

„BO POLAK I CHIŃCZYK TO JEDNA RODZINA”?
WIZERUNEK CHIN I CHIŃCZYKÓW
WE WSPÓŁCZESNYM KINIE POLSKIM

1. Wprowadzenie

Punktem wyjścia do rozważań uczynimy politykę. Kluczową dla historii Polski cezurą jest 4 czerwca 1989 r. Jak na ironię tego dnia na Placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie został rozjechany (w przenośni i dosłownie – czołgami) największy bunt przeciw chińskiej dyktaturze. Potem już nikt tak zbiorowo nie protestował... Polacy przeżyli te wydarzenia bardzo mocno. Z biegiem czasu stosunek do Chin uległ jednak zmianie – dziś trudno je lekceważyć, niezależnie od naszej oceny ustroju ChRL. W związku z tym we współczesnej polityce wobec Chin (abstrahując od tego, która partia polityczna sprawuje władzę) dominuje pragmatyzm¹.

Chociaż znajduje on odzwierciedlenie również w twórczości filmowej, nie oddaje dominujących wśród ogółu Polaków poglądów. Tomasz Bieliński i Julia Janiak wykonali w 2022 r. sondaż (jedynie na 192 respondentach, co skłoniło ich do uznania wyników za wstępne)², gdzie stwierdzili: „Pomimo działań ChRL z zakresu miękkiej siły [*soft power* – K.O.], które mają wpływać na polskiego odbiorcę, ogólna opinia o Chinach jest negatywna”. Także politykę Chin Polacy wartościują pejoratywnie, co nie wpływa na to, iż „Polacy pozytywnie oceniają kulturę Chin” i „mają pozytywne zdanie o chińskiej gospodarce”³. Dowodzi to pragmatyzmu – nie da się zlekceważyć faktu, że Chiny stały się potęgą gospodarczą. Polscy filmowcy w przeważającej większości podążyli za tym, co pozytywne w stosunku Polaków do Chin (kultura i gospodarka), bardzo rzadko podejmując trop polityczny.

<https://doi.org/10.26881/gdaw.2026.29.05>

* ORCID: 0009-0000-3042-8604

¹ J. Nawrotkiewicz, *Podążając ze światowymi trendami – ewolucja poglądów polskich partii politycznych na temat Chin*, Association for International Affairs (AMO), Praga 2023, s. 24–25.

² T. Bieliński, J. Janiak, *Miękka siła Chin. Wpływ soft power na wizerunek Chińskiej Republiki Ludowej w Polsce*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2023, z. 24, s. 143–152.

³ *Ibidem*, s. 161.

W tym kontekście interesują mnie trzy filmy fabularne: *Kochankowie Roku Tygrysa* (2005) Jacka Bromskiego, *Statyści* (2006) Michała Kwiecińskiego, *Minghun* (2024) Jana P. Matuszyńskiego oraz dwa dokumentalne: *Miliard szczęśliwych ludzi* (2011) w reżyserii Macieja Bochniaka i *Tajwan. Życie w cieniu Chin* (2023) Krzysztofa Dzieciolowskiego.

2. Umowne *love story*, czyli *Kochankowie Roku Tygrysa*

Cztery analizowane poniżej filmy odwołują się do relacji kultur polskiej i chińskiej. Spojrzę więc na nie przez pryzmat trzech dominujących w naukowym dyskursie kategorii kulturoznawczych odnoszących się do spotkania kultur: multikulturowości (wielokulturowości), interkulturowości i transkulturowości. Pierwsza z nich oznacza koegzystencję kultur, ale bez głębszego wpływu na siebie⁴, druga obejmuje wzajemne uczenie się kultur od siebie, współpracę i dialog (ale z zachowaniem kulturowej odrębności)⁵, natomiast trzecia określa tak silne mieszanie kultur, że tworzą one nowy, hybrydyczny jej wymiar⁶. Przeanalizujmy, z którymi koncepcjami kontaktów międzykulturowych korespondują wymienione filmy.

Zacznę od nawiązania do obrazu, do którego obszerniej wrócę w dalszej części artykułu. W filmie *Miliard szczęśliwych ludzi* jeden z jego bohaterów, lider grupy Bayer Full, śpiewa po mandaryńsku swój znany przebój *Wszyscy Polacy*. W chińskiej wersji pojawiają się słowa „bo Polak i Chińczyk to jedna rodzina”. Brzmiałyby oczywiście kuriozalnie, jakie bowiem wydarzenia historyczne czy powinowactwa kulturowe miałyby uzasadniać tak bliskie relacje polsko-chińskie? Ale jeśli traktować ten tekst nie jako metaforę relacji między społeczeństwami, ale literalnie (konkretny Polak, konkretny Chińczyk), to sprawa wygląda inaczej.

Drogą mikrohistorii, „skrzyżowania krwi” – podążają dwa filmy: J. Bromskiego i J.P. Matuszyńskiego. Wprawdzie pojęcie mikrohistorii pochodzi z nauk historycznych⁷, ale jest ono kategorią kluczową na gruncie związków kina i przeszłości – najczęściej bowiem o przeszłości opowiada się przez pryzmat codziennych

⁴ B. Szlachta, *Problem wielokulturowości* [w:] *Wielokulturowość*, red. B. Szlachta, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2022, s. 15–19.

⁵ A. Suwalska-Kolecka, *Mad Forest. A Play from Romania Caryl Churchill. Rewolucja oczami outsidera, czyli próba dialogu*, „Tekstyliada” 2017, nr 4, s. 60–61.

⁶ „Transkulturowość prowadzi (...) do heterogenizacji kultur, mieszania się, spinania i splatania w sieci nowych powiązań różnorodnych elementów składowych uczestniczących w kontakcie kultur. Kontakt ten jest złożonym, długotrwałym, a w zasadzie niekończącym się procesem uzgadniania symboli i wartości, tworzenia i stosowania kodów komunikacyjnych”, U. Kusio, *Transkulturowość* [w:] *Wielokulturowość*, s. 80.

⁷ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999, s. 17.

ludzkich doświadczeń, nawet wtedy, gdy są to doświadczenia znanych historycznych postaci⁸.

Jacek Bromski jest jednocześnie reżyserem i autorem scenariusza, opartego na jego opowiadaniu *Amur*⁹, nawiązującym tytułem do rzeki oddzielającej Rosję od Chin. Pierwsza polsko-chińska koprodukcja – co podkreślała ówczesna prasa – to historia miłosna młodej Chinki o imieniu Song (Lu Min) i Wolskiego (Michał Żebrowski). W 1913 r. polski zesłaniec zostaje postrzelony w trakcie próby ucieczki z rosyjskiej niewoli. Rannego mężczyznę znajduje w lesie myśliwy Guo. Zabiera go do swojej chaty, z pomocą żony i córki stara się uratować mu życie. W trakcie wielomiesięcznego pobytu Wolski dochodzi do siebie, ale także zakochuje się w Song. W wywiadzie udzielonym przed rozpoczęciem zdjęć, gdy poszukiwano partnerki ekranowej dla M. Żebrowskiego, reżyser podkreślał kluczowe znaczenie wątku romantycznego oraz ambicję, aby widz w kinie uwierzył, że „miłość może pokonać granice między językami i kulturami”¹⁰. *Kochankowie Roku Tygrysa* są więc klasycznym melodramatem¹¹. Akcja rozgrywa się w dżungli, z dala od cywilizacji. On – wojownik, doświadczony przez rosyjskie więzienie, ona – dobra, piękna i oddana opiece nad nim. Zakochują się w sobie od razu (Song jest zafascynowana mężczyzną, gdy śpi pogrążony w chorobie, Wolski zakochuje się od razu, gdy odkrywa jej prawdziwą pleć).

