

Historia, legenda, fantazja

Filmowe portrety Pierwszego Cesarza

ALICJA HELMAN

Świadomość historyczna przeciętnego Chińczyka jest raczej niewielka. Lata komunistycznej dyktatury Mao Zedonga, a zwłaszcza destrukcyjna w tej mierze dekada rewolucji kulturalnej konsekwentnie wymazywały pamięć o przeszłości, zrywały więzi z tradycją, odcinały naród od korzeni. Ale każdy Chińczyk na pytanie, jacy ludzie odegrali największą rolę w historii Chin, wymieni bez wahania trzy nazwiska: Mao Zedong, Qin Shi Huang, Konfucjusz. W tej właśnie kolejności. O ile pierwsze i trzecie z nich są dobrze znane także w naszym kręgu kulturowym, o Pierwszym Cesarzu do czasu odkrycia terakotowej armii wiedzieli jedynie sinolodzy.

Odkrycie to nastąpiło przypadkiem. W 1974 roku szukający wody robotnicy, wierząc otwory, natrafili na podziemne galerie, w których znaleziono terakotowe figury żołnierzy i koni. Mimo że od tej chwili prace wykopaliskowe trwają nieprzerwanie, udało się przebadać zaledwie część olbrzymiego zespołu grobowego, jednego z największych i najbogatszych na świecie. Zdaniem archeologów terakotowa armia składa się z 7000 wojowników, 150 wierzchowców i 520 koni zaprzężonych do 13 kwadryg.

Kronikarz Sy-Ma Ts'ien (ur. ok. 145 p.n.e. – zm. ok. 86 p.n.e.) opisał dokładnie grobowiec Pierwszego Cesarza: *Od początku swego panowania Pierwszy Cesarz kazał drążyć górę Li, a kiedy zjednoczył już cały świat, zesłano tam do robót łącznie ponad siedemset tysięcy robotników. Wydrążono górę aż do poziomu wody, zalano szczeliny brązem i umieszczono tam sarkofag. Pod ziemią były pałace i budynki urzędów. Przeniesiono tam cudowne narzędzia, klejnoty i rzadkie przedmioty, i zapelniono nimi grobowce. Rozkazano rzemieślnikom wykonać kusze i strzały, które by natychmiast strzeliły do tego, kto by chciał drążyć sztolnię i zbliżyć się do komory grobowej. Ponadto z płynnego srebra zrobiono mapę kraju, tj. wszystkie rzeki, rzekę Jangtysy i Żółtą rzekę oraz Morze Wielkie. Maszyny wprawiały rtęć w ruch, tak, że płynęła ona rzekami do morza. W górze były wszystkie znaki niebiańskie, w dole zaś układ całej ziemi. Z tuszczu foki zrobiono pochodnie, tak wszystko obliczając, by jak najdłużej nie zgasły¹. Zabito te spośród konkubin, które nie miały dzieci, a także robotników zakopujących skarby. Zasadzone drzewa i trawy sprawiły, że kurhan wyglądał jak naturalne wzgórze.*

Dalsze prace doprowadziły do odkrycia zbrojowni, podziemnego kanału z naturalnej wielkości figurkami wodnego ptactwa, zespołu scenicznego oraz grobowców, w których znajdowały się szkielety. Wstępne namiary potwierdzają istnienie państwowego skarbcza oraz domniemanego grobowca samego cesarza.

W naturalny sposób ranga tego odkrycia wzbudziła zainteresowanie człowiekiem, który zainicjował powstanie niezwyklej nekropolii. Aż do XIX wieku Qin

Shi Huang nie cieszył się dobrą opinią. Przeciwnie, pozostawił po sobie jak najgorszą pamięć, ukształtowaną przez historyków dynastii Han, którzy przedstawiali go jako okrutnego, apodyktycznego, gwałtownego, podejrzliwego i zabobonnego megalomana. Patricia Buckley Ebrey, wybitna znawczyni historii Chin, żartobliwie zaznacza, że gdyby był Rzymianinem lub Grekiem, od razu uchodziłby za jednego z największych zdobywców i władców wszechczasów, kogoś na podobieństwo Aleksandra Wielkiego, Juliusza Cezara czy Oktawiana ². Ale uczeni, zwłaszcza konfucjańscy, którzy dominowali za czasów dynastii Han, mieli dostateczne powody po temu, by przedstawiać władcę w najczarniejszych barwach. Pierwszy Cesarz nie dopuszczał żadnej krytyki własnej osoby i poczynań swojego rządu. Chciał sprawować także kontrolę nad wiedzą; nauczać mogli jedynie urzędnicy i to tylko celem przygotowania dalszych kadr. *Kiedy doradca Li Si – pisze Ebrey – poskarżył się, że uczeni wykorzystują historyczne zapisy do oczerniania poczynań cesarza i osłabienia poparcia społeczeństwa, wszystkie księgi z wyjątkiem pożytecznych podręczników dotyczących rolnictwa, medycyny czy wróżbiarstwa, zostały zgromadzone i spalone. Krnąbrnych uczonych ukarano – tradycja utrzymuje, że 460 z nich zostało spalonych żywcem we wspólnym grobie jako ostrzeżenie dla sprzeciwiających się cesarskim rozkazom ³.*

Niemniej faktem jest, że forma rządów zapoczątkowana przez Qin a utrwalona przez znacznie dłużej panującą dynastię Han była charakterystyczna dla Chin przez niemal całą ich historię. Podbijając i jednocząc sześć królestw (Chu, Han, Qi, Wei, Yan, Zhao), Qin wyznaczył też geograficzne granice Chin właściwych, w których lud Han stanowił dominującą grupę etniczną.

Zheng (takie imię nosił przyszły cesarz) nominalnie objął władzę w 247 r. jako trzynastoletni chłopiec. Jego pochodzenie skrywa cień nierozwikłanej tajemnicy. Był wprawdzie synem następcy tronu Qin, Zichu, ale jego matka, nim poślubiła władcę, była nałożnicą bogatego kupca, Lu Buweia, który ją po prostu odstąpił księciu. Wedle jednej z wersji ojcem Zheng a był Lu Buwei, który chcąc zapewnić synowi tron Qin, „wyswatał” Zichu ciężarną konkubinę. Po dojściu do pełnoletniości Zheng wypędził kochankę matki, z którym był zmuszony dzielić rządy. Lu Buwei pełnił funkcję kanclerza, a po jego samobójczej śmierci zastąpił go Li Si. Po podbiciu sześciu królestw Qin przyjął nowy tytuł – Shihuangdi, co oznacza Pierwszy Cesarz. Zestawiając oba człony *huan* oraz *di* (dostojny i pan) zawłaszczył wyrazy odnoszone dotychczas wyłącznie do legendarnych władców – mędrców z odległej przeszłości Chin. Uznał, że objął władzę nad „wszystkim pod niebem” przekonany, że granice jego państwa są granicami cywilizacji.

Pierwszy Cesarz dokonał też reformy administracyjnej państwa, dzieląc je na 36 komandorii, a te z kolei na powiaty. Od urzędników stojących na czele nowych jednostek wymagał przestrzegania drobiazgowych regulaminów. Prywatne armie zostały rozwiązane, arystokracja podbitych królestw przeniesiona do stolicy. Ujednolicono pieniądź, miary, wagi, uproszczone zostało pismo. Ludność zmuszono do wykonywania uciążliwych robót publicznych (pałace, kanały, grobowce, fortyfikacje, Wielki Mur), a łamiących prawo karano nader okrutnie.

