



Raosaheb (1986) instrueret af Vijaya Mehta, der selv medvirker i filmen (den ældre kvinde på billedet).

Kvinder og film i Indien

- De indiske kvinders kamp for ligestilling, afspejlet i en håndfuld regionale film

af *Vijaya Mulay*

Som de fleste andre steder i verden har det også i Indien altid været patriarkatet, der har defineret det rum, hvori kvinder skulle leve, arbejde og dø. Dette forhold er ved at ændre sig, men i Indien sker forandringerne i uens takt. Det kan være svært for udenforstående, og undertiden også for inderne selv at forstå den brogede mang-

foldighed af tråde, som den indiske kultur og det indiske samfund er vævet af.

Århundreder eksisterer i bogstaveligste forstand side om side i dagens Indien. Derfor kan det rum, som de indiske kvinder råder over, være enten stærkt begrænset eller have ganske vide rammer, afhængigt af hvilken region eller endog hvilket

lokalsamfund i den pågældende region man taler om. Som David Gutnick fra Canadian Broadcasting Service engang bemærkede: det er praktisk talt umuligt at sige noget på én gang definitivt og generelt dækkende om Indien (1).

Når man skriver for læsere, som måske hverken har noget videre kendskab til den enorme indiske filmproduktion (2) eller til de sociale og politiske strukturer, som definerer de indiske kvinders rum, er man nødt til at træde varsomt for ikke uforvarende at komme til at cementere nogle forkerte opfattelser. Jeg har derfor besluttet først at opregne de begivenheder og bevægelser, som over årene har været af betydning for kvindesagen i Indien, for derefter at beskrive en række film, som relaterer sig til denne udvikling i kvindens anliggender, i hendes rum, hendes beføjelser og hendes status.

De første tilløb til en ændring af kvindernes situation kom i de sidste 25 år af det 19. århundrede og begyndelsen af det 20., hvor reformistiske bevægelser over hele Indien, men især i Bengalen og Maharashtra, kæmpede for kvinders ret til uddannelse, for enkers ret til at gifte sig igen, og imod Sati (3), børnearbeskaber og andre former for umenneskelig behandling af kvinder.

Næste fase i udvidelsen af kvindernes horisont indtraf i kølvandet på den nationale frihedsbevægelse. For første gang gik kvinder fra alle klasser på gaderne, hvor de mødtes af politiets knipser, og mange endte i fængsel. Under Anden Verdenskrig begyndte piger at arbejde på kontor, og efter Indiens selvstændighed i 1947 gav grundloven, som sigtede mod et ligeværdigt samfund baseret på social retfærdighed, til slut kvinderne samme rettigheder og samme status som mændene. Juridisk - men ikke altid reelt - er kvinder i dag bed-

re stillet end nogensinde før. Men lovene danner kun et rammeværk; hvis tingene for alvor skal ændre sig i praksis, må man også bryde patriarkatets mentale lænker, de lænker som fastholder folks forestillingsverden i bestemte mønstre.

Alle gode film kommunikerer noget værdifuldt om kvinder. Her har jeg valgt af fokusere på en række hovedværker fra den parallelle, regionale filmproduktion, mens jeg næsten intet vil sige om den kommercielle mainstreamfilm, bortset fra et enkelt værk, som jeg benytter som eksempel, fordi det viser, hvordan indisk film benytter stærke mytologiske ikoner i sin fremstilling af kvinder. (Det gør i øvrigt begge typer filmkunst). Mit fokus er på den regionale film, fordi mainstreamfilmen i sine bestræbelser på at nå et så stort publikum som muligt reducerer den meget pluralistiske indiske kultur til dens laveste fællesnævner, hvilket resulterer i personer og historier, der har meget lidt med virkeligheden at gøre. Det er formula film med mange sange og danse, action stunts etc. (4) De regionale film, derimod, er meget mere indiske i deres natur, fordi de har deres rødder i jorden. Det kan måske lyde mærkeligt, men Satyajit Rays *Pather Panchali* (1956, *Sangen om vejen*), som er kendt af de fleste udenlandske filminteresserede, er en ægte indisk film, simpelthen fordi den er en ægte bengali-film.