Mimo tak znaczącego akcentowania historii nieszczęśliwej, zakazanej miłości, na co wskazuje sam tytuł filmu (*nota bene* pozbawiając widza fabularnej tajemnicy, co pozwala przypuszczać, że chodziło o wyraźną gatunkową identyfikację obrazu), na rozwój relacji romantycznej wraz z zakończeniem twórcy przeznaczili jedynie 20 minut ze 100. Podkreśla to umowność przedstawionych zdarzeń, ale przede wszystkim – implicytnie – ujawnia pragmatyczne intencje J. Bromskiego, który nazywał film „pierwszą koprodukcją polsko-chińską”. Najprościej budować relacje ponad narodami, wykorzystując mikrohistorię, a szczególnie – uniwersalny motyw miłości. Gdyby jednak to na miłosnym wątku zależało twórcy, stopniowo

⁸ Zob. K. Kornacki, P. Kurpiewski, *Kino jak nauczyciel. Klasyfikacja działań autorskich współczesnego polskiego kina historycznego (propozycje)* [w:] *Historia wizualna w działaniu: studia i szkice z badań nad filmem historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Wydział Historii UAM, Poznań 2020, s. 65–66.

⁹ I. Sławińska, *Kochankowie Roku Tygrysa*, „Kino” 2005, nr 9, s. 12.

¹⁰ *Bromski chce kręcić w Chinach film o zesłańcach*, 23.09.2003, <https://film.wp.pl/bromski-chce-kracic-w-chinach-film-o-zeslancach-6024824023290497a> (dostęp: 2.02.2026).

¹¹ Melodramat „Charakteryzuje się atrakcyjną fabułą, najczęściej (ale niekoniecznie) miłosną, uproszczoną psychol[ogią] ze skłonnością do patosu i konwencjonalnymi postaciami. (...) M[elodramat] wyróżnia kilka zasadniczych cech: typ bohatera, przypadkowość spotkania i miłość od pierwszego wejrzenia, działanie losu, który połączył (a następnie rozdzielił) ukochanych, zakończenie (pesymistyczne lub optymistyczne)”, T. Lubelski, *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, wyd. 2 poszerz., Kraków 2010, s. 637. W opisie tym budzi wątpliwości opcja optymistycznego zakończenia, która jest raczej cechą komedii romantycznych.

przedstawiłby ewolucję uczucia, tymczasem *Kochankowie...* wywołują wrażenie komiksowości wątku lirycznego – w ciągu kilkunastu minut dochodzi do dynamicznej sekwencji wydarzeń: Wolski rozpoznaje, że Song to kobieta, odbywa z nią stosunek seksualny – oczywiście romantyczny, bez ukazania dolegliwości związanych z utratą dziewictwa, i zaraz zostaje wygnany przez ojca Song. Jacek Bromski znaczącą część czasu ekranowego poświęcił na portretowanie codzienności rodziny myśliwego, na którą składają się gotowanie, polowania czy pielęgnowanie bardziej niespotykanych dla Europejczyków zwyczajów jak szamańskie tańce rytualne¹².

Taka aktywność inscenizatora lokuje się w kręgu zarysowanych powyżej zainteresowań Polaków Państwem Środka – wynika z chęci poznania jego kultury. Rzeczywiście, film można by uznać za próbę zapisu etnograficznego, gdyby nie fakt, że stanowi umowną rekonstrukcję obyczajów sprzed niemal stu lat. Jest ona konwencjonalna, bowiem obrazy przygotowywania posiłków, a nawet skrótowo ukazane szamańskie obrzędy nie realizują funkcji poznawczej, ale ilustracyjną – mają podkreślić ciężki żywot chińskiej rodziny i uęzotoczyć zarazem świat przedstawiony, pokazać, jak bardzo jest inny od naszego. Tymczasem dominuje w filmie to, co uniwersalne – opowieść miłosna wywiedziona z melodramatycznej konwencji zachodniej cywilizacji, która „demoluje” świat lokalnych wartości w podwójnym tego słowa znaczeniu: skłóca ojca z córką (na poziomie fabuły), ale także lekceważy kulturową odmienność – skoro okazuje się, że można ją w tak prosty sposób, poprzez uproszczony miłosny wątek, przewartościować. Film J. Bromskiego stanowi jedynie pozorną próbę zbliżenia się do kultury chińskiej, w rzeczywistości ujawnia poczucie wyższości Okcydentu nad Orientem. Moralna niejednoznaczność głównego bohatera nie jest w stanie zmienić tego wydźwięku.

Ważnym elementem fabuły miał być wątek emancypacji młodej kobiety – ale i on został potraktowany skrótowo, czy wręcz groteskowo. Kiedy ranny Polak trafia do chaty myśliwego, a Song zaczyna przejawiać oznaki sympatii wobec nieznanego, zostaje przebrana na polecenie rodziców w męski strój¹³. Równie niewiarygodnie

¹² Chińscy cenzorzy nie zaaprobowali sceny z szamanem, co spowodowało, iż reżyser musiał interweniować u wyższych przedstawicieli państwowych, A. Zuchora, *Kokosy za wielkim murem*, „Film” 2006, nr 5, s. 54.

¹³ Dodajmy, że motyw roli kobiety w chińskim społeczeństwie mógłby być naprawdę poznawczo interesujący, gdyby został potraktowany poważnie. Zafalszowanie tożsamości płciowej Song można rozpatrywać jako uwypuklenie drugorzędnej pozycji kobiet w kulturze chińskiej. Żaneta Rachwaniec-Szczecińska, przyglądając się bliżej temu zjawisku, zauważa, że wyraźnie patriarchalny rys kultury Państwa Środka ma związek z silną pozycją konfucjanizmu. Kobiety od najmłodszych lat stawiane są na pozycji niższej niż mężczyźni. Ponadto tylko w obrębie związków rodzinnych mogą zyskać szacunek, stając się albo matką, która urodziła męskiego potomka, zapewniającego ciągłość klanu, albo w późniejszych latach teściową. Ż. Rachwaniec-Szczecińska, *Synowie jedynacy i znikające córki: o pozycji kobiet w Chinach*, „Pisma Humanistyczne” 2013, nr 9, s. 214.

przedstawia się historia 90-letniego syna Wolskiego i Song, który przyjeżdża do Polski – pojawia się współcześnie w ambasadzie Polski w scenie ramowej i opowiada o przeszłości matki i biologicznego ojca. Dlaczego tak długo zwlekał? Kogo chce tam zastać? Na te pytania film nie udziela odpowiedzi.

