

QUEERING QUEEN:
SEKSUALITEIT, NATIONALISME EN VERZET
IN RECENTE HINDI FILMS

Klassieke masterproef

Aantal woorden: 18612

Laura Andriessen

Studentennummer: 01106437

Promotor: Prof. dr. Frederik Dhaenens

Copromotor: Prof. dr. Sofie Van Bauwel

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master

in de richting Gender en Diversiteit op 9 augustus 2018

Academiejaar: 2017 – 2018



Dankwoord

Graag wil ik mijn promotor bedanken, om mij vrijheid en verantwoordelijkheid te geven in het schrijven van mijn thesis. Ook wil ik mijn vrienden en familie bedanken, die mij op cruciale momenten eten hebben gebracht, mij moed hebben ingepraat, en mij ook het huis uit hebben gesleurd om met een fris hoofd weer te kunnen beginnen.

Inhoudsopgave

ABSTRACT	4
INLEIDING	4
VALKUILEN EN POSITIONALITEIT.....	6
LITERATUURSTUDIE.....	7
DEEL 1: GENDER	7
<i>Theoretisch kader</i>	7
<i>Context: Gender in India</i>	12
DEEL 2: NATIONALISME.....	15
<i>Theoretisch kader</i>	15
<i>Context: Nationalisme in India</i>	17
<i>Context: Cinema in India</i>	25
METHODOLOGIE	38
ANALYSE	40
KORTE INHOUD FILMS.....	40
<i>Queen</i>	40
<i>Piku</i>	41
<i>English Vinglish</i>	43
<i>Dabba</i>	44
BESPREKING RESULTATEN.....	44
<i>Deconstructieve praktijken</i>	45
<i>Constructie alternatieven</i>	47
<i>Ineenhaking</i>	50
CONCLUSIE	53
BIBLIOGRAFIE	54
BIJLAGEN: SEQUENTIEANALYSES	62
QUEEN	62
PIKU.....	72
ENGLISH VINGLISH	81
DABBA	87

Abstract

Representaties van vrouwelijke seksualiteit in populaire Hindi films gaan in recente jaren speels om met heteronormatieve verwachtingen. Momenten van verzet tegen representaties van hegemonische vrouwelijkheid, gaan vaak samen met het juist bevestigen van normen op een ander vlak, zoals nationalisme. Veel onderzoek is al gebeurd naar stereotiepe representaties van vrouwelijkheid in oudere Hindi films, maar analyses van recente films die hier op een andere manier mee omgaan, ontbreken nog. Dit onderzoek wilt hier een bijdrage aan leveren door praktijken van verzet in recente Hindi films in kaart te brengen, vertrekkende vanuit queer theory. De assen 'gender' en 'nationalisme' vormen de lens waarmee naar de selectie films gekeken wordt. Om tot een kwalitatieve lezing te komen wordt gebruikt gemaakt van een tekstuele analyse.

Constructies van gepaste Indische vrouwelijkheid en seksualiteit worden in recente Hindi films speels uitgedaagd. Dit gebeurt door deconstructieve en reconstructieve verzetspraktijken, maar ook door het verantwoorden van verzet met bevestiging van nationalistische idealen. Verder onderzoek kan dieper ingaan op andere mediateksten, zoals productiecontexten of de publieke persona's van acteurs, of kan de focus leggen op de rol van het publiek in het onderhandelen en creëren van betekenis.

Inleiding

Binnen gender- en filmstudies is er al veel onderzoek gebeurd naar representaties van vrouwelijkheid en seksualiteit. Specifiek in de context van Hindi cinema dienen deze studies vaak om stereotiepe, onrealistische representaties te bekritisieren, of om de effecten van deze representaties te onderzoeken. Studies met deze soort invalshoeken zijn terecht in vraag gesteld omwille van hun vaak simplistische veronderstellingen (Banaji, 2013; Viridi, 2003). Een groeiend aantal onderzoeken gaan in plaats daarvan in op hoe kijkers mee betekenis construeren, en gaan er niet van uit dat mediateksten vaste discoursen in zich meedragen die een directe invloed hebben op het publiek.

Het is binnen deze strekking dat ik mijn onderzoek wil voeren. Toen ik in India studeerde ben ik in contact gekomen met Hindi films, wat voor mij een unieke blik gaf op de soms overweldigende en verwarrende omgeving waarin ik mij bevond. Een van de films die mij toen keer op keer werd aangeraden, was de film *Queen* (Bahl, 2014). Jaren later, in het verkennen van mogelijke onderwerpen voor mijn thesis, bleef er één specifiek moment uit de film door mijn hoofd spoken. Rani, een onzeker middenklasse meisje uit Delhi, gaat nadat haar huwelijk is afgelast alleen op huwelijksreis door Europa. In Amsterdam ontmoet ze een Italiaanse chef, op wie ze een crush ontwikkelt. De man verzekert zich ervan dat Italianen het best kunnen kussen, maar Rani is het hier niet mee eens. Nadat ze hem onverwachts kust, wandelt ze snel weg en zegt ze: “Only for India!” Deze subversie op één vlak – het uiten van vrouwelijke seksualiteit, het tonen van een kus in een populaire Hindi film – wordt gekoppeld aan een nationalistische overtuiging.

Het zijn dit soort verzetsstrategieën die ik in kaart wil brengen met mijn thesis. Mijn centrale onderzoeksvraag bestaat uit twee delen: ten eerste, hoe wordt verzet tegen heteronormatieve representaties van vrouwelijke seksualiteit in recente Hindi films geformuleerd; en ten tweede, hoe en wanneer haken deze verzetsstrategieën ineen met een nationalistisch discours. Een aantal excellente recente onderzoeken naar Hindi films gaan al specifiek in op de reacties en interpretaties van kijkers (Banaji, 2013), op de praktijk van het cinema-gaan (Srinivas, 2016), en op de rol van films in het construeren van een nationale identiteit (Virdi, 2003). Er zijn weinig studies die door middel van tekstuele analyses, specifieke momenten en praktijken van verzet in recente populaire Hindi films in kaart proberen te brengen. Mijn onderzoek poogt hier een bijdrage aan te leveren.

Als lens om naar de films te kijken en verzet te lezen, zal ik vertrekken vanuit queer theory. In queer theory worden gender en seksualiteit niet als vaststaande identiteiten gezien, maar als geconstrueerd en dynamisch. Heteronormativiteit wordt in vraag gesteld, wat zich praktisch kan uiten in bijvoorbeeld het in kaart brengen van verzetsstrategieën in mediateksten. Om deze praktijken van verzet te onderscheiden, en te proberen begrijpen hoe die werken, zal ik gebruik maken van een tekstuele analyse.

In deel 1 zal ik ingaan op de eerste as binnen mijn onderzoek, 'gender'. Ik bespreek eerst de theoretische kaders waarvan ik vertrek, en zoom dan in op de context van India. In deel 2 werk ik op dezelfde manier om de tweede as, 'nationalisme', te bespreken. In deel 3, 'film', breng ik deze twee assen samen in het bespreken van Hindi films en representaties van hegemonische vrouwelijkheid en seksualiteit. Deze inbedding is noodzakelijk om verzet te kunnen lezen, aangezien ik eerst vat moet krijgen op wat als norm gezien wordt.

In het onderdeel 'analyse', bespreek ik de resultaten van mijn sequentieanalyses van 4 recente Hindi films. Deze films zijn gelanceerd in de periode 2012 – 2015, en hebben in verschillende mate een relatief groot publiek bereikt. De centrale personages in deze films zijn allemaal vrouwen uit de lagere tot hogere middenklasse, en gaan soms op speelse wijzen om met seksualiteit, maar representeren ook geen zeer grote transgressies. Ik bespreek verschillende verzetspraktijken (Chambers, 2009; Dhaenens, 2014), en voeg hieraan mijn eigen bijdrage toe door specifiek in te gaan op de ineenhaking van queer verzet en nationalisme.

Valkuilen en positionaliteit

Als geprivilegerde Belgische masterstudente, is het kiezen om onderzoek te doen naar Hindi films geen neutrale keuze. Mijn motivatie en interesse is deels gevormd door mijn verblijf in India, en de vriendschappen en ervaringen die ik daar heb opgedaan. Daarnaast komt het ook door de confrontatie met beelden van Indische vrouwen als onderdrukt en gelimiteerd door de samenleving. De lange traditie van een oriëntalistische, westerse blik op Indische vrouwen, kan en mag ik niet zomaar naast mij neerleggen (Mohanty, 1988; Parameswaran, 2001).

Ik wil een essentialistische en veralgemeniserende blik proberen vermijden, en doe dit door mijn analyses grondig in te bedden in de specifieke tijd en context waarin de films zich bevinden. Het klakkeloos toepassen van filmtheorieën en concepten die zijn ontworpen in een westerse context, is een valkuil waarvoor ik mij wil behoeden. Dit doe ik door mij te baseren op literatuur die deze eurocentrische blik met betrekking tot Hindi cinema, in vraag stelt en alternatieven voorstelt.

Literatuurstudie

Deel 1: Gender

Theoretisch kader

Intersectionaliteit

Het concept 'intersectionaliteit' is geïntroduceerd door Kimberlé Crenshaw, die in haar onderzoek naar ervaringen van arme zwarte vrouwen en het rechtstelsel beargumenteerde dat ras, gender en klasse als sociale identiteiten niet los te koppelen zijn van elkaar. Wanneer ze als parallel worden gezien in plaats van dat ze elkaar kruisen, wordt institutionele discriminatie enkel langs één as bekeken. Deze manier van kijken is problematisch omdat het uitgaat van een subject dat op alle vlakken geprivilegieerd is, behalve één. In praktijk komt dit vaak overeen met 'wit feminisme', dat blind is voor ongelijkheden op basis van andere gronden dan gender. De ervaringen van *women of color* worden hierdoor niet erkend en begrepen (C Carter, Steiner, & McLaughlin, 2014, p. 72; Crenshaw, 1993).

Op analytisch vlak kan intersectionaliteit gebruikt worden om inzicht te verkrijgen in hoe structuren van oppressie ineenhaken. Wat hierin vermeden moet worden, is een additief model van intersectionaliteit. In een additief model worden oppressies versimpeld, en gezien als de som van bijvoorbeeld seksisme plus racisme plus heteronormativiteit. Systemen van onderdrukking worden op die manier niet in relatie gezien tot elkaar, hoe ze elkaar beïnvloeden, versterken, en ondermijnen (C Carter et al., 2014; Crenshaw, 1993).

Because it is not necessarily tied to embodied identities, intersectionality is also an approach to thinking about the ways in which power works relationally and how responses to marginalization must negotiate how oppression and privilege are interdependent. Power works through securing privileges and promising rights as much as it does through denial, dehumanization, and disenfranchisement. (C Carter et al., 2014, p. 74).

Deze manier van kijken is essentieel voor mijn thesis, omdat verzetsstrategieën vaak een praktijk van geven en nemen zijn. Een verkenning van grenzen op één vlak, kan samengaan met het bevestigen en afdwingen van normen op een ander vlak. Intersectionaliteit vormt een lens, een framework, dat deze manier van ineenhaken kan plaatsen.

Ondertussen is intersectionaliteit als concept ver buiten de grenzen van feministische studies gereisd. Ook binnen sociology, antropologie en politieke wetenschappen wordt het geïmplementeerd, en ook in mainstream media is het steeds meer aanwezig. Dit is op veel vlakken een positieve evolutie, maar het zorgt er ook voor dat intersectionaliteit vaker en vrijer gebruikt wordt, regelmatig zonder kritische blik of zonder kennis van de context van origine.

Er is een lange geschiedenis van eurocentrisch onderzoek dat de specificiteit van bepaalde contexten negeert. Ervan uitgaan dat concepten en theorieën die ontwikkeld zijn in een Westerse context, universeel toepasbaar zijn, is een valkuil die vermeden moet worden (C Carter et al., 2014, p. 75). Radhika Parameswaran (2001) reflecteert over haar onderzoek en haar eigen positionaliteit daarin, wanneer ze veldwerk onderneemt in zuid-India. Een van de observaties die ze bespreekt, is dat gender als categorie ingebed is in een lokale én globale context. Ze beargumenteert dat de intersecties met klasse, kaste, en religieuze en politieke identiteit ook mee moeten genomen worden in de analyse van culturele teksten in India.

Ook Chandra Talpade Mohanty (1988) benadrukt het belang van zelfreflectie en contextualisering bij het doen van onderzoek. Feminisme is geen monolithische ideologie of politieke beweging, en wordt verschillend ingevuld in verschillende contexten. Wanneer hier niet bij stilgestaan wordt, kan onderzoek vaak vanuit een paternalistische en eurocentrische blik gebeuren. Vrouwen in andere contexten worden dan snel gereduceerd tot een monolithisch beeld van de *third world woman* (Parameswaran, 2001).

Representatie

Een belangrijk concept binnen mijn theoretisch kader is het idee van 'representatie'. Richard Dyer (2002) bespreekt in zijn boek 'The Matter of Images,' culturele representaties van

sociale groepen in een aantal essays. Hoe een groep gerepresenteerd wordt vertelt veel over de manieren waarop leden van een groep zichzelf zien, maar ook over hoe niet-leden bepaalde groepen zien. Representaties zeggen ook iets over de bredere maatschappij en de posities die groepen daarin innemen. Hoe we onszelf en anderen gerepresenteerd zien, heeft invloed op hoe we met anderen omgaan (Dyer, 2002, p. 1). Onderzoek binnen gender- en mediastudies heeft lang de neiging gehad om na te gaan hoe inhoud, en bepaalde representaties, invloed hebben op publieken. Het veronderstellen dat representaties directe effecten hebben is nogal voorbijgestreven.

Representaties zijn ingebed in specifieke contexten, en functioneren binnen de culturele codes en conventies die voorhanden zijn. Deze contextspecifieke praktijken vormen mee representaties: ze bepalen wat er gezegd kan worden en op welke manier beelden worden gemaakt. Culturele codes stellen als het ware de grove spelregels op. Om tot een kwalitatieve analyse van representaties te komen, is het dus noodzakelijk om een grondige kennis van de contexten te hebben waarin deze representaties geconstrueerd worden. Zonder deze kennis wordt het zeer moeilijk om te begrijpen hoe en waarom bepaalde beelden zijn zoals ze zijn (Dyer, 2002; Gauntlett, 2008).

Het is belangrijk om te benadrukken dat deze culturele conventies geen eenzijdige, vaste betekenissen in zich dragen. Mensen zullen bepaalde praktijken op verschillende manieren lezen en interpreteren. Er is geen simpele oorzaak-gevolg relatie tussen beelden en publiek, en hoe beelden mensen beïnvloeden. Het gaat vaak om een complex en contradictorisch proces, maar dat wilt ook niet zeggen dat representaties elke betekenis kunnen dragen die mensen er aan willen toewijzen. Hierin spelen de contexten waarin representaties tot stand komen weer een belangrijke rol: verwachtingen, normen, machtsrelaties, de specifieke tijd en plaats waarin we ons bevinden... Bepaalde groepen hebben meer macht over representaties – hoe ze worden geconstrueerd, en aan welke voorwaarden – dan andere groepen.

De relatie tussen representaties en realiteit is, volgens Dyer (2002, p. 3), zeer complex. Hij stelt dat, wat gerepresenteerd wordt in representaties, niet directe realiteit zelf is maar andere representaties. Beelden beïnvloeden andere beelden en bestaan niet in een vacuüm.

Toch wilt hij ook niet beweren dat teksten het enige zijn wat er is – verschillen tussen mensen, zoals huidskleur of biologisch geslacht bestaan wel degelijk. Het invullen van deze percepties, het waarde toekennen en het proberen organiseren ervan in een systeem, is representatie. We creëren een beeld van realiteit door representaties die selectief, beïnvloed, en fragmentarisch zijn, maar dat betekent niet dat we géén beeld van realiteit hebben. Dyer onderscheidt 3 manieren waarop representaties en realiteit in spanning staan met elkaar:

Firstly, reality sets limits to what, barring idiosyncratic examples, humans can make it mean. (to mistake a cow for a hat is not just an error in logic.) Secondly, reality is always more extensive and complicated than any system of representation can possibly comprehend and we always sense that this is so – representation never ‘gets’ reality, which is why human history has produced so many different and changing ways of trying to get it. Thirdly, representations here and now have real consequences for real people, not just in the way they are treated as indicated above but in terms of the way representations delimit and enable what people can be in any given society (Dyer, 2002, pp. 2–3).

Het is vooral deze laatste opmerking, hoe representaties reële gevolgen hebben voor mensen, die voor mijn verdere bespreking van belang is. Daarmee wil ik niet beweren dat representaties van bijvoorbeeld mannelijkheid en vrouwelijkheid een direct, voorspelbaar, rechtlijnig “effect” hebben op publiek. Individuele toeschouwers identificeren zich niet automatisch met representaties van personages met dezelfde genderidentiteit. Toeschouwers interpreteren textueel materiaal op verschillende manieren, geven er hun eigen invullingen aan, en construeren ook bewust wat ze willen zien en meenemen. Het idee van ‘de massa’ als een spons die beelden opsloopt zonder kritiek of agency, is achterhaald (Banaji, 2013; C Carter et al., 2014).

Representaties bouwen wel mee aan de verhalen die we construeren. Wat het betekent om als man of vrouw te identificeren, wat het betekent om queer te zijn, wat het betekent om wit te zijn. Deze verhalen verschillen enorm naargelang tijd en plaats, en zijn altijd ingebed in een specifieke culturele context. Representaties spelen hier wel degelijk een rol in. Ook al

in de keuze en selectie van welke groepen representaties besproken worden: degenen met de meeste toegang tot macht (witte, heteronormatieve, *able-bodied* mannen) worden meestal gezien als de norm, en worden dus niet tot een bepaalde groep gerekend (C Carter et al., 2014; Dyer, 2002)

Queer theory

Queer theory vormt een belangrijk onderdeel van mijn theoretisch kader, omdat ik hiervan vertrek voor de lezing en analyse van mijn films. Queer theory kan gezien worden als een kritische benadering van gender, seksualiteit en identiteit die het geconstrueerde karakter ervan benadrukt. Judith Butler's (1999) ideeën rond gender als een performance, staan hier centraal in. Ze ziet geen direct verband tussen biologisch geslacht (seks), gender, en seksualiteit, maar benadrukt dat gender iets is wat je doet, wat dynamisch en fluïde is naargelang verschillende contexten en tijden. Er schuilt geen vaste identiteit voorbij gender als expressie: gender is gedrag (Butler, 1999; Gauntlett, 2008).

Naast het conceptualiseren van gender als performance, gaat queer theory in tegen bestaande normen en verwachtingen die uitgaan van heteroseksueel verlangen, identiteit en gedrag – ook wel heteronormativiteit genoemd. Binaire gendercategorieën worden hier als norm gezien. Het concept van heteronormativiteit omvat zeer veel – regels, standaarden, systemen, maar voor mijn onderzoek is het interessant om vooral in te gaan op de normen die heteronormativiteit naar voren brengt (Chambers, 2009). Hegemonische mannelijkheid en vrouwelijkheid, zijn hierin centrale begrippen.

Deze normen kunnen zich op veel verschillende manieren, in specifieke gebruiken uiten: het huwelijk is er één van, die bovendien in mijn onderzoek en gezien de context zeer belangrijk is. Ook heteroseksualiteit zien als standaard, de beperking van seksualiteit tot duurzame relaties, en ideeën rond gepaste manieren om seksualiteit te uiten en te beleven, zijn normen waar ik later dieper op zal ingaan wanneer ik representaties in Hindi films bespreek.

De volgende vraag die gesteld kan worden, is hoe heteronormativiteit uitgedaagd kan worden. Hiervoor zal ik mij baseren op Samuel Chamber's (2009) onderzoek naar

verzetspraktijken in televisieseries, die op het eerste zicht juist heteronormativiteit reproduceren. Volgens Chambers kunnen we, in plaats van over subversie te denken als het ondermijnen van een systeem door krachten van buitenaf, ook subversies zien die heteronormativiteit van binnen de normen bekritisieren en uithollen (Chambers, 2009, p. 106). De kritieken die binnen de normen geformuleerd worden, kunnen mogelijk een grotere impact hebben dan verzet vanuit een marginale positie.

Op dit punt vind ik het belangrijk om een aantal bedenkingen te formuleren, die zich in de loop van het schrijven van mijn thesis gevormd hebben. Hoewel ik Chamber's argumentatie en logica kan volgen, is het ook nodig om bewust te zijn van de implicaties om queer theory en queer readings in elke context toe te passen. Het gevaar bestaat om elke uitdaging van normen te situeren binnen queer theory, wat ergens ook een uitholling met zich meedraagt. Wat zijn de implicaties, wanneer ik bepaalde representaties van geprivilegerde vrouwen uit middenklasse milieus bestempel als queer subversies? Met deze keerzijde wil ik bewust omgaan, maar ik moet eerlijk toegeven dat ik ook nu er nog niet helemaal over uit ben.

Nu ik de bredere lijnen en concepten heb uiteen gezet waarop ik mijn analyses zal baseren, wil ik als volgende stap inzoomen op India. In dit onderdeel zal ik proberen een kort beeld te schetsen van een aantal debatten rond gender, die zich specifiek in Indische context afspelen.

Context: Gender in India

De eerste associaties die in het Westen worden gelegd met de woorden 'India' en 'gender', zijn vaak negatief: de verkrachtingszaak in Delhi van 2012, waarbij een jonge studente achteraf overleed, is een tijd lang dominant aanwezig geweest in nationale en internationale media. Ik heb al regelmatig ondervonden dat, wanneer ik mijn reizen naar India vermeld, ik vrijwel altijd de vraag krijg of ik mij wel veilig heb gevoeld en of ik geen problemen heb ervaren. Deze uitspraken zijn vaak veralgemeniserend en essentialiserend, en hebben geen oog voor nuancering en invloeden van andere sociale machtsstructuren zoals klasse, kaste, religie, en seksualiteit.

Het zou een onbegonnen en veralgemende werk zijn om binnen een zeer beperkte ruimte gender in een Indische context te proberen bespreken. Aangezien de films die ik heb geselecteerd allemaal vrouwen uit de middenklasse als hoofdpersonages hebben, lijkt het mij aangewezen om mijn focus al enigszins te verkleinen tot deze groepen. Ook wil ik met mijn analyses vooral vat krijgen op hoe verzetstrategieën tegen heteronormatieve seksualiteit gearticuleerd worden. Daarom zal ik ook meer de nadruk liggen op seksualiteit in mijn literatuurbespreking.

Voor ik dieper inga op vrouwen uit de middenklasse, vind ik het belangrijk om te benadrukken dat vrouwen uit lagere klassen (en vaak hieraan verbonden, kastes), over het algemeen meer het risico lopen op seksueel geweld dan vrouwen uit middenklassen en hogere kastes. Vrouwen uit lagere klassen en kasten kunnen vaak minder aanspraak maken op veilige private ruimtes, zoals bijvoorbeeld toiletten (Joy, Belk, & Bhardwaj, 2015). Ookal ga ik niet verder in op de kruispunten tussen gender, seksualiteit en lagere klasse en kaste, is het belangrijk om deze machtsrelaties niet te vergeten. Mijn verdere keuze om op vrouwen uit de middenklasse te focussen, is ten eerste gemotiveerd door de hoe de middenklasse binnen nationalistische discoursen symbolisch worden toegeëigend. Ten tweede is het relevanter gezien de keuze van de films die ik zal bespreken.

Vrouwen worden nog regelmatig verantwoordelijk geacht voor seksueel overschrijdend gedrag. Bepaalde kledij die als modern of westers bestempeld wordt, of op stap gaan met een man die geen familie is, kunnen bijvoorbeeld aangehaald worden als redenen. Huwelijk wordt in deze context gezien als bescherming tegen seksuele dreiging, en vormt de norm. Seksualiteit dient beperkt te worden tot het huwelijk, al is er op dit vlak in recente jaren al veel veranderd. Het is bijvoorbeeld niet per sé ongepast om vriendjes te hebben, maar weinig jonge mensen zijn open over hun seksualiteit en of ze al dan niet seksuele relaties aangaan (Joy et al., 2015; Jyoti, 1999).

In India wordt naar seksuele intimidatie vaker gerefereerd als 'eve-teasing':

[...] which may include being whistled at, being subjected to catcalls, comments, lewd behavior or gestures, being touched or sexually assaulted. Routine events—returning home

from school, walking down the street to a nearby store, and traveling by bus or trains—expose women to sexual harassment daily. Women also recount sexual aggression in the workplace, the home, even the family. Aggressors include strangers, familiar strangers such as a man running the grocery store, live-in house workers, uncles, cousins, coworkers, and friends. What delineates these experiences as sexual aggression is that women describe them as offensive, threatening, and, especially, in childhood, injurious (Jyoti, 1999, p. 75).

