eller forutbestemt med individers identitet. Hun mener dette også gjelder kjønn (Butler 1990). Hun er inspirert av ideer om diskurs, og har utviklet en kjønnsteori som handler om hvordan språklige og kroppslige måter å uttrykke seg på repeterer etablerte normer om kjønn og dermed reproducerer den sosiale og kulturelle kjønnspraksisen. Med dette mener hun at kjønn er performativt. Kjønn er ikke noe man er, men noe man gjør. Og det å være kvinne eller mann handler dermed om bestemte måter å repetere spesifikke "iscenesettelser" på. Og diskursene om kjønn er det repertoaret, mulighetene og begrensningene, for å gjøre kjønn i samfunnet.

Men tross rådende diskurser, så mener Butler det finnes rom for endring. Gjennom det hun kaller feilsitering, hevder hun det er mulig å undergrave et system innenfra. Feilsitering innebærer å sitere feil – dvs å repetere ukorrekt oppførsel knyttet til det kjønn man tilhører. Tross rådende diskurser, finnes det alltid et visst handlingsrom idet det til enhver tid eksisterer mangfoldige og motstridende kjønnsdiskurser som muliggjør ulike tolkinger og handlinger. På

lang sikt vil dette kunne bidra til å omforme hele diskursen om for eksempel hva en kvinne er. For selv om kulturen former individene, så former individene også kulturen. Gjennom å bryte de konvensjonelle forventningene, åpnes det for nye betydninger av kjønn (Lorentzen & Mühleisen 2006:57-58). Men man kan ikke feilsitere helt fritt for å oppnå endring. Feilsiteringen behøver en viss anerkjennelse fra omgivelsene for at den skal ha en endringskraft. Denne anerkjennelsen er ikke nødt til å komme fra det etablerte konvensjonelle og diskursivt dominante, men den må gjenkjennes og godkjennes i noen alternative diskurser (Lorentzen & Mühleisen 2006:57-58). Gauntlett (2002:140-143) mener at massemediene er med på å produsere en idé om en "ekte" kjønnatferd. Men han hevder også at kjønn er fremstilt mer fleksibelt i medier i dag enn tidligere. Og dersom kjønn er noe man gjør, kan det i teorien forandres til hva som helst (Gauntlett 2002:143).

Plottet

I tillegg til å analysere de ulike karakterenes handlinger og vesen, vil jeg også se på hva som ser ut til å være plottet i historien, da også det kan være med på å forklare karakterene. Ifølge Frønes (2001) er plottet et svært sentralt begrep i sosiologisk forståelse av narrativ analyse. Plottet representerer en meningsdannende struktur i en fortelling, gjennom plottet skapes det mening, årsaker og motivasjon (Frønes 2001:92). Plottet er historien slik den henger sammen. Når vi griper plottet, faller "bitene på plass" og definerer handlingene (Frønes 2001: 94).

Noah (2008:34) hevder plottet er det som får oss til å fortsette å se enhver type film, uansett hvor sensasjonelt eller stillfarent det er. Mer konkret beskriver han et plott som en sammenfatning av de hendelser som samler en historie. Disse hendelsene er ikke tilfeldige, selv i de mest realistiske filmene, mener han. For selv om mange filmer reflekterer det virkelige livet, har gode plott lite å gjøre med hvordan det virkelige livet i virkeligheten utfolder seg. Det virkelige livet, sett på en fullstendig naturalistisk måte, er kjedelig (Noah 2008:34).

Det store dramatiske spørsmålet

I sentrum av alle filmer er det en spesifikk drivkraft for alle de andre elementene. Dette kalles det store dramatiske spørsmålet, og leder historien til dens klimaks og konklusjon. Og når dette spørsmålet er besvart, er historien over også (Noah 2008:35). Og siden historien gjerne er sentrert rundt en protagonist, handler dette spørsmålet også om protagonistens mål. Og dette spørsmålet er det som får oss til å fortsette å se på, og undre hvordan det kommer til å gå. På slutten må det være ett svar på dette spørsmålet.

En nødvendig konsekvens i forbindelse med dette spørsmålet og protagonistens mål, er hindringene for å oppnå dette målet. En konflikt er essensiell når det gjelder det store dramatiske spørsmålet fordi det gjør historien dramatisk. Og selv om det kan være bare ett mål, kan det være mange hindringer. Konflikter kommer også i to former, eksterne og interne. De eksterne er de som kommer fra hindringer utenfor protagonisten, og interne er de som foregår i protagonistens hode (Noah 2008:39).

Plott og normer

Som allerede nevnt så omhandler ofte bollywoodfilmene moralske temaer, og plottet blir derfor også ofte knyttet til normer og moralske spørsmål. Det er viktig å legge merke til hva som kommuniseres her, mener Frønes (2001:92). Han forteller om normers relasjon til fortellinger og mener de henger sammen ved at normene i fortellingen blir forklaringer på hva man gjør og ikke gjør her i verden. Normene regulerer også hvordan handlinger og sosiale sekvenser kjedes sammen. Den normative forståelsen av en handling blir ofte basert på når man gjør hva fremfor handlingen i seg selv. For eksempel blir en (seksuelt) moralsk kvinne sett i forhold til når hun gjør hva og ikke hva hun gjør i seg selv. Fortellingenes historie og dramaturgi har ofte som formål å legitimere en handling, og retter seg mot normative begrunnelser (Frønes 2001: 92). Rollene i en fortelling må sees i forhold til de dramaturgiske forventningene som er knyttet til aktørenes posisjoner i forløpet (Frønes 2001: 94).

Kapittel 3. Metode

Innledning

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for de metodiske valgene jeg har gjort. Jeg forklarer hvordan jeg kom frem til intervju og filmanalyse som egnede metoder for min undersøkelse, og foretar refleksjoner rundt disse valgene. Deretter forteller jeg om hvordan jeg opprettet kontakten med informantene, selve gjennomføringen av intervjuene, og etiske refleksjoner rundt undersøkelsesopplegget.

Valg av metoder

Jeg tenkte tidlig i prosessen at intervju og filmanalyse ville være gode metoder for å samle inn det datamaterialet jeg ønsket å undersøke. Men jeg måtte allikevel gå noen runder før jeg bestemte at akkurat disse metodene var hensiktsmessig. Widerberg (2005:57) hevder at man i samfunnsvitenskapen har lett for å velge intervju basert på tradisjon fremfor refleksjon. Fog (2004:38) skriver også at det er viktig å tenke over hvorfor man velger intervju, og at det er bra å gå ut fra "det som tjener saken best". I mitt tilfelle virket det å både gjøre intervju og analysere filmer som er god metode for å fange opp dimensjonene tekst og diskursive praksis på. Tove Thagaard (2003:58) mener at intervju er en godt egnet metode når man ønsker å få utfyllende informasjon om hvordan menneskene opplever sin livssituasjon. Intervjuene blir gjenfortellinger av hendelser informanten har opplevd, og dermed også informantens egen forståelse av situasjonen, og de følelser og erfaringer vedkommende har gjort seg omkring denne situasjonen. Intervjuer gir således svar på en situasjon eller hendelsesforløp fra ett perspektiv. Jeg ønsket å forstå hvordan filmskaperne oppfattet fremstillinger av kvinnene ble utformet i den bransjen de selv var en del av og synes intervju virket som en god metode for å kunne undersøke dette. Samtidig var det å analysere filmene en viktig del av en større forståelse av feltet, og jeg så også for meg at de to metodene sammen ville kunne gi en helhet til prosjektet.

Men selv om jeg ønsket å gjøre intervju, måtte jeg også tenke over om jeg kunne passe til å bruke denne metoden. Fog (2004:40) mener at ikke bare må være slik

at man ønsker at man passer til å gjøre intervju, men at man faktisk har de egenskapene å komme lett i kontakt med folk, og har lett for å få folk i tale. Dersom man for eksempel har lett for å blokkere når man snakker med mennesker, så bør man ikke velge intervju som metode (Fog 2004:40). Selv liker jeg å snakke med mennesker, og synes det stort sett er lett å komme i kontakt med mennesker også. Så intervju virket å være en metode som kunne passe meg. Jeg måtte også finne ut av hvordan intervju jeg ønsket å gjøre. Man kan basere seg på intervju med mye eller lite struktur. Thagaard (2003:84) forteller om fordeler og ulemper med de ulike typene. Hun mener intervjuer med mye struktur har den fordelen å være sammenlignbare, mens intervjuer med lite struktur er mer dynamisk idet man kan følge informantens fortellinger som interessante temaer som dukker opp underveis. I mitt tilfelle var det mest relevant å kunne følge de temaene som dukket opp fremfor å være helt bundet til en helt systematisk intervjuguide. Men jeg hadde klare temaer jeg ønske å komme gjennom. Så jeg valgte å lage en delvis strukturert intervjuguide, med både klare rammer og muligheter for å snakke mer fritt.

Selvransakelse

Thagaard (2003:33) mener også at det er viktig at man ser på den forforståelsen man har av fenomenet man studerer, og at man er den bevisst når man gjør undersøkelsene (Thagaard 2003:33). Fog mener også at det er viktig å overveie det forholdet man har til emnet. Det er viktig å vite hvilket felt man går inn i, men også fordi ens viten direkte påvirker ens måte å intervju på. Man bør undersøke sine fordommer på området, og hva man anser som uomtvistelige sannheter, og man bør overveie egne følelser for det emnet og ovenfor den kategori mennesker man skal intervju. Dersom man er veldig lidenskapelig opptatt av et emne fordi man for eksempel har problemer med noe privat, kan det bli et problem for man kan bli så funksjonelt og selektiv døv i situasjonen at man bare hører det man vil høre (Fog 2004:43).

Dette merket jeg raskt var viktig for meg å være bevisst på. Jeg har en bachelorgrad i likestilling og oppdaget da jeg begynte å se på filmene mitt opptrente blikk for å se at kvinner blir lite fordelaktig fremstilt. Dessuten var det fare for å tenke etnosentrisk, som vil si at jeg ville vurdere den indiske kultur ut

fra de normer og verdier som gjelder i mitt samfunn, uten å reflektere over gyldigheten av disse normene og verdiene i forhold til andre samfunnsformer.

Jeg var bevisst denne faren, og prøvde å ha det i tankene da jeg begynte å se filmene. I intervjuene løste jeg dette ved å la informantene selv fortelle meg hvordan de synes kvinnene ble fremstilt, og så gikk jeg så videre ut fra deres uttalelser. Det å komme som en vestlig kvinne og stille spørsmål om kvinnefremstilling i indiske filmer er et litt følsomt emne, og jeg merket at det var viktig å trå varsomt. Jeg opplevde at det å skulle undersøke kvinnefremstillinger i filmene signaliserer noen politiske undertoner i seg selv, så jeg tenkte mye på ikke å være for førende under intervjuene. Men det er interessant å oppdage at alle informantene var opptatt av å forklare hvordan de selv, i motsetning til resten av bransjen, fremstilte kvinner som sterke og selvstendige. Jeg kan ikke vite hvor mye eller lite de svarene var avhengig av meg som vestlig kvinne, og at de så det de tenkte jeg ville høre. Kanskje ville de sagt noe annet dersom det var en annen som stilte spørsmålene.

Utvelgelsen av filmene

Som forarbeid til prosjektet satt jeg meg ned og så mange bollywoodfilmer. Etter hvert oppdaget jeg at filmene hadde mange fellesnevner, og jeg ble spesielt interessert i kvinnefremstillingene. Det var mye moral knyttet til kvinnene, men det virket også som noe som var i en slags utvikling. Jeg syntes å se store forskjeller i kvinnefremstillingene mellom gamle og nye filmer. Jeg ble kjent med de tradisjonelle kvinnekarakterene og bestemte meg for å ta for meg nettopp dette spennet mellom tradisjon og modernitet for de kvinnelige karakterene. Butlers teori om feilsitering passet god inn for dette formålet.

Jeg valgte ut de to konkrete filmene jeg skulle analysere i etterkant av intervjuene. Jeg så filmene til informantene i forkant og snakket ofte også om deres filmer i intervjuene. Det var særlig to av disse filmene som pekte seg ut som litt annerledes når det gjaldt kvinnerollene. I intervjuene til filmskaperne av disse kom det også frem at det hadde vært en tydelig motivasjon for å fremstille kvinnene litt annerledes enn tradisjonen tilsa. Da jeg skulle gå ut fra et utgangspunkt om feilsitering i forhold til de tradisjonelle kvinnerollene, var det

disse to filmene som derfor virket mest interessante å ta for meg. Da kunne jeg både gjøre min egen analyse og så sammenligne det med filmskapernes intensjoner.

Å studere en annen kultur

Jeg valgte å studere en annen kultur enn jeg er en del av selv, og merket at det hadde både fordeler og ulemper.

Thagaard (2003:74) mener at det kan være bra å studere egen kultur fordi man kjenner den og det gir bedre forutsetninger for innsikt. Men på den annen side kan en utenfrasisituasjon være bedre for å forstå fenomenet man studerer. Uansett vil det forskeren kommer frem til være preget av både tidligere erfaringer og de inntrykkene man får i en feltsituasjon, hevder hun. (Thagaard 2003:74). Hun forteller om en såkalt posisjonert innsikt. Dette begrepet betegner at man fokuserer på forskeren i kraft av å være forsker innehar en kompetanse for analysere sosiale situasjoner. Og at hvordan man forstår feltet uansett vil være preget av ens forforståelse enten man kjenner feltet eller ikke. Dette åpner for noen typer innsikt, og utelater andre (Thagaard 2003:74).

Hun hevder også at den største utfordringen med å studere fremmede kulturer kan være å skulle sette seg inn i det nye. Jeg har til sammen tilbrakt rundt seks måneder i India i forbindelse med oppgaven, og merker at det har hjulpet i forhold til å forstå den indiske konteksten. Jeg merker jeg har et annet grunnlag for å forstå det samfunnet nå enn før jeg hadde vært der. Jeg var mye i Mumbai og var mye sammen med indere, og snakket mye med dem om indisk kultur og filmene. Jeg kom fram til at det var mulig for meg å gjøre en analyse av filmer og filmbransjen selv om jeg ikke vokste opp i India. Jeg tror jeg har klart å holde en såkalt posisjonert innsikt til tross for at jeg studerte en kultur jeg ikke var en del av. Dessuten har jeg studert filmer og bransjen de lages i, et felt som ikke er et felt kun spesifikt for India. Så jeg opplevde at min forhåndskunnskap var tilstrekkelig i dette tilfellet.

Thagaard (2003:74) hevder at når man skal studere en annen kultur må man ofte oppholde seg lenge blant informantene slik at man får en forståelse av deres livsverden, slik jeg gjorde. Men det kan også være problematisk med slike

opphold fordi man kan miste distansen fordi man kan ende opp med å ta til seg denne kulturens normer og verdier, og da ikke lenger klarer å se kulturen utenfra (Thagaard 2003:74). Dette kjente jeg også på selv i mitt eget feltarbeid. Når jeg i en periode snakket så mye med folk med samme livsverden og som argumenterte på likt vis, ble det etter hvert vanskelig å se det hele utenfra når man også lever i den kulturen der disse meningene formes og forstår hvorfor de blir slik. Jeg ble også litt blendet av å se så mange like filmer, og sluttet på et tidspunkt å legge merke til det jeg egentlig skulle studere. Det ville vært en stor utfordring å skulle skrive hele oppgaven i India. For det var først da jeg kom hjem til en verden som er svært annerledes at jeg klarte å se feltet i et distansert perspektiv.

Opprettelsen av kontakt med informantene

Det virket i utgangspunktet vanskelig å skulle komme i kontakt med noen i bollywoodbransjen. Men gjennom min bror som er journalist kom jeg i kontakt med en indisk Mumbai-basert journalist, Taran Khan, som mente hun kunne gi meg tilgang til mange informanter. Dette virket umiddelbart som et fristende tilbud jeg burde benytte meg av, for som Widerberg (2005:79) sier om innpass i gruppen man skal intervju: "har man uproblematiske kontakter, så bruk dem!".

Min kontaktperson

Taran Khan (født 1977) er en indisk journalist, researcher og dokumentarfilmskaper som siden 2006 har jobben i den indiske avisen DNA. Jeg etablerte kontakt med henne via epost, og reiste så til India og møtte henne. Da vi møttes i Mumbai, fortalte hun meg at hun kunne skaffe meg telefonnumre til alle filmskaperne jeg ønsket å møte. Siden jeg da ikke kjente så godt til miljøet, kom hun også med noen konkrete forslag til hun tenkte det ville være interessant for meg å møte. Jeg begynte med å kontakte ett par stykker, og benyttet meg siden av den såkalte snøballmetoden, hvor jeg spurte informanten etter endt intervju om vedkommende kjente noen andre jeg burde intervju. Dette fungerte godt, for i disse tilfellene var disse potensielle informantene informert om meg før jeg ringte, og hadde vel allerede sagt ja til å møte meg. De fleste jeg tok kontakt med var positive til å møtes, og vi avtalte som regel et møte ett par dager etter jeg tok kontakt.

Noen av de jeg møtte var gode venner av Taran, andre var fjerne bekjente. De kjente stort sett til hverandre, og flere av informantene var også omgangsvenner eller tidligere kolleger. Slik virker det som de kan sies å tilhøre samme krets innenfor bransjen, og ifølge Taran var flere mer liberale og intellektuelle enn i andre deler av bransjen. Utvalget kan derfor sies å være mer smalt enn bredt. Jeg har fanget opp én del av industrien, men ikke hele industrien som helhet. Det er fordeler og ulemper med begge typer utvalg. I dette tilfellet ble det slik, og med et annet utvalg hadde jeg kanskje kommet til andre resultater. Jeg ønsket også å få intervjuet flere kvinner, slik at kjønnsfordelingen ville bli mer lik og kanskje også mer representativ. Men da det er en svært mannsdominert bransje, var det ikke like lett å få tak i kvinner som menn. Men jeg er glad jeg fikk en kvinne blant informantene og tror hun bidrar til en viss representativitet i utvalget.

Tabell 1. Informantene

Navn	Kjønn	Yrke
Vijay Krishna Acharya	Mann	Manusforfatter/Regissør (regissør Tashan)
Shagufta Rafique	Kvinne	Manusforfatter (manusforfatter Jism)
Javed Siddiqi	Mann	Manusforfatter
Kabir Khan	Mann	Regissør/manusforfatter
Asad Hussain	Mann	Manusforfatter
Manu Rishi	Mann	Skuespiller/Manusforfatter
Suhail Tatari	Mann	Regissør

Gjennomføring av intervjuer

Intervjuene ble stort sett gjennomført på deres kontorer eller hjemme hos dem. Det var gode omgivelser for intervjuene, da det nesten ikke var noen forstyrrelser. Og det var ingen andre tilstede som kunne påvirke det som ble sagt. Jeg merket tidlig at det ikke var spesielt gunstig å ha intervjuene på kafeer og lignende, fordi støynivået ble for høyt for båndopptakeren. Intervjuene varte stort sett rundt én time.

Jeg syntes også det var riktig å møtes i deres omgivelser fordi jeg ønsket å gjøre det minst mulig anstrengende for dem å møte meg. Det var rett og rimelig og mer effektivt at det var jeg som måtte "kjempe" meg gjennom Mumbais gater for å møte dem. Jeg hadde som nevnt en delvis strukturert intervjuguide. Jeg hadde klare spørsmål, men så for meg at det ville være mulig å la samtalen gå dersom det ble slik naturlig. Det viste seg imidlertid at det ikke ble så mange avsporinger under intervjuet, men heller at spørsmål og svar ble stilt vekselvis og etter malen.

Thagaard (2003:92) mener også at det er viktig å ha selvtillit i intervjusituasjonen, eller så kan man ødelegge intervjuet ved at man bekymrer seg selv for å ikke være god nok, og at det tar alt fokuset. Selv følte jeg at intervjuene gikk bra, og at jeg fikk informantene i tale. Men jeg merket at det kom godt med den erfaringen jeg har fått fra tidligere emner i metode og at det var som Thagaard skriver, viktig å være tillitsfull og fortrolig, for å bidra til at informanten åpner seg (Thagaard2003:92). Jeg opplevde at noe av det viktigste var å være lyttende, men også følge godt med slik at man kan følge opp og ta videre det som blir sagt .

Når det gjelder antall informanter hadde jeg tenkt ett sted mellom seks og ti. Men jeg opplevde etter syv informanter det Thagaard (2003:56) omtaler som metningspunkt. Hun omtaler det som tegn på at utvalget er tilstrekkelig stort når studier av flere enheter ikke synes å gi ytterligere forståelse av det man studerer (Thagaard 2003:56). Selv opplevde jeg et slikt metningspunkt, som utartet seg slik at jeg opplevde å ane hva informantene kom til å fortelle meg og tenke at de ikke kom til å fortelle meg noe nytt. Så da ble det endelige antall syv informanter.

Etiske refleksjoner

Slik jeg reflekterte i forkant av intervjuene, så kan ikke det informantene forteller meg unngå å være preget av den relasjonen som oppstår i samtalen. Jeg kom som en hvit kvinne fra vesten der kvinnesynet er annerledes enn i deres land, og spør hvorfor de nettopp fremstiller sine kvinner slik de gjør. I det ligger det en stor fare for å fornærme eller støte informantene. I min problemstilling om mekanismer for utformingen av de kvinnelige karakterene i film, ligger det nok en implisitt førforståelse om at jeg (eller vesten) synes det ikke er riktig at kvinnene blir fremstilt slik de gjør. Men det er vanskelig å komme unna dette også, når man representerer det kjønn det gjelder. Jeg tror likevel at jeg klarte å skaffe meg en idé om hvordan denne bransjen fungerer i forhold til dette fordi jeg opplever at informantene ikke var redde for å fortelle meg hvordan kvinnene ble fremstilt selv.