Jaki więc jest ekranowy bilans relacji polsko-chińskich? *Kochankowie...* to udawana analiza etnograficzna, próba uniwersalizacji opowieści przez *de facto* okcydentalną melodramatyzację i historia pozornej emancypacji kobiety. Pozostaje więc skupić się na ujęciach z Mandżurii¹⁴.

Kochankowie... wymykają się każdej z wymienionych kategorii międzykulturowości: nie są multikulturowe, bowiem hierarchizują kultury, przyjmują okcydentalny punkt widzenia na chińską kulturę (motyw melodramatyczny), nie są też interkulturowe, bowiem nie dochodzi do dialogu kultur (ciekawa byłaby w tym kontekście opowieść syna, ale jest on w tym filmie jedynie fabularnym „słupem”), ani transkulturowe, gdyż z połączenia obu kulturowych światów nie tworzy się inny.

3. *Statysci*, czyli chiński artysta?

O ile *Kochankowie Roku Tygrysa* upraszczali rzeczywistość w kluczu melodramatycznym, o tyle *Statysci* M. Kwiecińskiego czynią to w kluczu komediowym, choć – ze względu na dramatyczne tony – właściwsza byłaby identyfikacja filmu jako komediodramatu (dodajmy, że z artystycznie lepszym efektem, film został bowiem dobrze przyjęty zarówno przez krytyków, jak i widzów¹⁵). Można by spróbować sklasyfikować go jako „komediodramat obyczajowy”, jednak nie byłoby to w pełni adekwatne. Film obyczajowy stanowi bowiem opis realnie istniejącego etosu, tyle tylko, że widzianego przez częściowo przynajmniej humorystyczny pryzmat, z satyrycznym zacięciem, ale w odniesieniu do realnie istniejących zjawisk. W filmie M. Kwiecińskiego mamy natomiast do czynienia z mocno umownym wyobrażeniem – przynajmniej, jeśli chodzi o postaci Chińczyków (wróć do tego wątku). Przymiotnik „obyczajowy” możemy ewentualnie pozostawić w odniesieniu do wizerunku bohaterów polskich.

Chińska ekipa filmowa przyjechała do Konina, by nakręcić film pt. *Smutny wiatr w trzcinie*. Miał być tragiczną historią młodej Chinki sprzedanej przez rodziców okrutnemu mężowi, który przywiózł ją do Polski, aby handlowała na bazarze. Za nią przyjeżdża ukochany, ale zostaje zabity przez despotycznego męża. Pesymistyczne zakończenie obudzi sprzeciw polskich statystów, którzy w akcie protestu porzucają pracę na planie. Oczywiście nie trzeba dodawać, że to sytuacja

¹⁴ M. Koszałka, *Zakochać się w Mandżurii*, „Film” 2004, nr 11, s. 14.

¹⁵ W 2006 r. podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni otrzymał m.in. Nagrodę Specjalną Jury oraz Nagrody Indywidualne za scenariusz i zdjęcia.

nieprawdopodobna – nawet jak na komedię. Jednak w ramach umowności fabuły komediowej bunt polskiej ekipy skłoni twórców do zmiany zakończenia – kochanek wykupuje bohaterkę od męża i odchodzą razem.

W odniesieniu do wizerunku Chińczyków odnosi się wrażenie, że mogli ich zastąpić bohaterowie innej nacji czy kraju. Ich funkcja sprowadza się bowiem do bycia kontrapunktem dla Polaków. Bowiem stopień konwencjonalizacji ich charakterów i zachowań jest tak duży, że gdyby na ich miejsce postawić Japończyków czy Polinezyjczyków – ekranowy efekt (bunt statystów i finalne pojednanie) byłby ten sam. Przyjrzyjmy się bliżej filmowcom, zwłaszcza postaci reżysera. To postać apodyktyczna, ekscentryczna, pogrążona we własnej wizji artystycznej. Jego zachowania są teatralne, absurdalnie przerysowane. Wszystko musi dziać się zgodnie z jego wolą, bo inaczej wpada w histerię. W momencie ataku potrafi rzucić wszystkim, co wpadnie w mu ręce, a jednocześnie jest głęboko przywiązany do swojej rybki. Czy takie zachowanie w jakikolwiek sposób kojarzy nam się z zachowaniami Chińczyków? Czy nie pasuje ono idealnie raczej do ekscentryzmu zachodnich artystów? Okazuje się to kluczowe w tym konkretnym, ekranowym spotkaniu kultur – Chiny są tutaj zwesternizowane, funkcjonują na prawach cywilizacyjnego centrum, zgłobalizowanej kultury, której wyznacznikiem jest system wartości oparty na wysoko rozwiniętej technologii i popkulturze.

Jako że *Statysci* są przewidywalnym *feel-good movie*, stosunki między antagonistami muszą zostać ocieplone, a zakończenie musi być szczęśliwe. Ekipa filmowa urządza przyjęcie, na którym dochodzi do wielkiego polsko-chińskiego pojednania, choć bez tłumaczki, bo akurat ta jest gdzie indziej. Nie przeszkadza to oczywiście w między państwowym porozumieniu, bo w końcu taniec łączy wszystkich. Życzliwość Chińczyków wobec Polaków (do niedawna zerowa) jest tak wielka, że nawet śpiewają statystom piosenkę Nataszy Zylskiej *Kasztany* (nieludzko kalecząc polski język). Skutkiem ubocznym wzajemnego wzmożenia pozytywnych uczuć jest to, że tworzy się fantazmat rodziny, tym razem tej wspólnej, człowieczej („Polak i Chińczyk to jedna rodzina”). Reżyser wyraźnie poruszony wspólnym biesiadowaniem z polskimi statystami stara się przeczytać kilka zdań po polsku, wznosząc przy tym toast. Jak stwierdza – co tylko podkreśla konwencjonalizm sytuacji, zawieszony w psychologicznej próżni – „Chiny to druga Polska, a Polska to drugie Chiny”. Punkt kulminacyjny „bombardowania miłością” stanowi wizyta statystów na premierze w Pekinie, co jest kuriozalne (nierealne nawet w komedii, nie mówiąc o komediodramacie). Być może gdyby statysci poszli parę przecznic dalej, znaleźliby się na Placu Niebiańskiego Spokoju...

