



Studia  
Filmoznawcze  
32  
Wrocław 2011

**Paulina Śmigiel**

Uniwersytet Jagielloński

## **ASHUTOSHA GOWARIKERA LEKCJA PATRIOTYZMU, CZYLI O ROLI KINA INDYJSKIEGO W KONSTRUOWANIU TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ**

We współczesnym świecie pojęcia takie jak „patriotyzm” czy „nacjonalizm” wydają się nie mieć dobrej karmy<sup>1</sup>, jak powiedzielibyśmy, używając hinduskich terminów. Zwłaszcza na Zachodzie patriotyzm kojarzy się dzisiaj z nużącym moralizatorstwem, istniejącym jedynie w pewnych enklawach życia społecznego, okazjonalnie ujawniającym się przez huczne manifestacje. Jeszcze gorzej jest z nacjonalizmem postrzeganym powszechnie wyłącznie przez pryzmat negatywnych jego przejawów. Część teoretyków zajmujących się tym zagadnieniem zdążyła już obwieścić śmierć nacjonalizmu — przegranej ideologii, niemającej zastosowania w dobie globalizacji<sup>2</sup>. Tymczasem organizacja o szowinistycznym charakterze wcale nie ubywa, szczególnie w krajach postkolonialnych, gdzie obserwujemy walkę konkurencyjnych nacjonalizmów.

Dzisiejsze Indie pozostają przestrzenią, w której kategorii przynależności do danych grup społecznych (na przykład etniczność, terytorium, religia, język) są liczne, a ponadto wzajemnie się krzyżują. Dominują przede wszystkim dwa typy nacjonalizmu: indyjski i hinduski. Pierwszy z wymienionych, nacjonalizm indyjski, odwołuje

---

<sup>1</sup> Por. z następującą definicją: „Karma. W filozofii buddyjskiej i hinduistycznej »prawo czynu«, według którego każde działanie czy myśl wywiera wpływ na całość »duchową« jednostki i w konsekwencji oddziałuje na jej kosmiczny rozwój, decydując także o przyszłych wcieleniach (samsara). Suma karmy jednostkowej tworzy karmę globalną wpływającą na los świata. Jest to również pewien kod etyczny warunkujący zachowanie się jednostek w sferze moralnej”. L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, przeł. zespół pod kierunkiem P. Piekarskiego, t. 1, Katowice 1998, s. 423–424.

<sup>2</sup> Zob. A.D. Smith, *Nacjonalizm*, przeł. E. Chomicka, Warszawa 2007, s. 159–176.

się do idei świeckiego państwa narodowego<sup>3</sup>, łączącego pod swym sztandarem nie tylko ludzi wyznających różne religie, lecz także — co dla struktury państwa indyjskiego ma ogromne znaczenie — regiony z odmiennymi tradycjami i językami. Tak „po europejsku” rozumiany nacjonalizm został przeszczepiony na grunt subkontynentu pod koniec XIX wieku za sprawą indyjskich elit współpracujących z Brytyjczykami. Stał się bazą ideową najważniejszej partii w historii Indii — Indyjskiego Kongresu Narodowego, początkowo zrzeszającego zarówno hindusów, jak i muzułmanów. Dzięki poparciu społecznemu i nieustępliwej polityce Kongres wywalczył w 1947 roku niezależność<sup>4</sup>. Zdecydowanym zaprzeczeniem tego ruchu są odwołujące się do pojęcia hinduskości (hindutwa) organizacje i stowarzyszenia, zdaniem których wyłącznym źródłem tożsamości narodowej powinien stać się hinduizm. Wedle koncepcji wyrosłych na gruncie myśli między innymi Ganesha Damodara Savarkara za wszelkie zło w Indiach odpowiedzialni są obcy: muzułmanie i chrześcijanie<sup>5</sup>.

Analizując filmy Ashutosa Gowarikera, odwołam się do nacjonalizmu indyjskiego rozumianego jako kategoria nie tyle polityczna, ile kulturowa. Podejście to wydaje się uzasadnione, gdyż Indie przed 1947 rokiem nigdy nie stanowiły jednolitego organizmu politycznego obejmującego tak rozległe terytorium jak dziś, lecz były rozbite na kilka pomniejszych państw i księstw. Nawet Mogołom w czasach największej świetności udało się zjednoczyć jedynie pewną część północnych Indii, a ich imperium nie wytrzymało próby czasu, nie mogąc poradzić sobie z nieuchronnie narastającymi tendencjami odśrodkowymi<sup>6</sup>. Nie można zatem powiedzieć, iż przed czasami rządów kolonialnych istniał naród indyjski:

Wielkość „antykolonialnych” nacjonalizmów miała postać ideologicznych ruchów mniejszościowych pośród heterogenicznych pod względem etnicznym społeczności, połączonych razem przez kolonialnych zarządców, jak miało to miejsce w Nigerii czy w Indiach. Mimo to, chociaż nie miały one takiej podstawy narodowej, jaką spotykało się w Europie, ich elity starały się ją wytworzyć. Były to „narody zamierzone”<sup>7</sup> [wyróżnienie — P.Ś.].

Podjęte przez elity działania na rzecz wypracowania więzi narodowej stojące ponad religijnymi i regionalnymi podziałami wymagały stosownych zabiegów ideologicznych. Wśród nich znalazło się między innymi: wynalezienie „starożytnej”, „indyjskiej” tradycji, pozwalającej zdecydowanie odróżnić się od białych kolonizatorów<sup>8</sup> oraz reinterpretacja, a *de facto* konstruowanie wspólnej historii w wersji odpowiadającej politycznym interesom<sup>9</sup>. Obie strategie zmierzały do jednego celu,

<sup>3</sup> Zob. J. Kieniewicz, *Historia Indii*, Wrocław 2003, s. 641–642.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 574–595.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 653.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 356–357.

<sup>7</sup> A.D. Smith, *op. cit.*, s. 22.