Sukcesy we wcielaniu w życie tych przedsięwzięć wynikały w dużej mierze z osobistych działań i nadzoru sprawowanego przez władcę. Codziennie rozpatrywał niebywałą liczbę dokumentów. Stale podróżował po kraju, dokonując inspekcji i wzbudzając strach poddanych. Sam także żył w strachu. Zamachy na jego życie,

które udało mu się udaremnić, wznagalały tylko jego obsesyjny lęk przed śmiercią. Marzył o nieśmiertelności i otaczał się podejrzanymi magami i lekarzami, którzy mamili go obietnicami wiecznego życia, serwując pigułki zawierające rtęć (one ostatecznie stały się przyczyną jego śmierci w wieku 49 lat). Wysłał grupę młodych chłopców i dziewcząt na poszukiwanie Peng-lai, mitycznych Wysp Nieśmiertelnych. Statki nigdy nie wróciły, a Cesarz odwiedzał górskie klasztory, niezłomnie wierząc, że ktoś gdzieś ukrywa sekret wiecznego życia.

Miał 24 synów, a tron przekazał testamentem najstarszemu. Osiemnasty syn sfałszował testament, nakazując samobójstwo prawowitemu następcy tronu. W trzy lata później nowy władca też został zabity. I to był koniec dynastii, która miała przetrwać dziesięć tysięcy pokoleń.

Każdy fakt dotyczący Pierwszego Cesarza obrastał w komentarze i niejednoznaczne wyjaśnienia, często sprzeczne. Historia o nieprawym pochodzeniu władcy też uchodzi za wymysł historyków konfucjańskich, którzy chcieli go oszkalować jako bękarta i trudniącego się handlem, czyli wedle ówczesnych pojęć najgorszym z zawodów ⁴.

Również legendy i mity związane z budową Wielkiego Muru przesadnie eksponowały rolę cesarza jako jego twórcy. Nie troszcząc się o realia historyczne, bezkrytycznie przyjęto, że Wielki Mur, który możemy dziś oglądać, powstał ponad 2500 lat temu, podczas gdy ta kamiennie-ceglana konstrukcja została wybudowana w czasach dynastii Ming (1368-1644), co się łączyło z ksenofobicznym izolacjonizmem władców charakteryzujących czasy pierwszych trzech cesarzy.

Pierwszy Cesarz powierzył nadzór nad budową muru Meng Tianowi, wybitnemu dowódcy wojskowemu. Nim jednak rozpoczęto realizację tego zadania, wyburzono zewnętrzne i wewnętrzne mury w miastach podbitych królestw, a dopiero później przystąpiono do prac związanych z właściwą budową ⁵.

W autorytarnym systemie władzy panującym w Chinach przede wszystkim rzucała się w oczy *wszehobecność cesarskiego autorytetu*. *Wydaje się – pisze John King Fairbanks – że do chińskiego cesarza należało ostatnie słowo we wszystkich aspektach życia. Po drugie, widać wynikające stąd upolitycznienie wszystkiego, poczynając od ubioru aż po obyczaje, od księzek po malarstwo. Każdy czyn mógł mieć znaczenie polityczne. Po trzecie, cesarz absolutnie nie dopuszczał do pojawienia się jakiegokolwiek konkurencyjnego autorytetu i nie pozwalał na nie opodatkowane dochody, co mogłoby stanowić zagrożenie dla cesarskiego monopolu władzy. Krótko mówiąc, instytucja cesarstwa w Chinach w pewnych okresach umożliwiała sprawowanie silnego przywództwa i fakt ten zapewne przyczynił się do wczesnych osiągnięć tego kraju* ⁶.

Filozofia polityczna królestwa Qin, a potem cesarstwa, kształtowała się pod wpływem legizmu, tzw. szkoły praw postulującej reformy o charakterze totalitarnym. *Han Feizi i inni legiści – pisze Patrica Buckley Ebrey – mieli bardzo apodyktyczną wizję porządku społecznego. (...) Władcy ustanawiają prawo w interesie państwa. Jeśli jest wszystkim dobrze znane i egzekwowane bez wyjątku, wtedy ludzie robią to, czego inaczej nie byłiby skłonni zrobić, a więc ciężko pracować czy walczyć na wojnach. Porządek i przewidywalność skutków przynoszą korzyść wszystkim. W tym systemie nie ma miejsca na inne opinie, niż rozkazy władcy, nie ma też miejsca na starożytnie przywileje i tradycyjne zwyczaje. Według legistów nie ma prawa innego ani ponad to, które zostało stanowione wolą władcy. Nie istniało*

*prawo, które mogłoby ograniczać działania władcy, jak prawo naturalne czy boskie w filozofii greckiej*⁷.

Główni doradcy króla reprezentowali poglądy legistów i umiejętnie wprowadzali je w życie. Celem było stworzenie nowego społeczeństwa, któremu należało wymazać z pamięci całą przeszłość, narzucić ścisłą dyscyplinę, wymagać ślepego posłuszeństwa. Mieczysław J. Künstler, autor wstępu do *Syna Smoka*, wskazuje narzucającą się zbieżność niektórych koncepcji legizmu z założeniami rewolucji kulturalnej. *Nie jest to zbieżność przypadkowa, gdyż Mao Tse-tung świadomie do owych czasów nawiązywał, chętnie dając posłuch tym, którzy go do Pierwszego Cesarza porównywali*⁸.

W kraju tak zorganizowanym, jak królestwo Qin, a później cesarstwo, zdawałoby się, że żadna opozycja nie miała szans zaistnieć. A jednak nie bez przyczyny Pierwszy Cesarz tak bardzo lękał się zamachów na własne życie, choć wszystkie udało mu się przeżyć. Podbijane przezeń królestwa niekiedy desperacko próbowały się bronić, choć militarnie nie miały szans w starciu ze świetnie zorganizowanymi i wyćwiczonymi wojskami Qin. Najbardziej znany i historycznie udokumentowany jest zamach dokonany przez Jing Ke z inspiracji następcy tronu Yan, zwanego Czerwonym Księżciem. *Książe podniósł go do rangi pierwszego ministra, oddał mu do dyspozycji najlepsze kwatery w pałacu, dostarczał mu najlepszego mięsa i wszelkich drogocennych przedmiotów, jak również powozów, koni i pięknych dziewczyn. Zaspokajał wszystkie życzenia Jing Ke, pragnąc żeby był zadowolony*⁹. Jing Ke nie kwapił się z wypełnieniem swej misji, wiedział, że niezależnie od tego, czy się powiedzie, nie wróci z niej żywy. Czerwony Książę szukał dlań najbardziej skutecznej broni – najostrzejszego małego sztyletu i skutecznej trucizny powodującej śmierć przy najmniejszej ranie. Drogę do pałacu miał mu utarować osobiwy prezent: głowa generała Fan Yuchi, który porzucił Qin i schronił się w Yan, za którą to głowę cesarz wyznaczył ogromną nagrodę. Czerwony Książę dołączył też szczegółową mapę przygranicznych obszarów Yan – w zwoju można było ukryć sztylet.

