Prikaz žene u suvremenom bollywoodskom filmu

Matas, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:114:950419

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-23**

Repository / Repozitorij:

FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / disertations

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

Katarina Matas

PRIKAZ ŽENE U SUVREMENOM BOLLYWOODSKOM FILMU

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2016.

Sveučilište u Zagrebu
Fakultet političkih znanosti
Diplomski studij novinarstva

PRIKAZ ŽENE U SUVREMENOM BOLLYWOODSKOM FILMU

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Viktorija Car
Studentica: Katarina Matas

Zagreb
rujan, 2016.

Izjavljujem da sam diplomski rad „Prikaz žene u suvremenom bollywoodskom filmu“ koji sam predala na ocjenu mentorici doc. dr. sc. Viktoriji Car, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o mom autorskom radu. Također, izjavljujem da dotični rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekla ECTS bodove.

Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19 Etičkog kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Katarina Matas

Sadržaj

1.UVOD 1

2. BOLLYWOODSKI FILMOVI I STEREOTIPI O ŽENAMA – teorijski okvir 4

2.1.Terminologija vezana uz rodne stereotipe 4

2.2. Tradicionalne uloge i status žena u Indiji 5

2.3. Odrednice tradicionalne i postfeminističke ženskosti 8

2.4. Objektivizacija ženskog lika u medijima 9

2.5. Feministička filmska teorija 11

2.6. Razvoj stereotipa o ženama kroz povijest bollywoodskog filma 13

2.6.1. Bollywood 13

2.6.2. Specifičnost bollywoodskih filmova 15

2.6.3. Razvoj ženskog lika u bollywoodskom filmu 17

3. O ISTRAŽIVANJU 21

3.1. Cilj i zadaće istraživanja 21

3.2. Istraživačka pitanja 22

3.3. Metode istraživanja: analiza narativa i Bechdel test 23

3.4. Uzorak 24

3.4.1. Izabrani filmovi 25

4. POVEZANOST TRADICIJE I MODERNOSTI U SVIJETU ŽENSKIH LIKOVA SUVREMENOG BOLLYWOODSKOG FILMA 35

5. ZAKLJUČAK 48

6. POPIS LITERATURE 56

7. SAŽETAK 59

8. SUMMARY 60

1. UVOD

Socijalne norme u društvu u kojem odrastamo mogu naglašavati jednakost i ravnopravnost, ili učiti pojedince kako muškarci i žene nisu ravnopravni, te kako jedan spol ima više prava i moći od drugog (Huić i sur, 2010: 196). "Diskriminacija na temelju spola predstavlja svako normativno ili stvarno, izravno ili neizravno razlikovanje, isključivanje ili ograničavanje temeljeno na spolu kojim se otežava ili negira ravnopravno priznanje, uživanje ili ostvarivanje ljudskih prava muškaraca i žena u političkom, obrazovnom, ekonomskom, socijalnom, kulturnom, građanskom i svakom drugom području života" (Zakon o ravnopravnosti spolova, članak 6). Spolno uznemiravanje, diskriminacija na poslu, u obrazovanju, nasilje u obitelji, samo su neki od primjera kojima se narušavaju prava žena i njihovo dostojanstvo. U pojedinim državama dolazi do ekstremnog ograničavanja njihovih prava, primjerice u Egiptu, Izraelu, Libanonu ili Saudijskoj Arabiji gdje vlada šerijatski zakon. Religija i tradicija prisiljavaju žene na prihvaćanje dominacije muškog autoriteta. Neprihvaćanje normi može uzrokovati izopćavanje iz zajednice ili sramoćenje obitelji stoga one ostaju tihe i pokorne.

Kao primjer države u kojoj je ženski spol diskriminiran možemo uzeti Indiju kao državu koja ima patrijarhalno društvo. U Indiji su žene podređene obitelji, suprugu i nisu samostalne. Od djetinjstva ženska djeca moraju slijediti određene norme ponašanja koje uključuju upute „kako govoriti, kako se odjenuti, kako se sjedi i ponaša u prisutnosti muškaraca, a njezina pokretljivost je često ograničena do te mjere da vrlo često kretanje izvan kuće mora biti uz prethodnu dozvolu" (Mathur, 2008: 55). Diskriminacija žena u Indiji proizlazi iz društvenog i vjerskog konstrukta uloge žena i njihovog statusa. Žene se smatraju manje vrijednima od muškaraca, zauzimaju niži status u obitelji i zajednici, što posljedično ograničava njihov pristup obrazovanju, gospodarske mogućnosti i mobilnost (Upadhyay, 2010: 2).

Kroz filmski medij reproduciraju se slike iz stvarnog života u Indiji. Filmovi kao popularan medij masovne konzumacije, formiraju mišljenje i prezentiraju dominantne kulturne, političke i društvene vrijednosti (Tere, 2012: 1-2). Važno je znati da negativnom prezentacijom žena, filmovi mogu pojačavati diskriminaciju u društvu. To je veoma opasno radi toga što u bollywoodskoj kinematografiji možemo naići na izrazito stereotipno prikazivanje žena. One su prikazane kao seksualni objekti ljepote i poslušnosti, često kao egzotične plesačice ili majke koje obavljaju kućanske poslove, dok su muškarci prikazani kao sposobni, nadmoćni krotitelji žena. Muškarac je taj koji zarađuje i odlučuje hoće li žena raditi ili ne, a žena za

svaku svoju radnju traži odobrenje roditelja ili supruga. Još jedna učestala pojava na filmu je da roditelji biraju supruga kćeri. Time ženski likovi ne dobivaju prostor za izražavanje svojih želja, razmišljanja i osjećaja. U bollywoodskim filmovima možemo vidjeti veliku posvećenost žena plesu i pjevanja, a nisu rijetke ni erotične scene u *item* pjesmama, tj. plesnim i muzikalnim izvedbama koje prikazuju žene u golišavom provokativnom izdanju. Takvi prikazi zasigurno ne pobuđuju poštivanje žena i još više mogu poticati rodnu diskriminaciju u društvu. Brojna istraživanja su utvrdila da filmovi podržavaju nepravedne, patrijarhalne režime. Ključna poruka ovoga rada jest da nemilosrdna negativna reprezentacija žena u medijima u Indiji ima utjecaj na potvrđivanje ženske inferiornosti kao stvarne i prirodne (Kaul, 1996: 261–2, prema Banaji, 2013: 493).

Kako bismo razumjeli zašto su žene u bollywoodskim filmovima prikazane na podređen način u odnosu na muškarce, važno je razumjeti status i ulogu žena u Indiji o kojima ću pisati u potpoglavlju 2.2. Opisat ću kako su tretirane od strane društva u povijesti i u suvremeno doba. To uključuje i razmišljanje Judith E. Walsh koja promatra status žena u Indiji u dva različita razdoblja, devetnaestom stoljeću, koje zove 'stari patrijarhat' i dobu kolonijalne i post-kolonijalne ere, koje naziva 'novi patrijarhat'. Također ću opisati probleme s kojima se žene suočavaju u Indiji. Neki od njih su nasilje, neobrazovanost i smanjena mobilnost.

U potpoglavlju 2.5, koje je veoma bitno za analizu filmova, objasnit ću razliku između odrednica tradicionalne i postfeminističke ženskosti. Nakon toga ću otvoriti temu objektivizacije ženskog lika u medijima, koja uzrokuje potvrđivanje ženske inferiornosti kao stvarne i prirodne. Medijski diktirane stereotipne reprezentacije dugoročno, manipulirajući percepcijom primatelja, mogu imati štetne posljedice na njegov svakodnevni život i vlastiti sustav vrijednosti (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 213). Objasnit ću podređen način na koji se žene prikazuju u medijima u odnosu na muškarce, kao i istaknuti važnost idealizacije izgleda. Nakon toga ću objasniti važnost feminističke filmske teorije, kao i otkrića njenih najvažnijih predstavnica (Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis i Barbara Creed). One su proučavanjem podzastupljenosti i krive stereotipne reprezentacije žena na filmu pridonijele disciplini medijskih i filmskih studija. Uz njihova razmišljanja, potrebno je predstaviti teorije indijskih teoretičarki Butalije i Sanqeete Datte, kako bismo što jasnije razumjeli ženski lik u bollywoodskoj kinematografiji.

U daljnjem nastavku rada bavit ću se razvojem stereotipa o ženama kroz povijest bollywoodskog filma. Iznijet ću osnovne podatke o Bollywoodu i navesti njegove prve

filmove. Također ću objasniti koje su to specifičnosti razvoja bollywoodskog filma od 50-ih godina do danas i po čemu se oni razlikuju od filmova Zapada. Potom ću opisati razvoj ženskog lika na filmu i potkrijepiti to brojnim primjerima iz filmova. Objasnit ću što su to *item* pjesme, kao i pojasniti podjelu na dobre i vamp djevojke. Na kraju ću usporediti važnost ženskog u odnosu na muški lik.

U trećem poglavlju iznijet ću osnovne podatke o svojem istraživanju koje se bavi analizom ženskog lika u suvremenom bollywoodskom filmu. Opisat ću cilj i zadaće istraživanja, istraživačka pitanja koja su nužna za analizu te ću pisati o metodi analize narativa i Bechdel testu. U nastavku ću objasniti uzorak, tj. navesti filmove koje ću analizirati. Priložit ću sadržaj deset odabranih filmova zato što je on nužan za razumijevanje daljnje analize. Prikazat ću rezultate koje sam dobila analizom filmova kako bih zaključila na koji način se prikazuju ženski likovi u suvremenim bollywoodskim filmovima. Rad polazi od pretpostavke kako je reprezentacija žena uvelike stereotipizirana te kako su one žrtve patrijarhata i podređenosti u društvu.

Smatram da je istraživanje ove teme veoma bitno zato što je bollywoodski film nedovoljno poznat hrvatskoj publici, ali i publici ostalih europskih zemlja. Indijska kinematografija je veoma specifična i značajna zato što pokazuje jedan drugačiji, nama daleki ali egzotičan i zanimljiv svijet. Treba imati na umu da mediji, pa tako i filmovi imaju veliku ulogu u formiranju mišljenja publike, stoga negativna reprezentacija žena u filmovima, ali i drugih društvenih manjinskih skupina, nije nimalo poželjna.

2. BOLLYWOODSKI FILMOVI I STEREOTIPI O ŽENAMA – teorijski okvir

2.1.Terminologija vezana uz rodne stereotipe

Kako bismo razumjeli što su to rodni stereotipi potrebno je objasniti sljedeće pojmove: rod, spol, rodni identitet, rodne uloge, seksizam i rodnu ravnopravnost. U ovom ću dijelu rada objasniti navedene pojmove služeći se definicijama koje su pronađene u literaturi.

RODNI STEREOTIPI – Specifična uvjerenja o karakteristikama koje su tipične za žene ili muškarce, poput vjerovanja o fizičkim karakteristikama, osobinama ličnosti, poslovnim preferencijama ili emocionalnim predispozicijama žena i muškaraca. Često ne podrazumijevaju samo uvjerenja o tome kakvi su muškarci i žene, već i kakvi bi trebali biti (Deaux i Lafrance, 1998, prema Jugović, 2004: 9). Stereotipi su filteri za percepciju i tumačenje svijeta, društva, kulture, ali i psihologije društva i pojedinca (Heffer, 2007: 167). Stereotipi koji se najčešće pripisuju muškarcima su hrabrost, odlučnost, izravnost, fizička snaga, dok su najčešći stereotipi pripisani ženama: emocionalnost, pasivnost, nježnost, ovisnost te orijentiranost na obitelj i dom.

SPOL – Pojam spola determiniran je biološkim, anatomskim i fiziološkim razlikama, dok rod nije. Biološki uvjeti kao što su kromosomi, vanjski i unutarnji spolni organi, hormonalni status i sekundarne spolne karakteristike u većini društava vode do određenja spola kao kategorije s dvjema međusobno isključivim opozicijama muškoga i ženskoga, iako se pojedinci/ke ne moraju uvijek identificirati sa spolom kojim ih se određuje (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 214). Spol se smatra pasivnom, prirodno zadanom, statičnom kategorijom (Heffer, 2007: 167).

ROD – Pojam roda društveno je šire konstruirana definicija spola i podrazumijeva „društvene, kulturološke i povijesne razlike između žena i muškaraca te obuhvaća različite društvene uloge, identitete i očekivanja za žene i muškarce u društvu“ (Galić, 2011: 11, prema Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 214). Društvena kategorija roda obuhvaća spolno utemeljenu kategoriju, ali ne kao nepovredivu, rođenjem nametnutu stalnicu nego kao osobni gradbeni materijal koji se može doraditi ponašanjem i različitim ulogama koje društvo dodjeljuje svojim pripadnicama i pripadnicima (Heffer, 2007: 167).

RODNA ULOGA – Skup očekivanja o ponašanju žena i muškaraca (Myers, 1993, prema Jugović, 2004: 9). Rodne uloge su višedimenzionalni koncept i mogu se odnositi na širok spektar obilježja, od stavova i ponašanja vezanih uz rodne uloge do osobina ličnosti vezanih uz rod (Archer, 1991, prema Jugović, 2004: 9). Prema rodnim ulogama se od žena očekuje ispunjavanje uloga poslušne supruge, njegovateljice, majke i domaćice, a od muškaraca neustrašive figure koja se brine o svojoj obitelji (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 215).

SEKSIZAM – On se kao predrasuda ili diskriminacija na temelju roda i spola odnosi na negativnu objektivizaciju žena (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 214). Razlikuju se dva oblika seksizma od kojih staromodni seksizam karakterizira prihvaćanje tradicionalnih rodnih uloga, različitog tretmana žena i muškaraca te stereotipa o slabijoj kompetenciji žena. Za razliku od staromodnog, moderni seksizam ne obuhvaća stereotipe o ženskoj inferiornosti, već uvjerenja da diskriminacija više nije problem i da vlada i mediji daju preveliku pažnju ženama, te negativne osjećaje prema ženama koje imaju političke i ekonomske zahtjeve (Swim i sur, 1995, prema Jugović, 2004: 9).

RODNA RAVNOPRAVNOST – Ravnopravnost spolova pretpostavlja da muškarci i žene imaju jednake preduvjete za ostvarivanje ljudskih prava. Osim toga, ona pretpostavlja da postoje jednake mogućnosti za muškarce i žene da doprinesu kulturnom, političkom, ekonomskom, socijalnom i nacionalnom napretku, kao i da imaju identične mogućnosti da uživaju sve koristi i beneficije od napretka jedne zajednice (Evropska povelja o ravnopravnosti spolova, 2012: 5).

2.2. Tradicionalne uloge i status žena u Indiji

Kako bismo shvatili zašto su žene u bollywoodskim filmovima prikazane na podređen način u odnosu na muškarce, važno je razumijeti status žena u Indiji. Tijekom povijesti, žene u Indiji su bile izložene nasilju, štetnim postupcim i rijetko su smatrane nezavisnim individuama (Raza, 2015: 35).

Uloga i status u društvu žena u Indiji, određeni su njezinim tjelesnim funkcijama pružanja seksualnog zadovoljstva muškarcima i reprodukcijom (Mathur, 2008: 55, prema Raza, 2015: 35). Kanchan Mathur (2008) ističe da se u većini indijskih obitelji žene smatraju inferiornima

u odnosu na njihovu braću i ostale muške članove obitelji koji su idealizirani i obožavani. Mathur objašnjava da su djevičanstvo i nevinost vrline koje su u središtu procesa socijalizacije mlade djevojke. Sinovi imaju pravo biti nasilni, a od kćeri se očekuje da bude kreposna, poslušna i dobra (Mathur, 2008: 55). Biti „dobra žena" podrazumijeva poštivanje časti obitelji, održavanje „kulture tišine“, poslušnost i požrtvovnost. Žensko dijete mora slijediti određene norme ponašanja koje uključuju upute „kako govoriti, kako se odjenuti, kako se sjedi i ponaša u prisutnosti muškaraca, a njezina pokretljivost je često ograničena do te mjere da vrlo često kretanje izvan kuće mora biti uz prethodnu dozvolu" (Mathur, 2008: 55).

Judith E. Walsh (2004) promatra status žene u Indiji u dva različita razdoblja, devetnaestom stoljeću, koje zove 'stari patrijarhat' i doba kolonijalne i post-kolonijalne ere, koje naziva 'novi patrijarhat' (Walsh, 2004: 52-54, prema Raza, 2015: 36). U devetnaestom stoljeću, Indija je bila predmetom brojnih stranih invazija, a time i stranih kultura, što je imalo negativan utjecaj na položaj žena (Gull, 2014: 120, prema Raza, 2015: 36). Upravo zato se razvio zaštitni stav prema indijskim ženama koji je razvijen od strane Indijaca, koji je uzrokovao nova zla, kao što su dječji brakovi, *sati* (žrtvovanje udovice, tj. njezino spaljivanje na suprugovom pogrebu) te zabrana obrazovanja (Gull, 2014: 120, prema Raza, 2015: 36). Ovi postupci su gledani kao način provedbe svetosti. Međutim, ove prakse i običaji nisu bili isključivo rezultat stranih invazija. Ovaj tradicionalni hinduistički pogled na ženske uloge i odnose se također temelji na legendama i pravnim kodeksima sanskrtske književnosti (Walsh, 2004: 53, prema Raza, 2015: 36). Kao primjer možemo uzeti stih iz zakona 'Manu', koji kaže „otac je čuva u djetinjstvu, njezin muž čuva u mladosti, a njezin sin čuva u starosti. Žena nije stvorena za nezavisnost“ (Walsh, 2004: 53-54, prema Raza, 2015: 36).

Međutim, dolaskom britanskog kolonijalizma u Indiju, dogodile su se promjene. Počelo je razdoblje društvene reforme u Indiji, gdje žensko pitanje počinje dobivati pažnju (Gull, 2014: 119-120, prema Raza, 2015: 36). To je početak onoga što Walsh naziva 'novi patrijarhat'. Stvorile su se dvije konkurentske skupine koje se natječu za politički i pravni legitimitet u Indiji, britanske kolonijale vlasti i muška elita domorodaca (Chitnis i Wright, 2007: 1317, prema Raza, 2015: 36). Walsh drugu skupinu naziva hinduistički nacionalisti.

Degradirana pozicija žena u Indiji i barbarsko ponašanje indijskih muškaraca prema njima, opravdavali su britansku kolonijalnu misiju. Hinduistički nacionalisti su tvrdili da je britanska misija bila način oduzimanja muške uloge i identiteta Indijaca. Ukidanje nižeg položaja žena,

koji je važna komponenta indijske kulture, značilo je kulturni poraz indijskih masa od strane kolonijalnih sila (Gull, 2014: 123, prema Raza, 2015: 37). To je, dakle, postalo pitanje kulturnog ponosa za hinduističke nacionaliste. U pokušaju zaštite žena od modernizacije, anti-kolonijalni nacionalisti zamijenili su starije patrijarhalne običaje s novim patrijarhatom koji su sami stvorili (Walsh, 2004: 52, prema Raza, 2015: 37). Novi patrijarhat oslobodio je žene od samo nekoliko starijih patrijarhalnih tradicija. "Nova žena" stvorena od strane nacionalista mogla se kretati izvan kuće i biti obrazovana (Walsh, 2004: 52, prema Raza, 2015: 38). Iako je novi patrijarhat odobrio reformu ženskog obrazovanja, žene su i dalje bile definirane kao različite od muškaraca. Stjecanje obrazovanja bilo je moguće dokle god im mjesto u kući nije bilo ugroženo u procesu (Walsh, 2004: 53, prema Raza, 2015: 38). 'Novi patrijarhat' konstituiran u kolonijalno doba još uvijek prevladava u Indiji danas, a on predstavlja žene kao simbol kulture, čistoće i nacije (Raza, 2015: 39).

Problemi s kojima se žene i djevojke u Indiji suočavaju su smanjena mobilnost, pristup obrazovanju, pristup zdravstvenim ustanovama, niža moć odlučivanja i velike stope nasilja. Utjecaj patrijarhata može se vidjeti u ruralnim i urbanim područjima, iako žene imaju slabiji položaj u ruralnim područjima. To je posebno zabrinjavajuće, budući da je veći dio Indije ruralni unatoč visokoj stopi urbanizacije i širenja gradova. Urbane obrazovane žene uživaju u relativno većem pristupu gospodarskim mogućnostima, zdravstvenoj zaštiti i obrazovanju, i iskuse manje nasilja. Obrazovane žene imaju veću moć donošenja odluka u domaćinstvu i zajednici (Upadhyay, 2010: 1). Gornja klasa i obrazovane žene imaju bolji pristup zdravstvu, obrazovanju i ekonomske prilike, dok niže klase, manje obrazovane žene u urbanim sredinama uživaju ta prava znatno manje.