<sup>8</sup> Zob. J. Virdi, *The Cinematic ImagiNation. Indian Popular Films as Social History*, New Brunswick-New Jersey-London 2003, s. 28.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 30.

jakim było zjednoczenie społeczeństwa poprzez narrację o „wyobrażonej wspólnocie”. Odwołując się do kategorii wprowadzonej przez Benedicta Andersona, należy dodać, iż w jego ujęciu naród jest przede wszystkim kulturowym dyskursem, na który składają się sposoby jego wyobrażania i reprezentacji przez grupy społeczne<sup>10</sup>, zwłaszcza w kategoriach braterstwa i solidarności, odsuwających w niepamięć rzeczywiste nierówności i nadużycia<sup>11</sup>. Uzupełnienie teorii autora *Wspólnot wyobrażonych* przynosi praca Erica Hobsbawna i Rangera Terence’a — *The Invention of Tradition*, w której podkreślone zostało znaczenie literackich i historycznych świadectw posiłkujących się wynalezionymi mitami, symbolami, na poły legendarnymi opowieściami będącymi „wytworami inżynierów kultury”<sup>12</sup>.

Spadkobiercą narodotwórczej misji literatów jest kino, zwłaszcza kino hindi, które, w przeciwieństwie do pozostałych kinematografii subkontynentu, niezależnie od swego językowego medium trafia do ludzi w całym kraju i, co najważniejsze, czyni to w sposób przekonujący i atrakcyjny, będąc jednym z podstawowych środków popularyzujących idee nacjonalizmu w Indiach<sup>13</sup>:

Kino hindi, katalizator misji homogenizacji narodu, przemawia do upośledzonych warstw społecznych, zaszczepiając w nich wiarę w opiekuńczą rolę państwa narodowego<sup>14</sup>.

Zatem traktowanie kina bollywoodzkiego jako zwierciadła idei nacjonalistycznych staje się bardziej uprawnione, jeśli ideologię tę, śladem teoretyków, przyjmie się za wyraz wspólnej kultury publicznej<sup>15</sup>. Podkreślić należy również to, że tożsamość narodowa w społeczeństwach polietnicznych, takich jak Indie, wymaga

stałego odtwarzania i reinterpretowania wzorca wartości, symboli, wspomnień, mitów i tradycji, które tworzą dziedzictwo określonych narodów, a także identyfikacji jednostek z tym wzorcem i dziedzictwem oraz z jego elementami kulturowymi<sup>16</sup>.

Od uzyskania niepodległości przez Indie minęło już ponad sześćdziesiąt lat, jednak społeczeństwo indyjskie nadal nie stanowi jednolitego tworu, a przewyciężanie narastających nieporozumień wydaje się kwestią szczególnie palącą w świetle współczesnej historii, będącej świadkiem licznych przejawów wrogości, głównie na tle religijnym i etnicznym. Podjęte niegdyś przez reżyserów indyjskich zadanie<sup>17</sup>, by zjednoczyć podzielony naród przez wzbudzenie i umocnienie poczucia

<sup>10</sup> Zob. A.D. Smith, *op. cit.*, s. 106–107.

<sup>11</sup> Por. B. Anderson, *Imagined Communities*, [w:] *The Post-Colonial Studies Reader*, red. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, London-New York 2006, s. 125.

<sup>12</sup> Zob. A.D. Smith, *op. cit.*, s. 108. Do „wynalezionych” tradycji autorzy zaliczają ponadto święta narodowe, ceremonie ku czci poległych, flagi, hymny oraz pomnikomanie.

<sup>13</sup> Por. J. Virdi, *op. cit.*, s. 30–33.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>15</sup> Zob. A.D. Smith, *op. cit.*, s. 26–27.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>17</sup> Wzmiankowana książka J. Virdi — *The Cinematic ImagiNation. Indian Popular Films as Social History* — stanowi wnikliwe studium przejawów nacjonalizmu kulturowego na wybranych przy-

wspólnoty, pozostaje więc nadal aktualne. Jak na kino bollywoodzkie przystało, narodowotwórcza funkcja bywa realizowana na rozmaite sposoby, najczęściej w formie dramatów rodzinnych, rzadziej w postaci kostiumowych romansów historycznych. Choć najczęściej patriotyczne wartości pojawiają się w przebraniu fabuł stanowiących realizację „zbiorowego snu”, jak je nazywa Urszula Woźniakowska<sup>18</sup>, to pośród olśniewających blichtrzem i ociekających optymizmem filmowych widowisk rodem ze świata baśni odnajdziemy również filmy odwołujące się bardziej bezpośrednio do problemów dzisiejszych mieszkańców Indii.

Społecznikowskie zacięcie Ashutosh Gowarikera jest zauważalne już na pierwszy rzut oka. Czym jest dla niego kino, reżyser wypowiada się następująco:

Jest to możliwość wpływania na widzów, doprowadzenia do zmiany w ich sposobie myślenia i światopoglądzie w celu ulepszenia czy naprawy społeczeństwa. Jestem głęboko przekonany, że kino musi także dostarczać rozrywki. Zawsze staram się zawrzeć jakieś przesłanie w filmach, starając się publiczność jednocześnie bawić<sup>19</sup>.

Pierwsze kinowe filmy Gowarikera powstały jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku: *Pehla Nasha* (*Pierwsze upojenie*, 1993) oraz *Rozgrywka* (1995). Debiut fabularny to niezbyt porywająca historia o tajemniczym mordercy, natomiast drugi film stanowi mieszankę kryminału z dramatem — szlachetny bohater stara się pomścić śmierć ojca, który oddał życie, wiernie służąc ojczyźnie. Przesłanie zawarte w *Rozgrywce* zdradza moralizatorskie aspiracje początkującego twórcy, lecz jego wczesne filmy nie odbiegały od sztampowych fabuł dominujących w kinie lat dziewięćdziesiątych. Nie zaskarbiły sobie również szczególnej przychylności widzów: *Pehla Nasha* była zupełną kłapą, a *Rozgrywka* miała oglądalność poniżej przeciętnej. W późniejszym czasie Gowariker krytycznie ocenił początki swojej reżyserskiej kariery:

W moich wcześniejszych filmach, *Pehla Nasha* [...] i *Rozgrywka* [...], świadomie starałem się dać widzowi to, czego, jak myślałem, oczekuje [...]. Jak się okazało, źle rozumowałem. Niepowodzenie tych filmów nauczyło mnie, że przewidywanie oczekiwań widzowi nie ma sensu, ważne jest, bym robił rzeczy, w które wierzę i co do których żywię nadzieję, iż spodoba się również widzom. Więc kiedy pisałem [scenariusz] *Lagaan*, starałem się ze wszystkich sił nie myśleć o tym, czy film stanie się popularny<sup>20</sup>.