Sam zamach tak został zrelacjonowany w źródłach: *Jing Ke wziął mapę i podał. Król rozwijał ją. Gdy w mapie pojawił się sztylet, Jing Ke złapał króla za rękaw, a prawą ręką uzbrojoną w sztylet uderzył. Zanim jednak sztylet sięgnął ciała króla, ten przerażony zerwał się tak gwałtownie, że rękaw się oderwał. Król sięgnął po miecz, ale ten był długi i nie dał się wyjąć z pochwy. Król wpadł w panikę. Jing Ke rzucił się na króla, a ten skrył się z kolumną. Dworzanie stali jak sparaliżowani. Wydarzenie było tak nieoczekiwane, że nikt nie wiedział, co zrobić. Według regulaminu dworu Qin dworzanie przebywający w pałacu nie mogli mieć przy sobie broni. Uzbrojeni gwardziści stali przed salą audiencyjną i nie wolno im było do niej wkroczyć, jeśli nie zostali przywołani przez króla. Teraz, w krytycznej chwili, nie było czasu na ich wezwanie. Dlatego Jing Ke mógł ścigać króla, a ten opędział się gołymi rękami. W jednej chwili królewski medyk Xia Wuju rzucił w Jing Ke worek z lekami, który nosił przy sobie. Król Qin nadal chronił się za kolumną, nie wiedząc co czynić. Dworzanie zaś wołali: „Niech król przerzuci miecz na plecy!”. Wtedy królowi udało się dobyć miecza. Zaatakował Jing Ke i ciął w lewą nogę. Jing Ke upadł i rzucił sztyletem w króla, lecz chybił, a sztylet utkwił w kolumnie. Król ponownie zaatakował Jing Ke i zadał mu osiem ran. Widząc, że jego misja się nie udała, Jing Ke oparty o kolumnę zaśmiał się, rozciągnął nogi i zawołał: „Nie udało się, bo chciałem cię złapać żywego i zmusić do ugody z księciem Dan*

i odwdziżyć mu się". Słudzy króla wtedy rzucili się na Jing Ke i odcięli mu głowę¹⁰. W filmach w różnym stopniu wykorzystywano elementy tego świadectwa. Najwierniejsze były w tym względzie inscenizowane dokumenty¹¹, najdalej odszedł od niego Zhang Yimou w *Hero*, choć nie odzeglonywał się od inspiracji rzeczywistym zamachem Jing Ke.

Drugi zamach na życie Pierwszego Cesarza pojawia się jako temat filmu *Cień cesarza* (1996) Zhou Xiaowena i opery Tana Duna *Pierwszy Cesarz*. Autorem tego zamachu był wirtuoz i kompozytor Gao Jianli.

Informacje o Gao Jianli można znaleźć w *Zapiskach historyka*, które przytacza Jonathan Clements w monografii Pierwszego Cesarza. Po podbiciu sześciu królestw wprowadzono w nich nader surowe prawa, by wytepić wszelką myśl o oporze. Najsurowsze panowały w Yan, gdzie zawiązał się główny spisek przeciw władcy. Gao Jianli był przyjacielem Jinga Ke, zęgnął go pieśnią, gdy zamachowiec udawał się na dwór, by zgładzić władcę. Muzyk uciekł z Yan, ukrył swoją tożsamość, pracując jako podczasy w domu szlacheckiej rodziny. Nie mógł jednak wyzbyć się dumy zawodowej i w końcu zdradził się, dając wspaniały koncert. Poszukujący go od dawna urzędnicy doprowadzili go przed oblicze Pierwszego Cesarza.

*Władca – pisze Clements – oczarowany tak wielkim talentem, darował mu życie i zatrzymał przy sobie. Aby wybić mu z głowy buntownicze myśli, oślepieno Gao Jianliego kwasem. To go jednak nie powstrzymało przed próbą krwawej zemsty za zgubę ojczyzny i śmierć Jinga Ke. W jakiś czas później, w 220 lub 219 roku p.n.e. ślepy muzyk tak uspił czujność Pierwszego Cesarza, że w pewnej chwili znalazł się od niego na odległość ręki. Nagle skoczył, uniósł instrument i zadał potężne uderzenie. Okazało się, że górna część cymbalów była wypełniona ołowiem, co czyniło z nich prymitywną broń. Pierwszy Cesarz z łatwością uniknął ataku ślepca i kazał bezzwłocznie ściąć mu głowę*¹².

To właśnie głównie zamachy na życie władcy inspirowały reżyserów filmowych i autorów seriali telewizyjnych poświęconych Qin Shi Huangowi. Nieodzownym uzupełnieniem musiał być oczywiście wątek romansowy, choć o prywatnym życiu Pierwszego Cesarza brak jakichkolwiek informacji źródłowych. Wiadomo jedynie, że miał tysiące konkubin, z których najpiękniejszą uczynił cesarzową. Tak przynajmniej utrzymują autorzy cytowanych już filmów dokumentalnych. Jeśli to fakt, a nie jedynie domniemanie, że tak właśnie być mogło, to o cesarzowej niczego się nie dowiadujemy, nie znamy nawet jej imienia.

Najważniejsze (i znane w naszym kręgu kulturowym) filmy, w których bohaterem (niekoniecznie pierwszoplanowym) jest Pierwszy Cesarz, to *Terakotowy żołnierz* Ching Siu-Tunga (1989), *Cień Cesarza* (1996) Zhou Xiaowena, który był inspiracją dla Tana Duna, twórcy opery *Pierwszy cesarz* (2004), *Cesarz i morderca* (1999) Chena Kaige oraz *Hero* (2002) Zhanga Yimou.

Co ciekawe, ostatni na tej liście Zhang Yimou miał coś wspólnego z każdym z tych tytułów. W *Terakotowym żołnierz* zagrał główną rolę dowódcy Fen Tianga u boku swojej gwiazdy Gong Li. Z filmem Zhou nie miał wprawdzie nic wspólnego, ale reżyserował dla Metropolitan operę Tana Duna na identyczny temat. Chen Kaige zaproponował mu natomiast rolę Pierwszego Cesarza w przygotowywanym przez siebie filmie.

Zhang Yimou wspomina tę propozycję w wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry. Postawił wówczas dwa warunki: *Po pierwsze, w moim przekonaniu cesarz*

powinien mówić dialektem Shaanxi. Jak sądzę, należałoby uznać ten dialekt za oficjalny język królestwa Qin, którym posługiwaliby się wszyscy aktorzy grający role dworzan. To nadaloby filmowi szczególnie interesujący wymiar, a mnie bardzo pomogłoby w odtworzeniu roli. Nie jestem najlepszym aktorem, a gdy mówię lokalnym dialektem, pomaga mi to maskować usterki. A po drugie, powiedziałem Chenowi Kaige, że z księzek historycznych wynika, iż czerń była narodowym kolorem Chin i winien wyeksponować ją w swoim filmie¹³. Chen Kaige miał własne koncepcje i nie był skłonny skorzystać z sugestii Zhanga. Ostatecznie rolę cesarza zagrał Xuejian Li.

Tych kilka filmów, ze znamienym wyjątkiem, jakim jest *Hero*, portretuje Pierwszego Cesarza jako władcę okrutnego, bezwzględnego, apodyktycznego, tyrana pozbawionego ludzkich uczuć, megalomana wynoszącego siebie nad innych i żądającego boskich prerogatyw. Stanowią one trudny niekiedy do rozwikłania spłot historycznych faktów, legend rozpowszechnionych w różnych wariantach, a przede wszystkim wątków czysto fantastycznych będących rezultatem inwencji scenarzystów. W *Terakotowym żołnierzu* Pierwszy Cesarz i jego decyzje stanowią wprowadzić się sprawczą akcji, ale na pierwszym planie rozgrywa się historia romansu dowódcy Feng Tiana i pięknej dziewczyny imieniem Zima.