Kao rezultat ženskog pokreta u posljednjih pedeset godina, politike za unaprjeđivanje ljudskih prava za žene u Indiji su bitne i progresivne, kao što je *Zakon o nasilju u obitelji* (2005), te 73. i 74. Izmjene i dopune *Ustava* koje se zalažu za ulazak žena u politiku (Upadhyay, 2010: 2). Unatoč politici, zakonima i inicijativama institucija civilnog društva, nasilje nad ženama u Indiji je široko rasprostranjeno. Dnevne novine u Delhiju, otkrivaju šokantan broj slučajeva nasilja nad ženama. The National Crime Bureau tvrdi da je žena silovana svakih 29 minuta u Delhiju (Upadhyay, 2010: 7). Veliki postotak nasilja vrši se nad ženama koje žive na selu, statistike pokazuju da je 36,1% žena koje žive na selu doživjelo fizičko nasilje u odrasloj životnoj dobi. 85,3% žena koje su prijavile nasilje tvrdi da su njihovi sadašnji muževi počinitelji (Upadhyay, 2010: 6).

Provođenje zakona i kazni za počinitelje je dug i naporan proces, a praznine u tim procesima dodatno su povećane korupcijom. Nepristupačnost informacija o pravima žrtava nasilja među ruralnim i slabije obrazovanim ženama također povećava problem nasilja (Upadhyay, 2010 :4).

2.3. Odrednice tradicionalne i postfeminističke ženskosti

U tradicionalnoj ženskosti, djevojke ili žene vežemo uz *slabost, ranjivost, nježnost i nevidljivost* (Jeanes, 2011: 404, prema Ortego Roussell, 2013: 11). Tradicionalni ženski likovi su pasivni, odgovaraju na muške seksualne prijedloge, fokusirani su na romansu i sentimentalni su (Korobov, 2011, prema Ortego Roussell, 2013: 11).

Tablica 1. Odrednice tradicionalne i postfeminističke ženskosti, Izvor: Ortego Roussell, 2013: 11, prema Viduka, 2015: 11

TEMA	**TRADICIONALNA ŽENSKOST**	**POSTFEMINISTIČKA ŽENSKOST**
Prikaz mentalnog stanja	*Slaba*; *neuka; ograničena; podređena kratkovidna (Jeandes,2011)*	*Obrazovana; egalitarizam (Snyder,2008)*
Fizički prikaz	*Ideal mršavosti; naglašavanje aktraktivnosti i seksualnosti putem odjeće ili tijela (Levant i sur, 2007)*	*Vlastita usmjerenost na njegovano tijelo umjesto prihvaćanja;otkrivanje vlastite seksualnosti*
Emocionalno stanje	*Sentimentalna;, pretjerano emotivna; ovisna o muškarcima (Leavent i sur, 2007)*	*Odlučna, s izraženim osjećajem samosvjesnosti; često prolazi krize identiteta (Aapola. Gonick i Harris,2000, Banet-Weiser, 2004)*
Prikaz seksualnosti	*Podređena seksualnim željama muškarca; opsjednutost romantikom; želja za privlačenjem pažnje muškaraca (male gaze); gatekeeper (Butler, 1990; Korobov, Tharne 2009; Tolman, 2002)*	*Ohrabrenost drugim valom feminizma;seksualna sloboda i iniciranje seksualnoga odnosa; veći broj seksualnih partnera (Snyder,2008)*
Kulturološka pozicija i pozicija narativa	*Djetinjasta; sramežljiva; pasivna ili popustljiva; nevidljiva; sekundarna; podupirajuće uloge, (Jeanes, 2011; Wolf i Watson, 1983)*	B*untovna; neovisna; samostalna; jednaka muškarcima (Aapola, Gonick i Harris, 2000; Barnet-Weiser, 2004)*
Prikaz profesionalne pozicije	*Podređena; supruga; rijetko prikazana kao na profesionalnoj poziciji, rijetko stručnjakinja (Latz,2006)*	*Prezentirana kao dio kapitalističkoga društva; potrošač;neudana zaposlena žena (Durham,1999)*
Prikaz obitelji	*Majka; brižna; njegovateljica (Levant i dr, 2007)*	*Nastojanje ispunjavanja uloge supruge/ partnerice i majke; prijateljstvo važnije od obitelji (Snyder, 2008)*

U tablici možemo vidjeti da je što se tiče fizičkog izgleda kod tradicionalne ženskosti bitan *ideal mršavosti, atraktivnost i seksualnost* koju žene izriču odijevanjem. Sljedeće karakteristike koje vežemo uz žene su pojmovi: *djetinjaste, sramežljive, pasivne, nevidljive i sekundarne*. Što se tiče profesionalne pozicije, žene su rijetko prikazane kao stručnjakinje, već im se pripisuje *uloga majki i njegovateljica*. Tradicionalna ženskost je vezana uz *neukost i objektifikaciju*, što predstavlja prijetnju da bi ona mogla naškoditi ženskom seksualnom zdravlju, samoefikasnosti i osobnom zadovoljenju (Levant i sur, 2007, prema Ortego Roussell, 2013: 9).

S druge strane, postfeministički prikaz ženskosti nudi nove karakteristike žena koje su kontrastne tradicionalnim normama. Ruth Jeanes (2011: 404) tvrdi da je suvremena zapadnjačka djevojka konstruirana od medija, te je ona *buntovna, nezavisna „nova vrsta" cure* koja zna što želi i ima sredstva da to ostvari (Ortego Roussel, 2013: 10).

Postfeminizam možemo definirati kao feminističku paradigmu koja predstavlja sjecište feminizma s postmodernizmom, poststrukturalizmom i postkolonijalizmom, i kao takav predstavlja dinamičan pokret sposoban da izaziva moderniste te patrijarhalne i imperijalističke okvire (Lotz, 2006: 21, prema Ortego Roussel, 2013: 10). U tablici možemo vidjeti da su karakteristike žena koje su istaknute: *obrazovanost, odlučnost, samosvjesnost, neovisnost* i *buntovnost*. Također je naglasak stavljen na iniciranju seksualnih odnosa i *seksualnoj slobodi*. Što se tiče profesionalne pozicije, žena je prikazana kao dio kapitalističkog društva, tj. potrošač te kao neudana zaposlena žena. Što se tiče brige o obitelji, žene nastoje ispuniti svoju *ulogu supruge i majke*, dok im je prijateljstvo važnije od obitelji.

2.4. Objektivizacija ženskog lika u medijima

Kako bismo utvrdili kako nastaju rodni stereotipi, moramo se upitati na koji način učimo različita ponašanja karakteristična za određeni rod. To se učenje događa u djetinjstvu putem *socijalizacije,* tj. procesa kojim pojedinac razvija specifične oblike socijalno relevantnog ponašanja i doživljavanja. Specifičniji proces, *rodno tipiziranje,* je proces kojim se kod djece razvijaju rodne uloge koje se u njihovoj kulturi smatraju prikladnima. Kroz socijalizaciju se upotrebljavaju suptilni oblici moći i kontrole kako bi ljudi naučili željeti one stvari koje su u interesu dominantne grupe u društvu. U većini društava, žene nauče prihvaćati mušku dominaciju i svoj podređeni položaj kao prikladan, čak i poželjan (Jugović, 2004: 11). Veliku

ulogu u učenju rodnih uloga imaju i mediji, koji svojim stereotipnim prikazom često degradiraju žene.

Seksizam se kao predrasuda ili diskriminacija na temelju roda i spola odnosi na negativnu objektivizaciju žena. To je skup vjerovanja koji privilegira muški rod te degradira vrijednosti i aktivnosti povezane sa ženama. Tako se otvara prostor kritici takvih stereotipnih reprezentacija koje su medijski diktirane i koje, dugoročno, manipulirajući percepcijom primatelja mogu imati štetne posljedice na njegov svakodnevni život i vlastiti sustav vrijednosti (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 213). Mediji konstruiraju određenu novu stvarnost koja može utjecati na izgradnju identiteta i socijalizaciju ljudi tako što će kod primatelja informacija verificirati tradicionalne arhetipske značajke muškaraca i žena kao ispravne i poželjne (Kosanović, 2008: 214, prema Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 214).

Zbog iskustva svakodnevne uporabe medija, svatko od nas može zaključiti da su muškarci uglavnom prikazani kao odlučni, samouvjereni vođe, dok su žene prikazane kao nježniji spol ovisan o muškarcu. Kako se ljepota izjednačava sa ženstvenosti, žene zbog nje postaju predmetom obožavanja, ali i omalovažavanja, s obzirom na to da je uvriježeno mišljenje kako su ljepota i intelekt međusobno isključive kategorije (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 223). Idealizacijom izgleda, njegovanjem kulta tijela i naglašavanjem seksualnosti, društvo nam zapravo sugerira kako privlačan vanjski izgled pridonosi većem osjećaju moći, uspješnosti i boljem položaju u društvu (Lubina i Brkić Klimpak, 2014: 216).

Julia T. Wood (2011: 272-275) ističe kako mediji najčešće prikazuju četiri tipa veza između muškaraca i žena: (1) ovisnost žena nasuprot muškoj neovisnosti, (2) žensku nesposobnost nasuprot muškom autoritetu, (3) ulogu njegovateljice nasuprot hranitelju obitelji te (4) žene kao žrtve i seksualni objekti nasuprot muškarcima agresorima (Viduka, 2015: 5).

Empirijske studije reprezentacije roda snažno ističu da medijska slika služi kao model za čitatelje i gledatelje (Banaji, 2013: 493). Nemilosrdna negativna reprezentacija žena u medijima u Indiji imala je utjecaj na potvrđivanje ženske inferiornosti kao stvarne i prirodne (Kaul,1996: 261–2, prema Banaji, 2013: 493). Banaji (2013: 494) ističe da su brojni istraživači koji su radili tekstualne analize Hindi filmova (Chatterji 1998; Kazmi 1998; Mathur 2002; Nair 2002; Vishwanath 2002) utvrdili da filmovi podržavaju nepravedne, patrijarhalne režime.

2.5. Feministička filmska teorija

Feministička filmska teorija nadahnuta feminističkom teorijom počela se razvijati 1970-ih godina. Ona je proučavanjem podzastupljenosti i krive stereotipne reprezentacije žena na filmu pridonijela disciplini medijskih i filmskih studija. Najvažnije predstavnice ovog pravca su Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis i Barbara Creed (Chaudhuri, 2006: 2). Uz njihova razmišljanja, potrebno je predstaviti teorije indijskih teoretičarki Butalije i Sanqeete Datte, kako bismo što jasnije razumjeli ženski lik u bollywoodskoj kinematografiji.

Kao važnu medijsku i filmsku teoretičarku treba istaknuti Lauru Mulvey koja je u svojoj publikaciji *Visual pleasure and narrative cinema* (1989) iznijela *teoriju muškog pogleda,* tj. male gaze theory (Banaji, 2013: 494). Koristeći se psihoanalizom, pokazala je kako proizvođači filmova stvaraju filmove iz muške točke gledišta. Ženski su likovi elaborirani kao erotski objekti za muške likove, posredno i za gledatelje. Mulveyeva ukazuje na to kako klasični holivudski film zapravo podupire društveno određene, konstruirane razlike seksualnosti i kako podsvijest patrijarhalnoga društva strukturira filmsku formu (Vojković, 2008: 71). U patrijarhalnom društvu koje prikazuju filmovi, muškarci su prikazani kao nositelji radnje, dok su žene erotizirani subjekti koji su pasivni objekti žudnje. Određujući muški pogled projicira svoje fantazije na žensku figuru koja je oblikovana na odgovarajući način (Mulvey, 1999: 837). Tekst *Visual pleasure and narrative cinema* jedan je od najutjecajnijih tekstova feminističke teorije te nas navodi da sagledamo interdisciplinarno obilježje gotovo svih pothvata vezanih uz kulturalnu analizu i uz suvremenu teoriju filma (Vojković, 2008: 71). Još jedna važna filmska teoretičarka je Kaja Silverman koja uvodi još jednu dimenziju u analizi ženskih filmskih likova – ženski glas odnosno nedostatak istog. Silverman je donijela tezu kako je klasični holivudski film fasciniran zvukovima koje proizvodi ženski glas, ali samo kada su u pitanju plač, vriska ili uzdisanje, ne i sposobnost vođenja filmske naracije konstruktivnim dijalogom. Silverman inzistira na otvaranju prostora za redateljice i scenaristkinje koje su spremne ženama dati glas kako bi se zapostavljeni ženski subjektivitet mogao izražavati u skladu s raznolikošću ženske stvarnosti (Bekavac, 2014: 25).

Teresa de Lauretis u svome eseju 'The Technology of Gender' iz 1987. godine temeljito promišlja o konceptu rodne razlike. Ona smatra da se trebamo odmaknuti od razlike muškog i ženskog spola te da moramo promatrati vezu stvarnih *žena* kao povijesno specifičnih

individualki i *Žena* kao imaginarne kulturne reprezentacije (Chaudhuri, 2006: 61). Koncept *Žene* za nju predstavlja fiktivni konstrukt koji se sastoji od kombinacije dominantnih kulturnih interpretacija ženske svrsishodnosti, preko kojeg se stvarne žene koči u razvijanju alata za samoreprezentaciju. De Lauretis tvrdi da su *žene* svakodnevno izložene idealiziranim slikama iz svih medijskih struktura te se zbog zahtjeva da se maksimalno približe *Ženi* na slikama, usmjeravaju na preuzimanje specifične rodne uloge (Bekavac, 2014: 26).

U eseju „Rethinking Women's Cinema“, de Lauretis rekonceptualizira ženski film kao film stvaran od žena i za njih (Chaudhuri, 2006: 68). Naziv „ženski film“ odnosi se na činjenicu da je žena u glavnoj ulozi, da je tema „ženska“ i da se obraća primarno ženskoj publici (Vojković, 2008: 79). Ovdje treba spomenuti i pojam *melodrama* čiji su ključni element osjećaji kao nešto što se odnosi na područje ženskosti. Žrtve koje pate i izazivaju suze tradicionalno su bile žene te su stoga i melodrame nazivane ženskim filmovima. Žene u tim filmovima su žrtve društvenih pritisaka te se od njih traži požrtvovnost (Vojković, 2008: 79). Kao primjer možemo uzeti filmove *Stella Dallas* Kinga Vidora iz 1938. godine i *Imitaciju života* Douglasa Sirka iz 1959. godine u kojima su majke prikazane kao žrtve.

Chaudhuri (2006: 91) spominje i filmsku teoretičarku Barbaru Creed koja psihoanalitičkim pristupom u svojoj knjizi *The Monstrous-Feminine* iz 1993. godine promatra žanr horror filma te govori o stvaranju žene-čudovišta koja ne poštuje pravila vladajućeg sistema. Polazi od definicije horror filma kao žanra preko kojeg se izražavaju društveni strahovi oko povratka i odmazde pojedinaca iz marginaliziranih društvenih skupina, što bi u feminističkom kontekstu podrazumijevalo žensko nasilno suprotstavljanje patrijarhalnom poretku (Bekavac, 2014: 26). Prema njenoj teoriji, žena je ta koja kastrira i ne osjeća tjelesne nedostatke te je sposobna za samoobranu. U tom kontekstu, brojni filmovi mogu poslužiti kao alat simboličkog osnaživanja žena (Bekavac, 2014: 27).

Psihoanalitičke feminističke filmske teoretičarke često su bile kritizirane za razvijanje apstraktnih i pretjerano generalizirajućih psihoanalitičkih paradigmi. Često je ponavljana nužnost adresiranja ostalih razlika između ženskog i muškog roda osim seksualnih razlika, s pozivanjem na povijest i stvarno iskustvo žena koje gledaju filmove (Chaudhuri, 2006: 122).

Indijska teoretičarka Butalia napisala je članak „Žene u indijskom kinu“ iz 1984. godine. Ona tvrdi da, iako žene postaju sve više vidljive u kinu, moramo postaviti pitanje kakva je to vidljivost i komu ta slika vidljive žene služi. Ona tvrdi da "usprkos povećanoj vidljivosti,

indijske žene nisu, u pravilu, samostalne i samodefinirane u filmovima" (Butalia, 1984: 109, prema Ramkissoon, 2009: 20). One su promatrane kao dobre ili loše, pritom nema zlatne sredine i rijetko dovode u pitanje tu ulogu. Butalia objašnjava da bollywoodski film, budući da je pod utjecajem Hollywooda, počinje prikazivati naizgled jake žene koje imaju ambicije, ali to je gotovo uvijek narušeno činjenicom da su to indijske žene za koje to nije ostvarivo (Ramkissoon, 2009: 20).

Indijska filmska teoretičarka Sanqeeta Datta tvrdi kako su žene prikazane kao jednostavne, tradicionalne, brižne i poslušne. Žena u Bollywoodu „služi za održavanje muške dominacije. U indijskom kinu nastavljamo gledati patrijarhalnu verziju ženske seksualnosti" (Datta, 2000: 74, prema Ramkissoon, 2009: 21). Kao i Butalia, ona tvrdi da narativ pokušava izgledati kao emancipiran i suvremeni, a zapravo predstavlja konzervativnu ideologiju u vrednovanju muškog i objektivizaciji ženskog (Datta, 2000: 74, prema Ramkissoon, 2009: 21). Ona tvrdi da indijskim ženama hinduistička tradicija uređuje život, a brak predstavlja smisao njihova postojanja. Time se uspostavlja nedostatak kontrole žena nad svojim tijelom, ideologijom i budućnosti. Ona smatra da „hitno trebamo filmove u kojima se ženski gledatelji mogu identificirati s likovima i situacijama, a ne one koje su propisane od strane muškog hegemonijskog pogleda" (Datta, 2000:80, prema Ramkissoon, 2009: 21). Međutim, to nije moguće dok nismo potpuno dekonstruirali Bollywood i ispitali njegove glavne aspekte koji podržavaju patrijarhalne vrijednosti.

2.6. Razvoj stereotipa o ženama kroz povijest bollywoodskog filma

2.6.1. Bollywood

Bollywood, smješten u Mumbaiju, dio je indijske filmske industrije. Može se nazvati nacionalnom filmskom industrijom zato što proizvodi najviše gledanih filmova na Hindi jeziku. Bollywood je nazvan prema američkoj filmskoj industriji, tj. Hollywoodu. Izraz Bollywood odnosi se na globaliziranu Hindi filmsku kulturnu industriju Mumbaija. Ashish Rajadhyaksha tvrdi da se Bollywood može odnositi na način proizvodnje kulture u nacionalnom i globalnom kontekstu koji je neodvojivo povezan s nacijom-državom Indijom i postkolonijalnom ekonomijom liberalizacije (Dudrah i Desai, 2008: 2). Dakle, to ne znači da je sam pojam sveprisutan ili univerzalan u svojem korištenju. Bollywood je za većinu gledatelja izvan Indije sada sinonim za nacionalni indijski film. Dok indijski filmaši

proizvode filmove na više od trideset jezika, samo najveća publika podržava velike regionalne industrije, uključujući Hindi, Tamil, Telegu, Bengali i Malayalam. Kritičari pojma Bollywood tvrde da on zasjenjuje i briše raznolikost drugih regionalnih kina unutar Indije te da privilegira jednu određenu regiju i jezik; da je to loši drugi rođak Hollywoodu kojeg oponaša, i da se odnosi na komercijalizaciju indijske filmske industrije (Dudrah i Desai, 2008: 2).

Indijska filmska industrija smatra se najvećom na svijetu s više od 1000 proizvedenih filmova svake godine na više od 20 jezika, dok Hollywood proizvodi manje od 400 filmova godišnje (Agarwal, 2014: 118). Kino zabavlja gledatelje i omogućava im bijeg u drugi glamuroznij, uzbudljiv i dinamičan svijet, stoga nije ni čudno što gledatelji pomoću filmova pokušavaju zaboraviti svakodnevne društvene probleme i siromaštvo. Mumbai je najveće filmsko središte u svijetu, iako su Calcutta i Madras također veoma uspješni gradovi. U njemu su ljudi različitih rasa i religija u povijesti živjele u relativnom miru, a tamo je došlo do procvata engleske poezije i drame (Agarwal, 2014: 119).

Prvi bollywoodski film *Raja Harishchandra* stvorio je Dadasaheb Phalke 1913. godine, dok se zvuk uvodi 1931. godine, filmom *Alam Ara* koji je bio izuzeto uspješan. Taj film je sadržavao sedam pjesama. U početku razvoja indijske kinematografije, tematika filmova bila je vezana uz mitologijske priče i epove. Još jedan važan novitet bio je prvi film u boji *Kisan Kanya* iz 1937. godine, a režirao ga je Ardeshir Irani. No taj film nije doživio toliki uspjeh kao prvi zvučni film. Tek 50-ih godina su filmovi u boji postali komercijalno popularni (Agarwal, 2014: 120). Taj period označio je novo razdoblje u Hindi filmovima. Oni više nisu imali statične dijaloge i pjesme već su imali romantične pjesme, koje su postali vječiti hitovi. U to vrijeme dolazi do uspona glumačkih zvijezda, a neke od njih su Dilip Kumar, Raj Kapoor Nargis, Nutan, Meena Kumari i Madhubala. Krajem 60-ih godina uvodi se snimanje na stranim egzotičnim lokacijama i ples koji popraćuje pjevanje kao bitan element za razvoj filma.