Mother India. Først mainstreamfilmen. *Mother India* (1957) er instrueret og produceret af Mehboob Khan, der også selv skrev manuskriptet. 17 år før, i 1940, havde han lavet en anden film - *Aurat* (*Woman*) - over den samme historie, men den blev aldrig en succes i samme omfang som milepælen *Mother India*. Hovedpersonen Radha, spillet af Nargis, er nu en

gammel kvinde, der ser tilbage på sit liv. Hun boede i en landsby med sin mand og to sønner, og som alle bønder måtte også denne familie arbejde hårdt for at kunne betale de griske lånehajer. Da Radhas mand mister armene i en ulykke og derfor ikke længere er i stand til at gøre noget ved familiens stadig værre ulykke, stikker han af og overlader den gravide Radha til hendes egen skæbne. Radha må nu på egen hånd opdrage tre sønner og samtidig afværge lånehajens seksuelle tilnærmelser. Den ældste søn dør i en oversvømmelse, og hendes anden søn, Birju, ender som banditleder og bringer skam over familien, der udstødes af fællesskabet. Birju myrder lånehajen og forsøger at bortføre sin barndomskæreste. Men Radha beslutter at gøre en ende på sønnens onde gerninger ved at slå ham ihjel. Hans blod gøder jorden.

Dette melodramas overvældende succes skyldes i vidt omfang den dygtige måde, hvorpå filmen forener de to mytologiske ikoner Sita og Durga (5) og lader Sita forvandle sig til en stærk Durga efter en lang lidelsesperiode. Dertil kommer de smukke farvebilleder, historiens psykoanalytiske overtoner, brugen af symbolik, og fremfor alt Nargis' klassiske skønhed - altsammen medvirkede til at gøre *Mother India* til en slags national-epos. (6)

Mother Indias handling og personer kom til at danne skole for mange efterfølgende film som f.ex. *Ganga Jamuna* (1961) og *Deewar* (1975). Et par af dens sidehandlinger har også fundet vej ind i nogle af de nyeste film, som f.ex. *Vaastav* (1999, *Reality*), hvor moderen også skyder sin egen onde søn. Og i det seneste box office hit, *Godmother*, som tilhører kvinden-som-hævner subgenren, transformeres en almindelig husmor til skånselsløs mafia boss, efter at hendes mand er blevet



Det indflydelsesrige mytologiske melodrama *Mother India* (1957) instrueret af Mehboob Khan.



Kvinden som hævner, her i box office-succes'en *Godmother* (1999), instrueret af Vinay Shukla.

dræbt; anledningen til dette omslag i titelpersonens hjerte er, at hendes søn, der er vokset op i en voldskultur, har forgrebet sig på en ung pige. *Mother Indias* heltinde forlod imidlertid aldrig godhedens smalle sti og slog sin egen søn ihjel. Men i *Godmother* bliver heltinden selv dræbt til sidst.

Enker i litterære film. Enker optræder som centrale personer i mange film, der tager afsæt i vigtige litterære værker. Det er der ikke noget underligt i, al den stund indisk litteratur - på alle sprog - er fuld af oprivende fortællinger om enkers vanskelige vilkår. Jeg vil omtale fire film, der behandler emnet med stor sensitivitet. Der er tale om debutfilm fra de fire instruktører (én mand og tre kvinder), og de har alle vundet adskillige priser. To af dem er på kannada: *Ghatashraddha* (1977, *The Ritual*) af Girish Kasarvalli, og *Phaniyamma* (1982) af Prema Karanth. Den tredje film, *Raosaheb*, er på marathi og er instrueret af Vijaya Mehta i 1986. Og endelig vil jeg se nærmere på *Adajja* (1996). Filmens engelske titel er *Flight*, selv om den direkte oversættelse er 'ubrændelig'. *Adajja*, der er på assamesisk, er instrueret af Santwana Bardoloi, en praktiserende læge, der ligesom Prema og Vijaya også er meget aktiv som teaterskuespiller.