Patriotyczna wymowa cechuje także trzy inne filmy Ashutosh Gowarikera: *Lagaan: Dawno temu w Indiach* (2001), *Nasz kraj* (2004) oraz *Księżniczka i cesarz* (2008), na których skupię się, analizując ideologiczną retorykę cechującą zaangażowane kino tego wielokrotnie nagradzanego reżysera.

kładach zarówno z klasycznego, jak i współczesnego Bollywoodu (do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku).

<sup>18</sup> Zob. U. Woźniakowska, *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, Kraków 2010, s. 160.

<sup>19</sup> Wypowiedź A. Gowarikera podaję za oficjalną stroną internetową reżysera: <http://www.ashutoshgowariker.com> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

*Lagaan* zawdzięcza swoją sławę przede wszystkim nominacji Amerykańskiej Akademii Filmowej do nagrody Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny jako zaledwie trzeci w historii indyjskiej kinematografii, po *Mother India* (1957) w reżyserii Mehbooba Khana i *Salaam Bombay! (Pokłon Bombajowi!, 1988)* w reżyserii Miry Nair. Film został ciepło przyjęty przez krytykę i widzów, stając się największym hitem roku i bijąc dotychczasowy rekord kasowy, który przez długi czas należał do filmu *Sholay (Płomienie, 1975, reż. Ramesh Sippy)* z Amitabhem Bachchanem w roli głównej<sup>21</sup>.

Opowiadana w *Lagaan* historia przybiera starannie dopasowany kostium historyczny, co czyni ją niezwykle wiarygodną, chociaż stanowi jedynie wytwór fantazji twórcy. Reżyser przedstawia losy mieszkańców maleńkiej wioski Ćampaner, którą nęka długotrwała susza i nadmierne obciążenia podatkowe (tytułowy lagan), nałożone nie przez miejscowego radcę Purana Singha (Kulbhushan Kharbanda), lecz przez Anglików, akcja filmu rozgrywa się bowiem pod koniec XIX wieku. W przeciwieństwie do wyrozumiałego lokalnego władcy Brytyjczycy nie wykazują najmniejszego zrozumienia dla trudnego położenia wieśniaków. Zwłaszcza kapitan Andrew Russell (Paul Blackthorne) wykorzystuje każdą okazję, by brutalnie kpić z domniemanej niższości Indusów. Ich kosztem funduje sobie rozrywkę, między innymi wyznaczając podwójny lagan jako karę wymierzoną radcy za niespełnienie prośby zjedzenia mięsa. Główną rozgrywką pomiędzy kolonizatorami a miejscowymi staje się zakład o bardzo wysoką stawkę. Pewny wygranej Russell składa propozycję jednemu z wieśniaków, Bhuwanowi (Aamir Khan), który widząc pierwszy raz w życiu mecz krykieta, uznał go za dziecinnie łatwą grę: jeśli Indusom uda się pokonać drużynę brytyjską, podatek w prowincji zostanie zniesiony na najbliższe trzy lata, natomiast przegrana będzie równoznaczna z koniecznością zapłaty potrójnej stawki lagan. Bhuwan przyjmuje wyzwanie w imieniu całej wioski, przez co początkowo spotyka się z powszechnym potępieniem mieszkańców, przekonanych o niemożności pokonania Brytyjczyków. Z czasem udaje mu się pozyskać współplemieńców do jedenastoosobowej drużyny krykieta. Przewaga sił zostaje nieco zrównoważona dzięki pomocy siostry kapitana, Elizabeth (Rachel Shelley), która nie akceptując niesprawiedliwej polityki brata, stara się przybliżyć Indusom reguły gry i zakochuje się w dzielnym Bhuwanie. Po trzymiesięcznych przygotowaniach miejscowi stają naprzeciw brytyjskiej drużynie krykieta. Chociaż zwycięstwo Anglików wydaje się przesądzone, to właśnie zespół indyjski ostatecznie wygrywa mecz w wyniku błędu kapitana Russella. Za swoje ryzykancstwo i dumę zostaje ukarany natychmiastową dymisją, rozwiązaniem stacjonującego w prowincji garnizonu i przeniesieniem do placówki w Afryce. Elizabeth również opuszcza Indie, wracając do Londynu ze wspomnieniem nieszczęśliwej miłości.

Wniosłe przesłanie filmu staje się zatem oczywiste: sukces jest możliwy tylko pod warunkiem, że wszyscy Indusi zjednoczą się na wzór mieszkańców Ćampaneru

<sup>21</sup> Zob. *Lagaan beats Sholay in DVD sales*, „The Financial Express”, 21 lipca 2007; <http://www.financialexpress.com/news/Lagaan-beats-Sholay-in-DVD-sales/206016/> (dostęp: 23.06.2010).

oraz uwierzą w swoje siły — wówczas nikt ani nic nie będzie w stanie ich powstrzymać. Jak mówił reżyser o przesłaniu *Lagaan*: „Tam, gdzie jest wola, znajdzie się i sposób, a ludzki duch zatriumfuje”<sup>22</sup>. Bardzo ważnym czynnikiem unifikującym filmową społeczność okazuje się wspólny wróg, który budzi poczucie braterstwa Indusów mimo dzielących ich różnic<sup>23</sup>. Nic tak skutecznie nie mobilizuje podzielonej wspólnoty, jak chwile kryzysu i zagrożenia<sup>24</sup>. Czasy brytyjskiego kolonializmu obrosły już w symboliczne znaczenia, szczególnie że z nimi związane są załączki mitologii walki narodowowyzwoleńczej. Odwołanie się do krykieta jako metafory konfrontacji z obcymi rządami jest wyrazem dążenia do uwznioślenia tradycji patriotycznych. Należy przy tym zauważyć, że reżyser dokonał tutaj sprytnego zabiegu:

Reżyser z lekkim przymrużeniem oka pokazał źródła fascynacji Indusów krykiem. Na ekranie XIX-wieczni wieśniacy podglądają grających Brytyjczyków i stwierdzają: „To się u nas nie przyjmie”. Współczesna widownia zaś uśmiecha się z rozbawieniem, wiedząc, że krykiet jest od lat szalenie popularną dyscypliną sportu w Indiach. [...] Gowariker sprytnie wybrnął z ideologicznej pułapki, krykiet bowiem przywędrował na subkontynent za sprawą Brytyjczyków i jako taki mógłby być postrzegany jako przykład szkodliwego wpływu zachodnich kolonizatorów [...]. W *Lagaan* krykiet staje się narzędziem patriotycznej walki — no, może nie o niepodległość, ale o narodową godność Indusów<sup>25</sup>.