De laatste paar jaren, zeker na de verkrachtingszaak in Delhi van 2012, is er enorm veel aandacht gegaan naar het aanpakken en voorkomen van seksuele intimidatie. Veel onderzoekers merken echter op dat 'eve-teasing' veelal gezien wordt als iets dat mannen van lagere klassen en kastes doen, of mannen die geen opleiding genoten hebben (Jyoti, 1999; Twamley & Sidharth, 2018). Hierdoor worden veel instanties van seksuele intimidatie niet of minder belicht. Een aantal onderzoekers spreken zelfs van een extensie en stijging van gender-gebaseerd geweld, en verbinden dit onder andere aan het beleid van de regering onder leiding van Narendra Modi die in 2014, verkozen werd tot eerste minister. De partij die de verkiezingen gewonnen heeft, de Bharatiya Janata Party (BJP), is een rechts-conservatieve partij die zijn wortels heeft in hindoe nationalistische bewegingen. Het willen tegengaan van seksuele intimidatie en geweld, wordt vaak gebruikt als aanleiding om vrouwen hun seksuele autonomie in te perken. Zo worden interreligieuze huwelijken vaak afgeraden, of kan het verregaande gevolgen hebben voor de veiligheid van het koppel (Wilson, Loh, & Purewal, 2018).

Verschillende onderzoekers zien geleidelijk aan een verandering in attitudes tegenover trouwen bij jonge vrouwen uit de middenklasse. Waar vroeger gearrangeerde huwelijken de norm waren, is er nu steeds meer een opkomst in semi-gearrangeerde huwelijken. Hieronder kan veel worden verstaan, maar centraal is dat het idee van 'liefde' als basis voor een huwelijk een plaats krijgt binnen gearrangeerde huwelijken. De waarde die aan verschillende soorten huwelijken wordt verbonden, kan inspelen op constructies van uitsluiting, en verbonden zijn aan ideeën van wat modern is en wat niet, traditionaliteit, of religieuze gemeenschappen (Twamley & Sidharth, 2018)

Verschillende onderzoekers halen aan homoseksualiteit vaak gezien wordt als iets on-Indisch gezien wordt, iets dat van buitenaf (vaak het Westen) een dreiging vormt voor heteronormativiteit. In de protesten en rellen die er bijvoorbeeld waren bij de release van Deepha Mehta's film *Fire* (1996), werd er door verschillende stemmen vaan opgeroepen om India's cultuur en tradities te beschermen tegen de corrupterende representaties van een romance tussen twee schoonzussen (John & Niranjana, 1999). Heteroseksuele relaties blijven in het algemeen als de norm gezien worden (Jyoti, 1999).

In het eerste deel van mijn literatuurstudie heb ik de as 'gender' uiteengezet, die centraal zal staan in mijn tekstuele analyses. Ik heb een aantal concepten besproken waarop ik mij zal baseren, zoals intersectionaliteit, queer theory, representaties, en heteronormativiteit. Daarna ben ik verder ingegaan op de Indische context, om aantal recente debatten rond gender te schetsen. In deel 2 zal ik mijn tweede as, 'nationalisme', bespreken.

Deel 2: Nationalisme

Theoretisch kader

The Imagined Community

Binnen literatuur naar nationalisme heeft Benedict Anderson (2006) enorm invloedrijk onderzoek gevoerd. Hij stelt dat de natie (en nationalisme) geconstrueerd en ingebeeld is, en onderscheidt 3 eigenschappen aan deze constructie. Ten eerste is de natie ingebeeld als gelimiteerd, omdat er altijd sprake is van (elastische) grenzen met andere naties. Ten tweede wordt de natie zelf als soeverein gezien. Ten derde wordt de natie ingebeeld als gemeenschap, omdat er sprake is van een sterke ingebeelde verbondenheid ondanks bestaande ongelijkheden binnen de natie. Het is ingebeeld omdat inwoners het idee van een gemeenschap met zich meedragen, ook al zullen ze in realiteit nooit in contact zullen komen met elkaar. Er zijn geen 'ware' gemeenschappen waarvan naties een reflectie zijn. De manier waarop gemeenschappen verbeeld worden is hoe ze zich van elkaar onderscheiden.

Tamar Mayer (2000) bouwt verder op het onderzoek van Anderson, en definieert nationalisme als de ideologie waardoor leden van de gemeenschap zich identificeren met de

natie en hun nationale loyaliteit uitdrukken. Zij gaat specifiek in op de kruising tussen gender en nationalisme, en doet onderzoek naar de manieren waarop gender, seksualiteit en nationalisme elkaar mee construeren. Dit gebeurt door de constructie van de Ander, en het hieruit volgende onderscheid tussen 'wij' en 'zij'. Het hoger waarderen van een natie, gender of seksualiteit gaat vrijwel altijd samen met devalueren van een ander. De manieren waarop mensen met hun verschillende identiteiten spelen en ze inzetten, zijn zeer complex.

Nationalisme en gender

Nationalistische bewegingen gaan vaak in de eerste plaats mannelijke belangen weerspiegelen. Zo is de staat hiërarchisch ingedeeld, zijn mannen het meeste vertegenwoordigd in hogere posities waarin beslissingen gemaakt moeten worden, en is er sprake van een mannelijke regulatie van vrouwelijke arbeid en seksualiteit. Ook in de waarden die nationalisme naar voren brengt zijn mannelijke thema's merkbaar. Waarden zoals eer, dapperheid, en plicht worden sterk benadrukt (Nagel, 1998, pp. 251–252).

In dit discours spelen vrouwen een belangrijke symbolische rol. Ze belichamen de nationale cultuur en ideologie. In die zin worden naties vaak vergeleken met families, waarin (volgens meer traditionele ideeën) mannen en vrouwen elk een eigen 'natuurlijke' rol spelen. Als vrouwen en als dragers van cultuur, is hun 'puurheid' van groot belang voor mannen. De seksualiteit van vrouwen wordt dan ook sterk gereguleerd.

While traditionalist men may be defenders of the family and the nation, women are thought by traditionalists to embody family and national honour; women's shame is the family's shame, the nation's shame, the man's shame (Nagel, 1998, p. 254).

Ook Kathryn Farr (2007, pp. 620–621) stelt dat nationalisme historisch gezien gebaseerd is op patriarchale, fundamentalistische ideologieën die vrouwen en seksuele minderheden onderdrukken. Volgens dit discours is het niet verwonderlijk dat in zo veel landen en gemeenschappen het gedrag, de kledij, en de positie van vrouwen zo'n belangrijk onderwerp is. De eer van vrouwen hangt sterk samen met de eer van mannen en die van de natie, en dit is extra duidelijk op het vlak van seksualiteit (Menon, 2010, p. 72).

Gemeenschappen bouwen een communale identiteit gekenmerkt door gedeelde culturele mythen en verhalen, symbolen en figuren. Nationalisme brengt ook ideeën over gepaste genderrollen en posities van mannen en vrouwen met zich mee. Deze ideeën van gepaste mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn geconstrueerd, en hebben elk een specifieke rol in het bouwen van de natie (Banerjee, 2003, p. 167).

In het komende deel van mijn literatuurstudie zal ik eerst een algemeen beeld van nationalisme in India, en meer specifiek hindoe nationalisme schetsen. Het is belangrijk om vanuit deze context te vertrekken om de films die ik analyseer beter te kunnen situeren. Ik zal twee bekende organisaties binnen de bredere hindoe nationalistische beweging bespreken, om te illustreren hoe bepaalde verwachtingen qua genderrollen in praktijk tot uiting kunnen komen.

Context: Nationalisme in India

Nationalisme in India is sterk verbonden aan de antikolonisatiestrijd begin 20^e eeuw. In strijden tegen koloniale machten werden ideeën, normen en verwachtingen geconstrueerd over wat het betekent om Indisch te zijn. Hiervoor werd – vooral door de hindoe bourgeoisie – terug gegrepen naar klassieke religieuze en mythologische teksten. Ook werd er het idee van een glorieus, gouden verleden gevormd waar Indische tradities en waarden op de voorgrond stonden. De invulling van deze waarden is sterk religieus gemotiveerd: de onafhankelijkheid van India in 1947 (en dus de splitsing van het geografisch gebied India-Pakistan) ging bijvoorbeeld gepaard met enorm veel geweld tussen hindoes en moslims.

De formele opdeling van de Indiase staat in een hindoe- en moslimgemeenschap, en de assumptie dat alle aspecten van het leven door religieuze identiteit gevormd werd, is een construct dat onder de Britse koloniale heerschappij gevormd werd. Zij deelden de geschiedenis van India in ‘islamitische’ en ‘hindoeïstische’ periodes, en baseerden hier ook het rechtsysteem op dat ze oplegden: een rechtspraak voor hindoes, en een voor moslims. Eind 19^e eeuw kende India een aantal religieuze hindoe revivalistische bewegingen, alsook een heropleving van de Brahmaanse katebeweging. Deze focus op religieuze gemeenschappen als vaststaande, begrensde entiteiten ligt aan de basis voor het ontstaan

en de opkomst van hindoe nationalisme, en zijn verder ontwikkeld tijdens de *Partition*¹(Mazumdar, 1995, p. 3).

Gedurende de dekolonisatie en onafhankelijkheidsstrijd in India trad de hindoe bourgeoisie op de voorgrond, en speelde religie een grotere rol in het dagelijkse leven van deze klasse. Culturele praktijken werden nieuw leven ingeblazen, en door een verwerping van het Westers imperialisme ging men op zoek naar een nationale cultuur en geschiedenis. Hiervoor werd er teruggekeken naar een ingebeelde pre-koloniale gouden tijd. Invloedrijke religieuze en culturele teksten zoals het Mahabharata en het Ramayana, vormden bijvoorbeeld belangrijke als 'bronnen' voor deze beweging (Mazumdar, 1995, p. 6).

Hindoe nationalisme als politieke beweging is ontstaan begin 20e eeuw als reactie op Indisch nationalisme. Binnen Indisch nationalisme staat een seculiere natie centraal waar Indiërs van alle religies een plaats hebben, in tegenstelling tot hindoe nationalisme dat een staat voor ogen heeft waarin het volk enkel uit hindoes bestaat. Het is een beweging die religie selectief gebruikt voor politieke doeleinden, en valt niet te vergelijken met de vele vormen en stromingen van Hindoeïsme als religieuze traditie. De leiders en de leden behoren vooral tot de hogere kasten en middenklasse, die dan ook de agenda voor een groot deel bepalen. De meeste organisaties hebben wel een sterke basis van leden die tot lagere kasten behoren, maar die worden amper gerepresenteerd in invloedrijke, leidinggevende functies. Andere auteurs karakteriseren het antikoloniaal nationalisme van begin 20^e eeuw vooral als een fenomeen van de middenklasse (Bacchetta, 2002, pp. 46–47; Mankekar, 1999).

Het is belangrijk om erop te wijzen dat hindoe nationalisme een politieke, en geen religieuze beweging is. Het voornaamste doel is om een 'Hindu Rashtra' (staat voor hindoes²) op te

¹ Met 'Partition' wordt verwezen naar de splitsing tussen India en Pakistan, en het geweld dat daarmee gepaard ging

² Eigen vertaling

richten. Om dit doel te bereiken maakt de Hindutva beweging strategisch gebruik van bepaalde religieuze symbolen, teksten, en rituelen. De beweging is extremistisch omdat ze radicaal anti-moslim en anti-buitenstaander is (naast moslims bijvoorbeeld ook christenen en niet-nationalistische hindoes). Het is ook een zeer heteronormatieve en voornamelijk elitaire beweging omdat het is ontstaan binnen de hogere kaste, Brahmanen, om hun belangen te verdedigen (Bacchetta, 1999, p. 127).

In de vroege 20e eeuw was hindoe nationalisme vooral een beweging van mannen uit de hogere kasten, wat ook weerspiegeld werd in de ideologie, acties, lidmaatschap, en structuur (Bacchetta, 1999, p. 127). Volgens Sikata Banerjee (2003, p. 172) zijn de RSS (Rashtriya Swayamsevak Sangh), de VHP (Vishva Hindu Parishad), en de BJP (Bharatiya Janata Party) de drie meest gekende hindoe-nationalistische organisaties. Veel van deze organisaties hebben nog een aparte vrouwenvleugel (zoals bijvoorbeeld de Rashtra Sevika Samiti, van de RSS) en sommige hebben ook hun eigen welvaartsorganisaties en NGO's (zoals de Seva Bharati, ook van de RSS).

De RSS, de grootste paramilitaire hindoe nationalistische organisatie in India is ontstaan in Nagpur rond het jaar 1925. De organisatie heeft ongeveer 20 000 afgeleide takken ('shakhas') en bestaat uit ongeveer 2,5 tot 6 miljoen volgers – het precieze aantal is niet gekend omdat de RSS beweert geen documenten met betrekking tot zijn leden bij te houden (Bhatt, 2001, p. 113). Deze veelheid aan organisaties betekent dat iedere groep en leden hindoe nationalisme op hun eigen manier interpreteren. Er zijn wel een aantal ideeën waarin de meeste hindoe nationalistische organisaties zich kunnen vinden. Banerjee (2003, p. 172) vat het op deze manier samen:

Briefly, a true India is a Hindu India and minorities (read Muslims) can live in India only if they accept Hindu cultural dominance. All who identify themselves as Indians must accept the cultural primacy of Hindu heroes such as Ram and Shivaji. Any refusal to do so will represent an act of disrespect towards India. Frequently, minority communities (mostly Muslims and recently, Christians have been added to the list) are perceived as being anti-national because of their allegiance to religious prophets who are seen as being outside the context of Hindu India. More moderate proponents of Hindutva, will perhaps emphasize

ideas of Hindu pride and cultural dominance and downplay notions of aggression against perceived enemies of the Hindu nation while radical followers will agitate for acts of war against the “other” or “enemy” of the Hindu nation, be it Islam or Christianity.

Zij benadrukt de belangrijkste punten in de hindoe nationalistische beweging: religieuze minderheden en niet-hindoes moeten de culturele dominantie van Hindoeïsme aanvaarden, en wanneer dit niet gedaan wordt zal dit als een belediging en volgens meer extreme meningen als een bedreiging gezien worden. Hindutva homogeniseert dus de verscheidenheid aan tradities en vele vormen die Hindoeïsme als religie kenmerken, en construeert een ingebeelde ‘natuurlijke’ hindoe-identiteit met enkele gekozen religieuze elementen (Shanti, 2007, pp. 5–6). Centraal in het hindoe nationalistische discours staat de constructie van de ‘Ander’ als bedreiging en in extreme gevallen als legitimatie voor geweld tegen (religieuze) minderheden. Maar ook gepaste genderrollen voor mannen en vrouwen worden geconstrueerd in deze beweging, zoals in veel nationalistische stromingen wereldwijd voorkomt (Nagel, 1998). Hier ga ik later verder op in.

Twee gebeurtenissen zijn van groot belang in de geschiedenis van het hindoe nationalisme: de Ram Janmabhoomi³ beweging en de vernieling van de Babri Masjid in 1992, en de genocide op moslims in Gujarat in 2002. Ik gebruik hier bewust de term ‘genocide’ en niet ‘rellen’, omdat het geweld de bedoeling had om een nationale religieuze groep volledig of gedeeltelijk te vernietigen (Kamat & Mathew, 2003, p. 5). In de Ram Janmabhoomi beweging (‘Geboorteplaats van Ram’) werd de Babri Masjid moskee in Ayodhya door hindoe-nationalistische fanatici vernield omdat gedacht werd dat dat de geboorteplaats van Ram⁴ was. Hierop volgden in een aantal grote steden zoals Mumbai en Delhi rellen tussen hindoes en moslims, die veel slachtoffers eisten. In deze rellen speelde de Shiv Sena in Mumbai een grote rol (Sen, 2007). In deze tijd kenden hindoe nationalistische organisaties een

³ Eigen vertaling

⁴ Ram is een belangrijke hindoe-god en een centraal figuur in het Ramayana

heropleving en trokken ze een groot aantal leden aan. Onderzoekers schatten bijvoorbeeld dat de RSS minstens 2,5 miljoen leden had (Bhatt, 2001, p. 113; Mazumdar, 1995).

De genocide in Gujarat heeft plaatsgevonden nadat een treinwagon met 58 passagiers in brand vatte. Door hindoe nationalistische organisaties werden leden van de moslimgemeenschap hiervoor als verantwoordelijk geacht. In de wagon zat een groot aantal hindoeïstische vrijwilligers die terugkwamen van een omstreden bouwproject gesponsord door een militaire hindoe nationalistische organisatie (Kamat & Mathew, 2003, pp. 5–6). Snel daarna zijn er verspreid over de staat Gujarat verschrikkelijke misdaden gepleegd tegen moslims en werden moslims massaal gemassacreerd door hindoe-nationalistische bendes. De voornaamste reden waarom het geweld zo dodelijk was, was omdat de staat en de veiligheidsdiensten weinig tot niets deden om de bendes te stoppen, en het geweld vaak zelfs aanmoedigden of eraan deelnamen. Op dat moment was Narendra Modi, de huidige eerste minister van India, de minister van Gujarat (Kamat & Mathew, 2003, pp. 5–7). Wat terzijde interessant op te merken is, is dat gevallen van communaal geweld tussen moslims en hindoes vaak ook gepaard gaan toenemend geweld tussen hogere en lagere kasten, en soms zelfs een directe link hebben. Sociale achtergrond en kaste zijn dus zeker een factor die niet genegeerd mag worden (Shanti, 2007, p. 10).

Er is een enorme veelheid en verscheidenheid aan hindoe nationalistische organisaties tegenwoordig. Er zijn politieke bewegingen en partijen zoals de Bharatiya Janata Party (BJP), die de laatste verkiezingen heeft gewonnen en waartoe de huidige eerste minister Narendra Modi behoort. De Rashtriya Swayamsevak Sangh (RSS) stelt zich op als culturele organisatie, en de Vishva Hindu Parisad (VHP) is vooral actief op het gebied van georganiseerde religie. En dan zijn er nog studentenverenigingen, vrouwenverenigingen, en duizenden andere kleine organisaties die op het niveau van kleine gemeenschappen werken, of die specifiek met de armere bevolking werken, zoals de Seva Bharati.

Lidmaatschap tot deze bewegingen valt dan ook niet over één kam te scheren. In sommige bewegingen, zoals de Durga Vahini (een tak van de BJP die specifiek op jonge meisjes gericht is) doen actieve leden dagelijkse dril oefeningen, dragen een uniform en zingen Sanskriet verzen of gebeden. In veel vrouwenorganisaties gaat het er op deze manier aan toe, met een

nadruk op zelfverdediging en het aanleren van de juiste waarden (Mazumdar, 1995, p. 10). Vandaag de dag maken nationalistische organisaties veel gebruik van de media om nieuwe, jonge leden te bereiken. Ze hebben hun eigen magazines, boeken, muziek, en films over religieuze thema's die wijd verspreid worden over India en een gevoel van trots moet opwekken (Bacchetta, 1999, p. 128; Mazumdar, 1995).

Nationalisme en gender

Ram (2002) verwijst naar Hindu mythologie om een aantal ideaalbeelden die in nationalistische bewegingen in India naar voren komen, te situeren. De godin Sita, een belangrijk figuur in het Ramayana, belichaamt bijvoorbeeld ideeën van puurheid, kuisheid, en devotie naar de echtgenoot. Verhalen die centreren rond Sita worden volgens Ram gebruikt binnen patriarchale ideologieën, om dit als norm te bestendigen. Naast Sita haalt Ram ook de voorbeelden van de godin Ganga en Bharat Ma (of Bharatmata) aan als representaties van vrouwelijkheid en puurheid.

Jyotika Viridi (2003, pp. 63–66) verwijst ook naar Hindoe mythologie wanneer ze het beeld van de natie als vrouw/godin/moeder bespreekt. In deze representaties ziet ze twee dominante tendenzen samenkomen. Ten eerste onderscheidt ze het idee van een glorieus verleden, dat geconstrueerd werd binnen een religieus hogere kaste-milieu. Hierin wordt India als een oorspronkelijke hindoestaat gezien en hangt men enorm belang aan figuren en verhalen uit Hindoe mythologie. Ten tweede ziet Viridi een koloniale, Victoriaanse erfenis van waarden zoals puurheid en seksuele beperking.

Binnen Indisch nationalisme komt het idee van India als godin-moeder, de drager van cultuur die de puurheid en integriteit van de Hindoe gemeenschap bewaart, sterk naar voren. Het idee van vrouwen als cultuurdragers zien we in veel gemeenschappen terug, maar specifiek in de hindoe nationalistische beweging komt dit zeer duidelijk naar voren (Soherwordi, 2013, p. 40). Vrouwen worden eerder als passieve wezens gezien, terwijl mannen als agressief en krachtig geportretteerd worden die hun vrouwen en het moederland moeten beschermen. Het is interessant om op te merken dat de invulling van deze genderrollen sterk kan verschillen tussen organisaties die vooral uit vrouwen bestaan,

en organisaties waarvan de leden overheersend mannelijk zijn.. Zo gaat de Rashtra Sevika Samiti, de vrouwentak van de RSS, een krachtig, agressief en onafhankelijk beeld van vrouwen benadrukken terwijl de RSS vrouwen eerder als timide en passief zal zien. Uiteraard is er binnen organisaties zelf ook nog een grote verscheidenheid aan opvattingen hierover (Bacchetta, 2002).

Binnen nationalistische bewegingen wordt in contrast met de constructie van de 'Ander' ook een beeld van de eigen gemeenschap gevormd. In dit kader wordt seksualiteit binnen de Indisch nationalisme, en specifiek binnen de Hindutva beweging als iets gezien dat gecontroleerd moet worden. Seks is enkel acceptabel binnen het huwelijk om kinderen te krijgen, en seksuele energie moet omgezet worden in devotie naar de natie en cultuur. Vaak zijn belangrijke ideologische leiders van het hindoe nationalisme ook celibatair. Vrouwelijke celibataire leiders (*sadhvis*) hebben uiterlijke kenmerken van hun vrouwelijkheid afgezworen – juwelen, make-up, sari's – en dragen witte gewaden. Binnen het de vele hindoeïstische religieuze tradities wordt worden individuen die seksualiteit afzweren en celibatair leven zeer hoog ingeschat, en wordt het gezien als een teken van spiritualiteit (Anand, 2007, p. 261; Banerjee, 2005, p. 2; Flood, 1996). Vrouwen en mannen die binnen het hindoe nationalisme geen interesse hebben om te trouwen, kunnen er dan voor kiezen om *prachariks* en *pracharikas* (mannelijke en vrouwelijke voltijdse vrijwilligers) te worden. Zeker vrouwen kunnen dan van een mobiliteit genieten die getrouwde vrouwen doorgaans niet hebben (Menon, 2010, p. 160).

Volgens hegemonische discoursen moet seksualiteit dus binnen het huwelijk gehouden worden. Menon (2010, p. 17) merkt op dat ondanks deze ideologische constructie, tijdens haar veldwerk veel vrouwen van de Samiti over hun vriendjes en buitenechtelijke affaires praten. Ook hielden vrouwen ervan om naar Hindi films over liefde en verboden relaties te kijken en over te praten.

Menon verklaart dit door naar de vele ideologieën te verwijzen die het sociale leven van vrouwen vormen, en die elkaar soms tegenspreken. Indisch nationalisme is geen homogene beweging, en zeker tussen de mannen- en vrouwenorganisaties zijn er veel verschillen. Ook

is het vanzelfsprekend dat een idealistisch discours niet per sé in de praktijk wordt weerspiegeld.

Menon wijst verder op de complexiteit en problemen in de levens van veel vrouwen, waardoor ze er niet in slagen om bepaalde idealen constant na te leven (Menon, 2010, p. 159). Deze praktijken zullen publiekelijk nooit goedgekeurd worden. Binnen de Samiti keurden vrouwen die over hun collega's buitenechtelijke affaires roddelden deze affaires af, maar werden ze getolereerd zolang ze er publiekelijk niet mee te koop liepen (Menon, 2010, p. 174):

In some cases, women who were in fact having affairs took me into their confidence. I learned that, although their colleagues and superiors knew of some of these affairs, they were willing to look away as long as they were conducted with discretion and did not affect the public persona of the activists.

Niet alle afwijkingen van het algemeen aanvaardde discours zijn acceptabel. Wanneer binnen de Hindutva-beweging een vrouw een affaire heeft met een moslimman bijvoorbeeld, wordt dit absoluut niet getolereerd. Dit heeft te maken met het feit dat de lichamen van vrouwen centraal staan in een hindoe-nationalistisch discours om de natie en cultuur te representeren. Ze worden zowel voorgesteld als slachtoffers van geweld van moslims, als kuise, pure bewaarders van de cultuur en superioriteit van de hindoenatie. Een affaire met een moslimman vormt een bedreiging voor de 'puurheid' van de natie (Menon, 2010, p. 180).