Ghatashraddha er baseret på en historie af U. R. Anantmurthy. Den udspiller sig i 1920'erne i en ortodokst hinduistisk landsby i Karnataka og handler om en barneenke, Yamuna (Meena Kuttappa), som er vendt hjem for at leve med sin far, der er enkemand, brahman (dvs. præst og medlem af den fornemste kaste, red.) og leder af en præsteskoole. Nani, en ny elev fra en anden landsby, bliver genstand for de ældre drenges practical jokes, men Yamunas moderlige omsorg skaber et fristed for drengen, gennem hvis øjne vi oplever historien. Efter en affære med skolelæreren bliver Yamuna gravid. Da læreren hører om det, flygter han, og Yamuna har ikke andet valg end abort. Nani, som tilbøder hende, bliver et skrækslagent vidne til hendes forsøg på først at fremkalde en abort og siden begå selvmord.

Da Yamunas far hører om den synd,

hans datter har begået, udfører han 'ghatshradha'-ritualet, dvs. et forvisnings- og ydmygelsesritual, hvor en lerpotte slås i stykker - og Yamuna bortvises fra hjemmet og landsbyen. Efter således at have forsonet sig med lokalsamfundet, er hendes gamle far parat til at grundlægge en ny familie med en 16 år gammel brud. Den kronragede Yamuna sidder nedslået tilbage, mens landsbyboerne trækker af med den lille dreng, der har holdt hende med selskab.

Ghatashraddha er en cinematografisk kraftpræstation. Filmens højdepunkter formidles i fine sort-hvide billeder ledsaget af et innovativt lydspor - som i scenen, hvor en kasteløs hjælper Yamuna til abort, mens vi hører lyden af fordrukne stamfolk, og der klippes væk til den forfærdelige fakkeloplyste nat og til Nanis rædsel. Som en sidehandling viser filmen tillige de kasteløses situation inden for rammerne af den ortodokse hinduisme.

Mens *Ghatashraddha* viser kvinden som et hjælpeløst offer, skildrer den anden kannada-film en enke, der finder sin egen løsning på problemet inden for rammerne af den ortodokse religion. *Phaniyamma* er baseret på en autentisk kvinde, Phaniyamma, som levede fra 1870 til 1952. Forfatteren M. K. Indira, hvis mor kendte Phaniyamma, har skrevet en roman over hendes historie. Kun ni år gammel blev Phaniyamma gift med en ung fyr, som døde kort tid efter brylluppet. Gennem hele resten af sin barndom har hun måttet lide under de grusomme konventioner, som gælder for enker. Men Phaniyamma vokser efterhånden op og bliver en stærk, stilfærdig og klog kvinde, som mange opsøger for at få hjælp. Hun lader hånt om kaste-lovene og hjælper en kasteløs kvinde med at føde, og da en anden ung kvinde, der er blevet enke som 16-årig, gør oprør

mod traditionen, støtter hun hende.

Gennem Sharada Raos værdige præstation i titelrollen gengiver filmen, der overvejende er fortalt i flashbacks, fint ånden i det populære romanforlæg. *Phaniyamma* er ikke en radikal kritik af det ortodokst hinduistiske samfund, men selv om den pakker sine anklager ind, lader den ingen i tvivl om, hvor den står.

Vijaya Mehtas *Raosahab* bygger på et kendt marathi-teaterstykke, *Barrister*, af Jayawant Dalvi. Skønt titelpersonen er en advokat, der har studeret i England og betragter sig selv som en fremskridtsvenlig mand, gør filmen mest ud af at fremstille to enkers situation. Den ene er Raosahabs tante (Vijaya Mehta), den anden deres nye lejers livlige unge brud, Radhika (Tanvi Azmi). Da hendes mand dør, gør Radhika oprør mod sin fars forsøg på at få hende til at underkaste sig de brahmanistiske enkeritualer. Tanten og Raosahab støtter hende, og Raosahab og Radhika bliver venner. Men skønt han gerne vil giftes med en enke, er han ikke i besiddelse af de nødvendige mod til at bryde brahmanismens mentale bånd. Ude af stand til at handle i overensstemmelse med sin overbevisning bliver han sindssyg, og en desillusioneret Radhika, som havde regnet med at blive gift med ham, beslutter at påtage sig rollen som enke og lade sig kronrage. Filmene følger forlægget ganske tæt og virker sine steder teatralisk, men den er en interessant fremstilling af de liberale, som gik ind for, at enker skulle kunne gifte sig igen, men selv var ude af stand til at sætte sig ud over den ortodokse religions sociale og moralske pres.