Trzeba zwrócić uwagę, iż losy mieszkańców wioski są uzależnione równie mocno od harmonijnej współpracy hindusów, muzułmanów, sikhów (do drużyny dołącza pochodzący z innej wioski sikh Dewa), a także od poszczególnych jednostek, które muszą odłożyć na bok uczucia szkodzące dobru wspólnoty. Dotyczy to w mniejszym stopniu zazdrosnej o Elizabeth Gauri (Gracy Singh), a w większym zakochanego w niej bez wzajemności Lakhy (Yashpal Sharma), pragnącego pognać Bhuwana, nawet za cenę represji, jakie mogą spaść na całą prowincję. Szpieg w porę zostaje rozpoznany i przechodzi metamorfozę, ponieważ dzięki interwencji znieawidzonego konkurenta Lakha unika śmierci z rąk współplemieńców, chcących ukarać go za zdradę. Poprzez wysiłek i oddanie, jakim wykazał się w kolejnych dniach meczu krykieta, mógł zrehabilitować się za zło wyrządzone wcześniej.

Dwie młode kobiety rywalizujące o miłość Bhuwana, Gauri i Elizabeth, należy pojmować jako reprezentantki symbolicznych wartości. O ile postać Gauri wiąże się z pochwałą rodzimych tradycji i stanowi wręcz uosobienie narodu<sup>26</sup>, o tyle za-

<sup>22</sup> <http://www.ashutoshgowariker.com> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>23</sup> Zob. A.D. Smith, *op. cit.*, s. 78.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>25</sup> K. Lipka-Chudzik, *Bollywood dla początkujących*, Warszawa 2009, s. 317.

<sup>26</sup> Na temat symbolicznych funkcji kobiecych reprezentacji w filmach hindi i ich znaczenia dla ideologii nacjonalistycznych pisali między innymi J. Virdi, *op. cit.*, s. 60–112, oraz D. Valanciunas, *Przedstawienie idealnej kobiety w popularnym kinie indyjskim*, przeł. P. Piekarski, [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009, s. 203–226.

interesowanie Bhuwana młodą Angielką nie wykracza poza przelotne zauroczenie obcą kulturą, tajemniczą, niezgłębianą i pociągającą właśnie ze względu na jej odmiennność. Prawdziwa miłość, w kontekście wymowy filmu Gowarikera, nie może się opierać wyłącznie na powierzchownej fascynacji, lecz na więzi wypracowanej na bazie podzielanych wartości. Własna kultura może czasem wydawać się monotonna, ale w rzeczywistości najlepiej zaspokaja potrzebę bezpieczeństwa jednostki, ponieważ stanowi najbardziej autentyczną i najlepiej zgłębianą formę „sztuki radzenia sobie z radościami, obowiązkami, bólem i stratami, jakie przynosi życie”<sup>27</sup>.

Wygrana w pierwszym historycznym meczu krykieta, która wedle wszelkich racjonalnych przesłanek wydawała się nieprawdopodobna, ma ogromne znaczenie psychologiczne. Umiejętność wyjścia cało z największych opresji i zwycięstwo w pozornie przegranej sprawie stanowi o wyjątkowości Indusów, buduje mit o doniosłym przeznaczeniu społeczeństwa. W ten sposób reżyser przypomina, że dziejowa misja narodu indyjskiego nie jest sprawą jedynie przeszłości. Anthony Smith stwierdza:

W opinii nacjonalistów przeznaczenie narodu ma zawsze wymiar chwalebny, tak jak jego odległa przeszłość; jak sądzą, znakomita przeszłość, zdominowana przez opresyjną terażniejszość, rozbłyśnie znowu dzięki odrodzeniu prawdziwego ducha narodu przez przyszłe pokolenia. Przeznaczeniem każdego narodu jest zatem nie powrót do chwalebnej przeszłości, ale odtworzenie jej ducha na nowoczesną modłę i w zmienionych warunkach<sup>28</sup> [wyróżnienie — P.Ś.].

Nie mniejsze znaczenie od „chwalebnej przeszłości” mają wybitne jednostki, które dzięki charyzmie, uporowi i poświęceniu potrafią pociągnąć za sobą masy<sup>29</sup>. Taką rolę w *Lagaan* odgrywa Bhuwan. Jest nie tylko odważnym, pracowitym młodzieńcem, lecz przede wszystkim staje się przywódcą wiejskiej społeczności. Buntuje się przeciw brytyjskiemu wyzyskowi i wyniosłości, udzielając kapitanowi Russellowi gorzkiej lekcji pokory. Ponadto przeciwstawia się tradycyjnym formom represji, zmuszając mieszkańców wioski do zaakceptowania w drużynie krykieta Kaćry (Aditya Lakhia) wywodzącego się z kasty niedotykalnych.

Autentyzm filmu *Lagaan* wypływa w dużej mierze ze sposobu przedstawienia bohaterów oraz środowiska, w jakim żyją. Niewiele ma wspólnego z feerią barw, do jakiej przyzwyczały nas współczesne bollywoodzkie superprodukcje. Żywoć mieszkańców Čampaneru o wiele bardziej przypomina ciężką dolę wieśniaków z *Mother India* — upragniony monsun nie nadchodzi, kończą się zapasy żywności, a do tego zbliża się widmo kolejnych obciążeń podatkowych. Ich zabawy są mniej huczne, miejscowa świątynia nie tak okazała jak słynne hinduistyczne budowle. Jednakże ich moralne piękno jest znacznie ważniejsze, gdyż przewycięża wszel-

<sup>27</sup> A.D. Smith, *op. cit.*, s. 174–175.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 54.

kie przeciwności losu. Oprócz stonowanej, aczkolwiek bardzo pieczołowicie wykonanej scenografii, doskonale dobranych plenerów i muzyki A.R. Rahmana wiarygodność filmowej narracji współtworzą również kreacje aktorskie pozbawione sztucznej, teatralnej przesady. Całość stanowi pean na cześć moralności i tradycji, które ocalały nienaruszone w małej wiejskiej społeczności występującej w filmie jako substytut całych Indii, co odpowiada niejako następującym rozważaniom teoretycznym:

posiadanie ojczyzny jest postrzegane jako warunek konieczny dla zapewnienia gospodarczego dobrobytu i fizycznego bezpieczeństwa, dlatego też użytkowanie rolniczych i mineralnych zasobów ojczystej ziemi staje się głównym celem nacjonalistów. Stąd między innymi wyrasta typowe dla nacjonalizmu dążenie do osiągnięcia gospodarczej samowystarczalności bądź przynajmniej niezależnego rozwoju w tym zakresie. Wyjaśnia to również nacjonalistyczną ideę rolniczej i dyllii, emocjonalne przywiązanie do „ludu”, chłopskiego stylu życia i chłopskich zwyczajów, mimo tego, że w rzeczywistości nacjonalizm często i uparcie realizuje politykę gwałtownej industrializacji<sup>30</sup> [wyróżnienie — P.Ś.]