Jeg må også spørre meg om mine svar har noe å gjøre med hvordan informantene opplevde meg som forsker. Thagaard (2003:79) påpeker at det er viktig at forskeren reflekterer over den betydningen man har ovenfor informantene fordi informantene forholder seg til forskeren ut fra den oppfatningen vedkommende har av en. Kjennetegn som kjønn og alder mener hun er viktig for hvordan forskeren oppfattes. Hun viser til Dag Album (1996) som i *Nære fremmede* forteller at han fikk bedre kontakt med mennene enn kvinnene og at han opplevde at dette handlet om kjønn (Thagaard 2003:79). Selv opplevde jeg i intervjusituasjonen at kjønn eller alder ikke var noe som hindret meg eller satt meg i en spesiell posisjon. Det største problemet var potensielt at jeg som vestlig kvinne kom og kanskje mente noe om hvordan kvinnene ble fremstilt. Jeg merket videre at det var hyggelig å være ydmyk og å ta deres bransje på alvor, og at det var her mest av alt et ømt punkt. For til tross for dens omfang har Bollywood lav status i det internasjonale filmmiljøet (Bhaumik 2006:189).

Kapittel 4. Filmskaping som diskursiv praksis

Innledning

I dette kapittelet vil jeg ta for meg det Fairclough kaller ”den diskursive praksis”. Fairclough mener at en diskursanalytikers rolle ikke er å komme bakom diskursen med sine analyser, men er opptatt av hvordan diskursene for dem som forholder seg til dem, nettopp blir deres sanne virkelighet. Arbeidet blir å ta utgangspunkt i det som blir sagt eller gjort for å forsøke å finne de mønstre som finnes i utsagnene (Jørgensen & Phillips 2008:78). I dette tilfellet har oppgaven vært å undersøke de diskurser som ligger til grunn når filmskaperne skal utforme de kvinnelige karakterene. De er ikke nødvendigvis bevisst denne fordelingen av mening i ulike diskurser selv. Allikevel har jeg gjennom de syv intervjuene kommet frem til et mønster i de fortellingene og forklaringene de har gitt meg. Og jeg har delt de ulike forklaringene inn i tre ulike diskurser som jeg her vil ta for meg.

Jeg innleder med en oversikt over den konteksten Bollywood befinner seg i, og hvordan den sett fra utenforstående virker å fungere. Jeg viser så en detaljert tabelloversikt over informantene og deres plassering og rolle i bransjen. Så vil jeg si litt om hvordan de selv plasserer seg selv hierarkisk i bransjen. Deretter presenterer jeg de ulike diskursene jeg mener er mest fremtredende, før jeg kommer inn på endringer og informantenes opplevelse av handlingsrom innenfor de ulike diskursene.

Bollywoodindustrien

I bollywoodindustrien finnes det ikke store studioer som i Hollywood. ”Industrien” er heller et diffust og kaotisk sted hvor alle med store pengesummer og de rette kontaktene kan lage film. Det hele er veldig desentralisert, uorganisert og fleksibelt. Hver film er laget av et team av mennesker som jobber på engangskontrakter eller som frilansere og jobber sammen i det ene prosjektet i stedet for å være ansatt av et firma. Filmen er ofte finansiert på bakgrunn av stjerne-castingen, historieideen eller en regissørs renommé. Mangelen på etablerte roller og arbeidsplasser i bransjen, gjør at folk ofte fyller flere roller samtidig, eksempelvis skuespiller og produsent eller manusforfatter og regissør.

De som har makt er stjerneskuespillerne, regissørene og produsentene. Det er et lite antall mennesker som tar seg av rammearbeidet rundt, som advokater og agenter og lignende. Slektsskapsnettverkene er sterke i industrien, og dette er den dominerende måten å bli rekruttert inn i bransjen på, fremfor muligheter for å komme inn med relevant utdanning. Filmfolk gifter seg med andre filmfolk, slik at bransjen faktisk reproducerer seg selv. Det er vanskelig å komme helt utenfra (Ganti 2004:53-56).

Den følgende tabellen er en oversikt over informantene. Jeg viser hvilken sjanger de befinner seg innenfor, og de filmene de har vært med å lage. En av informantene, Javed Siddiqi, har hatt en lange karriere, og av plasshensyn har jeg måttet begrense meg til å ta med hans filmer kun fra og med 2003. Under punktet "karriere" forklarer jeg også hvor lang karriere de har hatt i filmbransjen, og hvordan type arbeid de har gjort. Det siste punktet "status i bransjen", har jeg vurdert på grunnlag av flere kriterier: hvor lenge de har vært i bransjen, hvor mange og hvor store og type filmer de har vært med på å lage, og deres rolle i produksjonen av filmene. Den eneste kvinnen i utvalget er manusforfatteren av *Jism*, Shagufta Rafique. Intervjuene ble gjennomført i april 2008.

Tabell 2. Presentasjon av filmskaperne og deres karriere

Navn	Sjanger	Filmer	Karriere	Status i bransjen
Vijay Krishna Acharaya	Action	<i>Tashan (2008)</i> <i>Guru (2007)</i> <i>Dhoom 2 (2006)</i> <i>Pyaar Ke Side Effects (2006)</i> <i>Dhoom (2004)</i>	Acharya er manusforfatter av publikumssuksessene <i>Dhoom</i> , <i>Dhoom 2</i> og <i>Guru</i> . Med filmen <i>Tashan</i> debuterer han som regissør. Han jobber i likhet med Kabir Khan for det prestisjetunge filmselskapet Yash Ray Films ³ .	Høy status, manusforfatter på for flere av Indias største kassasuksesser de siste årene.
Shagufta Rafique	Kommersielt drama	<i>Showbiz (2007)</i> <i>Dhoka (2007)</i> <i>Awarapan (2007)</i> <i>Woh Lamhe (2006)</i> <i>Jism (2003)</i>	Rafique jobber som manusforfatter for den anerkjente Mahesh Bhatt. Bhatt har medvirket i over 90 filmer som regissør, skuespiller og produsent ⁴ .	Høy status idet hun jobber for et anerkjent firma, men lav staus i bransjen fordi hun kun jobber for andre.
Kabir Khan	Samfunnsrel evant drama	<i>New York (2009)</i> <i>The Journalist and the Jihadi: The murder of Daniel Pearl (2006)</i> <i>Kabul Express (2006)</i> <i>The forgotten Army (1999)</i>	Khan startet sin karriere innen dokumentar film, og jobber nå for det prestisjetunge produksjonsselskapet Yash Ray Films, der han nå lager fiksjonsfilm med en politisk brodd.	Høy status, Jobber for etablert selskap, har fått flere priser for arbeidet.
Suhail Tatars	Samfunnsrel evant drama	<i>Summer 2007 (2007)</i>	Tatars har en mangeårig karriere innen tv som regissør av både dokumentarer og fiksjon. I 2007 debuterte han som filmregissør ⁵ .	Høy status innen tv-produksjoner. Ikke like høy status innen film – har kun laget én film med lunken mottakelse.
Javed Siddiqi	Diverse: Komedie/drama/Kjærlighet	<i>Ek Dhun Banaras Ke (2006)</i> <i>Blackmail (2005)</i> <i>Dil Maange More!!! (2004)</i> <i>Tehzeeb (2003)</i> <i>Zameen (2003)</i> <i>Koi...Mil Gaya (2003)</i> (Siddiqi har medvirket i over 60 filmer, men av plasshensyn går jeg ikke lenger enn til år 2003)	Siddiqi startet sin karriere som manusforfatter i 1977, og har siden skrevet over 50 filmer. Han har også vunnet flere prestisjetunge priser ⁶ .	Høy status, har vært i bransjen lenge og vært med å lage mange filmer.
Asad Hussain	Smalere nisjefilm		Hussain skriver dialoger for såpeserier på tv. Han jobber nå også som manusforfatter for sin venn Sharat Katariya med sin første spillefilm. Katariya var manusforfatter for publikumssuksessen <i>Bheja Fry</i> . Hussain har ennå ikke regissert noen egen film, men håper å støtte til sitt manus i 2009.	Lav status, jobber mest for andre, ikke laget egen film ennå.
Manu Rishi	Diverse kommersielt	<i>Oye Lucky_Lucky Oye! (2008)</i> <i>Mixed Doubles (2006)</i> <i>Raghu Romeo (2003)</i> <i>Saathiya (2002)</i>	Rishi jobber både som skuespiller og manusforfatter. Som manusforfatter skriver han mest for tv, og i de nevnte filmene er han med som skuespiller ⁷ .	Lav status som manusforfatter, men høyere som skuespiller, medvirkende i flere store filmer de siste årene.

³ <http://www.imdb.com/name/nm1715502>

⁴ <http://www.imdb.com/name/nm2756464>, <http://www.imdb.com/name/nm0080315>

⁵ <http://www.indiantelevision.com/interviews/director/suhail.htm>

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Javed_Siddiqi#Personal_life

⁷ <http://www.imdb.com/name/nm2286188>

Informantenes egen hierarkiske plassering i bransjen

Hvor informantene plasserer seg selv i hierarkiet og hvem andre som er med på å bestemme utformingen av produktet, er vesentlig for å forstå den konteksten informantene befinner seg i. I intervjuene stilte jeg spørsmål om hvor mye påvirkningskraft produsenten og skuespillerne hadde i forhold til filmens innhold. Samtlige forteller at det er regissøren som har mest makt, men at produsenten også har en vesentlig rolle i filmproduksjonen. De mener han har en viss makt, men at den er begrenset. Når en produsent først har takket ja til å produsere en film, så blander vedkommende seg ikke så mye inn i manuset. Manuset er da lest på forhånd, så de vet hva de går til. Produsenten har mest makt ved at en regissør er avhengig av at noen vil produsere hans/hennes film. En regissør kan ende opp med å ikke få realisert filmen sin fordi han/hun ikke finner noen produsent, ingen som synes prosjektet virker lovende. Produsenten er den som investerer pengene, og den som er ansvarlig for at penger skal komme inn. Dermed blir det ofte å tjene mest mulig penger som står i fokus.

Jeg spurte også i hvilken grad de kvinnelige skuespillerinnene er med på utformingen av de kvinnelige karakterene. Her fortalte flere at, jo da, dersom de kom med noen gode forslag så ble de hørt. Men det flere fortalte, var at dette var en type kvinner som trivdes med den fremstillingen av kvinner man ser på film, og at deres fokus var mer på å kunne bli likt av flest mulig. Krishna mener de mange kvinnelig skuespillere er tiltrukket av den "glamouren" som knyttes til deres personlighet som filmskuespiller, og at det kan være vanskelig å kombinere å se fasjonabel ut med å stå frem som kritiske røster.

Informantene forteller om en generell frykt blant skuespillerne for å bli knyttet til et spesifikt politisk standpunkt, fordi man da risikerer å miste popularitet. Dette betyr ikke at kvinnene ikke ville satt pris på å bli fremstilt som mer autonome og handlende individer. Krishna mener at det nok egentlig avhenger av hva slags roller man tilbyr dem, og at nok alle ville trives med en rolle de som de mestrer og som kan gi litt utfordring samtidig.

Tradisjonsdiskurs

Jeg vil i det følgende først beskrive hva som kan sies å være kjennetegnene på en kommersiell bollywoodfilm, hva som er de tradisjonelle kvinnerollene og hvordan kjærlighet og seksualitet formidles gjennom filmene. Deretter tar jeg for meg hvordan informantene forstår og forholder seg til den såkalte tradisjonsdiskursen.

Kjennetegn på en kommersiell bollywoodfilm

"Gutt møter jente. De blir forelsket. Familiene er i harnisk, men før det utarter seg til en verbal krig og offer i kjærlighetens navn skal det elskes"(Ullah 2005:18). Slik beskrives bollywoodfilm i kvinnemagasinet *Fett bollywoodfilm*. De mest populære filmene er såkalte melodrama, som er kampen mot det gode og onde, følelser og moralske konflikter. Den ledende karakteren er "helten", "heltinnen" og "skurken". De presenterer et moralsk univers der forstyrrelsen styrer den narrative handlingen. Målet er ofte å gjenopprette orden etter forstyrrelsen. Hvordan og hvorfor noe hender er ofte viktigere enn hva og når. "Historie" har en spesiell betydning. Det holder ikke med en beskrivelse av en dag i en karakters liv. Man må ha med flere generasjoner, familieforhold, konsekvenser av tidligere handlinger, moralske konflikter og ofring. Dette gjør at mange filmer blir episke. De varer vanligvis i hele 165 minutter, på grunn av den fragmentert type narrativ, sangene, komiske episoder og sub-plott. De har også alltid pause. Denne kommer som regel når det er en dramatisk endring i handlingen. Bollywoodfilmene er blitt karakterisert som "kino med avbrytelser". De er viktige på den måten at de virker som å forsinke utviklingen av plottet, og er med på å strukturere forventninger, utvikling og løsning. Når det gjelder sjanger er hindifilmer ofte referert til som "masala" som betyr en blanding av krydder. I denne sammenheng betyr det et potpurri av elementer. Seere vil kategorisere de i ulike sjangre basert på plot, tema og narrativer. For eksempel: gangsterfilmer, komedier, ungdoms- og kjærlighetsfilmer, melodrama også videre. Hva visuell stil angår, så er realisme ikke så viktig for indiske filmskapere, estetisk sett. Det trenger ikke se ut som det er virkelighet (Ganti 2004).

Gokulsing og Dissanayake (Gokulsning og Dissanayaka 1998 i Landfald 2004:16) har listet opp ti kjennetegn som de mener definerer den indiske populærfilmen:

1. Filmene er ikke nødvendigvis realistiske.
2. Filmene etterstreber en fantasiverden.
3. Skuespillerstilen er overdreven.
4. Alle aspektene ved den filmatiske opplevelsen er å anses som melodramatiske.
5. Kamerabruken er "flashy" og hensikten er å dra oppmerksomheten til tilskueren mot seg selv.
6. Det er en veldig påtrengende redigering. Det oppleves ikke som viktig å skjule at det som vises på skjermen er illusjon og fiksjon.
7. Stereotypiske situasjoner og karakterer er vanlige.
8. Musikken er sentral.
9. Sangene er ofte sunget av kjente playback-sangere og funksjonen deres er å folde ut historien .
10. Dansescenene er ofte brukt til å intensivere følelsene hos publikum. Særlig brukes de for å uttrykke seksuelle undertoner.

Kvinneroller i den tradisjonelle bollywoodfilmen

Som nevnt innledningsvis kan man i bollywoodfilmene dele kvinner inn i fire typer: hustruen, moren, vampen og kurtisanen. Hustruen er som den rene, dydige, hengivne og lojale som vinner helten til slutt, og som alltid står ved hans side. Også moren har stor betydning i de indiske filmene, som i samfunnet. For eksempel brukte man i filmen "Mother India" morsbegrepet som redskap i oppbygning av en indisk identitet. Videre har vi vampen. Når en kvinne forsøker å løsrive seg fra mannen, blir hun som regel straffet i en eller annen form. Noen filmer har historier som bygger på at en helt må velge mellom det som anses å være en ren kvinne, og en vamp. Vampen er mer eventyrlysten, uavhengig og har hatt flere forhold. I de fleste indiske filmer blir hun sammenlignet med den vestlige verden. Helten velger alltid den rene indiske kvinnen, og vampen blir igjen alene. En fjerde kvinnetype er kurtisanen: hun spiller også en viktig rolle i indiske filmer. Hun er ikke av den tradisjonelle typen, men heller ikke en vamp.

Hun eksisterer utenfor det hjemlige miljøet, og tilbyr menn omsorg og fysisk tilfredsstillelse. Hun blir forelsket i helten, men han faller ikke for henne. Kurtisanens rolle er derimot respektert og beundret på grunn av hennes musikalske oppdragelse. Bollywood-filmer ender alltid med at kurtisanen blir forlatt til å leve i ensomhet fordi tradisjonene går seirende ut (Ullah 2005:19).

Formidling av kjærlighet og seksualitet

Landfald (2004) skriver at kjærligheten i indisk populærfilm hovedsakelig formidles gjennom to modeller. Den ene modellen er den såkalte Radha-Krishna-modellen som omhandler kjærligheten som den er nå. Den blir sett på som noe som er positivt og gledesfylt og er ren, altoppslukende og evigvarende. Den andre modellen, Laila-Majnu, står i motsetning til dette. I denne modellen blir den jordiske kjærligheten sett på som en forberedelse til den himmelske. Det er Radha-Krishna modellen som er mest brukt (Landfald 2004:44). Et av kjennetegnene til Radha-Krishna modellen er at kvinnen er nødt til å leve etter tradisjonelle normer. Moralen er ofte at dersom hun gjør det, så vil hun bli lykkelig. De kvinnene som bryter disse normene fremstilles som regel som egosentriske og kalde, og blir som oftest straffet for sine handlinger (Landfald 2004:44). Når det gjelder den kvinnelige seksualiteten, forteller Landfald om tre måter man kunne uttrykke kvinnelige former og sexlyst i de tradisjonelle bollywoodfilmene:

1. The tribal dress: kvinnene bærer tradisjonelle kostymer som fremhever kvinnelige former.
2. Drømmesekvenser/våt sari: dette er sekvenser der man gjerne forflytter seg i tid og rom. Særlig populært er det å vise kvinnene i regnet i et våt sari. Den våte sarien avslører de kvinnelige former og regnet er et tradisjonelt tegn på fruktbarhet.
3. Bak buskene: i en dansesekvens kan de to forelskede gjerne forsvinne bak en busk for å så komme tilbake og tørke seg rundt munnen. Dette kan forstås som en offentlig bekreftelse på at det er noe privat som har skjedd.

Denne lett kamuflerte måten å formidle kjærlighet og seksualitet på, har nær forbindelse med sensurlovgivningen. Allerede da de første filmene kom, ble staten klar over deres potensielle makt som propagandamiddel. Man fryktet hva som kunne bli konsekvensene av at folk begynte å gå på kino. Den første sensurlovgivningen kom i 1918, og konsentrerte seg om å ikke tillate filmer som kunne oppfattes støtende seksuelt eller politisk, eller være for voldelige. I de senere årene har det mindre strengt i forhold til vold og politikk. Og når det gjelder seksualiteten, skal den basere seg på hva som anses som allment akseptert i den indiske kulturen. Og siden offentlig kyssing er fremmed i den indiske kulturen, ser man dette sjelden på film. Når det gjelder utenlandske filmer i India, er de ikke utsatt for like streng sensur som de indiske. Dette fører til en oppmykning av hva som anses som akseptert i indisk film (Landfald 2004:22-25).

Informantene om tradisjonsdiskursen

Alle informantene er helt tydelige på at de befinner seg innenfor en bestemt filmtradisjon slik det fremgår av kjennetegnene jeg har beskrevet overfor, og at dette har stor innvirkning på deres egne filmer. Hva som er de viktigste komponentene innenfor denne tradisjonene, beskriver de litt ulikt. Krishna, som lager kommersielle filmer, mener for eksempel at det aller viktigste er konflikter, drama og de velkjente sang og dansenumrene. Han beskriver filmene som et lappeteppes av mange ulike nødvendige komponenter, som samlet utgjør helheten i filmen.

Rishi er mer opptatt av nødvendigheten av å skildre de indiske familieforhold. Han beskriver filmene med utsagnet:

"I am a father, and have 1500 rupies in my pocket. My son needs 10 000 rupies. How will he get the 10 000 rupies, is a story". (Manu Rishi)

Han mener tradisjonen handler mer om at publikummet skal kunne kjenne seg igjen i problemstillingene, og føle at det handler om dem selv. Det er de nære tingene som fungerer best, sier han, og forteller at selv om det foregår bombeseksplosjoner over hele verden, skal bollywoodfilmene handle om kjærlighet. Filmenes oppgave er å formidle en optimistisk holdning til livet, og at

publikummet føler en gjenkjennelse; ”jammen hun er jo akkurat som meg!” (Manu Rishi).

Alle er også enige om at det innenfor tradisjonen ikke er noe mål at filmene skal være realistiske. De forklarer at den største delen av publikummet går og ser filmer kun fordi de ønsker å bli underholdt. De ønsker å le ett par timer og forventer ikke så mye den indiske populærfilmen. Som Tatari beskriver det:

”They just want to laugh and come back” (Suhail Tatari).

Hvorfor tradisjonen er akkurat slik, forklares med at den indiske virkeligheten er så preget av elendighet og alvorlige problemer at folk ønsker å glemme denne virkeligheten når de går og ser film. Slik blir kinogåingen et frirom fra virkeligheten. Rafique beskriver dette elementet som det aller viktigste når det gjelder bollywoodtradisjonen. Hun mener filmene skal tilby en slags fantasiverden der man i et par timer kan glemme den man er, og heller få lov til å leve seg inn i den man skulle ønske man kunne være. Hun mener industriens aller fremste oppgave er nettopp å opprettholde tradisjoner og kaller hele industrien for en ”illusjonsfabrikk”.

Når det gjelder kjønnsrollene i filmene, er det sterke tradisjonelle føringer også her. For det første beskrives stjernene i filmene som svært vesentlige nå det gjelder å skulle forutsi filmenes potensielle suksess. Slik har det alltid vært, sier de, og slik kommer det nok til å fortsette å være, mener de. Som Tatari uttaler:

”Basically it’s all about the star. If you have one big star, you can make anything”.

Dessuten er denne helten tradisjonelt en mann, som også gjør de mannlige stjernene til de alle største i Bollywood. Kvinnens oppgave blir som regel ”å være til pynt”, å danse rundt trærne og forsøke å forføre helten, sier Rafique. De siste årene har dette vært kvinnens oppgave i hovedsak. Men selv om dette er det kvinnebildet som er mest kjent og etablert nå, så har det visst ikke alltid vært slik. Hussain forteller at kvinnene i tidligere filmer rundt 40- til 60-tallet ble portrettert som sterke og realistiske. Men rundt 70-tallet endret filmene seg fordi det i samfunnet var mye problemer med fattigdom og arbeidsløshet og det ble en særlig stor belastning for mennene i samfunnet, for familienes overhoder.