Adajja er baseret på en kendt assamesisk roman, *The Moth Eaten Howdah*, af Ms. Goswami. Filmene udspiller sig i 1940'erne og skildrer tre enkers tilværelse i huset hos en af Damodardev-sektens le-

dende præster. Hovedpersonen er den unge enke Giribala, som er vendt hjem til sine forældre, efter at hendes mand er død. Selv om hun er deres yndlingsdatter, bliver hun tvunget til at følge de foreskrevne enketabu'er og -ritualer, som hun er stærkt imod. Da hun ved, at hendes mand havde elskerinder, har hun intet ønske om at ære hans træsandaler; og hun spiser kød, som er forbudt for enker, selv om det er ensbetydende med et renselsesritual. Da hendes far indser, at hun er rastløs, beder han hende hjælpe en englænder, der er kommet for at studere sektens gamle assamesiske skrifter. Englænderen vækker længsler i Giribala, men da en tjener ser hende omfavne ham, rejser den hvide mand, mens hun tvinges til at gennemgå et ildrensesritual. Den gamle præst, som holder meget af hende og er bedrøvet over hendes mors sorg, lover, at den græshytte, som man ifølge traditionen skal sætte ild på med pigen indeni, vil blive opført med en flugtvej. Men Giribala beslutter, at hvis hun ikke selv kan bestemme hvor eller hvordan hun skal leve, så vil hun i det mindste selv bestemme hvor og hvordan hun skal dø. Da der bliver sat ild på hytten, vælger hun at blive derinde. Til slut smider selv hendes gamle mor de hellige skrifter væk, da de ikke er i stand til at yde nogen trøst.

Romanen var snørklet og mere optaget af sønnen og af opiumhandel, men Santwana har elegant drejet historien, så filmen fokuserer på kvindernes situation. Bl.a. skildres tilværelsen for andre enker, som har accepteret traditionens bud, som en modvægt til den åndfulde Giribala.

Adajja er smukt fotograferet, og Santwanas klipning og brug af stillbilleder samt den måde, hvorpå hun har fået skuespillerne til at yde deres ypperste, demonstrerede overbevisende hendes talent som



Meghe Dhaka Taaraa (*Cloud Capped Star*) (1960), instrueret af Ritwik Ghatak.

filmskaber.

Selv mord som eneste udvej. Selvmord var løsningen for mange kvinder, men i en film fra 1937 er det en mand, der slår sig selv ihjel på grund af stærk skyldfølelse over for en kvinde. Shantarams *Kunku* (*Red Dot*) bygger på romanen *None Would Accept* af Narayan Hari Apte, en af reformbevægelsens anerkendte forfattere. *Kunku* og dens hindi version, *Duniya na Maane* (*The World Will not Accept*), har vist sig at være stedsegrønne film.

Historien er centreret om Neela, der er datter af oplyste forældre, men som nu lever med sin onkel og tante efter faderens og moderens død. Onklen og tanten overbeviser hende om, at der er aftalt ægteskab for hende med en ung mand, men da sløret mellem brud og gom fjernes, opdager hun til sin rædsel, at hun er blevet gift med Kakasaheb, en ældre sagfører med voksne børn.

Neela er rasende på sin onkel, men flytter til sin ny ægtemands hus, hvor hun dog nægter at fuldbyrde det påtvungne

ægteskab. Efter at Neela har været igennem mange prøvelser - bl.a. repræsenteret ved hendes mands tante og hendes nye lidelige stedsøn, som hun slår med en stok, da han gør tilnærmelser til hende - indser Kakasaheb, at hans unge brud er en beundringsværdig, klog og principfast kvinde, og han angrer den uret, han har gjort hende. Hans datter, der er socialarbejder (rollen blev spillet af en fremtrædende virkelig socialarbejder, Shakuntala Paranjapye), støtter Neela og leverer mange feministiske kommentarer. Kakasaheb ville gerne gøre sin brøde god igen, men da skilsmisse er umulig, beslutter han at begå selvmord for at give Neela en mulighed for at gifte sig igen.

Neela spilles superbt af Shanta Apte, der fik sit store gennembrud som skuespiller med denne film, og også den kendte teaterskuespiller Keshavrao Dates fremstilling af Kakasaheb er fremragende. Shantaram fremhæver historiens melodramatiske overtoner, der formidles i en kongenial visuel stilisering - som f.eks. i en scene, hvor den bedrøvede Kakasaheb ser sig selv i spejlet, som i splintrede billeder reflekterer en hob af grinende ansigter, eller i form af filmens leitmotif: et tikkende gammelt ur, der af og til sætter tiden i stå.