To, co mogłoby się odwoływać do tradycji chińskiej (bardziej niż globalnego kodu), podkreśla treść i sceneria kręconego przez chińską ekipę filmu – ale czy naprawdę współcześni Chińczycy chadzają w Europie w tradycyjnych strojach, zwłaszcza ci, którzy handlują? Film operuje tu samymi kontrastami: zwesternizowana, także w ubiorach, ekipa vs. folklorystycznie niedzisiejsze stroje; zestawienie

tych strojów w jednym kadrze z codziennym ubraniem mieszkańców prowincjonalnego miasteczka jest wizualnym odpowiednikiem zestawiania niezestawialnego; razi przesadnym kontrastem. Przez te zabiegi to, co mogłoby być wyznacznikiem lokalnej/regionalnej kultury, staje się jej martwym reliktem. Film można by czytać w kluczu interkulturowym – jako przykład dialogu między kulturami – gdyby nie fakt, że zachowania Chińczyków są w tym filmie wyrazem procesów globalizacji, technologiczno-popkulturowej nowoczesności. W tym sensie filmowi bliżej do Welschowskiej transkulturowości, hybrydy kultury lokalnej z globalną – w tym znaczeniu, w jakim coraz mocniej rozrasta się wspólna kultura wielkomiejska pierwszego świata, zglobalizowanego¹⁶.

4. *Minghun*, czyli relacje glokalne

Dwa kolejne filmy w założeniu dawały szansę na wyraźniejsze zbliżenie się do kultury chińskiej. Wynikało to z ich treści – w *Minghun* występuje mieszane małżeństwo polsko-chińskie, w *Miliardzie szczęśliwych ludzi* – polski sinolog, który jest tłumaczem chińskiej kultury. Jaki efekt osiągnięto?

Relacje krwi – rodzinne w przypadku *Kochanków*... ledwie zamarkowane – w przypadku *Minghuna* (scenariusz Grzegorz Łoszewski) wydają się bardziej uzasadnione fabularnie. I co ważne – akcja filmu dzieje się współcześnie.

Wychowanie w rodzinie wielokulturowej prowadzi do wykształcenia własnego systemu funkcjonowania, unikalnego dla konkretnej komórki rodzinnej. Dotyczy to także podejścia do tradycji wywodzących się z kraju pochodzenia, podjęcia decyzji, czy oddziedziczone święta, rytuały będą istotne, czy będą kontynuowane i w jakim stopniu zgodności z tym, jak realizowane są od pokoleń. *Minghun* J.P. Matuszyńskiego to obraz o polsko-chińskiej rodzinie, która musi zmierzyć się z jednym z najbardziej traumatycznych wydarzeń. Śmierć i skutkujący nią rytuał jest dla bohaterów próbą pogodzenia się ze stratą i dostrzeżenia sensu w śmierci ukochanej osoby.

Jerzy (Marcin Dorociński) po śmierci żony Lan samotnie wychowuje córkę Meixiu – nazywaną przez najbliższych Masią (Natalia Bui). Kiedy dziewczyna ginie w wypadku samochodowym, do Polski przyjeżdża dziadek Ben (Daxing Zhang) i uporczywie nakłania zięcia do przeprowadzenia rytuału minghun. Ponieważ Masia nie była – jak sądzą początkowo ojciec i dziadek – w nikim zakochana, pośmiertnie

¹⁶ „Transkulturowość obejmuje nie tylko kultury pojmowane w sensie etnicznym i narodowym, lecz również tzw. kulturę miejską, alternatywną, artystyczną, ekonomiczną czy medialną. Przybiera ona różne postaci, wylaniane zarówno w układach lokalnych, wąskich wspólnotowych kręgach międzykulturowych tworzonych w wyniku amalgamacji, jak też w wielkich, globalnych, sieciowych społecznościach międzycywilizacyjnych” [wyróżnienie K.O.], U. Kusio, *Transkulturowość*, s. 79.

chcą znaleźć jej „partnera” do wspólnego pochówku, aby we dwoje mogli razem spędzić życie po śmierci, unikając wiecznej samotności.

Grzegorza Łoszewskiego do napisania scenariusza zainspirowała notatka w amerykańskiej gazecie o tym, jak chińscy imigranci poszukiwali ciała do wspólnego pochówku z bliską osobą¹⁷. Zanim jednak w *Minghun* twórcy ukażą śmierć dziewczyny, podkreślają wielokulturowy charakter rodziny. Jerzy wraz z córką przygotowują się do świętowania chińskiego nowego roku, Masia szykuje pierożki z imbirem, mieszkanie Weinertów zostaje udekorowane, zaproszeni przyjaciele oglądają fajerwerki, a główny bohater – jako „przedstawiciel rodu” – składa zgromadzonym życzenia. Jerzy, Ben i Masia są „obywatelami świata”. Weinert poznał swoją żonę w Wielkiej Brytanii, tam urodziła się ich córka. Wrócił do kraju z małym dzieckiem po śmierci Lan, aby uciec przed dominującym i narzucającym się teściem, który nie akceptował wyboru córki¹⁸. Masia odnalazła się w Polsce, rozwijała pasję, miała grono bliskich koleżanek. Jednocześnie w domu pielęgnowano zwyczaje chińskie (np. sposób i rodzaj spożywania posiłków). Obraz rodziny Jerzego przeczy tendencyjnemu wizerunkowi imigranta będącego egzotyczną ciekawostką w obcym kraju.

Dodajmy, że rodzina Weinertów nie jest jedyną społecznością związaną z Chinami portretowaną na ekranie. Przez chwilę widać Chińczyków-migrantów, sprzedających ubrania i żywność na targu, żyjących w obrębie hermetycznej społeczności, mniejszości kulturowej, spędzającej wieczory w szemranych lokalach przy śpiewaniu karaoke. Wśród lokalnej azjatyckiej mniejszości można nawet – za odpowiednio znaczącą opłatą – znaleźć „świeże” ludzkie zwłoki (bo właśnie morderstwo na zlecenie zdaje się sugerować jedna ze scen). Mamy więc do czynienia z zestawieniem – zasymilowani Chińczycy (przystosowani do życia w zglobalizowanym świecie) i diaspora tworząca „eksterytorialne” enklawy. Nie da się ukryć, po której stronie stoi sympatia twórców. Dodajmy, że temat mniejszości chińskiej w Polsce byłby niezwykle ciekawy na osobą opowieść i można by na takich bohaterach realnie zanalizować procesy ewentualnej inkulturacji Chińczyków w Polsce. W takim kształcie, jak został skrótowo zaprezentowany w filmie J.P. Matuszyńskiego, wielokulturowość jawi się jako statyczna i pozbawiona dialogu.

W jednym z wywiadów telewizyjnych reżyser nazwał fabułę remiksem kulturowym – to określenie okazuje się kluczowe dla opisu działań podejmowanych przez bohaterów. Remiks, niezależnie od perspektywy, jest kulturowym recyklingiem¹⁹,

¹⁷ M. Mindykowski, „*Minghun*” – najbardziej osobisty film Jana P. Matuszyńskiego, 27.11.2024, <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/3451282,Minghun-najbardziej-osobisty-film-Jana-P-Matuszynskiego> (dostęp: 5.03.2026).

¹⁸ Wnioskuję to z rozmowy, w której Ben przyznał zięciowi, że gdyby miał odprawić minghun dla swojej córki, nie wybrałby Jerzego na wiecznego towarzysza. Ponadto Ben namawia Jerzego na tradycyjny pochówek dla wnuczki, podkreślając, że zaraz po nim wyjedzie i już nigdy nie pojawi się w życiu Jerzego.