Feng Tian przypadkiem uratował życie cesarzowi i został przezeń obdarzony pełnym zaufaniem. Władca powierza mu kolejne misje, z których ostatnia prowadzi do zguby. Cesarz jest tutaj przedstawiony jako człowiek bezwzględny i okrutny, zarówno wobec ludzi z najbliższego otoczenia, jak i poddanych. Twórca koncentruje się na tych jego wyczynach, które sprawiły, że cieszył się jak najgorszą sławą: palenie ksiąg, skazanie na śmierć niepokornych uczonych, posługiwanie się przemocą jako głównym sposobem sprawowania władzy, nieludzkie wykorzystywanie setek tysięcy ludzi przy wielkich budowach, a wreszcie z paranoicznym zapamiętaniem poszukiwanie eliksiru nieśmiertelności. Za poradą swoich alchemików cesarz decyduje się wysłać tysiąc młodych chłopców i dziewcząt na legendarne wyspy Peng-lai, gdzie rosną zioła, z których wyrabia się ów eliksir. Wśród dziewcząt jest też piękność o imieniu Zima (gra ją Gong Li), która pragnie uniknąć udziału w wyprawie i kolejno próbuje ucieczki i samobójstwa. Za każdym razem ratuje ją Feng Tian. Młodzi zakochują się w sobie, lecz nie mogą liczyć na pobłażliwość i akceptację cesarza, który skazuje ich oboje na śmierć – Zima ginie w płomieniach, lecz zdołała wcześniej przekazać ukochanemu pigułkę nieśmiertelności, której stary alchemik Xufu nie chciał dać cesarzowi. Feng Tian zostaje w podziemiach budowanego przez cesarza grobowca jako jeden z żołnierzy terakotowej armii.

Ta część filmu jest utrzymana w konwencji melodramatu urozmaiconego widowiskowymi scenami. Po niej wszelako następuje komediowa część współczesna, rozgrywająca się w latach 30. XX wieku i już w samym założeniu absurdalna. Zima, tym razem jako aktorka Lili Chu, trafia wskutek katastrofy do grobowca, gdzie nieśmiertelny Feng Tian budzi się ze snu. Bohaterka i tym razem tragicznie ginie, ale finał rozgrywający się w latach 90. przynosi nadzieję. Feng Tian i Zima spotykają się w nowych wcieleniach podczas zwiedzania udostępnionej turystom nekropolii.

Ching Siu-Tung, portretując cesarza, poszedł śladem tradycyjnych przedstawień i wyjaskrawił je z melodramatyczną przesadą. Wyprawa na wyspy była historycz-

nym faktem, podobnie historyczną postacią był alchemik XuFu, który oczywiście nie wynalazł pigułki nieśmiertelności (jak w filmie), lecz utrzymywał, że zgłębił taoistyczny sekret wiecznego życia. Pierwszy Cesarz zażądał jego wyjawienia, wówczas XuFu w desperacji i obawie o własne życie opowiedział, jak trudnym przedsięwzięciem byłoby dotarcie do wysp, gdzie mieszka plemię nieśmiertelnych. Mogliby tam dotrzeć jedynie święci mężowie i niewinni młodzi ludzie. Dla Shi Huangdi nie było rzeczy niemożliwej. Kazał zbudować flotę i zebrać tysiąc młodych ludzi płci obojga, którzy mieli udać się w tę podróż wraz z XuFu i jego rodziną. Statki nigdy nie wróciły, nie było też o nich żadnych wieści. Z nielicznych uwag w *Zapiskach historyka* można wnosić, że XuFu potajemnie wrócił do Chin, zamieszkał w okolicach Langya i beztrako trwonął środki przeznaczone na wyprawę¹⁴. Trawestacja historycznego zdarzenia posłużyła twórcom do stworzenia całkowicie fantastycznej opowieści, w której jedynym faktem jest odkrycie nekropolii.

Podobnie obchodzi się z materiałem historycznym Zhou Xiaowen w filmie *Cień cesarza*. Tytułowym cieniem jest kompozytor Gao Jianli, a cesarzem oczywiście Qin Shi Huang. Film jest pełen nieścisłości historycznych, z których reżyser nawet nie próbował się tłumaczyć. Zawsze utrzymywał, że nie lubi historii, natomiast lubi pałace i kostiumy.

W filmie Zhou Xiaowena zostały zachowane nieliczne elementy przekazu historycznego: osłepienie muzyka, jego zamach na cesarza i w konsekwencji śmierć. Reszta jest sprawą fantazji i melodramatycznej wyobraźni. Przyszły cesarz i Gao Jianli są mlecznymi braćmi. Rozdzieleni już w dzieciństwie spotykają się dopiero po latach. Król Qin, do którego dotarły echa sławy Gao-wirtuoza i kompozytora, marzy o tym, by właśnie on napisał hymn gloryfikujący panowanie władcy. Deklaruje, że muzyka jest równie ważna jak siła militarna, bowiem to przez muzykę można kontrolować umysły i serca ludu. Przyrzeka rękę swojej ulubionej, kalekiej córki, Yueyang, synowi generała, który podbija królestwo Yan i sprowadzi zamieszkującego tam Jianli. Kompozytor, którego kraj został zniszczony, a matka zabita, odmawia prośbie władcy. Próbuje zamorzyć się głodem, ale ratuje go Yueyang. Młodzi zakochują się w sobie, a dziewczyna pod wpływem aktu miłosnego odzyskuje władzę w nogach. Jest jednak przyrzeczona innemu, a ojciec dotrzymuje słowa. Yueyang umiera poćwiartowana, a Gao Jianli ginie zgodnie z rzeczywistym scenariuszem zdarzeń. Władca przy dźwiękach hymnu świętuje uroczystość obwołania się cesarzem.

Te właśnie wydarzenia, choć nieco inaczej strawestowane, były podstawą libretta opery *Pierwszy Cesarz* skomponowanej przez Tana Duna. Miała ona światową premierę 21 grudnia 2006 roku w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Autorem libretta był Ha Jin i sam kompozytor. Rolę tytułową otrzymał Plácido Domingo.

Treść opery pokrywa się w głównych zarysach z filmem Zhou Xiaowena, choć pojawiają się też znamienne różnice. Naczelny motyw to marzenie władcy o hymnie, który słałby jego imperium i jego samego. Sprowadzony na dwór kompozytor próbuje zamorzyć się głodem. Księżniczka Yueyang przyrzeka ojcu, że wyrwie Jianli z objęć śmierci i nakłoni go do napisania hymnu. Jeśli się to uda, będzie on jej własnością. Miłość młodych oburza króla, ale darowuje życie jeńcowi, by doczekać hymnu.

Akt drugi opery rozgrywa się w sąsiedztwie Wielkiego Muru, na którym pracują niewolnicy. Jianli jest głęboko poruszony ich tragiczną pieśnią, towarzyszy mu

księżniczka. Władca przerywa to spotkanie, by zażądać od córki poślubienia generała Wanga. Perswaduje Jianli, że ich rozstanie będzie tylko chwilowe. Generał wkrótce zginie na polu bitwy i młodzi będą mogli się połączyć. Jianli wyraża zgodę.

W kolejnej odsłonie trwają przygotowania do wielkiej uroczystości, w trakcie której król ogłosi się Pierwszym Cesarzem i zostanie wykonany hymn. Pojawia się duch Yueyang, która wyznaje ojcu, że zmuszona do małżeństwa popełniła samobójstwo. Kolejno pojawia się duch Wanga, który nie mogąc znieść tej hańby, również się zabił. Ostrzega władcę przed zemstą Jianli. Przychodzi Jianli przepętlony bezbrzeżną nienawiścią do króla. Spełnia swą dawną groźbę, iż prędzej utnie sobie język niż nazwie go bratem. Wówczas Qin zabija go. Daje znak, by wykonano hymn. Ku swemu przerażeniu słyszy pieśń niewolników z Wielkiego Muru. Tak właśnie zemścił się Gao Jianli.

Opera, łącząc konwencje muzyki zachodniej i chińskiej, spotkała się z mieszanym, głównie niezycliwym przyjęciem, lecz krytyka dotyczyła efektów pracy kompozytora. Tan Dun, znawca starej tradycji muzyki chińskiej, próbował znaleźć materiały z czasów dynastii Qin. Nie zachowały się jednak żadne zabytki muzyczne. Kompozytor znalazł jedynie kilka informacji w źródłach pisanych. Dotyczyły one wykonawstwa: śpiewacy zawsze uderzali się po nodze lub tupali. Nie było wszakże opisu tych gestów. Zespoły muzyczne wykorzystywały ceramiczne urny i dzwony.