Kvinder som forsørgere. Kvinden optræder som forsørger i to bengali-film af to mestre, Satyajit Ray og Ritwik Ghatak. Ghataks film fra 1960 hedder *Meghe Dhaka Taaraa* (*Cloud Capped Star*), og titlen på Rays film, der er fra 1963, er *Mahanagar* (*Den store by*).

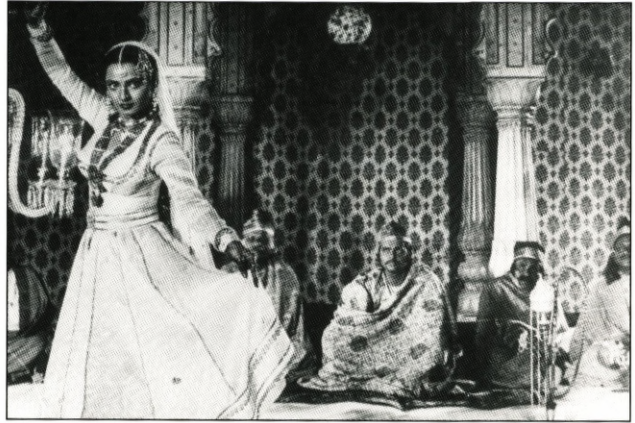
Ghataks film handler om en familie, der er flygtet i forbindelse med Bengalens deling og nu bor i et fattigkvarter nær Calcutta. Familien overlever i kraft af de penge, som den ældste datter Neeta (Supriya Choudhury) tjener. Hendes sto-

rebror Shankar vil være klassisk sanger, og Neeta udskyder sit bryllup med Sanat for at forsørge familien og betale for sine søskendes uddannelse. Familien rammes af en række ulykker, da både faderen og Neetas lillebror kommer ud for ulykker, hvilket tvinger Neeta til at være ene-forsørger, trods hendes tiltagende tuberkulose. Sanat venter tålmodigt på hende, men efter nogen tid gifter han sig med Neetas lillesøster, med moderens stiltiende velsignelse. Shankar når langt om længe sit mål og kan nu betale for, at Neeta bliver behandlet på et sanatorium i bjergene.

Dødssyg og efter at have ofret de bedste år af sit liv skriger Neeta her sin længsel efter at leve ud. Historien er et velkendt bengali-melodrama, men Ghatak understøtter den med adskillige lag af forskellige kontekster og udnytter tillige lyden meget kreativt.

Rays *Mahanagar* skildrer overgangen fra feudalisme til urban massekultur. Subrata, en kontorfunktionær af middelklassen, overtaler sin kone Arati (Madhabi Mukherjee) til at tage et job som sælger, eftersom hans beskedne løn ikke rækker til at brødføde storfamilien. Familien er bestyrtet ved tanken om, at Arati skal gå fra dør til dør og sælge strikkemaskiner, men for Arati åbner jobbet for en ny verden, der indbefatter en anglo-indisk veninde, Edith, og hendes chef, Mukherjee. Det at hun nu tjener penge, ændrer Aratis status i familien, hvilket skaber yderligere problemer ikke mindst da hendes mand mister sit job. Da Edith bliver uretfærdigt fyret på grund af sin race, siger Arati op i protest, hvilket styrter familien ud i dyb krise. Filmen ender med, at de to vandrer beslutsomt ind i gadens sydende menneskemasse.

Ray væver adskillige tråde ind i historien, såsom svigerfaderens feudale for-



Umrao Jaan (1981), instrueret af Muzaffar Ali.

håbninger, arbejdsgiverens hensynsløse forretningstaktik og -etik, modstanden mod den anglo-indiske pige, der på grund af sin nederdel bliver stemplet som 'vestificeret' og derfor amoralsk (selv om hun opfører sig præcis ligesom enhver anden indisk pige, der forsøger at forsørge sin familie). Ægtemandens bemærkninger om, at han ikke ville have haft det nødvendige mod til at vende sig imod den uretfærdige arbejdsgiver, sådan som hans udearbejdende hustru har gjort det, levner håb om, at kvinders entré på arbejdsmarkedet kan føre til højere moral og øget solidaritet mellem arbejderne.