Ook handelingen die de heteronormatieve kern van de natie bedreigen worden niet geaccepteerd. Veel nationalistische bewegingen wereldwijd worden geconstrueerd rond een heteronormatief ideaalbeeld omdat seksualiteit dan gebruikt kan worden voor de productie van de natie. Celibataire praktijken vormen in die zin geen bedreiging voor de natie omdat ze seksualiteit geheel afzweren, maar niet-heteronormatieve seksualiteit gaat wel in tegen dat ideaalbeeld (Farr, 2007, p. 621). Zo waren er in 1999 in India grote protesten van hindoe nationalistische organisaties voor de filmrelease van Deepa Mehta's 'Fire', die gaat over een seksuele relatie tussen twee schoondochters. Homoseksualiteit wordt gezien als iets

uitheems wat niet tot de hindoe cultuur behoort. Ook hijras, die al eeuwen een belangrijk deel uitmaken van de Indiase samenleving, worden steeds meer als bedreiging gezien (Menon, 2010, p. 180; Narrain, 2004, pp. 157–158).

In dit onderdeel heb ik de tweede as van mijn literatuurstudie, ‘nationalisme’, uiteen gezet. Ik heb eerst kort de natie als ‘ingebeelde gemeenschap’ besproken, en ben dan verder ingegaan op hoe genderrollen en seksualiteit in nationalistische discoursen ingezet worden. Hierna heb ik een beeld geschets van nationalisme in Indische context, en heb ik specifiek hindoe nationalisme besproken. In het volgende deel wil ik de assen ‘gender’ en ‘nationalisme’ samenbrengen in films, meer specifiek Hindi films.

Context: Cinema in India

Inleiding

Hindi cinema, Bollywood en Indische films worden vaak als synoniemen gezien, maar zijn dat allesbehalve. Bollywood refereert naar de specifieke filmindustrie in Mumbai, die binnen India het meest dominant is. Deze filmindustrie heeft een enorme financiële slagkracht, brengt de grootste filmsterren voort, en is meestal het eerste wat in mensen opkomt wanneer ze denken aan Indische films. Bollywood en Hindi cinema worden vaak door elkaar gebruikt omdat de meeste Bollywood-films in het Hindi geproduceerd worden. Er zijn echter ook kleinere, regionale of onafhankelijke films die in het Hindi geproduceerd worden, dus deze opvatting is ietswat misleidend. Tegelijk is het ook niet helemaal correct om Hindi cinema als verzamelterm te gebruiken voor alle films die in India geproduceerd worden, omdat er ook belangrijke regionale filmindustrieën zijn die films in andere talen dan het Hindi produceren. De Tamil⁵ filmindustrie in Chennai is hier een voorbeeld van (Ahmed, 2015, p. 4).

⁵ Tamil is een Dravidische taal die vooral in zuid-India gesproken wordt

De Indische filmindustrie is de grootste in de wereld. Verschillende bronnen (Ahmed, 2015; Viridi, 2003) vermelden cijfers van rond de 800 films die per jaar geproduceerd worden, met 15 miljoen bezoekers per dag. Jyotika Viridi beschrijft Bollywood als de dominantste culturele institutie in India die vooral een stedelijk publiek uit de arbeidsklasse bereikt. Volgens Ashvin Devasundaram (2016) worden in India rond de 1000 films per jaar geproduceerd, waarvan – in tegenstelling tot wat Viridi beweert – ‘slechts’ een derde in Mumbai. De Bollywood filmindustrie is wel verantwoordelijk voor ongeveer de helft van de inkomsten, wat wijst op Bollywood’s dominantie in termen van reikwijdte en invloed. Deze films die in Mumbai geproduceerd worden, en veelal Hindi gesproken zijn, gaan voorbij regionale taalgrenzen in India. Ook binnen de Indiase diaspora is Hindi cinema enorm populair, en vormt het een belangrijke link tot het ‘thuisland’ (Dasgupta, 1996; Viridi, 2003, pp. 1–2).

De rol van cinema in India valt niet te onderschatten. Cijfers van 2011 tonen dat het land een algemene alfabetiseringsgraad kent van 74,04%, waarbij er een sterk verschil is tussen vrouwen en mannen (65,46% tegenover 82,14%), landelijk en stedelijk gebied (68,91% en 84,98%) en tussen staten onderling (National Institution for Transforming India, 2011). Media zoals televisie, radio en cinema spelen in die context een grote rol. Naar de film gaan is een sterk sociaal gebeuren, wat onder andere in onderzoek van Steve Derné (2000) en Lakshmi Srinivas (2016) naar voren komt.

In het volgende onderdeel wil ik een diepgaander beeld schetsen van dominante tendenzen binnen bestaande literatuur over Hindi cinema. Een chronologisch, historisch overzicht proberen construeren zou niet zeer relevant zijn voor het doel van mijn thesis. In plaats daarvan zal ik een beeld schetsen van een aantal terugkerende thema’s binnen bestaande literatuur, zoals escapisme, constructies van de natie, familie, traditie en moderniteit. Veel van deze thema’s zijn vaak nogal essentialistisch en voorbijgestreven, dus een kritische benadering tegenover deze literatuur mag niet ontbreken.

Escapisme en realiteit

Er wordt Hindi films vaak verweten dat ze mijlenver van de realiteit staan. Er worden geen kleren maar kostuums gedragen, de sets zijn extravagant en kitsch, en de liedjes en dansroutines uitgebreid. Regionale kenmerken worden oftewel gewist oftewel op een kunstmatige manier ingezet. Populaire Hindi films hebben weinig de neiging om authentiek of realistisch over te komen, en daar ligt het publiek niet echt van wakker. Volgens Shakuntala Banaji en Steve Derné wordt hier binnen een opgeleid en/of elitepubliek (en vanuit een Westers standpunt) vaak op neergekeken. Toch leven veel mensen mee met deze scènes en sequenties. Ze gaan erin op, bespreken ze, leren favoriete danspassen, dialogen en liedjes van buiten. Banaji spreekt in deze context van wat een psychologisch realisme genoemd zou kunnen worden, of een ervaren realiteit op het vlak van emoties (Banaji, 2006, p. 2; Derné, 2000; Viridi, 2003, p. 2).

Deze manier om betrokkenheid bij de kijkers te bekomen staat, volgens Banaji, in contrast met vaker voorkomende strategieën zoals intellectueel of politiek engagement. Tegenover deze strategieën kan emotioneel betrokkenheid als onkritisch of minder doordacht geacht worden. Binnen deze debatten worden vaak simplistische assumpties geformuleerd over de invloed van films op publiek. Populaire Hindi films zouden een rechtstreekse en (afhankelijk van de ideologische ondertonen) negatieve invloed hebben op het publiek, dat voorgesteld wordt als de onbewuste slachtoffers van een manipulatief politiek en commercieel spel (Banaji, 2006, 2012; Lutze & Pfeleiderer, 1985). Deze benaderingen staan in contrast met (meer recente) literatuur, die de relatie tussen teksten en kijkers een stuk genuanceerder benaderen. Hierin wordt sterk benadrukt dat kijkers verschillende interpretaties uit een tekst kunnen halen, die elkaar ook kunnen tegenspreken (Banaji, 2006; Bordwell & Thompson, 2017; C Carter et al., 2014; Mankekar, 1999). Om voorbij statische tegenstellingen tussen 'realisme' en escapisme' te gaan, oppert Banaji het idee dat Hindi films eerder op een speelse manier met representaties van realiteit omgaan.

Wanneer er binnen onderzoek naar Hindi films vooral de nadruk wordt gelegd op escapistische neigingen (de sets, narratief, muziek- en danssequenties), worden een groot aantal films genegeerd. Films die in regionale contexten worden gemaakt, of films uit het 'parallele' of art cinema circuit, bevatten bijvoorbeeld minder vaak muzieksequenties (Garwood, 2006). Maar recent zijn er ook steeds meer commerciële, populaire Bollywood-films die deze achterwege laten. Tejaswini Ganti (2004) wijdt dit onder andere aan de opkomst van de multiplex cinema's die meer ruimte creëren voor commerciële Indie films. Het reduceren van Indische films tot escapistische droombeelden is dus niet enkel zeer culturessentialistisch, ook negeert het de diversiteit en verscheidenheid aan films die gemaakt worden.

Mythologie

Indische mythologie vormt nog altijd een belangrijke inspiratiebron voor veel teksten, films, en bredere kunsten. Vooral het Mahabharata en het Ramayana, twee grote klassieke Sanskriet-epen, worden nog regelmatig verfilmd of verwerkt voor televisie. Veel literatuur gaat verder in op de relatie tussen deze klassieke teksten en hedendaagse films, maar opereert vaak vanuit een zeer essentialistische en oriëntalistische blik. Zo wordt de gehele Indische filmindustrie als een bewerking en herinterpretatie van deze twee werken gezien, en wordt de populariteit van commerciële Hindi films verklaard vanuit het bestaan van een 'collectief Indisch bewustzijn' waar deze vertelstructuren en verwijzingen op inspelen (Banaji, 2006; Valicha, 1999). In een meer genuanceerde bespreking van het belang van bepaalde Indische teksten, stelt Omar Ahmed (2015) dat de invloed van het Mahabharata vergelijkbaar is met die van de Bijbel in het Westen, en dat er elementen en structuren van de verhalen in veel kunstvormen te vinden zijn.

Moderniteit en traditie

Ideeën en spanningen tussen moderniteit en traditie zijn volgens veel onderzoekers vaak voorkomende thema's binnen Hindi films (Dwyer, 2014; Mankekar, 1999). Steve Derné (2000) bespreekt bijvoorbeeld dat vooral jonge, mannelijke kijkers een geruststellende bevestiging van traditionele waarden vinden in de archetypische personages en relaties in

populaire Hindi films, terwijl ze ook in aanraking komen met beelden van 'Westernisatie' en moderniteit. Dit zou gebeuren door het exploreren van thema's zoals jonge liefde, gearrangeerde huwelijken, de status van vrouwen en de uitgebreide familie ('joint family') (Banaji, 2006, p. 3).

Op zich is er niet veel verkeerd aan het opmerken dat Hindi films vaak thematisch rond spanningen tussen moderniteit en traditie draaien. Maar een aantal lezingen gaan zeer culturessentialistisch en neo-oriëntalistisch te werk, en reduceren Hindi films tot een verkenning van de binaire tegenstelling tussen moderniteit en traditie. Ook worden de categorieën van 'moderniteit' en 'traditie' zeer gelimiteerd ingevuld. Moderniteit wordt bijvoorbeeld vaak vereenzelvigd met alles wat 'Westers' is. Maar veel films geven een eigen interpretatie en invulling van deze categorieën, en gaan hier daarna ook kritisch mee om. Uiteraard is er ook geen tekort aan films die wél deze binaire oppositie tussen moderniteit en traditie mee construeren, maar het is een culturessentialistische assumptie dat dit transparante representaties zouden zijn van wat er in de maatschappij speelt (Banaji, 2006).

Ideologie en natie

Fareed Kazmi distantiëert zich van onderzoeksliteratuur die Hindi films als 'kitsch' en 'escapistisch' bestempelt, en beargumenteert dat Hindi films zeer politiek zijn. Volgens hem construeren ze mee de sociale realiteit, en blijft het niet bij loutere representatie van spanningen die in de bredere maatschappij spelen (Banaji, 2006, pp. 12–14). Steeds meer onderzoek gaat in op culturele en politieke contexten die een invloed uitwerken op de mechanismen van Hindi films, en omgekeerd. Rachel Dwyer doet bijvoorbeeld onderzoek naar hoe romantiek, familie, en seksualiteit getoond worden in een aantal teksten en brengt dit in verband met sociale contexten (2014).

Banaji merkt op dat in recente jaren, het dominante beeld van filmhelden en protagonisten veranderd is van anti-helden wie onrecht is aangedaan, naar helden die degenen die dicht bij hun staan beschermen en kwaliteiten zoals goedheid en dapperheid bezitten. Dit beeld van helden sluit meer aan bij de idealistische en utopische protagonisten in eerdere films (Banaji, 2006, p. 15). Jyotika Viridi (2003, p. 178) haalt de sociale en politieke situatie van de

jaren '70 en '80 aan om de opkomst van het 'wronged hero' archetype te contextualiseren. In de late jaren '60 vonden er protesten plaats door studenten en landbouwers tegen een corrupt en repressieve regering, waarna de economie in een crisis geraakte. Films uit dat tijdperk draaiden vaak rond cynisme, geweld. In deze context bijvoorbeeld werd Amitabh Bachchan een superster, die bekend werd door rollen te vertolken van ontgoochelde en onderdrukte helden uit de arbeidersklasse.

Volgens Jyotika Viridi en veel andere onderzoekers (Devasundaram, 2016; Mankekar, 1999; Sharpe, 2007; Viridi, 2003, p. 13) is de natie een centraal vraagstuk in Hindi films. Viridi analyseert hoe het idee van de natie wordt ingezet binnen thema's zoals seksualiteit, gender, familie en gemeenschap.

Hindi films en gender

Hindi films zijn regelmatig bekritiseerd geweest omtrent de beperkte representaties van vrouwelijke seksualiteit. Om verzetsstrategieën te kunnen zien in Hindi films, is het nodig om een idee te krijgen van wat als 'norm' geconstrueerd wordt. Hiervoor ga ik op basis van de literatuur die ik verwerkt heb, een aantal veel voorkomende representaties van vrouwelijke seksualiteit bespreken. Ik zal ook specifiek ingaan op hoe er wordt omgegaan met seksualiteit. Uiteraard kan je niet zomaar allerlei Hindi films over één kam scheren, en zijn er altijd films te vinden die verrassend en atypisch uit de hoek komen. Toch zijn er een aantal dominante representatiestrategieën die de moeite zijn om te bespreken. Hierna zal ik de onderzoeksliteratuur en de conclusies die hierin getrokken worden kritisch bespreken. In het volgende onderdeel bespreek ik, als aanvulling én tegengewicht, de resultaten van mijn eigen tekstuele analyses.

Verschillende auteurs (Dasgupta, 1996; Khan, 2011; Mankekar, 1999; Nair, 2002; Viridi, 1999, 2003) analyseren vanuit verschillende contexten hoe er wordt omgegaan met gender en seksualiteit in Hindi films. Deze studies omvatten discussies over censuur, voyeuristisch plezier bij het kijken naar danssequenties, representaties van seksualiteit tot de manier waarop de camera interageert met actrices. Centraal in deze studies staan vragen over macht en agency in teksten, en de relatie met het publiek (Banaji, 2006, p. 14).

Het lijkt alsof de Madonna/hoer tegenstelling in geen enkele context uit de weg valt te gaan. Uit mijn literatuurstudie naar representaties van vrouwelijke seksualiteit, haalden zeer veel bronnen deze twee archetypes aan als vertrekpunt om vrouwelijke personages in Hindi films te analyseren. Deze studies gebeurden vaak vanuit een feministisch standpunt, en bekritiseerden de beperkte en stereotype representaties die naar voren werden gebracht. Jyotika Viridi (2003) geeft in haar boek 'The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History' een genuanceerd en grondig overzicht van dominante tendensen binnen Hindi films in hoe normatieve vrouwelijkheid ingevuld wordt. Ik zal mij in dit onderdeel vooral op haar onderzoek baseren, aangevuld met verschillende andere bronnen.

Een eerste verzameling van representaties die voortkwam uit mijn literatuuronderzoek, waren representaties die draaiden rond het idee van de 'kuisen echtgenote' of 'zuivere heldin' (Banaji, 2013; Sharpe, 2007; Viridi, 2003). Volgens Anjali Ram (2002, pp. 33–36) is Indische cinema vanaf zijn opkomst sterk verweven geweest met processen van natievorming. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het beeld van 'de Indische vrouw' binnen hindoe nationalistische bewegingen, ook terug te vinden is in films. In Indische cinema wordt dit vaak verbeeld door het construeren van heldinnen wiens seksualiteit beperkt blijven binnen de grenzen van het heteroseksuele huwelijk.

Ram (2002, p. 36) beschouwt de opname van Hindoe mythologie in een nationalistisch discours als een belangrijke lens om naar representaties van vrouwelijkheid te kijken, en wat wel of niet gezien wordt als 'Indische' vrouwelijkheid. Ze verwijst hierbij naar interviews die ze heeft afgenomen binnen diasporische gemeenschappen, waarbij kijkers dit soort representaties als correct 'Indisch' beschouwden. Volgens haar is dit niet verwonderlijk, gezien de nationalistische en essentialistische discourses die ook binnen diaspora gemeenschappen aanwezig zijn.

In het onderdeel waar ik kruispunten tussen nationalisme en gender binnen Indische contexten bespreek, heb ik al enkele beelden geschetst van normatieve en ideale vrouwelijkheid die binnen deze ideologieën naar voren geschoven worden. Ook in veel films

zijn deze representaties zeer aanwezig. Jyotika Viridi (2003, pp. 66–67) merkt op dat in veel populaire films, jonge mannen meestal de actieve rol innemen terwijl de vrouw machteloos is en gered moet worden. Ook representeren vrouwelijke personages vaak Indische cultuur en tradities die bedreigd worden door verwestering en in ere gehouden moeten worden.

Ook Banaji (2006) en Derné (2000) merken deze narratieven in veel films op. Zo stelt Derné dat mannen vaker gerepresenteerd worden als personages die in staat zijn om te negotiëren tussen 'traditie' en 'moderniteit'. Mannen worden eerder geportretteerd als rationeel en modern, en vrouwen als emotioneel en traditioneel. Volgens Banaji wordt er voor mannelijke personages ruimte gecreëerd om rebellie en nonconformisme te verkennen. Voor vrouwelijke personages valt dit niet te combineren met hun identiteit als ware Indische vrouwen.

Jenny Sharpe bespreekt specifiek het idee van het Westen als bedreiging voor de Indische identiteit (2007, pp. 62–66). De film *Pardes*, waarin de heldin expliciet gerepresenteerd wordt als een traditioneel Indisch meisje, haalt ze aan als voorbeeld. De protagoniste, Ganga, gaat een gearrangeerd huwelijk aan met een 'Non Resident Indian' (NRI, iemand met Indische nationaliteit die niet hoofdzakelijk in India verblijft). Wanneer Ganga (niet toevallig vernoemd naar de godin) naar Los Angeles reist, symboliseert dit haar mogelijke corruptie en zo de mogelijke infiltratie van Westerse waarden en decadentie in India. De Amerikaanse levensstijl en zijn glamour verleidt Ganga, maar ze blijft toch vasthouden aan wat gerepresenteerd wordt als Indische waarden. Zo weigert ze met haar verloofde naar bed te gaan voor ze getrouwd zijn. Haar seksuele limitering en ultieme afwijzing van een decadente, Westerse levensstijl symboliseert dus haar identiteit als een pure, Indische vrouw.

Een andere regelmatig voorkomende strategie om deze norm te verbeelden, is een narratief waarin een schurk de heldin bedreigt, maar hij tegengewerkt wordt door een held die uiteindelijk 'wint' (Dwyer, 2014). Ook hier is de invloed van een hindoe nationalistisch discours merkbaar. Denk bijvoorbeeld aan het beeld van Bharatmata, India als de lijdende godin-moeder die beschermd moet worden tegen buitenstaanders door haar zonen (jonge mannen). Ook Viridi (2003, p. 122) merkt dit op:

If a woman character in Hindi cinema is privileged with complex characterization, she is typically a pitiable victim in an elaborate saga of despair and tribulation. Mother India's suffering mother, Radha, is this quintessential figure. When women are afforded centrality, they suffer: their sacrifice, restraint, forbearance, chastity, and stoicism strengthen and ennoble them in the face of hardship .

Vrouwen als slachtoffers is een veel voorkomend beeld binnen Indische cinema, maar pas in de jaren '80 werden hier verhalen van wraak aan gekoppeld. Meer nog, veel films portretteerden vrouwen die zelf het recht in eigen handen namen en zich wreekten op degenen die hun onrecht hadden aangedaan. Dit valt niet los te zien van de toenmalige politieke en sociale context, waarin er veel frustraties waren over de posities van vrouwen in de maatschappij. Een aantal verkrachtingszaken waar politie of andere machtsfiguren bij betrokken waren, gaven aanleiding tot nationale protesten. In deze context werden er veel grassroots bewegingen opgericht van vrouwenmilities. Ook de vrouwentak van de Shiv Sena, die ik eerder heb besproken, is in deze periode opgericht. Deze onrust en kritiek vond ook een weg naar het scherm, en gaf aanleiding tot een golf van films waar 'women avengers' centraal stonden (Viridi, 2003, pp. 158–166).

Deze films zijn volgens Viridi zeer impactvol en subversief, omdat ze verhalen vertellen van een vrouwelijk hoofdpersonage dat eerst een slachtoffer is, maar gedurende de film beslist om terug te vechten. Dat het de vrouw zélf is die het gevecht aangaat, en geen mannelijk familielid, haar echtgenoot of de politie, is een cruciale ommeslag. In deze zin verschillen deze female avengers films sterk van eerdere films waarbij vrouwen ook krachtig konden zijn, maar deze kracht vaak in het teken stond van hun positie als moeder of als object van eerbied (Viridi, 2003, pp. 165–166)

Viridi ziet ook in het romance genre een belangrijke ruimte voor transgressies. Verhaallijnen die bijvoorbeeld een driehoeksromance als centraal element bevatten worden door sommige auteurs als subversief gelezen. Enerzijds vormen ze een bepaalde kritiek op heteronormatieve verwachtingen, en legt dit genre de beperkingen bloot die binnen een patriarchale en nationalistische ideologie op vrouwen gelegd worden. Anderzijds zullen weinig films deze kritiek verder dragen, en wordt het heteronormatieve ideaal uiteindelijk

bestendig. Seksualiteit blijft bijvoorbeeld iets dat binnen het huwelijk beperkt moet blijven (Viridi, 2003, pp. 24, 126–135).

Sinds eind de jaren '90 worden, mede door de veranderende middenklasse en het economisch landschap, invloeden van een 'Westerse' levensstijl niet meer even hard afgewezen. Veel recente films draaien rond personages die thuis zijn in een rijke, moderne en internationale omgeving, en dit wordt niet meer gezien als fundamenteel niet-Indisch. Een aantal voorbeelden zijn populaire films zoals *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, *Yeh Jawaani Hai Deewani*, *Cocktail* en *Zindagi Na Milegi Dobara*. Deze films tonen een beeld van Indische vrouwelijkheid waarbij de heldin eigen behoeftes en verlangens heeft, en binnen een sociaal milieu opereert dat bevoorrecht en internationaal is. Volgens Sharpe (2007, p. 64) is er sprake van een nieuw beeld van wat het betekent om Indisch te zijn, dat tot uiting komt in representaties van heldinnen die tegelijk modern en traditioneel, Indisch en verwesterd zijn.

Verschillende andere auteurs merken dit veranderende beeld van de heldin ook op. Vooral binnen het genre van de romance, hebben er de laatste 30 jaar een aantal interessante veranderingen voorgedaan. In onderzoeksliteratuur is er oneenigheid over de mogelijke subversies die in deze representaties gelezen kunnen worden. Het samengaan van traditie en moderniteit, India en het Westen in één heldin, interpreteren sommige onderzoekers als het verbeelden van de ultieme fantasie van mannelijke kijkers. In films uit zich dit doordat de heldin nonchalanter omgaat met haar kostuums en zich assertief gedraagt, maar ook kwetsbaar en meegaand is (Banaji, 2006, p. 15).

Een goed voorbeeld hiervan is de film *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, één van de meest populaire Bollywood-films van de laatste 30 jaar. De heldin, Simran, wordt tijdens een reis door Europa verliefd op Raj, een Indische jongen. Simran's vader heeft echter plannen om een huwelijk te arrangeren tussen haar en de zoon van zijn vriend. Na veel omwegen en obstakels, lukt het het koppel om de vader van Simran te overtuigen. Hier kan enerzijds een subversie in gelezen worden omdat Simran uiteindelijk haar eigen partner kiest, maar anderzijds blijft de keuze beperkt tot het kiezen van een romantische (en geen seksuele) partner. In delen van de film wordt er wel gerefereerd naar de mogelijkheid van seks voor het huwelijk, maar die mogelijkheid wordt toch ingebonden (Viridi, 2003, pp. 197–200).

Echter, gezien de specifieke tijd en context ben ik zelf eerder geneigd wél een subversie in deze acties te lezen. Heersende normen worden meestal niet in één keer uitgedaagd, en kleinere acties die tegen deze grenzen duwen hebben ook een impact. Ook moet er bewust omgegaan worden met eigen subjectiviteit bij het lezen van transgressies, en mag er bijvoorbeeld niet automatisch van uitgegaan worden dat seksueel losse relaties noodzakelijk meer autonomie betekenen

De grenzen van wat acceptabel is op het vlak van seksueel gedrag van heldinnen worden constant onderhandeld. Het is recentelijk bijvoorbeeld niet zeer ongewoon om een protagoniste te hebben die seksuele relaties heeft voor of buiten het huwelijk, zolang ze zich uiteindelijk maar aanpast naar het heteronormatief ideaalbeeld van het huwelijk. Seks voor het huwelijk kan ook getoond worden om de negatieve consequenties daarvan te benadrukken (Sharpe, 2007, p. 71).