Z kolei współczesne realia wsi indyjskiej ukazuje nam inny film Ashutosh Gwarikera — *Nasz kraj*. Z filmem wiązano duże nadzieje<sup>31</sup>, jednak nie powtórzył on sukcesu *Lagaan*. W przeciwieństwie do apoteozy zwycięskich Indii zawartej w poprzednim filmie, reżyser postanowił odczarować wizerunek sielskiej wsi indyjskiej, otwarcie krytykując porządek społeczny współczesnych Indii. Nie przysporzyło to filmowi popularności ani wśród recenzentów, ani tym bardziej wśród rodzimej publiczności.

Do napisania scenariusza *Naszego kraju* Ashutosh Gwarikera zainspirowały autentyczne losy pary NRI (Non-Resident Indian) — Aravindy Pillamari i Raviego Kuchimanchi, którzy postanowili wrócić do Indii i w jednej z wiosek rozwinąć miejscową infrastrukturę oraz założyć szkołę<sup>32</sup>. Losy filmowych bohaterów stanowią również do pewnego stopnia odwzorowanie działań podjętych przez mieszkańców Bilgaonu w ramach projektu zainicjowanego przez ruch Narmada Bachao Andolana. Przewidywał on, iż każda osoba musi uczestniczyć w pracach społecznych zmierzających do stworzenia w wiosce samowystarczalnej sieci energetycznej<sup>33</sup>.

*Nasz kraj* opowiada historię Mohana (Shah Rukh Khan) — ambitnego inżyniera pracującego w NASA, który przed dwunastoma laty opuścił Indie i wyjechał na studia za granicę. Dręczony wyrzutami sumienia postanawia pojechać do rodzinnego kraju i odnaleźć swoją ukochaną nianię, z którą stracił kontakt. Po przyjeździe

<sup>30</sup> A.D. Smith, *op. cit.*, s. 49.

<sup>31</sup> Zob. *Oscars not on my mind, says Ashutosh Gwariker*. Interview for HTTabloid.com, New Delhi, 17 grudnia 2004, cyt. za: oficjalna strona internetowa filmu *Swades*, <http://www.swades.com/interviews2.html> (dostęp: 24.06.2010).

<sup>32</sup> Zob. V. Rano, *The Real Swadesis*, [http://www.nrpulse.com/profile\\_RaviAravinda.htm](http://www.nrpulse.com/profile_RaviAravinda.htm) (dostęp: 25.06.2010).

<sup>33</sup> Zob. *Bilgaon Village: From Darkness to Light*, <http://www.studentorgs.utexas.edu/aidaustin/projects/mhp/mhp.html> (dostęp: 25.06.2010).



okazuje się, że Kaweriamma (Kishori Balal) nie mieszka już w domu starców, lecz została stamtąd zabrana przez Gitę (debiutująca na ekranie Gayatri Joshi) do małej wioski zwanej Ćaranpur. Nie bez trudu Mohanowi udaje się w końcu odnaleźć miejsce pobytu swej niani, mimo iż domyślająca się jego planów zabrania Kaweriammy do Ameryki dziewczyna celowo wprowadza go w błąd, wskazując mu złą drogę. Podczas przedłużającego się pobytu w wiosce mężczyzna nie tylko poznaje problemy, z jakimi borykają się miejscowi, lecz także dzieli z nimi małe radości, uczestnicząc w miejscowych obrzędach. Uparcie i niestrudzenie namawia nianię, by wyjechała razem z nim, kłócąc się jednocześnie z Gitą, która nie chce dopuścić do wyjazdu Kaweriammy, ponieważ po śmierci rodziców stała się ona dla niej i jej młodszego brata Ćikku (Smit Seth) drugą matką. Z czasem Mohan zakochuje się w dziewczynie, dlatego stara się jej pomóc i nakłania mieszkańców wsi, by wysyłali swoje dzieci do prowadzonej przez nią szkoły, której grozi przeniesienie do mniejszej siedziby. Nie czyni tego jednak do końca bezinteresownie, liczy bowiem na to, iż po rozwiązaniu problemu Gita zdecyduje się wyjechać razem z nim. Obserwując życie na wsi, Mohan wielokrotnie krytykuje mieszkańców, zwłaszcza członków Pańćajatu (tradycyjnej wiejskiej rady starszych), za brak aktywności na rzecz poprawy sytuacji, a także za uparte trwanie przy anachronicznych tradycjach. Budzi tym niechęć mieszkańców wioski. Nastawienie do Mohana zmienia się dopiero wtedy, gdy po odwiedzinach w domu biednego Haridasa postanawia przy solidarnym wsparciu mieszkańców zaradzić kłopotom z elektrycznością, tworząc niezależną maszynę napędzaną przez wody górskiego potoku. Wbrew wszelkim oczekiwaniom Mohan wraca do pracy w NASA, ponieważ ważny projekt satelity służącej do pomiaru globalnych opadów wkracza w fazę finalną i obecność inżyniera jest konieczna. W swoim luksusowym mieszkaniu młody Indus nie czuje się już tak komfortowo jak niegdyś, tęskniąc za niedawno odzyskanym poczuciem więzi z ojczyzną i ludźmi, którzy stali mu się bardzo bliscy. Dlatego postanawia wrócić do Ćaranpuru, by tam wykorzystać zdobyte umiejętności do poprawy sytuacji w wiosce.