Som et forsøk på å gi en oppmuntring og skape en optimisme i samfunnet, ble det skapt en ny type karakter, den mannlige helten, hevder han. Helten måtte skaffe penger for å få sine søstre giftet bort, han måtte passe på sin syke mor, han måtte ta hevn på fabrikkeieren som hadde gjort sin far arbeidsløs og prøve å skaffe seg selv jobb i et vanskelig arbeidsmarked. Han forteller at denne portretteringen var et slags speilbilde av hvordan samfunnet var på den tiden, og satte standarden og stilen for filmene fremover også. Kvinnenes oppgave ble nå bare å hjelpe å kaste glans over denne mannlige helten. Ifølge Hussain er det dette kvinnebildet som henger igjen i dagens tradisjon og som blir slik publikummet forventer å se kvinnene også i dagens filmer.

Den såkalte bollywoodformelen beskrives som godt etablert og svært populær i det indiske samfunnet. Derfor fortsetter filmskaperne å lage filmer av samme type også i dag. Informantene virker bundet til denne formelen selv, enten de ønsker det eller ikke. Det er ved å lage filmer som er såkalte bollywoodfilmer at de i det hele tatt får laget film i India, forteller de.

Kommersiell diskurs

En annen diskurs som ser ut til å påvirke filmskaperne i sitt arbeid, er den jeg har kalt den kommersielle diskurs. Jeg innleder med å fortelle om hvordan man i bransjen generelt forholder seg til dette aspektet, og fortsetter med hvordan informantene forholder seg til det kommersielle aspektet i industrien, og hvordan det påvirker fremstillingen av kvinnene.

Systemet av finansiering og distribusjon

Finansiering av filmer i India er nært knyttet til den svarte økonomien, som er regnet å være halvparten så stor som den offisielle økonomien. Bollywood er et av de steder der det investeres mest urapporterte penger. Selv om mange filmer flopper, er det mange investorer som blir lokket av glamouren og potensialet for å gjøre enorm profitt. Budsjettene varierer fra 15 millioner rupies til 650 millioner (som tilsvarer ca 1,9-80 millioner norske kroner⁸), og ordinære store filmer koster rundt 150-200 millioner rupies (tilsvarende ca 18-25 millioner norske kroner⁹), hvor den mannlige hovedrollens lønn er den høyeste

⁸ <http://www.finn.no/finn/travel/info/currency/>

⁹ <http://www.finn.no/finn/travel/info/currency/>

enkeltutgift. Dermed blir deres lønninger raskt på 25 prosent av filmens budsjett. Produksjon og distribusjon er ikke integrert, og filmene er distribuert i India og resten av verden gjennom et desentralisert nettverk av uavhengige distributører (Ganti 2004:56-62).

Kommersiell suksess og klassifisering av publikum

Målet om kommersiell suksess er det som driver mange folk i bransjen. Det er vanskelig å oppnå, og det er mange som prøver. Det er rundt 15-20 prosent av filmene som oppnår suksess hvert år. Selv om filmskaperne hevder at de ikke har noen idé om hvordan publikum vil ta imot filmene, eksisterer det bestemte forutnelser om publikums smak og forventninger. Heller enn å gjøre formelle markedsundersøkelser, bygger de sine antagelser på observasjoner av mottakelsen av tidligere filmer. "Hitter" og "flopper" oppfattes av filmskaperne som et nøyaktig barometer på normer rundt sensitive temaer og blir da grunnlaget for kunnskapen om deres publikum. Og det kommersielle utfallet har stor betydning ettersom det er mange færre "hitter" enn "flopper". Filmskaperne vet at store deler av deres publikum har liten disponibel inntekt og må velge med omhu de filmene de vil bruke penger på.

Generelt prøver filmskaperne å nå de store massene, fremfor et nisjepublikum. De klassifiserer allikevel sitt publikum i ulike grupper etter kjønn, klasse, bosted, alder og lignende. Disse klassifiseringene er basert på en idé om at utdanning, yrke og bosted former publikummets smak.

En vanlig måte å kategorisere publikummet på er med dikotomien: "klasse" – "masse". Massene representerer såkalte arbeidere, enten analfabeter eller de med lite utdanning. Filmskaperne mener at for denne gruppen er det å se film mest for underholdningens skyld, for i et par timer å kunne rømme fra deres harde liv. De skal like storslåthet, action, slap-stick-humor og bombastiske dialoger. De skal også i hovedsak være menn, og de ser filmene kun på kino. "Klassene" er karakterisert som det motsatte: utdannede kvinner og menn, vanligvis engelsktalende, sofistikerte, foretrekker realisme, tåler at en films handling utvikler seg sakte, og ser ofte filmene hjemme. Alle filmskaperne ønsker å lage en "superhit" som appellerer til alle. De ulike kategoriene av publikum

oppleves dermed som et hinder, og målet er å oppdage hva som appellerer til alle disse gruppene. Filmbransjen må hele tiden forhandle rundt disse ulike preferansene og prøve å finne en middelvei som kan øke antall potensielle publikummere for filmen. Siden rundt år 2000 har det kommet en ny kategori. Med de nye multiplex-kinoene i de store byene, har såkalte "multiplexpublikum" blitt et nisjepublikum. Mindre budsjetter og historier basert på en elitistisk urban livsstil er nå økonomisk lønnsomt fordi det er lettere å fylle små saler (Ganti 2004:62-66).

Informantene om det kommersielle aspektet

Fremstillingen av kvinnene forklares ikke bare med tradisjon. De kvinnelige karakterene i filmene har forandret seg med tiden, og på ett vis i takt med samfunnsutviklingen for øvrig. En av hovedårsakene til det virker å være at industrien også har en veletablert markedslogikk.

Flere av informantene forteller at Bollywood i stor grad er en kommersiell bransje. Og at målet i stor grad er og har vært å tjene mest mulig penger. Hussain forteller at det opprinnelig var kremmere, grønnsakshandlerne, som begynte å produsere film i India. Deres fokus var å tjene penger på å produsere film.

Siddiqui virker å være innenfor en markedsrettet tankegang når han forklarer hvorfor han mener filmene ikke fungerer som kommentarer på samfunnet og ikke fungerer som noen rettesnor på hvordan man bør oppføre seg. Han sier at det filmskaperne forholder seg til er hva publikummet aksepterer fra karakterene i filmene. Og det publikummet virker å akseptere, lager de mer av. Dersom filmen får publikum, så betyr det at de aksepterer karakterenes handlinger. Dersom publikummet svikter, oppfatter filmskaperne at karakterenes handlinger ikke blitt akseptert. Og så retter de handlingen og karakterene i filmene etter den oppfatningen folket vil ha.

Shagufta forteller også at utformingen av karakterene i filmene fungerer etter en slik markedsdynamikk. Hun jobber i et firma der målet med filmene er å innbringe mest mulig penger, forteller hun. Og hun forklarer hvordan dette målet er det som i størst grad bestemmer hvordan kvinnene blir fremstilt. De former

de kvinnelige karakterene etter hvordan de bli best mottatt av publikummet, forklarer Shagufta.

Hennes oppfatning er at de fleste filmene som lages i India ikke ser ut til å lages for å treffe et kvinnelig publikum. Stort sett er kvinnene i filmene å oppfatte som barbiesdokker som bare danser rundt og vrikker på seg og forsøker å forføre den mannlige helten. Hun forteller at kvinnene tidligere ble fremstilt mer realistiske, men at slike filmer ikke lages mer fordi dette ikke blir så godt mottatt hos publikummet lenger. Hun forteller at det som fungerer best er å forme kvinnene som en blanding av den tradisjonelle indiske kvinnen og en mer moderne forførerinne. Men her er det viktig å balansere de to idealene. Hun kan ikke være for mye beskjeden husmor, men heller ikke bare en forførerinne.

"Women seducing men, the "in your face" type of women, is what sells now. The nice sweet woman doesn't sell anymore at all".

For Shagufta blir det dermed meningsløst å skulle fremstille kvinnene som korrekte husmødre, fordi dette er ikke lenger det publikummet ønsker seg. Målet blir heller å balansere kvinnerollen i form av tradisjon og modernitet slik at hun blir akseptert av et størst mulig publikum. Hun mener dette er hva de fleste filmskaperne prøver å portrettere nå for tiden.

Hun forteller også at publikummet ikke lenger ønsker å se den typen kvinner som de kan se hjemme, den tradisjonelle indiske kvinnen. Det publikummet ønsker er en mindre virkelighetsnær kvinne, som Shagufta beskriver som:

"A woman with red lipstick, painted mouth and long hair. They want to see the kind of women they could never have."

Dette ønsket om ikke-realistiske kvinner kan sees i sammenheng med at publikummet generelt ikke ønsker å se realistiske filmer, og at filmtradisjonen ikke handler om realisme. Men når Shagufta snakker om "den typen kvinner de ikke kan få", så snakker hun også om det mannlige publikummet. Hva den kvinnelige delen av publikummet vil ha, mener hun er kvinner som gjør opprør når de blir utsatt for urettferdighet, en kvinne som klapper til sin ektemann dersom han har vært slem mot henne. Hun mener at det kvinnelige

publikummets ønske er å se kvinner som ikke er slik de selv er, men heller så tøffe de skulle ønske de var.

Flere av filmskaperne forteller at det også er en slik tankegang som råder når det gjelder hvilken moralske "meldinger" som formidles gjennom folket. Kabir Khan forteller at for noen år siden var symbolikken slik at dersom en kvinnelig karakter gikk kledd i jeans, kunne man være sikker på at det var en såkalt dårlig kvinne. Dette har riktignok forandret seg nå, sier Khan.

Flere av filmskaperne uttrykker også misnøye med denne tradisjonen, og at den står så sterkt i samfunnet. De skulle ønske at folket var mer villige til å se nye ting og til å bli utfordret mer gjennom filmene. Khan forklarer at dette ikke nødvendigvis handler om at filmskaperne selv presser moralen i en spesiell retning etter egne overbevisninger, men at moralen reguleres mer etter hva man tenker vil være populært blant publikum. Presser man den kvinnelige friheten for langt, kan man ende opp med å miste sitt publikum. Og i en bransje hvis fokus er å tjene mest mulig penger, kan dette være viktigere enn en motivasjon om å skape frie kvinner på skjermen. For eksempel er den kvinnelige seksualiteten et ømt tema i det indiske samfunnet. Khan mener mange holder seg unna dette temaet fordi de kan risikere at filmen ikke blir akseptert av publikum dersom de trækker litt feil. Han nevner som eksempel en film som ble produsert av det produksjonsselskapet han jobber for, der den kvinnelige hovedrollen ble en prostituert, men som allikevel ble tatt tilbake av mannen sin selv om han visste at hun var prostituert. Denne filmen floppet fullstendig, og at dette tolket de som at de hadde gått for langt. En kvinne kan ikke komme unna med sånt, viste det sviktende billettsalget, forteller han.

Shagufta forteller riktignok at det finnes de som lager filmer av mer realistisk art. Men disse filmene får kun et smalt publikum. Hun sier:

"They get some award, some Golden lotus here, some Golden leaf there, but I mean what's the point?" (Shagufta Rafique).

Det er ikke noe poeng å lage slike filmer, mener hun. For disse filmskaperne får ikke laget mer enn noen få filmer allikevel når de vinkler historiene slik.

Suhail Tatari mener at bransjen ikke føler noe samfunnsansvar i forhold til hvordan de fremstiller kvinnene. Han har selv jobbet mye i tv, og mener det er mye verre portretteringer av kvinner der. Der er kvinnene totalt underdanige, gir etter for sine ektemenn og er alltid hjemmeværende. Og det som er interessant er at tv-bransjen stort sett styres av kvinner. Tatari mener at kvinnene i denne bransjen ikke bryr seg om hvordan de portretterer kvinnene, og at portretteringen ikke stemmer med hvordan kvinnene er i virkeligheten. Det som er deres fokus er hvorvidt de tjener penger på serien, sier han.

Slikt sett ser det ut til at den kommersielle diskursen står sterkt blant informantene. Mange filmskaperes hovedfokus forklares å være å kunne fenge flest mulig. Dermed blir den endringen som skjer i forhold til kvinnerollen, nøye kalkulert i forhold til hva man antar vil fenge flest. Slik blir kvinnerollen sterkt preget av opinionens tanker om henne. I India er 80 prosent av kinopublikummet menn. Slikt sett kan man si at det i hovedsak er deres smak og preferanser som får betydning når de kvinnelige karakterene utformes. De utformes etter det mannlige blikkets ønsker, forteller Hussain.

Idealistisk diskurs

Men tradisjon og markedets ønsker er ikke de eneste faktorene som påvirker utformingen av filmene. Den indiske stat er bevisst på filmenes evne til å påvirke publikummets meninger og holdninger. Da de tidligere sponset filmindustrien, brukte de filmene som propaganda for Gandhis politikk, og i tiden etter frigjøringen ble film brukt som et bevisst ledd i å skape samhold og nasjonal identitet (Ganti 2004). Landfald (2004) mener at den indiske filmen i begynnelsen ble oppfattet som en trussel av indiske myndigheter og at de på 1910-1920-tallet ble bevisst filmens potensial som propagandamedium. Den første sensurlovgivningen konsentrerte seg om å forhindre filmer som ble oppfattet som støtende seksuelt, politisk eller inneholdt for mye vold (Landfald 2004:22). I de senere år har regler omkring politikk og vold blitt moderert. Når det gjelder seksualitet baserer disse reglene seg på hva som anses som allment akseptert i indisk kultur. Som tidligere nevnt er offentlig kyssing tabu i India, og kyssing i bollywoodfilm foregår følgelig ytterst sjelden. Landfald hevder at fremdeles i dag brukes indisk populærfilm som medium for å fremme ulike

holdninger og verdier i samfunnet, og nevner som eksempel publikumssuksessen Lagaan, som problematiserer landets holdninger og behandling av de såkalte "kasteløse". Landfald tar også til orde for at den tendensen til å ta for seg mer kontroversielle temaer er et tegn på at filmskaperne ønsker å påvirke den indiske kulturen (Landfald 2004:24). Fareed Kazmi, går så langt som å påstå at disse filmene er bevisst propaganda (Kazmi 1999:42). Jeg vil nå komme inn på hvordan en idealistisk diskurs gjenspeiles og forklares av informantene. Både i intervjuene og i analysen av filmene, har jeg særlig fokusert på idealisme i forhold til likestilling mellom kjønnene. Jeg undersøker hvilken grad av frihet kvinnene virker å ha, hva som formidles som deres muligheter og begrensninger, og hvor likestilt de virker å være med de mannlige karakterene. Jeg har spurt filmskaperne hvor bevisste de selv mener de er, og jeg har studert filmene og vurdert i hvilken grad og hvordan dette gjenspeiles.

Informantenes idealistiske motivasjoner

Flere av informantene uttrykker idealistiske motivasjoner i forhold til de kvinnelige karakterene i deres filmer. Regissøren av Tashan, Krishna, forteller at han selv liker kvinnelige karakterer med integritet. Han liker "sterke" kvinner og ønsker å portrettere de i filmene også. I filmen virker han å ha utfordret kvinnenrollen der det er kvinnen som tar hevn. Han forteller at denne karakteren i filmen antagelig ikke kunne blitt laget for fem år siden, og at det kan hende at mange også i dag ikke har akseptert den delen av filmen. Men når det er gjort, tror han at et par barrierer brytes.

Også Kabir Khan uttrykker en bevissthet rundt de kvinnelige karakterene. Han mener hans egne kvinnekarakterer ikke passer inn i den tradisjonelle fremstillingen, og at han kjenner så mange sterke kvinner at han ønsker å vise dem mer slik på film. Han nevner særlig hvordan kvinnene blir fremstilt på tv, og at han tar sterkt avstand fra den type portrettering.

Både Khan og Krishna virker motivert for å utfordre industrien. De vet at de må treffe et visst antall publikum, men har også egne motivasjoner som strekker seg utover det. Særlig Khan har tidligere laget dokumentarer og er derfor politisk orientert, og ønsker å ta dette med i filmene han lager. Han mener det er viktig

for filmskapere i et land som India å rette oppmerksomheten mot de problemer som finnes i samfunnet. Det er altfor få som gjør det, mener han, fordi alle er så opptatt av den virkelighetsfjerne kinoen. Khan har en annen oppfatning av hva underholdning er, og beskriver det som :

”Entertaining means that the brain is activated, you know. I think that is entertainment” (Kabir Khan).

For Khan er ikke det at en film er en publikumssuksess nødvendigvis noen garanti for at det er en god film. Han mener man bør strebe etter å lage et meningsfullt produkt så langt det lar seg gjøre. Han mener også å se at det går mot en utvikling der slike filmer både blir laget og går bra økonomisk også .

Khan er altså ikke med på at filmer skal lages som publikumsfrierier, og at det er de bestselgende filmene som også er de beste. Han sier at det de siste to årene har kommet flere veldig bra filmer som har vært utpreget politiske, og som har funnet et stort publikum og innkassert store summer. Han mener at med TV, så blir indere eksponert for alle typer film, som igjen gjør at folks smak også utvikles. Folk ønsker nå å se flere typer film, og ikke bare den ”hjernedøde” underholdningsfilmen, mener han.

Suhail Tatar virker også være samfunnsbevisst og ideologisk i forhold til de filmene han lager, og de kvinnelige karakterene. Han har i sin film forsøkt å skape et realistisk bilde av en kvinne, og ikke en slik overflatisk kvinne man vanligvis ser, sier han. Han mener dessuten at dersom man ikke lager en utelukkende fantasifilm, så bør man være bevisst på hva som skjer rundt en, og at en viss grad av realisme bør blir reflektert i filmen. For, sier han, det er så mange ting som skjer og så mange temaer som bør belyses.

Det er flere som ytrer et ønske om å ”oppdra” og møte publikummet så langt det lar seg gjøre, men også samtidig kunne lage det de egentlig ønsker å lage. Khan forklarer denne tilpasningen i en film han laget som handlet om krigen i Afghanistan:

”You have make it in a part of a package that attracts people to come. And then you have to give the political references in a very subtle matter” (Kabir Khan).

En typisk Oliver Stone film fungerer ikke, den ville bare fremmedgjøre publikummet, hevder han. Han sier man må innse at publikummet ikke er så modent, trass i at industrien er gammel. Han tror at kanskje rundt halvparten av publikummet ikke engang vet hva Taliban er. Dermed ville det vært umulig å prøve å lage en film kun om Taliban. Men forhåpentligvis er det noe man kan få til i fremtiden, sier han.

Overlappende diskurser

De nevnte tre diskursene tradisjonell diskurs, kommersiell diskurs og idealistisk diskurs er de faktorene jeg fra intervjuene finner at påvirker filmskaperne mest. Men det er ikke slik at disse tre diskursene står helt alene og ikke påvirker eller blir påvirket av de andre diskursene. Alle diskursene fungerer sammen, og variasjonene i filmene blir et resultat av hvor mye hver enkelt diskurs påvirker i forhold til de andre. Dessuten overlapper de hverandre i innhold. Den kommersielle diskursen er for eksempel avhengig av filmtradisjonen, da man kan tjene mye penger ved å fremstille kvinnene (til en viss grad) tradisjonelt. Filmtradisjonsdiskursen er også avhengig av at det tradisjonelle får en viss appell for å overleve som filmtradisjon. De tre diskursene blir dermed ikke å forstå som tre uavhengige størrelser, men heller som tre lett blandede faktorer. Filmskaperne hevder dessuten av bransjen nå er i forandring. Jeg vil nå presentere hva Ganti (2004) skriver om produksjonsprosessen, hva informantene forteller om endringer i dagens bransje, og deretter hvor mye handlingsrom de opplever å ha innenfor disse diskursene.

Nye tider, nye filmer

Ganti (2004) forteller at en rådende påstand er at manus er sjelden skrevet, og like sjelden fulgt når man lager bollywoodfilm. Medlemmer av industrien hevder det råder en uprofesjonalitet, en mangel på organisasjon og disiplin (Ganti 2004:66). Alle i bransjen hevder at de selv er bedre enn normen. Også selve prosessen i filmlagingen skal være preget av mye fleksibilitet og variasjon mellom selskaper. Det er mange måter en film kan bli til på. Ideer til historier kan komme fra mange typer folk: skuespillere, manusforfattere, regissører, assistenter og lignende. Men hvordan en idé til en film mestrer å bli til en film, avslører mye om hvor makten ligger i industrien. Produsenter og regissører er

ikke alene om å kunne realisere filmer. Mannlige stjerner kan også ta initiativ til å lage film. Folk som ennå ikke har slått gjennom, kan overtale en mannlig stjerne til å bli med i deres prosjekt. En mannlig stjernes villighet til å være med i en film er et validitetsstempel i bransjen (Ganti 2004:66-67). Tross deres viktighet i prosessen, har manusforfatterne i Bollywood lite makt og lav status, sammenlignet med annet kreativt personell. Selv om mange snakker om viktigheten av manuset, er ikke industrien villig til å investere mye tid på å lage kvalitetsmanus. Det er ikke ansett som noe som krever spesielle evner. Regissører skriver ofte manuset selv. Mange skriver på oppdrag, og får liten tid til annet. Eneste måten å få det til (uavhengig manus) er dersom de klarer å overbevise en mannlig stjerne om å være med i filmen (Ganti 2004:66-74).