¹⁹ A. Naher, M. Gulik, P. Kaucz, *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu* [w:] *Remiks:*

w którym złożone w całość elementy oderwane są od lokalnego kontekstu kulturowego (także religijnego). Reżyser mówił też: „Od dawna chodził mi po głowie temat wiary i religijności, do którego podjęcia mamy w Polsce, z różnych względów, szczególne predyspozycje”²⁰. Przy czym wiara nie jest związana z żadnym wyznaniem – co może początkowo brzmieć jak twierdzenie niemające podstaw (w końcu obserwujemy przygotowania do ściśle określonego rodzaju pochówku). Ale gdy przyjrzymy się podejściu bohaterów do rytuału i jego przebiegowi – dostrzeżemy jedynie psychologiczne motywacje ich działań, konieczność przepracowania żaloby przez zeświecczonych *de facto* członków rodziny (pogodzenia się ze stratą i nadanie jej sensu) – kosztem religijnej treści.

Gdyby Ben myślał kategoriami stricte religijnymi, czy zgodziłby się, po pierwsze, aby Masia pośmiertnie „wyszła za mąż” za Polaka, z pewnością katolika? Po drugie, starałby się, aby cały obrzęd odbył się zgodnie ze sztuką. Tymczasem ściągnięci przez niego mistrzowie ceremonii zżymają się na nieprawidłowo, jedynie powierzchownie przygotowany (a narzucony przez ojca i dziadka) rytuał²¹. Bo, powtórzmy, nie o sens obrzędu tu chodzi, ale konsolację. Bohaterowie – zwłaszcza postać grana przez Dorocińskiego – poszukiwali drogi do pogodzenia się ze stratą, a perspektywa, że możliwe jest życie pośmiertne, w którym zazna się miłości, staje się sposobem na ukojenie bólu w początkowej fazie żaloby.

Analogia filmu J.P. Matuszyńskiego do twórczości Krzysztofa Kieślowskiego (z ostatniego okresu), choć narzucająca się niejako automatycznie, ostatecznie okazałaby się nietrafiona. Krzysztof Kieślowski był filmowcem późnego modernizmu, z jego filmów o zeświecczonych bohaterach przeziarała Tajemnica, czuć było obecność realnej metafizyki. *Minghun* to obraz zrealizowany po przełomie postmodernistycznym, film postsekalarny, w którym dominuje religijność hybrydyczna, prywatna, zadaniowa, „na chwilę”, w tym sensie niezakorzeniona w wyznaniu, ale też niewymagająca transcendencji. Jak pisał Piotr Bogalecki, „okruchów całościowego porządku religijnego – mamy (w języku, literaturze, kulturze) całe mnóstwo. W pewnym uproszczeniu powiedzieć można, że myśl postsekalarna zajmuje się właśnie nimi. Nie bada ona jednak ich genealogii (...), skupiając się na odsłanianiu kolejnych tekstowych (tektonicznych) warstw ich ewolucji. Nie pragnie ich też – Boże broń! – ponownie zaczarowywać, próbując przeistaczać je w jakiś rodzaj kamieni alchemicznych (...). Zajmuje się za to sposobem istnienia rozmaitych odprysków tego, co religijne, we współczesnych, podlegających wyraźnym procesom sekularyzacyjnym, społeczeństwach, w których zdarza się im pełnić bardzo

teorie i praktyki, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba. Fundacja Liternet, Kraków 2011, s. 5–15.

²⁰ P. Czerkawski, *Chłopaki też płaczą*, „Kino” 2024, nr 11, s. 30.

²¹ Wydaje się, że w przypadku Bena doprowadzenie do pochówku wnuczki zgodnie z chińskim zwyczajem wynika również z chęci zaznaczenia swojej pozycji w rodzinie.

różne, nierzadko odległe od macierzystych i w tym sensie niewłaściwe, funkcje”²². *Mingbun* także został „sklejony” z owych okruchów...

Mingbun, w przeciwieństwie do filmu J. Bromskiego, prezentuje bohaterów jako postaci bardziej złożone, psychologicznie pogłębione, a zarazem kulturowo powierzchowne. To pierwsze wiąże się z już opisaną reakcją na absurd śmierci, ale także sposobem artykulacji żalu, bez retoryki charakterystycznej dla kina gatunkowego, operującego stonowanymi środkami dramatu psychologicznego, którym film *de facto* jest. Powierzchnowość zaś, jak w przypadku postsekularyzmu, oznacza, że bohaterowie funkcjonują w oderwaniu od etnosu, nie tylko dlatego, że mieszkają poza Chinami, ale głównie dlatego, że tworzą „międzynarodówkę” obywateli zglobalizowanego świata. Omawiając proces glokalizacji, zazwyczaj stawia się tezę, że jest to zrównoważone przenikanie tego, co lokalne, z tym, co globalne – przy czym to, co globalne, nie niszczy lokalnej kultury, ale ją ubogaca²³. Oglądając film J.P. Matuszyńskiego, nie jestem jednak tego pewna. Masia dorastała w innym kraju, w domu wykładowcy akademickiego, w którym obecne były literatura i sztuka, głównie zachodnia (sama jest fanką Philipa K. Dicka²⁴). Wykształcenie muzyczne dziewczyny także podkreśla jej status społeczny. Ten kapitał kulturowy, dobrze nam znany, sprawia, że sympatyzujemy z bohaterami i wydają się oni mniej obcy, egzotyczni. Nie wiemy z kolei, czym się zajmuje dziadek dziewczyny, ale możemy dostrzec, że jest zamożny, technologicznie obyty i mieszka na Zachodzie. Z technologiczno-ekonomicznego punktu widzenia Chińczycy są obywatelami tzw. pierwszego świata, a w nim kluczowymi obszarami egzystencji nie są tradycje, wiara, kultura, ale wspomniane elementy rozwiniętej cywilizacji. A to, co związane z etnosem, jest raczej ornamentem.

Można tu wobec tego wrócić do hasła: „Polak i Chińczyk to jedna rodzina”, ale tylko w takiej formule, że tę rodzinę tworzą także Szwedzi, Japończycy, Kanadyjczycy, Australijczycy, Czesi, Niemcy itp. Ponownie, pod pozorami interkulturowej wymiany, na plan pierwszy wysuwa się transkulturowa koncepcja relacji pomiędzy kulturami, które spotykają się na poziomie zglobalizowanego etnosu. Choć bez wątplenia poznawczo jest to film bardziej interesujący niż obraz J. Bromskiego.

²² P. Bogalecki, *Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako (nie)możliwa perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej* [w:] *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 209–210.

²³ I. Biernacka-Ligęza, *Glokalizacja – byt wyobrażony czy realna potrzeba?* [w:] *Antynomie polityczności: artykuły, eseje i szkice dedykowane Profesor Barbarze Goli*, red. K. Minkner, L. Rubisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, s. 163–170.