Zoals ik eerder heb besproken, wordt seks in Indische films bijna nooit direct getoond, maar wordt er naar gealludeerd in o.a. muziek- en danssequenties (Ahmed, 2015; Banaji, 2013; Sharpe, 2007). Dansnummers functioneren vaak volgens het idee van voorspel, waarbij de jongen het meisje ‘verovert’ op het moment van de climax. In deze danssequenties komt de heldin vaak in beeld zonder dat ze in de gaten heeft dat ze bekeken wordt. De camera legt vaak de nadruk op haar kostuum en lichaamsbewegingen om zo voyeuristisch genot te verhogen. In recentere choreografieën worden veranderende opvattingen over vrouwelijke seksualiteit weerspiegeld. Dit uit zich bijvoorbeeld in vrouwen die blikken beantwoorden, plagen, opwinden, en groepen vrouwen die mannelijke domeinen overnemen (Viridi, 2003, pp. 196–197).

Een andere verandering binnen het genre van romantische films, is de verplaatsing van de schurk als een buitenstaander naar de ‘schurk’ als patriarchale, dominante vader. De agency van de heldin heeft dan vaak als doel om de wet van de vader uit te dagen en omver te werpen. Of dat laatste regelmatig lukt is betwifelbaar, sinds veel films toch eindigen met het verkrijgen van de zegen, of toestemming, van de vader. Toch worden in deze verhaallijnen spanningen tussen individuele behoeftes en die van de familie en gemeenschap onderzocht (Viridi, 2003, p. 199).

Viridi stelt dat, wanneer vrouwen aanspraak maken op hun rechten en autonomie, ze er snel van beschuldigd kunnen worden om 'verwesterd' te zijn. Dit argument sluit weer aan op een hindoe nationalistisch discours waarin een wij-zij binariteit wordt geconstrueerd. Representaties van Indische vrouwelijkheid worden vaak gecontrasteerd met beelden van 'moderne', ambitieuze vrouwen of 'vamps', die als niet-Indisch gezien worden.

Verhaallijnen gaan dan vaak over de heldin die haar echtgenote terugwint van de andere, verwesterde vrouw. Heldinnen dragen meestal Indische namen die (al dan niet rechtstreeks) refereren naar Hindoe mythologie, zoals Sita of Ganga, terwijl de archetypes van de 'vamp' westerse of Christelijke namen hebben (Ram, 2002, pp. 33, 34). Volgens Viridi (2003, pp. 82–84) is de 'vlinder' een terugkerende metafoor voor vrouwen die seksueel permissief en niet-normatief zijn. Associaties zoals wispelturig, rusteloos, maar vooral charmant, komen in deze metafoor naar boven. Hierin ligt de lastige relatie tussen Hindi cinema en het archetype van de verwesterde vrouw: ze is flirterig en trekt aan, maar is ook moeilijk om vast te pinnen. Het is aan de held om haar te controleren. Onder zijn invloed verandert ze haar levenswijze en gedrag, om zich te schikken in een huwelijk of een duurzame relatie.

De dichotomie voorbij

In de literatuur die ik heb besproken, komt de klassieke tegenstelling tussen de figuren van de Madonna en de vamp steeds terug. Hoewel deze dichotomie enigszins essentialiserend is en vanuit een enge lezing vertrekt, is het volgens Viridi (2003, p. 60) wel een goed vertrekpunt om bestaande literatuur over Hindi films te bespreken. Toch lijkt het mij aangewezen om ook enkele kritische kanttekeningen hierbij te trekken.

Banaji waarschuwt voor analyses die puur vertrekken uit veronderstelde lezingen van mannelijke kijkers, in plaats van zich te baseren op publieksgericht onderzoek. Deze literatuur spreekt volgens haar tegelijk over films en voor vrouwelijke kijkers. Banaji onderscheidt twee theoretische veronderstellingen die aan de basis liggen van deze tekstuele analyses: ten eerste wordt er gesuggereerd dat elk plezier dat kijkers uit cinema halen, gebaseerd is op de verbeelding van vrouwelijke lichamen als passief. Ze verwijst hierbij naar Laura Mulvey, bij wiens baanbrekende essay 'Visual Pleasure and Narrative

Cinema' (1975) ondertussen al wat kanttekeningen gezet zijn. De tweede veronderstelling bestaat eruit dat de vorming van gender identiteiten nog steeds in een sterk binair kader gezien wordt, en dat er impliciet aangenomen wordt dat gender meer doorweegt dan bijvoorbeeld etnische of kaste-identiteit bij het kijken van films. In andere woorden, er wordt aangenomen dat kijkers zich eerst identificeren met personages met hetzelfde gender, en dat andere aspecten zoals klasse of seksuele oriëntatie minder belangrijk zijn in dat proces (Banaji, 2006, 2013, p. 494).

In haar onderzoek gaat Banaji diep in op hoe kijkers betekenis vormen uit mediateksten, en betreft ze hierbij de intersectionaliteit van kijkers hun identiteit. Ze stelt dat verschillende onderzoeken hebben beargumenteerd dat bijvoorbeeld jonge kijkers in diaspora gemeenschappen niet enkel naar films kijken als lid van die gemeenschappen, maar ook als *gendered and sexualized ethnic subjects*. Om het anders te zeggen, een tekstuele analyse van films die enkel op één as van identiteit focust, mist enorm veel. De context waarin een kijker zich bevindt, diens psychologie, en intersecties van gender, ethniciteit, seksualiteit en (waar relevant) kaste, bepalen mee welke betekenissen een kijker uit een film zal construeren. Ook Purnima Mankekar (1999, p. 183) beargumenteert dat kijkers, afhankelijk van hun religieuze achtergronden, bepaalde films en tv-series op verschillende manieren lezen. In haar onderzoek gaat ze in op hoe kijkers de populaire tv-serie, het 'Ramayan' ervaren. Ze merkt op dat Hindoe kijkers de serie beschouwen als een belangrijke verwijzing naar hun cultuur en geschiedenis, terwijl niet-Hindoes de serie eerder als gewoon een verhaal zien. Een media tekst heeft dus weliswaar een beperkte verzameling discoursen, de reacties en interpretaties van kijkers zijn beïnvloed door hun specifieke positionaliteit (Banaji, 2006, 2013).

Naast het betrekken van publiek in tekstueel onderzoek, is ook een bredere analyse van de context in veel gevallen aangewezen. Dit heb ik al enigszins besproken in de onderdelen over hindoe nationalisme en gender in India, maar kan bijvoorbeeld ook slaan op filmsterren zowel als teksten. De representaties van hun levens op en naast het scherm, welke waarden ze toegeschreven worden, maar vooral ook hun eigen woorden, vormen interessante bronnen om tekstuele analyses van films aan te toetsen (Virdi, 2003, p. 61).

Een groot deel van de literatuur die ik besproken heb, bespreekt representaties van vrouwelijke seksualiteit in Indische films. Sommigen doet dit op een zeer genuanceerde manier, maar andere literatuur doet dit ook vanuit een essentialiserend en eurocentrisch standpunt. Onderdrukte vrouwelijke seksualiteit wordt dan gezien als hét symbool van een repressieve ‘traditionele’ cultuur, die door krachten van buitenaf (vaak het ‘Westen’) getransformeerd moet worden. Moderniteit en progressiviteit worden vereenzelvigd met een bepaalde manier om seksualiteit te ervaren en te uiten, wat impliciet (of expliciet) neerkomt op de ‘westerse’ manier. Op deze manier wordt een heternormatief nationalistisch discours, zoals dat door veel hindoe nationalistische organisaties geconstrueerd wordt, niet uitgedaagd maar louter weerspiegeld (John & Niranjana, 1999, p. 581).

Indische cinema projecteert verhalen over wat het betekent om vrouw te zijn, vaak door nationalistische en patriarchale ideologieën. Dit wilt echter niet zeggen dat er binnen deze representaties geen ruimtes zijn voor subversie. Kijkers zetten zich af én construeren hun eigen lezingen in een proces van onderhandelen (Ram, 2002, p. 27). Deze studie gaat niet in op hoe kijkers dat zelf doen, maar wilt begrijpen waar deze ruimtes zich in een aantal films bevinden. Hoewel ik zeker niet een automatisch verband veronderstel tussen representaties en de gevolgen daarvan op individuen, vind ik het toch belangrijk om de waarde van lezingen van verzet niet te onderschatten. Teksten kunnen niet zomaar alles betekenen wat we maar willen dat ze betekenen (McKee, 2003). Dit zal ik verder bespreken in mijn volgende onderdeel, waarin ik mijn methodologie en analyse-instrument zal uiteenzetten.

Methodologie

Omdat ik specifiek wil begrijpen hoe verzetsstrategieën kunnen functioneren, is een kwalitatieve in plaats van een kwantitatieve analyse nodig. Kwantitatieve onderzoeken zijn interessant om een globaal beeld te krijgen, maar door de omvang is dit noodgedwongen vaak oppervlakkig. Aangezien ik bepaalde mechanismen in detail wil onderzoeken, kies ik dus voor een kwalitatief onderzoek. Hier zijn verschillende opties voor zoals een discoursanalyse of een narratieve analyse. Om te begrijpen hoe verzetsstrategieën tot stand

komen en gelezen worden, is een tekstuele analyse van een selectie films aangewezen. Tekstuele analyse is een zeer brede methodologie, maar dat wilt niet zeggen dat alles zomaar kan doorgaan voor een kwalitatieve tekstuele analyse. Ik zal mij voor mijn methodologie vooral baseren op het werk van Alan McKee (2003). Hij beschrijft tekstuele analyse op de volgende manier:

When we perform textual analysis on a text, we make an educated guess at some of the most likely interpretations that might be made of that text (McKee, 2003, p. 1).

Ik ga dieper in op representaties en verzetsstrategieën in een tekst, maar het is niet mijn bedoeling om na te gaan hoe accuraat of realistisch representaties zijn. Wat ik in dit onderzoek wil doen, is begrijpen hoe deze representaties functioneren, waar ruimtes voor subversies van heteronormativiteit zich mogelijks bevinden, en hoe deze in verband gebracht worden met een specifieke tijd en context (McKee, 2003, p. 17).

Om verzet tegen heteronormativiteit in mediateksten te kunnen lezen, heb ik mij gebaseerd op het werk van Samuel Chambers (2009). Zoals ik in het onderdeel over queer theory besproken heb, benadrukt hij het belang van verzetspraktijken te lezen in series of films die heteronormativiteit in stand lijken te houden. Tegelijk is er nog niet veel onderzoek gedaan naar recente Hindi films die enerzijds een groot, mainstream publiek bereiken, en anderzijds met normen en verwachtingen rond acceptabele vrouwelijke seksualiteit spelen. Ik heb daarom voor een aantal films gekozen die zich in deze grijze zone bevinden.

Ik ben gestart met een tiental films te selecteren die een relatief groot publiek hebben aangetrokken en impliciet of expliciet spelen met heteronormativiteit, genderrollen, en verzet. Uit deze selectie heb ik 4 films gekozen die ik relevant achtte voor mijn onderzoek. Deze films zijn onderling vergelijkbaar qua genre en hebben allemaal vrouwelijke personages uit middenklasse milieus in de hoofdrollen. Het leek mij aangewezen om een grondige, genuanceerde analyse te doen naar verzet binnen gelijkaardige films, in plaats van films uit verschillende genres oppervlakkig te vergelijken. Na een eerste lezing van de films heb ik relevante sequenties geselecteerd voor mijn tekstuele analyse.

Voor de samenstelling van mijn analyse-instrument, heb ik mij gebaseerd op de parameters die Bordwell & Thompson bespreken in hun gekend werk *Film Art: an Introduction* (2017). In de analyse van de geselecteerde sequenties, noteer ik eerst een korte samenvatting van de plot. Daarnaast kijk ik naar de mise-en-scène, aangezien die binnen Hindi films specifiek van belang kan zijn om seksualiteit uit te drukken – ik denk aan kostuums, ‘exotische’ settings, etc. Ook acteer codes zijn van belang, omdat in de gedragingen en lichaamstaal van de personages veel gecommuniceerd kan worden over hegemonische vrouwelijkheid. Als laatste probeer ik bij elke sequentie een lezing te vormen van wat de combinatie van al deze elementen zegt over seksualiteit, heteronormativiteit en verzet.

Ik heb ervoor gekozen om geen sequentieanalyse te doen van de volledige films, maar in plaats daarvan na een eerste lezing relevante sequenties geselecteerd. Ik breng deze sequenties wel nog altijd in verband met het grotere geheel van de films. Bordwell en Thompson (2017, p. 59) benadrukken het belang van na te gaan hoe expliciete betekenissen in een film geplaatst worden in het geheel, en hoe ze interageren met andere vormelijke elementen. Betekenis valt niet te distilleren uit één specifiek moment. Tegelijkertijd kan één moment wel de hele lezing van een film in vraag stellen of onderuit halen. In plaats van dus te vragen wat de betekenis van een film is, stellen Bordwell en Thompson voor om te vragen hoe de verschillende betekenissen in relatie staan tot elkaar.

Analyse

Korte inhoud films

Ik zal eerst bondig proberen om de plot samen te vatten van de films die ik geanalyseerd heb. Dit is nodig om bepaalde sequenties die ik eruit haal beter te kunnen plaatsen in het geheel, en om een beter beeld te krijgen wat er uit de film gelezen kan worden.

Queen

Queen (2015) vertelt het verhaal van Rani, een jong meisje uit een middenklasse gezin in New Delhi. De dag voor haar bruiloft zegt haar verloofde, Vijay, de bruiloft af omdat hij vindt dat ze niet meer goed bij elkaar passen sinds hij in Londen werkt. Volgens hem is Rani te

traditioneel. Rani sluit zich voor een dag op in haar kamer, en vraagt dan toestemming aan haar ouders om alleen op haar huwelijksreis naar Parijs en Amsterdam te gaan.

In Parijs komt ze in de problemen met de politie en wordt ze overvallen, waardoor ze snel weer terug naar India wilt. In het hotel waar ze verblijft ontmoet ze Vijaylakshmi, een jonge vrouw van deels Indiase afkomst die daar werkt. Zij neemt Rani mee op sleeptouw, en Rani besluit om toch te blijven. Ze fietsen rond in Parijs, gaan dansen, en shoppen. Wanneer Rani een 'gewaagde' outfit uitprobeert en de selfie per ongeluk naar Vijay stuurt in plaats van Vijaylakshmi, is Vijay's interesse gewekt. Hij besluit om haar te zoeken.

Na Parijs gaat Rani naar Amsterdam, waar ze tot haar horror ontdekt dat ze in het hostel waar ze verblijft op een kamer slaapt met 3 jongens. Ze geraakt bevriend met de jongens samen ontdekken ze Amsterdam. Ondertussen doet Vijay verschillende pogingen om haar te bereiken, en uiteindelijk komt hij terecht bij het hostel waar Rani verblijft. Hij vraagt om met haar te praten, maar de ontmoeting loopt uit in een conflict tussen Rani's vrienden en Vijay. Vijay wilt Rani terug, en vraagt haar om mee terug te gaan naar India. Rani wilt snel weer weg gaan en belooft dat ze zullen praten wanneer ze terug is in India. Na hun gesprek gaat ze naar het rockconcert waarvoor zij en haar vrienden tickets hadden, maar waarvan ze eerst dacht dat ze het zou moeten missen. Ze neemt emotioneel afscheid van iedereen.

Wanneer Rani terug is in New Delhi gaat ze langs bij Vijay zijn familie. Ze praat even met zijn moeder, die er al van uit gaat dat ze alsnog zullen trouwen. Wanneer ze Vijay ziet, geeft Rani hem haar verlovingsring en bedankt ze hem. Ze wandelt weg met een zelfverzekerde glimlach op haar gezicht.

Toen de film uitkwam werd *Queen* een hit. Een reden voor de populariteit van de film is omdat het een van de eerste films is waarbij de protagonist een doorsnee middenklasse Indisch meisje is uit een traditionele familie, en het verhaal volledig rond haar draait.

Piku

Piku (Sircar, 2015) is een komedie die draait rond de relatie tussen een dochter en haar bejaarde, hypochondere vader. Piku (de naam van het hoofdpersonage) is een succesvolle

architecte die in zuid-Delhi woont met haar vader, een oudere Bengaalse man genaamd Bhaskor. Hij heeft enorm veel last van constipatie en maakt zich constant zorgen over zijn gezondheid. Hij en Piku hebben hier veel discussies over, en gaan soms op een zeer scherpe manier met elkaar om.

Bhaskor is oorspronkelijk van Calcutta, waar zijn ouderlijk huis staat. Een van zijn neven blijft hem en Piku aansporen om het ouderlijk huis te verkopen, maar Bhaskor wil dit absoluut niet. Hij wilt naar Calcutta reizen, en Piku gaat noodgedwongen met hem mee, omdat hij niet alleen kan reizen. Ze willen met de taxiservice van een vriend van Piku's collega, Rana gaan, maar geen enkele van de chauffeurs wil Piku en haar vader voeren omdat ze zo opvliegend is. Rana, de eigenaar van de taxidienst, besluit dan op het laatste moment om ze te brengen. Hij informeert zijn familie niet, met wie hij een moeilijke relatie heeft.

Tijdens de rit komen er een aantal problemen en spanningen naar boven. Bhaskor is zeer veeleisend en klagerig, en Rana verliest op verschillende momenten zijn geduld. Er vinden veel discussies plaats, waaronder over het idee van het huwelijk en verwachtingen die op vrouwen worden gelegd. Gedurende de reis groeien Rana en Piku dichter bij elkaar, en zijn ze steeds meer geïnteresseerd in elkaars leven.

Wanneer ze aankomen in Bhaskor's thuis in Calcutta, nodigt Bhaskor Rana uit om nog een paar dagen te blijven. Piku geeft hem een tour van Calcutta, en later komen ook onverwacht Piku's tante en nicht aan. Na een gespannen gesprek tussen Rana en Bhaskor over de dood van Rana's vader, besluit Rana om terug te vertrekken naar Delhi. Ondertussen heeft Bhaskor een interesse gekregen in fietsen, en hij maakt een lange tocht door Calcutta waardoor iedereen zich zorgen maakt. Na zijn fietstocht heeft hij geen last meer van constipatie, en gaat hij tevreden slapen. Die nacht overlijdt Bhaskor in zijn slaap. Piku besluit om het huis niet te verkopen.

Terug in Delhi houdt Bhaskor's familie een afscheidsdienst voor hem. Bhaskor's dokter neemt Piku even opzij, en vertelt haar dat haar collega Syed, waarmee ze een seksuele relatie heeft, ook last heeft van constipatie. Volgens de dokter wou Bhaskor dat ze dit wist. Piku breekt het af met Syed, en ontmoet Rana in een café om hem te betalen voor zijn

diensten. De film eindigt met Piku en Rana die badminton aan het spelen zijn voor Piku's thuis.

English Vinglish

De film *English Vinglish* (Shinde, 2012) volgt Shashi, een huisvrouw met twee kinderen die vanuit haar thuis een kleine zaak runt in het maken en bezorgen van laddoo's⁶. Shashi spreekt helemaal niet goed Engels, en haar dochter en echtgenoot lachen hier vaak mee. Wanneer de dochter van Shashi's zus die in de Verenigde Staten woont gaat trouwen, reist Shashi een aantal weken voor haar familie al door naar New York om te helpen met de voorbereidingen.

Wanneer ze in New York aankomt, heeft Shashi een heel onaangename confrontatie met een kassabediende wanneer ze koffie probeert te bestellen. De kassabediende is ongeduldig en zeer onvriendelijk, en Shashi's Engels schiet tekort om haarzelf uit te drukken, waardoor ze overstuur wegloupt. Een man die in de rij staat achter haar, brengt haar later haar koffie. Op haar terugweg ziet Shashi een affiche over een cursus Engels voor beginners die 4 weken duurt, en ze besluit zich in te schrijven met het geld dat ze verdient door laddoo's te verkopen.

In de lessen doet Shashi het zeer goed, en al snel geraakt ze bevriend met iedereen en wint ze geleidelijk aan zelfvertrouwen. De man die haar in de koffiebar heeft geholpen blijkt ook in de les te zitten, en is een Franse chef die in New York werkt. Laurent en Shashi komen goed overeen door hun liefde voor eten, en Laurent voelt zich steeds meer aangetrokken tot Shashi. Wanneer ze op het dak van hun gebouw staan en hij Shashi probeert te kussen, loopt Shashi overstuur en in de war weg. Haar gezin is onverwachts eerder achter gekomen, en wacht haar ondertussen op in het huis van haar zus.

⁶ Laddoo's zijn Indische zoete snacks gemaakt van kikkererwtenmeel, suiker en boter.

Hierna wordt het voor Shashi steeds moeilijker om naar de lessen te gaan zonder dat iemand het weet, en kiest ze ervoor om de laatste lessen niet meer te gaan. Voor het examen moet iedereen een speech van 5 minuten geven, maar dat valt op dezelfde dag als de bruiloft. Shashi's nicht, Radha, is de enige die weet dat ze Engelse lessen volgt. Zij nodigt haar klas uit op de bruiloft, waar Shashi een toast geeft op het bruidspaar. Ze feliciteert hun, en zegt dat een gezin je altijd steunt wanneer het op persoonlijk vlak niet goed gaat. Door haar speech realiseren haar echtgenoot en dochter zich dat ze Shashi onrespectvol behandeld hebben, en hebben ze hier spijt van. Shashi slaagt met glans, en bedankt Laurent om haar goed te doen voelen over zichzelf.

Dabba

Dabba (Batra, 2013) of *The Lunchbox*, is een film die in vergelijking met de andere films meer binnen het indie genre geplaatst kan worden. Desalniettemin kent de film een zekere populariteit, mede door één van de hoofdrolspelers, Irrfan Khan. Door een verkeerd bezorgde lunchdoos komen een oudere man (Saajan) en een huisvrouw (Ila) met elkaar in contact. Ze beginnen brieven naar elkaar te sturen waarin ze vertellen over hun leven en de zorgen daarin. Ila is ongelukkig in haar huwelijk en slaagt er niet in om contact te leggen met haar man, en Saajan sluit zich af van menselijk contact en mist zijn overleden vrouw zeer veel. Door hun brieven en het eten groeien de twee steeds dichter naar elkaar toe.

Wanneer Ila denkt dat haar man een affaire heeft, besluit ze om hem te verlaten. Saajan stelt voor om met haar mee te gaan naar Bhutan, maar wanneer ze afspreken om elkaar te ontmoeten, durft hij de stap niet te zetten om naar Ila toe te gaan. Hij ziet zichzelf als een oude man, en wilt geen last zijn in Ila's leven. Saajan is eerst van plan om uit Mumbai weg te gaan en te verhuizen, maar komt dan toch terug en probeert via het systeem van de lunchberzorgers naar Ila te geraken.

Bespreking resultaten

Uit mijn sequentieanalyses heb ik een aantal verzetspraktijken onderscheiden, die onder te verdelen zijn in verschillende categorieën. Ten eerste zijn er strategieën te onderscheiden

die aandacht vestigen op dominante gebruiken, waarden en normen, en op die manier de mechanismen van heteronormativiteit blootleggen (Dhaenens, 2014). Deze blootleggingen – deconstructieve praktijken – komen uit mijn analyses naar boven door het spelen met conventies en verwachtingen, en door expliciete of impliciete kritiek. Ten tweede vallen reconstructieve verzetsstrategieën te onderscheiden die alternatieven representeren. Tenslotte wil ik een eigen bijdrage leveren door een derde verzameling aan verzetspraktijken te onderscheiden, waarbij verzet plaatsvindt door het ineenhaken met een ander discours. Subversies op één vlak gaat vaak samen met bevestiging op een ander vlak. Als illustratie hiervan, zal ik specifiek een aantal voorbeelden bespreken waarin subversies tegen heteronormativiteit gekoppeld worden aan een nationalistisch discours.

Deconstructieve praktijken

Kritiek

Een manier waarop verzet werd gerepresenteerd in de films die ik heb geanalyseerd, is het expliciet of impliciet uiten van kritiek op bepaalde gebruiken of verwachtingen. Dit kan gebeuren door het representeren van personages hun worsteling met heteronormativiteit, of door personages die kritiek uiten op bestaande normen. Deze conflicten met heteronormativiteit zijn vaak verbonden aan het in vraag stellen van nationalistische genderrollen.