Krishna mener den indiske filmindustrien er i endring nå. Personlig tror han India er klar for å se sterke kvinner på film, og at den indiske kulturen faktisk er full av dem. Men han tror det for publikum er lettere å se en mann bruke vold enn en kvinne, fordi det står i motsetning til den stereotypiske ideen om at de er mildere og mindre voldelig skapninger. Men han mener at kvinner er så stor del av publikummet i dag, og det å se sterke kvinner på skjermen må være oppmuntrende for dem.

Også Khan mener at han i dagens industri ser at det skapes en atmosfære og miljø for å hjelpe nye ideer til å komme fram og nye talenter får mulighet til å prøve seg. Og det bekreftes av flere andre informanter. Hussain forteller at han ser mange produsenter endre fokus nå. Han kjenner til et filmselskap som kjøpte opp en film, selv om de visste at den antagelig kom til å "floppe". De kjøpte filmen fordi de syntes den hadde et interessant tema. Han mener han ser denne utviklingen flere steder i bransjen.

Krishna mener også at kvinner ikke lenger fremstilles slik de gjorde for ti, tyve år siden. Han synes nå å se at kvinnene har fått egne identiteter. Han nevner en av fjorårets kassasuksesser "Jab we met", som hadde en veldig sterk kvinnelig hovedrolle. Og populariteten var mye mer takket være den kvinnelige hovedrollen enn den mannlige, mener han. Så han mener han ser at det har skjedd en stor endring.

Filmskaperne forteller også om hvordan det de senere årene i de store byene har dukket opp en ny type kino, de såkalte multiplex-kinoene. De har bedre sitteplasser og bedre lyd. Billettene til disse kinoene er også rundt tre-fire ganger dyrere enn billettene på de vanlige kinoene. Dette nye fenomenet er tilpasset den nye indiske middelklassen som har råd til å betale mer og kan kjøpe popcorn til filmen. Flere av filmene som vises her må heller ikke oppfylle kravene om å treffe flest mulig blant befolkningen. Disse filmene kan heller konsentreres om en spesifikk målgruppe. Dessuten er disse filmene ikke like avhengig av å få inn like mye penger som de større produksjonene er. Fordi billettene er dyrere, er det også lettere å få inntekter av billettsalg.

Hussain mener at det er mye takket være dette at bransjen er i forandring. Man har muligheten til å lage film med atskillig mindre budsjett enn tidligere. Han forteller om hans venn Sharat Katariyas nye film, som lages med et budsjett på rundt 500.000 dollar. Dette er ifølge Asad rimelig lite budsjett. Men dersom disse filmene vises i alle de store byene én helg, vil dette budsjettet bli dekket. Så kan de selge rettighetene til tv, til satellitt-tv og selge rettighetene til utenlandsk distribusjon og så videre. Ved hjelp av disse nye betingelsene, kan altså de mindre filmene også tjene penger. Hussain forklarer at en som hans venn Sharat tidligere ikke engang kunne tenke på å lage sin egen film. Han selv kunne heller ikke tidligere se for seg å kunne lage sin egen film. Dette er fordi han ikke har noen kontakter, og at det tidligere var essensielt når man skulle få realisert en film. Man ville bruke rundt ti til femten år på å skaffe seg kontakter, og så ville man etter hvert begynne å lage egne filmer. Men i dagens bransje så er det faktisk mulig for en som han selv å kunne lage sin egen film, forteller han. Og at dette er på grunn av de nye multiplex-kinoene. Han kan nå vite med sikkerhet at uansett hva slags film han kommer til å lage, så kommer det til å være et publikum der ute som kommer til å se filmen. Hussain tror at på grunn av disse nye lavbudsjettsfilmene har det blitt lettere, for dersom man feiler og lager noe helt elendig, eller som feiler kommersielt, så er det mulighet for å dekke mesteparten av hva du har investert. Og dersom man mister alt, så er det heller ikke så mye man har mistet. Og får man et lite overskudd, kan man bruke dette til

å investere i et nytt prosjekt. Så Hussain mener at med dette er den indiske filmbransjen absolutt i forandring.

Handlingsrom

Kvinnefremstillingen innenfor de tre diskursene jeg har presentert er ulike. I tradisjonsdiskursen fremstilles kvinnene i tråd med den tradisjonelle fremstillingen, som er en passiv, men forførende kvinne-karakter. Den kommersielle diskursen former kvinnene etter hva som virker å være aller mest populært blant publikum, enten det er den tradisjonelle eller lettere moderne kvinnen. Og den idealistiske diskursen styres av nettopp ideologiske overbevisninger. Kvinnene i denne diskursen er gjerne sterke og handlende og går ofte imot stereotypien og tradisjonen. Selvstendighet og uavhengighet knyttes ofte til de idealistiske fremstilte kvinnekarakterene.

Det virker som de to diskursene som omhandler tradisjon og kommersialisme er de to viktigste og mest nødvendige å forholde seg til når man lager film. Det er vanskelig å ikke skulle forholde seg til filmtradisjonen, og det er vanskelig å ikke skulle forholde seg til at filmen må trekke et visst antall mennesker til kinoen. Selv om det er flere av informantene som legger vekt på idealistiske ideer, så virker det som om det ikke er noe som er et krav i bransjen. Og som informantene forteller, så er det å lage en film som selger mye, et viktig bransjekrav. De forteller også om at det skjer endringer, og at det nå, mer enn tidligere, er mulig å lage filmer beregnet på et mindre publikum.

Kvinnefremstillingen fremstår av disse intervjuene som å styres mest av et dialektisk forhold mellom tradisjonen og markedet. Filmskaperne streber etter å treffe det som passer flest folk, også når det gjelder kvinnerollene. Men dersom man har idealistiske ideer om fremstillingen av kvinnene, så virker det som det er et visst rom for å fremme slike holdninger, vel og merke om man klarer å kombinere det med de to andre diskursene. Men informantene snakker om endringer som går i retning av film av mer seriøs og samfunnskritisk karakter. Så kanskje denne diskursen får en større betydning i bransjen i fremtiden enn den virker å ha nå. Men det virker uansett som om den tradisjonelle folkelige filmen kommer til å leve godt en god stund fremover.

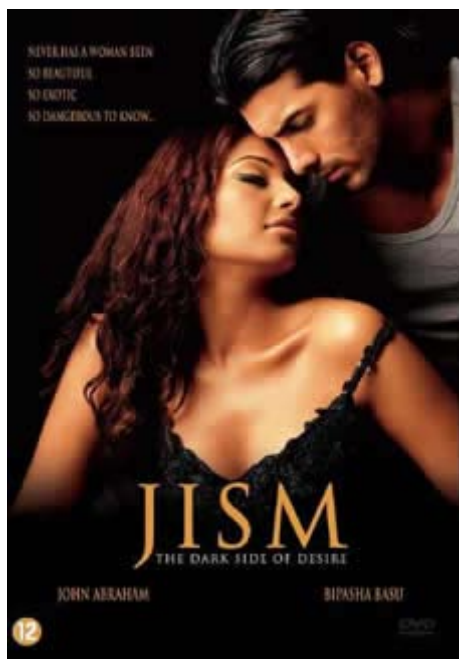
Det er vanskelig å vite hvor stor grad av frihet informantene opplever at det er innenfor og mellom de tre diskursene. Jeg får inntrykk av filmskaperne selv velger den diskursen de ønsker å være mest tro mot, og fortsetter så å forholde seg mest til denne diskursen. Men det virker absolutt mulig å veksle mellom de tre dersom man ønsker det. Men da er det viktig å ha tenkt gjennom hvor viktig det er å tjene masse penger på den filmen man lager. For dersom man ønsker seg en størst mulig kommersiell suksess, er det mest hensiktsmessig å følge tradisjonsdiskursen og den kommersielle diskursen. Men er ikke pengene den største motivasjonen, kan man tillate seg å følge den idealistiske diskursen i større grad, for denne er helt klart den man tjener minst på å følge.

Oppsummering

Jeg har nå gitt en innføring i hvordan bollywoodbransjen fungerer, og presentert informantene i denne undersøkelsen. Jeg har gått gjennom de tre diskursene som gjennom intervjuene har vist seg å ha størst innvirkning i utformingen av kvinnerollene, kort oppsummert som tradisjons-, kommersiell og idealistisk diskurs. Jeg har også gitt et lite bilde av de endringene som bransjen virker å påvirkes av, og hvor mye handlingsrom filmskaperne opplever å ha innenfor ulike rammene de jobber i. De to neste kapitlene består av filmanalyser av de kvinnelige heltinnene i filmene Tashan og Jism, som to av informantene, Vijay Krishna og Shagufta Rafique, har henholdsvis regissert og skrevet manus til.

Kapittel 5. Filmanalyse Jism

Bilde 1. Filmplakaten til Jism



En kjærlighetshistorie med åpenbart mye begjær.

Kilde: <http://www.karaokefrombollywood.blogspot.com>

Innledning

Denne delen av analysen er hva Fairclough omtaler som analyse av tekst. Her undersøker man hva som kommuniseres gjennom teksten, og hvordan det kommuniseres (Jørgensen & Phillips 2008:81). I dette tilfellet er det både tekst og bilder i film som skal analyseres. Dette kapittelet er en analyse av filmen Jism, analysert med de analyseverktøyene jeg beskriver nedenfor.

Analyseverktøy

Jeg tar utgangspunkt i det som er ansett som diskursen om egenskapene til den tradisjonelle bollywoodheltinnen og ser i hvilken grad de to kvinnelige hovedrollene opprettholder eller avviker fra denne diskursen. Til dette bruker jeg begrepene nodalpunkt, momenter og elementer. Som nevnt i teorikapittelet

så er et nodalpunkt et privilegert tegn som de andre tegnene ordnes rundt. De enkelte tegnene har fastlagt betydninger i forhold til de nodalpunktene de knyttes til (Jørgensen & Phillips 2008:37). I dette tilfellet kan vi kalle karaktertypene hustru og vamp for nodalpunkter. Disse typene har noen fastlagte tegn som tradisjonelt knyttes til de. Hustruens momenter er dydig, hengiven og lojal. Hun vinner alltid tilbake helten, og vinner alltid over vampen i filmen. De momentene som tradisjonelt knyttes til vampen er eventyrlyst, uavhengighet og promiskuitet. Hun forbindes ofte med vesten og knyttes til vestlige verdier som materialisme, modernitet og urenhet og setter slik vestlige verdier i ett dårlig lys (Ullah 2005:19). Men som allerede nevnt, så har disse to karaktertypene i de senere år blitt mer og mer smeltet sammen til en kombinasjon av dem begge i én karakter. Slik får de opprinnelige momentene ikke den samme betydningen som tidligere. Noen av tegnene har fått en mer flertydig betydning, og kan ligne mer på de tegnene som kalles for elementer. Disse tegnene er mer frie tegn som ikke er knyttet til et bestemt nodalpunkt. Jeg vil i det følgende se om den kvinnelige hovedrollen passer til å være karaktertypen hustru eller vamp, eventuelt i hvilke blandingsforhold. Og jeg vil undersøke om de tradisjonelle momentene som er knyttet til disse to ulike nodalpunktene virker å ha samme betydning som tidligere, eller om momentene, altså de entydige tegnene har blitt mer elementer, altså tegn som kan oppfattes på ulike måter.

Som jeg nevnte i teorikapitlet, deler filmteorien filmkarakterene inn i ulike typer med ulike oppgaver. Til sammen skal de utfylle hverandre og gjøre filmen til en vellykket helhet. De viktigste karakterene er protagonisten, antagonist og katalysatoren. Protagonisten er den såkalte hovedpersonen i filmen, hun eller han som historien i hovedsak handler om. For at en karakter skal kvalifisere til å kunne kalles for protagonist, må vedkommende oppfylle følgende tre kriterier: personen må være handlende, gjennomgå en utvikling og ha en viss appell. En antagonists oppgave i filmen, er å hindre protagonisten å nå sitt mål, og gjenkjennes ofte som "the bad guy". Og den karakteren som kan kalles for en katalysator, har som oppgave å hjelpe protagonisten å nå det målet hun/han har satt seg (Zimmerman 2008:79-80). Der jeg finner at de avviker fra de

kategoriene jeg har plassert dem i, kommer jeg inn på den såkalte "feilsiteringen", som er hentet fra Judith Butler (1990:192). Butler kaller det feilsitering når man siterer en subjektposisjon man har i den diskursen man befinner seg innenfor feil, altså at man gjør noe som avviker fra de normene som gjelder for den diskursen man egentlige er en del av. Jeg avslutter analysen med å ta for meg filmens plott og hvordan det kan forstås i denne sammenhengen.

Presentasjon av filmen Jism

Jism er en indisk hinditalende bollywoodfilm i sjangeren drama/kjærlighet/thriller. Manuset er skrevet av Mahesh Bhatt med hjelp fra Shagufta Rafique (min kvinnelige informant), og Amit Saxena har regien. Den er produsert av Pooja Bhatt og Sujit Kumar Singh. Musikken er laget av M.M Kreem.

Da Jism hadde premiere i januar 2003, ble den straks en kassasuksess. Dette kom overraskende på mange. Suksessen etablerte hovedrolleinnhaver John Abraham som en av Indias mest allsidige skuespillere, og etablerte den kvinnelige hovedrolleinnhaveren Bipasha Basu som en av de mest sexy kvinnelige skuespillerne i India. Av den britiske Kanal 4 ble den kåret til nr 92 av de 100 mest sexy filmer i 2003. Den er løst basert på den amerikanske filmen Body Heat fra 1981, som i seg selv er basert på en sann historie om en kvinne som sammen med sin elsker drepte sin mann for hans forsikringspremie. Filmen vant flere priser, blant annet Bollywood Movie awards der Bipasha Basu vant prisen for beste Vamp, og John Abraham vant prisen for beste mannlige debut¹⁰.

Handlingsreferat

Vi møter først Kabir som er en alkoholisert advokat hvis liv ser ut til å gå nedenunder. En morgen etter en fyllekule sitter han på stranden og oppdager en kvinne han umiddelbart blir betatt av. Tilfeldig ser han henne igjen der hun er alene på en bar. Han byr henne på en drink, men hun er avvisende og forteller at hun er gift. Likevel lar hun han vise henne hjemmet sitt, og dette er starten på et lidenskapelig forhold. Hun forteller at mannen hennes er en rik forretningsmann som stadig er ute av byen, og hun er en ensom hjemmевærende uten noe å ta seg til. De innleder et lidenskapelig forhold som hun sier må holdes hemmelig fordi

¹⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/Tashan_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Tashan_(film))

hun er gift. Forholdet utvikler seg, men det er tydelig en uutholdelig situasjon for dem begge. Kabir foreslår at hun kan skille seg, men Sonia vil ikke det fordi da vil hun ikke få noe av sin manns formue, og bli fattig. Kabir er selv fattig, og skjønner ikke helt at dette er unnskyldning nok. Situasjonen blir så stadig mer uutholdelig, særlig ser vi at Kabir lider. Sonia oppfører seg som en god kone når hun er sammen med sin mann, hun sprader rundt i vakre kjoler, sitter stille ved hans side når han prater høylytt i selskaper. Men hun er tydelig utilpass med situasjonen. Etter hvert topper det seg for Kabir, som til slutt ringer henne og avslutter forholdet.

Neste morgen blir han vekket av Sonia som står og tuter utenfor døren hans. Hun smetter inn i leiligheten hans da han skal hjelpe henne å fikse bilen. Og på en tur på toalettet, skjærer hun over begge pulsårene sine. Det neste vi ser er han som omfavner henne på badet med hennes bandasjerte håndledd. Han sier nå at mannen hennes må dø (hun har tidligere ytret dette ønsket). Det er tydelig at verden nå blir mørk for Kabir. Han sier selv han er blitt forhekset på et vis. Han kjøper en bombe(dynamitt)av en kriminell klient. Og med dette gir han beskjed til Sonia at alt er klart. Vi ser han tar inn på hotell. Sonia lurte sin urolige mann til seng før hun på avtalt tidspunkt ber han gå ut fordi hun hører en lyd. Kabir står og venter, og det blir en kamp mellom de to mennene. Kabir lykkes i å drepe han. Han pakker ham så inn i en bil, og så kjører de og sprenger han på et lager. Så sier Kabir at de ikke må møtes på en stund. Vi hører at han tenker at han nå føler at han også har drept seg selv.

Neste morgen blir han innkalt til et møte om den avdøde mannen. Det viser seg at hans testamente er endret til at Sonia også skal arve søsterens halvdel av formuen. Kabir er ført opp som vitne for dette testamentet, selv om han var sterkt imot en slags falsk endring da Sonia tidligere foreslo det. I møtet blir han tydelig overrasket, men skjuler dette da han skjønner at Sonia har gjort det. Hun og mannens søster er også tilstede på møtet. Han møter siden den avdøde mannens søster på bar, som tydelig misliker Sonia, og kaller henne en ond heks.

Kabir blir mistenkt i mordet fordi han ikke har vanntett alibi. Det viser seg etter hvert at Sonia har en finger med i spillet også her og har lekket mye informasjon

om Kabir til politiet. Kabir ber henne droppe kravet om å få hele formuen, men hun nekter. Kabir er frustert og ringer Sonia og sier de må møtes. Men når han møter opp på lageret, blir han forsøkt kjørt over av mannens manager, som tydelig er en slags altmuligmann. Kabir kommer seg til Sonia som framstår som helt kjølig og avslører at hennes kropp ikke kjenner kjærighet, bare begjær og lyst. Kabir sier han vil gå og melde seg til politiet, men det vil ikke hun. Sonia skyter ham, og omfavner han så og sier hun elsker han. Deretter skyter og dreper Kabir henne. Vi ser han så kjøre skadeskutt til en pir der han dør omringet av de to vennene sine.

Sonia som hustruen

Bilde 2. Hustruen Sonia



Her ser vi Sonia iscenesetter "den gode hustru".

Kilde: <http://www.movies.suleka.com>

God?

Sonia gir inntrykk av å være god i den første delen av filmen. Hennes vesen virker mildt og uskyldig i begynnelsen, og gir tillit til hennes person. Når hun innleder et forhold til Kabir, oppfattes dette som en type "ekte" kjærighet til feil

tidspunkt. Sonia og Kabir har funnet sine sjelevenner i hverandre. Og det som er uheldig med situasjonen er at Sonia allerede er gift. Det å være god virker å fortsatt kunne kalles et moment. Dette fordi vi tror Sonia er god fordi vi også tror hun kommer til å vinne helten til slutt, og slik være hustruen i filmen. Når hun etter hvert viser seg å ikke være god er ikke dette fordi hustruen virker å ha fått andre rammer, men fordi hun egentlig er en vamp.

I begynnelsen av filmen kan det virke som det er en tradisjonsdiskurs som følges. Sonia virker som den litt passive og uskyldige søte kvinnen som må reddes fra noe ondt av helten, tradisjonen tro. Her kan det se ut som man bevisst bruker en kjent fremstilling av kvinner som publikummet kjenner godt og er vant med, for å så bruke det for å skape et overraskende brudd i historien når hun viser seg som en annen.

Dydig?

Sonia er allerede gift og slik sett er hun ikke dydig. Allikevel har hun et dydig vesen og sender noen signaler om dydighet. I de seksuelle scenene i filmen blir hun veldig revet med og gir seg hen, men gir allikevel inntrykk av å være uerfaren. Hun viser ingen selvstendig lyst eller behov, men er med på det som Kabir tar henne med på. Hun virker ikke sikker og selvstendig i sin seksualitet, men mer som en som stiller seg til disposisjon og blir med på det spillet som bestemmes og ledes av Kabir. Man kan få inntrykk av, med hennes oppførsel, at dette (det seksuelle) er noe hun ikke har opplevd før. Så selv om hun som gift mest sannsynlig ikke er jomfru, så skapes en illusjon av at hun allikevel er det med hennes "dydige" oppførsel. Her kan det virke som dydigheten blir mer et element enn ett moment fordi hun virker til en viss grad dydig til tross for at hun heller mer mot en vamps oppførsel.

Rafique, manusforfatteren til Jism, forteller at det indiske publikummet nå er lei av de uskyldige og beskjedne kvinnene. Dermed kan det se ut som man forsøker å tilfredsstille publikum mer ved å presse grensene for den kvinnelige seksualiteten. Det er ikke de tradisjonelle føringene for formidling av kjærlighet og seksualitet som følges her. Det er ingen drømmende sang og dansescener, Sonia går aldri med noen tradisjonell drakt, og de mer erotiske scenene foregår

ikke bak noen busk, men rett foran øynene våre. Det virker som det er den kommersielle diskursen som vinner over den tradisjonelle diskursen i dette tilfellet. Likevel har filmskaperne fortalt at den kvinnelige seksualiteten er et sensitivt tema i filmbransjen, og dette kan kanskje forklare hvorfor Sonia oppfører seg så dydig som hun gjør.

Lojal?

Egenskapen lojal virker litt på samme måte som dydig. For Sonia er tross alt utro og har et forhold til to menn samtidig, som ikke kan sies å være lojalt. Hun gir imidlertid inntrykk av å være lojal i den første delen av filmen. Hun oppfører seg som den gode og korrekte konen mot sin mann når de er sammen. Vi ser henne trofast ved sin manns side, som oppvartende og passiv. Hennes ektemann synes å ha overtaket og virker også veldig fornøyd med henne. Etter hvert som forholdet med Kabir utvikler seg, så framstår hun allikevel trofast mot sin mann idet hun virker å ha tenkt til å fortsette ekteskapet til tross for at hun gir inntrykk av å være ulykkelig. Dette gir et inntrykk av lojalitet. Tegnet lojalitet virker ikke å være i noen dynamikk i selve ekteskapet. Sonia knyttes til lojalitet i de situasjonene hvor hun også oppfører seg som en god kone ovenfor sin ektemann. Men hennes utroskap vitner om illojalitet. I hennes vampete fremstilling er det ingen lojalitet å spore.

