

Anja Banko

KO PLJUSKNE MENSTRUALNA KRI

VPRAŠANJE FEMINIZMA
V SODOBNI POPULARNI
INDIJSKI KINEMATOGRAFIJI

V času, ko žensko vprašanje postaja pomemben družbeni akter in hkrati prodajni artikel,¹ skuša tudi Bollywood kot dominantna indijska popularno-kulturno-gospodarska sila feminizem udomaćiti in ukrotiti, si ga čim prej prilastiti in na ta način že v sami srčki streti njegovo potencialno rušilno moč. A narava takšnih produkcijskih sistemov je v izhodišču konservativna in neprožna, zato so tektonski premiki redki. Kljub pogostejši promociji ženskega vprašanja je Bollywood še vedno moško dominiran sistem, za in pred kamero so vloge predvsem glede na plačilno lestvico ostro razmejene – plače filmskih delavk še zdaleč ne dosegajo plač sodelavcev, kar je problem, o katerem so celo vodilne zvezdnice industrije začele javno govoriti komaj v zadnjih letih.² Podobno je še do nedavnega veljalo tudi za filmske zgodbe, v katerih je junakinja počasi začela prevzemati osrednje mesto in postala samosvoj filmski subjekt, ne zgolj okrasek in cilj osrednjega protagonista, ki je po akcijsko-komično-romantično-dramatično-plesno-glasbenem zapletu v matriki najbolj razširjenega *masala* žanra žensko na koncu tudi dobil in jo poročil. Zgodovina Bollywooda, še bolj pa podroben pregled vzporedne kinematografije bi gotovo ponudila nekatere zanimive uvide, ki bi niansirali to izjavo, vendar pa bo kratka analiza vprašanja feministične note tokrat namenjena sodobni popularni *mainstream* indijski filmski produkciji, v kateri vloge in podobe žensk doživljajo prepoved predvsem v zadnjem desetletju.

Obravnavali bomo celovečerne igrane filme dveh režiserjev in dveh režiserk – *Kraljica* (Queen, 2013) režiserja Vikasa Bahla, *Šminka pod mojo burko* (Lipstick Under My Burkha, 2017) režiserke Alankrite Shrivastave, *Velika indijska kuhinja* (The Great Indian Kitchen, 2021) režiserja Jea Babyja in *Ljubice* (Darlings, 2022) režiserke Jasmeet K. Reen. Vsi obravnavani fil-

mi so hindujski, razen **Velike indijske kuhinje**, ki je malajalamski film,³ a je kot uspešnica že doživel predelavo v tamilščino, trenutno pa snemajo njegovo hindujsko različico. Za začetek je povedno, da noben od obravnavanih naslovov po bollywoodskih standardnih ni visokoproračunski izdelek – tema očitno ni dovolj spektakularna in potencialno dobičkonosna. Glede na zaslužek je najvišje prodrli film *Kraljica*, ki je postal nepričakovan hit in velja za prelomni »feministični« indijski sodobni film ter za enega najboljših bollywoodskih filmov glede na lestvico BFI

- ¹ Prej kot o vplivu gibanja #jastudi je prelomnica v kontekstu feminističnega boja in ženskega vprašanja tragični dogodek iz leta 2012, ko je skupina potnikov skupaj z voznikom na avtobusu do Delhija skupinsko posilila triindvajsetletno študentko, pretepla njenega prijatelja in oba na robu smrti pustila ob cesti. Dekle je umrlo, natančno in slikovito poročanje medijev pa je v Indiji ter po svetu vzbudilo protesten val ogorčenja. Indijska ženska in feministična gibanja so vzporedno s svetovnimi trendi bolj glasna kot nekdanj: aktivno postavljajo vprašanja o varnosti žensk v javni sferi, njihovega položaja v izobraževalnem in poklicnem kontekstu, poskušajo rušiti tabuje pred žensko spolnostjo, menstruacijo. »Was Delhi gang rape India's #Metoo moment?«. *BBC*, 16. 12. 2017. Dostopno na: <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-42236752>; pridobljeno 1. 4. 2023.
- ² »Women's Equality Day 2022: Actresses Who Have Spoken Against Gender Pay Gap In Bollywood«. *APB*, 25. 8. 2022. Dostopno na: <https://news.abplive.com/entertainment/women-s-equality-day-2022-actresses-who-have-spoken-against-gender-pay-gap-in-bollywood-1549998>; pridobljeno 1. 4. 2023.
- ³ Malajalamščina je jezik, ki ga govorijo na jugozahodu Indije, v zvezni državi Kerala, ki je versko ena najbolj raznolikih držav s še vedno hinduistično večino.