In de film *Dabba* (Batra, 2013) zijn de meeste verzetspraktijken als deconstructies te lezen. Eten is een centraal element in de film, en werkt als metafoor om de verschillende relaties tussen de personages weer te geven. In sequentie 5 worden Ila's aanrakingen en pogingen tot intimiteit door haar man (Rajeev) genegeerd. In plaats van op haar intenties in te gaan, vraagt hij haar om minder bloemkool klaar te maken voor lunch. De kritiek op Ila's eten (ookal is het een vergissing) nadat zij toenadering zoekt, symboliseert Rajeev zijn desinteresse. De moeite die Ila heeft met het communiceren van haar noden wijzen er mee op dat dit, zelfs binnen een huwelijk, geen evident onderwerp is. Daarenboven worden genderrollen worden in vraag gesteld doordat Ila als een persoon met seksuele verlangens wordt gerepresenteerd, en Rajeev als ongeïnteresseerd. Dit maakt het nog lastiger voor Ila

om haar behoeftes te uiten, toont haar worsteling met de genderrollen die heteronormativiteit in haar context oplegt.

Conventies en contradicties

Een manier om mechanismen van heteronormativiteit bloot te leggen, is het spelen met conventies en verwachtingen. Twee voorbeelden die ik hier wil aanhalen, komen uit mijn sequentieanalyse van de film *Queen* (Bahl, 2014). In sequentie 7 vallen eerst een dronken Rani, en dan ook Vijaylakshmi, een taxichauffeur lastig nadat ze uit de club komen. Ze dansen rond hem en zingen luid mee met het liedje dat in de club speelde. Hoewel hun gedrag irriterend maar niet bedreigend is, las ik erin een speelsheid tegenover bepaalde conventies en genderrollen. Enerzijds wordt er gealludeerd op bepaalde representaties van verleiden die als problematisch gezien worden (zie bijvoorbeeld besprekingen van de film *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Chopra, 1995), Banaji 2013, Sharpe 2007, en Viridi 2003). Anderzijds worden vrouwen hier gerepresenteerd als subjecten die ook initiatief nemen, die assertief zijn, en die ook jongens of mannen lastig kunnen vallen. Door te verwijzen naar veel voorkomende representatiestrategieën in andere films en speels met deze verwachtingen om te gaan, legt deze sequentie dus bepaalde mechanismen van heteronormativiteit bloot.

Het tweede voorbeeld uit de film *Queen*, is het moment waarop Rani en Vijaylakshmi samen 's nachts onder de Eiffeltoren zitten (seq. 12). Op vraag van Rani zijn ze weggegaan uit de club, omdat het haar laatste avond in Parijs is. Normaal zou ze waarschijnlijk met haar verloofde, Vijay, de Eiffeltoren hebben bezocht, maar nu doet ze dit met haar vriendin Vijaylakshmi. De manier waarop Rani naar Vijaylakshmi kijkt, kan als gelezen worden als romantisch en seksueel geladen. De mise-en-scène en cinematografie spelen hierbij een belangrijke rol: de verlichte Eiffeltoren is een romantische plek, en Rani en Vijaylakshmi worden zacht verlicht door de gloed. De beeldsnelheid is vertraagd, en er speelt zachte muziek gedurende de sequentie. Al deze parameters bouwen mee aan de romantische sfeer, en spelen met verwachtingen: het zijn niet Rana en Vijay die het romantisch moment beleven, maar Rana en Vijaylakshmi. Ook later in de film wordt hiernaar verwezen, maar dat moment bespreek ik in een volgend onderdeel.

Constructie alternatieven

In mijn bespreking over het spelen met conventies en verwachtingen, haalde ik het voorbeeld aan van Rani en Vijaylakshmi die onder de Eiffeltoren zitten. Ook later in de film wordt hiernaar gealludeerd, en wordt ook een alternatief geconstrueerd op een meer expliciete manier. Wanneer Rani en Vijaylakshmi afscheid nemen, en Rani de trein neemt naar Amsterdam (seq. 13), zegt Vijaylakshmi al lachend dat Rani misschien een Vijay heeft verloren, maar een Vijaylakshmi in de plaats heeft gekregen. Op dat moment loopt Rani terug en staat ze een seconde stil, onzeker over wat te doen, tot Vijaylakshmi lachend een aantal dansspasjes van Rani nadoet. Blikken en dans zijn, binnen Hindi films, manieren om seksualiteit te uiten. Volgens mij kan deze sequentie dus ook gelezen worden als de constructie van een alternatief voor de heteronormatieve relatie waar Rani eerst in zat.

Binnen de films die ik heb geanalyseerd, worden alternatieven als verzet tegen heteronormativiteit meestal geconstrueerd door andere relatievormen dan het huwelijk als valabele keuzes te representeren. In de film *Piku* wordt bijvoorbeeld meermaals vermeld dat Piku (het hoofdpersonage) losse seksuele relaties heeft, én wordt dit ook verdedigd als een legitieme keuze door haar vader (sequenties 2, 4, 5, 6). Ook zien we op het einde van de film Piku badminton spelen met Rana (seq. 16), maar wordt er niet verwezen naar een mogelijke duurzame relatie of huwelijk. Het feit dat een populaire, commerciële Hindi film eindigt zonder dat een relatie wordt gevormd, is een significante transgressie tegenover heteronormativiteit. Door niet expliciet te bevestigen dat ze een relatie begint, wordt alleenstaand-zijn en losse seksuele relaties onderhouden als legitiem alternatief gerepresenteerd.

Dit komt ook naar boven in mijn analyse van *Dabba*. Wanneer Ila de moeite doet om Saajan's lievelingsgerecht te maken, wijst dit op de groeiende aantrekking tussen hun twee (seq. 6 en 8). Het is geen toeval dat Saajan op Ila's gerecht en brief antwoordt met het voorstel om mee te gaan naar Bhutan, wanneer ze haar man wilt verlaten. Of ze uiteindelijk samen naar Bhutan gaan, geeft de film geen duidelijk antwoord op. Wél is het duidelijk dat Ila van plan is om te vertrekken met haar dochter, en haar man wilt verlaten omwille van zijn affaire. Ze verkoopt bijvoorbeeld haar huwelijksjuwelen als symbolische afsluiting van haar

huwelijk. Ila's keuze wordt in de film niet bekritiseerd of verbonden aan negatieve gevolgen, en vormt een belangrijke transgressie tegenover de verwachting dat een huwelijk voor eeuwig is. Haar keuze, en eventuele ontmoeting met Saajan, wordt als een valabel alternatief gerepresenteerd.

Een ander voorbeeld dat ik in dit kader wil bespreken, is uit de film *Queen*, wanneer Rani haar kamergenoten toelaat om bij haar op de kamer te slapen in plaats van in de gang. Dit vindt plaats nadat Rani schrikt van een hagedis in de badkamer, en gillend het stapelbed op vlucht. Haar vrienden gaan de badkamer binnen om te zien wat haar zo aan het gillen heeft gemaakt, en vluchten dan ook allemaal het stapelbed op. Wanneer ze gekalmeerd zijn moet Rani lachen met het feit dat ze allemaal bang waren. De jongens zijn op die manier ingegaan tegen verwachtingen van hegemonische mannelijkheid (geen angst tonen). Hierna besluit Rani voor zichzelf dat ze te vertrouwen zijn, en vindt ze het geen probleem om samen in hun kamer te verblijven. Het idee dat meisjes en jongens op een acceptabele manier kunnen samenwonen zonder in een duurzame relatie te zijn, wordt op die manier als alternatief naar voren gebracht, tegen dominante verwachtingen en normen in. De manier waarop Rani dit verborgen houdt voor haar familie, en hoe Vijay reageert wanneer hij erachter komt dat ze bij jongens verblijft, illustreren dat dit niet vanzelfsprekend is in Rani's dichte omgeving.

In de slotsequentie van *Queen* wordt ook een alternatief voor het huwelijk naar voren gebracht, die verder bouwt op de hele film. Rani komt terug aan in Delhi, en vraagt aan haar familie om haar af te zetten bij Vijay's huis. Vijay, die in de veronderstelling verkeerd dat ze nog altijd met hem wilt trouwen, is blij om haar te zien. Maar Rani geeft Vijay haar trouwring terug, omhelst en bedankt hem. Daarna wandelt ze zelfverzekerd het huis uit, waarna de film stopt. In deze sequentie wordt verschillende keren de nadruk gelegd op Rani's kledij. Haar familie en Vijay's moeder vinden dat ze er hip uitziet, en dat haar jurk iets gewaagder is dan wat ze normaal zou dragen. Er wordt wel expliciet vermeld dat de jurk in India is gemaakt, zonder dat Rani dat wist op het moment dat ze hem kocht in Amsterdam. Er wordt een beeld geconstrueerd van Rani die gegroeid is in zelfvertrouwen en beleving van haar seksualiteit, maar ze wordt nog altijd als Indisch gezien en ziet zichzelf ook zo. Haar groei

herdefiniëert wat het kan betekenen om een jonge, Indische vrouw te zijn: single zijn, en niet voor een huwelijk kiezen, wordt opgeworpen als valabel alternatief.

Of deze invulling ook een verzetspraktijk tegen heteronormativiteit vormt, vind ik moeilijker te bespreken. Enerzijds moet het sterk binnen de context gezien worden: de druk om te trouwen ligt in Rani's gemeenschap een stuk hoger dan bijvoorbeeld die van mij. Wat ik, vanuit mijn positionaliteit, niet meteen lees als een verzetspraktijk – namelijk niet kiezen voor een huwelijk – is dat misschien wél binnen Rani's context. Aan de andere kant vind ik het ook gevaarlijk om niet-trouwen als een grote afwijking van de norm te beschrijven, omdat het mogelijk essentialiserend, ongenueanceerd en niet meer up-to-date kan zijn. Het is makkelijk om op die manier een beeld te creëren van India als zeer traditioneel en niet progressief. Om het samen te vatten, is het in deze analyses dat ik tegen de limieten van mijn positionaliteit bots, en daar wil ik bewust mee omgaan. In plaats van een antwoord te proberen formuleren, laat ik hier de vraag en de veelzijdigheid aan mogelijke invullingen open.

Wat al deze films gemeenschappelijk hebben, is dat Indische vrouwen die tot de lagere tot hogere middenklasse behoren centraal staan. In mijn literatuurstudie heb ik besproken hoe de middenklasse in nationalistische bewegingen, en in Indische films, als voortzetters of bewaarders van Indische waarden en tradities geconstrueerd worden. Dit geldt vooral voor vrouwen. Nationalistische discoursen in India, met name hindoe nationalistische discoursen, zien heteronormativiteit als een belangrijk deel van een Indische identiteit. Hoewel het in een aantal films explicieter naar boven komt dan in andere, vallen de assen nationalisme en gender dus niet los van elkaar te zien. Mediateksten die draaien rond Indische, middenklasse vrouwen, zeggen ook iets over wat als gepaste Indische vrouwelijkheid gezien wordt. De films die ik heb besproken gaan hier speels mee om, en stellen allemaal verwachtingen rond genderrollen – en wat het betekent om Indisch te zijn – in vraag.

Ineenhaking

Nationalisme

De ineenhaking van queer verzet met nationalisme komt in verschillende films naar boven. Dit is niet verwonderlijk, gezien de context en geschiedenis van (hindoe) nationalisme in India die ik eerder in mijn literatuurstudie besproken heb. Hindoe nationalisme is hier een zeer uitgesproken richting in, maar de ideeën die binnen deze discoursen geformuleerd worden vinden ook – enigszins aangepast – hun weg naar meer ‘gematigde’ mediateksten.

Een eerste voorbeeld dat ik wil bespreken is de ontmoeting tussen Rani en Vijaylakshmi in *Queen* (Bahl, 2014). Rani is net aangekomen in haar hotel in Parijs (seq. 5), en hoort een man en een vrouw ruziën in de kamer naast haar. Even later stormt de man boos het hotel uit, terwijl de vrouw op het balkon (Vijaylakshmi) naast Rani komt staan en een sigaret opsteekt. De mise-en-scène, met name de kostuums, is hier zeer belangrijk. Vijaylakshmi haar volledige lichaam is in beeld, en draagt enkel een hemd en een slipje. Rani is enkel in beeld vanaf haar middel, en draagt een kurta⁷ en een broek. Vijaylakshmi gedraagt zich onbeschaamd, assertief, en vloekt regelmatig. Hun eerste conversatie draait rond Vijaylakshmi's frustratie dat de man beledigd was omdat ze zijn penis klein noemde, terwijl ze dat zelf geen probleem vind. Deze sequentie wordt gekaderd als Rani's eerste echte ontmoeting met een Franse (of westerse) vrouw, en is daarom zeer betekenisvol. Er wordt een binariteit geconstrueerd tussen Indische en westerse vrouwelijkheid, waarbij de eerste onschuldig en seksueel gecontroleerd is, en de laatste onbeschaamd, gemakkelijk, en permissief. Vijaylakshmi's gedrag en beleving van seksualiteit gaat in tegen heteronormativiteit, maar omdat het verbonden wordt met haar identiteit als westerse vrouw, is deze transgressie acceptabel.

⁷ Een los hemd dat vaak tot op de knieën valt, maar kan ook korter of langer zijn. Doorsnee klederdracht in India.

In die zin kan gezegd worden dat de representatie van Vijaylakshmi's seksualiteit geen echte subversie vormt: Vijaylakshmi wordt namelijk geconstrueerd als de Ander, als de vamp. De genderrol die aan haar wordt toegewezen is niet de norm, en aldus is haar transgressie als buitenstaander niet bedreigend (Chambers, 2009). Ik ga hier echter niet helemaal in mee, omdat de verdere film zich afzet tegen normatieve discoursen die aan Vijaylakshmi's seksualiteit toegewezen zouden kunnen worden. Zoals ik eerder heb besproken, wordt permissieve of expliciete seksualiteit vaak afgestraft in Hindi films. Ondertussen is dit zeer aan het veranderen, en Vijaylakshmi's karakterisering is hier een voorbeeld van. Haar verdere verhaallijn schets haar als een persoon die gelukkig is met haar leven, die geen obstakels of problemen ondervindt door haar seksualiteit, en ze heeft niet de intentie om haar levensstijl te veranderen. Ze wordt neergezet als een verantwoordelijke en toegewijde moeder, en geraakt goed bevriend met Rani. De film erkent dat haar gedrag misschien niet normatief is vanuit Rani's standpunt, maar brengt dit niet in verband met een afstraffing of het in vraag stellen van haar waarde als persoon.

Een andere instantie van een ineenhaking van verzetsstrategieën met nationalisme, komt voor in *Piku*. Tijdens de rit naar Calcutta merkt Rana op dat het zeer ongewoon is dat Bhaskor het prima vindt dat zijn dochter losse seksuele relaties onderhoudt, en niet wilt dat ze trouwt (seq. 7). Volgens Rana is dat zelfs in westerse samenlevingen vreemd. Bhaskor antwoordt daarop dat het Westen het toonbeeld van vooruitgang niet is, en dat India op veel vlakken voor was – ook op vrouwenrechten. Hij noemt een aantal belangrijke vrouwen in de Indische geschiedenis op, die enorme bijdragen hebben geleverd voor hun land. In vergelijking hiermee vindt hij het onnozel dat Piku bezig is met trouwen, terwijl ze veel potentieel heeft. Hier wordt dus een transgressie op seksueel vlak mede verantwoord door het in verband te brengen met een nationalistisch discours. Bovendien gebeurt de transgressie van binnenin, door een gerespecteerde familie uit de hogere middenklasse.

Ook in de film *Queen* wil ik specifiek een belangrijke sequentie bespreken, om de manieren waarop seksualiteit en nationalisme kunnen inspelen op elkaar verder te duiden. Nadat Rani met succes haar Indische snacks heeft verkocht in Volendam, komt de Italiaanse chef haar feliciteren (seq. 20). Hij geeft toe dat India het beste eten heeft, maar zegt dat Italianen het

best kunnen kussen. Wanneer Rani hier niet mee akkoord gaat, en hem ervan verzekert dat India in alles uitblinkt, daagt hij haar uit om het te bewijzen. Ze is hierdoor verrast, maar denkt even na en kust hem dan onverwachts op de mond. Daarna wandelt ze snel de keuken uit, terwijl ze hem 'Only for India!' achterna roept.

In het begin van de sequentie laat Rani merken dat ze zich zeer aangetrokken voelt tot de chef, door te verzuchten tegen haar vriend Taka dat hij enorm knap is. Dit is niet ongebruikelijk, zoals ik eerder heb aangehaald in mijn literatuurstudie. Tijdens de kus-scène zien we enerzijds hoe Rani bekeken wordt door de chef en dit niet doorheeft, anderzijds ligt de focus op haar emoties en hoe ze beslist om hem te kussen. Op vlak van seksualiteit kan de kus als een subversieve actie gelezen worden. Ten eerste, hoewel het steeds vaker voorkomt, is het tonen van een kus in een mainstream Hindi film nog altijd niet vanzelfsprekend. Ten tweede wordt de kus door Rani geïnitieerd, en vertrekt ze van haar eigen verlangens – hoewel aangemoedigd door de Italiaanse chef. Ten derde wordt seksualiteit hierin niet beperkt tot een vorm van een duurzame relatie. Samen vormen deze aspecten een significante verzetspraktijk tegen heteronormativiteit.

Het interessante aan deze sequentie, is dat dit verzet wordt gekoppeld aan een nationalistisch discours. Rani's seksuele transgressie wordt verantwoord door haar trots en liefde voor India, en de nood die ze voelt om India's 'superioriteit' te bewijzen. Op dit vlak valt er enerzijds terug te verwijzen naar nationalistische discourses, maar is er anderzijds niet expliciet sprake van een *hindoe* nationalistisch discours. Rani haar religieuze overtuiging wordt niet als een significante factor gezien in deze subversie.

In een ander onderdeel wordt hindoe nationalisme wel impliciet betrokken bij verzetspraktijken. Wanneer Rani in *Queen* de sekswerkster Roxette ontmoet (seq. 19), wordt haar werk gekaderd binnen de verantwoordelijkheid die Roxette draagt voor haar familie. Haar inkomen zorgt ervoor dat haar zussen kunnen gaan studeren, en dat een andere zus kan trouwen. Binnen de film wordt zij dan ook niet afgestraft voor het werk dat ze doet: Rani complimenteert haar bijvoorbeeld bij het afscheid nemen dat ze zeer goed kan dansen. Familiale waarden worden dus aangehaald als verantwoording voor haar transgressie van heteronormatieve waarden, die dit acceptabel maken.

Naast de link met familiale waarden, speelt ook een ander aspect hier volgens mij in mee. Roxette is namelijk Pakistaans en moslima. Er kan beargumenteerd worden dat de subversie van sekswerk als acceptabel werk zien – die redelijk ingrijpend is binnen de context van Hindi films – impliciet gelinkt wordt aan een hindoe nationalistisch discours. Roxette haar identiteit als zijnde Pakistaans en moslima, stelt haar tegenover constructies van Indische vrouwelijkheid. Als outsider weegt haar transgressie minder zwaar door. We kunnen ons bijvoorbeeld afvragen wat er zou veranderen als Roxette een Indisch, hindoeïstisch meisje geweest zou zijn. Zou haar personage op dezelfde manier geaccepteerd worden, zonder dat er een verhaallijn van redding of omwenteling aan te pas zou komen? Binnen de huidige politieke en sociale context ben ik niet geneigd om de keuze om Roxette als Pakistaans en moslima te representeren, als een neutrale keuze te zien.

Conclusie

De centrale onderzoeksvraag in deze thesis was tweedelig: als eerste wou ik vat krijgen op hoe verzet tegen heteronormatieve representaties van vrouwelijke seksualiteit in recente Hindi films, geformuleerd wordt. Ten tweede wou ik inzicht verkrijgen in wanneer en hoe deze verzetsstrategieën ineenhaken met een nationalistisch discours.

Uit mijn literatuurstudie is gebleken dat seksualiteit, onder invloed van een nationalistisch discours, vaak wordt gerepresenteerd als iets dat binnen het huwelijk gehouden moet worden. Representaties van vrouwelijke seksualiteit in Hindi films situeren zich vaak rond de tegenstelling tussen de Indische, kuise echtgenote en de verwesterde vamp. Ook worden aan vrouwen niet snel seksuele behoeftes of verlangens toegewezen, en wanneer dit wel gebeurt vormt dit vaak een bedreiging voor ‘traditionele’ waarden.

De films die ik heb besproken gaan op een speelse manier om met heteronormatieve representaties en verwachtingen. Verzetsstrategieën vallen in te delen in deconstructieve en reconstructieve praktijken (Chambers, 2009; Dhaenens, 2014), waarbij mechanismen van heteronormativiteit worden blootgelegd door onder andere kritiek te uiten, en door te spelen met conventies en verwachten. Alternatieven worden naar voren gebracht door andere manieren van seksuele beleving als valabel en – in de context van nationalisme – als

'Indisch' te bestempelen. Hierdoor worden ideeën van wat gepaste representaties van Indische vrouwen zijn, op nieuwe manieren ingevuld.

Naast deconstructieve en reconstructieve verzetsstrategieën, heb ik zelf ineenhakingen tussen discoursen als interessante derde categorie besproken. Ik heb specifiek sequenties aangehaald waarbij verzetsstrategieën in tandem staan met nationalistische uitspraken of concepten. Wat ik heb proberen argumenteren, is dat subversief op één vlak vaak samengaan met de bevestigen van normen op een ander vlak. In die zin is verzet een kwestie van geven en nemen, van spelen en onderhandelen. In de context van opkomend (hindoe) nationalisme in India, en gespannen debatten over gender en seksualiteit, werpt het in kaart brengen van deze verzetsstrategieën een interessante blik op bredere maatschappelijke tendenzen.

In mijn onderzoek heb ik enkel gefocust op de films zelf. Verder onderzoek naar verzetspraktijken in Hindi films zou verder kunnen kijken dan de teksten, en ook de productiecontexten en de publieke rollen van acteurs erbij kunnen betrekken. De laatste jaren is ook interessant onderzoek gebeurd naar de rol van het publiek in het construeren en interpreteren van betekenis. Een publieksgerichte studie van de films die ik besproken heb, zou een kwalitatieve en genuanceerde bijdrage kunnen leveren.

Bibliografie

Ahmed, O. (2015). *Studying Indian Cinema*. Columbia University Press.

Anand, D. (2007). Anxious sexualities: Masculinity, nationalism and violence. *British Journal of Politics and International Relations*, 9(2), 257–269. <https://doi.org/10.1111/j.1467-856X.2007.00282.x>

Anderson, B. (2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

https://doi.org/10.4324/9780203358672_Imagined_communities

Bacchetta, P. (1999). Militant Hindu Nationalist Women Reimagine Themselves: Notes on Mechanisms of Expansion/Adjustment. *Journal of Women's History*, 10(4), 125–147.

<https://doi.org/10.1353/jowh.2010.0528>

Bacchetta, P. (2002). Hindu Nationalist Women Imagine Spatialities/Imagine Themselves: Reflections on Gender-Supplemental-Agency. In P. Bacchetta & M. Power (Eds.), *Right-Wing Women: From Conservatives to Extremists Around the World*. New York: Routledge.

Bahl, V. (2014). *Queen*. India: Viacom 18 Motion Pictures.

Banaji, S. (2006). Reading “Bollywood”: The Young Audience and Hindi Films. Reading “Bollywood”: The Young Audience and Hindi Films. <https://doi.org/10.1057/9780230501201>

Banaji, S. (2012). “Bollywood” adolescents: Young viewers discuss class, representation and Hindi Films. In B. Benwell, J. Procter, & G. Robinson (Eds.), *Postcolonial Audiences: Readers, Viewers and Reception* (pp. 57–72). London: Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203126165>

Banaji, S. (2013). Slippery subjects: Gender, meaning and the Bollywood audience. In C. Carter, L. Steine, & L. McLaughlin (Eds.), *Routledge Companion to Media and Gender* (pp. 493–502). Abingdon, UK: Routledge.

Banerjee, S. (2003). Gender and nationalism: The masculinization of Hinduism and female political participation in India. *Women's Studies International Forum*, 26(2), 167–179.

[https://doi.org/10.1016/S0277-5395\(03\)00019-0](https://doi.org/10.1016/S0277-5395(03)00019-0)

Banerjee, S. (2005). *Make Me a Man! Masculinity, Hinduism, and Nationalism in India*. Albany: State University of New York Press.

Batra, R. (2013). *Dabba*. India: Sikhya Entertainment.

Bhatt, C. (2001). *Hindu Nationalism: Origins, Ideologies and Modern Myths*. Oxford: Berg.