Tradisjonelt kledd?

Sonia er på ingen måte tradisjonelt kledd. Vi ser henne bare i to typer antrekk. Det meste av tiden har hun lange glamorøse og utfordrende kjoler, som alltid viser skuldre og mye hud. Når hun ikke har på seg dette, er hun iført strandlige antrekk, gjerne noe korte bomulls- eller linantrekk. Også disse er alltid dandert på en utfordrende måte og fremhever de kvinnelige formene hennes

Dette tegnet med tradisjonelle klær, virker å være i bevegelse. For Sonia går gjennom hele filmen i den samme type klær, selv når vi tror at hun er en god hustru. Vi blir i begynnelsen av filmen lurt til å tro at Sonia er hustrutypen selv om hun går utfordrende kledd. Jeg tolker dette som at rammene for bekleddning er blitt mer åpne, og klesdrakten i større grad enn tidligere kan kalles et element. Dette bekreftes også i intervjuene, der Kabir Khan hevder at tidligere var det å gå i jeans for en kvinne ensbetydende med å være en vamp, men at det ikke er så

firkantet nå lenger. Det virker å være den kommersielle diskursen som spiller inn når det gjelder klærne i filmene. Indere går i større grad enn tidligere i vestlige klær, og et slik "vestlig image" gir filmen inntrykk av å være internasjonal og moderne.

Passiv?

I begynnelsen av filmen så virker Sonia ganske passiv. Det er Kabir som fører historien fremover og bestemmer hva som skal skje. Det er han som leder forholdet videre i begynnelsen av filmen, og det er han som planlegger hele drapshandlingen. Her gjør Sonia bare som hun blir fortalt. Men dette endrer seg for øvrig etter at mordet har funnet sted. Da viser Sonia seg fra en helt annen side. Plutselig har hun satt mange ting i sving. Det første vi får vite, er at hun har endret sin manns testamente slik at hun arver alt, inkludert den delen som opprinnelig skulle gå til mannens søster og hennes barn. Hun har også uten tillatelse fra Kabir ført han opp som vitne på dette testamentet. Senere setter hun også politiet på sporet av Kabir som potensiell gjerningsmann ved at hun gir anonyme tips som leder i retning av Kabir. Når det etter hvert har blitt så vanskelig for Kabir å holde seg unna politiets mistanke, ringer han Sonia og sier de må rømme sammen. Da sender Sonia en mann for å kjøre på og drepe Kabir. Når han så kommer seg unna i live ser vi henne ta frem en pistol som hun gjemmer bak seg på en divan hun ligger på. Slikt sett er hun slett ikke passiv, men snarere svært handlekraftig og oppfinnsom.

Tegnet "å være passiv" virker ikke å være i noen bevegelse. Det er som hustruen Sonia fremstilles som passiv, men vi lærer etter hvert at dette er noe hun egentlig ikke er når vi senere ser henne som en vamp. Dermed knyttes passiv fortsatt til hustruen og ikke til vampen. Det er vampen som handler slik vi senere skal se.

Tradisjonelle verdier?

Sonia sender blandede signaler når det gjelder å være en tradisjonell indisk kvinne. På den ene siden går hun rundt i disse kjolene sine i et stort fasjonabelt hjem. Når Kabir kommer hjem til henne første gangen, blir han imponert over det store hjemmet og spør henne om hun har mange tjenere. Det er vanlig å ha en del hjelp i hjemmet dersom man i India tilhører overklassen, som det ser ut til

at hun gjør. Hun forteller Kabir at hun ikke liker å ha mange folk rundt seg, og at hun bare har noen som gjør jobben og så går. Når vi ser på hennes livssituasjon så følger hun tradisjonen på flere områder. Hun er gift og fungerer som en husmor og virker ikke å gjøre mye annet enn å være hjemme for mannen når han er der. Vi får vite at hun tidligere har jobbet som pleier når søsteren til ektemannen forteller at Sonia var pleier for hans tidligere kone. Men hun har ikke noe arbeid nå, og vi får ikke vite om noe spesifikt hun bruker tiden på. Sonias problem er at hun kjeder seg. Hun prøver å få tiden til å gå mens hun venter på at mannen skal komme hjem fra forretningsreiser. Dette kan gå inn i en diskurs om den tradisjonelle indiske husmoren hvis oppgave er å varte opp mannen sin og passe på hjemmet. Hjemme fyller hun de tradisjonelle forventningene. Men måten hun fyller tiden sin på ellers er ikke tradisjonell. I de periodene hun møter Kabir er hun mye alene ute iført utfordrende kjoler, og hun drikker alkoholholdige drinker. Det å gå ut alene uten sin mann, og gå utfordrende kledd og drikke alkohol er ikke normal oppførsel for en tradisjonell indisk kvinne. Slik sett bryter hun med de tradisjonelle indiske verdiene. Men når hun og Kabir snakker om mulighetene for at hun skal skille seg, virker hun igjen tradisjonell. Hun mener hun ikke kan skille seg fordi hun da ikke vil få noe av mannens formue. Alternativet virker å være å bli forsørget av Kabir, som hun omtaler som fattig. Det virkes som om det ikke er noe alternativ å jobbe og tjene egne penger.

Vi ser her at de verdiene hun utstråler, går i ulike retninger. På den ene siden virker hun som den tradisjonelle indiske husmoren, men på den annen side så går hun ut på bar, som bryter kraftig med husmorsidentiteten. Det virker her som om selve tegnet "tradisjonelle verdier" er rimelig stabilt knyttet til hustruen, og at de gangene hun ikke viser å ha disse tradisjonelle verdiene, er også når hun knyttes til vampete oppførsel. Når det gjelder diskurs så virker det her som det er tradisjonsdiskursen som følges til en viss grad. For Sonia er på flere måter en indisk kvinne slik vi tradisjonelt kjenner indiske kvinner på film, nemlig som gode koner. Denne gjenkjennelse kan gi gode assosiasjoner, som det å følge bollywoodtradisjonen tydeligvis gjør hos publikummet.

Sonia som Vampen

Bilde 3. Den vampete Sonia



Her ser vi Sonia fra en mindre uskyldig side.

Kilde: <http://www.utopianvision.co.uk>

Selvstendig?

Etter hvert i filmen så fremstår Sonia som mer selvstendig enn hun først gir inntrykk av å være. Vi ser at hun gjør en del ting på egenhånd bak ryggen til Kabir. Dette får henne til å framstå som en helt annen karakter. Særlig etter hvert ser hun ut til å være selvstendig. Hun møter Kabir en siste gang og avslører at hun aldri har opplevd kjærlighet, bare begjær og lyst. Den avhengigheten hun har gitt uttrykk for tidligere er forsvunnet. Hun fremstår på slutten av filmen som er svært selvstendig og utspekulert kvinne som tar egne valg og bare tenker på seg selv. Det som for øvrig virker litt uklart er at Kabir beskylder henne for å ha fått hjelp til alt av en annen mann som vi har så vidt sett snurten av tidligere i filmen en gang Kabir kom hjem til Sonia. Hun verken bekrefter eller avkrefter dette, og det gjør det vanskelig å tolke. Men jeg sitter igjen med ett inntrykk av at denne mannen har hjulpet henne. Men det er umulig å vite om han inngår i en helhetlig plan eller om han bare er hyret inn som assistent for de oppgavene hun ikke klarer å gjøre selv. Hun gir på slutten av filmen ikke inntrykk av å trenge noen andre eller ønske noen andre involvert i sitt liv. Det er vanskelig å få innblikk i

hva hennes grunnleggende motivasjon kan være, men planene hennes virker hvertfall å bare handle om henne selv.

Også dette tegnet virker i denne filmen å være et stabilt tegn som kan kalles et moment. Det er i egenskap av å være en vamp vi ser hennes selvstendighet, og det er når vi ser henne som den gode hustru som hun later som at hun er, at hun også viser at hun ikke er selvstendig. Slik forblir avhengigheten å forbinde med hustruen, og selvstendigheten å forbinde med vampen.

Eventyrlysten?

Sonia er ikke så vanskelig å få med på et eventyr med Kabir, og virker slik ganske klar for at noe spennende kan skje. Hennes største problem kan se ut til å være at hun kjeder seg så mye fordi mannen hennes er så mye borte. Hun framstår som en som ønsker å være noe mer enn å være en ventende kone.

Dette tegnet kan kanskje sies å være i bevegelse. For det er tidlig i filmen da vi fortsatt tror godt om henne, at hun viser tegn til å være med på spenning. Det virker kanskje aller mest som om hun ønsker å bli reddet fra sitt ulykkelige ekteskap, men hun er uansett som den tilsynelatende gode kone også velvillig med på den spenningen som Kabir tilbyr henne. Denne eventyrlysten kan vi i begynnelsen av filmen akseptere fra en såkalt hustrukarakter, men hun mister publikums velvillighet når hun viser hvor langt hun er villig til å gå for å få sine ønsker oppfylt.

Materialistisk?

Til syvende og sist så virker det som om det er penger som frister Sonia til å få sin elsker til å drepe ektemannen. Det virker som om penger er viktigere enn alt annet i livet hennes. Så jeg vil si at hun i aller høyeste grad framstår som materialistisk. Det er jo ikke noe alternativ for henne å skulle bli forsørget av fattige Kabir. Sonia virker som en ekte "gullgraver".

Tegnet "å være materialistisk" er noe hun viser tidlig i filmen når vi fortsatt tror godt om henne. Det er når hun sier hun ikke vil skille seg fordi hun da ikke vil få noen av mannens penger at vi skjønner at hun ikke har helt gode motiver, men jeg får også inntrykk av at vi ville godtatt en materialisme fra Sonia og fortsatt tenkt at hun passer inn i hustru-karakteren. Jeg oppfatter at dette tegnet ikke

like mye som tidligere kan sies å være et moment, men heller mot å kunne være flertydig, og dermed bli et element.

Filmteoretisk kategorisering

Gjennom filmen blir vi stadig bedre kjent med Kabir, og forstår hans opplevelser og handlinger i mye større grad enn Sonias. Vi hører også hans stemme fortelle hva han føler og hva som er den gjeldende situasjonen gjennom hele filmen. Sonia blir vi mye mindre kjent med, og vi ser henne bare gjennom hennes møter med Kabir. Vi får heller aldri noen forklaring på hvorfor hun er som hun er, og hvordan hun har kommet i den situasjonen hun er i. Jeg synes hun gjennom historien fremstilles som ensidig ond, og vi blir ikke tilbudt noen informasjon for å forstå og akseptere hennes handlinger. Slik blir hennes død det eneste rette og oppleves naturlig og nødvendig fremfor opprivende og frustrerende. Det er hele tiden Kabirs historie, og Kabir vi holder med hele veien. Selve spillet mellom Sonia og Kabir starter ved at han prøver å sjekke henne opp, og hun avviser ham. Etter hvert lar hun han slippe til i livet sitt. Hun gjør ingen direkte fremstøt, men stiller seg til disposisjon. I de intime scenene er det også Kabir som leder an. Hun er åpen for det Kabir foreslår, men leder heller ikke her an videre. Dette kan tolkes på flere måter. På den ene siden kan dette forstås som sømmelig kvinnelig oppførsel. Tradisjonelt er det jo mannen som gjør fremstøt i forhold til en kvinne. Slik blir Sonias oppførsel kanskje å oppfatte som sømmelig kvinnelig oppførsel, og trenger ikke å ha noe med hennes rolle i selve filmen å gjøre annet enn at hun oppfører seg som en typisk indisk kvinne. Men videre så fremstår hun som helt handlingslammet i forhold til sin egen situasjon. Det er Kabir som hele tiden leder forholdet i ulike retninger, og det er også han som sier at han ikke orker mer. Sonia reagerer riktignok på dette med å kutte begge pulsårene. Med dette får hun Kabir til å komme til den slutning at eneste løsning er at hennes ektemann blir drept. Dette har hun for øvrig selv ytret et ønske om tidligere. Det er Kabir som hele tiden planlegger og styrer alt som har med drapet til Sonias ektemann å gjøre. Men når drapet først har skjedd, så viser Sonia seg fra en mye mer handlekraftig side. Hun har laget et falskt testamente, og har plantet flere spor som får det til å framstå som at Kabir står bak dette mordet.

Av dette synes jeg Kabir peker seg ut som filmens protagonist. Det er han vi møter først, og det er gjennom han vi ledes gjennom historien. Dessuten fremstår han som et handlende menneske. Han er tydeligvis langt nede når han møter Sonia, men viser seg som ekstremt handlekraftig i sin kamp for å få henne for seg selv. Han gjennomgår også en utvikling i løpet av filmen. Han blir i løpet av de tre timene filmen varer et klokere menneske. Men dessverre får han sin lærdom for sent, og må bøte med livet. Han kan også sies å ha en viss appell. Måten han framstilles på kan skape sympati og vi ønsker å forstå at han kan handle som han gjør.

Dersom det er Kabir som er protagonisten i Jism, så må Sonia være en av de andre karakterene. De to karaktertypene som er i nær relasjon til protagonisten er katalysatoren og antagonisten, som henholdsvis hjelper eller hindrer protagonisten i å nå sitt mål. I dette tilfellet kan det virke som Sonia blir en slags "ulv i fåreklær", her en antagonist forkledt som en katalysator. Man tror i begynnelsen at hun vil være en kilde som kan gi Kabir et lykkeligere liv, mens det etter hvert viser seg at hun faktisk ønsker å ødelegge han fullstendig. Det virker ikke som om hun går gjennom så stor utvikling i løpet av filmen. Det er heller slik at vi etter hvert ser mer og mer av det som fremstilles som hennes "sanne" vesen. Ifølge Zimmerman (2008:84), så er det ingen nødvendighet at de andre karakterene går gjennom en utvikling. Zimmerman hevder det heller ofte er slik med de andre karakterene at den såkalte utviklingen heller er en "utvikling av persepsjon", altså at man først får et inntrykk av en person som endrer seg i løpet av filmen. Dette kan man si er tilfelle med Sonias karakter, og jeg vil karakteriserer henne som antagonisten i filmen.

Når det gjelder forholdet mellom den filmteoretiske kategoriseringen og de ulike diskursene, vil jeg kanskje påstå filmen befinner seg både innenfor den tradisjonelle og den kommersielle diskursen. Den passer til den tradisjonelle diskurs fordi det er en mann som er filmens helt. Men kanskje er det ikke like tradisjonelt at det er kvinnen som er antagonisten. I bollywoodtradisjonen er kvinnene ofte veldig passive i forhold til filmens handling, og er nok oftere å karakterisere som hjelpere. En antagonist vil da oftere kanskje være en annen mann som prøver å vinne heltinnen, eller en annen kvinne som prøver å vinne

helten. Som antagonist er Sonia mer spennende og uforutsigbar enn hun ville vært som en hjelper. Kanskje passer dette bedre innenfor er mer kommersiell diskurs, hvor man prøver å utfordre grenser for å treffe nettopp det som er i tiden, fremfor å være den filmteoretiske tradisjonen tro.

Feilsitering og plott

Når vi tar utgangspunkt i at Sonia er en vamp og antagonist i denne filmen, blir feilsiteringen å forstå som når hun bryter med det man forbinder med disse rollene. Som vamp forventes hun å være eventyrlysten og uavhengig, gjerne med flere forhold bak seg. I tillegg knyttes hun ofte til ulike vestlige verdier som materialisme, modernitet og urenheter og blir slik en personifisering av det som formidles som galt med den vestlige kulturen. Og som antagonist er hennes mål å hindre hovedpersonen å nå sitt mål.

Selv om jeg synes Sonia i størst grad spiller rollen som vamp, finnes det også tegn som går i andre retninger. Jeg kaller dette feilsiteringer, som betyr at hun ikke gjør alle de rette tingene som forventes og knyttes til den rollen hun har (Butler 1990). Sonia kan sies å trekke på en diskurs om den gode hustruen også. Som kone ser vi at hun oppfører seg rimelig etter forventningene. I forholdet mellom Sonia og hennes mann ser vi at det er han som bestemmer, og at hun uten protester adlyder ham. I selskap sitter hun pent ved sin manns side mens hun lar han prate, og hun steller med han ved blant annet å klippe håret hans. Hun er ikke noe i opposisjon mot ektemannen sin, mens spiller den korrekte og adlydende kone. Hun er også en god kone idet hun også tydeligvis tar vare på hjemmet. Det fremstår som godt vedlikeholdt selv om vi aldri ser henne gjøre noe konkret husarbeid. Rollen hun spiller som elskerinne er egentlig av lik art. Hun oppfører seg passivt og underdanig og lar Kabir bestemme ting. I rollen som en kvinne i forhold med menn ser hun ut til å oppfylle stereotypiske og korrekte fremstillinger. Bortsett fra at hun faktisk er i et forhold med to menn samtidig.

Det uttalte begjæret hennes er også et interessant moment. Det er ikke vanlig å anerkjenne og å vise kvinnenens begjær på film (Landfald 2004:44). Men dersom det vises, så er det gjennom vampen. Men i de seksuelle scenene som det forøvrig også er uvanlig å ha med, så er hun kun en passiv brikke som lar seg lede av

Kabir. Slik forblir hun også fortsatt passiv, og ikke like vampete. Men det som er interessant er at hun i denne passiviteten viser en nytelse for det hun blir ledet med på. Vi ser at hun har et eget begjær. Hun virker også umiddelbart knyttet til Kabir, men vi får senere vite at dette bare var et spill, og at hun faktisk er iskald og ikke er det grann bundet til ham. Hun har spilt et spill med kun egoistiske intensjoner. Dermed passer hun igjen inn i vampe-karakteren. Når det gjelder Sonia som antagonist, synes jeg dette er en rolle hun passer til under hele filmen. Men det tar litt tid før vi skjønner at hennes oppgave faktisk er å ødelegge for Kabir, fremfor å være kjærligheten i hans liv.

Det er også et annet aspekt ved Sonia der hun kan sies å feilsitere både hustru og vampe-rollen. For Sonia er også voldelig. Hun både vet hvordan man bruker en pistol, og gjør det også når hun skyter Kabir. Dette er egenskaper som tradisjonelt ikke har blitt knyttet til noen av kvinneskikkelsene. Sherrie A. Inness (1999) forteller i boken *Tough girls, women, warriors and wonder woman in popular culture* at vold er noe som tradisjonelt knyttes til menn i populærkulturen. Men hun mener også at det de siste tiårene har vært en økning i antall "tøffe" kvinner. Hun peker på at det er med på å åpne opp kvinneverdenen og gi de kvinnelige karakterene flere strenger å spille på (Inness 1999:5).

Når det gjelder filmens plott, så virker det store spørsmålet i filmen å være hvorvidt Kabir får Sonia for seg selv til slutt, og om de så vil leve lykkelig i alle sine dager. Det skjer ikke. Det er heller en total destruksjon, der de begge må dø, antagelig for å bøte på sine uakseptable handlinger. Plottet virker å være at Sonia bare har spilt et spill ovenfor Kabir for å skaffe seg alle pengene til sin ektemann. I siste scene før han dør, snakker Kabir til seg selv om at han lot seg styre av de slette kreftene i seg, nemlig begjæret. Moralen virker å være at man ikke skal la seg styre av begjæret. En ren ekteskapelig og lojal kjærlighet virker å være idealet. Slik passer filmen inn i den tradisjonelle Bollywood-diskursen. Det er lite moralsk feilsitering når det kommer til plottet i denne filmen.

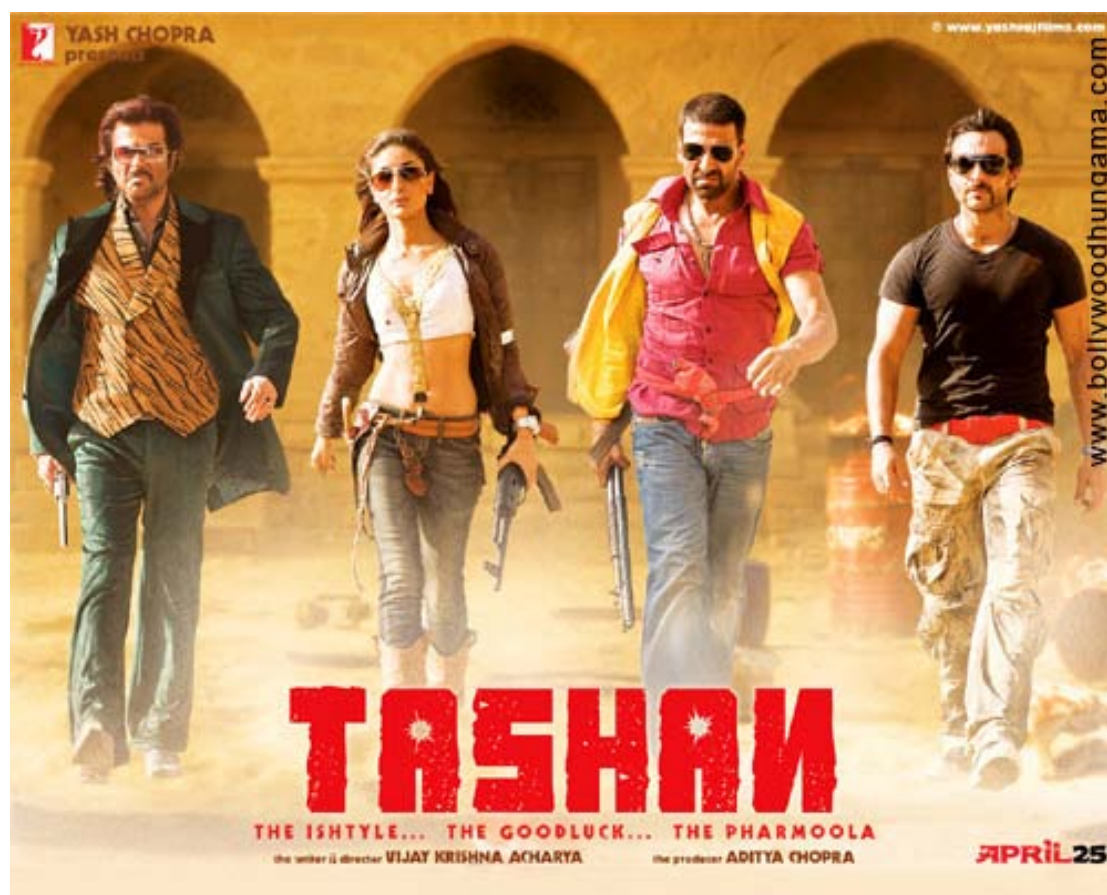
Oppsummering

Jeg har nå analysert den kvinnelige hovedrollen Sonia ved å bruke en rekke verktøy. Jeg har undersøkt hvordan og i hvilken grad hun passer som hustru eller

vamp i denne filmen. Med hjelp fra begrepene nodalpunkt, momenter og elementer finner jeg at hun i størst grad passer til å kalles for filmens vamp, men at hun også har egenskaper knyttet til karakteren hustru. Jeg har også gjort en filmteoretisk analyse av de ulike karakterene i filmen, og funnet at Sonia kan kategoriseres som filmens antagonist, og Kabir som filmens helt. Så har jeg brakt et ytterligere perspektiv inn i analysen, Butlers (1990) begrep feilsitering. Jeg finner at Sonia på flere måter kan sies å feilsitere de kategoriene hun i utgangspunktet er plassert i, men at hun også på flere områder følger de tradisjonelle retningslinjene. Jeg vil nå gjøre en tilsvarende analyse av den kvinnelige hovedrollen i Tashan, og så sammenligne de to filmene i kapittel 7.