²⁴ Fakt, że czyta powieść *Człowiek z Wysokiego Zamku*, można odczytać jako sugestię alternatywnej rzeczywistości – być może takiej, do której sama trafi po śmierci.

5. *Miliard szczęśliwych ludzi*, czyli obcość pod pozorami bliskości

Przejdźmy do przywołanego już tutaj filmu M. Bochniaka *Miliard szczęśliwych ludzi*. Pomysł na nakręcenie dokumentu o próbie zawojowania Chin przez zespół Bayer Full pojawił się niespodziewanie. Reżyser filmu znalazł w Internecie nagranie jednego ze szlagierów grupy w języku chińskim. Skontaktował się z zespołem i wkrótce razem z operatorem wyruszyli w trasę koncertową²⁵. Z kolei inicjatorem wypromowania polskiej muzyki w Chinach był mieszkający za Wielkim Murem sinolog Krzysztof Darewicz, który wyznaczył sobie bardzo śmiały cel – popularyzację piosenek nurtu disco polo wśród „miliarda szczęśliwych” Chińczyków. Ów badacz Chin prezentowany jest jako mężczyzna z wielkimi ambicjami, który chce dokonać w życiu czegoś znaczącego. Od początku przyjmuje rolę specjalisty od kultury chińskiej, który zapoznaje muzyków z jej różnymi elementami. Kamera towarzyszy grupie w trakcie nagrywania materiału muzycznego.

Śpiewanie fonetyczne w niezrozumiałym języku nie jest zadaniem prostym, wymaga cierpliwości, wielu godzin prób, co staje się źródłem frustracji dla lidera zespołu, Sławomira Świerzyńskiego. Ponadto piosenki wymagają korekt znaczeniowych, aby mogły zostać zaprezentowane niepolskojęzycznej publiczności, czego przykładem jest zmiana słów flagowego hitu zespołu „Bo wszyscy Polacy to jedna rodzina” na już wspomniane „Bo Polak i Chińczyk to jedna rodzina”. Kolejne wyzwanie stanowi chińska kuchnia. W miejscowości Wólka Kosowska mieszka znaczna część chińskich imigrantów, wobec tego to właśnie w tamtejszym centrum handlowym K. Darewicz – przyjmując jak zawsze postawę eksperta – próbuje oswoić zespół ze specjalami chińskiej kuchni, co nie spotyka się z ich entuzjazmem. Marynowane jajka, nazywane stuletnimi, czy zwieracze odbytu ani nie brzmią apetycznie, ani takie nie są. Wielokrotnie w dokumencie powraca wątek odstręczającego menu, wskazujący na to, że uprzedzenia kulinarne okazują się barierą nie do pokonania. Ironicznie ukazał to M. Bochniak w scenie, w której lider zespołu disco polo w trakcie pobytu w Chinach w pokoju hotelowym zalewa wrzątkiem zupkę błyskawiczną. Lokalna kuchnia nie przypadła mu do gustu, więc sięga po coś, co jest „chińskie”, ale nie chińskie.

Miliard szczęśliwych ludzi to film, po którego obejrzeniu zamiast bliskości między nacjami odczuwa się skrajną obcość. Już sam pomysł, aby w Państwie Środka promować najbardziej przaśny przejaw polskiej kultury ludowej brzmi bardzo ekscentrycznie, wręcz absurdałne. Jednak wrażenie obcości, solipsyzmu wynika głównie z działań bohaterów. Twórca podkreśla to, używając różnych środków wyrazu.

²⁵ D. Romanowska, *Miliard szczęśliwych ludzi, czyli bajer (full) po chińsku*, 7.12.2011, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/miliard-szczesliwych-ludzi-czyli-bajer-full-po-chinsku/snw0681> (dostęp: 12.02.2026).

W odniesieniu do K. Darewicza, pozwala mu po prostu mówić. Trudno nie dostrzec, że jest to osoba, wobec której widz musi zachować dystans – wybudzając ego nie idzie bowiem w parze z samokrytycyzmem. Od początku przejawia wielkie ambicje, które jednak w znaczący sposób przewyższają możliwości. Uczucie ekscentryczności i nieuzasadnionej megalomanii podkreślają wypowiedzi sinologa, który porównuje siebie do Leonarda da Vinci, jednocześnie deprecjonując dokonania renesansowego artysty, „Ja jestem człowiekiem renesansowym. Przychodzi mi do głowy Leonardo da Vinci, był geniuszem, ale w zasadzie nic nie zrobił”. W swoim przekonaniu jest „jak mitologiczny chiński Małpi Król – chce dokonać czegoś niezwykłego, niemal niemożliwego”²⁶. Chwilami odnosi się wrażenie, że sinolog przejawia mentalne braki. Trudno więc kogoś tak silnie solipsystycznego uczynić pomostem między kulturami. Zamiast być tłumaczem kultury – czyli pośrednikiem, bo taka jest funkcja tłumacza – wychodzi na pierwszy plan, nieliczne informacje na temat Chin, które przekazuje, giną w cieniu narcystycznej osobowości.

Ale i u S. Świerzyńskiego wielkie ego i przesadny indywidualizm nie przynosią pozytywnych skutków. W jego przypadku M. Bochniak operuje przede wszystkim zarejestrowanymi sytuacjami i symptomatycznymi ujęciami. Towarzyszy mu w podróży do Chin – lider zespołu pragnie na własną rękę nawiązać kontakty z przedstawicielami muzycznej branży. Ale czyni to bez dobrego tłumacza (ten, którego wynajął, język polski zna bardziej korespondencyjnie niż realnie), krąży więc po obcym świecie zagubiony, a kamera to świetnie oddaje, zwłaszcza gdy w zbliżeniach pokazuje twarz S. Świerzyńskiego, z której można wyczytać: „gdzie ja jestem, co ja tu robię?”.

Wprawdzie K. Darewicz i S. Świerzyński nie doszli do porozumienia (wszak dwóch Małpich Królów to o jednego za dużo), ale zaprzepaszczenie szansy na stworzenie polsko-chińskiej rodziny śpiewającej skoczne przeboje wynikało z czegoś innego – próby zaklęcia rzeczywistości, pewności, że polski zespół zrobi oszałamiającą karierę w Państwie Środka. I choć media obwieszczały wielki sukces²⁷, nie miało to nic wspólnego z faktami. Piosenki będą śpiewały jedynie grupy imigrantów żyjących w Polsce.

Ostatecznie, choć w filmie pojawia się sinolog (tłumacz kultury chińskiej na grunt polski), nie dochodzi do relacji interkulturowej wymiany. Obcość obu światów jest dominująca.

Jak widać, choć w każdym z opisywanych filmów mamy do czynienia ze spotkaniem kultury chińskiej i polskiej, to o prawdziwym dialogu kultur trudno mówić. Kultura chińska jest w nich albo wysoce umowna, a jednocześnie okcydentalizowana (*Kochankowie...*), albo zgloabalizowana (jak w *Statystach*, ale też w dużym stopniu

²⁶ K. Kornacki, *Disco polo na ekranie. Kinofilska fantazja*, „Panoptikum” 2016, nr 15, s. 154.