Retrieved from <https://books.google.be/books?id=zhy4JbM9mWEC>

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2017). *Film art : an introduction* (11th editi). New York: McGraw-Hill. Retrieved from <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:002155749>
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Carter, C., Steiner, L., & McLaughlin, L. (2014). *The Routledge Companion to Media and Gender*. (C. Carter, L. Steiner, & L. McLaughlin, Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender*. Routledge. Retrieved from <https://books.google.be/books?id=ofp8MAEACAAJ>
- Chambers, S. A. (2009). *The Queer Politics of Television*. London: Tauris. [https://doi.org/queer theory; fernsehen; medien](https://doi.org/queer%20theory%3B%20fernsehen%3B%20medien)
- Crenshaw, K. (1993). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(1241), 1241–1299.
- Dasgupta, S. Das. (1996). Feminist Consciousness in Woman-Centered Hindi Films. *Journal of Popular Culture*, 30(A), 173–189.
- Derné, S. (2000). *Movies, Masculinity, and Modernity: An Ethnography of Men's Filmgoing in India*. Wesport, Conneticut & London: Greenwood Press. Retrieved from <https://books.google.be/books?id=-LoaAQAAIAAJ>
- Devasundaram, A. (2016). India's new independent cinema: Rise of the hybrid. *India's New Independent Cinema: Rise of the Hybrid*. <https://doi.org/10.4324/9781315645018>
- Dhaenens, F. (2014). Articulations of queer resistance on the small screen. *Continuum*, 28(4), 520–531. <https://doi.org/10.1080/10304312.2014.907869>
- Dwyer, R. (2014). *Bollywood's India: Hindi Cinema as a Guide to Contemporary India*. Reaktion Books. Retrieved from <https://books.google.be/books?id=2DsTBQAAQBAJ>
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representations*. London: Routledge. Retrieved from <https://books.google.be/books?id=7t746W-swK4C>

Farr, K. (2007). Globalization and Sexuality. In G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Companion to Globalization* (pp. 610–629). Oxford: Blackwell.

Flood, G. (1996). *An Introduction to Hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press.
Retrieved from <https://books.google.be/books?id=KplWhKnYmFOC>

Ganti, T. (2004). *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. Routledge Film Guidebooks Series.

Garwood, I. (2006). The Songless Bollywood Film. *South Asian Popular Culture*, 4(2), 169–183. <https://doi.org/10.1080/14746680600797210>

Gauntlett, D. (2008). *Media, Gender and Identity* (2nd editio). London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203360798>

Gopalan, L. (2009). *The cinema of India*. London: Wallflower Press. Retrieved from <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001423760>

John, M. E., & Niranjana, T. (1999). Mirror politics: “Fire”, Hindutva and Indian culture. *Inter-Asia Cultural Studies*, 34(210/11), 581–584. <https://doi.org/10.1080/14649370050141267>

Joy, A., Belk, R., & Bhardwaj, R. (2015). Judith Butler on performativity and precarity: exploratory thoughts on gender and violence in India. *Journal of Marketing Management*, 31(15–16), 1739–1745. <https://doi.org/10.1080/0267257X.2015.1076873>

Jyoti, P. (1999). Woman, Body, Desire in Post-Colonial India: Narratives of Gender and Sexuality. <https://doi.org/10.2307/3089163>

Kamat, S., & Mathew, B. (2003). Mapping Political Violence in a Globalized World: The Case of Hindu Nationalism. *Social Justice*, 30(3), 4–16.

Khan, S. (2011). Recovering the past in Jodhaa Akbar: Masculinities, femininities and cultural politics in Bombay cinema. *Feminist Review*, 99(1), 131–146.
<https://doi.org/10.1057/fr.2010.30>

Lutze, L., & Pfleiderer, B. (1985). *The Hindi film: agent and re-agent of cultural change*. New Delhi: Manohar. Retrieved from <file://catalog.hathitrust.org/Record/000673826>

Mankekar, P. (1999). *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*. Durham and London: Duke University Press. Retrieved from <https://books.google.fr/books?id=fZf8wmVdpaIC>

Mayer, T. (2000). *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the nation*. London: Routledge. Retrieved from <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:000661651>

Mazumdar, S. (1995). Women on the March: Right-Wing Mobilization in Contemporary India. *Feminist Review*, 49(1), 1–28. <https://doi.org/10.1057/fr.1995.1>

McKee, A. (2003). *Textual analysis: a beginner's guide*. London: Thousand Oaks. Retrieved from <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001346384>

Menon, K. D. (2010). *Everyday Nationalism: Women of the Hindu Right in India*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Mohanty, C. T. (1988). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Feminist Review*, (30), 61–88.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Nagel, J. (1998). Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies*, 21(2), 242–268.

Nair, B. (2002). Female Bodies and the Male Gaze: Laura Mulvey and Hindi Cinema. In *Films and Feminism: Essays in Indian Cinema*.

Narrain, A. (2004). The Articulation of Rights around Sexuality and Health: Subaltern Queer Cultures in India in the Era of Hindutva. *Health and Human Rights*, 7(2), 142–164.

National Institution for Transforming India. (2011). Literacy Rate.

Nayar, S. J. (2004). Cinema of interruptions: Action genres in contemporary Indian cinema. *Film Quarterly*, 58(1), 60–61.

Parameswaran, R. (2001). Feminist Media Ethnography in India : Exploring Power , Gender , and Culture in the Field. *Qualitative Inquiry*, 7(1), 69–103.

Ram, A. (2002). Framing the Feminine: Diasporic Readings of Gender in Popular Indian Cinema. *Women's Studies in Communication*, 25(1), 25–52.
<https://doi.org/10.1080/07491409.2002.10162440>

Sen, A. (2007). *Shiv Sena Women: Violence and Communalism in a Bombay Slum*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Shanti, O. (2007). Communalism, Caste, and Hindu Nationalism: The Violence in Gujarat.

Sharpe, J. (2007). Gender, nation, and globalization in Monsoon Wedding and Dilwale Dulhania Le Jayenge. *Global Migration, Social Change, and Cultural Transformation*, 6(1), 37–57. https://doi.org/10.1057/9780230608726_3

Soherwordi, S. H. S. (2013). Hindu Nationalism and the Political role of Hindu Women : Ideology as a Factor. *South Asian Studies*, 28(1), 39–54.

Srinivas, L. (2016). *House Full: Indian Cinema and the Active Audience*. (T. U. of C. Press, Ed.). Chicago & London: Chicago ; London : University of Chicago Press. Retrieved from <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:002283240>

Twamley, K., & Sidharth, J. (2018). Negotiating respectability: Comparing the experiences of poor and middle class young urban women in India. *Modern Asian Studies*, 1–22.

Valicha, K. (1999). *The Moving Image: A Study of Indian Cinema*. Mumbai: Orient Longman. Retrieved from <https://books.google.be/books?id=tGgm0z6vthYC>

Virdi, J. (1999). Reverence, rape - and then revenge: popular Hindi cinema's "woman's film." *Screen*, 40(1), 17–37. <https://doi.org/10.1093/screen/40.1.17>

Virdi, J. (2003). *The Cinematic ImagiNation: Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.

Wilson, K., Loh, J. U., & Purewal, N. (2018). Gender, violence and the neoliberal state in India. *Feminist Review*, 119(1), 1–6. <https://doi.org/10.1057/s41305-018-0109-8>

Bijlagen: Sequentieanalyses

Queen

Seq	Tijd	Titel	Setting	Plot	Mise en scène	Acteren	Seksualiteit en verzetsstrategieën
1	03:35-05:30	Vorbereiding trouw	Ouderlijk huis van Rani	Sfeerbeelden van huis en gezin. Verschillende personages zijn bezig met de voorbereidingen van de bruiloft. Rani laat haar handen met henna versieren. Ze denkt na over de bruiloft vindt dat haar verloofde er zeer knap uitzag toen hij terugkwam uit Londen. Ze is zenuwachtig over haar huwelijksnacht, en uit een schietgebedje dat ze op pelgrimstocht zal gaan als alles goed verloopt.	Diverse sfeerbeelden. Het huis is versierd voor Rani's bruiloft. Voice-over Rani, vertraging beeldsnelheid	Verlegen indruk, zachte stem, ingetogen maar gelukkig.	Seksualiteit is iets waar Rani onzeker over is. Het wordt gelinkt aan religieuze overtuiging. Idee van "chaste wife"?
2	05:30-09:23	Titelsequentie	Ouderlijk huis van Rani	Sfeerbeelden van huis en gezin tijdens voorbereidingen bruiloft. Er wordt gedanst. Verschillende verwijzingen naar huwelijk en seksualiteit in de lyrics: "Girls you're done for. Girl, you're single no more." "Girl you were free as a kite. So bright and	Muziek over sfeerbeelden. Sommige shots in slowmotion, andere worden versneld voor meer dynamiek.	Uitbundiger, blij, maakt plezier	Muziek- en danssequenties zijn zeer belangrijk in Hindi films, en verwijzen vaak naar seksualiteit of bouwen spanning op. De lyrics verwijzen naar trouwen: idee van overgang kinderlijkheid en onschuld naar vrouw-zijn. Ook wordt verwezen naar het belang van al dan niet seks te hebben voor het huwelijk. Maar zou als verzetsstrategie gelezen kunnen worden omdat er een bepaalde kritiek tegenover

				so light." "Tell us, Madonna, she is a virgin."			heteronormatieve instituten zoals het huwelijk wordt geuit.
3	19:21-20:55	Vijay vraagt Rani uit	Eetkraam	Flashback naar eerste ontmoetingen. Sonal vraagt Rani wie de jongen was die haar aansprak. Rani zegt dat het de zoon van een familievrind is en dat ze niet geïnteresseerd is in hem. Ze wilt een gearrangeerd huwelijk. Vijay passeert op zijn brommer en probeert Rani te overtuigen iets met hem te eten of drinken. Sonal zegt dat ze gek is en dat Vijay zeer aantrekkelijk is.	Neutraal	Rani's houding is defensief en ze gaat niet in op Vijay's pogingen met haar te praten.	Door Sonal's opmerkingen dat Vijay zeer aantrekkelijk is en Rani's desinteresse en stelling dat ze een gearrangeerd huwelijk wilt, wordt Rani gerepresenteerd als eerder traditioneel. Ze gaat niet in op Vijay's versierpogingen. Verwachtingen van Indische meisjes dat zij niet seksueel actief zijn. Link met sociale klasse en kaste (rajori)
4	26:47-27:39	Sonal en Rani praten over haar huwelijksnacht	Ouderlijk huis van Rani	Rani werkt aan voorbereidingen voor de bruiloft. Sonal uit haar opgewondenheid over Rani's huwelijksnacht en dat ze eindelijk seks zal hebben. Rani probeert Sonal te doen zwijgen uit angst dat ze gehoord worden	De kamer ligt vol met decoraties en spullen voor de voorbereiding van de bruiloft	Zenuwachtig en verlegen, maakt zich zorgen maar is ook benieuwd	Uit deze scène wordt duidelijk dat Rani nog geen seksuele relaties heeft gehad en dat ze dit zeer bewust heeft gedaan. Bouwt mee aan het beeld van Rani als een traditioneel meisje.

5	36:53-38:33	Rani ontmoet Vijaylakshmi (VL)	Hotel in Parijs	Rani hoort twee mensen ruziën in de kamer naast haar. Op het balkon ontmoet ze Vijaylakshmi (VL), die klaagt dat mannen geobsedeerd zijn met de grootte van hun geslachtsdeel. De man is boos weggelopen en maakt ruzie met VL vanop straat.	Hotelkamer in Parijs. Medium long shot VL. VL draagt een hemd en ondergoed en zit op het balkon naast dat van Rani een sigaret te roken. Rani draagt een kurta (los Indisch hemd, vaak op knielengte) en een broek	Rani voelt zich oncomfortabel, durft amper iets te zeggen en weet niet waar te kijken. VL praat en roept luid, met veel scheldwoorden. Zit met één been opgetrokken, haar ondergoed is duidelijk zichtbaar.	In een van Rani's eerste ontmoetingen met een Westerse vrouw, wordt meteen een beeld opgeroepen van het Westen als seksueel permissief, gemakkelijk, onbeschaamd. Dit in tegenstelling tot een Indisch meisje dat zich hier niet comfortabel bij voelt.
6	50:29-54:25	Rani drinkt alcohol	Club	Rani is net overvallen maar heeft haar tas bij kunnen houden. Ze vindt VL in de club en vertelt wat haar is overkomen en dat ze alleen op huwelijksreis is. Ze drinkt voor het eerst alcohol en uit haar frustratie met zichzelf en Vijay. Ze zegt dat ze altijd iedereen heeft gehoorzaamd en zich goed gedragen heeft. Wanneer er een bekend Bollywood liedje begint te spelen gaat Rani dansen.	Luide muziek. Rani draagt een wollen vestje, een lang hemd en een jeans. VL draagt een rood topje en een jeansshort. De mensen in de club zijn schaars gekleed.		Enkele thema's die naar boven komen zijn de verwachtingen van gehoorzaamheid en kuisheid waaraan Rani wilt voldoen. Ook uit ze kritiek op VL's levensstijl. Deze representaties worden echter in vraag gesteld wanneer Rani zich afvraagt of ze misschien meer zou moeten leven, wanneer ze de vergelijking maakt met haar oom die kanker kreeg terwijl hij altijd het juiste probeerde te doen.

7	54:25-1:00:02	Danssequentie in club	Club, straten van Parijs en taxi	Rani begint te dansen en herinnert zich de keer dat Vijay kwaad op haar werd omdat ze hem belachelijk zou gemaakt hebben op een trouw, door te dansen. Hij zegt dat ze tenminste aan zijn imago moet denken. Rani danst nog uitbundiger verder. Ze zingt op straat verder en valt een taxichauffeur lastig door naast hem te dansen. In de taxi met VL praat ze over dat Rajori meisjes niet veel mogen.	Kostuums: Rani draagt een wollen vestje, een lang hemd en een jeans. VL draagt een rood topje en een jeansshort. De mensen in de club zijn schaars gekleed. Bollywood muziek over beelden afgewisseld met noise. Beelden in de club zijn in slowmotion.	Assertiever en actiever dan anders, wordt verdrietig tijdens de flashback maar danst dan vastberaden verder en doet haar haar los.	Er wordt kritiek geleverd op restrictieve genderrollen doordat Rani verder gaat met dansen, nadat ze aan een pijnlijke herinnering dacht. Link nationalisme. Tegelijk wordt het contrast met de Westerse meisjes verder geconstrueerd: wanneer ze naast elkaar op de bar staan te dansen trekt een meisje haar t-shirt uit, zwaait ermee en gooit het in het publiek. Rani trekt haar wollen vest uit, zwaait ermee en stopt het veilig in haar tas. Kan het lastigvallen van de taxichauffeur als omkering van typische genderrollen gezien worden? Legt mechanismen heteronormativiteit bloot.
8	1:00:02 - 1:01:14	Facetime met familie	Rani's hotelkamer	Rani's familie belt haar op maar ze is te dronken om te antwoorden. VL slaat een praatje met haar familie. De papa (Ashu) en haar broertje (Chintu) zijn zeer onder de indruk van VL. Rani's oma komt de kamer binnen en merkt op dat iemand een adult film heeft opgezet, en wenst de familie veel plezier.	VL is schaars gekleed en buigt zich voorover voor het scherm, waardoor haar borsten enigszins te zien zijn. De familie van Rani is eerder traditioneel gekleed (kurta's en salwar kameez)	VL is zeer flirterig, Ashu en Chintu zijn afgeleid en de mama van Rani is gefrustreerd met haar man en zoon. De oma van Rani is geamuseerd en plagerig.	VL wordt opnieuw gepresenteerd als seksueel lossier, flirterig en aantrekkelijk. De mama van Rani is duidelijk op haar ongemak en voelt zich mogelijks bedreigd (stereotype verwesterde vrouw die man verleidt?). Interessant is dat de oma een stuk minder strikt lijkt te zijn, omdat ze even denkt dat ze een adult film aan het kijken zijn en goedkeurend zegt dat ze ervan moeten genieten. Tegelijk wordt hiermee VL's seksuele representatie bevestigd als losbandig.

9	1:01:14 - 1:02:19	Opstaan met kater	Hotelkamer	Rani wordt wakker en herinnert zich niets. VL maakt haar wijs dat haar familie alles weet en dat haar vader onderweg is naar Parijs. Rani kan met de mop lachen. Ze vraagt of VL's echtgenoot vertrokken is naar kantoor. VL lacht en zegt dat ze Ricky (haar zoontje) met haar vriend heeft. Rani verwondert zich erover dat dat acceptabel is in Parijs.	Soms wordt gebruik gemaakt van groothoeklens-camera, verder neutraal	Vermoeid maar rustig en ontspannen	Alternatief voor heteronormatieve verwachtingen in Indiase context (enkel kinderen hebben binnen een huwelijk) wordt gegeven.
10	1:02:19 - 1:03:59	Shoppen	Kledingwinkel	VL neemt Rani mee om te gaan shoppen. Rani houdt niet van de kleren die voorhanden zijn en vindt ze veel te gewaagd. VL kiest enkele kledingstukken voor haar uit die ze moet uitproberen, maar Rani durft er niet in naar buiten te komen. Ze neemt een foto van zichzelf met een topje maar stuurt het per ongeluk naar Vijay in plaats van VL.	Neutraal	Geleidelijk steeds meer ontspannen bij VL.	Representatie van een contrast in beleving en uiting van seksualiteit tussen Indische en Westerse meisjes.

11	1:03:59 - 1:07:27	Rondwandelen in Parijs	Straten en café's in Parijs	Rani en VL amuseren zich in Parijs. Ze bezoeken enkele plekken, nemen een toeristentreintje en komen een vriend van VL tegen. Hij geeft haar en Rani een kus op de wang, maar Rani is dit niet gewend. Wanneer hij VL een kus op de mond geeft als afscheid glimlacht Rani verlegen en zegt ze: "Lip to lip kiss."	Afwisseling muziek en verbaal	VL uitbundig, Rani rustig	Representatie van een contrast in beleving en uiting van seksualiteit tussen Indische en Westerse meisjes. Limieten en verschillen in wat als aanvaardbaar wordt gezien in verschillende contexten.
12	1:13:00 - 1:13:54	Eifeltoren	's Nachts onder de verlichte Eifeltoren	Rani wilt iets anders doen dan uitgaan en samen met VL gaan ze naar de lichten van de Eifeltoren kijken.	Muziek, beeld is vertraagd. De gezichten van Rani en VL worden verlicht door de Eifeltoren, medium shot	Rani kijkt hoe VL naar de Eifeltoren kijkt. Wanneer hun blikken kruisen lachen ze naar elkaar	Door beeldsnelheid en muziek, samen met connotatie Eifeltoren (romantisch, zou ze normaal eerst met haar verloofde gedaan hebben), valt Rani haar blik naar VL te lezen als aantrekking of verliefdheid. Subtiele subversie heteronormativiteit?
13	1:13:54 - 1:16:25	Afscheid VL	Treinstation	Rani en VL nemen afscheid. Ze zeggen tegen elkaar dat ze nooit mogen veranderen, maar Rani voegt eraan toe dat VL misschien wat minder zou mogen drinken en om niet met vreemden naar bed te gaan. VL lacht en zegt dat Rani misschien een Vijay heeft verloren, maar een Vijaylakshmi heeft gekregen	Neutraal. Wanneer Rani op de trein zit en VL weg wandelt is dit in slowmotion. VL draagt een jurk van Rani	Rani is bezorgd en wilt dat VL meegaat, maar kan toch afscheid nemen	Wanneer VL zegt dat Rani misschien een Vijay heeft verloren maar Vijaylakshmi heeft gewonnen, loopt Rani terug van haar trein. Dit moment heeft een zekere romantische ondertoon, maar wordt niet expliciet bevestigd. Wel lacht VL en doet ze Rani's danspassen na, waarna Rani lacht. Aangezien seksualiteit vaak door dans en blikken in Hindi cinema wordt getoond, valt deze sequentie als een subversie van heteronormativiteit te lezen.

14	1:17:37 - 1:23:21	Aankomst in Amsterdam	Hostel	Rani wilt inchecken in haar kamer in Amsterdam, maar ze ontdekt dat haar kamer een gedeelde kamer met 3 jongens is, en dat ze geen andere kan krijgen. Ze doet alsof ze met Vijay belt en dat hij naar Amsterdam komt terwijl een kamergenoot haar kan horen. Ze besluit toch om buiten op de gang te slapen. Ze schrikt uit haar droom wakker als de jongens voorstellen dat zij alleen in de kamer mag blijven, en dat zij op de gang zullen slapen.	Neutraal	Rani is op haar ongemak en defensief. Ze reageert niet op de pogingen van haar kamergenoten om contact te maken. Ze doet ostentatief de kamerdeur weer open wanneer iemand vraagt om hem dicht te doen. Ze is zeer bang wanneer Tim haar wakker maakt.	Door Rani's reactie wordt duidelijk gemaakt dat het voor een Indisch meisje niet normaal is om in dezelfde kamer als jongens te slapen. Ze schrikt enorm als Tim, een zwarte jongen, haar wakker maakt en kalmeert pas wanneer de andere twee kamergenoten (Taka en Oleksander) erbij komen. Representatie van zwarte jongen als grotere dreiging dan de andere jongens? Ook door haar telefoontje wordt duidelijk dat mannelijkheid snel als mogelijke dreiging gezien wordt door Rani.
15	1:23:21 - 1:27:51	Praten over familie met Taka	Hostelkamer	Rani praat met haar familie over dat Vijay haar gecontacteerd heeft. Wanneer Taka binnenkomt sluit ze de laptop en zegt ze dat hij stil moet zijn en zich niet mag laten zien. Later legt ze uit dat haar familie niet weet dat ze bij jongens verblijft.	Neutraal	Al meer op haar gemak rond de jongens	Idee dat het niet oké is om bij jongens te verblijven wordt herhaald, doordat Rani niet wilt dat haar familie dit weet. Link met ideeën van normatieve seksualiteit (enkel binnen huwelijk, duurzame relatie)

16	1:31:53 - 1:33:25	Hagedis in de badkamer	Hostelkamer	Terwijl Rani aan het douchen is, ziet ze een hagedis in de badkamer en rent ze de slaapkamer in. Ook de jongens schrikken en ze belanden allemaal op het bovenste stapelbed. Die avond moeten ze er allemaal mee lachen, en wanneer Oleksander aanstalten maakt om naar de gang te gaan om te slapen, zegt Rani dat hij kan blijven. Hij bedankt haar en maakt haar voor de grap weer aan het schrikken door 'lizard' te roepen.	Wanneer Rani uit de badkamer loopt draagt ze een t-shirt van Oleksander en een handdoek. Als ze hem zegt dat hij kan blijven zit ze van boven op haar stapelbed en Oleksander op de grond. Verlichting is eerder zacht, geluid muziek en verbaal	Rani lacht met de jongens en is meer op haar gemak. De jongens zijn even hard geschrokken van de hagedis als zij. Ze is verlegen wanneer ze aan Oleksander zegt dat hij (en de andere jongens) in de kamer mogen blijven slapen.	Rani verkent de grenzen van wat als acceptabel gezien wordt (met jongens in één kamer slapen), omdat ze zelf tot de conclusie is gekomen dat ze te vertrouwen zijn en dat ze er zich op haar gemak bij voelt. Dit vindt plaats na een bindingsmoment wanneer de jongens ingaan tegen heteronormatieve verwachtingen van hoe mannen zich zouden moeten gedragen: ook zij zijn bang en vluchten voor de hagedis. Rani zegt letterlijk, licht verbaasd en geamuseerd: "Sab bhi dar gaye (everyone got scared.)" Door de focus op Oleksander wordt hij als een mogelijke love interest gepositioneerd.
17	1:37:07 - 1:38:54	Seksshop	Seksshop in Amsterdam	Rani en de jongens kijken rond in een seksshop, maar Rani denkt dat het een souvernirwinkel is en heeft de expliciete seksuele verwijzingen niet door. De jongens moeten ermee lachen en vragen regelmatig voor wat een bepaald product dient. Rani heeft niet door dat ze met haar lachen en denkt dat ze lachen om haar mopjes. Ze koopt verschillende dingen voor haar familie en vrienden, waarvan haar	Neutraal	Rani neemt in deze sequentie een onderwijzende positie in omdat ze (verkeerd) uitlegt hoe bepaalde dingen gebruikt moeten worden.	Rani wordt als enigszins wereldvreemd en onschuldig gerepresenteerd. Doordat iedereen uiteindelijk met elkaar lacht wordt ze weliswaar niet als belachelijk neergezet, wat wijst op dat haar 'onschuld' eerder als iets moois en positiefs wordt beschouwd.