Kapittel 6. Filmanalyse Tashan

Bilde 4. Filmplakaten til Tashan



Her ser vi de fire ulike gangsterne i Tashan.

Kilde: <http://www.musicfever.co.cc>

Presentasjon av filmen Tashan

Tashan er en indisk hinditalende bollywoodfilm i actionsjangeren. Det er Vijay Krishna Acharya, en av mine informanter, som har regien og som har skrevet manuset. Filmen er produsert av Aditya Chopra og Yash Chopra, og musikken er skrevet av Vishal-Shekar. De mest fremtredende skuespillerene er Akshay Kumar, Saif Ali Khan, Kareena Kapoor og Anil Kapoor. De har alle høy status som skuespillere i Bollywood.

I forkant av premieren i april 2008, hadde filmen et forhåndssalg på 25-35 prosent premierehelgen i de største kinosentrene i India. I premierehelgen ble den ikke, på grunn av plassmangel, vist på landets multiplex-kinoer, som trolig

førte til at den mistet mye av sitt publikum. Den ble etter hvert vist på multiplexene, men ble etter noen uker der erklært som en flopp. De samme tendensene så man i det utenlandske markedet. Anmeldelsene var blandet. Det ble påstått at det var den svakeste filmen som prestisjetunge Yash Ray productions hadde laget, og at det var en "road movie som gikk i alle de gale retningene".

Handlingsreferat

I begynnelsen av filmen møter vi Jimmy Cliff, som forteller at han jobber på et telefonsenter og underviser i engelsk. Han forteller han ønsker seg en ordentlig kjæreste, noe helt spesielt. Da ser vi en ung indisk kvinne dukke opp i regnet. Pooja, som hun heter, er tydeligvis en aktuell kandidat. Hun ber om privattimer i engelsk, noe Jimmy ikke kan takke nei til. Det viser seg etter hvert at det er hennes sjef som vil lære seg engelsk. Han hevdes å være en rik forretningsmann, og hun er assistent. Han begynner å jobber for denne mannen, og forteller til publikum at kjærligheten mellom han og Pooja blomstrer. Vi ser at det er god stemning på uskyldig indisk vis. De kaster stadig lange blikk etter hverandre. Etter hvert viser det seg at mange ikke har rent mel i posen. Sjefen Bhaiyyaji er en slem gangster, og Pooja er tvunget til å jobbe for ham for å betale en gjeld for faren hennes. Jimmy og Pooja blir enige etter Jimmys forslag om å betale ham tilbake med sjefens egne penger. Plutselig en dag er Pooja og pengene helt borte. Hun har tydeligvis lurt Jimmy, for han blir med leppestift på speilet i leiligheten hennes fortalt: "Jeg lurer, jeg trikser, jeg bedrar...". Jimmy blir tvunget av Bhaiyyaji til å dra og finne henne. Med seg får han en slags landsbytulling, Bachchan, som har kommet for å hjelpe sin store helt, Bhaiyyaji. De to drar for å finne henne i den hellige byen Haridwar, fordi hun har fortalt Jimmy at hun gjerne vil kaste asken av sin far i elven der. Det viser seg også at hun er der, men hun oppdager de først og kommer seg unna. Etter mye krangling ser vi bilen med Jimmy og Bachchan kjøre utfor et stup og ned i vannet. Alle kommer seg opp av vannet, inkludert Pooja, som nå plutselig viser seg å ha gjemt seg i bilen deres. De tre drar ut på en reise der Bachchan skal føre dem tilbake til sjefen. Men politiet har fått snusen i at de er på tur, og de må stadig gjemme seg for dem. Bhaiyyaji dukker opp plutselig opp underveis på reisen. Det blir en kamp mellom dem og

politiet. Politimennene blir drept. Bhaiyyaji tvinger Pooja til å gi tilbake alle pengene hun har tatt. De er visstnok gjemt på syv forskjellige steder, og hun må dra med de to andre mennene og hente pengene i løpet av syv dager. Jimmy og Pooja blir enige om at Pooja skal forføre Bachchan slik at han ikke dreper dem. Men det oppstår visst ekte kjærlighet mellom dem underveis da de oppdager at de er fra samme landsby og har hatt en uforløst ungdomsforelskelse med hverandre. Bachchan kommer over til Jimmy og Poojas parti og sammen klarer de tre i en lang actionscene å drepe Bhaiyyaji. Dette skjer ved at to mennene hjelper Pooja med å spidde han med et stort sverd. Den lykkelige slutten blir at Jimmy blir sjef på telefonsenteret, og Pooja og Bachchan blir lykkelig gift .

Pooja som Hustruen

Bilde 5. Koneemnet Pooja



Pooja iscenesetter den tradisjonelle indiske kvinnen.

Kilde: <http://www.bollynewz.com>

God?

I den første delen av filmen så virker Pooja veldig snill. Hun framstår som den tradisjonelle indiske piken mennene kan forelske seg i. Hun smiler søtt og gjør ingen noe vondt. Vi ser en episode hvor sjefen hennes skjeller henne ut, og da bryter hun sammen i gråt. Men så våkner det til live en slags "ny" versjon av Pooja. Denne Pooja er av en annen sort. Denne Pooja lever nettopp av å lure

andre, og er dermed ikke noe god. Men etter hvert får vi forklart hvorfor hun er som hun er, og det bidrar til å skape sympati for den hun også har blitt. Hun går fra å være snill, til slem til en vi godtar og tilgir og oppfatter som god på slutten av filmen. Jeg vil si at det samlede inntrykket er at hun er ganske god, i hvertfall god nok til å få helten. Men hun har gjort ting som ikke er godt, men alt dette blir tilgitt.

Selve tegnet "å være god" kan virke å være dynamisk og dermed ikke utelukkende ett moment. Selv når hun fremstår som en gangster og vamp tar hun seg likevel tid til å spre asken til sin avdøde far i Ganges-elven. Dette åpner for en dynamisk forståelse av Pooja, at hun har både gode og dårlige egenskaper. Og hun blir på slutten også akseptert som det flerdimensjonale mennesket hun viser seg å være.

Pooja ser ut til å holdes godt innenfor tradisjonsdiskursen i første delen av filmen. Hun etableres raskt som det tradisjonelle hustruemnet slik Sonia gjorde. Men når hun så viser seg å ikke være den vi først trodde hun var, kan vi plassere henne i en annen kjent kategori, nemlig vampen. Her ser vi på samme måte som i Jism at tradisjonen og de tradisjonelle rollene brukes for å skape spenning og dynamikk i filmen.

Dydig?

Det er litt uklart hvorvidt Pooja er dydig. For på den ene siden så virker hun veldig sikker på sin seksualitet og bruker den til å oppnå ting hun vil ha. Men på den andre siden så ser eller hører vi ikke om noen konkrete tilfeller hvor hun faktisk har eller har hatt noen omgang med andre menn. Det er ikke noe vi egentlig må forholde oss til, og ikke noe mannen hennes forholder seg til heller. Det er ingen eksplisitte intime scener slik det er i Jism. Kjærligheten til de to mennene hun har et slags forhold til, blir fremstilt gjennom sang- og dansenumre, som er i tråd med den tradisjonelle formidlingen av kjærlighet og seksualitet i bollywoodfilm. Hun bærer dessuten i disse scenene en tradisjonell drakt, som ifølge tradisjonen har den effekt å fremheve de kvinnelige formene samtidig som man beholder den indiske kvinnens dydige vesen.

Siden det er litt uklart hvor uskyldig Pooja egentlig er, oppfatter jeg dette tegnet som dynamisk også, og dermed ikke utelukkende ett moment. Når hun får helten til slutt, er det ikke avklart eller avslørt hvorvidt hun har hatt noen andre menn tidligere. Siden hun gir inntrykk av å være seksuelt erfaren, ville det dersom det var nødvendig at dette var et moment, vært nødvendig å avklare hennes erfaringer eller eventuelt ikke-eksisterende erfaringer. Men når vi ser henne gifte seg uten at vi som publikum får noe svar, oppfatter jeg denne dydigheten som et element. Det er uklart om det er det hun er, og det virker ikke være noe helt nødvendig krav for at hun skal kunne få helten.

Denne uklarheten kan se ut til å være forankret i en kommersiell diskurs. For som Kabir Khan og andre hevder, er den kvinnelige seksualiteten et tema det er vanskelig å ta for seg. Det skal ikke så mye til før publikummet ikke aksepterer kvinnen på grunn av en for utfordrende og "løsaktig" oppførsel. Den tradisjonelle diskursen følges her når det formidles hvordan type følelser det er mellom Pooja og hennes to menn.

Lojal?

Pooja bedrar Jimmy i begynnelsen av filmen. Hun fremstår som en uskyldig pike som han skal redde fra det onde, for å så la ham i stikken og ta alle pengene de stjeler sammen selv. Det gjør henne til en ganske illojal person. Men etter hvert som forholdet mellom de to mennene og Pooja utvikler seg, så virker det som det vokser en slags tillit og lojalitet mellom dem. Etter at hun har blitt kjent med dem så sviker hun dem egentlig aldri. Så det er lojalitet å spore i hennes karakter, men den virker litt rufstete.

Lojaliteten fremstår for meg som flertydig og dermed som et element, ettersom hun utvikler en lojalitet til de to andre mennene mens hun fortsatt er en gangster. Dermed blir ikke lojaliteten en egenskap som kun blir å knytte til hustruen, men en egenskap som også andre karakterer kan inneha.

Tradisjonelt kledd?

I begynnelsen av filmen ser vi Pooja bare i tradisjonelle, men moderne indiske klær. Dette slutter hun å gå med når hun blir sitt nye jeg. Da går hun bare i trange

jeans og bar mage og en tøff skinnjakke. Men på slutten av filmen har hun giftet seg, og da ser vi henne i det tradisjonelle antrekket til en gift kvinne; sarien.

De tradisjonelle klærne virker i begynnelsen å virke som et moment, fordi vi med det antrekket lettere plasserer henne i en bås som en uskyldig indisk ung kvinne. Idet hun skifter antrekk totalt får man også helt andre assosiasjoner enn uskyld. Men klesdrakten virker mindre som et moment etter hvert enn den gjør helt i begynnelsen av filmen. For i prosessen der Pooja viser seg som et bedre menneske, så beholder hun hele tiden de utfordrende og vestlige klærne. Jeg opplever dette som et signal om at man kan være god også i vestlige klær. Men kanskje bare til en viss grad, for i alle dansescenene der mennene drømmer om å få henne til kone, går hun utelukkende i tradisjonelle kledninger. Og i aller siste scene der vi ser henne som kvinne, har hun jo også fått på seg de tradisjonelle klærne.

Jeg tolker her de vestlige og utfordrende klærne som et kommersielt trekk, i likhet med i Jism.

Passiv?

Pooja er ikke passiv i det hele tatt. Hun fremstår som litt passiv og hjelpesløs i begynnelsen av filmen, men det endrer seg raskt. I filmen er det flere parallelle historier, men hennes historie er den absolutt største og det er hun som fører den fremover. De to andre mennene blir satt på oppdrag for å finne henne. Når de så finner henne er det hun som tar de med overalt der hun har gjemt pengene som hun har stjålet. Hun er i filmen ikke noen passiv kvinne som sitter og venter på at helten skal kjempe alle kampene og komme tilbake til henne til slutt.

Det at hun virker passiv i begynnelsen, kan se ut til å brukes på samme måten som de indiske klærne hun har på seg i starten av filmen. Begge disse tegnene virker å brukes som om de er momenter, slik at det gir bestemte assosiasjoner til hvordan type kvinne hun er. Men i resten av filmen er hun svært aktiv, og det gjør at tegnet "passiv" heller bør forstås som et element og ikke en nødvendighet for at hun skal vinne helten.

Ikke-seksuell?

Poojas fremtoning er seksuell, og hun virker veldig bevisst på at hun bruker dette som et middel og en ressurs hun har også. Dette har jeg allerede diskutert i avsnittet om hennes dydighet. Men hun fremstår som en forfører, og en av planene hennes er å forføre Bachchan slik at han ikke vil ønske å drepe Jimmy og henne. Som nevnt under dydighetsavsnittet er dette noe vi aldri får et fullgodt svar på, og med denne uvisstheten kan seksualiteten dermed sees som et element til en viss grad.

Det kan godt være at denne tydelige seksualiteten stammer fra en idealistisk motivasjon. For det som er spesielt i dette tilfelle er at Pooja ikke bare blir fremstilt som et seksuelt objekt, men også som et seksuelt subjekt. I dette ligger en anerkjennelse av den kvinnelige seksualiteten, som tradisjonelt ikke blir portrettert.

Tradisjonelle indiske normer?

Pooja virker å ha tradisjonelle indiske verdier der hun ønsker å spre asken til sin far i den hellige elven Ganges i den hellige byen Haridwar. Men når vi møter henne bærer ikke livsstilen hennes preg av tradisjonelle verdier. Hun er en smågangster og lever på den gale siden av loven. Hun virker ikke knyttet til noe eller noen og gir ikke inntrykk av å ha et ønske om det heller. Men så er det som om virkeligheten innhenter henne og så blir hun lykkelig gift allikevel, på indisk vis.

Denne gangstertilværelsen fremstår etter hvert som noe som hun er blitt tvunget inn i, og ikke som noe hun egentlig ønsker å bruke livet sitt på. Vi ser tilbake på hennes barndom og ser at hun setter stor pris på denne tradisjonelle indiske oppveksten. Hun bryter med de tradisjonelle verdiene med å være en kvinnelig gangster uten tydelige bånd til noen, men viser å ha gode indiske verdier i bunn. Som tegn oppfatter jeg dette som et moment, at det er indiske verdier som er grunnlaget dersom man skal vinne helten og bli en hustru. Men det er også et snev av element å spore når det gjelder dette tegnet. For noe av det siste Pooja og Bachchan snakker som når de forteller publikummet at de er lykkelige gift, er at de lever som en vanlig par og legger til "hva nå enn det er å være vanlig". Dette

virker å komme fra en idealistisk diskurs og virker å åpne opp for ulike forståelser av hva det vil si å være "vanlig".

Pooja som Vampen

Bilde 6. Den vampete Pooja



Borte vekk er den uskyldige Pooja.

Kilde: <http://www.planetradiocity.com>

I arbeid?

Pooja livnærer seg som gangster og blir ikke forsørget av noen andre. Når hun så blir gift, så antyder det at hun er en kone av den tradisjonelle typen, men det får vi ikke egentlig vite.

Jeg vil kalle det å være i arbeid et element, ettersom det verken blir bekreftet eller avkreftet om hun er i arbeid eller ikke. Det virker ikke relevant i dette tilfellet, og kan dermed heller ikke brukes til å kategorisere karakteren.

Eventyrlysten?

Pooja reiser rundt i hele India og gjemmer pengene, og slik virker hun ganske eventyrlysten av seg. Hun har ikke valgt en jobb der hun befinner seg i en trygg posisjon på ett sted. Hvorvidt hun tar med seg denne eventyrlysten inn i

ekteskapet, er ikke klart. Men vi ser henne i et stort indisk tradisjonelt hus og det virker som det er der hun har fokuset, på familien og hjemmet.

Jeg får et inntrykk av at denne "eventyrlysten" ikke egentlig er så mye drevet av lyst som den virker drevet av et ønske om å hevne han som drepte Poojas far. Dermed virker eventyrlyst som tegn fortsatt å kunne knyttes til en vamp og dermed kalles et moment. Det virker heller som om Pooja etter hvert ikke er vampete nok til å ha denne egenskapen.

Men det at hun i det hele tatt er eventyrlysten og faktisk reiser rundt på egenhånd, er noe som godt kan stamme fra en idealistisk diskurs. For som nevnt er det stort sett den mannlige helten som handler, og det er fortsatt 80 prosent av publikummet som er menn. Det å skape en kvinnelig tøff heltinne virker derfor ikke som å være noe som er tvunget frem av markedshensyn, men heller som et bevisst og mer seriøst forankret valg.

Materialistisk?

Pooja stjeler en stor sum penger, og dette tyder på at hun setter materielle goder høyt også. Men igjen så virker det som ekteskapet får henne til å forstå hva som er viktig her i livet og at det kanskje ikke er materielle ting. Huset vi ser henne og Banchan i når de er gift virker som et tradisjonelt indisk hjem, og ser ikke ut til å ha noen moderne fasiliteter. Så jeg har ikke ett inntrykk av at hun er materialistisk på slutten av filmen . Det blir heller som et galt spor hun er på, som hun kommer seg bort fra.

Slik virker det å være materialistisk i dette tilfelle ikke å være et dynamisk tegn i seg selv, men heller som et moment som ikke kan knyttes til Pooja når hun får oppleve noe som er større, nemlig kjærligheten.

Filmteoretisk kategorisering

Som i forrige kapittel vil jeg dele de ulike karakterene inn i ulike typer etter filmteoritradisjonen. Jeg vil fordele rollene som protagonist, antagonist og katalysator.

Første gang vi ser Pooja, står hun utenfor jobben til Jimmy. Hun er kledd i moderne men tradisjonelle indiske klær, og er blitt søkkvåt av regnet. Hun ber

Jimmy lære sjefen hennes engelsk. Den tiden han gjør det forteller Jimmy selv at han er forelsket i Pooja og prøver å få henne som kjæreste. I denne perioden i filmen fremstår Pooja som en tradisjonell uskyldig indisk pike. Hun gjør ikke noe fremstøt i forhold til Jimmy selv, men virker å la seg forføre. Vi ser henne hele tiden slik Jimmy ser henne, og ser henne ikke noe utenom deres relasjon. Hun forklarer at hun jobber fordi hun er tvunget til å betale farens gjeld til sjefen. Hun sier hun er redd fordi sjefen truer med at de skal gifte seg. Jimmy foreslår at de sammen skal stjele sjefens penger og rømme fra alt sammen. Frem til dette tidspunkt er Pooja rimelig passiv i forhold til å føre handlingen fremover. Det har hele tiden vært Jimmys historie. Alt som skjer, skjer gjennom han og ved at han forteller om det. Poojas rolle virker å være som en som den aktive Jimmy skal vinne. Pooja blir en passiv brikke i Jimmys historie.

Så skjer det et brudd i historien. Pooja er plutselig borte, og Jimmy leser på badet i leiligheten hennes: "jeg lurer, jeg trikser jeg..." Vi ser deretter en annen side av Pooja i et sangnummer. Der er hun ikledd vestlige klær og synger om hvordan hun lurer alle. Sangnummeret har hele veien seksuelle undertoner, og hun fremstår som sikker på sin seksuelle utstråling, og vet å bruke det for å oppnå det hun vil.

Fra nå av viser hun seg fra en annen side enn tidligere. Den uskyldige indiske piken virker helt borte. Hun er nå ikledd trange jeans, mageløs topp og en liten skinnjakke. Jimmys forelskelse har tatt slutt, og han opplever henne som en helt annen. Pooja har lurt Jimmy og latt som hun var atskillig mer uskyldig enn hun egentlig er. Den passive jenta er borte. Den "nye" Pooja er aktiv, handlende og seksuelt utfordrende. Hun viser interesse for Bachchan, som virker skremt av hennes selvsikkerhet og pågåenhet, og prøver å holde henne unna. Jimmy og Pooja blir enige om at den eneste måten de kan overleve denne krisen, er ved at de får Bachchan over på deres side ved at han forelsker seg i Pooja. Hun bestemmer seg for å gjøre alt for at dette skal skje, og vi ser henne hele tiden forsøke å flørte med Bachchan. Det er nå hun som er den aktive og handlende. Bachchan virker skremt av hennes selvsikkerhet.

Dette er nå blitt Poojas historie. Bachchan og Jimmy er etter henne. Det er hun som har ført de dit de er. Det er også hun som fremstår som den tøffeste og den som har overtaket på situasjonen. Hun er nå den aktive part som fører historien fremover. Hun er fortsatt et blikkfang til enhver tid. Men hun virker veldig selvstendig og med integritet. Dermed fremstår hun som er subjekt.