²⁷ Dokument M. Bochniaka pokazuje zbitkę nagłówków z serwisów informacyjnych i programów TV, które mówiły o podboju chińskiego rynku muzycznego.

w *Minghuni*), albo nadal chowa się za Wielkim Murem, jawi się jako synonim obcości i to pomimo teoretycznej możliwości jej przetłumaczenia (*Miliard szczegółliwych ludzi*).

6. Sprawa Tajwanu, czyli ocieplanie wizerunku się kończy

Omawiane produkcje odnosiły się do wyobrażonych kulturowych relacji polsko-chińskich. Z kolei w filmie *Tajwan. Życie w cieniu Chin* nie podjęto tego wątku, choć oczywiście ekipa dokumentalistów musiała nawiązać relacje biznesowe z chińskimi partnerami. Z wyjątkiem *Minghuna* – przy czym kwestia ta nie jest eksponowana przez twórców – wymienione wcześniej filmy w znaczący sposób pozytywnie waloryzowały Chiny i ich mieszkańców (niezależnie od umowności lub powierzchowności ich identyfikacji). Biorąc pod uwagę kwestie polityczne, przypominamy jednak sobie, że jest to państwo niezanające prawa człowieka, z ambicjami terytorialnymi, stanowiące zagrożenie dla światowego ładu.

Reżyser filmu *Tajwan...* na podstawie rozmów z mieszkańcami Tajwanu – od polityków wysokiego szczebla, poprzez artystów, do ludzi pracujących w branży usługowej – przedstawił przejmujący obraz funkcjonowania społeczeństwa, zastraszonego przez państwo sąsiadujące, przekonanego o zbliżającym się konflikcie. Film K. Dzięciłowskiego nakręcony w przeważającej części w konwencji gadających głów skrótkowo przybliżył tło historyczne, ucieczkę Czang Kaj-szeka wraz z milionem Chińczyków na wyspę oraz wieloletnią wojnę psychologiczną prowadzoną przez Chiny kontynentalne, roszczące sobie prawo do ziem tajwańskich, traktujące je jako zbuntowaną prowincję ChRL. Choć rządy Czanga miały charakter autorytarny, zyskały poparcie m.in. Stanów Zjednoczonych, które uznały partię dyktatora za „mniejsze zło” niż Komunistyczną Partię Chin.

W filmie K. Dzięciłowskiego obraz współczesnego Tajwanu utkany jest z mikrohistorii bohaterów wypowiadających się do kamery. Wiodące tematy to przygotowanie do ewentualnego ataku ze strony Chin kontynentalnych oraz poczucie tożsamości narodowej mieszkańców Tajwanu. Atak Rosji na Ukrainę w 2022 r. to istotna cezura czasowa, w tej perspektywie wizja wojny w Cieśninie Tajwańskiej w ciągu najbliższych lat wydała się bohaterom filmu bardziej prawdopodobna. Tony Lu – młody mężczyzna pracujący na targowisku – był ochotnikiem i wyjechał na Ukrainę. Po powrocie z frontu chętnie przekazuje zdobytą wiedzę o tym, jak opatrzyć rany odniesione w trakcie walk. Ma na sobie koszulkę ze zdjęciem ukraińskiego żołnierza, najpewniej poległego towarzysza broni, co podkreśla przywiązanie i formacyjny charakter wydarzeń z Ukrainy. Organizowane są cywilne ćwiczenia wojskowe – stanowiące niejako odpowiedź do częstych ćwiczeń ChRL – czy spotkania pokazujące, w jaki sposób należy posługiwać się bronią palną. Właścicielka kawiarni, w której odbywają się takie szkolenia, w obawie przed konsekwencjami pragnie pozostać anonimowa. Minister Spraw Zagranicznych Tajwanu podkreśla,

że kluczową kwestią jest przygotowanie obywateli na sytuacje kryzysowe. Jednocześnie zaznacza, że wszelkie próby zastraszenia przez Chiny kontynentalne wpływają pozytywnie na umacnianie narodowych postaw Tajwańczyków.

Młodsze pokolenie – 20- i 30-latkowie cenią sobie wolność osobistą, swobodę religijną, wolność wypowiedzi, demokrację, która wykształciła się w ciągu ostatnich 30 lat, i możliwość posługiwania się językiem tajwańskim oraz tworzenia w nim, co podkreślają członkowie zespołu indierockowego Sorry Youth (śpiewającego tylko w języku tajwańskim) i artysta filmowiec biorący udział w dokumencie. Swoją sztukę chcą tworzyć w języku uważanym za ojczysty. Działalność artystyczna jest także środkiem do opowiadania o trudnej i skomplikowanej historii kraju. Warto tu wrócić do postaci Tony'ego Lu mówiącego w imieniu swoich rówieśników: „Nie jesteśmy Chińczykami”.

Polityka Tajwanu jest również w znacznej mierze podporządkowana sytuacji zagrożenia. Jeden z politologów w następujący sposób charakteryzuje sympatie polityczne mieszkańców wyspy: „Podczas wyborów na Tajwanie najważniejsza jest «kwestia chińska». Podział na lewicę–prawicę jest tutaj definiowany przez stosunek do hasła integralności terytorialnej i tożsamości; więc czy chcesz niepodległości, czy nie, utrzymania suwerenności Tajwanu czy zjednoczenia z Chinami. Takie jest tutaj spektrum poglądów”. Strach przed ChRL i możliwości zjednoczenia bądź wojny niejako ukonstytuowały tożsamość społeczeństwa tajwańskiego, również w warstwie politycznej. Rząd przy pomocy Stanów Zjednoczonych²⁸ wzmacnia potencjał obronny w nadziei, że to odstraszy potencjalnych agresorów.

Film K. Dzieciolowskiego stoi więc w znaczącej kontrze do omawianych wcześniej filmów. Chiny są powodem wszechobecnego poczucia zagrożenia i niepewnej przyszłości Tajwańczyków. Z obawy przed pełnoskalową agresją cywilną we własnym zakresie uczestniczą w szeregu inicjatyw wzmacniających możliwości radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych. Opór przed zjednoczeniem z Chinami kontynentalnymi, wykształcony demokratyczny system polityczny, język tajwański i możliwość tworzenia w tym języku stały się elementami wzmacniającymi tożsamość narodową i poczucie suwerenności Tajwańczyków.