				vader de rekening krijgt.			
18	1:41:02 - 1:43:50	Uitdaging eetkraam Volendam	Straat in Amsterdam	Rani komt de Italiaanse kok tegen wiens eten ze niet goed vond. Hij daagt haar uit om te bewijzen dat ze het beter kan, en vraagt of ze over 2 dagen komt koken op een zeilwedstrijd in Volendam. Na even te aarzelen, en na aansporing van Taka, neemt ze de uitdaging aan.	Wanneer de Italiaanse man zijn zonnebril opzet en wegloopt is het beeld vertraagt. Muziek neemt langzaam over. Kikvors man (Rani zit neer)	Rani is verlegen en zenuwachtig	De Italiaanse kok wordt gepresenteerd als aantrekkelijk door beeldsnelheid, muziek en camerastandpunt. Rani wordt hierdoor verbeeldt als iemand met eigen seksuele verlangens en/of voorkeuren.
19	1:43:50 - 1:49:20	Rosse buurt in Amsterdam	Bekende rosse buurt/De Wallen, striptease bar	Rani en haar vrienden willen een pakketje van VJ aan een vriendin van haar in Amsterdam bezorgen, maar ze komen in de rosse buurt terecht en Rani denkt dat ze fout zijn. Ze klopt aan bij een sekswerkster, wat bijna op een misverstand uitloopt, maar daarna blijkt het meisje Roxette te zijn, degenen die ze zoeken. Roxette heeft 7 zussen in Pakistan en is de primaire kostwinner in haar familie, nadat haar vader is	De sekswerkers en barwerkers zijn in lingerie gekleed, Rani en haar kamergenoten in hun gewone kledij. Groepsdans-sequentie met de danseressen en sekswerkers.	Zeer op haar ongemak maar wordt snel bevriend met Roxette	Het werk dat Roxette doet wordt gekaderd doordat het haar familie ten goede komt, en doordat het moeilijk is om aan een andere job te geraken die goed betaalt. Nadruk ligt dus op familiale waarden als verantwoording voor subversie heteronormativiteit. Niet onbelangrijk of toevallig: Roxette is wordt gepresenteerd als moslim. Waarom is hiervoor gekozen? Impliciete link met hindoe nationalistisch discours van enerzijds moslims als hyperseksueel (vooral mannen), maar anderzijds moslimvrouwen als enorm onderdrukt?

				gestorven. Nadat ze even praten neemt Roxette Rani en de jongens mee naar de nachtclub waar ze paaldanst. Wanneer ze afscheid nemen complementeert Rani Roxette met haar dansen, en nodigt ze haar uit om eens naar Delhi te komen.			
20	1:55:00 - 2:02:50	Koken in Volendam	Keuken/Volendam	De Italiaanse kok legt Rani uit dat ze voor een dag voor hem mag koken, om te bewijzen dat ze iets van eten afweet. Wanneer hij de keuken aan haar laat verzucht ze tegen Taka dat ze een crush op hem heeft. Eerst vinden de mensen haar eten te pikant, maar dan blijven ze terugkomen en is het een succes. De Italiaanse kok geeft haar het geld dat ze verdient heeft, en geeft toe dat India het beste eten heeft, maar dat Italianen het beste kunnen	Afwisselend muziek en noise terwijl Rani kookt. In interactie waarbij de Italiaanse kok haar feliciteert, komt hij achter Rani in beeld terwijl zij met haar rug naar hem staat. We zien hem vaak bewonderend naar haar kijken terwijl zij haar blik afgewend (richting de kijker) houdt. De Italiaanse chef vervalt in een monoloog over hoe	Rani uit haar aantrekking tot de Italiaanse kok tegen Taka, en is vaak zelfbewust en zenuwachtig of dromerig rond hem. Wanneer hij haar uitdaagt om te bewijzen dat India beter is in kussen is Rani verbaas/licht gechoqueerd, maar denkt hier dan over na en probeert verschillende dingen met haar lippen uit	Hoe Rani in beeld wordt gebracht is enigszins objectificerend: we zien hoe de chef naar haar kijkt terwijl zij zich hier niet van bewust is. Anderzijds is er wel een focus op Rani's gedachtegang en emoties gedurende deze momenten, en hoe ze zelf omgaat met haar aantrekking tot hem. De kus kan als een subversief moment gezien worden omdat 1) kussen in Hindi cinema nog niet altijd worden getoond, 2) Rani puur vanuit haar eigen verlangen vertrekt, 3) niet binnen een relatie in wat voor vorm dan ook. Anderzijds wordt het sterk gekoppeld aan een nationalistisch discours, want ze doet het voor India. Subversie van heteronormativiteit haakt ineen met nationalistisch discours ter

				kussen. Rani is het hier niet mee eens en zegt dat India in alles het beste is, waarop hij haar vraagt om het te bewijzen. Rani komt uit de lucht gevallen maar draait zich dan snel om, kust hem, en verlaat dan snel de keuken terwijl ze “only for India!” zegt.	mooi hij haar vond, maar dit verdwijnt in de achtergrond. Wanneer ze hem kust vertraagt het beeld. Muziek	terwijl ze met haar rug naar hem staat. Terwijl de kok aan het praten is, draait ze zich snel hem en kust hem. Daarna loopt ze snel weg	verantwoording.
21	2:18:00 -	Thuiskomst	Huis Vijay	Rani komt aan in het vliegveld terwijl haar familie haar staat op te wachten. Ze vraagt om direct bij Vijay afgezet te worden, zodat ze kunnen praten. Vijay's moeder is blij om Rani te zien en zegt dat ze veel veranderd is, en merkt haar nieuwe jurk met 'diepe' neklijn op. Wanneer Rani en Vijay alleen zijn, geeft Rani hem haar trouwring terug en bedankt ze hem.	Wanneer Rani vertrekt uit het huis van Vijay: muziek en trage beeldsnelheid. Close up van Rani die glimlachend wegwandelt.	Rani draagt een jurk die ze in Amsterdam heeft gekocht maar die blijkbaar in India is gemaakt, met een diepere neklijn dan haar gewone kurta's.	Veel nadruk op kledij in deze sequentie: Rani wordt als hip benoemd door haar familie en moeder van Vijay, voelt zich comfortabel in 'gewaagdere' kledij dan vroeger. Maar er wordt expliciet vermeld dat de jurk in India is gemaakt. Roept idee op dat Rani is gegroeid in zelfvertrouwen en seksualiteit, maar dat ze in kern Indisch blijft. Haar groei kan dus enerzijds gezien worden als het herdefiniëren van wat Indische vrouwelijkheid betekent, anderzijds past deze herdefiniëring binnen een heteronormatief kader.

Piku

Seq	Tijd	Titel	Setting	Plot	Mise en scène	Acteren	Seksualiteit en verzetsstrategieën
1	5:46 - 06:24	Piku komt aan op werk	Architectenbureau	Piku komt aan op haar werk en bespreekt met haar partner (Syed) kort een meeting met een cliënt die zo moet	Camera en geluid neutraal. Inrichting van architectenbureau	Piku haar houding is zeer rechtuit, soms grof, zeer assertief. Haar baas stelt zich	Door de vraag van haar baas wordt het idee geopperd dat er iets speelt tussen hun twee. Piku is een vrouw van in de 30 en ongetrouwd, wat enigszins ongewoon

				<p>beginnen. Syed vraagt haar om niet te moeilijk te doen of ruzie te maken. Daarna merkt hij op dat ze met Aniket gaat lunchen, en zegt hij dat Aniket een eikel is, en dat Piku toch niet zo wanhopig kan zijn. Piku antwoordt dat ze wel zo wanhopig is.</p>	<p>is hip, modern, doet enigszins 'westers' aan? Piku draagt wel een verzorgde kurta en salwaar, eerder 'traditioneel'.</p>	<p>diplomatischer en enigszins verontschuldigend op</p>	<p>is in populaire Hindi films – hiernaar kan haar 'wanhoop' verwijzen. Het feit dat ze misschien iets heeft met haar baas én ook andere personen date, is ongewoon. Piku is zeer assertief en houdt zich niet in, wat afwijkt van veel voorkomende representaties van vrouwelijkheid.</p>
2	8:32 - 10:35	Lunch	Huis van Piku en haar vader (Bhaskor)	<p>Piku en Bhaskor maken ruzie over zijn gezondheidsklachten. Piku denkt dat alles ingebeeld is, omdat geen enkele test uitwijst dat er iets mis is. Ze verwijt hem dat ze 's middags met Aniket had afgesproken en in plaats daarvan constipatieproblemen met haar vader zit te bespreken. Bhaskor zegt dat hij haar altijd volledige vrijheid heeft gegeven, en dat ze niet zo tegen hem mag spreken. Hij vindt dat, wanneer het op relaties aankomt, 'casual' prima is en werkt voor hem. Piku wordt gebeld en klaagt tegen Syed over haar vader zijn hypochondrie.</p>	<p>Camera en geluid neutraal. De inrichting en grootte van het huis doen vermoeden dat Piku en Bhaskor welgesteld zijn en tot de hogere middenklasse behoren.</p>	<p>Piku en Bhaskor gaan zeer fel met elkaar om, ze discussiëren intens en maken ruzie. Piku wordt gepresenteerd als een zeer gepikeerd persoon, Bhaskor als een oudere man die zich druk maakt om gezondheidsproblemen die er al dan niet zijn.</p>	<p>De informele, felle en directe manier waarop Piku haar vader bekritiseert is anders dan hoe relaties tussen kinderen en ouders meestal getoond worden. Zet al een zeer atypische toon. Ook de opmerkingen van Bhaskor, die het prima vindt dat zijn dochter losse relaties heeft en het zelfs liever zo heeft, zijn zeer ongewoon en gaan in tegen heteronormatief beeld.</p>

3	13:23 - 15:30	Date met Aniket	Restaurant	Piku spreekt 's avonds af met Aniket, maar wanneer ze willen bestellen belt Bhaskor haar omdat zijn temperatuur licht is gestegen. Wanneer Piku met de dokter belt en zijn klachten beschrijft, heeft Aniket niet veel zin meer om te eten. Piku wordt opgehaald door Syed, tegen wie ze klaagt dat Aniket inderdaad een eikel is	Camera en geluid neutraal. Restaurant is groot en modern.	Piku gedraagt zich minder assertief op haar date, maar uit erna haar frustraties bij Syed in haar gewone manier van doen.	Bhaskor en zijn gezondheidsklachten wegen zwaar op Piku's sociaal en romantisch leven, en werken zelfs afwerend. Omgang met Syed is informeel, Piku stelt zich eerder agressief op tegenover hem terwijl hij zich veel verantwoordt.
4	17:50 - 21:40	Diner verjaardag overleden moeder	Thuis	Piku haar tante Chobi (de zus van haar overleden moeder) komt eten met haar dochter. Ze praten bij en vraagt waarom Piku met een lang gezicht rondloopt, waarop Bhaskor antwoordt dat ze nog niet getrouwd is en dat het wel daaraan zal liggen. Chobi vraagt hoe haar seksleven is, en waarom ze niet met Syed trouwt. Piku is niet zeker over hem, en verzucht dat 'huwelijk' in hun huis een slecht woord is. Haar vader staat haar bij en zegt dat enkel mensen met een laag IQ trouwen. Chobi gaat hier tegenin en noemt de mooie aspecten van trouwen op, waar Bhaskor niet mee akkoord gaat. Hij stelt dat de	Neutraal	Piku is minder fel wanneer er andere familieleden bij zijn, kan haar verzuchtingen uiten tegen haar tante.	Bhaskor vindt dat vrouwen wanneer ze trouwen niet onafhankelijk genoeg zijn, en uit kritiek op zijn overleden vrouw die enkel hem gelukkig wou maken en niet aan zichzelf dacht. Hij ziet dit als het weggooien van je identiteit, intellect, en zelfrespect. Hij wilt niet dat Piku die beslissing maakt. In deze sequentie wordt kritiek geuit op het instituut van het huwelijk en de machtsverhoudingen daarin. Dit gaat regelrecht in tegen een aantal dominante representaties van de rollen van vrouwen in het huwelijk. Piku's relatie met Syed wordt als een korte-termijnsoplossing gezien omdat ze nu eenmaal noden heeft, wat geldt als haar 'verantwoording'. Haar tante raadt haar aan om een leuke man te vinden en te trouwen, en bevestigt hiermee heteronormatieve verwachtingen. Huwelijk voor Piku zou echter ook kunnen

				mentaliteit van vrouwen hem niet aanstaat			betekenen dat ze 'vrij' is van haar vader.
5	32:55 - 34:40	Verjaardag tante	Feestzaal	Piku en haar vader gaan naar het verjaardagsfeest van haar tante Chobi. Zij stelt Piku voor aan een man, Sourab die in San Francisco zijn eigen galerij heeft. Bhaskor vraagt Sourab meteen of hij van plan is om te trouwen, en probeert hem ervan te verzekeren dat zijn dochter zeer humeurig is terwijl ze erbij staat. Ook vermeldt hij dat ze geen maagd meer is. Piku is gefrustreerd en vertrekt.	Camerastandpunt en beeldgrootte neutraal. Piku is opgemaakt, draagt een sari en gouden juwelen. De setting is zeer affluent en internationaal. Regelmatig wisselen tussen Engels en Hindi.	Wanneer Pika met potentiële partners praat gedraagt ze zich zeer aangenaam. Bhaskor is achterdochtig.	Bhaskor probeert mensen te ontmoedigen om iets met zijn dochter te beginnen – of toch specifiek een serieuze relatie aan te gaan. Hij beschrijft haar als seksueel en financieel onafhankelijk, en dat ze enkel op zoek is naar emotioneel partnerschap. De eigenschappen die hij vermeldt worden gekaderd als 'slecht', omdat Bhaskor denkt dat mannen daarop zullen afknappen. Kan als subversie gelezen worden omdat het mechanismen en waarden binnen heteronormativiteit blootlegt. De vraag werpt zich dan op waarom Piku graag wilt trouwen (ook kostuum verwijst naar trouwen): appropriatie concept huwelijk voor eigen doeleinden (mogelijk niet meer bij haar vader wonen?). Appropriatie kan ook als subversie gelezen worden.
6	35:06 - 36:20	Dansen	Thuis, laat 's nachts	Bhaskor komt laat thuis en is in een goed humeur, zet muziek op en danst in zijn slaapkamer. Piku is geamuseerd en schenkt zichzelf een glas wijn in. Wanneer Syed haar belt, drinkt ze haar glas leeg en sluit ze de deur van haar slaapkamer.	Neutraal	Piku kijkt geamuseerd en liefdevol naar haar vader die aan het dansen is. Geeft ook weer dat ze elkaar wel zeer graag zien.	In deze sequentie (en het begin van de volgende) wordt duidelijk getoond dat Syed de nacht bij Piku doorbrengt. Expliciet verwijzen naar seks buiten het huwelijk is redelijk ongewoon in mainstream Hindi films, zeker wanneer er geen negatieve gevolgen aan gekoppeld worden. Wordt wel gekaderd als een impulsieve beslissing: laat in de nacht, na wijn te drinken, en nadat Bhaskor een

							gesprek tussen Piku en een andere man verpestte.
7	54:04 - 56:01	Bangles* armbanden	Auto (Delhi naar Calcutta)	Rana (de eigenaar van de taxidienst) vervoert Piku, Bashkor, en Budhan (hun bediende) naar Kolkata omdat geen van zijn chauffeurs Piku wilt brengen. Piku heeft <i>bangles</i> gekocht langs de weg, en Rana en Bhaskor klagen dat het hun tijd heeft gekost. Piku antwoordt dat, aangezien haar vader haar niet laat trouwen, ze tenminste van de armbanden mag genieten. Rana reageert verbaasd, en zegt dat het zelfs ongewoon is binnen westerse cultuur dat vaders hun dochters niet laten trouwen. Bhaskor antwoordt dat westerse cultuur niet de standaard voor vooruitgang is, en dat India ze op elk vlak voor waren. Hij noemt een aantal vrouwen op die een grote rol hebben gespeeld in India geschiedenis en de natievorming. Rana merkt op dat al deze vrouwen getrouwd waren, waarop Bhaskor zegt dat huwelijk met een doel niet	Medium close ups Rana en Piku	Piku en Rana delen een aantal blikken wanneer Bhaskor een redevoering afsteekt.	<i>*Bangles zijn een soort armbanden die door getrouwde vrouwen gedragen worden.</i> Subversie heteronormativiteit wordt door Rana opgemerkt, en wordt door Bhaskor's antwoord gelinkt aan een nationalistisch discours. Het potentieel dat Piku heeft, en de rol die ze voor haar land zou kunnen spelen, wordt tegenover huwelijk gezet. Ineenhaking subversie heteronormatief ideaal huwelijk met nationalistisch discours. Wanneer huwelijk een doel heeft kan het voor Bhaskor wel, maar niet om machtsverhoudingen te blijven reproduceren. Blootlegging mechanismen heteronormativiteit? Bhaskor's redevoering schildert in ieder geval een negatief beeld van mannen en stelt bepaalde gebruiken in vraag. Blikken tussen Rana en Piku impliceren groeiende interesse tussen hun twee, zeker van Rana's kant, die na Bhaskor's opmerkingen lang naar Piku blijft kijken terwijl zij zich hier niet van bewust is.

				slecht is, maar dat een huwelijk waarin de man verwacht om gevoed te worden en seks te hebben, niet is waar vrouwen voor gemaakt zijn.			
8	1:04:39 - 1:07:09	Varanasi	Ghat* in Varanasi, 's nachts	Piku is aan het bidden bij een ghat, wanneer Rana bij haar komt zitten. Ze praten over de autorit en de rit die ze nog voor de boeg hebben, waarbij Piku vermeldt dat ze kan rijden, maar het niet graag doet. Rana snapt niet waarom, en zegt dat rijden een vrouw bevrijdt. Piku reageert achterdochtig, en vraagt of hij echt begaan is met vrouwenrechten en emancipatie, of dat hij gewoon indruk wilt maken. Kort daarna wordt ze gebeld door haar vader, en vertrekt ze.	Medium close ups van Piku en Rana	Piku gaat steeds rustiger met Rana om, Rana krijgt steeds meer interesse in Piku en haar leven	<i>*een ghat is een soort stenen trap naar de rivier waar rituelen worden uitgevoerd</i> Door de focus op Rana's expressies wordt duidelijk dat hij steeds meer geïnteresseerd is in Piku. Piku begint zich ook anders op te stellen, en peilt naar zijn meningen en opvattingen, die voor haar duidelijk van belang zijn. Ze is zich ervan bewust dat hij misschien indruk wil maken, en stelt zich als een gelijke op door dat op te merken en hem uit te horen. Wijkt af van veel voorkomende representaties van versieren/flirten waarbij de man de vrouw probeert te 'veroveren' en ze er eerst zeer weigerachtig tegenover staat.
9	1:07:09 - 1:09:10	Overnachten in Varanasi	Hotelkamer in Varanasi, 's nachts	Er zijn geen plaatsen meer vrij in het hotel, en Rana weigert om in de auto te gaan slapen. Na aandringen mag hij van Piku op de bank in de suite van haar en haar vader slapen.	Neutraal	Piku is eerst zeer weigerachtig maar biedt Rana dan toch de sofa aan	Deze sequentie is niet zeer duidelijk te lezen. Er zit wel een zekere seksuele spanning in. Piku twijfelt of ze Rana in de persoonlijke ruimte van haar en haar vader wilt binnen laten: mogelijk door sociale druk of afkeuring als de hotelmedewerkers dit zouden weten (ze kijkt bijvoorbeeld eerst of er niemand anders is voor ze Rana de sofa aanbiedt).

10	1:09:10 - 1:12:10	Vertrek uit Varanasi	Hotelkamer, ochtend	Rana geeft Bhaskor weer advies over zijn constipatieproblemen, en raadt hem aan om op de Indische manier naar het toilet te gaan. Wanneer ze de auto inladen om te vertrekken uit Varanasi, zegt Piku tegen Rana dat hij niet moet denken dat hij op die manier indruk maakt op haar vader of haar.	Close up Rana en Piku	Piku is eerder plagerig dan geïrriteerd of kwaad	Conversatie tussen Piku en Rana kan als flirten gelezen worden. Piku wijst Rana erop dat ze weet wat hij aan het doen is, gelijkaardig aan sequentie 8.
11	1:21:52 - 1:22:39	Aankomst in Calcutta	Ouderlijk huis Bhaskor	Piku's tante en haar man, die in het voorouderlijk huis wonen, discussiëren over wat er van Piku terecht is gekomen. De tante verzucht dat Piku nog steeds single is. Piku's oom krijgt telefoontje dat Bhaskor en Piku waarschijnlijk in Calcutta zijn om het huis te verkopen.	Neutraal	Achterdochtig en roddelend	Uit deze sequentie wordt duidelijk dat niet iedereen binnen de familie het normaal vindt dat Piku nog niet getrouwd is, bevestiging heteronormatief ideaal en dat Piku een 'afwijking' vormt.
12	1:29:43 - 1:33:17	Calcutta tour	Calcutta	Rana wilt de drukte in het huis ontvluchten. Piku leidt hem rond in Calcutta, en bezoekt samen met hem enkele plekken die van persoonlijk belang zijn voor haar. Ze praten over trouwen, en hun persoonlijke redenen waarom ze er niet toe zijn gekomen.	Neutraal	Rana is eerder plagerig.	Piku vindt het vanzelfsprekend dat ze voor haar vader zorgt en wilt hem niet alleen laten, zelfs als ze zou trouwen. Ze vindt dat, als iemand met haar wilt zijn, ze dan ook haar vader erbij zullen moeten nemen. De relatie tussen Piku en haar vader vormt op een zekere manier een barrière. Ze offert veel op voor hem. In die zin komt het overeen met representaties van vrouwen als onzelfzuchtig, empathisch, en berustend in hun lot. Anderzijds wordt dit op een nieuwe

							manier ingevuld doordat Piku op andere vlakken zeer onafhankelijk is. Komt ook terug wanneer ze het over Piku's moeder hebben, die haar job opgaf wanneer ze trouwde en (zagezegd) enkel haar man gelukkig probeerde te maken, wat Bashkor bekritiseerd. Wordt weerspiegeld in de relatie tussen Piku en Bhaskor, maar dan in de context vader-dochter in plaats van het huwelijk. Blootlegging van mechanismen?
13	1:34:34 - 1:34:58	Badminton	Ouderlijk huis Bhaskor, binnenplein	Piku's tante Chobi is ook naar Calcutta gekomen, en ze speelt een wedstrijdje badminton met Rana. Ze merkt op dat ze hem naar Piku heeft zien kijken de vorige avond, waarop hij antwoordt dat hij naar haar aan het kijken was. Chobi lacht en zegt dat ze niets heeft tegen een 4 ^e huwelijk.	High angle shot vanuit Piku's perspectief, die de conversatie overheert	Piku is tegelijk met haar vader bezig en probeert tegelijk naar de conversatie te luisteren, kijkt veel naar Rana. Rana is zich hier niet van bewust en wimpelt Chobi's vragen plagerig af.	Piku is hier degene die kijkt en observeert, zonder dat Rana het doorheeft. Omkering Mulvey. Haar blik is expliciet bewonderend/seksueel. Representeert Piku als vrouw die ook eigen verlangens heeft.
14	1:37:46 - 1:42:22	Waterpomp	Ouderlijk huis Bhaskor	Rana maakt zich klaar om terug naar Delhi te rijden, nadat hij boos is weggegaan van een discussie met Bhaskor. Bhaskor's bediende komt hem bananen brengen en zegt dat Bhaskor hem vraagt om naar beneden te komen. Onder de veronderstelling dat Bhaskor zijn excuses wilt aanbieden zegt Rana dat alles oké is, maar het blijkt dat de waterpomp	Afwisselend medium shot en close up. Kikvorsperspectief Rana, met Piku in de achtergrond die naar hem kijkt	Piku zegt niets en wacht af hoe Rana zal reageren. Rana kijkt regelmatig verbijsterd naar Piku tijdens de discussie, die geamuseerd glimlacht.	Door de blikken tussen Piku en Rana kan Rana's beslissing om uiteindelijk toch de pomp te repareren, gezien worden als iets dat hij voor haar doet. Geheel kan als een test gezien worden, zeker met sequentie 12 in gedachten. Daarin zegt Piku dat, als ze zou trouwen, haar partner haar vader er ook bij zal moeten nemen. Wanneer Piku Rana helpt met de pomp, zegt ze dat het goed is dat hij vertrekt. Dit valt te lezen als haar erkenning van een groeiende aantrekkingskracht tussen hun.