Zlatno doba bollywoodskog filma trajalo je od 50-ih do kraja 70-ih godina. Filmovi su prikazivali odnos, običaje, pravila i etiku indijskog društva. Jedna od glavnih tema s kojom se Indija nosi i danas bilo je siromaštvo (Agarwal, 2014: 121). Društvo se moglo poistovjetiti sa životom likova na filmu. Neki od značajnijih filmova iz tog doba su *Kaagaz Ke Phool* (1959, r. Guru Dutt), *Mother India* (1957, r. Mehboob Khan), *Pakeezah* (1972, r. Kamal Amrohi), *Half Ticket* (1962, r. Kalidas), *Padosan* (1968, r. Jyoti Swaroop), *Awaara* (1951, r. Raj Kapoor).

2.6.2. Specifičnost bollywoodskih filmova

Tijekom svoje duge povijesti, indijska kinematografija je prošla kroz konstantnu evoluciju, također prolazeći kroz utjecaj drugih oblika filma, ali s tematske i strukturalne točke gledišta, zadržavajući neke od njezinih vlastitih posebnih i osebujnih karakteristika (Ciolfi, 2012: 388).

Na komercijalne indijske filmove utjecala je kultura Južne Azije i kultura modernog Zapada. Glazba i ples zadržali su povlašteno mjesto u Bollywoodu, što odražava rani utjecaj holivudskih mjuzikala, ali i tradicija nastupa s korijenima u zlatnom dobu sanskrtskog kazališta. Od 1950-ih godina, filmska glazba je bila dominantan oblik indijske popularne glazbe. Filmske pjesme ne samo da pomažu u prodaji filmova nego i doprinose formiranju indijskog nacionalnog identiteta (Hoffheimer, 2006: 62). Sekvence pjesme i plesa pojavljuju se kako bi razbile svaki kod kontinuiteta u prostoru i vremenu. Likovi mogu izraziti svoje najdublje osjećaje, upravo pjevanjem i plesom, umjesto izravno dijalogom. Te sekvence obično predstavljaju osjećaje ljubavi. One rade odmak od narativne radnje i stvarnosti. Junak i junakinja iznenada plešu zajedno sretni i sami s pozadinom prekrasnog planinskog krajolika, ili su uključeni u suvremenu koreografiju uz stotine statista. Ove spektakularne sekvence s brojnim promjenama kostima, bajkovitim mjestima i nadrealnim situacijama predstavljaju glavnu atrakciju filma (Ciolfi, 2012: 389). Yash Chopra je 1970-ih razvio zaštitni znak postavljanja tih plesnih sekvenci na strane lokacije, kao što je primjerice Švicarska (Dudrah i Desai, 2008: 10). Tajanstvena udaljena mjesta nude romantičnom paru privatnost, daleko od kontrole obitelji koja ima konačnu riječ o romantici, ljubavi i braku (Dwyer i Patel, 2002, prema Ciolfi, 2012: 390).

Pjesme koje obično ne izvode glumci, već *playback* pjevači vrlo su isplative. Prenosivost i mobilnost pjesme i plesne sekvence izvan samog filma u ostalim oblicima medija (radio, televizija, digitalni mediji, nastup uživo) važan je aspekt ne samo za uspjeh filma, nego i kritični aspekt razvoja medija i kulturne tehnologije u Južnoj Aziji koja se brzo globalizirala. Unatoč raznolikost podžanrova (uključujući povijesni, obiteljski, gangsterski), Bollywood se neminovno karakterizira prvenstveno kao glazbeni žanr s fiksnim oblikom (Dudrah i Desai, 2008: 10).

Mnogo je žanrova bollywoodskih filmova. Najpoznatiji od njih je *masala* žanr, koji se utemeljuje 1960-ih godina. Takvi filmovi našli su uzor u akcijskim filmovima SAD-a i Kine. Oni su osobito popularni kod urbane radničke klase. *Masala* filmovi često su prepuni

glamura, akcijskih scena, kriminala i statista. Imaju obilježja komedije, romanse i obiteljske melodrame. Proizvođači imaju izazov da neprestano osmišljavaju nešto spektakularno, više maštovito i bizarno. Takvi filmovi mogu biti puni kiča, ali također mogu dobro zabaviti publiku (Dudrah i Desai, 2008: 12).

Sredinom 1990-ih godina romantični filmovi pretječu masala žanr po popularnosti. Ljubavni filmovi smanjili su sukob u narativu, a prikazuju univerzalnu ljubavnu priču i brojne socio-kulturne prepreke s kojima se ljubavnici susreću. Žanrovi povijesnih i anti-pakistanskih filmova su i dalje osiguravali akciju koja je manje važna od romantike. Ostali popularni bollywoodski žanrovi su mitološki filmovi, povijesni, socijalno osviješteni filmovi i horrori. Zajedno, ovi žanrovi djeluju u širokom i povezanom smislu. Umjesto da ih gledamo kao krute generičke definicije, ove taksonomije je najbolje smatrati hibridnim oblicima, koji ponekad posuđuju jedni od drugih i često se spajaju (Dudrah i Desai, 2008: 13).

Bollywoodski filmovi slijede različite konvencije (Hoffheimer, 2006: 63). Filmovi su obično dvostruko duži u trajanju nego filmovi europskih i sjevernoameričkih produkcija. Narativ se često prekida glazbenim i plesnim točkama, a romantična melodrama je dominantan žanr. Često se kombiniraju tuga i humor, bez obzira na razlike Zapada između komedije i tragedije. Slike su pune fantazije i spektakla.

Za bollywoodske filmove karakteristična je uporaba engleskog jezika u kombinaciji s Hindi jezikom. Filmski likovi ubacuju često samo pojedine engleske riječi u svoj govor. To je razumljivo s obzirom da Indija nakon SAD-a ima najveći broj govornika engleskog jezika, 350 milijuna (Nair, 2012: 104). Uglavnom, tipičan bollywoodski film traje dva i pol sata, i polako odmotava priču epskih razmjera, koja obično uključuje raspad i pomirbu proširenih obitelji (Mehta i Pandharipande, 2010, prema Matusitz i Payano, 2011: 66). Bollywoodski filmovi imaju pauzu, tj. prikazuju se u dva dijela. Ganti (2004: 138) tvrdi da je pauza stavljena u trenutku napetosti ili kod dramatičnog zaokreta u priči. Za vrijeme pauze, publika može napustiti kino kako bi jela, otišla na toalet ili kako bi pričala o događajima u filmu (Kumar, 2011: 41).

Za razliku od holivudskih filmova koji posvećuju puno pažnje produkciji, dizajnu, montaži, rasvjeti i snimanju kako bi sakrili činjenicu da su filmovi, Hindi filmovi se ne pretvaraju da predstavljaju neposredan pogled na stvarnost (Ganti, 2013: 84). Česta je uporaba zooma i panorame kako bi se povećala dramatika ili pojačale emocije (Ganti, 2013: 85).
Radnja u bollywoodskim filmovima je prilično očita i predvidljiva. Često se zapravo radi o obradama drugih filmova s manjim varijacijama. Smatra se da radnja ima sekundarnu važnost u odnosu na različite elemente filma te ona služi samo kao podloga za predstavljanje emocija, kao i za stvaranje spektakla (Ciolfi, 2012: 392). Iako protagonisti popularnih Hindi filmova imaju vrlo izražene, često neumjerene ličnosti, oni spadaju u različite dobro definirane stereotipe. Junak, junakinja, negativac i budala odmah su prepoznatljivi za publiku, a glumci stoga uvijek igraju isti tip likova (Ciolfi, 2012: 392).

Za razliku od zapadne kinematografije, u popularnom Hindi kinu, uloga kinoposjetioca je potpuno drugačija. Sudjelovanje publike pri gledanju filmova je intenzivno. Ona plješće, pjeva, recitira dijaloge, plače, smije se ili baca novac na zaslon kao znak zahvalnosti. Posjetioci vole gledati iste filmove iznova i iznova. Ključ uspjeha filma leži prije svega u emocijama, dijalogu, izboru glumaca, glazbi i spektaklu (Ciolfi, 2012: 393). Također je važna uloga tradicionalnih elemenata koji publici pružaju utjehu i omogućavaju popularnost Hindi filmova (Booth, 1995: 172, prema Ramkissoon, 2009: 34).

2.6.3. Razvoj ženskog lika u bollywoodskom filmu

U Indiji su žene ušle u filmsku industriju i postale dio popularne kulture kao starlete 1920-ih i 1930-ih godina. Kao zvijezde su postigle veliku slavu, ne samo putem filmova, nego i pomoću drugih medija kao što su razglednice, časopisi i slike. Te žene, kao što je slavna Salochana, često su imale kratku kosu, nosile šminku i zapadnu odjeću, bile su seksi, kao i rasno i vjerski raznolike (Ramamurthy, 2006: 200, prema Dudrah i Desai, 2008: 5).
Početkom zlatnog doba bollywoodskog filma, 50-ih godina, žene su počele dobivati važne uloge u filmovima, također su dobile jednako dominantnu ulogu kao muškarci. Jedan od primjera je film *Mother India* (1957, r. Mehboob). Film je nastao deset godina nakon što je Indija stekla nezavisnost od Britanije i to je jedan od najvažnijih indijskih klasika u kojem žena dobiva važniju ulogu.

U 80-im godinama počinje razdoblje akcijskih filmova. Bollywoodske heroine postale su manje važne i svedene su na glamuroznu komponentu i ukras. Postalo je uobičajeno vidjeti otetu, silovanu ili ubijenu ženu (Agarwal, 2014: 124). Kao primjer možemo uzeti film *Mirch Masala* (1989, r. Ketan Mehta) koji pokazuje potlačenost žena. No akcijski filmovi uključivali su i agresivne i dominantne ženske uloge. Glumica Sri Devi u filmu *Himmatwala* borila se protiv muškaraca, zlikovaca i uspješno ih pobjeđivala. Neovisno o napretku indijske filmske industrije, heroine na filmu i dalje su imale ulogu samo glamurozne komponente i seksualnog objekta. Na tom području bollywoodski film nazaduje, jer ne daje priliku ženskim likovima da se razvijaju i budu samostalniji. Brojni poznati filmovi nakon 90-ih pokazuju želju za tradicionalnijim prikazom žene kao kućanica, stoga to postaje trend (Agarwal, 2014: 127). Filmovi 90-ih kao što su *Kabhi Khushi Kabhi Gum* (2001, r. Karan Johar), *Kuch Kuch Hota Hai* (1998, r. Karan Johar), *Dil Toh Pagal Hai* (1997, r. Yash Chopra), *Biwi No.1* (1999, r. David Dhawan) prikazuju žene kao ukrase i kućanice. Ovo nas dovodi do zaključka da su žene većinom prikazne stereotipno kao kućanice, paziteljice obitelji, ovisne o muškarcima i objekti muške žudnje (Raza, 2015: 6).

Neki tvrde da objektifikacija žena u bollywoodskim filmovima doprinosi povećanom seksualnom nasilju nad ženama u Indiji, lažnim prikazivanjem rodnih uloga. Sve više filmova sadrži *item songs*, tj. plesne i muzikalne izvedbe koje prikazuju žene u golišavom provokativnom izdanju. Takve pjesme su dio filma koji nije zapravo bitan za radnju filma, već mu je glavna svrha zabaviti gledatelje. Dok neke glumice shvaćaju ulogu pjesama ove vrste kao napredak, feministkinje i društveni aktivisti im se protive (Raza, 2015: 6). Vulgarnost takvih scena slična je onoj koju možemo vidjeti u spotovima na MTV-u. Ona je zasigurno znak utjecaja Zapada na indijsko društvo.

Vodeće dame Hindi filmova igrale su određene uloge, koje su u skladu s vrijednostima prihvaćenima od strane indijskog društva. Žene su jednodimenzionalni likovi, koji su ili dobri ili loši. Nema zlatne sredine. Ova suprotnost ojačana je u popularnim filmovima u kojima se razlikuju heroina i vamp djevojka, tj. zavodnica (Tere, 2012: 2). Dobre djevojke prikazane su kao pristojne, poslušne, idealne kćeri ili supruge koje odgovaraju tradicionalnom poimanju spola. Vamp djevojke prikazane su kao cabaret plesačice ili prostitutke koje su razuzdane i neodgovorne. Iako su heroine, tj. dobre djevojke isto plesale, vamp djevojke su bile golišave, pušile su, pile i pjevale o seksu. Trend je pokrenut u filmovima *Awaara* (1951, r. Raj Kapoor), *Aan* (1952, r. Mehboob Khan), *Shabistan* (1951, r. Bibhuti Mitra). Kao primjer vulgarne *item*

pjesme iz filma *Khal Nayak* (1993, r. Subhash Ghai) možemo uzeti pjesmu „Choli ke peeche kya hai?", što u prijevodu znači „Što je ispod bluze?“. Pjesma je izazvala proteste diljem zemlje i njena potencijalna zabrana bila je tema za raspravu u Indijskom Parlamentu što je samo pomoglo filmu da dobije publicitet (Ganti, 2013: 91).

U 90-im godinama, razlika između heroine i vamp djevojke nestaje. Heroine su se počele odijevati i kretati provokativno, baš kao i loše djevojke. Neki kritičari smatraju da su globalizacija i konzumerizam krivi za masovnu produkciju koja je zahtijevala od heroina da postanu ukras (Agarwal, 2014: 129). Iako su djevojke plesale na udaljenim lokacijama, u snježnoj Švicarskoj ili Austriji i dalje su se držale uloge kućanice o kojoj muškarci u Indiji fantaziraju. Prikaz žena, kroz priču ili *item* pjesme, stvara rodne uloge koje određuju kako bi se muškarci i žene trebali ponašati, izražavati, odijevati i što bi trebali misliti.

U izvješću Svjetske Banke piše da u većini zemalja Južne Azije i Bliskog Istoka, žene ne smiju napustiti dom bez odobrenja oca, brata ili muža. Ovakve rodne nejednakosti pogađaju žene i djevojke puno više nego muškarce (Raza, 2015: 3). Kroz ideju o lojalnosti i poslušnosti mužu, filmovi uspješno institucionaliziraju patrijarhalne vrijednosti. *Dahej* (1950, r. Rajaram Vankudre Shantaram), *Gauri* (1968, r. Bhimsingh), *Biwi ho to Aisi* (1988, r. J.K. Bihari) i *Pati Parmeshwar* (1990, r. Madan Joshi) samo su neki od filmova koji prikazuju žene kao pasivne i pokorne, savršene figure i mučenice za vlastitu obitelj (Tere, 2012: 2). Kao primjer možemo uzeti odustajanje od karijere i posla radi podređenosti mužu i obitelji. Sedamdesetih godina mogao se vidjeti prikaz žena koje rade kao pjevačice, vozačice, sekretarice ili doktorice, no 90-ih godina smanjuje se prikaz zaposlenih žena u *blockbusterima*. Upravo zato se postavlja pitanje koliko su realno prikazani ženski likovi u bollywoodskim filmovima? Ne saznajemo ništa o njihovim osjećajima, razmišljanjima i ambicijama, stoga taj prikaz nije vjerodostojan.

Heroine su uvijek sekundarne u odnosu na heroje. One su lišene bilo kakve nezavisnosti i njihovo putovanje kroz film se ispituje samo u odnosu na muški lik. To ograničava ulogu žena na pružanje glamura, relaksacije i zabave (Tere, 2012: 3). Nedostaje prikazivanje njihove borbe s problemima i nevoljama i njihovo uspješno rješavanje, prikaz postignuća i hrabrih poteza. No žena će uvijek biti žrtva, a muškarac njen spasitelj. Žene se stoga prikazuju kao intelektualno inferiorni likovi koji nisu u stanju sami odlučivati. No, ipak su noviji filmovi počeli prezentirati ženske likove kao glavne u priči. Primjeri takvih filmova su: *No One Killed Jessica* (2011, r. Ray Kumar Gupta), *Cheeni Kum* (2007, r. R. Balki), *Chameli* (2003, r.

Sudhir Mishra), *Ishqiya* (2010, r. Abhishek Chaubey), *Paa* (2009, r. R. Balki) *i The Dirty Picture* (2011, r. Milan Luthria). Ovi filmovi su dokaz da su njihovi kreatori imali svjež pogled na različite uloge žena (Tere, 2012: 4).

Bollywoodski filmovi prikazom žena pokazuju njihov podređeni status u društvu. No bitno je napomenuti da nemaju sve žene podređeni položaj u Indiji, već njihov status ovisi od države do države. Bollywood je dio šire indijske filmske industrije, stoga nisu svi prikazi žena stereotipni. No potrebno je iskazati osjetljivost za rodna pitanja i prava žena, pogotovo zato što se bollywoodski filmovi šire na tržište Južne Azije i na Zapad.

3. O ISTRAŽIVANJU

Ovaj diplomski rad bavi se analizom prikaza ženskih likova u suvremenim bollywoodskim filmovima. Za analizu sam odabrala deset filmova koji imaju zanimljive ženske likove koji su ujedno glavni likovi radnje. Rad polazi od pretpostavke kako je reprezentacija žena uvelike stereotipizirana te kako su one žrtve patrijarhata i podređenosti u društvu.

3.1. Cilj i zadaće istraživanja

Cilj ovoga rada je pokazati na koji način se prikazuju žene u suvremenom bollywoodskom filmu, tj. utvrditi postoje li rodni stereotipi u odabranim filmovima. Analiza u ovom radu ograničena je na mainstream, popularne Hindi filmove koji su bolje znani pod nazivom bollywoodski filmovi. Takvi filmovi imaju veliku publiku jer su široko dostupni i stoga mogu imati velik utjecaj na njene stavove i poticati rodnu diskriminaciju. Zadaća istraživanja je analizirati prikaz ženskih likova u izabranim suvremenim bollywoodskim filmovima. U analizi se oslanjam na brojne feminističke filmske teoretičarke koje su svojim istraživanjima utvrdile da ne samo indijska nego i ostale svjetske kinematografije podržavaju nepravedne, patrijarhalne režime.

Istraživačke metode korištene u ovom istraživanju su metoda analize narativa te Bechdel test. Analizom se nastoji utvrditi zadovoljavaju li izabrani filmovi kriterije Bechdel testa, kao i pokazati o kojim temama ženski likovi razgovaraju i njihovu zastupljenost u filmovima. U izabranim filmovima potrebno je ustanoviti jesu li glavni ženski likovi dominantni, nezavisni i odlučni ili su pokorni i ovisni o drugima.

Pretpostavka je ta da su žene iako i dalje ovise o obitelji i suprugu, prikazane kao moderne, samostalne i obrazovane tj. imaju veće slobode i moć odlučivanja i prikazane su u skladu s postfeminističkim prikazom ženskosti koji je detaljno objasnila Ortego Roussell (2013).

Kao primjer možemo uzeti samostalnu odluku o odabiru supruga, bez ograničavanja roditelja. Još jedna pretpostavka istraživanja jest ta da su ženski likovi često portretirani tradicionalnim prikazom ženskosti, tj. u skladu s načelima patrijarhata. Pretpostavljam da će ženski likovi izgledom potvrđivati rodne stereotipe, tj. da su junakinje najčešće lijepe, mlade i vode brigu o svom izgledu. Također pretpostavljam da su prikazane kao osjećajne pojedinke fokusirane na romansu. Smatram da će biti prikazane kao ovisne o muškarcu i obitelji, stoga su im dodijeljene uloge majke, supruge ili kućanice. Pretpostavka je također ta da su žene često

prikazane kao seksualni objekti koji plešu i pjevaju (*item* pjesme), zato što je to glavna karakteristika bollywoodskih filmova. Posljednja pretpostavka je ta da se komunikacija ženskih imenovanih likova uglavnom odnosi na razgovore o muškarcima.

3.2. Istraživačka pitanja

Istraživačka pitanja koja sam postavila na početku ovog diplomskog rada vezana su za rodne stereotipe i tradicionalnu i postfeminističku ženskost, čije su odrednice detaljnije opisane u potpoglavlju 2.5. ovoga rada. Pitanja koja sam koristila prilagodila sam svakom filmu. Fokusirala sam se na jedan ženski glavni lik u svakom filmu i na temelju njegove analize odgovarala na sljedeća pitanja:

1. Kakav je fizički izgled glavnog ženskog lika?
2. Je li glavni ženski lik dobra ili vamp, tj. loša djevojka?
3. Ima li glavni ženski lik supruga ili dečka, na koji način se odnosi prema njemu?
4. Kakav odnos s obitelji ima glavni ženski lik?
5. Da li glavni ženski lik pleše i pjeva?
6. Je li glavni ženski lik zaposlena ili studira?
7. Je li glavni ženski lik žrtva nasilja?
8. Je li glavni ženski lik dominantna, nezavisna i odlučna ili je pokorna i ovisna o drugima?
9. Je li glavni ženski lik prikazan kao seksualni objekt muške žudnje?
10. Obavlja li glavni ženski lik kućanske poslove?
11. Je li glavni ženski lik sentimentalna i fokusirana na romansu?
12. Ima li glavni ženski lik prijateljice, o čemu s njima razgovara?

3.3. Metode istraživanja: analiza narativa i Bechdel test

Metoda koju ću koristiti u ovom diplomskom radu jest analiza narativa.