Frihed gennem sex. Frihed gennem sex i en mandsdomineret verden kunne være en passende beskrivelse af to bemærkelsesværdige hindi-film, som ikke er amorfte, men, som Shakespeare ville sige, har 'en lokal skueplads og et lokalt navn'. *Umrao Jaan* (1981) af Muzaffar Ali udspiller sig i det 19. århundredes Lucknow, og *Bhumika* (*The Role*, 1976) af Shyam Benegal udspiller sig i Goa og Maharashtra.

Historien i *Umrao Jaan* bygger på en stor urdu-roman af Meer Hadi Hassan Ruswa og (skønt dette bestrides af mange) tillige på en selvbiografi af en legendarisk kurtisane, som levede i Lucknow i midten af det 19. århundrede. Efter at være blevet bortført som barn bliver Umrao Jaan (Rekha) solgt og oplært som kultiveret, poesi-skrivende kurtisane. Hun forelsker sig i en fyrste, men slår sig sammen med barndomsvennen Gauhar Mirza. Da hendes liv imidlertid udvikler sig til en klosterlivelse, flygter hun sammen med banditten Faiz Ali. Filmen er et stort anlagt kostumedrama, med adskillige sang- og dansenumre og med indlagte digte af Umrao. Teksten antyder måske, at en sådan kvinde er den eneste relativt frie kvinde i vores samfund, fordi hun ikke vil være afhængig af en mand.

Denne tanke kom først til udtryk i Benegals film *Bhumika*, der er en fri filmatisering af marathi-teater- og filmskuespillerinden Hansa Wadkars selvbiografi, *Sangtye Aika* (*Listen, I tell you*). Heltinden Usha (Smita Patil), der er ud af en familie af tempelsangere, bliver lovet bort til den meget ældre Keshav. Med ejerens ret tager han hende med rundt til forskellige teaterkompagnier og filmstudier. Men da hun bliver stjerne og tjener mange penge, bliver han jaloux. Efter et opgør forlader hun ham - og sin datter, som hun er nødt til at lade blive tilbage. For barnets skyld vender hun til sidst hjem igen, men på nye betingelser. Filmen udmærkes af brugen af sepia-toning i flashbacks, af måden hvorpå forskellige begivenheder anvendes som tidsmarkører, samt af Smitas følsomme præstation. Og Ushas forhold til de fire mænd i hendes liv giver anledning til at tage feministiske spørgsmål op.

lem kvinder optræder i mange film og manifesterer sig især i form af en ældre kvinde, der hjælper og støtter en yngre med problemer. Jeg er ikke stødt på nogen film om lesbiske relationer (Deepa Mehtas *Fire* handler næppe om lesbisk kærlighed).

Men i marathi-filmen *Doghi* (*The Two*, 1995) af Sumitra Bhave og bengali-filmen *Paramitar Ek Din* (1998, *The House of Memories*, skønt titlen direkte oversat betyder 'En dag i Paramitas liv') af Aparna Sen møder vi yngre kvinder, som støtter ældre medsøstre.

Sumitra har været socialarbejder og har lavet adskillige dokumentarfilm om sit arbejde i landsbyerne. *Doghi*, der er hendes første spillefilm, viser, at mens andre familiemedlemmer er parate til at fordømme den ældste søster, da det viser sig, at de penge hun har sendt hjem til familien var tjent ved prostitution, så er det den yngste søster, der giver hende den afgørende mentale opbakning.

Det venskabsbånd, der optræder i Aparnas film er usædvanligt, da det udspiller sig mellem to traditionelle fjender - en svigermor og en svigerdatter. Aparna er en kvinde med mange talenter. Hun har optrådt i film af kendte indiske og udenlandske instruktører, hun redigerer et kvindeblad på bengali, er aktiv i mange sociale spørgsmål, og har bl.a. protesteret aktivt mod den hårdhændede behandling, som Deepa Mehta blev udsat for af hinduistiske fundamentalister. Og så har hun lavet fem vigtige film - alle med kvinder i hovedrollerne - som har indbragt hende megen ros og adskillige priser. Hendes vigtigste film er *36 Chowringhee Lane*, *Paroma*, *Sati*, og nu også den nationale prisvinder *The House of Memories*.