Tan Dun wykorzystał obie te inspiracje. Posłużenie się niezwykłym instrumentarium nie było dla niego czymś nowym, często korzystał z materiałów organicznych czy naturalnych, takich jak skały, woda i papier, nawiązując do muzyki szamanów i opery ludowej. Jeśli chodzi o chór, to po prostu wyobraził sobie, jakie to mogły być gesty. Zainteresował go także specyficzny styl wokalny, tzw. qinqiang, który rozwinął się w rejonie dawnego Qin. Opera w Xian, która kontynuowała ów styl, została rozwiązana, a Tan Dun z trudem odnalazł jej dawnych wykonawców. Nie mógł jednak w pełni wykorzystywać qinqiang, ponieważ wy-trenowanie śpiewaków musiałyby zająć co najmniej dwadzieścia lat, on zaś miał pisać muzykę dla zwykłych śpiewaków operowych. Z qinqiang zaczerpnął pewne motywy muzyczne, które łączyły się z wysoce symbolicznym charakterem kultury okresu dynastii Qin. Starał się też znaleźć muzyczne odpowiedniki „starych trzech kolorów” – czarnego, czerwonego i białego, które były charakterystyczne dla kultury starożytnych Chin. *Tan Dun odkrył – pisze Stan Kors – że styl wokalny qinqiang używa trzech różnych struktur formalnych: trytonu, przejścia kwartowego oraz praktyki rozpoczynania od najwyższej nuty, by zejść na najniższą – w przeciwieństwie do tradycji opery zachodniej, gdzie arię kończy najwyższa nuta*¹⁵. Dla Tana Duna te trzy cechy stały się odpowiednikami „starych trzech tonów”. Wykorzystał jednak oba systemy: chromatyczną, temperowaną skalę muzyki zachodniej i niezdeterminowane dźwięki charakterystyczne dla muzyki Wschodu.

Inscenizacja Zhanga Yimou była zrobiona, jak zawsze, z wielkim wyczuciem stylu, rozmachem i inwencją, i tylko ona spotkała się z pełnym uznaniem. Twórca miał pole do popisu głównie w scenach zbiorowych (sceny z życia dworu, niewolnicy przy Wielkim Murze, scena intronizacji Qina), gdzie mógł wykorzystać w pełni możliwości, jakie dawała scena w Metropolitan Opera.

W obu najwybitniejszych filmach – *Cesarz i morderca* oraz *Hero* – postać Pierwszego Cesarza jest wyeksponowana nierównomiernie. Przed wszystkim jed-

nak w czasie kiedy toczy się akcja obu filmów, w których zamach dokonany przez Jing Ke jest punktem kulminacyjnym, Zheng nie był jeszcze cesarzem, lecz jedynie władcą królestwa Qin. Chen Kaige próbuje odpowiedzieć na pytanie, kim był król nie jako władca, lecz jako człowiek. Jest on jedną z trzech głównych postaci filmu. Natomiast w filmie Zhanga Yimou król Qin jest jedynie figurą władcy, postacią symboliczną, wcielającą ideę Wielkich Chin. Bohaterami filmu są natomiast legendarni wojownicy – Niebo, Złamany Miecz i Śnieżynka oraz zamachowiec – Bezimienny. Żaden z tych filmów nie jest dziełem biograficznym ani historycznym. *Cesarz i morderca* to raczej dramat psychologiczny w historycznym kostiumie, a *Hero* należy bezsprzecznie do gatunku filmów walki, w którym fakty historyczne zostają przekształcone w legendę.

Głównym motywem w obu dziełach jest sprawa zjednoczenia Chin, której podejmuje się król Qin. W filmie Chena Kaige klamra ujmująca czas akcji eksponuje ten problem *expressis verbis*. Już w pierwszej scenie dowiadujemy się, że celem i sensem życia Qina jest zjednoczenie Chin. Przypominają mu o tym Strażnicy Rytuału w Świątyni Przodków. Świątynia, jako miejsce, w którym owo memento jest nieustannie powtarzane władcy, pojawi się w chwili dramatycznego przełomu – samobójstwa Lu Buweia. Wezwanie powraca w finale filmu, gdy Qin jest już bliski wypełnienia swej misji. Na drodze, która do tego wiodła, nie cofnął się przed niczym: poświęcił ojca, matkę, przyrodnich braci i ukochaną, niweczając wymiar emocjonalny własnego życia.

Początkowo może się wydawać, iż misja Qina jest wspaniałym przedsięwzięciem, wielkim dziełem, które położy kres niekończącym się wojnom (trwały one 550 lat, rujnując kraj), zjednoczy narody, które żyć będą w pokoju. Tak Qin przedstawia swój zamiar bliskim i jest zdolny porwać nawet sceptyków. Ale jego realizacja zamienia się w pasmo okrutnych podbojów niszczących z całą bezwzględnością sąsiednie królestwa, w serię gwałtów i aktów bezprawia, dla których nie ma uzasadnienia.

W filmie Zhanga Yimou władca w podobny sposób wyklada Bezimiennemu swój plan zjednoczenia „wszystkiego pod niebem”. Powiada, że nikt nie pojmuje jego dalekosiężnych zamysłów, że uchodzi za despotę i tyrana. Przed śmiałą wizją i charyzmą króla uginają się zamachowcy. Jego najzagorzalszy przeciwnik, Złamany Miecz, odwodzi Bezimiennego od wypełnienia zadania. Króla nie wolno zabić, bowiem tylko on potrafi zjednoczyć kraj.

Obaj twórcy za punkt wyjścia akcji obierają zamach na życie króla. Obu inspiracji dostarczył autentyczny zamach dokonany przez Jing Ke. Zhang daje jego legendarną trawestację. W filmie Bezimienny ginie; zgodnie z wersją legendarną wolny odchodzi w góry. Natomiast Chen Kaige wiernie przedstawiając sam zamach i związane z nim szczegóły historyczne (pieśń, którą jest żegnany Jing Ke, rola jego pomocnika, dostarczenie głowy zbuntowanego generała, mapa z ukrytym w niej sztyletem), nagina jednak fakty celem sugestywnego udratyzowania fabuły.

Zamach Jing Ke zostaje tu ukartowany przez... samego króla, a wykoncypowany przez jego konkubinę – Panią Zhao. Porwana wizją powszechnego pokoju, który nastąpi po zjednoczeniu królestw, wizją, jaką nader sugestywnie roztacza przed nią Qin, postanawia mu pomóc. Sprowokowany zamach dostarczyłby pretekstu do podboju Yan, co nie wzbudziłoby oporu ze strony południowych królestw.

Działania Pani Zhao, podejmowane w porozumieniu z księciem Yan, wprowadzają postać Jing Ke znacznie wcześniej niż dopiero w chwili zamachu. Jest on pełnoprawnym bohaterem filmu, przeciwstawianym konsekwentnie Qinowi. Zawodowy morderca ma swój honor, godność, ludzkie uczucia, zawsze dotrzymuje słowa, darzy Panią Zhao prawdziwą miłością i zdolny jest dla niej umrzeć. Ta charakterystyka Jing Ke została dokonana na użytek filmu, nie potwierdzają jej źródła historyczne, w świetle których nie jest on postacią zasługującą na szacunek.