> "Narativ je lanac događaja u uzročno-posljedičnoj vezi koja zauzima mjesto u određenom vremenu i prostoru. Osnovni elementi definicije narativa - uzročnost, vrijeme i mjesto- vrlo su važni u analizi narativa. Narativ, također, počinje i završava: započinje jednom situacijom i, kroz seriju povezanih transformacija, završava s novom koja označava kraj narativa." (Gillespie, 2006: 81)

Narativ možemo naći u svim jezicima, kulturama, svakodnevnom životu i masovnim medijima. Pojam narativa vezan je uz prijenos znanja, a ova vrsta analize pomaže nam da shvatimo kako su značenja i vrijednosti reproducirane u društvu.

Pojmovi *narrative, narration* i *to narrate* imaju latinske korijene: *narrare, narratum* i *narro*, izvedene iz pojma *gnarus*, što znači poznavanje ili mudrost. Ovi korijeni pokazuju intimnu vezu između narativa i znanosti. Iz ranog djetinjstva, priče su glavni izvor znanja o svijetu i važan način razvoja osjećaja iskustva (Gillespie, 2005, prema Gillespie, 2006: 82).

U analizi narativa razlikujemo pojmove *priča* i *fabula*. Priča podrazumijeva sve ono što je predstavljeno eksplicitno (npr. gledajući reklamu pretpostavljamo zašto je neki lik napravio određenu radnju). Pojam *fabula* odnosi se na direktan prikaz (lik je nešto napravio). Također je bitno napomenuti da u stvaranju priča povezujemo događaje na logičan način. Događaje smještamo u određeni prostor i vrijeme (Gillespie, 2006: 82).

Razumijevanje uloge medijskog narativa, kako mediji objašnjavaju uzroke i posljedice događaja, ključni je korak za razumijevanje načina na koji mediji konstruiraju naše znanje o svijetu (Gillespie, 2006: 83). Moramo biti svjesni da priče o događajima i osobama mogu biti prezentirane tako da služe interesu moćnih institucija. Još jedna svrha narativa je zadovoljstvo i užitak, koje dobivamo zbog novostečenog znanja, a i zabava koju nam razne priče nude. Priče mogu izazvati razne emocije u nama. Narativi su svuda oko nas. Nalazimo ih u umjetnosti, knjigama, slikama i reklamama. Pomoću analize narativa moguće je otkriti i neke skrivene poruke, koje se najčešće nalaze u filmovima. Narativ se također može koristiti za analizu mijenjanja percepcija rodnih odnosa i uloga.

Prema Tzvetanu Todorovu, struktura narativa uključuje sljedeće dijelove (Gillespie, 2006: 97):

EXPOSITION (uvod) – početna ravnoteža, stanje normalnosti, stabilnosti, društvenog reda

DISRUPTION (prijelom) – agent promjene uzrokuje određeni događaj koji stvori neravnotežu, uznemiri početno stanje, kreirajući neki manjak, problem ili traganje. Likovi dobiju nekakav motiv za djelovanje, mijenjaju se u procesu pojave nemira – tzv. „liminal phase" – ponašanje likova na granici normalnosti.

COMPLICATION (zaplet) – pojavljuje se serija prepreka koje nastavljaju održavati stanje neravnoteže

CLIMAX (vrhunac, kulminacija) – dramatičan vrhunac konflikta, uzbuđenja ili napetosti; slijedi razrješenje

RESOLUTION and CLOSURE (rasplet i završetak) – glavni lik riješi problem, postigne ciljeve, ispuni želje, vrati red, stvori novu ravnotežu, završi priča

Kako bismo saznali o kojim temama ženski glavni likovi odabranih filmova razgovaraju s drugim ženskim likovima, za potrebe analize koristit ću Bechdel test. *Bechdel test* je jednostavan način testiranja prisutnosti, aktivnosti ženskih likova jednako kao i njihove povezanosti (Tešija i sur, 2014: 328). Uvjeti Bechdel testa prvi su puta istaknuti 1985. godine u online stripu *Dykes to Watch Out For*, autorice Alison Bechdel, u kojemu jedan ženski lik govori drugome kako gleda samo filmove koji ispunjavaju tri temeljna kriterija: (1) sadrže barem dva ženska lika, (2) koja razgovaraju o nečemu (3) drugom osim o muškarcima (Lawrence, 2011: 1). Pravilo je uskoro preuzeto kao metoda otkrivanja neodgovarajuće i nerealne reprezentacije žena u holivudskim igranim filmovima (Tešija i sur, 2014: 328). Još jedno bitno pravilo ovog testa je da ženski likovi moraju biti imenovani.

3.4. Uzorak

U provedenom istraživanju o prikazu ženskih likova u bollywoodskim filmovima, analizirala sam deset filmova. Riječ je o namjernom uzorku. Filmovi koje sam odabrala suvremeni su i pripadaju različitim žanrovima, uglavnom su romantični, komedije i drame. Ono što je zajedničko većini filmova jest to da imaju ljubavnu priču. Svi su pronađeni na internetu i imaju engleske titlove. Filmovi koje sam odabrala za analizu su: *The Dirty Picture* (2011, r. Milan Luthria), *Queen* (2013, r. Vikas Bahl), *Raanjhanaa* (2013, r. Aanand L. Rai), *Dum Laga Ke Haisha* (2015, r. Sharat Katariya), *Tamasha* (2015, r. Imtiaz Ali), *Piku* (2015, r.

Shoojit Sircar), *Mary Kom* (2014, r. Omung Kumar), *Kahaani* (2012, r. Sujoy Ghosh), *English Vinglish* (2012, r. Gauri Shinde) i *Daawat-e-Ishq* (2014, r. Habib Faisal). Vrijeme istraživanja ukupno je trajalo dva tjedna, od 30.05.2016 do 12.06.2016. U svakom filmu pojavljuje se nekoliko ženskih likova, pritom su za analizu uzeti samo glavni ženski likovi.

3.4.1. Izabrani filmovi

Film **Queen** iz 2013. godine režirao je Vikas Bahl. Film traje dva sata i 26 minuta, a pripada žanrovima avanture, komedije i drame. Glavni glumci u filmu su Kangana Ranaut (Rani), Lisa Haydon (Vijayalakshmi) i Rajkummar Rao (Vijay). Glavni ženski lik u filmu je Rani Mehra, djevojka iz New Delhija koja je zaručena za Vijaya. Jedan dan prije vjenčanja, njezin zaručnik Vijay kaže joj da je više ne želi oženiti. On objašnjava da se njegov način života promijenio nakon što je živio u inozemstvu, a njene konzervativne navike nisu najbolji izbor za njega. Shrvana Rani se zatvori u svoju sobu na jedan dan. U želji da preuzme kontrolu nad situacijom, upita roditelje za dozvolu da ode sama na rezervirano putovanje (medeni mjesec) u Pariz i Amsterdam. Iako u početku oklijevaju, njeni roditelji ipak pristaju. U Parizu, Rani u hotelu upoznaje Vijayalakshmi, modernu mladu djevojku slobodnog duha, koja joj postaje dobra prijateljica. Upoznaje grad i doživljava brojne avanture. Prilikom jednog noćnog izlaska, Rani prijateljici opisuje odnos sa bivšim zaručnikom, koji joj je zabranjivao ples i alkohol. Jedan dan Rani i Vijayalakshmi odlaze u kupovinu. Rani se tijekom isprobavanja odjeće u kabini za presvlačenje uslika i slučajno sliku pošalje bivšem zaručniku. Njemu se ta slika jako svidi i od tada pokušava ostvariti kontakt s Rani. Drugi grad u koji Rani putuje je Amsterdam. Međutim, kada stiže u grad, otkrije da mora sobu u hostelu dijeliti s tri dečki: Takom iz Japana, Timom iz Francuske i Oleksanderom iz Rusije. Unatoč tome što je skeptična prema dečkima, ona ubrzo postaje jako prisna s njima i uz njih doživljava zanimljive avanture. Počinje shvaćati kako život može biti zanimljiv u drugim dijelovima svijeta. Jednoga dana, dečki nailaze na Vijaya koji čeka Rani ispred hostela. Vijay se ispričava Rani i moli ju da mu da novu šansu. Njihov razgovor eskalira kad on pokuša dohvatiti Rani, ali njezini prijatelji ga zaustave. Njih dvoje sastaju se sljedeći dan kako bi razgovarali o budućnosti, ali Rani naglo odlazi, objašnjavajući da će radije razgovarati s njim nakon što se vrati u Delhi. Ona se tada sastaje sa svojim prijateljima posljednji put i odlazi na *rock* koncert. Nakon emotivnog oproštaja, Rani se vraća u Indiju. Nakon što se vrati u Delhi,

Rani posjećuje Vijaya. On misli da mu je odlučila oprostiti. Umjesto toga, Rani mu vraća zaručnički prsten i odlazi sa zadovoljnim osmijehom na licu.

Film **Raanjhanaa** iz 2013. godine režirao je Aanand L. Rai. Traje dva sata i 20 minuta, a pripada žanru drame i romanse. Glavni glumci su Dhanush (Kundan), Sonam Kapoor (Zoya) i Abhay Deol (Akram). Glavni muški lik je Kundan Shankar, sin tamilskih Hindu roditelja koji žive u Varanasiju. Od djetinjstva je romantični Kundan opsesivno zaljubljen u lijepu Zoyu Haider, muslimanku koja živi u susjedstvu. On stalno pokušava biti u njenoj blizini, a pritom dobiva i nekoliko šamara. Nakon nekog vremena, Zoya se konačno predomisli zbog Kundanove dosljednosti. Njezina obitelj je ortodoksna te sprječava par da bude zajedno. Zoya uskoro radi zapovijedi roditelja seli u Aligarh kako bi nastavila studij, a Kundan nastavi pomagati u poslovima njezinoj obitelji. Zoya se uskoro, dolaskom na novo sveučilište, zaljubljuje u uspješnog studenta i političkog aktivista Akrama Zaidija. Nakon osam godina, Zoya se vraća u Varanasi, te jedva prepoznaje Kundana. On se često druži s njom i ponovno joj se udvara, no ona mu otkriva da je zaljubljena u Akrama. Ona moli Kundana da nagovori njezinu obitelj da pristane na njen brak s Akramom. Kundan na kraju uspijeva dogovoriti njihovo vjenčanje i obećava Zoyi da će se udati za drugu i zaboraviti ju. On prosi svoju prijateljicu iz djetinjstva, Bindiyu, koja je oduvijek zaljubljena u njega. Na dan Zoyina vjenčanja, Kundan otkriva da je Akram Hindu. To ga naljuti jer je prije Zoya koristila vjerske razlike da bi uvjerila Kundana da je njihova ljubav nemoguća. On dolazi na vjenčanje i otkriva istinu Zoyinim roditeljima. Kundan kasnije saznaje da je Zoya pokušala počiniti samoubojstvo i da su Akrama nemilosrdno pretukli Zoyini rođaci. U bolnici, Akram kaže Kundanu da ga je Zoya uvjerila da se prikaže kao musliman kako bi se vjenčali i da nije trebao pristati na to. Dok je s Akramom, Kundan zaboravlja svoju svadbu s Bindiyom, koja se odvija taj dan, te je prekasno kada dođe do nje. Akrama njegovi roditelji odvode natrag na selo. Kundan se pokušava iskupiti Zoyi tako što ju vodi do sela gdje je Akram. Tamo pronalaze mrtvog Akrama, a on shvaća da je njegova jednostrana ljubav rezultirala smrti nevinog čovjeka. Kundan postaje lutalica bez doma i počinje posjećivati vjerska mjesta kako bi iskupio grijehe. Tijekom jedne takve posjete, čovjek mu savjetuje da ne bježi od svojih grijeha. Motivirani Kundan pronalazi Zoyu na sveučilištu, gdje ona predvodi političku stranku "All India Citizen Party" (AICP), koju je stvorio Akram. Kundan nalazi posao u obližnjoj kantini i pokušava dobiti Zoyinu pozornost. S vremenom, on postaje popularan u stranci jer je dobar govornik. Članovi stranke su impresionirani kada im Kundan pomogne u pregovorima u teškoj situaciji. Međutim, Zoya mu ne može oprostiti Akramovu smrt. Ona pokušava

potaknuti mržnju članova stranke prema Kundanu ali joj to ne uspijeva. Poznata političarka kaže Zoyi da mora osvetiti Akrama. Savjetuje joj da moraju namjestiti Kundanovu smrt kako bi ona opet postala čelnica stranke. Zoyi je ispran mozak, ispunjava taj plan, te je Kundan tijekom svoga govora teško ozlijeđen i poslan na hitnu. Na novinarskoj konferenciji, političarka negira povezanost s eksplozijom u kojoj je povrijeđen Kundan. Međutim, Zoya otkriva istinu javnosti i priznaje da su ona i političarka odgovorne za taj događaj. Zoya nakon toga saznaje da je Kundan znao za njihov plan i da je to svejedno dopustio. Šokirana, ona juri u bolnicu da bude s njim. Na kraju čujemo razmišljanje umirućeg Kundana koji se pita je li vrijeme da umre. On kaže da bi opet mogao imati želju za životom ako Zoya počne dozivati njegovo ime, ali onda zaključuje da je to sve postalo naporno i da radije želi umrijeti. On kaže da je moguće ponovno roditi se u istom Varanasiju, zaljubiti se opet u djevojku kao što je Zoya i postati Raanjhanaa u njenoj ljubavi. Zatim polako umre.

Dum Laga Ke Haisha iz 2015. godine režirao je Sharat Katariya. Film pripada žanru komedije, drame i romanse, a traje jedan sat i 50 minuta. U njemu glavna uloge imaju Ayushmann Khurana (Prem) i Bhumi Pednekar (Sandhya). Radnja je smještena u 1995. godinu. Prem Prakash Tiwari vlasnik je dućana kazeta u Haridwaru. Njegova obitelj potiče ga na brak sa Sandhyom, obrazovanom ali djevojkom s viškom kilograma. Ona se raduje braku, dok je Prem jako nesretan, no on mora slušati oca jer je nedovoljno obrazovan da ima mogućnost odabira žene. Prem i Sandhya se uskoro vjenčaju uz pratnju obitelji. Prem vidno pokazuje svoju nezainteresiranost za svoju ženu i ne želi biti tjelesno blizak s njom. Sandhya pokušava pridobiti Prema, no njemu je previše neugodno čak i hodati ulicom s njom. Sandhya uskoro pokazuje frustriranost te mu objašnjava da ju ne tretira na lijep način. Usred svega toga, blizak Premov prijatelj se ženi vitkom curom što Prema čini ljubomornim. Prem i Sandhya odlaze na zabavu na kojoj on pijan vrijeđa Sandhyu pred svima. Ona to čuje i udari ga pred njegovim prijateljima, a on ju potom šamara natrag. Sljedećeg jutra, Sandhya odlučuje da će napustiti Prema. Ona optužuje njegovog oca i tetu za Premov nedostatak poštovanja prema ženama. Sandhyina obitelj pokušava ju smiriti, rekavši joj da se mora vratiti mužu. No, ona odlučuje da želi živjeti sama. U međuvremenu, Prem pokušava položiti ispit iz engleskog, što mu na kraju ne uspijeva. Nakon toga, prijateljev otac otvara konkurentski dućan koji je namijenjen prodaji glazbenih CD-a, što utječe na njihovo poslovanje. Također saznaje za "Dum Lagao" natjecanje, koje uključuje nošenje svoje žene na ramenima i trčanje s preprekama. U međuvremenu, Sandhya i Prem odlaze do suda zbog razvoda. Sud odlučuje da par mora provesti šest mjeseci suživota kako bi pokušao spasiti brak. Par odlučuje da će

živjeti zajedno samo radi formalnosti, ali njih dvoje s vremenom počinju imati više razumijevanja jedan za drugoga. Sandhya uskoro odlazi na intervju za posao i dobiva ponudu za posao u Meerutu. To zabrinjava Prema, ali joj to ne pokazuje. Premova teta uspješno uvjerava Prema da sudjeluje u natjecanju sa ženom. Na dan natjecanja, on uspijeva podnijeti težinu svoje supruge i noseći ju pretječe sve natjecatelje. U posljednjem krugu, Sandhya priznaje Premu da ona ne želi ići u Meerut i da želi ostati s njim. Prema to motivira i na kraju pobjeđuje u utrci. No, on ne dopušta Sandhyi da siđe s njegovih leđa, čak i nakon što je utrka gotova. On je vodi do njihove kuće, gdje dokazuje svoju ljubav strastvenim poljupcem.

Film **The Dirty Picture** iz 2011. godine, režirao je Milan Luthria. Traje dva sata i 24 minute, a pripada žanru biografije, komedije i drame. U njemu glume Vidya Balan (Silk), Naseeruddin Shah (Suryakant),Tusshar Kapoor (Ramakant) i Emraan Hashmi (Abraham). Glavni ženski lik je Reshma koja dan prije udaje bježi iz kuće u Chennai. Kada prvi puta pokuša dobiti ulogu u filmu, redatelj joj govori da je neatraktivna i beskorisna. Ona upornošću dobiva ulogu sporedne plesačice. Međutim, ona pleše s bičem i koristi erotske pokrete koji iritiraju redatelja Abrahama. On odlučuje izbaciti njenu plesnu točku iz filma, a film ne doživi veliki uspjeh. Producent Selva Ganesh, kasnije nudi Reshmi pjesmu u svom nadolazećem filmu, te predlaže da se ona sada zove Silk. Na prvom snimanju Silk pleše sa Suryakanthom, svojim idolom iz djetinjstva. Ona ga zavodi, nudeći mu svoje tijelo. U međuvremenu, Abraham predlaže novi film producentu Selvi Ganeshu i želi da zaposli Suryakantha. Međutim, Suryakanthov prijedlog za dodavanje seksa da bi film bio više komercijalan ljuti Abrahama. Silk uskoro snima mnogo erotskih i senzualnih filmova sa Suryakanthom. Ona dobiva pažnju muških obožavatelja i postaje bogata i popularna. Suryakanthov mlađi brat Ramakanth je Silkin obožavatelj i pokušava se sprijateljiti s njom. Ona je sretna što napokon netko voli nju, a ne samo njeno tijelo. Na svečanosti dodjele filmskih nagrada, Silk je hvaljena za svoju izvedbu ali je isto tako uvrijeđena od Suryakantha koji joj govori da je ona svačija „prljava tajna". Silk prisutnima u publici najavljuje da će nastaviti snimati svoje prljave slike i da nema grižnju savjesti radi toga. Ona provodi puno vremena s Ramakanthom. Predstavljajući njihovu vezu kao senzacionalnu vijest, novinarka Naila kritizira Silk što hoda s oba brata. Suryakanth izbacuje Silk iz njegovih nadolazećih filmova, prisiljavajući je da radi s malim filmašima. Ona gubi interes u svom radu i počinje se osjećati ugroženo od strane mlađe glumice, Shakeele. Nakon plesnog izazova namjerno se spotakne na Shakeelu, a ljuti Ramakanth prekida s njom. Nakon što je prevarena dva puta u ljubavi i odbačena od vlastite majke, Silk se odaje alkoholu i pušenju. Redatelji i publika gube interes za nju, a ona gubi

bogatstvo i slavu. S druge strane, redatelj Abraham snimi film koji na kraju doživi veliki uspjeh, a to ga uvjerava da je napokon pokazao Silk da njegovi filmovi ne trebaju nikakvu seksualnu scenu da budu uspješni. Silk je nakupila tolike dugove da mora pristati na suradnju sa sumnjivim filmašem. Ona je šokirana kada sazna da on želi snimiti porno film, a on ju potom drogira i počne snimati. Na to mjesto uskoro dolazi policija, a Silk uspijeva pobjeći na vrijeme. Abraham počinje biti zainteresiran za Silk te oni počinju razvijati prijateljski odnos. On uspijeva ući u trag majke od Silk i želi ju iznenaditi sljedećeg jutra. Te noći, kada on zove Silk, ona mu govori da pozdravi sve u njeno ime. Abraham juri do njezine kuće, pronalazi ju mrtvu u krevetu. Također pronalazi tablete kojima se predozirala i oproštajno pismo. Na kraju vidimo obred spaljivanja njezinog tijela.