Etter hvert får vi også vite hvorfor hun har blitt som hun har blitt. Hun forteller at hun så sjefen drepe farens hennes, og at hun etter det har blitt til en småkriminell man ikke kan stole på. Historien hun forteller skildres dramatisk, og vi oppmuntres til å både forstå og få omtanke for hvordan hun er blitt. Hun er blitt så upålitelig fordi det er blitt gjort en stor urett mot henne. Vi ser også at det er et stort hjerte bak denne tøffe fasaden. Når de så reiser videre for å finne pengene hun har gjemt unna, fremstår hun også som den ledende karakteren.

Det virker som om det veksles litt mellom hvem som er protagonisten og hvem som er de andre karakterene i denne filmen. For selv om det er Jimmy vi møter først og tidvis blir fortalt historien gjennom, er det ikke han det handler mest om. Det blir Poojas mål om å hevne seg på vegne av faren sin som fører historien videre. Og utviklingen hun går gjennom i filmen, gjør henne til en protagonist. Hun ser ut til å være en særs handlekraftig kvinne, og gir seg ikke før hun oppnår det hun har satt seg fore. Forvandlingen av Pooja skjer i en litt ujevn rekkefølge. Først lures vi til å tro at hun er uskyldig indisk kvinne, så en hensynsløs gangster. Men gjennom sitt møte med kjærligheten åpner hun seg, og vi forstår hvorfor hun har blitt som hun har blitt, og hun kommer seg videre og mer tilbake til det gode mennesket hun viser seg å ha vært i fortiden. Hun har absolutt også en appell til publikum, og hun er en man lærer å like mer etter hvert som man blir bedre kjent med henne.

De to som hjelper Pooja å nå sitt mål, er Bachchan og Jimmy. Dette gjør dem til katalysatorer. Den som helt tydelig jobber imot Pooja er sjefen hennes Bhaiyyaji. Han vil henne bare vondt og stikker kjepper i hjulene under hele filmen, og det gjør han til en antagonist.

Når det gjelder denne filmteoretiske kategoriseringen og de ulike diskursene, synes jeg denne filmen befinner seg nærmest en idealistisk diskurs. Det er ikke

vanlig å ha en kvinnelig protagonist, og det er antagelig ikke det som vil gi filmen størst kommersiell suksess heller. Filmskaperen har dessuten avslørt å være bevisst kjønnsrollemønstre på film, og virker her å ha tatt et bevisst og idealistisk valg.

Feilsitering og plott

Pooja kan karakteriseres som en protagonist. Siden det som oftest er menn som er protagonister, så kan dette sies å være en feilsitering i seg selv. Men bør man karakterisere henne som en vamp eller hustru? Et av de klareste tegnene på at kvinnene er den såkalte hustrukarakteren, er at de får helten til slutt. Siden Pooja selv er protagonist blir det vanskelig å få selve helten, men hun får i alle fall en av katalysatorene. Da det ikke finnes noen andre helteskikkelser i filmen enn de to katalysatorene, bør det være godt nok å få en av de. Jeg kaller Pooja for en hustru. Dermed blir den oppførselen som passer mer til vampen, å forstå som feilsitering i dette tilfellet.

I filmen blir hun først fremstilt som den tradisjonelle passive indiske piken, et tradisjonelt koneemne. Men så blir vi bedre kjent med henne, og oppdager at det ikke er slik. Hun fremstår etter hvert så som svært selvstendig og uavhengig. Vi hører ikke om noen familie hun har noe kontakt med, men skjønner at hun hadde et nært forhold til faren sin. Hun reiser rundt alene og passer på seg selv. Det virker som hun ikke trenger noen mann til å ta vare på seg, snarere vil hun hevne seg på en mann. Her med sin selvstendighet og uavhengighet henspiller hun på egenskaper som tilhører vampen.

Hennes selvsikre seksualitet er heller ikke så vanlig for en hustru. Men det er interessant er at vi faktisk aldri ser henne foreta noen reelle seksuelle handlinger. Slikt sett kan vi egentlig ikke vite om hun kanskje er uskyldig i virkeligheten. Derfor blir hun heller ikke noen ordentlig vamp, for vi har ikke sett at hun har hatt noen før hun til slutt gifter seg med Bachchan. Når hun er blitt gift, ser vi henne også som en tradisjonell hustru.

I likhet med Sonia, har Pooja også noen voldelige trekk som gjør at hun kan sies å feilsitere både vampen og hustruen. Det er underveis i filmen flere kampscener, der mennene tydelig er i sitt ess, og viser både styrke og mot. Pooja virker ikke

like bevandret i dette feltet, hun blir beskyttet og reddet av de to andre, og virker skremt. Men hennes aktivitet i kamp endrer seg etter hvert. Hun får tak i et maskingevær og lærer seg å bruke det. I siste kampscene ser vi Bachchan og Jimmy hjelpe Pooja med å kjøre et stort sverd gjennom Sjefen og drepe han. Pooja virker først skremt av sin handling, men siden lettet. Jeg synes dette som i filmen Jism med Sonia, virker å åpne opp for mulighetene de kvinnelige karakterene har.

Når det gjelder filmens plott, så virker det store dramatiske spørsmålet her å være om Pooja får hevnet og slipper ut av klørne til sin slemme sjef. Det klarer hun også til slutt, og filmen ender lykkelig med giftermål. Det moralske budskapet virker å være heller utradisjonelt. På slutten snakker Bachchan og Pooja om at de nå lever et vanlig liv, men stiller samtidig spørsmål om hva det å være vanlig egentlig innebærer. Med det virker de å åpne for at mennesker ikke er endimensjonale, men heller kan være mangfoldige, og at det ikke er en måte å være på som er den eneste rette. Dette er sjelden det moralske budskapet i tradisjonelle bollywoodfilmer, og jeg velger å kalle det en moralsk feilsitering, og jeg får inntrykk av at denne typen "moral" kommer fra en idealistisk diskurs.

Denne feilsiteringen som gjøres i forhold til de tradisjonelle stereotypiske karakterene, kan også sies å være feilsiteringer i forhold til de ulike diskursene. For ved å bryte opp det som er vanlig innenfor en type film, så fraviker man et fast mønster. Da skaper man kanskje flere muligheter for karakterene, dermed mer komplekse karakterer og mer spennende og uforutsigbare filmer.

Feilsiteringen foregår også på ulike nivåer, som vi ser. Det finnes feilsitering i det små, som tegn som sender signaler, eksempelvis moderne klær. Og det finnes store feilsiteringer, som eksempelvis utradisjonelle plott. Dette framstår som nøye balansert, ved at man virker å kunne feilsitere mer i smått (for eksempel moderne klær), dersom man beholder et tradisjonelt plott (paret blir lykkelig gift). Man kan også si at de ulike tegnene er i en slags kamp eller forhandling i forhold til hvilken diskurs de skal tilhøre. Kan kvinnen for eksempel gå i jeans og allikevel sies å være innenfor en tradisjonell diskurs?

Oppsummering

Jeg har nå analysert den kvinnelige hovedrollen med de samme analyseverktøy som jeg har analysert Sonia i filmen Jism. Jeg har sett på hvordan og i hvilken grad hun oppfyller kjennetegnene til en hustru eller en vamp. Jeg konkluderer med at hun ser ut til å være en såkalt hustru, men har flere egenskaper som opprinnelig tilhører vampen. I den filmteoretiske analysen kommer jeg frem til at hun virker å være filmens protagonist. Innenfor de kategoriene jeg plasserer henne i, kan hun sies å feilsitere på ulike måter. Jeg vil nå i kapittel 7 oppsummere og sammenligne funnene jeg har gjort i analysen.

Kapittel 7. Avsluttende sammenfatning og diskusjon

Innledning

I denne oppgaven har jeg gjort en todelt analyse. Først har jeg undersøkt hvilke diskurser som gjenspeiles når syv indiske filmskaperne forteller om utformingen av kvinnefremstillingene. Så har jeg gjort en analyse av hvordan to kvinner i indisk film oppfyller eller avviker fra den tradisjonelle fremstillingen av bollywoodheltinnen, og hvordan de ulike diskursene jeg fant i intervjuene gjenspeiles i kvinnefremstillingene. Jeg vil nå oppsummere de viktigste funnene og kort diskutere hvorvidt funnene kan være overførbare til norsk filmbransje. Avslutningsvis reflekterer jeg over bruken av diskursanalyse på populærkulturen og om det å gjøre sosiologisk analyse av film.

Diskursene

I analysen av intervjuene med filmskaperne, var det tre diskurser som pekte seg ut som de viktigste faktorene for utformingen av de kvinnelige hovedrollene: tradisjon, kommersielle hensyn og idealisme.

Bollywoodtradisjonen omtales av filmskaperne generelt som sterk og førende når det gjelder utformingen av filmene. De omtaler publikummet som opptatt av forutsigbarhet, at folk heller vil se det de er vant med fremfor å bli utfordret av nye vinklinger og historier. Samtidig er bollywoodtradisjonen helt åpenbart dynamisk. Den har utviklet seg gjennom tidene, og er fortsatt i utvikling. Filmskaperne mener bransjen påvirkes av globaliseringen for øvrig. De peker på at India i mye større grad enn tidligere er eksponert for internasjonal film, og blir påvirket av dette. Det lages blant annet mange direkte plagiater og etterligninger av hollywoodsuksesser. En viktig årsak til den senere utviklingen er ifølge filmskaperne også fremveksten av de såkalte multiplex-kinoene i de store byene. Tematikken kan være litt annerledes i filmene som vises på disse kinoene. Publikummet er i hovedsak ungt og urbant. Og den økonomiske risikoen er ikke like stor som for de store filmene som er beregnet på publikum fra hele landet. Dette betyr at det kan være flere endringer i vente. Men dette er selvsagt også avhengig av hva publikummet liker å se. Vijay Krishna forteller for eksempel om

alle komponentene som er nødt til å være med, som sang og dans og melodrama, og at man innenfor disse rammene kan utfolde seg. Men det skal ikke varieres for mye innenfor disse rammene skal man tro mottakelsen til "Tashan". I motsetning til andre bollywoodfilmer hoppet denne filmen frem og tilbake i tid, og det var ifølge Krishna en vesentlig grunn til at den ikke ble noen suksess. Publikummet ønsket ikke å bli utfordret i så stor grad, hevder han.

Kvinnerollene i filmene virker å være utformet i takt med den øvrige utviklingen av bollywoodfilmene. Filmskaperne forteller om at mye har forandret seg ved fremstillingen av kvinnene, samtidig som mye er bevart.

Kommersielle hensyn

Ganti (2004:62) skriver at det er higen etter kommersiell suksess som driver folk i bransjen. Jeg synes å finne igjen en slik holdning hos flere av mine informanter. Men så skal det sies at de til syvende og sist er avhengige av å selge filmene sine for å kunne forbli filmskaperne. Slik blir økonomi en viktig komponent i filmbransjen uansett hvordan man vender på det. Kazmi (1999) hevder at illusjonen om at selv om man opererer i et kapitalistisk samfunn skal være immun for markedskreftene, er knust. Han sier: "I dag er kunstfilm som sjanger døende overalt fordi det involverer en massiv investering. Man kan ikke ha den samme kunstneriske frihet som når man skriver en bok. Filmskaperne forstår viktigheten av å lage publikumsvennlige filmer, og viktigheten av passende elementer av konvensjonell film: sterkt narrativ, musikk, sanger, stjerner osv..." (Kazmi 1999:240). Dette gjelder nok for bollywoodbransjen som resten av verden for øvrig. Gjennom intervjuene jeg har gjort kommer det fram at en viktig egenskap for å lykkes er å ha evnen til å følge med i tiden. Man bør kunne "ta pulsen" på publikummets egne holdninger og treffe akkurat der publikummet selv befinner seg. Her gjelder det å ikke være for umoderne, men heller ikke for kontroversiell. De fleste filmene skal nå store masser, og kvinnefremstillingene formes i tråd med hva man tror vil ha bredest appell, forteller de. Resultatet virker å være ulike varianter av en moderne kvinne som også har sine indiske verdier i behold. De to kvinnene i de analyserte filmene er to ulike eksempler på dette. Men etter utviklingen av multiplex-kinoene i de store byene, har det blitt en åpning for å ta større sjanser også på dette området. I byene er holdningene

mer "moderne" og åpne, og gjør at publikummet også tillater andre holdninger enn det publikummet i landsbyene gjør. Og siden den økonomiske risikoen ikke er like store som med de landsdekkende filmene, er det ikke like ille om disse filmene flopper. De to filmene jeg har analysert viser at det er noen i bransjen som tør å ta sjanser for eksempel i forhold til de kvinnelige karakterenes seksualitet.

Man kan også spørre seg om en kommersiell filmbransje virker positivt eller negativt på kvinners utvikling? Eller sagt på en annen måte, hvor ville de indiske kvinnene være uten bollywoodfilmene? Indias møte med den vestlige verden er i stor grad gjennom film, tv og reklame. Vestliggjøringen av samfunnet tvinger India til å forholde seg til forholdet mellom modernitet og tradisjon (Ganti 2004:3). Bollywoodfilmene fremstår også som et medium som tar pulsen på samfunnets meninger, nettopp fordi de er så avhengig av høy oppslutning fra publikum. Samtidig må man huske på at rundt 80 prosent av publikummet er menn. Dermed fremstilles kvinner i stor grad slik menn vil se dem. Dette trenger ikke nødvendigvis samsvare med hva kvinner ønsker. Hussain peker på at så lenge kvinner ikke er aktive kinogåere, vil ikke bransjen endres i en "kvinnefremmende" retning. Med tanke på hvor avgjørende publikumsopplutning er for hva som lages, kan dette være et viktig poeng. Kvinner må se film for at det skal lages filmer som kvinner vil se.

Idealistiske overbevisninger

Til tross for at det er en markedsstyrt industri, synes jeg filmskaperne også viser andre motivasjoner for å drive med film i India. Flere virker og engasjerte i hva som skjer i det indiske samfunnet, og ønsker å lage noe som gir mening utover det å selge mye. Jeg får et generelt inntrykk av at dette er mennesker som er oppriktig interessert i å lage filmer av kvalitet, der kvalitet ikke nødvendigvis måles etter antall publikummere som går og ser dem. Flere av informantene virker også å ta på alvor at de har et sosialt ansvar ved å problematisere samfunnsproblemer de er engasjerte i. Og flere uttrykker tydelig irritasjon over det uutdannede publikummet, og at det er helt uaktuelt å portrettere stereotypiske og underdanige kvinner. Regissøren av Tashan var for eksempel veldig bevisst på å presentere en sterk kvinne i sin film, og han omtaler ikke

dette som årsak til at filmen ikke fikk den ønskede suksessen. Men filmskaperne forteller også historier om filmer som flopper der de oppgir ”for frigjorte kvinner” som hovedårsak. Dermed er det viktig å mestre denne balansegangen, og å klare å ”ta pulsen” på tidsånden. Et av de mest interessante funnene er hvordan bransjen forholder seg til den kvinnelige seksualiteten. Den omtales av alle som et sensitivt tema. Det gis flere forklaringer på dette. For det første er den indiske kulturen tradisjonelt basert på at den kvinnelige seksualiteten er privat og noe som hører ekteskapet til (Puri 1999). Dermed kan det virke støtende for publikummet dersom seksualiteten blir framstilt for fritt. Flere av filmskaperne forteller om filmer som har floppet fordi man har gjort kvinnen for fri seksuelt, og Rafique forteller om hvordan den seksuelle kvinnen må balanseres i forhold til andre mer uskyldige egenskaper for å bli likt av publikummet. En av filmskaperne skylder også på filmskaperne egne holdninger, at de ikke ønsker å oppfordre kvinner til å leve ut sin seksualitet. Det er nok uansett om man er det bevisst eller ikke, vanskelig å ikke ta med inn i filmen sine egne verdier og normer.

Forskjeller og likheter mellom Sonia og Pooja

De to kvinnelige karakterene har flere likheter, men de er også forskjellige på flere måter. De blir begge fremstilt som erotiske objekter, og man ser dem gjennom de mannlige skuespillernes øyne. Men de er i litt ulik grad fremstilt som objekter. Sonia blir en brikke i Kabirs historie. Vi blir ikke noe særlig kjent med henne slik at vi kan forstå og få sympati for hennes handlinger. Hun fremstår som ondsinnet og som en som leder Kabir ut i elendigheten. Pooja derimot fremstår også som et subjekt. Hun gjør noen umoralske handlinger, men vi får informasjon som gjør at vi forstår hvorfor hun har handlet slik hun har gjort. Hun er også handlende og det er hennes historie som blir fortalt.

Når det gjelder fremstillingen av deres seksualitet, er det også forskjeller. Pooja virker mer sikker på egen seksualitet, men vi ser henne aldri gjøre noe seksuelt. Sonia derimot ser vi er utro mot sin mann. Hun viser et faktisk begjær. Her går hun lengre enn Pooja. Men dette begjæret virker å være heller underkastende enn selvstendig, og vi får inntrykk av at hun blir veldig knyttet til sin elsker. Men så viser det seg jo helt til slutt at hun ikke har vært knyttet til han i det hele tatt,

men bare har brukt Kabir til å oppnå det hun ville ha. Slik går hun egentlig enda lengre enn Pooja fordi hun har sex uten å legge følelser i det. Men så må hun også dø fordi hun har gjort slik. Pooja på sin side virker løssluppen, men alt vi egentlig ser er at hun later som hun liker en mann, og blir virkelig forelsket i en annen, som hun også gifter seg med. Slikt synes jeg at hennes eventuelle feilsitering og måten hun krysser grenser på får en mye større gjennomslagskraft fordi det blir akseptert. Hun får faktisk helten til slutt etter hva hun har foretatt seg.

Sonia på sin side gjør veldig mye galt. Hun er ute alene på byen, drikker, er utro mot sin mann og dreper til slutt sin elsker. Men det at hun må dø gjør at hennes handlinger ikke får noen anerkjennelse for at det går an å være annerledes. Hun blir heller et symbol på et moralsk forfall. Og slike moralske forfall må man betale for.

I begge filmene utfordres de tradisjonelle kvinnerollene i bollywoodfilm. Sonia må bøte med livet på grunn av sine handlinger mens Pooja vinner helten. Det at Poojas historie er den sentrale og at hun faktisk får helten til slutt, gjør at jeg synes filmen Tashan representerer en utvikling av kvinnerollene i større grad enn Jism. Men i tabellen nedenfor kan vi se at Tashan faktisk oppfyller flere av kravene til en tradisjonell bollywoodfilm enn Jism gjør. Så helhetlig virker Jism å være en mer utradisjonell film enn Tashan. Dette vises også i den følgende tabellen, der jeg har listet opp de to filmene i forhold til de standardiserte kjennetegnene ved bollywoodfilm.

Tabell 3. Kjennetegn ved indisk populærfilm i Tashan og Jism

Kjennetegn ved indisk populærfilm	Tashan	Jism
Urealistisk tematikk	Ja det er en urealistisk tematikk	Den er basert på en sann historie og prøver å være sannferdig og realistisk
I en fantasiverden	Nei, den foregår i en realistisk virkelighet	Dette skal foregå i den virkelige verden, helt konkret i byen Pondicherry i India
Overdreven skuespillerstil	Ja	Nei, etterstreber en realisme
Alle aspekter er melodramatiske	Ja, det er mange dramatiske høydepunkter	Ja, det er mange dramatiske høydepunkter
"Flashy" kamerabruk	Ja, absolutt	Ikke spesielt
Stereotypiske karakterer/situasjoner	Til en viss grad, men avviker også en del	Nei, karakterene viker fra stereotypien
Musikken er sentral	Ja den er sentral	Ja, mye tydelig bruk av musikk
Sangene sunget av playbacksangere	Ja	Ja
Dansescener brukt for å intensivere følelsetematikk	Ja, det er mange store dansescener for å understreke følelser	Ja, absolutt

Finnes det en ny bollywoodheltninne?

Jeg valgte å analysere to filmer som ble hevdet å være eksempler på kvinner som er annerledes enn en av de fire stereotypiske kvinne-karakterene vamp, kurtisane, hustru eller mor. De skulle være eksempler på den såkalte "to i en-kvinnen". Ideen er at den kvinnelige hovedrollen skal være en kombinasjon av hovedsakelig vamp og hustru. Og de funnene jeg gjorde gjennom analysen synes jeg kan karakteriseres som noe utenfor de standardiserte stereotypiene. Vi møter Sonia som en selvstendig og seksuell kvinne og Pooja som en tøff, uavhengig og til tider voldelig kvinne. Det er mye feilsitering med disse kvinnene som gjør at de bryter med tradisjonen.

Men det som kanskje peker seg ut som problematisk i filmene og omtales som problematisk av filmskaperne, er den kvinnelige seksualiteten. Dette er et sensitivt tema, og et tema bundet av mange restriksjoner og føringer i det virkelige India (Bruflot 2005:19), og virker også litt betent i filmene også. For selv om Sonia kan sies å feilsitere ved å være seksuelt aktiv, så blir hun også kraftig fordømt for sine handlinger, og må bøte med livet for det. Tilsvarende ser vi aldri Pooja i noen reelle seksuelle scener og hører ikke om noe heller.