Ważnym ideologicznym nawiązaniem wykorzystanym w filmie jest odwołanie do postaci Mahatmy Gandhiego<sup>34</sup>, którego prawdziwe imię to Mohandas, czyli „Mohan”, jak imię głównego bohatera filmu Gowarikera. Do idei najślynniejszego spośród współczesnych myślicieli i działaczy indyjskich odsyła również bezpośrednio motto filmu — cytat jednej z wypowiedzi Gandhiego:

Powstrzymywanie się od podjęcia działania z uwagi na to, iż wizja nie może zostać zrealizowana w pełni, lub dlatego, że nie jest podzielana przez innych, jest postawą, która jedynie utrudnia rozwój.

<sup>34</sup> Bardzo ciekawą kwestią jest to, iż Gandhi, potępiając kino jako jedną ze zbędnych zachodnich nowinek technicznych, nigdy nie dostrzegł potencjału, jakie ono oferuje w tworzeniu zjednoczonego narodu. Zob. U. Woźniakowska, *op. cit.*, s. 48.

Podobieństwo filmowej postaci Mohana do Gandhiego przejawia się także w działaniach i poglądach. Obaj starają się uczynić z mieszkańców wsi niezależną, samowystarczalną społeczność; krytykują dyskryminację kastową, dziecięce małżeństwa i promują znaczenie powszechnej edukacji. Mohana z filmu *Nasz kraj* można uznać za współczesne wcielenie Gandhiego, zwłaszcza iż reprezentantem idei gandhyzmu i nacjonalizmu indyjskiego, wywodzącego się jeszcze z tradycji Kongresu Narodowego, jest cieszący się niekwestionowanym autorytetem starzec Dadadźi (Lekh Tandon), który umierając, przekazuje swoją misję Mohanowi: „W dniu, w którym cię zobaczyłem, poczułem coś wyjątkowego, co było od ciebie. Skoro tu jesteś, mogę umrzeć w spokoju”. Reżyser zawęził w tym filmie społeczeństwo indyjskie do kręgu tradycji hinduistycznej. Jest to portret wspólnoty, w której hinduizm, za sprawą zarówno młodych, jak i otwartych na nowe idee starszych ludzi pokroju Dadaydźi i listonosza, przybiera bardziej tolerancyjne oblicze, ale w przeciwieństwie do *Lagaan*, brakuje w *Naszym kraju* odniesienia do różnorodności religijnej i etnicznej Indii.

Określiłabym *Nasz kraj* rodzajem moralitetu, w którym jasne przesłanie i patriotyczna nostalgia łączą się z ostrą, zwłaszcza w warunkach kina bollywoodzkiego, krytyką zacofania wynikającego z kurczowego trzymania się opresyjnych form tradycji<sup>35</sup>. Mimo to nie można zdecydowanie powiedzieć, iż twórca filmu nakazuje swoim widzom całkowicie przekreślić wartość spuścizny kulturowej odziedziczonej po przodkach. Mamy tutaj do czynienia raczej z reinterpretacją właściwą tożsamości narodowej<sup>36</sup>:

nacjonalizm usiłuje stworzyć narody w „prawdziwym” duchu i na „prawdziwy” obraz wcześniejszych etnicznych i religijnych wspólnot, jednak przekształconych w taki sposób, by mogły one zmierzyć się z nowoczesnymi geopolitycznymi, ekonomicznymi i kulturowymi uwarunkowaniami. Może to uwzględniać mniejszą lub większą selekcję i reinterpretację wcześniejszych mitów, symboli, zasad, tradycji i wspomnień, ale zawsze w ramach parametrów i autentycznego ducha istniejących kultur i wspólnot. O ile elity stworzonych narodów pragną stawić czoła imperialnym formom konsumpcjonizmu, mogą one odwoływać się do szeregu wcześniej istniejących zasobów kulturowych, które umacniają ich dążenie do jedności i autonomii. Stąd też ich zdolność mobilizowania obywateli do poświęcania się na drodze do ekonomicznego i społecznego rozwoju, nawet jeśli przyjmują oni zachodnie technologie i praktyki czy nabywają zachodnie dobra i usługi<sup>37</sup>.

Nastroje panujące w Ćaranpurze oddają, typowe zwłaszcza dla wiejskiej społeczności w niepodległych Indiach, rozczarowanie z powodu zawiedzionych pragnień, rozbudzonych niezrealizowanymi obietnicami polityków<sup>38</sup>. Dobrobyt jest odczuwany niemal wyłącznie przez mieszkańców dużych miast na północy kraju, nie wliczając w to dzielnic biedoty, co pogłębia przekonanie o nieudolności władzy centralnej, która obarczana jest winą za wszelkie nierozwiązane problemy. Znalazło

<sup>35</sup> Por. J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 632–635.

<sup>36</sup> Por. A.D. Smith, *op. cit.*, s. 165.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>38</sup> Por. J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 635.

to swoje odzwierciedlenie w przemowie Mohana, wygłoszonej podczas zgromadzenia z okazji utworzenia nowych klas w miejscowej szkole:

Każdego dnia, na naszych ulicach i w naszych domach wielu z nas mówi: „Ten kraj zszedł na psy!”, „Ten kraj zmierza ku zagładzie!” Jeśli tak powtarzamy, pewnego dnia rzeczywiście tak się stanie. [...] Jeśli mamy problem w wiosce, wskazujemy palcem na państwo, a państwo na kogoś innego. My wszyscy zwalamy winę na kogoś innego! Faktem jest, że wszyscy ponosimy winę. Ponieważ problemem jesteśmy my!

Diagnoza Mohana może jest i słuszna, ale niewygodna, ponieważ dobitnie obrazuje bolesną prawdę, której ogół nie chce zaakceptować, trwając uparcie w przekonaniu, iż wyłącznie wierność odziedziczonym starożytnym tradycjom stanowi receptę na przezwycięzenie kryzysu. Adwokatem tego stanowiska w filmie jest przede wszystkim bramin Muniśwar: „My mamy jedną rzecz, której oni [tj. Amerykanie — P.Ś.] nigdy nie będą mieli — naszą kulturę i tradycję. [...] I dopóki to mamy, nikt nie może nas zniszczyć”.