Akcijski film **Kahaani** iz 2012. godine režirao je Sujoy Ghosh. Traje dva sata i dvije minute, a u njemu glume Vidya Balan (Vidya), Parambrata Chatterjee (Rana) i Nawazuddin Siddiqui (Khan). Na početku filma možemo vidjeti scenu nesreće u metrou u Kalkuti, u kojoj putnici umiru radi trovanja otrovnim plinom. Dvije godine kasnije, Vidya Bagchi, trudna software inženjerka, dolazi u Kalkutu iz Londona kako bi pronašla nestalog supruga Arnaba. Policijski službenik Satyoki zvan "Rana", nudi joj pomoć. Iako Vidya tvrdi da je Arnab došao u Kalkutu radi zadatka za National Data Centar (NDC), policija tvrdi da on nije bio u radnom odnosu s centrom. Agnes D'Mello, voditeljica ljudskih resursa NDC-a, govori Vidyi da njezin suprug jako sliči bivšem zaposleniku Milanu Damjiju, čiji se dokument sa slikom vjerojatno čuva u starom NDC-ijevom uredu. Prije nego što joj Agnes može pružiti pomoć, nju ubija Bob Biswas, ubojica na tajnom zadatku. Vidya i policajac Rana uskoro provaljuju u stari ured kako bi našli Damjijev dosje, te jedva pobjegnu Bobu, koji je također u potrazi za istim podacima. U međuvremenu, Damjijeve dokumente također pokušaju nabaviti dužnosnici Intelligence Bureaua iz Delhija- glavni dužnosnik Bhaskaran i njegov zamjenik Khan. Khan stiže u Kalkutu i otkriva Vidyi da je Damji bivši zaposlenik IB-a te da je on odgovoran za napad na metro. Unatoč Khanovom upozorenju, Vidya nastavlja svoju potragu, bojeći se da Arnaba njegova sličnost s Damjijem ne dovede u nevolje. Adresa na Damjijevom dokumentu vodi Vidyu i Ranu u njegov bivši stan. Dječak iz susjedstva identificira Sridhara, časnika NDC-ija, kao čestog posjetitelja Damjijevog stana. Unajmljeni ubojica Bob uskoro pokuša ubiti Vidyu, ali ne uspije zato što ga pregazi automobil. Pretraživanjem Bobova mobitela, Vidya i Rana dolaze do IP adrese s koje su Bobu bile poslane upute da ju ubije. Oni sumnjaju da je to naredio Sridhar, stoga provaljuju u njegov ured kako bi potvrdili njegovu IP adresu. Kada ih on ulovi na djelu, ganja ih i započinje tučnjavu s Ranom, ali Vidya slučajno upuca

Sridhara. Potom dolazi Khan i ljut je na Vidyu što je ubila Sridhara jer im je on trebao pomoći u istrazi kako bi našli Damjija. Sridharovi računalni podaci otkrivaju kod koji otkriva Bhaskaranov broj telefona. Vidya poziva Bhaskarana da mu kaže da je ona preuzela osjetljive dokumente iz Sridharovog ureda. Ona traži da joj Bhaskaran pomogne pronaći muža u zamjenu za dokumente, ali Bhaskaran joj govori da se obratiti na lokalnu policiju. Vidya uskoro dobiva poziv od nepoznatog broja te je upozorena da mora predati dokumente, ako želi vidjeti živog supruga. Khan misli da je pozivatelj Milan Damji. Tijekom religijske svečanosti, na ulicama Kalkute,Vidya obučena u sari odlazi na dogovor s Damjijem, a slijede ju potajno Rana i Khan. Damji zahtijeva da mu ona preda datoteku odmah, no ona kaže da želi svoga muža natrag. On postaje nasilan, vadi pištolj i udara ju svom snagom u trbuh. Ona pada na pod, nakon toga vadi lažan plastični trudnički trbuh ispod sarija, i uzima metalnu dugu kopču iz svoje kose koju zabija u njegovo stopalo. Također mu zabija kopču u vrat, i na kraju ga propuca više puta. Nakon toga, ona bježi od policije, te ostavlja Rani kuvertu sa zahvalom i podacima o Bhaskaranu. Rana potom zaključuje da Vidya i njen muž Arnab nisu nikada postojali, te da je ona izmislila cijelu priču. Iskoristila je policiju kako bi postigla svoj cilj. Na kraju otkrivamo da je Vidya udovica Arupa, koji je bio zaposlenik IB-a i Damjijev kolega te da je on ubijen u napadu na metro koji je izveo Damji. U njenoj misiji da osveti njegovu smrt i ubije Damjija koji je uzrokovao napad, Vidyi je pomogao umirovljeni časnik IB-a Pratap.

Film **Piku** iz 2015. godine režirao je Shoojit Sircar. Traje dva sata i tri minute, a pripada žanru komedije i drame. U njemu glume Deepika Padukone (Piku), Amitabh Bachchan (Bhaskor) i Irrfan Khan (Rana). Piku je bengalska arhitektica koja živi u Delhiju, sa svojim 70-godišnjim ocem, Bhashkorom. On ima problema s kroničnim zatvorom i učestalo se jada na zdravstvene probleme. Njegove navike nerviraju bližnje, a pogotovo kćer koja je radi toga veoma nervozna. Piku voli svoga oca i nakon majčine smrti vodi brigu o njemu. Njezin kolega s posla Syed joj je dobar prijatelj, a ona je redoviti klijent Syedovog prijatelja Rane koji je šef taksi tvrtke. Ona ubrzo upoznaje Ranu, koji postaje zainteresiran za nju. Piku želi prodati kuću Champakunj u Kalkuti koju posjeduje, ali Bhashkor se ne slaže s time i odlučuje otići u Kalkutu. Piku tamo odlazi s njim jer mu ne može dopustiti da putuje sam. S obzirom na to da taksisti ne vole Piku radi njene živčane prirode, šef kompanije Rana dolazi po nju i oca i vozi ih do Kalkute. Na putovanju se Piku i Rana bolje upoznaju, no on počinje gubiti strpljenje zbog Bhashkorovog učestalog prigovaranja. Kada stignu do kuće u kojoj žive njihovi rođaci, Bhashkor zamoli Ranu da ostane s njima još neko vrijeme. Piku i Rana izlaze zajedno u grad i postupno se zbližavaju. Rana joj suptilno nagovještava da ne proda kuću.

Rana uskoro odlazi i savjetuje Bhashkoru da ne bude tako teška osoba. Piku se na kraju predomišlja i odlučuje da neće prodati kuću. U međuvremenu, Bhashkor odlazi na biciklu razgledati grad, ostavljajući sve u kući zabrinute. Nakon što se vrati kući, Piku ga osuđuje što je jeo masnu i kaloričnu hranu. On joj govor da je njegov problem zatvora nestao i da on treba voziti bicikl svaki dan kako bi se nastavio osjećati dobro. Sjeća se Raninog savjeta, da ne treba biti izbirljiv oko hrane, koji mu je pomogao. Piku je potajno sretna radi oca, ali ne pokazuje emocije. Sutradan, Piku i obitelj otkrivaju da je Bhashkor umro u snu, vjerojatno radi srčane aritmije. Piku navodi da je oduvijek želio mirnu smrt. Ona se vraća u Delhi, gdje je organiziran pogreb. Tamo joj Bhashkorov liječnik otkriva da Syed, također, ima zatvor kao i Bhashkor, stoga ona odustaje od njega kao potencijalnog dečka. Nekoliko dana kasnije, odlazi na piće s Ranom a nakon toga zajedno odlaze igrati badminton na ulici.

Film **English Vinglish** iz 2012. godine režirala je Gauri Shinde. Traje dva sata i 14 minuta, a pripada žanru komedije i drame. U njemu glume Sridevi (Shashi), Mehdi Nebbou (Laurent), Priya Anand (Radha) i Adil Hussain (Satish). Shashi je kućanica koja radi i prodaje indijsku poslasticu laddoose. Njezin suprug Satish i kćer Sapna ju uzimaju zdravo za gotovo, često joj se rugaju radi lošeg znanja engleskog jezika i ne poštuju je, radi čega se Shashi osjeća tužno i nesigurno. Međutim, njezin mladi sin Sagar je voli kao i njezina svekrva. Shashina starija sestra Manu, koja živi u New Yorku, poziva nju i obitelj na vjenčanje kćeri Meere s Kevinom. Shashin suprug Satish odlučuje da će prvo Shashi sama otići u New York kako bi pomogla Manu organizirati vjenčanje, a on i djeca će joj se pridružiti kasnije. Shashi u New Yorku doživljava traumatično iskustvo u kafiću radi svoje nesposobnosti da komunicira na engleskom jeziku. Tamo upoznaje Francuza koji joj pruža riječi utjehe. Koristeći novac koji je zaradila od prodaje laddoosa, ona potajno upisuje tečaj engleskog jezika koji traje četiri tjedna. Satove vodi profesor David Fischer, a polaznici koji joj postaju dobri prijatelji su: meksička dadilja Eva, pakistanski taksist Salman, kineska frizerka Yu Sine, tamilski inženjer Ramamurthy, afroamerikanac Udumbke i francuski kuhar Laurent. Shashi brzo usvaja znanje jezika i zarađuje svačije poštovanje radi talenta za kuhanje. Francuz Laurent razvija prisan odnos s njom i oni se počinju sviđati jedno drugome, no Shashi osjeća grižnju savjesti zato što ima muža. Kada ju Laurent pokuša poljubiti na krovu zgrade, Shashi ga gura dalje i bježi. U međuvremenu, Shashina nećakinja Radha saznaje za njeno tajno učenje engleskoga jezika i podupire njezine težnje. Kako bi još više unaprijedila znanje, Shashi počinje gledati engleske filmove. Jedno jutro, iznenađenu Shashi dočekuje njezina obitelj. Ona pokušava nastaviti sudjelovati u nastavi, ali radi pripreme vjenčanja odluči prestati. Datum konačnog testa znanja

podudara se s vjenčanjem stoga ga je Shashi prisiljena propustiti. Radha poziva Davida i cijeli razred na vjenčanje. Shashi je sretna radi njihova dolaska, a suprug Satish je iznenađen. Shashi održava dirljivi govor na engleskom za mladence, iznenadivši sve koji su ju doživljavali kao tipičnu, konzervativnu, indijsku domaćicu. U svom govoru, Shashi opisuje obitelj kao vrelo ljubavi i poštovanja. Shashin suprug i kći počinju žaliti što su je tretirali s nepoštovanjem. Njezin učitelj David izjavljuje da je ona položila tečaj. Sretna Shashi zahvaljuje Laurentu što ju je naučio da zavoli sebe. Na kraju ona odlazi s obitelji natrag u Indiju. Tijekom leta kući, Shashi traži stjuardesu na tečnom engleskom da li ona ima bilo kakve hindske novine.

Film **Tamasha** iz 2015. godine režirao je Imtiaz Ali. Traje dva sata i 19 minuta, a pripada žanrovima komedije, drame i romanse. U filmu glume Ranbir Kapoor (Ved) i Deepika Padukone (Tara). Na početku filma upoznajemo dječaka Veda koji je fasciniran kazalištem i svijetom priča. Uskoro ga možemo vidjeti u odraslom izdanju kako odlazi na odmor na Korziku. Pričljiv, šarmantan i zanimljivi Ved upoznaje i šarmira mladu Taru svojim dramskim sposobnostima. Oni se dogovaraju da neće otkriti svoj pravi identitet jedno drugomu te da se nakon boravka na Korzici više nikada neće vidjeti. On se predstavlja kao Don, a ona postaje Mona. Zajedno istražuju otok pri čemu se dobro zabavljaju i zbližavaju. Unatoč tome što joj se Don (Ved) veoma sviđa, Tara napušta otok i odlazi u Kalkutu. Prije odlaska mu daje strastveni poljubac. Nakon dolaska u Indiju, ona postaje zamišljena i nesretna. Odbija druge dečke i vidljivo je da joj Ved nedostaje. Koncentrirana je samo na svoj posao. Jednom prigodom, četiri godine nakon Korzike, dolazi u Delhi i tamo iznenada susreće Veda koji je sada menadžer proizvodnje. Jedno drugome otkrivaju svoja prava imena, a ona mu priznaje da već dugo razmišlja o njemu. Ved je sada u potpuno drugačijem izdanju. Obučen je formalno, veoma je pristojan i manje teatralan. Oni nastavljaju druženje i ulaze u vezu. Ved je veoma fokusiran na posao koji ga ne čini naročito zadovoljnim. On izgleda izgubljeno i nesretno. Možemo vidjeti svakodnevnu monotoniju njegova posla koji za njega postaje pakao. Prilikom proslave njegova rođendana u društvu prijatelja, on neočekivano prosi Taru. Ona mu govori da Ved kojeg je upoznala nakon Korzike nije isti Ved (Don) u kojeg se zaljubila. Govori mu da se pretvorio u običnog momka koji nije pravi on. Izjavljuje da je sve uništeno i odlazi. Zaprepašteni Ved pada u još veću depresiju i počinje imati učestale psihičke slomove pred kolegama i šefom te dobiva otkaz. On se prisjeća razdoblja u kojem ga je otac prisilio da upiše inženjering, što je pravi izvor njegove depresije. Njegov san je bio da postane glumac ili režiser, a ne da radi dosadan uredski posao koji ne voli. No, on si i dalje ne želi

priznati što je izvor njegovog nezadovoljstva. Nakon Tarinog poziva, nalazi se s njom te mu se ona ispričava. On se izderava na nju i odlazi. Govori joj da će se Don vratiti i da ga mora čekati. Ved odlazi u posjet majci i ocu i govori im da je dobio otkaz, a to ih šokira. Nakon toga odlazi do pripovjedača priča iz njegove mladosti koji mu govori da je kukavica i da sam mora ispričati svoju priču. On sretan trči doma i roditeljima priča svoju životnu priču. Objašnjava im da je pravi Ved umjetnik i da će promijeniti kraj svoje priče da bude sretan. Otac je dirnut njegovom pričom i snažno ga grli. Ved odlazi do Tare na posao. Opet je postao Don. Nije više formalno obučen, teatralan je i šarmantan. Tari tako vraća osmijeh na lice i oni su ponovno zajedno. Na kraju možemo vidjeti da ja Don postao slavni režiser koji je postavio na daske svoju životnu priču i time Taru i sebe učinio sretnima. On na kraju zahvaljuje i ljubi Taru pred publikom i klanja joj se.

Film **Daawat-e-Ishq** iz 2014. godine je režirao Habib Faisal. Traje jedan sat i 58 minuta, a pripada žanrovima komedije, drame i romanse. U njemu glume Parineeti Chopra (Gullu) i Aditya Roy Kapur (Tariq). Gulrez (Gullu) je djevojka niže srednje klase iz Hyderabadija, a zaposlena je kao prodavačica cipela. Njezin najveći san je otići u Ameriku kako bi upisala dizajn cipela. Živi s ocem Abdulom koji je u potrazi za prikladnim mužem za nju. Radi financijske situacije, ne mogu si priuštiti veliki miraz (*dowry*). Gullu se zaljubljuje u Amjada te se oni odluče vjenčati. Kada Gullu i njezin otac shvate da Amjadovi roditelji traže previše novaca za miraz, oni odustaju od vjenčanja. Ljuta Gullu uskoro planira uloviti novog, miraza željnog i pohlepnog mladoženju. Namjerava snimiti njegove zahtjeve kamerom kako bi ga ucjenjivala za novac i na kraju se obogatila i otišla u Ameriku. Ona i njen otac odlaze u Lucknow s lažnim identitetima u luksuzan hotel. Gullu se predstavlja kao Sania Habibullah. Veoma je dotjerana i pretvara se da ima puno novaca. Njezin otac na internetskoj stranici nalazi potencijalne ženike, a jedan od njih je i Tariq. On se predstavlja njima kao Taru i ubrzo saznaju da je vlasnik lokala „Haidari kebab“. Oni odabiru njega kao svoj žrtvu, a kada Tariqovi roditelji traže miraz od Gulluina oca, ona potajno snima njihov razgovor. Tijekom tri dana prije vjenčanja, Tariq i Gullu se upoznaju i zaljube. Na Gulluino iznenađenje, Tariq joj daje iznos novaca jednak onomu što je njezin otac spreman platiti za miraz i objašnjava joj da to ne govori njegovim roditeljima. On smatra da nije pošteno kupovati ljubav. Njemu je bitna Gulluina osobnost, a ne izgled i bogatstvo. Iako je Gullu zaljubljena u Tariqa, ona se boji da će završiti u zatvoru ako mu prizna istinu, stoga odlučuje svoj plan provesti do kraja. Nakon vjenčanja u hotelskoj sobi, ona drogira Tariqa i bježi s novcem i ocem natrag u Hyderabadi. Sljedećega jutra, policajac dolazi do Tariqa i pokazuje mu snimku na kojoj njegovi roditelji

traže miraz od Gullu i njezina oca te zahtijeva novac od njega kako ne bi završio u zatvoru. Tariq se odlučuje osvetiti Gullu i saznaje njezin pravi identitet. U međuvremenu, Gullu i otac se pripremaju za odlazak u Ameriku. Gullu osjeća grižnju savjesti zbog prijevare i odluči vratiti sav novac Tariqu. Kada dođu do željezničkog kolodvora kako bi se ukrcali na vlak za Lucknow, Gullu sreće Tariqa. Posramljena mu vraća novac i izjavljuje ljubav. On joj oprašta i oni se vjenčaju bez miraza. Na kraju Gullu otvara svoj dućan i njeni snovi se ostvaruju.

Film **Mary Kom** iz 2014. godine režirao je Omung Kumar. Traje dva sata i dvije minute, a pripada žanru biografskog sportskog filma i drame. Glavni glumci su Priyanka Chopra (Mary Kom), Darshan Kumar (Onler) i Sunil Thapa (Coach). Glavna junakinja filma je Mangte Chungeijang Kom, mlada djevojka koja jako voli boks. Ona upoznaje trenera Narjita koji ju upoznaje s boksačkim vještinama i uskoro doživljava veliki uspjeh. Njezin otac ju ne podržava i izbjegava kontakt s njom. Unatoč tome, ona slijedi svoje snove i nastavlja nizati uspjehe u boksu. Trener joj sugerira da promjeni ime u Mary Kom, a ona uskoro postaje državna prvakinja. Nakon što je osvojila svjetsko prvenstvo, Maryin otac joj napokon daje podršku. Ona uskoro upoznaje nogometnog trenera Onlera u kojeg se zaljubljuje te ju on prosi. Obećava joj da će uvijek biti uz nju i podržavati je u boksu. Ona pristaje na brak, međutim trener je jako ljut zbog njene odluke jer smatra da će odustati od karijere. Uskoro Mary zatrudni, rađa blizance i odustaje od boksa. Nakon toga pokušava naći posao, no na kraju odbija ponudu da bude policajka. Mary postaje depresivna jer joj nedostaje boks. Onler ju potiče da opet počne trenirati i da se vrati u formu. Ona počinje trenirati dok on brine o djeci. Mary gubi meč zbog pristranosti sudaca te ljutita baca stolicu prema njima, što rezultira zabranom bavljenja boksom. Ona kasnije piše pismo isprike te je zabrana poništena. Mary nakon toga zamoli svoga trenera da ju opet počne trenirati. Nakon napornih priprema, dolazi do finala svjetskog prvenstva. U međuvremenu ju muž informira da im je dijete jako bolesno. U finalnoj borbi, Mary jedva uspijeva pobijediti jaku protivnicu te treći put postaje svjetska prvakinja. Na kraju borbe saznaje da je njezino dijete preživjelo operaciju.

4. POVEZANOST TRADICIJE I MODERNOSTI U SVIJETU ŽENSKIH LIKOVA SUVREMENOG BOLLYWOODSKOG FILMA

Ljepota i mladost kao odlika ženstvenosti

Glavne junakinje odabranih filmova izgledom potvrđuju rodne stereotipe koji se također nameću u hollywoodskim filmovima. Svi ženski likovi vode brigu o svom izgledu. Nose ženstvenu odjeću šarenih boja, šminkaju se, nose nakit i mijenjaju frizure. Također neki od likova nose sunčane naočale. Većina junakinja je pristojno i moderno obučena, dok dvije imaju tradicionalan stil i nose sari svakodnevno (*English Vinglish*, *Dum Laga Ke Haisha*). Sari je tradicionalna indijska ženska narodna nošnja. Skrojena je od pamučnog ili svilenog platna koje je dugo oko sedam metara. Ono se omota oko tijela i prebacuje preko glave. Nosi se u raznim bojama s raznim umjetničkim detaljima. U devet filmova djevojke nose sari. U većini filmova nose ga radi određene prilike, svečanosti ili vjenčanja. Vidljivo je da skoro sve djevojke imaju pristojan stil odijevanja, izuzev filma *The Dirty Picture*. Silk je glumica koja nosi skupu odjeću koja je često vulgarna. Nosi haljine i blještave kostime koji otkrivaju tijelo.