				niet werkt en dat Bhaskor wilt dat Rana hem repareert. Rana lacht om zijn fout en weigert eerst, maar nadat iedereen onderling aan het discussiëren is en Piku stil zit te lachen, geeft hij toch toe. Later komt Piku Rana helpen met de pomp, en zegt ze dat het goed is dat hij vertrekt. Wanneer hij afscheid neemt van iedereen, geeft ze langs haar neus weg aan dat hij nog wel een paar dagen had kunnen blijven.			Ze zegt hier ook mee dat het niet zou passen omdat ze andere prioriteiten heeft die ze niet wil verloochenen, zoals voor haar vader zorgen.
15	1:53:57 - 1:55:08	Afscheids- ceremonie Bhaskor	Huis in Delhi	Op de afscheidsceremonie van Bhaskor, zegt zijn dokter tegen Piku dat haar vader een sterk vermoeden had dat Syed ook aan constipatie lijdt. Wanneer Piku Syed hiermee confronteert, geeft hij het toe, en Piku wandelt geïrriteerd weg.	Neutraal	Piku is rustig maar vastberaden	Piku komt door wat de dokter gezegd heeft tot de conclusie dat zij en Syed niets zouden worden. Ze wilt niet op dezelfde manier met haar mogelijke echtgenoot omgaan als met haar vader, die dezelfde klachten had.
16	1:55:08 - einde	Badminton met Rana	Café en huis in Delhi	Piku en Rana drinken koffie en praten over hoe Piku er voor haar vader is geweest. Volgens Rana maakt dat van haar één van de grote vrouwen waarnaar Bhaskor verwees. Later spelen Piku en Rana badminton op Piku's oprit, wanneer de maid die omwille van Bhaskor ontslag nam	Neutraal	Piku stelt zich kwetsbaar op tegenover Rana wanneer ze over haar vader praten.	Het badminton-spel van sequentie 13 komt terug, waarin Rana en Chobi het over de aantrekking tussen Rana en Piku hadden. Ook komt de maid terug, die zei dat ze wel graag voor Piku zou werken wanneer ze haar trouwt en haar eigen huis zal hebben. Dit alles impliceert dat Piku en Rana misschien een relatie zouden beginnen, maar dat wordt niet bevestigd. De film eindigt zonder dat Piku een

				terugkomt. Piku zegt dat ze vanaf morgen kan langskomen.			duurzame relatie is aangegaan, en is in dat opzicht anders dan de norm.
--	--	--	--	--	--	--	---

English Vinglish

Seq	Tijd	Titel	Setting	Plot	Mise en scène	Acteren	Seksualiteit en verzetsstrategieën
1	7:38 - 9:13	Cafe coffee day	Thuis (Delhi)	Sagar zegt dat Sapna niet bij een vriendin gaan studeren is, maar dat ze naar de koffiebar is met haar vrienden, waaronder enkele jongens. Shashi antwoordt dat de jongens geluk hebben om bevriend te zijn met Sapna. Ook wanneer Sagar zegt dat Sapna een korte rok draagt, vind Shashi dit geen probleem.	Inrichting en grootte wijzen op gezin dat tot de hogere middenklasse behoort. Shashi draagt een mooie sari wat ook refereert naar welgesteldheid én mogelijk iets traditionelere ingesteldheid. Contrast met dochter en man, die westerse kledij dragen.	Shashi wordt als een liefdevolle, toegewijde moeder gerepresenteerd. Stelt zich wel streng op wanneer Sapna thuiskomt.	Afzetting tegen meer stereotiepe/dominante representaties van seksualiteit die door de familie beperkt moet worden
2	9:13 - 10:55	Diner met echtgenoot (Satish)	Thuis	Satish staat niet zo positief tegenover Shashi's handeltje in het laddoo's maken en verkopen. Hij vindt dat enkel	Shashi draagt een sari, Satish hemd en pak	Satish stelt zich dominant en bezittelijk op	Blootleggen mechanismen heteronormativiteit door o.a. verwijzing naar eten en initiatief man

				hij van haar eten zou mogen genieten, maar sribbelt ook niet zeer hard tegen wanneer Shashi duidelijk maakt hoe graag ze dat doet. Shashi verzucht dat ze niet veel meer praten. Later in de slaapkamer vraagt Satish zich speels af waarom ze tijd zouden verdoen met praten.			
3	17:38 - 18:55	Gesprek over het oudercontact	Thuis, slaapkamer	Na het oudercontact vraagt Shashi aan Satish waarom hij met haar is getrouwd, en waarom hij niet voor een modernere vrouw heeft gekozen. Satish maakt er een mopje over, maar Shashi is niet geamuseerd	Neutraal	Shashi wilt bevestiging en liefde, maar Satish ziet het allemaal luchtig in en neemt haar niet serieus	Representatie Shashi als traditionele vrouw doordat ze geen Engels beheerst en haar passie voor koken
4	23:07 - 24:08	Ontmoeting collega Satish	Shoppingcenter	Shashi en haar gezin doen inkopen voor haar reis naar New York. Wanneer Satish een collega tegenkomt, omhelst hij haar. Shashi vind dit vreemd, en vraagt of hij dit met elke collega doet.	Shashi draagt zoals altijd een sari, Satish zijn collega draagt westerse kledij. Satish kikvorsperspectief, Shashi high-angle. Context shoppingcenter refereert naar middenklasse		Shashi's reactie op de manier waarop haar man een collega begroet ligt in lijn van constructie 'Indische' en 'verwesterde' vrouw.
5	26:27 - 26:50	Afscheid	Vliegveld	Satish wilt Shashi omhelzen voor ze vertrekt, maar Shashi schrikt hiervan en vind dit niet gepast.	Shashi sari	Onzeker, verdrietig dat ze haar gezin moet verlaten,	Shashi als traditionele vrouw, zie seq. 4

6	40:52 - 45:00	Koffiebar	Koffiebar in New York	Shashi ziet een koppel kussen in het openbaar, is hier verbaasd over en draait zich snel om terwijl ze in de rij aan het aanschuiven is voor een koffie.	Shashi sari, haar Amerikaanse familie draagt westerse kledij	Onzeker in een ander land en andere stad, geschrokken door het kussen maar niet oordelend	Constructie van binariteit Indisch – Westers door verschillende omgang met seksualiteit
7	51:52 - 56:34	Eerste les Engels	Klaslokaal talencentrum	In de eerste les moeten de verschillende leerlingen zichzelf voorstellen, en waarom ze Engels willen leren. Een van de studenten is Laurent, de man die Shashi hielp met haar koffie. Hij werkt als kok in een restaurant. Shashi is na hem aan de beurt, en wordt door haar kleine onderneming in snacks als entrepreneur benoemd door de docent.	Close up Shashi, Laurent is zichtbaar over haar schouder.	Eerst onzeker, later opgetogen over dat ze een entrepreneur wordt genoemd	Shashi heeft niet door dat Laurent met haar wilt praten en haar nakijkt: constructie Shashi als object om naar te kijken/te bewonderen.
8	58:10 - 59:15	Tweede les Engels	Buiten op straat voor het talencentrum	Laurent begroet Shashi als ze komt aanlopen, en zegt dat hij haar nog herkende van in de koffiebar, omdat hij haar gezicht niet zou kunnen vergeten. Shashi hoort of verstaat dit niet goed en merkt op dat de les zo gaat beginnen.	Close up Shashi en Laurent die naar Shashi kijkt.	Shashi vriendelijk maar gehaast	Shashi beseft niet dat Laurent haar een compliment geeft of met haar aan het flirten is. Ook wanneer hij haar vraagt om koffie te gaan drinken gaat ze niet in op zijn uitnodiging. Constructie Indische vrouw als vroom, mooi, maar ook geen besef van haar schoonheid en die dus niet inzetten.
9	1:06:19 - 1:10:12	Wandeling met Laurent	Straten van New York	Laurent vraagt na de les of hij met Shashi mee mag lopen. Ze praten over eten en koken, en Shashi merkt op dat wanneer mannen koken het 'kunst' wordt genoemd, terwijl het	Shashi draagt rode sari. Camera regelmatig vanuit standpunt Laurent	Shashi is vriendelijk en vindt het fijn om met Laurent te praten, maar voelt zich oncomfortabel wanneer ze beseft dat	Kritiek van Shashi op dominante genderrollen en waarden vormt een betekenisvolle subversie omdat het van iemand komt die geconstrueerd wordt als zeer 'Indisch': draagt traditionele kledij, rol als moeder, reacties op buitenland,

				voor vrouwen hun plicht is. Laurent gaat helemaal mee tot Shashi's station, terwijl hij de andere richting moet uitgaan. Shashi voelt zich hier ongemakkelijk over.		hij speciaal voor haar die route heeft genomen	gebruiken... Door camerastandpunt en focus op Laurent wordt Shashi in beeld gebracht als iemand die zich niet bewust is van de manier waarop Laurent naar haar kijkt. Wanneer ze wel beseft dat hij speciaal met haar mee is gewandeld, voelt ze zich hier ongemakkelijk bij
10	1:12:35 - 1:16:57	Cinema	Cinemazaal in New York	De docent David is afwezig en de groep besluit om samen naar de film te gaan. Tijdens de film kijkt Laurent een aantal keer naar Shashi, en geniet hij ervan om haar van de film zien te genieten. Na de film wordt Shashi gebeld door Sapna, die boos is omdat ze haar boek niet kan vinden. Shashi voelt zich klein en ongewaardeerd, en ze gaat samen met Laurent koffie drinken. Daar kan ze een perfecte bestelling plaatsen zonder dat ze het doorheeft. Hierdoor fleurt ze op en heeft ze haar zelfvertrouwen terug.	Close up Shashi die naar het scherm kijkt. We zien langs haar schouder Laurent naar Shashi kijken.	Shashi is gefrustreerd over hoe ze behandeld wordt door haar familie, maar is steeds comfortabeler en zelfzeker in het Engels praten.	Shashi is zich niet bewust van blik van Laurent en wordt gepresenteerd als object om te bewonderen
11	1:19:16 - 1:20:13	Breakup leraar David	Klaslokaal	De groep praat over het feit dat hun docent, David, uit elkaar is met zijn vriend. Salman maakt eerst een denigrerende opmerking, maar Shashi wijst hem terecht, en zegt dat hartzeer voor iedereen evenveel pijn doet.	neutraal	Shashi bekritiseert Salman mede vanuit haar positie als moeder, en stelt zich open en tolerant op	Door Shashi's commentaar op Salman's opmerking over hun leraar, wordt heteronormativiteit in vraag gesteld. Ineenhaking met Salman's nationaliteit (Pakistan), om India als toleranter te construeren?

12	1:20:13 - 1:26:00	Speeches	Klaslokaal	De docent David legt de klas uit wat ze zullen moeten doen voor het examen. Hij vraagt aan iedereen om te vertellen wat ze fijn vinden aan de les. Laurent weigert eerst, maar geeft dan toe dat hij naar de les gaat omdat hij Shashi graag ziet en haar aantrekkelijk vindt. Salman en Rama zeggen hem hierna dat dat niet zomaar kan, en dat niet alle vrouwen Frans zijn en op die manier gecompimenteerd willen worden. Laurent biedt zijn excuses aan aan Shashi, die ze aanvaardt.	Close ups Shashi en Laurent	Shashi is van haar stuk gebracht en vermijdt Laurent na de les, maar apprecieert het wel dat hij zijn excuses aanbiedt, en is niet kwaad op hem.	Shashi's reactie op wat Laurent over haar zegt bevestigt ideeën over gepaste en niet-gepaste aantrekking en uiting van seksualiteit. Wordt gelinkt aan binariteit India – het Westen door de reacties van Rama en Salman na de les. De manier waarop Shashi Laurent's excuses aanvaardt kan gelezen worden als tegelijk heteronormativiteit in vraag stellen (ze uit kritiek op hoe haar familie haar in een bepaalde rol duwt en met haar omgaat), maar vormt ook geen échte bedreiging want ze gaat niet in op zijn compliment.
13	1:29:00 - 1:31:14	Uitzicht met Laurent	Gebouw en dak talencentrum	Shashi en Laurent nemen per ongeluk de verkeerde lift en gaan helemaal naar de bovenste verdieping. Shashi geniet van het uitzicht en struikelt, maar Laurent ondersteunt haar en maakt aanstalten om haar te kussen. Shashi aarzelt maar loopt dan snel weg	Close up Shashi en Laurent. Beeldvertraging en muziek	Laurent is degene die initiatief neemt en Shashi is van haar stuk gebracht	Shashi wilt niet ingaan op Laurent's avances maar is wel zeer in de war. Link met heteronormatieve ideeën van seksualiteit die binnen huwelijk beperkt moet worden
14	1:31:14 - 1:33:34	Tocht naar huis	Straten New York	Shashi is van streek en loopt door New York naar huis	Breedhoekcamera en close ups om emoties en verwarde staat Shashi te tonen	Verdrietig, in de war, geagiteerd	Combinatie van beelden en lyrics scheppen beeld van Shashi die zeer in de war en triestig is door Laurent's avances, maar mogelijk ook door haar eigen gevoelens

15	1:37:39 - 1:39:22	Empire State Building	Gebouw talentencentrum	Laurent loopt Shashi achterna na de les en wilt zijn excuses aanbieden met een crêpe. Shashi is gefrustreerd en vuurt een monoloog af over wat hij nu verwacht van haar, en dat ze eigenlijk bij haar gezin zou moeten zijn. Ze vertrekt in de verkeerde richting naar het Empire State Building, maar Laurent corrigeert haar, waardoor ze beiden moeten lachen	Medium shot toont afstand tussen Laurent en Shashi	Kwaad, maar moeten daarna ook lachen met zichzelf	Shashi's monoloog impliceert dat ze voor haar familie zou kiezen, en ligt op die manier in de lijn van dominante genderrollen waarbij 'Indische' vrouwen moeilijkheden ondergaan maar altijd zullen doen wat juist is. Anderzijds lacht Shashi ook en worden haar eigen behoeftes erkend.
16	1:48:55 - 1:51:00	Laatste les	Thuis New York	Shashi zegt tegen Radha dat ze geen liefde wenst, maar respect. Ze volgt haar laatste les mee via de telefoon	Medium close up Shashi	Shashi is aangedaan, maar staat vastberaden in haar keuzes en weet wat ze wilt	Uit deze sequentie blijkt dat Shashi wel geniet wel van Laurent's pogingen tot toenadering, maar dat dit nooit een bedreiging zal vormen voor haar familie.
17	2:07:06 - 2:08:35	Shashi deelt laddoos uit	Thuis New York, bruiloft tuin	De hele klasgroep komt naar de bruiloft van Shashi's nichtje. Shashi geeft aan iedereen laddoos, en bedankt Laurent om hoe hij haar heeft doen voelen over zichzelf. Laurent zegt dat ze altijd zeer belangrijk zal zijn voor hem. Shashi's echtgenoot beseft hoe hij zich heeft gedragen tegen haar, en vraagt hij ze hem nog altijd graag ziet, waar Shashi hem van verzekert.	Laurent in high-angle perspectief, Shashi in kikvors.		Subversie heteronormativiteit (aantrekking tussen Shashi en Laurent) wordt gelinkt aan het uiteindelijk bevestigen ervan (Shashi voelt zich beter over zichzelf en ook over haar gezin). Relatie tussen Shashi en Laurent wordt nu meer als gelijk gepresenteerd door o.a. camerastandpunt en antwoord Shashi.

Dabba

Seq	Tijd	Titel	Setting	Plot	Mise en scène	Acteren	Seksualiteit en verzetstrategieën
1	2:03 - 3:50	Eerste lunch	Thuis Ila, keuken	Ila maakt de lunch klaar maar is een kruid vergeten. Haar bovenbuurvrouw, die ze aanspreekt met Auntie, geeft haar een kruid. Ze is er van overtuigd dat het nieuwe recept zal werken voor Ila, en dat haar man (Rajeev) haar een Taj Mahal zal bouwen. Ila geeft het eten mee aan de <i>dabbawala</i> (lunchbezorger).	Klein appartement in Mumbai, afgaande op inrichting waarschijnlijk lagere middenklasse. Close ups van eten en Ila's handen terwijl ze kookt, afgewisseld met medium close ups van Ila.	Ila is beschermend tegenover haar dochter, heeft vertrouwde relatie met bovenbuurvrouw die haar advies geeft over het huwelijk. Bezorgd over relatie met haar man en wilt daar verandering in brengen	Schept beeld van echtgenoot (Rajeev) die afwezig is of weinig aandacht heeft voor Ila. Eten en koken als manier om intimiteit en seksualiteit te verbeelden. Tussen Ila en Rajeev geen communicatie over hun relatie, dus gebeurt dit via eten: bevestigt idee dat onderwerpen zoals seksualiteit, ook binnen een huwelijk, moeilijk bespreekbaar of taboe zijn. Ila probeert binnen deze restricties het heft in eigen handen te nemen.
2	12:50 - 14:41	Makeup	Thuis Ila	Ila heeft haar lunchdoos helemaal leeg terug gekregen, en is blij en benieuwd. Ze maakt zich op voor Rajeev thuiskomt, maar hij gedraagt zich even afstandelijk als anders. Nadat ze doorvraagt beseft ze dat de <i>dabbawala</i> een fout gemaakt moet hebben, en dat haar lunch naar iemand anders is gegaan.	Ila draagt een mooie kurta, heeft gouden oorbellen in en schminkt haar ogen met kohl	Teleurgesteld omdat Rajeev weinig aandacht aan haar schenkt	Zwart omrande ogen en gouden juwelen worden vaak als aantrekkelijk gezien, tekens van seksualiteit Ila. Probeert haar echtgenoot zijn aandacht te trekken en vormt hierdoor geen bedreiging van heteronormativiteit, want blijft binnen het huwelijk.
3	19:34 - 23:10	Eerste brief	Kantine op het werk van Saajan	Saajan opent de lunchdoos en vindt een brief van Ila, waarin ze uitlegt dat de <i>dabbawala</i> een vergissing gemaakt moet hebben. Ze bedankt Raajan dat	Geluid non-diëgetisch: wenen en voice-over Ila bij het lezen van de brief.	Raajan zit alleen en houdt zich afzijdig. Ila is rustig maar enigszins melancholisch omdat haar plan niet werkte.	Ila uit expliciet dat ze connectie zoekt met haar echtgenoot, en dat goed eten maken een manier was om dat te doen voor haar. Past binnen heteronormatief kader, sluit aan bij representaties heldinnen die eigen

				hij alles had opgegeten, omdat ze voor enkele uren dacht dat ze misschien voor verandering kon zorgen in de relatie tussen haar en haar man. Raajan eet de lunchdoos leeg en schrijft een briefje terug, dat het eten wat te zout was vandaag. Ila is beledigd en Auntie geeft haar hete pepers om in de lunch van morgen te doen.	Afwisseling close-up Ila (handen, koken) en medium close-up Saajan.		verlangens en behoeftes hebben. Toont wel tekortkomingen van haar echtgenoot. Geluid helpt idee van fantasiewereld tussen Ila en Raajan te construeren.
4	27:46 - 30:47	Verhaal ventilator	Kantine op het werk van Saajan, keuken Ila	Ila vertelt over haar bovenbuurvrouw, wiens man in een coma ligt en alleen nog maar naar de ventilator kijkt. Wanneer de ventilator dreigde uit te vallen, ging zijn hartslag ook naar beneden. Ze verzucht ook dat Rajeev laat thuiskwam en geen woord zei tegen haar. Saajan antwoordt dat haar man druk bezet lijkt te zijn, en vertelt over zijn eigen leven. Hij oppert dat een tweede kind misschien hun huwelijk kan helpen.	Voice-over Ila en Rajeev	Rajeev's afzondering wordt gekaderd binnen het verlies van zijn vrouw	Wanneer Rajeev Ila's brief leest en bij het gedeelte over de ventilator komt, gaat de ventilator boven zijn hoofd ook trager roteren: parallele realiteit/fantasie tussen Ila en Rajeev. Verdere uitdieping verlangens Ila t.o.v. haar echtgenoot (gelijkaardig aan seq. 3)

5	30:47 - 32:40	Jurk huwelijksreis	Thuis Ila	Ila draagt een jurk die ze op haar huwelijksreis droeg, en probeert contact te zoeken met Rajeev door over hun huwelijksreis en haar zwangerschap te praten. Rajeev geeft maar korte antwoorden, en vraagt ook om minder bloemkool te maken voor lunch. Wanneer Ila zinspeelt op een klein broertje of zusje voor Yashvi, antwoordt Rajeev dat Ila een kleine broer had en dat dat niet goed is afgelopen.	Schemering, beeld Ila zowel in reflectie spiegel als gewoon in beeld.	Rajeev kijkt amper naar Ila en reageert niet op haar fysieke aanrakingen. Ila is zenuwachtig maar blijft proberen om nabijheid te zoeken. Jurk is licht doorzichtig.	Ila's aanrakingen en pogingen om intimiteit te vinden worden genegeerd door Rajeev, die dan reageert met de vraag om minder bloemkool te maken voor lunch. Associatie kan wijzen op metafoor van eten als manier om seksualiteit te uiten, die doorheen de film voorkomt. Stelt genderrollen m.b.t. seksualiteit in vraag, omdat Ila de actieve persoon is en Rajeev hier geen interesse in heeft.
6	49:50	Aubergines	Keuken Ila	Ila was aubergines omdat Saajan heeft vermeld dat dat zijn lievelingseten is. Ze liegt hierover tegen Aunty, en zegt dat ze het gebruikelijke aan het klaarmaken is.	Close-ups Ila, haar handen en eten	Neutraal	Ila doet moeite om Saajan's favoriete eten te maken, impliciete referentie naar eerste brief waarin ze vermeldt dat ze het favoriete eten van haar man heeft bereid. Binnen film teken van groeiende relatie tussen Ila en Saajan, uiting van aantrekking en seksualiteit.
7	55:28 - 56:23	Spelletje pop	Thuis Ila	Ila's dochter Yashvi is met haar pop aan het spelen, en Ila laat zien wat zij vroeger altijd speelde. Ze vertelt dat zij de papa was, de pop de baby, en haar kleine broer de mama. Yashvi moet lachen.	Medium long shots Ila en Yashvi	Ila als moeder	Ila en Yashvi's lachje wanneer Ila vertelt over het spelletje dat zij en haar broer speelden (Ila als papa, haar broer als haar vrouw en moeder van de baby), legt mechanismen heteronormativiteit bloot
8	56:23 - 58:58	Saajan eet de aubergines	Kantine Saajan, thuis Ila	Saajan is blij wanneer hij ziet dat Ila aubergines heeft gemaakt. In haar brief vertelt Ila dat ze denkt dat haar man	Voice-over Ila	Ila is terneergeslagen maar laat dit niet zien aan haar dochter. Saajan eet Ila's gerecht	Link tussen lievelingseten Saajan en affaire van Ila's echtgenoot Rajeev. Saajan eet het mogelijk niet op omdat hij niet wil dat dit de reden ervoor is? Lunch niet opeten kan

				een affaire heeft, en dat ze erover droomt om met haar dochter weg te gaan naar Bhutan. Saajan eet het eten niet op, maar stuurt haar een briefje terug waarin hij vraagt of ze samen naar Bhutan zouden gaan.		niet op nadat hij leest dat ze denkt dat haar man een affaire heeft, denkt na.	enerzijds als afwijzing gelezen worden, anderzijds stelt hij wel voor om mee te gaan.
9	1:02:17 - 1:03:43	Filmmuziek	Keuken Ila	Ila vraagt aan Auntie om de muziek van de film 'Saajan' op te zetten terwijl ze voor zichzelf chai maakt.	Muziek, liefdeslied	Ila is verliefd aan het worden	Representatie van gevoelens van Ila ten opzichte van Saajan door muziek, past binnen strategieën om aantrekking via liedjes te tonen
10	1:18:00 - 1:22:30	Restaurant	Restaurant, thuis Ila, werk Saajan	Ila wacht op Saajan in het restaurant, maar hij laat zich niet zien. De volgende dag stuurt ze hem een lege lunchdoos, waarop hij haar een brief stuurt om zich te verontschuldigen. Saajan legt uit dat hij opstond en dat hij beseftte dat hij een oude man geworden was, en dat hij en Ila niet samen kunnen zijn. Hij geeft toe dat hij wel in het restaurant was, maar haar niet aangesproken heeft. Hij bedankt haar om haar dromen met hem te delen.	Close-up terwijl Ila zit te wachten. Voice over Saajan, met totaalopname van Ila in het restaurant vanuit Saajan's perspectief	Saajan voelt zich oud en ongeschikt, en dit uit zich in zijn lichaamstaal. Ila is zenuwachtig en kijkt reikhalzend uit naar wie er binnenkomt in het restaurant. Ze voelt zich in de steek gelaten wanneer niemand komt.	Ila wordt bekeken door Saajan zonder dat ze het weet, representeert haar in deze sequentie met minder agency. Overeenkomsten met veel voorkomende representaties van vrouw als degene die bekeken wordt.
11	1:35:30	Ila's juwelen	Thuis Ila, straten en treinen Mumbai	Ila doet al haar juwelen uit en schrijft in een brief een Saajan dat ze ze allemaal heeft verkocht, ook haar huwelijksketting, om naar	Voice-over Ila en gezang dabbawala's. Totaalopnames Saajan en	Ila is berustend in haar keuze om te vertrekken, Saajan ondernemend om bij haar te geraken.	Ila is van plan om haar man te verlaten, wat afwijkt van normatieve representaties van vrouwen die berusten in hun lot. Subversie heteronormatief ideaal huwelijk. Verkoop van haar juwelen als

				Bhutan te vertrekken. Haar plan is om nadat Yashvi van school komt, de trein te nemen. Ze is er nog niet over uit of ze de brief gaat versturen of niet. Ondertussen gaat Saajan mee met de dabbawala's om Ila te vinden. De film eindigt met Saajan die op de trein zit tussen de zingende dabbawala's, en naar buiten kijkt.	dabbawala's. Close-up Ila.		symbool voor het afsluiten van haar huwelijk.
--	--	--	--	--	-------------------------------	--	---