Filmen er en meget sensitiv skildring af venskabet mellem en ældre kvinde Sanaka

(Aparna Sen) og hendes svigerdatter Paramita (Rituparna). De er begge gift med ufølsomme mænd. Som ung elskede Sanaka en mand, der var svag og usikker, men efter at have ventet på, at han skulle fri til hende, endte hun med at gifte sig med en anden, hvis åndelige horisont er stærkt begrænset. På grund af sin mentalt retarderede datter er den ældre kvinde fanget i sit ægteskab. Svigerdatteren har en søn, der lider af Downs syndrom, men da han dør, bliver hun i stand til at bryde sine lænker. Hun bliver skilt og gifter sig igen med den mand, der var sønnens lærer, og som hun er kommet til at kende og elske. Minderne vælder frem, da Paramita kommer for at vise den døde Sanaka den sidste ære. Hun sidder alene i et hjørne og bliver hverken budt velkommen eller kastet på porten. Båndet til huset er brudt, nu da hendes gamle veninde ikke er mere.

Kvinden som individ i egen ret. Jeg har ledt efter film, der ikke definerer det kvindelige rum på grundlag af kvindens funktion som datter, hustru, moder eller arbejder, men fremstiller kvinden som et individ i egen ret. Den eneste film, jeg er stødt på, er endnu en marathi-film, *Umbartha* ('Døroverliggeren' - hvilket betyder at træde over tærsklen), instrueret af Dr. Jabbar Patel i 1981. Filmen bygger på et selvbiografisk værk af Shanta Nisal med titlen *Beghar (Homeless)*. Det er historien om Sulabha (Smita Patil), en veluddannet pige, som er blevet gift ind i en storfamilie af den højere middelklasse. Hendes datter blev fra spæd overtaget af ægtemandens ældre bror og dennes kone, som ikke selv har børn. Svigermoderen er en fashionable socialarbejder, og ægtemanden Subhash er advokat. Sulabha føler sig ikke hjemme i denne husholdning og bliver

mere og mere rastløs.

Provokeret af at gemalen praler af sin strategi for at tilsværte et voldtægtsoffers navn, beslutter Sulabha at tage et job i en anden by som daglig leder af et kvindehjem. Her er hun oppe imod grov korrupsion og grådighed, som bidrager til yderligere at udbytte og plage de kvinder, der befinder sig i hendes varetægt. Institutionens øverste ansvarlige er fuldstændig ligeglade og gør hende efterhånden tilværelsen så umulig, at hun er nødt til at vende hjem. Men nu befinder hun sig i en endnu værre situation end før, da svigerfamilien blot havde betragtet hendes første forsøg på at gøre sig nyttig og give tilværelsen mening som en besynderlig grille. Da hendes mand meddeler hende, at han har taget en elskerinde, som han har til hensigt at beholde, har Sulabha fået nok, og hun beslutter at rejse bort. Vi ser hende sidde i et tog. Hverken vi eller hun ved, hvad fremtiden vil bringe. Alt, hvad hun ved, er, at hun ikke kan acceptere at leve i mandens familie, og at hun er nødt til at skabe sig en tilværelse, der tilgodeser hendes egne individuelle behov.

Filmen igangsatte mange diskussioner og fik stor værdi i den feministiske diskurs, dels på grund af Smitas fremragende præstation, dels fordi såvel Smita som andre har anvendt filmen i kampagner for kvinders rettigheder.

Militant videoproduktion. Der produceres også mange fremragende kortfilm og videoer i Indien. De fleste af dem er baseret på autentiske historier - som f.ex. *The Shame is not Mine* om et voldtægtsoffer, der sammen med sin mand og andre landsbykvinder kæmper for at bringe gerningsmændene for retten; eller *When the Women Unite* om kvinders kampagne mod arrak i et distrikt i Andhra Pradesh.

Sammenslutningen af selvstændige kvindelige erhvervsdrivende har lært deres kunder - for det meste analfabetiske eller halv-analfabetiske kvinder - at lave videoer, hvor de fortæller deres egne historier. Baggrunden var kvindernes utilfredshed med de film, der var lavet af udenforstående, som ikke havde nogen anelse om disse kvinders tilværelse, kamp eller arbejde. Videoerne er vellavede og vidner om, at mediet også kan anvendes i kampen for menneskelig udvikling, og ikke alene til at promovere en global forbrugerkultur.