U svim filmovima ženske junakinje često mijenjaju odjeću, stoga možemo zaključiti im je važno kako su odjevene. Također u svim filmovima glavni ženski likovi imaju dugu crnu ili tamnosmeđu sjajnu kosu i često mijenjaju frizure. Većina djevojaka je mršava i lijepa. Jedina iznimka je film *Dum Laga Ke Haisha* u kojem glavna junakinja Sandhya nije tipična atraktivna mršava djevojka. U devet filmova djevojke imaju manje od ili oko trideset godina, a samo u jednom filmu (*English Vinglish*) glavna junakinja Shashi je srednjih godina. To nas dovodi do zaključka da je na bollywoodske filmove primjenjiva teza da pojam ženstvenosti uključuje mladost i ljepotu (Wood, 2009: 262, prema Tešija i sur, 214: 350). No u indijskoj kinematografiji postoji opasnost od prikazivanja žena kao hiper-atraktivnih i hiperseksualnih, a to se odnosi na prenaglašavanje atraktivnosti i seksualnosti putem odjeće i proporcija tijela (Smith, Cook, 2008: 14, prema Rudančić, 2015: 26)

Ples i glazba kao formula za zabavu

U osam filmova glavni ženski likovi pjevaju ili plešu. Izuzetak su filmovi *Kahaani* i *Piku*. Vidya (*Kahaani*) ne pleše niti ne pjeva, no to je akcijski film stoga je to razumljivo. U filmu *Piku*, glavna junakinja također ne pleše niti ne pjeva. U nekoliko filmova prisutne su *item* pjesme uz koreografiju i pozadinske vokale. Sekvence pjesme i plesa pojavljuju se kako bi razbile svaki kod kontinuiteta u prostoru i vremenu. Likovi tako izražavaju najdublje osjećaje ljubavi (Ciolfi, 2012: 389). Scene poljubaca ili intimnih trenutaka para su vrlo rijetke, stoga *item* pjesme pokušavaju to nadomjestiti. *Item* pjesme možemo vidjeti u filmovima *Daawat- e-Ishq, The Dirty Picture*, *Dum Laga Ke Haisha*, *Tamasha* i *Raanhjanaa*. Potrebno je istaknuti da film *The Dirty Picture* ima izrazito puno golišavih scena i erotičnih plesnih točaka. Nijedan film ne uključuje vulgaran ples osim tog filma. U njemu su također prisutni specijalni efekti i velik broj kostima. Također možemo vidjeti ples na egzotičnim lokacijama u filmovima *Tamasha* i *The Dirty Picture*. Junakinje u svim filmovima pjevaju isključivo ljubavne stihove. U nekoliko filmova, glavne junakinje samo kratko plešu uz ostale likove. Njihov ples nije izdvojena plesna točka koju treba gledati kao *item* pjesmu. To su filmovi *Queen, Raanjhanaa* i *Mary Kom*. U filmu *English Vinglish*, Shashi samo kratko pjeva i pleše uz ostale likove. Analiza je pokazala da je ženska ulogu ograničena na pružanje glamura, olakšanja i zabave (Tere, 2012: 3).

Dobra djevojka kao ideal

Žene su u bollywoodskim filmovima godinama prikazivane kao dobre ili loše tj. vamp djevojke (Tere, 2012: 2) Iako ta granica sve više nestaje, i dalje dominira takva podjela. Dobre djevojke prikazane su kao pristojne, poslušne, idealne kćeri ili supruge koje odgovaraju tradicionalnom poimanju spola. Kroz ideju o lojalnosti i poslušnosti mužu, filmovi uspješno institucionaliziraju patrijarhalne vrijednosti (Tere, 2012: 2). Vamp djevojke ili zavodnice prikazane su kao *cabaret* plesačice ili prostitutke koje su razuzdane i neodgovorne. Iz analize filmova, možemo zaključiti da je u samo jednom filmu (*The Dirty Picture*) glavna ženska junakinja prikazana kao vamp djevojka. Silk je prikazana kao zločesta/vamp djevojka koja vulgarno pleše, pije i puši. Ona je glamurozna filmska diva kojoj je slava najbitnija stvar u životu. No ona nije loša osoba i ne želi povrijediti druge ljude. Ona možda ima drugačiju strast od drugih ljudi, ljubav prema senzualnom plesu, no to ne znači da je ona manje vrijedna od drugih osoba. Ona samo želi priznanje za svoj talent i da je drugi poštuju. Na kraju filma,

Silk shvaća da nije sve u novcu i slavi te možemo vidjeti njenu dobru stranu. Stoga je ona istovremeno i dobra i vamp djevojka. Iako je u pojedinim filmovima dvojbeno koliko su moralno postupili glavni ženski likovi (*Kahaani*, *Raanjhanaa*, *Daawat-e-Ishq*), oni ipak pripadaju kategoriji dobrih djevojaka. U filmu *Daawat-e-Ishq,* Gullu je dobra djevojka. Ona je brižna i nije problematična niti vulgarna. Kada se predstavlja kao Sania, ona ima bahato ponašanje, no shvaćamo da to nije njeno pravo lice. Na kraju se ona pokaje za svoje ponašanje i krađu novaca, stoga znamo da je dobra djevojka. Vidya iz filma *Kahaani* je pristojna, ljubazna i bistra žena. Vidya je na tajnom zadatku da pronađe ubojicu svoga muža. Tijekom istrage se ponaša kao detektivka, a na kraju pronalazi i ubija ubojicu svoga muža. Glavni ženski lik filma *Raanjhanaa*, Zoya je dobra i pristojna djevojka. Ona odlučuje namjestiti Kundanovu smrt kako bi osvetila Akramovu smrt, no na kraju možemo vidjeti da iskreno žali zbog tog postupka. Smrt njezine ljubavi ju je toliko pogodila da više nije mogla kontrolirati svoje postupke. Možemo zaključiti da dobre djevojke ponekad čine loše stvari kako bi došle do određenog cilja ili zato što su emocionalno pogođene. U ostalim filmovima (*English Vinglish, Mary Kom, Piku, Queen, Tamasha*), glavni ženski likovi su prikazani kao dobre kćeri i supruge. Nisu problematične i pristojne su.

Zaposlene, pametne i ambiciozne junakinje

U svim filmovima junakinje studiraju ili rade. U četiri filma, roditelj ili dečko zabranjuje ili savjetuje junakinju da ne radi. U filmu *English Vinglish*, suprug junakinje je savjetovao Shashi da ne bi trebala prodavati hranu i zarađivati novac, no ona nije na to pristala. U filmu *Mary Kom,* otac boksačice Mary zabranio joj je da boksa, no ona ga također nije poslušala. U filmu *The Dirty Picture*, majka od Silk također nije podržavala kćer da se zaposli kao glumica, ali unatoč tome je ostvarila svoje snove. Ranin dečko Vijay (*Queen*) zabranio joj je da traži posao. U filmu *Dum Laga Ke Haishe*, Sandhya odbija posao zato što se ne želi preseliti u drugi grad, a ne zato što joj muž to brani. Ostali filmovi pokazuju da ženski likovi imaju posao i zarađuju novac (*Tamasha*, *Piku*, *The Dirty Picture*, *Mary Kom*, *Kahaani*, *Daawat-e-Ishq*).U filmu *Queen*, Rani nema stalan posao, ali zarađuje novac kuhanjem i prodajom hrane u Amsterdamu. Film *English Vinglish* je poseban po tome što glavna junakinja Shashi zarađuje novac, ali nije zaposlena. Ona ima svoj posao, kuha i prodaje hranu. Ostali filmovi prikazuju djevojke koje su završile ili pohađaju studij (*Raanjhanaa*, *Dum Laga Ke Haisha, Queen*). Ženski likovi iz pojedinih filmova rade u tvrtkama (*Tamasha*, *Piku*) dok također imamo primjer glumice i boksačice koje imaju uspješnu karijeru (*Mary Kom*, *The*

Dirty Picture). Kao pametna software inženjerka prikazana je Vidya iz filma *Kahaani*. Jedna djevojka radi u trgovini s cipelama i na kraju otvara svoju vlastitu trgovinu (*Daawat-e-Ishq*), a jedna pokušava voditi političku stranku (*Raanjhanaa*). Zaključak je taj da više djevojaka ima uspješnu karijeru i dobro radi svoj posao. U svim filmovima ženski likovi su zaposleni ili su završili studij. Taj podatak pokazuje da su junakinje prikazane kao financijski neovisne, sposobne i talentirane pojedinke.

Žena kao neizbježna žrtva nasilja

Julia T. Wood (2011: 272-275) tvrdi da mediji prikazuju žene kao žrtve i seksualne objekte, a muškarce kao agresore. To je također potvrdila i ova analiza. Muškarci su agresori u većini filmova. U devet filmova, glavni ženski lik doživljava fizičko, verbalno ili neki drugi oblik nasilja. Samo u filmovima *Piku* i *Daawat-e-Ishq* glavna junakinja nije žrtva. U filmovima *Raanjhanaa, Mary Kom* i *Kahaani*, junakinje su žrtve fizičkog nasilja. Kao primjer možemo uzeti scenu iz filmu *Raanjhanaa*, u kojoj Kundan vozeći se na motoru sa Zoyom svjesno baca nju i sebe u rijeku. U filmovima *The Dirty Picture* i *Queen*, junakinje su žrtve drugih oblika nasilja. Silk je skoro postala žrtva silovanja zato što joj je stavljena droga u piće, a Rani je žrtva krađe torbice. No junakinje također čine nasilje nad drugima, a u dva slučaja su krive za tuđu smrt. Jedan od tih filmova jest *Mary Kom* u kojem je istoimena junakinja boksačica stoga je razumljivo da čini nasilje. U filmu *Raanjhanaa,* Zoya je isplanirala ubojstvo Kundana i odgovorna je za njegovu smrt. Vidya, junakinja akcijskog filma *Kahaani* je na tajnom zadatku da ubije ubojicu svoga muža Milana Damjija, a na kraju to i ostvaruje. U filmu *Daawat-e-Ishq,* Gullu uzima novac dečku i bježi s njim. Češći je oblik nasilja ono verbalno kojeg trpe ženski likovi. S njime se možemo susresti u filmovima *Raanjhanaa, Mary Kom, Kahaani, Tamasha, Dum Laga Ke Haisha, English Vinglish, The Dirty Picture*. U njima se drugi likovi deru na njih, prijete im i omalovažavaju ih. Kao primjer možemo uzeti film *Mary Kom* u kojem Sharma, šef boksačkog saveza, konstantno vrijeđa i omalovažava Mary pred drugima. U filmu *Tamasha*, Tarin dečko nakon psihičkog sloma se u više navrata dere na nju i pokazuje znakove agresije. Sandhya iz film *Dum Laga Ke Haisha* je žrtva ismijavanja drugih radi debljine.Tijekom povijesti, žene u Indiji su bile izložene nasilju i štetnim postupcima (Raza, 2015: 35). Prikaz junakinja u odabranim filmovima potvrđuje da se te pojave nažalost nastavljaju.

Junakinje traže ljubav, ali isto tako i mane

Svi ženski likovi vezani su za muškarce, tj. u vezi su ili u braku. U četiri filma glavne junakinje su udane (*Daawat – e- Ishq, Mary Kom, Dum Laga Ke Haisha, English Vinglish*), dok je u petom filmu *Kahaani* glavni ženski lik udovica. U sva četiri filma, junakinje su zaljubljene u svoga muža i žele ostati u braku. Glavni ženski likovi su u vezi u filmovima *Raanjhanaa* i *Tamasha*. U filmu *Piku*, glavna junakinja istog imena ima jako dobrog prijatelja koji joj se sviđa i ona se također sviđa njemu, stoga možemo zaključiti da je to veza u nastajanju. U filmu *Queen*, glavni ženski lik na početku filma ima zaručnika koji ju ostavlja. Nakon što se odvoji od zaručnika, on počinje pokazivati interes za nju, no na kraju filma ona ga ostavlja. U filmu *The Dirty Picture* glavna junakinja Silk ima dvije neuspješne veze. Na kraju filma zbližava se s muškarcem koji je jako brižan i zaljubljen u nju, no na kraju se ona ubija.

Jugović (2004: 11) tvrdi da u većini društava, žene nauče prihvaćati mušku dominaciju i svoj podređeni položaj kao prikladan, čak i poželjan. Ova analiza pokazala je upravo suprotno. Žene se u većini filmova ne pokoravaju muškarcima. U filmovima *Daawat-e- Ishq, Dum Laga Ke Haisha, Tamasha, Queen, Raanjhanaa* i *Piku* vidljivo je da djevojke bez problema izražavaju neslaganje s muškarcima kada im nešto smeta. Kao primjer možemo uzeti film *Dum Laga Ke Haisha,* u kojem Sandhya počinje izražavati svoje nezadovoljstvo i tugu Premu i na kraju ga ostavlja. U tri filma (*Dum Laga Ke Haisha, Tamasha* i *Daawat-e- Ishq*), glavni ženski likovi ostavljaju svog partnera ali na kraju opet nastavljaju vezu. Jedini film u kojem glavna junakinja pokorno sluša muža je *English Vinglish*. To je ujedno i film u kojem glavna junakinja ima najviše godina u odnosu na one iz ostalih filmova. U nekim filmovima djevojke imaju kratkotrajne avanture s dečkima (*Daawat- e –Ishq, The Dirty Picture, Englih Vinglish, Queen*). Stoga možemo zaključiti da mlađe djevojke imaju moderne stavove i manje patrijarhalno viđenje braka ili veze.

Ženski likovi pokazuju osjećaje radosti i ljutnje

U sedam filmova glavni ženski likovi su fokusirani na romansu i veoma im je važno da nađu partnera ili ostanu u sretnom braku. Tradicionalni ženski likovi su pasivni, odgovaraju na muške seksualne prijedloge, fokusirani su na romansu i sentimentalni su (Korobov, 2011, prema Ortego Roussell, 2013: 11). U filmovima *Kahaani* i *Raanjhanaa*, glavne junakinje

spremne su uzrokovati ubojstvo krivaca za smrt njihove ljubavi. One ne mogu kontrolirati svoje osjećaje. U tri filma, junakinje nisu fokusirane na romansu (*Piku*, *Mary Kom*, *Daawat-e-Ishq*). Piku je samostalna uspješna mlada žena kojoj brak nije prioritet u životu, Mary Kom uspješna je boksačica koja i nakon što je rodila dvoje djece ne odustaje od boksa, a Gullu želi postati dizajnerica cipela i otići u Ameriku. U većini filmova glavne junakinje su veoma osjećajne i izražavaju često osjećaje sreće, zaljubljenosti, nezadovoljstva i tuge. Primjeri takvih filmova su *Tamasha, Raanjhanaa, Queen, Kahaani, English Vinglish, The Dirty Picture* i *Dum Laga Ke Haisha*. Ključni element melodrame su osjećaji kao nešto što se odnosi na područje ženskosti. Žrtve koje pate i izazivaju suze tradicionalno su bile žene te su stoga i melodrame nazivane ženskim filmovima. Žene u tim filmovima su žrtve društvenih pritisaka te se od njih traži požrtvovnost (Vojković, 2008: 79). Kao dramatičan primjer iskazivanja osjećaja možemo uzeti situaciju kada Zoya (*Raanjhanaa*) reže žile nakon što je njezino vjenčanje otkazano. Još jedan primjer je Ranino (*Queen*) zaključavanje u sobu nakon što ju zaručnik ostavlja dan prije vjenčanja, a najbolji primjer koji pokazuje koliko depresija može pogoditi junakinju jest film *The Dirty Picture*. Silk se odaje alkoholu i počinjava samoubojstvo.

Junakinje kao objekt zaljubljenosti i žudnje, ali bez vulgarnosti

Uloga i status u društvu žena u Indiji, određeni su njezinim tjelesnim funkcijama pružanja seksualnog zadovoljstva muškarcima i reprodukcijom (Mathur, 2008: 55, prema Raza, 2015: 35). Jedna od karakteristika bollywoodskih filmova jest ta da se pokazuje žudnja muškarca za ženom i njegova upornost da ju osvoji. Stereotipni medijski koncept seksualnosti izgrađen je oko žena kao objekta požude i muškaraca kao aktivnih birača objekata (Jacobson, 2005: 11, prema Rudančić, 2015: 34). Glavne junakinje su prikazane kao objekt žudnje jednog muškarca u filmovima *Tamasha, Queen, Raanjhanaa, English Vinglish, Daawat-e-Ishq*, dok je u filmu *The Dirty Picture* prikazana žudnja više muškaraca za junakinjom. Muškarci pokušavaju pridobiti pažnju djevojaka tako da ih slijede, zavode ili im daju komplimente. Kao primjer možemo uzeti film *Raanjhanaa* u kojem Kundan pokušava zavesti mladu Zoyu. Kundan je veoma romantičan. Piše pjesme, nosi cvijeće i radi za Zoyinu obitelj. Jako je uporan, stalno ju slijedi i ne želi joj dati mira. Dva puta reže žile kako bi joj pokazao koliko mu ona znači. Drugi primjer je film *Daawat- e –Ishq*, u kojem zaljubljeni Tariq često pjeva ljubavne stihove i pokušava zavesti Gullu. U filmu *Queen*, Vijay stalno slijedi Rani, nosi joj

balone sa srcima i naziva ju kraljicom. U svim navedenim filmovima junakinje nisu prikazane na vulgaran način, niti ih muški likovi tako vide. Jedino je u filmu *The Dirty Picture*, glavna junakinja Silk prikazana kao seks simbol 80-ih godina. Ona je prikazana kao seksualni objekt žudnje većeg broja muškaraca. To uočavamo prema reakcijama momaka koji ju gledaju na kino platnu. Možemo vidjeti kako bacaju novac u zrak od uzbuđenja. U filmovima *Piku, Mary Kom, Kahaani* i *Dum Laga Ke Haisha,* glavni ženski likovi nisu prikazani kao objekt muške žudnje. U filmu *Piku* u fokusu priče jest njezin odnos s ocem, a ne odnos s Ranom. Vidljivo je da je Rana zainteresiran za nju, ali ne vidimo njegove maštarije o Piku, te možemo njihov odnos opisati kao prijateljski. U filmu *Mary Kom,* junakinjin muž Onler nije nimalo vulgaran, više se ponaša kao jako dobar i bližan prijatelj. Trudna Vidya iz filma *Kahaani* se počinje sviđati policajcu Rani, no on nije naporan i ne pokušava ju zavesti. U filmu *Dum Laga Ke Haisha,* Sandhya nije prikazana kao objekt žudnje muškaraca, čak ni svoga muža. Razlog zašto ju se ne prikazuje kao poželjnu djevojku jest taj što je ugodno popunjena.

Otac je glava obitelji, ali kćer ima zadnju riječ

Nikita Ramkissoon (2009: 34) tvrdi da je otac glava indijske obitelji i ona ga pokorno sluša, a to je pretjerano zastupljeno u filmovima kao norma.U osam filmova glavne junakinje imaju obitelj, te možemo vidjeti njihov odnos s njom. U dva filma (*Tamasha, Kahaani*) glavni ženski likovi ne komuniciraju s obitelji te ona nije prikazana. U samo dva filma glavne junakinje imaju djecu (*Mary Kom, English Vinglish*). U četiri filma junakinje imaju brata ili sestru (*Queen, Mary Kom, Dum Laga Ke Haisha, English Vinglish*).U filmovima *Raanjhanaa, Mary Kom, Dum Laga Ke Haisha* i *Daawat-e-Ishq,* otac je prikazan kao glava obitelji i pokušava donositi odluke umjesto kćeri. Mathur (2008: 55) tvrdi da „dobra žena" podrazumijeva poštivanje časti obitelji, održavanje „kulture tišine“, poslušnost i požrtvovnost. Prema njegovim riječima žensko dijete mora slijediti određene norme ponašanja koje uključuju upute „kako govoriti, kako se odjenuti, kako se sjedi i ponaša u prisutnosti muškaraca, a njezina pokretljivost je često ograničena do te mjere da vrlo često kretanje izvan kuće mora biti uz prethodnu dozvolu". No u svim filmovima glavne junakinje se na kraju suprotstavljaju ocu. Zoya odbija poslušati oca koji brani njen brak s muškarcem druge religije, Mary Kom se odlučuje nastaviti baviti boksom unatoč zabrani oca, Sandhya samostalno odlučuje hoće li napustiti muža ili ostati s njim, a Gullu sama bira muža. U tri filma otac

pokušava dogovoriti brak svojoj kćeri. To su filmovi *Raanjhanaa, Dum Laga Ke Haisha* i *Daawat-e-Ishq.* U filmu *Queen,* roditelji upoznaju Rani s Vijayem ali ne tjeraju je na vezu. Junakinje su veoma vezane za svoju obitelj u šest filmova. To su filmovi *Queen, Piku, Mary Kom, English Vinglish, Dum Laga Ke Haisha* i *Daawat-e-Ishq.* U dva filma (*Piku, Daawat-e-Ishq*) glavne junakinje jako su vezane za oca o kojem stalno brinu. Glavne junakinje većinom napuštaju obiteljsku kuću kada pronađu muža. To imamo priliku vidjeti u filmovima *Mary Kom, Dum Laga Ke Haisha, Daawat e Ishq, English Vinglish* i *Raanjhanaa.*

U četiri filma, glavne junakinje ne obavljaju kućanske poslove (*Tamasha, Queen, Raanjhanaa, The Dirty Picture*). U ostalim filmovima glavni ženski likovi pomažu obitelji ili pospremaju vlastitu kuću ili sobu. Poslovi koje obavljaju su čišćenje, kuhanje i posluživanje hrane. U filmu *Queen*, Rani sprema doručak cimerima u Amsterdamu, no to ne možemo uvrstiti u kategoriju kućanskog posla.