v zadnjem desetletju.⁴ V obravnavanih filmih so protagonistke večinoma postavljene v zasebno sfero ter se soočajo z vprašanji svobode, samostojnosti, neodvisnosti in pravic v družinskem kontekstu, pri čemer aktivno spreobračajo pojem (romantične) ljubezni kot vrednote – ta se izkaže za slepilo, ki ga ženskam v srce in oči zlivajo popularni ideali sreče, kakršne gradi pravi Bollywood. Večina filmov se pravzaprav začne iz konca klasičnih pripovedi, s praznovanjem dogovorjene zaroke ali poroke, nadaljevanje filma pa je dekonstrukcija tako romantičnih kot družbeno privzgojenih tradicionalnih struktur vloge in podobe ženske.

Popularizacijo ženskih zgodb je prinesel film **Kraljica**, kot se prevede ime glavne junakinje Rani, ki je tik pred poroko, to pa zaročenec Vijay nenadoma prekliče. Kljub prepadenosti se Rani odloči, da si bo izpolnila vsaj eno željo – obiskala najbolj romantično mesto na svetu, Pariz. Trk dveh kultur – zahodne in indijske – predstavlja motor komedije: Rani, ki kot zgledno indijsko dekle nikoli ni stopilo v javnost brez moškega spremstva, čeprav je ta moški njen več kot deset let mlajši bratec, se čisto sama v tujem svetu ne znajde. Oporno točko najde v sobarici špansko-francosko-indijskih korenin, ki sicer ne govori hindija, vendar ga razume – jezikovna rešitev je v tem primeru spretno sredstvo osrediščenja indijske kulture. Vijayalakshmi je protipol Rani, ki se skozi premiso binarnosti evropske oz. tuje in indijske kulture vse bolj izrisuje kot podoba idealne indijske ženske. Rani je prijazna, skromna, ustrezljiva, zaveda se svojega mesta v svetu, predvsem svojega porekla. Nanj je izredno ponosna, drugačnost oz. tujost sprejme le s težavo. Po drugi strani je Vijayalakshmi mati samohranilka, ima sproščeno in aktivno spolno življenje, rada žura in pije. Rani doživi »razsvetljenje« prav na zabavi, kjer se ga skupaj z Vijayalakshmi napije, divje pleše in v navalu sproščenosti razgrne svoje skrbno spete lase – rodi se nova, bolj sproščena ženska, ki o vprašanju, »zakaj se mi dogajajo slabe stvari, če pa sem bila vedno ubogljiva«, zdaj razmišlja drugače: na prvo mesto začne postavljati sebe, svoje občutke in zanimanja. Ko se vrne domov, z novo samozavestjo zavrne vnovično snubitev bivšega zaročenca in se odpravi odprtemu koncu naproti. A kako globoka je Ranina preobrazba, bo vzdržala tudi v indijskem kontekstu? Skozi pogled zahodnega gledalstva je zanimivo opazovati, kakšen pomen igra Evropa v vrednostnem sistemu zgodbe: je prostor, kjer je Rani dovoljeno biti drugačna, čeprav nikoli radikalna – to vlogo v klasičnem arhetipu device-kurbe odigra Vijayalakshmi. A če dovoli film svoji protagonistki marsikaj, kar je bilo do tedaj pripuščeno le negativnim ženskim likom (pitje, kajenje, ples, prijateljevanje z moškimi), je vse to postavljeno v drugo vrednostno luč, saj se dogaja drugje, v tujini. Tudi ko se Rani vizualno preobrazi, je to komajda sprememba –

iz Evrope prinese lahkotne indijske bluze, ki so, ironično, narejene v Indiji. In čeprav je film bojda spodbudil Indijke k samostojnemu potovanju po svetu,⁵ je lik Rani sodobna travestija, ki ideje moderne ženskosti ne razvija radikalno ne v smer intimnih ne javnih družbenih struktur. Rani ostaja od začetka do konca zgledno »indijsko« dekle, ki je spoznalo, da poroka ni vse ter da je jed brez indijskih začimb povsem brez okusa. Na ta način film s sicer svežim vetrom v razmerju do ženske podobe predvsem utrjuje nacionalistično zavest in ideologijo *indijskosti*, ki tvori osnovno strukturo Bollywooda.