Film Chena Kaige rozwija dwie spletające się ze sobą linie fabularne, które w konsekwencji doprowadzają do spotkania przyszłego cesarza i jego niedoszonego mordercy. Pierwsza relacjonuje najważniejsze wydarzenia z życia Qina (udaremnienie zamachu Lao Ai, kochanka królowej matki, który nim popadł w niełaskę, otrzymał tytuł markiza Zhangxin, konfrontacja z domniemanym ojcem Lu Buweiem, podbój królestwa Zhao), druga równie wiele uwagi poświęca postaci Jing Ke. Poznajemy go w chwili, gdy jako zawodowy zabójca, na zlecenie jednego z mocodawców, morduje całą rodzinę płatnerza. Wykonuje zadanie z zimną krwią, ale wzdraga się przed zabiciem niewidomej dziewczynki. Dziecko próbuje sprowokować Jing Ke i zabić go, mszcząc śmierć rodziny, ale gdy to się nie udaje, ginie z własnej ręki. Obraz tego dziecka powraca we wspomnieniach i snach Jing Ke (fragmenty czarno-białe w obrębie barwnego filmu), a samo wydarzenie odmieniło jego życie. Nie chce więcej zabijać, zajmuje się handlem sandałami. Tymczasem Pani Zhao i książę Yan szukają kandydata na zamachowca. Chen Kaige bardzo rozbudowuje tę partię filmu, pokazując, jak doszło do spotkania Pani Zhao z Jing Ke, który przez dłuższy czas kategorycznie odmawiał podjęcia się misji zabicia króla, choć książę Yan usiłował wszelkimi sposobami wymusić na nim zgodę, nie wzdragając się przed użyciem tortur. Książę jest pewien, że znalazł kandydata najlepszego z możliwych, bowiem Jing Ke pozostaje niewzruszony wobec gróźb i tortur, nie obawia się śmierci. Widząc jego podziw i uwielbienie dla Pani Zhao, książę oczekuje, że to ona nakłoni Jing Ke do podjęcia się tego zadania. A gdy i ona odmawia, każe uwięzić kobietę, osiagając dzięki temu swój cel. Jing Ke podejmuje się niebezpiecznego zadania, by uwolnić Panią Zhao. Rodzi się między nimi pełne, głębokie porozumienie, wzajemne zaufanie, a z jego strony miłość, być może nawet odwzajemniona.

Wątek romansowy filmu jest oczywiście czysto fikcyjny, lecz nieszablonowy i niebanalny. Pani Zhao to towarzyszka lat dziecińczych Zhenga, które spędził wraz z rodziną w królestwie Zhao raczej jako więzień niż gość. Pokochali się już jako dzieci i Pani Zhao towarzyszyła królewskiej rodzinie w powrocie do Qin. Została konkubina króla i jedyną miłością jego życia. W momencie gdy rozpoczyna się akcja filmu, Pani Zhao postanawia wrócić do ojczystego kraju. Król, zajęty sprawami państwowymi, nie ma dla niej czasu, czuje się więc zbędna. Ale władca chce ją przy sobie zatrzymać, co mu się udaje, gdy zwierza się jej ze swych planów zjednoczeniowych. Pani Zhao udaje się do Yan w poszukiwaniu kandydata na zabójcę. Podczas gdy ona próbuje realizować swoją misję, Zheng kontynuuje podboje. Jego wojska po podbiciu Han atakują Zhao.

We wzajemnych relacjach króla i Pani Zhao dochodzi do dramatycznego spięcia. Plan, który mieli wspólnie realizować, by nie dopuścić do wojen i osiągnąć trwałe pokój, przekształcił się w bezwzględną i okrutną kampanię wojenną. Pani Zhao widzi wokół jedynie ruiny i zgłiszczca, zwłoki pomordowanych ludzi. Stolica Zhao jest w przededniu upadku. Pani Zhao prosi króla, by oszczędził dzieci, przy-

szłość jej ojczyzny, a on jej to obiecuje. Nie wiemy, czy zamierzał dotrzymać obietnicy, a złamał ją dlatego, że jedno z dzieci plunęło mu w twarz. Wydaje swemu generałowi enigmatycznie brzmiący rozkaz, lecz ten wie, czego się odeń oczekuje. Te dzieci to przyszli mściciele klęski swego kraju. Pani Zhao znajduje tylko zwłoki ofiar żywcem pogrzebanych w piachu. Następstwem szoku jest jej ciężka choroba.

Zjawia się w pałacu już po śmierci Jing Ke i żąda wydania jego ciała, które chce uroczystie pogrzebać. Nic już nie może jej łączyć z człowiekiem, który tak okrutnie ją oszukał i zawiódł.

Ambiwalencja uczuć Qina, którą ujawnia w momentach krytycznych, jest zawsze chwilowa. Ostatecznie bierze górę okrucieństwo i mściwość czy wręcz sadyzm, które uzasadnia względami politycznymi. Wzruszenie, lzy, niepewność są ukazane raczej jako słabość niż odruch serca. Król wydaje się wzruszony w relacjach z Panią Zhao, królową matką i domniemanym ojcem, Lu Buweiem, ale nie ma to żadnego wpływu na jego decyzje krzywdzące osoby mu najbliższe. Rozkazuje zabić przyrodnych braci, prowokuje samobójstwo ojca, łamie uroczyste przyrzeczenie dane Pani Zhao.

O ile wątek związany z postacią Pani Zhao jest czysto fikcyjny, wydarzenia fabuły, w których centralnymi postaciami są markiz Lao Ai i Lu Buwei znajdują oparcie w historycznych, częściowo udokumentowanych faktach. Królowa matka, niegdyś znana jako tancerka Zhaoji, konkubina Lu Buweia, który „odstąpił” ją Yi-renowi, późniejszemu władcy Qin, w świetle świadectw historycznych jawi się jako kobieta rozwiązała, „o nienasyconej chuci”, szukająca mocnych wrażeń. Wcześniej owdowiała i prawdopodobnie wróciła do romansu z Lu Buweiem. Ponieważ w chwili śmierci ojca Zheng miał zaledwie 13 lat, regencję sprawowała jego matka i Lu Buwei, opływający we wszelkie dobra, zaszczyty i przywileje. Interesowała go przede wszystkim władza, a związek z wymagającą królową zaczynał mu ciążyć. Znalazł jej przeto następcę, Lao Ai, mianowanego z czasem markizem, który słynął ze swej męskości. Para ukrywała swój związek, choć z biegiem czasu coraz mniej ostrożnie. Doczekali się dwóch synów.

Akcja filmu Chena Kaige zaczyna się w momencie poprzedzającym zamach stanu. Dwudziestodwuletni Zheng cieszy się pełnią władzy królewskiej (regenci stale opóźniali moment jego inicjacji), a na dworze działają dwie zwalczające się frakcje. Króla popiera Lu Buwei oraz Li Si, jego wieloletni gubernator, później wpływowy minister, ale królowa i Lao Ai też mają swoich zwolenników.

W filmie zamach ukartowany przez markiza (przy współudziale lub za wiedzą królowej matki) ma skromniejszy wymiar niż było w istocie. Markiz, z którego król szydził i którym pogardzał, dążył do objęcia władzy i zapewnienia następstwa tronu małoletniemu synowi. Chen Kaige pokazuje błyskawicznie stłumiony przewrót pałacowy. Lao Ai, posłużwszy się królewską pieczęcią Zhaoji, zebrał potężną armię – strażników miejskich, gwardię pałacową, elitarne oddziały jazdy i podobno także dwa barbarzyńskie plemiona¹⁶. Mimo że stronnicy króla byli nie liczni, bunt udało się stłumić. Przebieg zdarzeń był jednak inny niż w filmie. Po bitwie straconych zostało dwudziestu ludzi, a Lao Ai zdołał uciec. Ukarani zostali jego klienci (4000 rodzin), których zesłano do południowego Sichuanu. Gdy za głowę Markiza wyznaczono wysoką nagrodę, został natychmiast schwytany. Skazano go na śmierć przez rozerwanie końmi. Stracona została też cała jego rodzina. Natomiast Chen Kaige pokazuje osaczenie zbuntowanego oddziału; wszyscy zos-

tają wystrzelani, mimo że markiz poddał się, prosząc o życie dla swoich ludzi. Dzieci zabito na oczach królowej matki. Markiz rzucił władcy oskarżenie, iż jest bękartem niemającym prawa do tronu.