Snažni, odlučni ženski likovi u borbi za svoje snove

U devet filmova glavne junakinje su nezavisne i odlučne. One nisu plahe, nego su otvorene i ponekad buntovne. Shashi iz filma *English Vinglish* jedini je ženski lik koji potpuno ovisi o svojoj obitelji. Ona potrebe obitelji stavlja ispred svojih. Iako tijekom vremena stječe samopouzdanje, postaje odlučnija i obitelj ju više poštuje, i dalje je vidljiva njezina ovisnost o mužu. U ostalim filmovima pojedine junakinje često ulaze u sukob s drugim likovima kada ih oni naljute. Piku iz istoimenog filma voli šefovati. Ponekad zna biti neugodna prema ocu, kolegama na poslu, prijatelju Rani i taksistima. Ona je iskrena, uvijek govori što misli. Često podiže ton i drugi ju smatraju živčanom osobom. Sandhya iz filma *Dum Laga Ke Haisha* ne dopušta Premovoj obitelji da ju vrijeđa, a to možemo vidjeti prema njenom obrambenom ponašanju. Ona je otvorena prema Premu i govori mu sve što ju smeta. U jednom trenutku, kada ju Prem počne vrijeđati pred prijateljima ona mu daje šamar. Iako Gullu (*Daawat-e-Ishq*) dopušta svome ocu da joj traži muža, ona ipak ima zadnju riječ pri konačnoj odluci. Kada joj se neki dečko ne sviđa ona to kaže ocu, dečku i njegovoj obitelji bez srama. Pritom je bučna, neugodna i sklona vrijeđanju. Na kraju sama nalazi muža, a otac podupire njezin odabir. U filmu *Tamasha*, Tara se ne boji reći Vedu što misli o njegovom ponašanju, tako na kraju odbija njegovu prosidbu. U filmovima *Mary Kom* i *The Dirty Picture,* glavne junakinje su izrazito dominantni likovi. One žele uspjeti u svojoj karijeri, Mary u boksu, a Silk u glumačkim vodama. One su sposobne i odlučne i ne dopuštaju nikome da ih kritizira ili

omalovažava. U dva filma možemo vidjeti kako su junakinje koje su bile pokorne i ovisne o svojoj obitelji postale samostalne i odlučne. U filmu *Raanjhanaa*, Zoya je u početku ovisna o roditeljima. Kada joj zabrane da se viđa s Kundanom i narede joj da se mora odseliti u drugi grad, ona ih posluša. Nakon što je živjela i studirala u drugom gradu postaje odlučnija i samostalnija. Sama vodi političku stranku i ne ovisi više o obitelji. Rani (*Queen*) je u početku ovisna o svom dečku i pokorno sluša svaku njegovu zapovijed. On joj brani da izlazi, pije i traži posao. Nakon boravka u inozemstvu, Rani postaje odlučnija, samouvjerenija i odlučuje ga ostaviti.

Možemo zaključiti da je u većini filmova prisutan postfeministički prikaz ženskosti koji nudi karakteristike žena koje su kontrasne tradicionalnim normama. Jeanes (2011: 404) tvrdi da je suvremena zapadnjačka cura konstruirana od medija, te je ona *buntovna, nezavisna „nova vrsta" cure* koja zna što želi i ima sredstva da to ostvari (Ortego Roussel, 2013: 10).

Komunikacija ženskih likova

Kako bismo saznali o kojim temama naši ženski glavni likovi razgovaraju s drugim ženskim likovima, za potrebe analize koristit ću Bechdel test. Bechdel test je jednostavna metoda kojom se testira prisutnost, aktivnost ženskih likova jednako kao i njihova povezanost (Tešija i sur, 2014: 328). Pitanja koja ću rabiti u analizi i koja su vezana za standardni test glase ovako: (1) jesu li u filmu prikazana dva imenovana ženska lika koja (2) razgovaraju o nečemu (3) drugom osim muškarcima.

Tablica 2. Rezultati Bechdel testa provedenog na izabranim filmovima

Film	**Imena ženskih likova**	**Razgovaraju li ženski likovi o raznim temama?**	**Prolazi li film Bechdel test?**
Mary Kom	Mary i Tarisa	Ne	Ne
Kahaani	Vidya i Agnes	Ne	Ne
Daawat-e-Ishq	Gullu i Poya	Ne	Ne
	Gullu i Bilquess	Ne	Ne

Tamasha	-	-	Film nije ušao u selekciju za Bechdel test jer ne ispunjava njegov prvi kriterij
Raanjhanaa	Zoya i Rashmi	Da	Da
	Zoya i Bindiya	Ne	Ne
The Dirty Picture	Silk i Ratnamma	Da	Da
	Silk i Nayla	Da	Da
	Silk i Radhika	Da	Da
	Silk i Shakeela	Da	Da
Queen	Rani i Sonal	Da	Da
	Rani i Vijaylakshmi	Da	Da
	Rani i Verma	Da	Da
	Rani i Roxette	Da	Da
Dum Laga Ke Haisha	Sandhya i Subhadra	Da	Da
	Sandhya i Shashi	Da	Da
	Sandhya i Naintara	Da	Da
English Vinglish	Shashi i Neelam	Da	Da
	Shashi i Manu	Da	Da
Piku	Piku i Chobbi	Da	Da

Filmovi koji imaju imenovane ženske likove ali ne prolaze test jer ne ispunjavaju njegov treći kriterij su *Mary Kom***,** *Kahaani* i *Daawat-e-Ishq*. Mary Kom iz istoimenog filma ima prijateljicu Tarisu. Ona se pojavljuje samo na kratko u jednoj sceni i priča s Mary o svom dečku. Vidya iz filma *Kahaani* razgovara s Agnes o svome mužu. Gullu (*Daawat-e-Ishq)* razgovara s kolegicom s posla o dečku Montuu i mušterijama, ali ne saznajemo njezino ime. Njezina bliska prijateljica zove se Poya i s Gullu kratko priča o Montuu, momku s kojim je izašla. Njezina teta Bilquess također ju je upitala kako je prošao izlazak s dečkom. Film *Tamasha* jedini nije ušao u selekciju za Bechdel test zato što ne ispunjava njegov prvi kriterij, tj. nema imenovane ženske likove, a glavna junakinja Tara ne razgovara sa ženskim likovima.

Šest filmova zadovoljava sve kriterije Bechdel testa, a to su *The Dirty Picture*, *Raanjhanaa, Queen, Dum Laga Ke Haisha, Piku* i *English Vinglish*. Silk u filmu *The Dirty Picture* razgovara s Ratnammom, starijom ženom koja joj je prijateljica, no u drugom dijelu filma ona se više ne pojavljuje u nijednoj sceni. Pričaju o filmovima u kojima Silk glumi, o redatelju, intervjuu, namještaju, kući i glumcu Suryakantu. Silk joj također iskazuje svoje osjećaje

vezane za film u kojem treba glumiti. Silk razgovara i s kritičarkom Naylom. Kada se Nayla predstavi Silk na dodjeli filmskih nagrada, Silk joj odgovara da zna da ona piše loše stvari o njoj. Nayla joj govori da je buntovna i da ostane kakva jest. Također joj savjetuje da ne razmišlja puno o tome što radi jer će izblijediti. Silk joj kaže da ona nije prolazna kao neki filmovi. Silk također ima priliku razgovarati sa ženom od Suryakanta, Radhikom. Ona govori Silk da joj je drago što ju je konačno upoznala i da je čula puno stvari o njoj. Također joj poručuje da joj se više sviđa uživo nego na ekranu. Silk prima njezinu bebu i govori da je isti tata, a kada je beba dotakne za grudi izjavljuje da se također isto ponaša kao on. Radhika joj govori da Silk ne zna kako je to biti žena zvijezde. Na kraju razgovora joj Silk poručuje da zna na kojem mjestu ima madež. Silk razgovara i s četvrtim ženskim likom, glumicom Shakeelom. Ona govori Silk da je njezina obožavateljica i predstavlja se. Silk tvrdi da ona ne može biti nova Silk, a Shakeela izjavljuje da ima talent i da je ona u krivu. Glavna junakinja filma *The Dirty Picture* komunicira s četiri ženska lika o raznim temama, a ne samo o muškarcima, stoga ovaj film prolazi Bechdel test.

U filmu *Raanjhanaa*, Zoya ima puno muških i ženskih prijatelja s kojima je svakodnevno okružena. Njezina najbolja prijateljica zove se Rashmi. One na kolodvoru pričaju o faksu i putnim torbama. Upoznaje ju s Kundanom i pričaju o njemu, ali isto tako i o Akramu. Također pričaju o prosvjedu farmera. Zoya u filmu priča i s mamom, ali njoj ne znamo ime stoga ona nije relevantan lik za ovaj test. Također priča s političarkom o ubojstvu Kundana, no također ne znamo njezino ime. Zoya komunicira i s djevojkom koja je zaljubljena u Kundana, Bindiyom. One pričaju u bolnici o njemu. Film prolazi Bechdel test zato što Zoya razgovara s Rashmi o nekoliko tema koje nisu samo vezane za muškarce.

Rani iz filma *Queen* priča puno s mamom i bakom, no njihova imena ne saznajemo. Ranina prijateljica zove se Sonal. S njom priča o bivšem zaručniku Vijayu, putovnici, Facebooku i slikama. U telefonskom razgovoru, Sonal je upitala Rani je li ona upoznala dečke u Parizu i govori joj da će ju kasnije nazvati jer mora presvući dijete. Rani također ima prijateljicu Vijayalakshmi, modernu mladu djevojku slobodnog duha s kojom se posebno zbližila u Parizu. Ona je zastupljena u velikom broju scena u filmu. Vidljivo je koliko je Rani tradicionalna prema savjetima koje daje novoj prijateljici, da ne pije i ne upušta se u odnose s puno muškaraca. S druge strane, Vijayalakshimi uči Rani kako da više uživa u životu i kako da bude slobodnija. One pričaju o cigaretama, alkoholu, francuskom jeziku, o intimnom odnosu s dečkom, grudnjaku, kondomima, izgledu, hrani, podrigivanju, putovnici, Indiji, roditeljima, sinu Rickyju, prijateljici Sonal, Raninom ujaku, izlasku, trgovini i odjeći. Također

pričaju o dečku od Vijaylaksmi koji je otac njezina djeteta. Rani je začuđena što ona nije u braku i ne razumije kako to može biti prihvatljivo. One se često šale, a jednom prilikom Rani priča vic prijateljici. Vijaylakshmi nakon posjete Ranine tete ismijava njezino ponašanje pred njom. Pijana Rani joj u izlasku priča o Vijayu i žali se kako ima grozan život koji je uništen i kako je usamljena. Govori joj kako je uvijek bila poslušna djevojka i poštivala pravila. Smatra da je pristojna, a ne vulgarna kao neke cure. Rani savjetuje Vijaylakshmi da promjeni ponašanje jer će loše završiti. Kada su se djevojke rastajale na kolodvoru, Rani je upitala prijateljicu da putuje s njom u Amsterdam jer ju je strah putovati sama. Vijaylakshmi ju ohrabruje i govori da će doći u Indiju sa sinom. Ona Rani daje paket za prijateljicu Roxette, koji joj ona mora predati u Parizu. One se opraštaju, a Rani joj savjetuje da ne pije toliko i da ne bude promiskuitetna. Rani također razgovara s tetom Vermom koja živi u Parizu. Verma ju je upitala hoće li što popiti. One pričaju o francuskom jeziku i pričaju o Raninom posjetu Parizu. Verma joj na kraju daje novac koji Rani ne želi uzeti. Junakinja filma također priča s prostitutkom Roxette u Amsterdamu. Roxette se ispričava Rani što ju nije prepoznala jer je mislila da je mušterija. One pričaju o Vijaylakshmi, Roxettinoj obitelji, novcu, poslu. Rani joj daje svoj e-mail i govori joj da lijepo pleše. Na kraju se opraštaju, a Rani je poziva da dođe u Delhi. Film *Queen* prolazi Bechdel test zato što junakinja Rani komunicira s nekoliko ženskih likova o raznim temama. Ovo je također film u kojem glavni ženski lik najviše komunicira s drugim ženskim likom.

U filmu *Dum Laga Ke Haisha*, Sandhya nema prijatelja, čak ni na svadbi ne vidimo nikoga osim njezine obitelji. Ona se posvećuje Premu i njegovoj obitelji. Sandhya priča sa svojom mamom Subhadrom o marami koju bi trebala staviti na glavu prije nego što uđe u hram, također ju mama požuruje da uđe u hram. Razgovara s njom o tome kako je spavala s Premom, također u nekoliko navrata pričaju o njemu. Mama joj jednom prilikom govori da se pazi u vožnji na motoru. Majka ju je također upitala zašto se vratila doma i zašto baca knjige. Sandhya se također svađa s mamom oko hrane, tj. njezinoj mami ne paše da ona kuha zdravije. Sandhya komunicira puno s mamom od svog muža, Shashi. Priča s njom o cvijeću, uređenju sobe, alergiji i Premu. Jednom prilikom joj Shashi poručuje da ju je mama zvala na telefon. Kada joj je brat došao u posjetu, Shashi joj savjetuje da ga pusti da pojede objed. Kada se Sandhya posvađala s Premovom tetom, Shashi joj je rekla da se ne smije tako ponašati. Sandhya razgovara sa Shashi o natjecanju nošenja žena. Kada je odlazila doma, Shashi joj je poželjela sretan put i upitala ju treba li pomoć. Kada se Sandhya posvađala s Premom, Shashi ju je upitala gdje ide i htjela ju je nagovoriti da ostane. Sandhya također često razgovara s

Premovom tetom Naintarom, koja ju u početku stalno vrijeđa radi njezine debljine. One pričaju o zatvaranju prozora, bacanju lijekova, natjecanju nošenja žena i o Premu. Nakon suđenja, Naintara moli Sandhyu da se vrati živjeti kod njih. Ovaj film prolazi Bechdel test i uz film Queen je film koji ima najdublje razrađenu tematiku razgovora između ženskih likova.
U filmu *English Vinglish,* junakinja Shashi ima prijateljicu Neelam. S njom priča o kuhanju i o tome kako će doći u goste. Priča sa svojom sestrom Manu o raznim temama; o mužu Anilu, putu, srednjoj školi, o svećeniku, hrani, dobavljačima i zdravlju. Ona često priča i s nećakinjom o raznim temama, no njoj ne doznajemo ime stoga nije važna za ovaj test. Film prolazi Bechdel test.

U filmu *Piku*, junakinja priča s tetom Chobbi. Ona s njome razgovara o poslu, ocu i zanima ju ima li dečka i planira li se udati. Savjetuje joj da se uda. Također upoznajemo njenu drugu tetu, čije ime ne doznajemo. Film prolazi Bechdel test.

Unatoč nekoliko primjera filmova koji prolaze Bechdel test, općenito u velikom broju filmova u Bollywoodu žene nisu dovoljno prisutne. Ne vidimo ženske likove, ne čujemo njihova razmišljanja i ne možemo ih doživjeti kao stvarne žene sa pravim problemima. Silverman inzistira na otvaranju prostora za redateljice i scenaristkinje koje su spremne ženama dati glas kako bi se zapostavljeni ženski subjektivitet mogao izražavati u skladu s raznolikošću ženske stvarnosti (Bekavac, 2014: 25).

5. ZAKLJUČAK

Cilj ovoga rada bio je pokazati na koji se način prikazuju žene u suvremenom bollywoodskom filmu, tj. utvrditi postoje li rodni stereotipi u odabranim filmovima. Filmovi kao popularan medij masovne konzumacije, formiraju mišljenje i prezentiraju dominantne kulturne, političke i društvene vrijednosti (Tere, 2012: 1-2). Upravo zato je veoma bitno znati kakvu sliku o ženama nude i koliko je ta slika blizu ili daleko od realnosti. Pretpostavke u ovome radu su se pokazale točnima.

Tablica 3. Rezultati analize filmova

The Dirty Picture	
Fizički izgled ženskog lika	Silk je lijepa, mlada, privlačna i moderno, erotično odjevena žena. Vodi brigu o izgledu, našminkana je i nosi nakit. Ima dugu tamnu kosu
Je li ženski lik dobar ili loš?	Loša (vamp) i dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše i pjeva. Koristi vulgarne pokrete i stihove. Obučena je u blještave kostime u *item* pjesmama
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Zaposlena je kao glumica
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Ne
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva verbalnog nasilja i umalo žrtva silovanja
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Da
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Silk je osjećajna i romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Silk ima nekoliko muškaraca u svome životu. Razvija dublji odnos samo s redateljem Abrahamom
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Silk napušta majku kako bi postala glumica. Prije samoubojstva pati zbog toga što nije u dobrim odnosima s majkom
Je li glavni ženski lik dominantna?	Silk je odlučna, uporna i buntovna. Ona je prilično gruba prema ljudima koji joj se ne sviđaju

Queen	
Fizički izgled ženskog lika	Rani je lijepa, mlada i pristojno odjevena djevojka. Ne šminka se puno i ima dugu tamnu kosu
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše i pjeva
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Završila je studij
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Ne
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva krađe u Parizu

Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Da
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Rani je osjećajna i romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Rani je ostavljena dan prije vjenčanja od zaručnika Vijaya. Ona pati za njim, no nakon nekog vremena uspijeva ga preboljeti i odbija njegov prijedlog za pomirdbu
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Rani je veoma vezana za obitelj. Ima mamu, tatu i brata. Obitelj ju podupire u njezinim odlukama i brine o njoj
Je li glavni ženski lik dominantna?	Rani je ovisna o svome zaručniku, no nakon što ju on ostavi postaje slobodnija i odlučnija nego prije

Raanjhanaa	
Fizički izgled ženskog lika	Zoya je lijepa, mlada i vitka djevojka. Vodi brigu o izgledu, šminka se i nosi nakit. Moderno je i ženstveno odjevena. Ima dugu tamnu kosu
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše i pjeva ljubavne stihove
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Završila je studij. Aktivna je u političkoj stranci i vodi ju
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Ne
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva fizičkog i verbalnog nasilja
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Da
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Zoya je veoma osjećajna i fokusirana na romansu
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Zoya je jako zaljubljena u Akrama i želi stupiti u brak s njim no on umire. Ona iskreno pati za njim i ne može se pomiriti s njegovom smrti
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Zoya je ovisna o roditeljima i sluša njihove naredbe. S vremenom postaje nezavisna i napušta dom
Je li glavni ženski lik dominantna?	Zoya je u početku ovisna o roditeljima i sluša njihove zapovijedi. Nakon završetka studija, postaje samostalna i odlučnija nego prije

Tamasha	
Fizički izgled ženskog lika	Tara je lijepa, mlada, mršava djevojka i vodi brigu o svom izgledu. Nosi nakit, šminka se, moderno je i ženstveno odjevena. Ima dugu tamnu kosu
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše, ne pjeva
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Zaposlena je i veoma posvećena poslu
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Ne
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva verbalnog nasilja
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Da
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Tara je veoma osjećajna i fokusirana na romansu
Kakav odnos s dečkom /	Tara je jako zaljubljena u svog dečka Veda. Ostaje uz njega

suprugom ima ženski lik?	unatoč njegovoj depresivnoj fazi
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Tara živi sama a ne s obitelji
Je li glavni ženski lik dominantna?	Tara je nezavisna i odlučna. Ne boji se izraziti svoje mišljenje zato što vjeruje u vlastite odluke

Dum Laga Ke Haisha	
Fizički izgled ženskog lika	Sandhya je punija djevojka. Vodi brigu o svome izgledu i ne šminka se puno. Ima dugu tamnu kosu i tradicionalno je odjevena
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše i pjeva ljubavne stihove u *item* pjesmi
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Završila je studij
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Da. Kuha i poslužuje svoju i suprugovu obitelj
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva verbalnog i fizičkog nasilja. Ona čini nasilje, ošamarila je supruga
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Ne
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Sandhya je osjećajna i nije pretjerano romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Sandhya ulazi u dogovoreni brak s Premom. Ona ubrzo izražava nezadovoljstvo i želi rastavu. Na kraju Prem postaje bolji prema njoj i ona postaje sretna
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Sandhya sa svojom obitelji ima dobar i otvoren odnos. Ima mamu, tatu i brata. Obitelj je uvijek uz nju. Ona također ima novu obitelj, Premovu. Prema njoj je veoma ljubazna, no članovi njegove obitelji su jako bezobrazni
Je li glavni ženski lik dominantna?	Sandhya je odlučna i pametna djevojka koja zna što želi u životu i ljubavi. Unatoč tome što su joj roditelji dogovorili brak, ona ga u jednom trenutku odlučuje prekinuti. Sandhya ne dopušta da ju drugi vrijeđaju

Piku	
Fizički izgled ženskog lika	Piku je mlada, lijepa, vitka i moderna djevojka. Nosi nakit, šminka se, ima dugu tamnu kosu i vodi brigu o svom izgledu
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Ne pleše i ne pjeva
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Zaposlena je u arhitektonskoj tvrtci
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Da. Kuha, posprema i pomaže ocu
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ne
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Ne
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Piku nije osjećajna i nije romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Piku nema dečka niti muža
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Piku je veoma vezana za oca. Stalno brine o njemu. Nakon njegove smrti jako je tužna