Precej bolj radikalno v podobo in vlogo ženske zareže film **Šmin-ka pod mojo burko**, ki je že od samega začetka vzbujal pozornost – zaradi prizorov seksa, pitja in kajenja je cenzura zahtevala kar 16 rezov, preden je film dobil dovoljenje za predvajanje.⁶ Film prepleta zgodbe štirih žensk, ki stanujejo na istem naslovu – Usha je ugledna *auntie*, ki skrbi za stanovanjski kompleks, zvečer pa prebira erotične romane in sanja o postavnem učitelju plavanja; Shireen je skrivoma pred možem najuspešnejša prodajalka na domu, ki se vsak večer brez užitka ukloni moževi potrebi; Leela je tik pred neželeno poroko, sicer pa kozmetičarka s poslovno žilico in svobodnim odnosom do spolnosti; Rehana je iz stroge muslimanske družine, vsak dan po šoli v prodajalni staršev krpa burke, njena skrivna vzornica je Miley Cyrus, nedotakljivost burke pa spretno izkorišča za male kraje ličil in oblačil. Vsaka od žensk skrivoma – od sosedov, staršev, moža – raziskuje svoje želje in poskuša po drobnih korakih uresničiti svoje sanje: Usha se vpiše na plavalni tečaj in z učiteljem plavanja seksa po telefonu; Shireen poskuša moža prepričati v kontracepcijo in medtem odkrije, da ima ljubico ter sprejme napredovanje v službi; Leela skuša pobegniti poroki in začeti nov posel, Rehana pa skupaj z naprednimi dijaki protestira za pravico do nošenja kavbojk, se prvič napije, žura in se skupaj z novim fantom ukvar-

4 Dwyer, Rachel. »10 great Bollywood films of the 21st century«. BFI, 3. 10. 2016. Dostopno na: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-bollywood-films-21st-century>; pridobljeno 30. 3. 2023.

5 Sharma, Megha. »Your guide to a solo European holiday, inspired by Kangana Ranaut's Queen«. *Vogue*, 2. 5. 2019. Dostopno na: <https://www.vogue.in/content/paris-amsterdam-solo-travel-itinerary-queen-kangana-rana-ut>; pridobljeno 2. 4. 2023.

6 Bhushan, Nyay. »Feminist Drama 'Lipstick Under My Burkha' Cleared for Indian Theatrical Release With Edits«. *Hollywood Reporter*, 26. 4. 2017. Dostopno na: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/feminist-drama-lipstick-under-my-burkha-cleared-indian-theatrical-release-edits-997604/>; pridobljeno 2. 4. 2023.

V času, ko žensko vprašanje postaja pomemben družbeni akter in hkrati prodajni artikel, skuša tudi Bollywood kot dominantna indijska popularno-kulturno-gospodarska sila feminizem udomaćiti in ukrotiti, si ga čim prej prilastiti in na ta način že v sami srčiki streti njegovo potencialno rušilno moč.

ja z glasbo. A na praznični večer, ko se zdi, da se bodo njihove sanje uresničile, se zgodi poraz na vseh frontah in ženske se prvič znajdejo skupaj v sobi, polni raztrganih erotičnih romanov, ki jih sestavijo skupaj in preberejo Ushino zgodbo do konca. Ravno skozi razširitev pogleda, skozi zgodbe štirih protagonistk iz različnih starostnih skupin, uspe film prikazati precej bolj raznoliko in realistično paleto ženskosti in problemov, s katerimi se srečujejo v vsakdanu, ob tem pa odpre tudi v popularnem indijskem filmu kočljive teme, kot sta ženska spolnost in poželjenje. Za razliko od Rani v **Kraljici** bijejo te štiri ženske svoje boje v precej bolj neprizanesljivem domačem kulturnem okolju in so v tem boju individualizirane – družba je vzgibe ženske neodvisnosti in samostojnosti ožigosala do te mere, da jih je sram zapupati bližnjemu. Zato je toliko pomembnejši zaključni prizor, v katerem se za trenutek, stran od sovraštva, jeze in prezira, ki jih čakajo zunaj, na tleh šivalnice burk oblikuje sestrstvo – morda bodo ženske s skupno zavestjo močnejše.