Sett i sammenheng med Schubart & Gjelsvik (2004) kan man spørre seg om disse kvinnene kan forstås å være forbilder for kvinner? Eller virker de bare skapt for å tilfredsstille det mannlige øyet? Jeg vil i dette tilfelle si at de kan til en viss grad brukes som forbilder for kvinner, fordi de er annerledes enn stereotypien, og fordi de begge er handlende. Men først er det viktig å gjøre oppmerksom på at disse kvinnene ikke er helt representative for kvinner i indisk bollywoodfilm i dag. De ble valgt ut på grunnlag av at de presenterte kvinner litt annerledes enn malen skulle tilsi. Og med det så kan man si at det faktisk er mulig å portrettere kvinner litt annerledes enn malen og lykkes med det. Disse to kvinnene viser at det går an å gjøre kvinnelige karakterer på ulike måter. Med disse kvinnene ser vi at kvinnene kan være seksuelle, onde, voldelige og løgnaktige og til en viss grad komme unna med det også. Og kvinnene kan med suksess være filmenes protagonister. Det er nok fremdeles en lang vei å gå for at kvinnene når samme heltestatus som de mannlige skuespillerne, men de har kanskje startet ferden dit.

Og de seksuelt aktive heltinnene som får helten til slutt, virker heller ikke å være det vi kommer til å se mest av i den aller nærmeste fremtiden.

Men det punktet som det virker som Bollywood ikke har noen planer om å feilsitere på, er kvinnes vakre utseende. Her virker det som de har all intensjon om å gå i samme retning som mange andre medier rundt om i verden gjør, nemlig å fortrinnsvis vise kvinner som er unge og vakre på skjermen. Kanskje kommer de til å gå i en retning av å fremstille kvinnene slik det ofte gjøres i vestlig film; selvstendige kvinner med mye handlefrihet, så lenge de er tilstrekkelig kvinnelige, unge og tiltrekkende.

Når det gjelder Jism så virker det som om selv om denne kvinnen ble fordømt i filmen, så er hun ikke like fordømt utenfor lerretet. Sexscenene fikk mye positiv oppmerksomhet og den kvinnelige hovedrollen ble kåret til en av Bollywoods mest sexy kvinner, noe som viser at filmskaperne faktisk har lyktes å strekke denne rollefiguren så langt det går uten at publikum fordømmer henne og ikke vil se filmen.

Problemet for bransjen virker ikke å ligge i å ikke kunne fremstille kvinner som har en egen seksualitet. Utfordringen er å framstille kvinner med egen seksualitet uten at de blir fordømt for det. For dette er egenskaper som vanligvis blir knyttet til vampen. Der man klarer å kombinere en såkalt "vampete" oppførsel og allikevel lar kvinnen være god nok for helten, vil jeg påstå man tilstrekkelig har lyktes med å framstille "to i en-heltinnene". Slik kvinnene i de to filmene fremstår, blir de bare redusert til egentlig enten en vamp, eller egentlig en hustru. Jeg har i den følgende tabell laget en oppsummerende oversikt over de ulike analytiske funnene for de to kvinnelige karakterene.

Tabell 4. Oppsummerende sammenligning av Sonia og Pooja

Karakterene:	Sonia	Pooja
Filmteorikategorisering	Antagonist	Protagonist
Nodalpunkt	Vamp (kamouflert som god hustru)	Hustru (kamouflert som vamp)
Diskurstilhørighet	Kommersiell og tradisjonell diskurs	Kommersiell, tradisjonell og idealistisk diskurs
Feilsitering	Er på mange måter en god kone og kjæreste før hun bedrar ektemann og elsker	Selvstendig og uavhengig, seksuelt utfordrende
Momenter	Mister helten, eventyrlysten, uavhengig, vestlig, moderne, materialistisk, ond, illojal, egoistisk, voldelig og handlende	Vinner helten, godhet, lojal, tradisjonelle indiske normer, moderne, voldelig og handlende

Filmskaperne om egne kvinnefremstillinger

Gjennom intervjuet gir Shagufta Rafique, manusforfatteren av *Jism*, inntrykk av å i hovedsak forholde seg til en kommersiell diskurs. Hun beskriver også detaljer om hvordan Sonia i *Jism* er utformet bevisst på en måte slik at flest mulig skal like henne til tross for den hun etter hvert viser seg å være. Jeg synes dette kommersielle fokuset er å gjenspeile i filmen også. Det virker som et velbrukt triks når det gjelder de vampete karakterene å vise utfordrende oppførsel som publikummet liker å se på film, og så bevare moralen ved å fordømme denne typen oppførsel til slutt. Men selv om Rafique selv snakker ut fra et tilsynelatende kommersielt ståsted, synes jeg allikevel at karakteren Sonia på flere måter fungerer som grensesprengende på samme måte som Pooja gjør. For selv om Sonia blir fordømt på slutten, så vil jeg si at det ligger en anerkjennelse i å i det hele tatt vise slike selvstendige, seksuelle og onde kvinner som kvinnelige

hovedroller. Her synes jeg at selv om intensjonen ikke nødvendigvis var idealistisk, så kan den på flere måter ha en idealistisk påvirkning på sitt publikum. Dette er riktignok en tolkning som ikke formidles av filmskaperen selv.

Til sammenligning gir regissøren av Tashan, Vijay Krishna, gjennom intervjuet uttrykk av å befinne seg innenfor en idealistisk diskurs. Han sier selv han er veldig bevisst på hvordan han fremstiller kvinnene i sine filmer, og at han ønsker de skal fremstilles sterke og ligne på virkelige indiske kvinner. Han forholder seg samtidig helt tydelig til en tradisjonsdiskurs og til en kommersiell diskurs. Han jobber for ett av de største kommersielle filmselskapene i India, og forklarer at det er en del formelle kriterier basert på tradisjon og marked som må oppfylles når man skal lage film. Med den sterke karakteren som Pooja gjennom filmen viser seg å være, synes jeg likevel det idealistiske fokuset gjenspeiles også i selve filmen. Og det gir meg ett inntrykk av at det er mulig å få til mye av det man ønsker ved fremstillingen av kvinner dersom man balanserer de ulike kravene og diskursene.

Forholdet mellom diskursene og kvinnefremstillingene

Gjennom analysen av filmene merket jeg meg ulike steder i filmene der de ulike diskursene virket å være gjeldende. Den tradisjonelle diskursen gjenspeiles når jeg kjenner igjen de tradisjonelle og "rene" karakteristikkene som vamp og hustru, og med de tradisjonelle drømmende danse og sang-scenene. Den kommersielle diskursen virker å påvirke de kvinnelige karakterene i en annen retning enn de tradisjonelle. Jeg tror det er denne diskursen som er bestemmende for både den mer "vestlige" framtoningen til kvinnene, og for at kvinnene viser seg fra en seksuelt utfordrende side. Dette selger. Dette gjelder særlig i filmen Tashan, fordi Pooja med sin seksuelle fremtoning og utstråling er akkurat dydig nok til å få helten. I Jism går Sonia mye lengre på, men så blir hun jo også stemplet som en vamp på grunn av disse handlingene. Jeg tror det er den kommersielle diskursen som er mest avgjørende der kvinnene først og fremst framstår som visuelle blikkfang. Dette glir riktignok inn i den tradisjonelle diskursen også fordi de tradisjonelt også har hatt en slik rolle. Men den kommersielle diskursen ser ut til å ha omgjort kvinnekarakterene fra den

tradisjonelle indiske kvinnen som i sin uskyldighet også var erotisk, til et klarere erotisk blikkfang. Den idealistiske diskursen virker å påvirke kvinnene ved at de fremstår som selvstendige og handlende og likeverdige sine mannlige kompanjonger. Jeg synes dette vises mest i filmen Tashan, og gjennom karakteren Pooja. Hun lever praktisk talt som en mann, og blir også akseptert, beundret og belønnet for sine handlinger. Sonia på sin side blir bare et eksempel på en dårlig kvinne.

Manusforfatteren av Jism fremstod først og fremst som en kommersielt orientert filmskaper, mens regissøren av Tashan mente å ha idealistiske overbevisninger når det gjaldt fremstillinger av kvinner. Det har vært interessant å se begge disse filmene med dette som bakteppe. Jeg synes også at disse ulike motivasjonene i stor grad gjenspeiles i de ulike filmene, med den seksuelt utfordrende Sonia, og den selvstendige Pooja. Dette understreker Faircloughs (Jørgensen & Phillips 2008) poeng om å være bevisst de diskursene tekstforfattere trekker på i sitt arbeid, fordi det påvirker hva som kommuniseres gjennom det kreative arbeidet, uansett om de er det bevisst eller ikke.

Likheter med norsk filmbransje?

Min analyse er fokusert utelukkende på den indiske filmbransjen. Dermed kan jeg med denne analysen også bare si noe om den indiske filmbransjen, nærmere bestemt Bollywood. Men det er allikevel interessant å undersøke om det kan være paralleller til andre lands filmbransjer, og se om det er snakk om mulige generelle mønstre i filmbransjen.

Ane Marit Willman (2006) har skrevet mastergradsoppgaven Kvinneroller i norsk film – gjerne individualister eller ufarlige objekter? Hun analyserte flere norske filmer og fant av kvinnene i de fleste tilfellene både hadde små og stereotypiske roller. Det ble også foretatt en undersøkelse av kvinneandelen i norsk film, der man fant at kvinner hadde mindre å gjøre enn menn både foran og bak kamera i norsk film. I debatten som fulgte ble det gitt flere forklaringer på hvorfor det var akkurat slik. Et av forslagene var at den norske filmbransjen stor sett består av menn, og at menn liker å lage film om seg selv. Dessuten gjør kravet til kommersiell suksess at færre tør å ta sjanser, og særlig kvinner kvier

seg for å satse på film. Her har menn vært flinkere enn kvinnene til å lage allianser og nettverk som gir større økonomisk troverdighet (Lie 2003). Jeg vil avslutningsvis spørre om disse funnene er de samme jeg har funnet i mine undersøkelser?

Første funn er i alle fall likt. Bollywood er en mannsdominert bransje. Det er også en lang tradisjon for at filmene først og fremst handler om den mannlige helten (Ganti 2004). Videre ble det påstått at kravet til kommersiell suksess gjorde at færre tør å ta sjanser. Vi har sett at kravet til kommersiell suksess absolutt er utslagsgivende på hvordan filmer produseres, dermed er det så langt likheter mellom bransjene. Dette skal visstnok også føre til at særlig færre kvinner tør å satse på film, som nevnt tidligere. Det kan også være, som Asad Hussain har ytret, at kvinner er nødt til å være mer aktive innad i bransjen og som publikum for at fremstillingen av kvinnene skal endre seg. Uten at dette skjer, tror han heller ikke at det vil bli noen særlig forandring den nærmeste tiden. Men det som er interessant med India er det informantene forteller om den indiske tv-bransjen som nærmest utelukkende styres av kvinner, og som anses som det aller mest kvinneundertrykkende medium i India. Hvordan skal man forklare dette? Det virker som det å være kvinne i seg selv ikke er nok til å bidra til en mer kvinnevennlig tv- og filmindustri. Dette finner vi også eksempel på hos den eneste kvinnelige informanten som tilsynelatende bidrar til de mest overflatiske fremstillingene av kjønn blant alle mine informanter. Kanskje er ikke filmskaperens kjønn det mest utslagsgivende for kvinnefremstillingene? For uansett kjønn, virker bevissthet å være det avgjørende premisset i utformingen av de kvinnelige filmkarakterene. Staten vil med sine sensurregler ta ansvar for at filmene ikke blir for politiske, voldelige eller seksuelle. Men filmskaperens syn på kjønnsroller, virker å være et av de viktigste premissene for kvinnefremstillingen i denne bransjen.

Bruk av diskursperspektivet i analyse av populærkultur

Jeg valgte diskursanalyse for å analysere dette materialet. Jeg synes dette har vært et hensiktsmessig fokus, som forhåpentligvis kan ha samfunnsmessig nytte. Fairclough (Jørgensen & Phillips 2008) mener at forskningsresultatene man kommer frem til kan brukes til å gjøre folk mer bevisste om diskurs som sosial

praksis som både avspeiler og er med på å forsterke ulike maktrelasjoner. Han foreslår en teknikk han kaller "kritisk språkbevissthet" for å oppnå denne typen bevissthet. En slik bevissthet mener han vil gi folk innsikt i den diskursive praksisen man er en del av når man bruker språk og konsumerer tekster. På den måten vil man bli mer bevisst de rammene som begrenser språkbruk og de mulighetene man har til å gjøre motstand. Om man kommer frem til at det særlig er en gruppe som styrer kommunikasjonsprosessene, så kan andre grupper bruke resultatene til å utvikle ulike måter å bryte dette mønsteret på, ved å finne andre måter å kommunisere på (Jørgensen & Phillips 1999:100-101).

Flere av informantene forklarer fremstillingene av kvinnene i egne filmer med at filmene ikke har noe med virkeligheten å gjøre, de viser bare til en fantasiverden. Men med denne oppgaven har jeg forsøkt å vise at til tross for at målet bare er å skape en fantasiverden for at publikum skal få rømme fra sin egen harde virkelighet noen timer, så uttrykkes det implisitt moralsk førende normer om dagens moderne kvinner. Disse normene er igjen med på å forme samfunnsmedlemmenes syn på dagens indiske kvinner.

Informantene legger også mye vekt på forbrukernes makt, og at det er det som selger som det lages mer av. Dette innebærer at man faktisk som forbruker kan være med på å forandre hva slags filmer som lages og hva som ikke lages. Oppfordringen blir å være en bevisst forbruker, for det kan gjøre en forskjell. Men det krever også en velvilje og en egen motivasjon fra de som lager filmene og en anerkjennelse av at de signaler filmene sender ut om identitet i dagens India er med på å forme eget samfunn og individene i det.

Avsluttende kommentarer

Det er viktig i samfunnsanalyse å spørre "hva så?" om de funnene man gjør. For hva spiller det egentlig for rolle at kvinnene i bollywoodfilmer fremstilles litt annerledes enn tidligere, at de har fått større og mer virkelighetsnære roller og også kan være helter som mennene?

Jeg har spurt flere indiske jenter om hvorfor de ikke reagerer på de tradisjonelle stereotypiske fremstillingene, og de svarer stort sett at det er fordi det alltid har vært slik og at de er så vant til det at de ikke lenger tenker på det. De kvinnelige filmkarakterene har ingenting med deres liv å gjøre, sier de. Det er nok andre ting enn bollywoodfilmene som er med på å påvirke utformingen av deres identitet. Allikevel tror jeg som Dudrah (2006:16) at filmene sender noen signaler om hvordan man forstår kvinner og menn og hva som er deres egenskaper. Jeg synes det er viktig å være bevisst på det samfunnsbildet som formidles gjennom vår populærkultur, fordi populærkulturen er også med på å forme den kulturen vi lever i. Dessuten har det vært interessant å se sammenhengen mellom manusforfatternes og regissørenes egne forståelser av kvinner og indiske kvinner i film. Jeg tror filmskaperens bidrag til å skape, bekrefte eller opponere mot den etablerte forståelsen av kulturelle verdier er undervurdert.

Jeg har også i arbeidet med denne oppgaven oppdaget at det ikke har vært gjort så mange sosiologiske analyser av film. Jeg mener dette er et viktig felt for sosiologien å engasjere seg i. Forfatteren av *Sociology Goes to the Movies* (Dudrah 2006) tar med sin bok til orde for behovet for en sosiologisk analyse av film som både en global industri, som kulturelle tekster og det forholdet som er mulig mellom filmene og deres publikum. Han mener han med denne boken har vist mulighetene for å undersøke den intellektuelle informasjonen som er tilgjengelig for oss og bidra til en dialog om forholdet mellom sosiologi og hvordan vi kan tenke kreativt på relasjonen mellom film og sosiologi (Dudrah 2006:166-168).

Jeg håper det i fremtiden vil være mer forskning på forholdet mellom film og sosiologi, og håper dette bidraget kan skape mer inspirasjon til slikt arbeid.

Litteraturliste

- Bamzai, Kaveree (2008), "Bollywood extra large". *India Today*, 14 april. s 63-68.
- Beauvoir, Simone de (2000), *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag.
- Bhaumik, Kaushik (2006), "Consuming 'Bollywood' in the global age: the strange case of an 'unfine' cinema". Stephanie Dennison, & Song Hwee Lim (red.) *Remapping world cinema – identity, culture and politics in film*. (188-198) London & New York: Wallflower Press.
- Bruflot, Kathrine (2005), *De usynlige: En studie av en gruppe lesbiske kvinner i Mumbai, India*. Universitetet i Bergen: Masteroppgave ved institutt for sosialantropologi.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Dennison, Stephanie & Song Hwee Lim (2006), *Remapping world cinema*. London & New York: Wallflower Press.
- Dudrah, Rajinder Kumar (2006), *Bollywood- Sociology Goes to the Movies*. New Delhi/ Thousand Oaks/ London: Sage publications.
- Enstad, Frøydis (2007), *Jakten på mannlighet og lengselen etter kjærlighet*. Universitetet i Oslo: Masteroppgave i sosiologi ved institutt for sosiologi og samfunnsgeografi.
- Fog, Jette (1994), *Det kvalitative forskningsinterview. Med samtalen som utgangspunkt*. 2. Utgave. København: Akademisk Forlag.
- Frønes, Ivar (2001), *Handling, kultur og mening*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Færøvik, Torbjørn (1999), *India; Stevnemøte med skjebnen*. Oslo: Cappelen.
- Ganti, Tejaswini (2004), *Bollywood- a guidebook to popular Hindi cinema*. New York & London: Routledge.
- Gauntlett, David (2008), *Media, Gender and Identity*. 2. Utgave. New York & London: Routledge.

Haldar, Marit (2006), *Kjærlighetskunnskap. Tolvåringers fortellinger om romantikk og familieliv*. Universitetet i Oslo: Avhandling for dr.polit-graden ved institutt for sosiologi og samfunnsgeografi.

Inness, Sherrie A. (1999), *Tough Girls*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Johannesen, Line (2001). *Om unge kvinner i India. Utforming av kjønn blant unge middelklassekvinner under utdanning*. Universitetet I Oslo: Hovedfagsoppgave i sosiologi ved institutt for sosiologi og samfunnsgeografi.

Jørgensen, Marianne Winther & Louise Phillips (1999), *Diskursanalyse som teori og metode*. 6. Opplag. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag/Samfunnslitteratur.

Kazmi, Fared (1999), *The Politics of India's Conventional Cinema*. New Delhi/Thousand Oaks/ London: Sage Publications.

Landfald, Anlaug (2004), *Den indiske filmens kvinner*. Trondheim/NTNU: Hovedfagsoppgave i filmvitenskap ved institutt for kunst og medievitenskap.

Lie, Øystein (2003): "Menn tar alle hovedrollene", Dagbladet.no 06.11.2003, <http://.dagbladet.no/kultur/2003/11/06/382787.html> (lesedato 15.11.2008).

Lorentzen, Jørgen & Wencke Mühleisen (red.) (2006), *Kjønnsforskning – en grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mishra, Vijay (2002), *Bollywood Cinema – Tempels of desire*. New York & London: Routledge.

Mühleisen, Wencke (2003), *Kjønn og sex på tv*. Oslo: Universitetsforlaget.

Narayan, Uma (1997), *Dislocating cultures*. New York & London: Routledge.

Noah, Daniel (2008), "Plot: The Path of Action". Alexander Steele (red.) *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. New York: St. Martins Press.

Prøitz, Lin (2003): "Data-en melding om kjønn".
<http://kilden.forskningsradet.no/c16881/artikkel/vis.html?tid=24134> (lesedato 13.3.2009).

Puri, Jyoti (1999), *Woman, Body, Desire in Post-colonial India*. New York: Routledge.

Schubart, Rikke & Anne Gjeldsvik (red.) (2004), *Femme Fatalities-Representation of Strong Women in the Media*. Gøteborg: Nordicom.

Thagaard, Tove (2003), *Systematikk og innlevelse*. 2. Utgave. Bergen: Fagbokforlaget.

Ullah, Aesha (2005), "Kjærlighet bak buskene". *Fett*, nr 3.05: s 18-20.

Widerberg, Karin (2001), *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.

Willmann, Ane Marit (2006), *Kvinneroller i norsk samtidsfilm: Gærne individualister eller ufarlige objekter?* Trondheim/NTNU: Masteroppgave i Tverrfaglige Kulturstudier ved institutt for Tverrfaglige Kulturstudier.

Zimmerman, Paul (2008), "Characters: The Lifeblood". Alexander Steele (red.) *Writing Movies: The Practical Guide to Creating Stellar Screenplays*. New York: St. Martins Press.

Filmer:

Acharya, Vijay Krishna (2008): Tashan

Saxena, Amit (2003): Jism

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord: 32.798

Vedlegg 1: Intervjuguide regissør/manusforfatter:

(halvstrukturert intervjuguide)

Introduksjon:

- Takk for at du stiller opp til intervju.
- Kort presentasjon av prosjektet.
- Ønskelig å være anonym? Svarfrivillighet, og greit med båndopptaker?
- Varighet på intervjuet er beregnet til 1 time.

Hoveddel:

- Hvor lenge har du jobbet med bollywoodfilm?
- Hvordan type filmer vil du si du lager?
- Hvordan vil du beskrive de kvinnelige karakterene i filmene dine?
- Er kvinnene i dine filmer i samsvar med kvinner i andre bollywoodfilmer?
- Finnes det en oppskrift?
- Ser du noen endringer de siste årene?
- Hva er med på å bestemme hvordan kvinnene fremstilles?
- Er det en bevissthet rundt hvordan kvinnene fremstilles innad i bransjen?
- Er du selv bevisst når du utformer de kvinnelige karakterene? Om så, på hvilken måte?
- Noen forslag på forklaringer på hvorfor de fremstilles slik de gjør?
- Hvordan innvirker:
 - regissøren

- manusforfatteren
- produsenten
- publikum
- Hvordan er utviklingen i bollywoodfilm i forhold til fremstillingen av kvinner nå.

Avslutning:

- Da har jeg ingen flere spørsmål. Dette har vært til god hjelp.
- Er det noe annet du mener kan være relevant å få med?
- Tusen takk for at du stilte opp til intervju.