Siłę poglądów wygłaszanych przez Mohana zdecydowanie osłabia to, iż jest w wiosce tylko gościem, przybyszem z zewnątrz, który uległ amerykanizacji. Jego opinie są dla Indusów co najwyżej fanaberiami zdegenerowanego emigranta, jeśli nie jawnym atakiem wymierzonym w rodzimą tradycję, której nie rozumie, ani nie szanuje. Gita przekomarzała się z Mohanem, mówiąc o nim „Niepowracający Indus”<sup>39</sup>, pragnęła bowiem mu uświadomić, iż musi bardziej zagłębić się w życie wiejskiej społeczności, zanim zacznie potępiać jej członków. W mniemaniu przeważającej większości ludzi, nie tylko w Čaranpurze, ale i w całych Indiach, przedstawiciele diaspory są tożsami z upadłymi, wykorzenionymi dezertierami. Przez długi czas bollywoodzka kinematografia wiernie podtrzymywała ten stereotyp emigranta, a zmiany nastąpiły dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku za sprawą filmów *Żona dla zuchwałych* (1995, Aditya Chopra) czy *Obcy kraj* (1997, Subhash Ghai).

Patrząc na sytuację wiejskiej społeczności z dystansu, Mohan mógł dostrzec wady tradycji niezauważane przez miejscowych. Dla nich są one nieodłączną, naturalną częścią odwiecznych praw społecznego czy religijnego porządku. Ashutosh Gowariker przez postać głównego bohatera zwraca uwagę na niezwykle ważną kwestię, jaką stał się dla współczesnych Indii odpływ wykształconej młodej elity do diaspory, która zdobywszy za granicą wysokie kwalifikacje i umiejętności, w przeciwieństwie do Mohana, nie powraca już do kraju.

Po umiarkowanie przychylnym odbiorze *Naszego kraju* Ashutosh Gowariker postanowił powrócić do fikcji historycznej, tym razem sięgając w zamierzczłą przeszłość. Akcja *Księżniczki i cesarza* toczy się w szesnastowiecznym imperium Mogolów. Film nie powtórzył sukcesu *Lagaan*. Mimo nagród otrzymanych na za-

<sup>39</sup> Skrót NRI bywa złośliwie rozwijany Non-Returning Indian zamiast pierwotnego znaczenia Non-Resident Indian.

granicznych festiwalach<sup>40</sup> w kraju wywołał lawinę protestów i to nie tylko ze strony historyków za niezbyt dokładne przedstawienie realiów epoki<sup>41</sup>. Niekorzystny portret Radźputów spotkał się z ostrą reakcją ludności etnicznie powiązanej z rodami wojowników, co ostatecznie spowodowało, że superprodukcja Gowarikera w całym Radżastanie nie była w ogóle pokazywana<sup>42</sup>. Zakaz wyświetlania, jakim został objęty film jeszcze w kilku innych indyjskich stanach, zrodził nawet poważną refleksję, czy widzowie powinni mieć aż tak ogromny wpływ na kinematografię. W artykule *Against street censorship* Rishi Vohra zdecydowanie się temu sprzeciwia, dopatrując się w skrajnie emocjonalnych reakcjach na filmy nawołujące do tolerancji religijnej poważnego zagrożenia dla swobodnej ekspresji twórców indyjskiego kina<sup>43</sup>.

W *Księżniczce i cesarzu* indyjską, a właściwie hinduską społeczność najbardziej wzburzyło zapewne przedstawienie jednego z największych cesarzy Mogołów — Akbara — jako rzecznika sekularyzacji państwa, w którym dobrobyt opierałby się na równych prawach dla wyznawców wszystkich religii. Czarę goryczy przepełnił niekorzystny wizerunek zaściankowej polityki Radźputów sportretowanych jako ludzi dbających wyłącznie o swoje partykularne interesy. Film Gowarikera jest wizją miłości, która nie tylko ma moc przewycięzania społecznych konwenansów, lecz również stanowi nieodzowny fundament cywilizacji opartej na poszanowaniu wzajemnej odmienności. Z kolei wyważone, subtelne kreacje aktorskie pary kochanków — Hrithika Roshana (muzułmański Akbar) i Aishwaryi Rai-Bachchan (hinduska Dżodha) — są doskonałym kontrapunktem monumentalnych pałacowych wnętrzarównież siedziby radźpuckiego radży Ameru (Kulbhushan Kharbanda), jak i dworu mogolskiego. Postać muzulmańskiego władcy jest w filmie idealizowana. Akbar znany był z tolerancyjnej postawy względem hindusów, faktycznie zniósł dźizję (podatek nakładany na niewiernych), nie zmuszał swej żony do przejścia na islam oraz ukrócił nadużycia finansowe wezyrów, jednakże dał się także poznać jako człowiek bezwzględnie tępiący swoich oponentów<sup>44</sup>.

Spoglądając na współczesną historię Indii zdominowaną przez liczne hindusko-muzułmańskie zamieszki, dostrzeżemy, jakiej odwagi wymagało ze strony reżyse-

<sup>40</sup> Zob. *Jodhaa Akbar wins Audience Award at Sao Paulo International Film Fest*, „Business of Cinema”, <http://www.businessofcinema.com/news.php?newsid=10591> (dostęp: 25.06.2010) oraz *Jodhaa Akbar, Hrithik win awards at Golden Minbar Film Festival in Russia*, „Bollywood Hungama News Network”, 23 października 2008, <http://www.bollywoodhungama.com/news/2008/10/23/12089/index.html> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>41</sup> Zob. więcej: A. D’Mello, *Fact, myth blend in re-look at Akbar-Jodhabai*, „The Times of India”, 10 grudnia 2005, <http://www.timesofindia.indiatimes.com/articleshow/1326242.cms> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>42</sup> Zob. więcej: *Jodhaa Akbar not being screened in Rajasthan*, „Bollywood Hungama News Network”, 16 lutego 2008, <http://www.bollywoodhungama.com/news/2008/02/16/10908/index.html> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>43</sup> Zob. R. Vohra, *Against street censorship*, „The Hindu”, 16 marca 2008, <http://www.communism.blogspot.com/2008/03/jodhaa-akbar-and-street-censorship.html> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>44</sup> Por. J. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 294–300.

ra nakręcenie filmu, w którym głównym bohaterem jest właśnie islamski imperator, w dodatku ukazywany w korzystnym świetle jako wzór dla dzisiejszych Indusów. Jak pisał Krzysztof Lipka-Chudzik:

warto zauważyć, że po wielu latach antymuzułmańskiej nagonki na ekrany powrócił islam, którego potęgę uosabia mądry, sprawiedliwy i waleczny cesarz Akbar. Czyżby wreszcie kino hindi wyzbyło się piętna fundamentalizmu religijnego?<sup>45</sup>