W filmie reżyser wykorzystał domniemanie historyków z czasów dynastii Han, w myśl którego faktycznym ojcem króla był Lu Buwei (rolę tę zagrał sam Chen Kaige). Jest on tu pokazany jako człowiek pełen godności, znający swoje miejsce, lojalny wobec władzy także wówczas, gdy ten usuwa go z dworu.

Lu Buwei istotnie popełnił samobójstwo, lecz w innych okolicznościach, niż ukazuje to film. Jak pisze Jonathan Clements, król *usunął Buweia metodą małych kroków, na początku z pałacu, później ze stolicy, aż wreszcie z centrum kraju. Lu Buwei zapewne słusznie się domyślał, że z czasem nadejdą kolejne rozkazy, które odbiorą mu tytuły i resztki majątku. W rzeczywistości list od króla (bardzo złośliwy, z żądaniem, by przeniósł się z rodziną i domownikami do Sichuanu – A.H.) był wyrokiem śmierci. Buwei dobrze to rozumiał i wypił truciznę*¹⁷.

W filmie śmierć Buweia jest jednym z punktów kulminacyjnych akcji. Konfrontacja dokonuje się w Świątyni Przodków, gdzie strażnicy rytuału domagają się od króla wyroku śmierci na Buweia. W ten sposób władca złoży dowód, że nie jest jego synem, lecz synem króla i prawowitym dziedzicem tronu. W chińskim prawodawstwie, tradycji i obyczajowości nie było cięższej i bardziej przerażającej zbrodni niż ojcobójstwo. Wzdraga się przed nim nawet bezwzględny Qin, obawiając się utracić mandat niebios do sprawowania władzy. Ale jeśli nie spowoduje śmierci Buweia, oskarżenie markiza, rzucone w obecności licznych świadków, bez żadnych wątpliwości zachwieje pozycją króla i może doprowadzić do utraty tronu. Qin nie może zdobyć się na żadną decyzję, ale wyręcza go w tym sam Lu Buwei, który wykorzystując chwilę nieuwagi króla i strażników wiesza się. Czy była to jednak decyzja w pełni dobrowolna? „Dar” złożony synowi? Można wątpić, gdyż od początku tej sceny kamera pokazuje przygotowaną uprzednio pętlę.

Zgodność z historycznymi zapisami wykazują też fragmenty czysto werbalne, w których król wspomina swoje dzieciństwo w Zhao i doznawane tam upokorzenia. Nimi to właśnie będzie usprawiedliwiał przed królową matką wyjątkowo okrutny podbój kraju, który był jej ojczyzną.

Nieudany zamach Jing Ke jest ostatnim wydarzeniem historycznym, jakie Chen Kaige pokazał w swoim filmie. Potem jest już tylko rozstanie z Panią Zhao i ponowne przypomnienie misji zjednoczenia. Reżyser nie pokazuje triumfu Qina ani jego in-tronizacji, kiedy mianuje się Pierwszym Cesarzem. Podobnie w filmie Zhanga Yimou rozstajemy się z bohaterami w tym samym momencie, po zamachu.

Przystępując do realizacji *Hero*, Zhang Yimou miał za sobą doświadczenia uczestnictwa bądź obserwacji przedsięwzięć poświęconych osobie Pierwszego Cesarza, nieodmiennie przedstawianego w najciemniejszych barwach. Być może znał też seriale telewizyjne poświęcone władcy: *Cesarza* (1984) i *Pierwszego Cesarza* (2001). Koncentrowały się one, podobnie jak omówione tu filmy fabularne, na romansach władcy, o czym milczą źródła historyczne.

Wprawdzie Zhang Yimou kategorycznie przeczy, by powstaniu *Hero* towarzyszyły jakieś intencje polityczne, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że chciał ukazać Pierwszego Cesarza inaczej niż czyniono to uprzednio. A zwłaszcza inaczej niż Chen Kaige, choć sam reżyser jawnie głosi, że chodziło mu o wizję plastyczną. Po fasku pertraktacji w sprawie objęcia roli cesarza w filmie Chena Kaige powie-

dział: *Pomyślałem wówczas: skoro Kaige nigdy nie sfotografuje czarnego palacu, może ja powinienem to zrobić. Naprawdę chciałem sfotografować czarny pałac. We wszystkich tradycyjnych chińskich adaptacjach kostiumowych, zarówno filmowych, jak i telewizyjnych, nikt nigdy nie sfotografował czarnego palacu. Zawsze widzieliśmy jasne, płonące kolory (...), lecz nigdy czerni. Tak więc zdecydowałem się na historię z czasów dynastii Qin i adaptowałem w tym celu legendę o zabójcy Jing Ke i jego zamachu na cesarza*¹⁸.

Historyczne uzasadnienie wybranej przez reżysera czerni potwierdzają liczne świadectwa. Podsumowuje je Clements: *Pierwszy Cesarz wprowadził oficjalny kult Wody. Bulgoczący nurt Żółtej Rzeki nazwano Cnotliwą Wodą, a czern dominująca w bezdennych głębinach stała się oficjalnym kolorem cesarstwa. Czarne były sztandary, szaty i ozdoby, a magiczną szóstkę przypisaną czerni uznano za wzorzec wszelkich miar i obliczeń. Oczywiście czern była też tradycyjną barwą panującego rodu Ying, pozostałością po legendarnych czasach, kiedy to jeden z przodków Pierwszego Cesarza otrzymał czarny sztandar od boskiego władcy*¹⁹. Po raz pierwszy Zhang Yimou wystąpił tu w roli scenarzysty, choć nadal utrzymuje, że wolałby posłużyć się cudzym materiałem literackim. Pisanie scenariusza uznaje bowiem za nader wyczerpujące, zdecydowanie preferuje sytuacje, w których może skoncentrować się wyłącznie na reżyserii i trosce o stronę wizualną.

Pisanie scenariuszy istotnie nie jest najmocniejszą stroną warsztatu filmowego Zhanga Yimou. Strona literacka jego widowiskowych filmów wydaje się raczej pretekstem do rozwinięcia wspaniałych sekwencji wizualnych niż powodem do zaprezentowania samej opowieści. Historia zaprezentowana w *Hero* jest wprawdzie dość powikłana, ale została przedstawiona w sposób raczej tradycyjny z oszczędnym użyciem pierwszoosobowych narratorów (Bezimiennego i samego Cesarza). Ramę, w którą wplecione są retrospekcje, tworzy spotkanie Bezimiennego (tak się nam przedstawia na początku filmu) z Cesarzem. Bezimienny, niskiej rangi urzędnik w jednej z prowincji, jest bezkonkurencyjnym mistrzem szabli, który nie ma sobie równych w całym kraju. Zabił trójkę legendarnych wojowników o imionach Niebo, Śnieżynka i Złamany Miecz, od dziesięciu lat nieustannie organizujących zamachy na życie cesarza. By odebrać należną nagrodę, Bezimienny może zbliżyć się do cesarza na odległość 10 kroków, co jest niebывалым przywilejem. Z obawy przed zamachami władca rozkazał, by nikt i pod żadnym pretekstem nie zbliżał się do niego na odległość mniejszą niż 100 kroków.

Dopuszczając Bezimiennego przed swoje oblicze, cesarz chciałby się dowiedzieć, jak zdołał on pokonać legendarnych wojowników-zabójców. Opowieść rozwija się śladem narracji Bezimiennego, potem cesarza i znów Bezimiennego, ale ważniejsza niż opowieść jest strona wizualna, w której decydującą rolę odgrywa zmiana tonacji barwnej, od czerni przez czerwień, błękit, biel, zieleń i z powrotem do czerni. Na dalszym planie toczy się pojedynek psychologiczny między Bezimiennym i cesarzem. Zabójca waha się, czy ostatecznie powinien zrealizować swój zamysł, a Cesarz świadomie stawia swoje życie na jedną kartę, w przeświadczeniu że Bezimiennego pokona sama siła jego charyzmy.