Je li glavni ženski lik dominantna?	Piku je nezavisna, odlučna i buntovna

Mary Kom	
Fizički izgled ženskog lika	Mary je mlada, lijepa i ima sportski stil odijevanja. Ima dugu tamnu kosu, nosi nakit i malo šminke
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše na pristojan način i ne pjeva
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Zaposlena je kao boksačica
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Da. Pomaže majci u kućanskim poslovima
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Da. Ona je žrtva verbalnog i fizičkog nasilja. Ona čini nasilje jer se bavi boksom
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Ne
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Mary je osjećajna i nije pretjerano romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Mary je u sretnom braku s Onlerom. Ona voli i poštuje supruga, a on ju podržava u njezinoj karijeri i brižan je otac
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Mary je vezana za obitelj i sve dok se ne uda živi s njom. Ima mamu, tatu, sestru i brata. Kada postane poznata novčano ih pomaže. Ona također ima dvoje djece o kojima brine
Je li glavni ženski lik dominantna?	Mary je odlučna, nezavisna. Slijedi svoje snove i veoma je hrabra

Kahaani	
Fizički izgled ženskog lika	Vidya je lijepa, mlada i vodi brigu o svom izgledu. Šminka se, nosi nakit i ima dugu tamnu kosu. Nosi trudničku odjeću
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Ne pleše i ne pjeva
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Zaposlena je kao software inženjerka
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Da. Čisti svoju sobu u motelu
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva fizičkog i verbalnog nasilja. Ona čini nasilje, ubija suprugova ubojicu
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Ne
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Vidya je veoma osjećajna
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Vidya je Arupova udovica. Ona ga i dalje jako voli i stalno se prisjeća trenutaka provedenih s njime
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Vidya nema obitelj
Je li glavni ženski lik dominantna?	Vidya je hrabra, odlučna i nezavisna

English Vinglish	
Fizički izgled ženskog lika	Shashi je lijepa, vitka i dotjerana žena u srednjim godinama. Ona nosi nakit, tradicionalnu odjeću i šminka se
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše pristojno i pjeva ljubavne stihove
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Ona je samozaposlena kuharica
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Da. Kuha i posprema
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ona je žrtva verbalnog nasilja
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Da
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Shashi je veoma osjećajna i romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Shashi nije sretna u braku. Njezin muž Satish ju zapostavlja i ne cijeni. Na kraju filma on shvaća da je pogriješio i daje joj to do znanja
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Shashi je brižna majka dvoje djece. Ona osjeća da ju obitelj ne poštuje i želi to promijeniti. Vezana je također za sestru i nećakinju
Je li glavni ženski lik dominantna?	Shashi ovisi o svojoj obitelji. Njene potrebe stavlja ispred vlastitih. Na prvi pogled ona je tipična konzervativna domaćica, no s vremenom postaje otvorena za nova poznanstva i dobiva samopouzdanje

Daawat-e-Ishq	
Fizički izgled ženskog lika	Gullu je mlada, lijepa i mršava. Moderno je i ženstveno odjevena, šminka se i nosi nakit. Ima dugu tamnu kosu
Je li ženski lik dobar ili loš?	Dobra
Pleše li i pjeva li ženski lik?	Pleše i pjeva ljubavne stihove u *item* pjesmama
Je li ženski lik zaposlena ili studira?	Zaposlena je kao prodavačica u trgovini s cipelama. Otvara vlastiti dućan na kraju filma
Obavlja li ženski lik kućanske poslove?	Da. Poslužuje oca i goste
Je li ženski lik žrtva nasilja?	Ne
Je li ženski lik prikazan kao seksualan objekt?	Da
Je li ženski lik osjećajan i fokusiran na romansu?	Gullu nije pretjerano osjećajna niti romantična
Kakav odnos s dečkom / suprugom ima ženski lik?	Gullu ima dečka u kojeg je zaljubljena. U početku ga samo želi iskoristiti radi novaca no kasnije shvaća da ga voli. Na kraju filma ulazi u brak
Kakav odnos s obitelji ima ženski lik?	Gullu je jako bliska s ocem Abdulom. On je uvijek uz nju i podržava ju u svemu
Je li glavni ženski lik dominantna?	Gullu je odlučna i dominantna. Vrlo je otvorena, bučna i sklona vrijeđanju

Pretpostavka da ženski likovi izgledom potvrđuju rodne stereotipe pokazala se istinitom. Junakinje su lijepe, mlade i vode brigu o svom izgledu. Sve djevojke imaju dugu tamnu kosu i često mijenjaju frizure. Većina djevojaka je mršava. To nas dovodi do zaključka da je na

bollywoodske filmove primjenjiva teza da pojam ženstvenosti uključuje mladost i ljepotu (Wood, 2009: 262, prema Tešija i sur, 214: 350). Junakinje nose ženstvenu odjeću šarenih boja, nakit i šminkaju se. Većina junakinja je pristojno i moderno obučena, dok samo dvije imaju tradicionalan stil i nose indijsku žensku narodnu nošnju sari svakodnevno. U devet filmova junakinje nose sari radi određene prigode, a to pokazuje da ipak drže do tradicije.

U osam filmova, glavni ženski likovi plešu ili pjevaju što također znači da potvrđuju rodne stereotipe i da likovi drže do indijske tradicije. U pet filmova prisutne su *item* pjesme uz koreografiju i pozadinske vokale, kao zaštitni znak bollywoodskih filmova. Likovi njima izražavaju najdublje osjećaje ljubavi (Ciolfi, 2012: 389). To vidimo prema tome što junakinje pjevaju isključivo ljubavne stihove. Pretpostavka da su žene prikazane kao objekti žudnje muškaraca također se pokazala točnom u šest filmova. Muškarci pokušavaju pridobiti pažnju djevojaka tako da ih slijede, zavode ili im daju komplimente. Možemo zaključiti da prevladava stereotipni medijski koncept seksualnosti koji prikazuje ženu kao objekta požude i muškarca kao aktivnog birača objekta (Jacobson, 2005: 11, prema Rudančić, 2015: 34).

Žene su u bollywoodskim filmovima godinama prikazivane kao dobre ili loše tj.vamp djevojke (Tere, 2012: 2). Iako granica između dva pojma sve više nestaje i dalje prevladava takva podjela. Analiza odabranih filmova pokazala je da su žene portretirane tradicionalno kao dobre djevojke, kćeri i supruge, iako postoje iznimke koje pokazuju njihovu zločestu i opasnu stranu. Možemo zaključiti da dobre djevojke ponekad čine loše stvari kako bi došle do određenog cilja ili zato što su emocionalno pogođene. Ključni element melodrame su osjećaji kao nešto što se odnosi na područje ženskosti. Žrtve koje pate i izazivaju suze tradicionalno su bile žene te su stoga i melodrame nazivane ženskim filmovima (Vojković, 2008: 79). Bollywoodski filmovi prepuni su emocija i dramatike, a pokazalo se da su naše junakinje veoma osjećajne. U većini, tj. sedam filmova glavne junakinje su veoma osjećajne i izražavaju često osjećaje sreće, zaljubljenosti, nezadovoljstva i tuge. U sedam filmova glavni ženski likovi su fokusirani na romansu i veoma im je važno da nađu partnera ili ostanu u sretnom braku. U ovom području potvrđena je hipoteza da su većinom ženski likovi portretirani kao tradicionalni, tj. odgovaraju na muške seksualne prijedloge, fokusirane su na romansu i sentimentalne su (Korobov, 2011, prema Roussell, 2013: 11).

Analiza je pokazala da su većinom ženski likovi vezani za muškarce, tj. u vezi su ili u braku. U četiri filma glavne junakinje su udane i žele ostati u braku, dok je u petom filmu *Kahaani* glavni ženski lik udovica. Glavni ženski likovi su u vezi u dva filma, a u samo dva filma

imaju neuspješne veze. Možemo zaključiti da se žene većinom ne pokoravaju muškarcima te da su ravnopravne s njima. U sedam filmova vidljivo je da djevojke bez problema izražavaju neslaganje s muškarcima kada im nešto smeta. Ovaj podatak upućuje na to da su odlučne i nezavisne, tj. da su prikazane u skladu s postfeminističkim prikazom ženskosti koji je detaljno objasnila Ortego Roussell (2013). Karakteristike žena koje Roussell ističe su obrazovanost, odlučnost, samosvjesnost, neovisnost, buntovnost i veća seksualna sloboda. U četiri filma junakinje imaju kratkotrajne avanture s muškim likovima. Stoga možemo zaključiti da mlađe žene imaju moderne stavove i manje patrijarhalno viđenje braka ili veze.

Pretpostavka da su žene većinom obrazovane pokazala se istinitom. U svim filmovima junakinje studiraju ili rade. U osam filmova ženski likovi imaju posao i zarađuju novac, a u tri filma djevojke studiraju ili su završile studij. U četiri filma, roditelj ili dečko zabranjuje ili savjetuje junakinju da ne radi, a samo u jednom od tih filmova junakinja je poslušala dečka. Zaključak je taj da više djevojaka ima uspješnu karijeru i dobro radi svoj posao. Glavni ženski likovi su veoma talentirani u svome području rada, tako imamo uspješnu boksačicu, glumicu, inženjerku, dvije kuharice, političarku i vlasnicu trgovine.

Još jedno pitanje na koje sam željela dobiti odgovor jest kakav odnos junakinje imaju s obitelji. Istraživanje je pokazalo da u osam filmova glavni ženski likovi imaju obitelj. U većini slučajeva veoma su vezane za nju. U samo dva filma glavne junakinje imaju djecu. U četiri filma, otac je prikazan kao glava obitelji i pokušava donositi odluke umjesto kćeri. Mathur (2008:55) tvrdi da „dobra žena“ podrazumijeva poštivanje časti obitelji, održavanje „kulture tišine“, poslušnost i požrtvovnost. No u svim filmovima glavne junakinje se na kraju suprotstavljaju ocu, a to ukazuje na to da one ne ovise potpuno o obitelji. Glavne junakinje većinom napuštaju obiteljsku kuću kada pronađu muža. To imamo priliku vidjeti u pet filmova.

U devet filmova glavne junakinje su nezavisne i odlučne. One nisu plahe, nego otvorene i ponekad buntovne. Pojedine junakinje ulaze u sukob s drugim likovima kada ih oni naljute i povrijede. U dva filma možemo vidjeti kako su junakinje koje su bile pokorne i ovisne o svojoj obitelji postale samostalne i odlučne, a u još dva su glavne junakinje izrazito dominantni likovi (*Mary Kom*, *The Dirty Picture*). Možemo zaključiti da je u većini filmova u ovom području prisutan postfeministički prikaz ženskosti koji nudi karakteristike žena koje su kontrasne tradicionalnim normama. Jeanes (2011: 404) tvrdi da je suvremena zapadnjačka

cura konstruirana od medija, te je ona buntovna, nezavisna „nova vrsta“ cure koja zna što želi i ima sredstva da to ostvari (Roussel, 2013: 10).

Kako bih utvrdila koliko su ženski likovi prisutni u odabranim filmovima i o kojim temama razgovaraju, odlučila sam upotrijebiti Bechdel test. On je pokazao da šest filmova zadovoljava sve kriterije Bechdel testa. Filmovi *Dum Laga Ke Haisha* i *Queen* imaju najdublje razrađenu tematiku razgovora između ženskih likova, i može se reći da pokazuju veliki napredak u razvitku ženskih likova na filmu.

Unatoč optimističnim rezultatima koji pokazuju veće slobode ženskih likova, analiza je pokazala da su žene neizbježne žrtve nasilja. U devet filmova glavni ženski lik doživljava fizičko, verbalno ili neki drugi oblik nasilja. Muškarci su agresori u većini filmova, no junakinje također čine nasilje nad drugima, a u dva slučaja su krive za tuđu smrt. Češći je oblik nasilja ono verbalno kojeg trpe ženski likovi, a s njime se možemo susresti u čak sedam filmova. U njima se drugi likovi deru na njih, prijete im i omalovažavaju ih. Razmišljanje indijske teoretičarke Butalije objašnjava da bollywoodski film, budući da je pod utjecajem Hollywooda, počinje prikazivati naizgled jake žene koje imaju ambicije, ali to je gotovo uvijek narušeno činjenicom da su to indijske žene za koje to nije ostvarivo.

Ova analiza pokazala je da su u odabranim suvremenim bollywoodskim filmovima junakinje portretirane tradicionalnim prikazom ženskosti, tj. u skladu s načelima patrijarhata, u području fizičkog izgleda, ljubavi i odnosa s obitelji. Žene su nažalost prikazane kao seksualni objekti koji pjevaju i plešu, ali i žrtve okoline. Pozitivan rezultat koji ukazuje na to da su ženski likovi prikazani kao obrazovani, odlučni i samostalni pokazuje da oni dobivaju sve veću važnost na filmskom platnu. Iako su i dalje dominantna određena tradicionalna obilježja, junakinje više nisu tako tihe i malene. Imaju svoje ambicije, talente i snove.

Bollywoodska kinematografija je veoma unikatna, razvijena i popularna. Ona nam daje zanimljiv prikaz izrazito stereotipnog prikazivanja žena i muškaraca. Brojne feminističke filmske teoretičarke svojim istraživanjima su utvrdile da ne samo indijska nego i ostale svjetske kinematografije podržavaju nepravedne, patrijarhalne režime. Indijska publika u tradiciji nalazi utjehu i ona je prihvaćena kao norma u filmu. Široko dostupni i popularni filmovi koji šire takvu ideologiju mogu imati velik utjecaj na stavove publike i poticati rodnu diskriminaciju. Vrlo su vrijedna istraživanja koja prate razvoj ženskog lika na filmu jer se njima ukazuje na nemilosrdnu negativnu reprezentaciju žena kojoj konačno treba stati na kraj.

6. POPIS LITERATURE

Agarwal, Ruchi (2014) *Changing Roles of Women in Indian Cinema.* Silpakorn University Journal of Social Sciences, Humanities, and Arts Vol.14(2) : 117-132

Banaji, Shakuntala (2013) *Slippery subjects: gender, meaning and the Bollywood audience* In: Carter, Cynthia, Steiner, Linda and McLaughlin, Lisa, (eds.) The Routledge companion to media & gender. Routledge, Abingdon, UK, pp. 493-502.

Bekavac, Ivana (2014) *Utjecaj Drugog vala feminizma na filmsku teoriju – analiza prezentacije ženskih likova u klasičnom i modernom zapadnjačkom filmu*, Filozofski fakultet

Chaudhuri, Shohini (2006) *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London i New York: Routledge Taylor & Francis Group

Ciolfi, Sabrina (2012) *Popular Hindi Cinema: Narrative structures and points of continuity with the tradition*, Annali della Facolta di Lettere a Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano Volume LXV, Fascicolo 1

Dudrah, Rajinder Kumar; Desai, Jigna (2008) *The Bollywood Reader*. McGraw-Hill: Open University Press

Ganti, Tejaswini (2013*) Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. Routledge Film Guidebooks

Gilespie, Marie (2006) *Narrative analysis*. U: Gillespie, Marie i Jason Toynbee (ur.) *Analysing Media Texts* (str 79-117). New York: Open University Press

Heffer, Hrvoja (2007) *Biološka i društvena kategorija roda u rodnoj teoriji i rodna teorija stereotipa*. Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, knj. 33, 165–175

Hoffheimer, Michael H. (2006) *Bollywood Law: Commercial Hindi Films with Legal Themes*. Law Library Journal, vol.98:1, 2006-03

Huić, Aleksandra; Jugović, Ivana; Kamenov, Željka; (2010) *Uloga iskustva rodno neravnopravnog tretmana u obitelji u percepciji, stavovima i sklonosti rodnoj diskriminaciji*. Revija za socijalnu politiku., god. 18, br. 2, str. 195-215, Zagreb

Jugović, Ivana (2004) *Zadovoljstvo rodnim ulogama*. Filozofski fakultet

Kosanović, Silvana (2008) *Suvremene muško-ženske konstrukcije u američkim televizijskim serijama Seks i grad, Kućanice i Vatreni dečki*. Medijska istraživanja, 14 (2): 87-102.

Kumar, Ranjit K. (2011) *The Theory of Pleasure-Pauses. Making Sense of 'Interruptions' in the Indian Film Narrative*. Journal of Creative Communications, *6, 1&2 (2011): 35–48*

Lubina, Tihana; Brkić Klimpak, Ivana (2014) *Rodni stereotipi: Objektivizacija ženskog lika u medijima*. Pravni vjesnik, 30 (2): 213-231.

Mathur K. (2008) *Body as Space, Body as Site: Bodily Integrity and Women's Empowerment in India*. Economics and Political Weekly, Vol. 43, No. 17, 54-63

Matusitz, Jonathan; Payano, Pam (2011) *The Bollywood in Indian and American Perceptions-A Comparative Analysis*. India Quarterly, 67(1) :65–77

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

Mulvey, Laura (1999) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,in: L.Braudy and M.Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*.New York: Oxford University Press

Nair, Rukmini Bhaya (2012) *Bringing English into the 21st century:A view from India*. IJLTIC 1 (1), 103-122

Ortego Roussell, Stephanie (2013) *An Analisys of Femininity: How Popular Female Characters in the Media Portray Contemporary Womanhood*. Louisiana State University

Ramkissoon, Nikita (2009) *Representations of Women in Bollywood Cinema: Characterisation,Songs, Dance and Dress in Yash Raj Films from 1997 to 2007*. University of KwaZulu-Natal

Raza, Nudrat (2015) *Deconstructing Gender Roles in Bollywood Films: Through Women's Empowerment Development Discourse*. Roskilde University

Rudančić, Vlatka (2015) *Analiza rodnih stereotipa u crtanim filmovima koji se prikazuju na hrvatskim nacionalnim TV postajama*. Fakultet političkih znanosti, Zagreb

Tere, Nidhi Shendurnikar (2012) *Gender reflections in mainstream Hindi cinema*.Global Media Journal: Indian Edition; Vol. 3 Issue 1, p1

Tešija, Jelena, Viktorija Car i Josip Šipić (2014) *The Analysis of Female Characters in the Pula Film Festival Award-Wininig Films 1992-2011*. U: Mirajana Adamović i sur (ur.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (str. 321-356). Sarajevo, Zagreb:Institute for Social Research in Zagreb, Human Rights Centre, University of Sarajevo.

Viduka, Zrinka (2015) *Prikaz i narativna funkcija ženskih likova u televizijskoj političkoj fikciji*. Fakultet političkih znanosti, Zagreb

Vojković, Saša (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl- Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Internetske stranice:

CEMR (2012) *Evropska povelja o ravnopravnosti spolova na lokalnom nivou*: http://www.ccre.org/img/uploads/piecesjointe/filename/charte_egalite_bos.pdf
(pristupljeno: 10.ožujak 2016.)

The Asia Foundation, *Domestic Violence*:
http://dhsprogram.com/pubs/pdf/FRIND3/15Chapter15.pdf (pristupljeno:10.ožujak 2016.)

Upadhyay, Reecha (2010) *Women's empowerment in India, An Analytical Overview*. The Asia Foundation:http://asiafoundation.org/publication/womens-empowerment-in-india/
(pristupljeno: 10.ožujak 2016.)

Zakon o ravnopravnosti spolova (2008): http://www.zakon.hr/z/388/Zakon-o-ravnopravnosti-spolova (pristupljeno: 15.srpanj 2016.)

7. SAŽETAK

Prikaz žene u suvremenom bollywoodskom filmu

Ovaj diplomski rad istražuje stereotipiziran prikaz žena u bollywoodskim filmovima. Istraživanje se temelji na analizi deset suvremenih komercijalnih bollywoodskih filmova. Metodom analize narativa nastoji se utvrditi na koji način su žene iz patrijarhalnog društva Indije prikazane na filmu. Istraživanje je pokazalo da su junakinje portretirane tradicionalnim prikazom ženskosti, tj. u skladu s načelima patrijarhata, u području fizičkog izgleda, ljubavi i odnosu s obitelji. One su također prikazane kao seksualni objekti ljepote i žrtve nasilja. Napredak je vidljiv u tome što su ženski likovi prikazani kao obrazovani, odlučni i samostalniji. Može se izvesti zaključak da junakinje dobivaju sve veću važnost na filmskom platnu. Unatoč tome što im hinduistička tradicija uređuje život, žene imaju veće slobode na filmu. Vrlo su vrijedna istraživanja koja pokazuju razvoj ženskog lika na filmu jer se njima ukazuje na nemilosrdnu negativnu reprezentaciju žena kojoj konačno treba stati na kraj.

Ključne riječi: bollywood, film, analiza narativa, žene, stereotipi, prikaz roda, indija

8. SUMMARY

Representation of women in modern bollywood cinema

This thesis discusses the stereotyped representation of women in Bollywood movies. The study is based on an analysis of ten commercial Bollywood films. I wanted to determine how the women in the patriarchal society of India are presented in movies, by using the analysis of narrative. The research has shown that the heroines are portrayed traditional, in harmony with the principles of patriarchy, in the area of physical appearance, love and respect to the family. They are also presented as sex objects of beauty and victims of violence. The progress is evident in the fact that the female characters are shown as educated, determined and more independent. It can be concluded that the heroines are gaining increasing importance on the big screen. Despite their Hindu traditional way of life, women have more freedom in the film. The studies that explore the development of the female characters in the film are very valuable because they show the cruel negative representation of women which finally needs to disappear.

Key words: bollywood, film, narrative analysis, women, stereotypes, gender representation, india