Trudno udzielić zdecydowanej, jasnej odpowiedzi na pytanie postawione przez autora *Bollywoodu dla początkujących*, nie ulega jednak wątpliwości, iż współczesne kino bollywoodzkie systematycznie wyzwała się spod presji konwencji jeszcze niedawno ściśle przestrzeganych. Przemiany te dotyczą sposobów portretowania społeczności, a także sięgania po bardziej drażliwe czy wręcz kontrowersyjne tematy. Z odbiorem takich filmów bywa różnie. W przypadku Ashutosha Gowarikera postulat społecznej solidarności przemycony pod płaszczykiem niezwyklego meczu krykieta okazał się udaną lekcją patriotyzmu. Jednak już bezpośrednia forma krytyki ortodoksyjnych przejawów kultury i tradycji, nawet jeśli pojawia się z towarzyszeniem pięknej muzyki A.R. Rahmana, kunsztownych, autentycznych kostiumów z epoki czy niekwestionowanych megagwiazd bollywoodzkiego ekranu, nie jest w stanie przekonać rodzimych widzów, przynajmniej nie na skalę masową. Trudna, ponura egzystencja przeciętnego mieszkańca Indii całkowicie uzasadnia niechęć do filmów o pesymistycznym wydźwięku<sup>46</sup>. Sam reżyser świadomie tworzy kino, które nie jest obliczone na osiągnięcie sukcesów kasowych, gdyż inne jest przeznaczenie jego dzieł:

Dla mnie patriotyzm nie jest tym, co rodzi się w porównaniu z innym, lecz czymś, co tkwi we mnie. Dlaczego nasz patriotyzm jest zawężony wyłącznie do okazjonalnych przejawów wywołanych meczami Indie–Pakistan czy wojną w Kargilu? W naszym codziennym życiu nie mamy skrupułów, by przejeżdżać na czerwonym świetle, niszczyć publiczną własność czy nadużywać swoich praw. Nie wybieram takich tematów, chcę stawiać sobie szlachetne cele. Robię film, ponieważ pragnę zwrócić uwagę na poniżenie ludzkiej egzystencji. Jeśli *Nasz kraj* jest w stanie namieszać i pobudzić nawet niewielką moją publiczność, uznaję, iż udało mi się porużyć ludzkie sumienie<sup>47</sup>.

Jestem przekonana, że ten skromny cel, jaki postawił sobie reżyser, został osiągnięty. W licznych recenzjach odnajdziemy ślady pochwał, ale i świadectwo głębokiego oddziaływania jego filmowych narracji. Przykładem może być opinia wyrażona przez Sudisha Kamatha w „The Hindu” na temat *Lagaan*:

ten film to nie tylko opowieść. To przeżycie. Doświadczenie oglądania czegoś, co wlewa w ciebie życie, wywołuje uśmiech na twarzy bez względu na to, jak bardzo byłbyś przygnębiony<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> K. Lipka-Chudzik, *op. cit.*, s. 336.

<sup>46</sup> Por. U. Woźniakowska, *op. cit.*, s. 157–160.

<sup>47</sup> A. Gowariker, *Patriot*. Rozmowę przeprowadziła B. Somaya, „Screen”, 19 listopada 2004, <http://www.swades.com/interviews1.html> (dostęp: 25.06.2010).

<sup>48</sup> S. Kamath, *Scoring sixers with every scene*, „The Hindu”, 29 czerwca 2001, <http://www.hinduonnet.com/2001/06/29/stories/0929022j.htm> (dostęp: 25.06.2010).

Filmy Ashutosh Gowarikera nie są być może typowym przykładem reprezentacji nacjonalistycznego charakteru indyjskiego kina, który zazwyczaj przejawia się w formie dużo bardziej krzykliwej, hagiograficznej i pogodnej. Wydaje mi się jednak, iż stanowią interesującą i ambitną jego odmianę. W wyrażaniu patriotycznych wartości poprzez kinematografię reżyser miał wielu poprzedników i zapewne nie zabraknie jego naśladowców, ponieważ, jak słusznie zauważyła Jyotika Virdi, naród i kino zaistniały w Indiach w tym samym czasie<sup>49</sup>, stąd ich mariaż, niemalże naturalny i nieunikniony, stał się nieodzowną cechą kina hindi. Naród potrzebował kina, by skonstruować własny wizerunek, a następnie go wypromować, natomiast twórcy filmowi od zawsze lubili sprzedawać widzom marzenia. Mając na uwadze następującą konstatację Anthony’ego Smitha:

Tożsamości narodowe jeszcze bardziej pożądane są poza krajami Zachodu, gdzie istnieje dużo bardziej nagląca potrzeba znalezienia miejsca połączonym przez kolonializm ludziom oraz zapewnienia im jakiegoś stopnia bezpieczeństwa politycznego i poczucia przynależności kulturowej<sup>50</sup>,

myślę, że można zrozumieć potrzebę podtrzymywania wiary w potęgę wspaniałych, zjednoczonych Indii.

## **LESSON IN PATRIOTISM BY ASHUTOSH GOWARIKER — THE ROLE OF INDIAN CINEMA IN CONSTRUCTING NATIONAL IDENTITY**

### Summary

The paper is devoted to the nationalistic character of Indian film narratives given by Ashutosh Gowariker in his three movies: *Lagaan*, *Swades* and *Jodhaa Akbar*. Taking the cultural understanding of nationalism derived from the theories of Benedict Anderson, Eric Hobsbawn and Anthony Smith as a starting point, the author attempts to show how the director tries to build his narrations about India as an ‘imagined community.’ Since both cinema and the idea of ‘nation’ appeared in the subcontinent at approximately the same time, it is exceedingly essential to recognize the vital implications of their coexistence. Ashutosh Gowariker’s movies are one of the most interesting samples of Indian cinema’s endeavour to promote the idea of united India where people with different religious, ethnic and social backgrounds can live in peace and harmony. The nationalistic rhetoric manifests itself in the portrayal of the community’s solidarity against colonial exploitation, in the representation of both ideal Indian women and emigrant patriot, and finally in apotheosis of the great Muslim ruler whose tolerance serves as a role model for contemporary India and its struggle in facing the growth of religious fundamentalism.

*Translated by Paulina Śmigiel*

<sup>49</sup> Por. J. Virdi, *op. cit.*, s. 26.

<sup>50</sup> A.D. Smith, *op. cit.*, s. 167.