7. Podsumowanie

Dotychczas w polskim kinie nie zaistniała znacząca ekranowa reprezentacja mieszkańców Państwa Środka. Przytoczone przeze mnie obrazy są skonstruowane w przeważającej części powierzchownie, a twórcy przedstawiają portrety uproszczone psychologicznie, które mają na celu ocieplić wizerunek Chińczyków i uczynić

²⁸ Film kręcono w latach prezydentury Joe Bidena. W jednej z początkowych sekwencji pojawia się fragment konferencji prasowej. Prezydent na pytanie, czy USA zaangażują się militarnie w obronę Tajwanu, jeśli zajdzie taka konieczność, odpowiedział twierdząco.

ich bardziej swojskimi. W kinie fabularnym – ze względów pragmatycznych – pomija się aspekty polityczne, niekiedy sygnalizując problematyczne kwestie jedynie alegorycznie, nie wprost. Uproszczenia fabularne nie pozwalają na „prawdziwe” spotkanie obu kultur – polskiej i chińskiej – a tym samym niemożliwy jest również angażujący konflikt międzykulturowy. Brak w polskim filmie tematów społecznych, takich jak np. diaspora chińska w Polsce, wykluczenie ekonomiczne itp. Z kolei niewykorzystanym potencjałem wskazującym na istnienie relacji kulturowych na linii Polska–Chiny jest duża popularność muzyki Fryderyka Chopina w Państwie Środka. Można by sięgnąć też do prawdziwych historii Polaków mieszkających w Chinach. Zarówno w kinie fabularnym, jak i dokumentalnym interesujące wydaje się podjęcie tematu polsko-chińskich małżeństw (z głębszym rozpoznaniem socjologicznym niż w *Minghunie*), ukazanie czego się wzajemnie uczą małżonkowie, jak się kształtuje osobowość poprzez stwarzanie wielokulturowej rodziny, jak wychowywane są dzieci itp. Istnieje jeszcze wiele tematycznych możliwości. Pozostaje mieć nadzieję, że kolejne produkcje podejmujące temat chiński (w tym relacji polsko-chińskich) będą mniej powierzchowne, migawkowe oraz że w polskiej twórczości filmowej nie zabraknie wątków dotyczących wolności jednostki.

Literatura

- Bieliński T., Janiak J., *Miękka siła Chin. Wpływ soft power na wizerunek Chińskiej Republiki Ludowej w Polsce*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2023, z. 24, s. 143–164.
- Biernacka-Ligieza I., *Glokalizacja – byt wyobrażony czy realna potrzeba?* [w:] *Antynomie polityczności: artykuły, eseje i szkice dedykowane Profesor Barbarze Goli*, red. K. Minkner, L. Rubisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2013, s. 163–170.
- Biliński P., *Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.
- Bogalecki P., *Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako (nie)możliwa perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej* [w:] *Literatura polska i perspektywy nowej humanistyki*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 208–223.
- Bortnowska M., *Chiny rozmieszczają drony bojowe w pobliżu Tajwanu. „Koszmar dla obrony powietrznej”*, 27.03.2026, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2026-03-27/chiny-rozmieszczaja-drony-bojowe-w-poblizu-tajwanu-koszmar-dla-obrony-powietrznej/> (dostęp: 28.03.2026).
- Bromski chce kręcić w Chinach film o zesłańcach*, 23.09.2003, <https://film.wp.pl/bromski-chce-krecic-w-chinach-film-o-zeslancach-6024824023290497a> (dostęp: 2.02.2026).
- Czerkawski P., *Chłopaki też płaczą*, „Kino” 2024, nr 11, s. 28–31.
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzywiniatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.
- Kamiński M., *Gdynia czeka na faworyta – czwarty dzień festiwalu*, 16.09.2005, <https://www.filmweb.pl/news/Gdynia+czeka+na+faworyta+-+czwarty+dzie%C5%84+festiwalu-24068> (dostęp: 3.02.2026).
- Kornacki K., *Disco polo na ekranie. Kinofilska fantazja*, „Panoptikum” 2016, nr 15, s. 144–159.
- Kornacki K., Kurpiewski P., *Kino jak nauczyciel. Klasyfikacja działań autorskich współczesnego polskiego kina historycznego (propozycje)* [w:] *Historia wizualna w działaniu: studia i szkice z badań nad filmem*

- historycznym*, red. D. Skotarczak, J. Szczutkowska, P. Kurpiewski, Wydział Historii UAM, Poznań 2020, s. 59–90.
- Koszalka M., *Zakochać się w Mandżurii*, „Film” 2004, nr 11, s. 12–14.
- Kusio U., *Transkulturowość* [w:] *Wielokulturowość*, red. B. Szlachta, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2022, s. 77–94.
- Lubelski T. (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, wyd. 2 poszerz., Kraków 2010.
- Mindykowski M., „*Minghun*” – *najbardziej osobisty film Jana P. Matuszyskiego*, 27.11.2024, <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/3451282,Minghun-najbardziej-osobisty-film-Jana-P-Matuszynskiego> (dostęp: 5.03.2026).
- Naher A., Gulik M., Kaucz P., *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu* [w:] *Remiks: teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba. Fundacja Liternet, Kraków 2011, s. 5–15.
- Nawrotkiewicz J., *Podążając ze światowymi trendami – ewolucja poglądów polskich partii politycznych na temat Chin*, Association for International Affairs (AMO), Praga 2023.
- Rachwaniec-Szczecińska Ż., *Synowie jedynacy i znikające córki: o pozycji kobiet w Chinach*, „Pisma Humanistyczne” 2013, nr 9, s. 213–228.
- Romanowska D., *Miliard szczęśliwych ludzi, czyli bajer (full) po chińsku*, 7.12.2011, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/miliard-szczesliwych-ludzi-czyli-bajer-full-po-chinsku/snw0681> (dostęp: 12.02.2026).
- Ślawińska I., *Kochankowie Roku Tygrysa*, „Kino” 2005, nr 9, s. 12–16.
- Suwała-Kolecka A., *Mad Forest. A Play from Romania Caryl Churchill. Rewolucja oczami outsidera, czyli próba dialogu*, „Tekstyliada” 2017, nr 4, s. 53–62.
- Szlachta B., *Problem wielokulturowości* [w:] *Wielokulturowość*, red. B. Szlachta, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2022, s. 13–31.
- Zuchora A., *Kokosy za wielkim murem*, „Film” 2006, nr 5, s. 50–54.

SUMMARY

“ARE POLES AND CHINESE ONE FAMILY”? THE PORTRAYAL OF CHINA AND THE CHINESE IN CONTEMPORARY POLISH CINEMA

The article describes how contemporary Polish cinema has portrayed China and the Chinese people on screen. *Love in the Year of the Tiger* (2005) and *Minghun* (2024) depict a “Polish–Chinese” family through blood ties. The 2005 film is a contractual love story that portrays a vision of old China. *Minghun* is a story about a multicultural family whose members are citizens of the world. It is a universal tale of the search for meaning following the loss of a loved one. *Extras* (2006), drawing on the conventions of the comedy genre, first portrays Chinese filmmakers as eccentric, exotic outsiders, but ultimately reveals them to be friendly and approachable. The documentary *One Billion Happy People* shows that cultural differences can be a significant barrier and that the success of Polish “disco polo” music in China is an unrealistic dream. At last, *Tajwan. Życie w cieniu Chin* (‘Taiwan: Life under China’s Shadow’, 2023), is a reminder of Mainland China’s dangerous territorial ambitions, which have shaped the strong national identity of Taiwan’s inhabitants. Each of these films depicts a clash of cultures, using the concepts of interculturality, microhistory, and transculturality to analyse interpersonal relationships.