Še eno zgodbo ženske emancipacije prinaša film **Velika indijska kuhinja**, ki protagonistko podobno uvede skozi poroko v ugledno, a tradicionalno družino. Nihče od osrednjih protagonistov nima osebnega imena – so mož, žena, oče, mati, strček, tetka, zgolj klasični »igralci« predpisanih družbenih vlog. Prvi dnevi novoporočencev so sladki in ženino delo za štedilnikom deluje v družbi tašče prijetno. Izmenjujejo se prizori lupljenja, rezanja, sekljanja zelenjave, brbotajoče vode v čajniku, mletja moke, pospravljanja ostankov z mize za moškima v hiši, pomivanja posode. Ko tašča odide na pomoč noseči sestrji, ostane žena sama v hiši. Njena kuhinja ne očetu ne možu ne ustreza – riž se ne kuha v kuhalniku, ampak na ognju, perilo se ne pere v stroju, ampak na roke, moka se ne melje v mlinčku, ampak ročno. Po celodnevem pospravljanju sledi rutinski seks, in ponovno jutro – medtem ko moška bereta novice na telefonu in se ukvarjata z jogo, je ženska že pripravila obrok. Skozi ponavljanje prizorov

gospodinjskih opravil napetost narašča, žena se s težavo prilagaja, njen pogled je čedalje bolj jezen, odtok v koritu pa se zamaši in začne puščati. Ko dobi menstruacijo, se mora umakniti iz kuhinje, drugič, ko moška opravljata večdnevni verski obred, je potisnjena v malo sobico, brez posteljnega perila in s prepovedjo dotikanja prostora in vernikov, saj je nečista. Na cedilu jo pusti tudi družina, ki poudari pomen poroke v prestižno družino, skozi telefonske klice pa se zdi, da nekateri prijatelji že živijo bolj sodobno življenje – ne nazadnje je tudi ona šolana plesalka, v tej novi situaciji pa ni nič drugega kot sužnja brez pravic do lastnih želja, kaj šele kakršnegakoli življenja v javnosti. V odsotnosti individuacije protagonistov postaja shema filmskega vsakdana univerzalna in obenem napeta do te mere, da lahko le še počti, in pok je tih in izjemen – nekega dne je količina smrdeče svetlo rjave odpadne vode tako velika, da žena očetu in možu iz nje natoči čaj. Zaključni del filma postavi protagonistko – podobno kot Rani – na cesto, v javnost, v svobodo in ciljno črto tam daleč na obzorju: spektakularna točka tradicionalnega plesa je metafora njene osvoboditve, pa tudi njena nova in dejanska prihodnost.

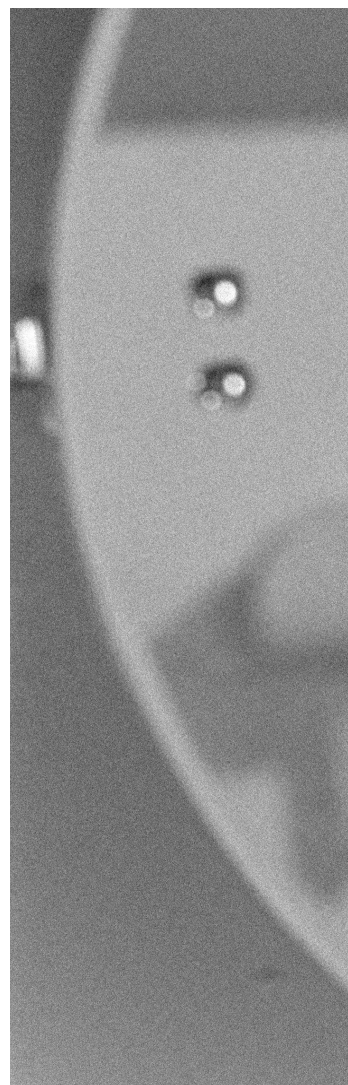
Tudi v filmu **Ljubice**, ki je nastal v produkciji Netflix in bil ob izidu najbolj gledan neangleško govoreči indijski film,⁷ je najprej poroka – Badru se poroči s Hamzo, ki se kmalu izkaže za nasilneža in pijanca. Zmotijo ga najmanjše stvari, kot je luščina riža v hrani – sledijo udarci in jutro, ko se ves pohleven suka okoli Badru. Sosedji tiho prenašajo kričanje, mati zaskrbljeno opazuje s sosednjega balkona. Badru v zakonu zadržuje želja po otroku in naivna ideja, da bo ta spremenil Hamzo. Ko mamin prijatelj Zulfi prijavi nasilneža policiji, se zdi, da bo zgodba zavila v pot celjenja travme, a se Badru ob obljubi otroka odloči tožbo umakniti. Izriše se začarani krog družinskega nasilja, saj lepe dneve kmalu zakrijejo oblaki obsedenega Hamzovega maščevanja, ki sumi ljubezensko zvezo med Badru in Zulfijem. Ko zaradi udarca Badru doživi spontani splav, se nekaj v njej prelomi, film pa dobi strukturo filma posilstva in maščevanja. Oblečena v rdečo obleko, z rdečo šminko, lakom in rdečimi špičastimi salonarji je Badru podoba *femme fatale*, arhetipski ženski demon, angel maščevanja, ki bo izsrkal kri svojemu rablju. Zanimiva obogatitev žanrskega obrazca je pridružitve mame, ki je veliko bolj radikalna od hčerke in meni, da je edina rešitev moževa smrt. Po nekaj zapletih in razpletih nastopi končni prizor, ki pa v odtenukih