Noter

1. Nogle af de mest udbredte forestillinger om Indien er, at hinduer ikke spiser oksekød; at ægteskaber uden for ens kaste ikke sanktioneres af den ortodokse religion; at en kvinde skal være sin mand tro eller være parat til at blive hængt ud offentligt. Ingen af disse forestillinger er generelt dækkende. For mange hinduer fra nogle af de såkaldt lavere kaster har det aldrig været tabu at spise oksekød; kastelovene for Namboodiri brahmanerne fra Kerala krævede, at alle sønner bortset fra den ældste skulle gifte sig uden for kasten (hensigten var at konsolidere jordbesiddelserne, men det skabte utålelige betingelser for Namboodiri kvinderne, som ikke kunne gifte sig uden for kasten, og som var tvunget til at gifte sig med meget ældre mænd, der allerede havde flere koner). Og så sent som i december 1999 viste indisk tv en dokumentarfilm om, hvordan polyandri (dvs. kvinder, der har flere ægtemænd, red.) stadig praktiseres i en landsby i Himalaya - en tradition baseret på nødvendighed.
2. Indien producerer gennemsnitligt 800 spillefilm om året eller cirka 17 film om ugen, på omkring 20 forskellige sprog.
3. Sati refererer til en gammel skik, der praktiseredes i de højere klasser, specielt i Bengalen og Madhya Pradesh, og som gik ud på, at man brændte en enke levende sammen med hendes afdøde mand. Derom handler Aparnas film, der simpelthen hedder *Sati*. Reformbevægelsen fordømte denne praksis og fik den britiske regering til at vedtage en lov, der forbød den, men Sati blev fortsat holdt i hævd i visse sporadiske tilfælde. Så sent som i 1980'erne blev en kvinde i Rajasthan brændt som en Sati. Det blev hævdet, at det skete efter hendes eget ønske, men det er det rene nonsens. Pigen var bare 19 år gammel og havde kun kendt sin mand i en måneds tid (selv om de havde været gift i næsten otte måneder). Afbrændingen af hende afledte stærke protester.
4. Satyajit Ray leverer en meget præcis beskrivelse af formula mainstreamfilmen i bogen *Our Films Their Films*, der er en samling af hans artikler om film. Disha Books Orient Longmans Publication 3. udgave 1993; s. 90 og 91.
5. Sita var gift med Rama, helten i det klassiske Ramayana epos. Hendes totale underkastelse i forhold til ægtemanden er traditionelt blevet fremstillet som et eksempel til efterfølgelse for alle unge piger. Men faktisk gennemgik hun så mange lidelser, at mødre i mange egne af landet ikke vil kalde deres døtre Sita af frygt for, at de skal komme til at lide en tilsvarende skæbne. Durga er den stærke modergudinde, et ikon i det hinduistiske pantheon. Hun opfattes og påkaldes

generelt som moderfiguren, der er parat til at gøre alt for sine gode børn og sine protégéer, og som straffer ondskab. En stærk kvindelig urkraft.

5. *Mother Indias* fænomenele box office succes demonstreres med et ironisk

glimt i øjet i en senere film, *Kala Bazaar (Black Market)*, hvor hovedpersonen ses sælge billetter på det sorte marked til *Mother India* forestillinger.

Vijaya Mulay har beskæftiget sig med film igennem de sidste 50 år. Hun har instrueret, produceret og skrevet manuskripter til en lang række pædagogiske film og film for børn og har vundet priser på filmfestivaler i USA, Japan, Iran og Indien. Hun har været en ledende kraft i udviklingen af de indiske filmklubber og er i dag formand for The Federation of Film Societies of India. Derudover har hun virket som filmkritiker og undervist på universitetet i Patna og på det indiske filminstitut, og hun har forelæst på Stanford universitetet i USA, på McGill og Concordia universiteterne i Canada samt på en række indiske universiteter. Hun er i øjeblikket i gang med et forskningsprojekt for The National Film Archive of India vedrørende udenlandske film om Indien.