7 »Alia Bhatt's Darlings clocks 10 million viewing hours in three days«. The Indian Express, 10. 8. 2022. Dostopno na: <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/alia-bhatt-darlings-clocks-10-million-viewing-hours-in-three-days-8082957/lite/>; pridobljeno 2. 4. 2023.

moralizma obsodi maščevanje – Badru se odloči, da bo odpustila in pustila Hamzo pri življenju pod pogojem, da izgine iz njenega življenja. A podobno kot v grozljivkah tudi tukaj zlo ne umre kar tako: Hamza se vrne, dokler ga zaradi lastne jeze usoda ne pokonča. Na primeru tega filma je zanimivo dvojje – prikaz ujetosti žrtve v cikličnost nasilnega domačega odnosa in način prikaza, ki ga začinjata ostra komičnost in moralen odstop od klasičnih, nič manj eksplorativnih obrazcev filma posilstva in maščevanja. Film se tako umešča na tanko mejo med žanrsko radikalnostjo in vsebinsko uklonitvijo družbenim normam – Badru je na koncu ženska, ki se odloči ostati človek in ne podivjani *churel*, iz ljudskega izročila demon in maščevalni ženski duh, ki se pod zaščito boginje Kali maščuje moškim napadalcem.⁸

Kratek izris ženskih protagonistk iz nekaterih popularnih sodobnih indijskih filmskih produkcij nakazuje poudarjeno in vse bolj razvito subtilnost pri obravnavni ženskega vprašanja. Problem obravnavanih filmov pa se kaže v njihovi ploskovitosti in dvodimenzionalnosti – protagonistke so le redko več kot posoda ideje, kakšna je/naj bi bila ženska, moški pa so obrazi patriarhalnih vzorcev vedenja. Filmi so ukleščeni v tradicionalne pripovedne obrazce, ideologijo katerih zgolj premeščenost protagonistke v spolu težko razbije. Ob tem je zanimivo, da se noben od obravnavanih filmov ne osredotoča na položaj žensk v razmerju do javne sfere – ženski problemi so postavljeni v intimo in poskušajo redefinirati vlogo in podobo ženske predvsem skozi razbijanje njene podobe kot čuvarke domačega ognjišča. S tem odpade pomembno vprašanje razreda, kaste in ekonomije. Res je, da so ženske ne glede na razred ob ognjišču postavljene na isto mesto, vendar ne smemo pozabiti, da so njihove možnosti razbitja okovov patriarhata glede na to različne: ženska z izobrazbo in ženska brez izobrazbe imata drugačne možnosti ne zgolj na trgu, v smislu ekonomske neodvisnosti, temveč tudi v odnosu do reproduktivnega dela in lastnega telesa. A v kulturi, kjer se žensko telo po potrebi še vedno mistificira, je tudi shematični boj v prvih vrstah filmskih podob ženskega telesa še kako nujen.

Filmi **Kraljica**, **Ljubice** in **Bulbbul** so dostopni na platformi Netflix.



⁸ Ta lik srečamo v filmu *Bulbbul* (2020) režiserke Anvite Dutt, svetleči gotski srhljivki, kjer je glavna junakinja kot otroška nevesta oddana v bogat dvorec sredi gozda, a tam tako silovito spolno, fizično in psihično zlorabljena, da preživi le njen duh, ki se maščuje vsem moškim predatorjem.