Film rozgrywa się więc na tych trzech planach: przytaczanej w retrospekcjach opowieści o tym, jak Bezimienny pokonał trójkę legendarnych wojowników; serii obrazów kunsztownych walk w zmieniającym się kalejdoskopie barw; psychologicznego starcia między cesarzem a Bezimiennym.

Bezimienny w istocie jest figurą anonimową. Dowiadujemy się tylko, że pochodzi z podbitego Zhao, gdzie zginęli jego rodzice. Przez dziesięć lat trenował sztuki walki, by osiągnąć mistrzostwo umożliwiające mu dokonanie zemsty. Gdy cesarz dopuszcza go przed swoje oblicze, chciałby usłyszeć, w jaki sposób Bezimienny pokonał tak wspaniałych wojowników. Choć opowieść brzmi wiarygodnie, władca nie daje się zwieść. Doceniał swoich przeciwników zarówno jako mistrzów szabli, jak i ludzi wyposażonych w rycerskie cnoty. Retrospekcje z punktu widzenia cesarza obrazują inny przebieg zdarzeń (jak się później okaże, też nie do końca prawdziwy). Bezimienny nie mógł pokonać takiego wojownika jak Niebo bez jego zgody. Historia rzekomej zdrady Śnieżynki i powikłań, które miała spowodować, nie wydaje się cesarzowi przekonująca. Ludzie tej rangi nie mogliby być tak małostkowi i egoistyczni ani powodować się niskimi uczuciami. Ich śmierć, podobnie jak śmierć Nieba, była dobrowolnie złożoną ofiarą, która miała umożliwić Bezimiennemu zbliżenie się do władcy.

Bezimienny podziwia przenikliwość cesarza, który odkrył jego plan, ale przejmuje narrację, by dopełnić opowieść o brakujące ogniwo. Otóż Złamany Miecz próbował go odwieść od wypełnienia misji. Wojownik był przekonany, że cesarz powinien żyć, ponieważ jest jedynym człowiekiem, który potrafi zjednoczyć Chiny, a tym samym położyć kres wojnom i zapewnić ludziom pokój. Mamy więc do czynienia z nieustanną zmianą perspektywy narracyjnej, co w podstawowym zarysie przypomina *Obywatela Kane'a* (1940) Orsona Wellesa i *Rashomona* (1950) Akiry Kurosawy. Podobnie jak u Wellesa prawdy nie ujawnia żadna z opowieści, w której dochodzi do głosu subiektywny punkt widzenia narratora, lecz dopiero ujęcie finalne, gdzie pełną władzę przejmuje narrator trzecioosobowy. Natomiast, podobnie jak w *Rashomonie*, opowieści z punktu widzenia kolejnych narratorów ukazują się tak, jak gdyby relacjonowała je obiektywna kamera. „Prawda” należy nie tyle do tego, kto mówi jako ostatni i ujawnia wcześniej nieznane szczegóły dopełniające obraz całości, ile odsłania się, gdy narratorzy milkną, a rzeczywistość przemawia sama.

Dopiero finałowa rozmowa Bezimiennego ze Złamanym Mieczem, który próbuje nakłonić bohatera, by zrezygnował z zamiaru zabicia władcy, informuje o tym, że już w chwili przybycia do pałacu Bezimienny musiał być pełen wątpliwości. Znak, który miał służyć Złamanemu Mieczowi jako argument, nakreślony na piasku w momencie rozstania, a oznaczający „wszystko pod niebem”, daje mu do myślenia, choć w tamtym momencie nie jest do końca jasny. Dopiero w trakcie rozmowy z władcą okazuje się, że Złamany Miecz przeniknął i zrozumiał intencje cesarza. Qin Shi Huang zamierzał zjednoczyć „wszystko pod niebem” – sześć Walczących Królestw – dokonać ekspansji na ziemi barbarzyńców. Zrównałby je w prawach, położył kres wojnom, stworzył wszystkim szanse życia w pokoju.

Pierwsza konfrontacja Bezimiennego i cesarza nie ujawnia emocji obu protagonistów. Zarówno Bezimienny (Jet Li), jak i cesarz (Doming Chen) grają kamiennymi twarzami, wymieniając uwagi, których domaga się dworski protokół i kurtuazja. Zhang Yimou powiedział zresztą, że *Hero* jest filmem reżyserskim, że nie pozostawił aktorom możliwości rozbudowania postaci²⁰. Ale od pierwszej sceny, w której ukazuje się władca, określona intencja reżyserska staje się widoczna. Doming Chen ma pociągłą, szczupłą twarz, delikatny zarost, blisko os-

dzone, ale pełne wyrazu oczy. Jego fizjonomia jest szlachetna, nacechowana dostojnością oraz istic królewskim majestatem. Nigdy nie traci panowania nad sobą, promieniuje charyzmą.

Portrety Qin Shi Huanga są diametralnie różne, ukazują oblicze zdecydowanie odpychające. W *Zapiskach historyka* znajdujemy taki oto opis: *Król Ts'in jest człowiekiem o wystającym nosie i szeroko rozstawionych oczach. Ma pierś ptaka drapieżnego i głos szakala. Mało w nim laskawości, a serce ma tygrysa lub wilka. Gdy się znajdzie w kłopotach, z łatwością podda się innym ludziom. Gdy cel swój osiągnie, z tą samą łatwością będzie ludzi pożerał*²¹.

Zapewne gdyby Bezimienny spotkał kogoś takiego, nie wahałby się przed zadaniem ciosu. Ale już pierwsze wrażenie musiało zachwiać jego decyzją. Natomiast gdy władca przejmuje narrację, oznajmiając wprost, że nie wierzy w opowieść Bezimiennego, który go nie docenił, wojownikowi nie pozostaje nic innego, jak podziwiać przenikliwość i mądrość cesarza, potrafiącego przy tym docenić przeciwników, wyrażając się o Niebie, Złamanym Mieczu i Śnieżynce z najwyższym szacunkiem. Opowieść cesarza precyzyjnie odsłania szczegóły spisku i trafnie interpretuje motywacje protagonistów, obligując Bezimiennego do szczerości. Teraz on odsłania to, czego władca nie mógł wiedzieć, opowiadając mu o inicjatywnie Złamanego Miecza pragnącego osłonić cesarza.

W konfrontacji cesarza z zamachowcami stopniowo ujawnia się specyficzna asymetria. Cesarz jest tym, który realizuje dalekosiężne plany, zmierza do stworzenia potężnego imperium, wierzy, że przetrwa ono dziesięć tysięcy lat, podobnie jak założona przezeń dynastia. Po stronie potencjalnych zabójców znajdujemy jedynie motywy osobiste. Nie powodują się zamysłem uwolnienia kraju od tyrana, lecz tylko chęcią pomśczenia bliskich.

Do samego końca nie wiemy, czy Bezimienny przegra ten psychologiczny pojedynek, ulegając charyzmie władcy i pamiętając o przesłaniu Złamanego Miecza. Wie to natomiast sam władca i zdobywa się na akt bezprzykładnego heroizmu będącego zarazem wyzwaniem. Są w pałacu sami, nikt nie zdąży mu przyjść z pomocą, gdyby próbował wezwać straż. Ale Bezimienny jest nieuzbrojony. Król rzuca mu zatem własny miecz i odwraca się plecami, kontemplując wiszący na ścianie znak. Bezimienny podejmuje wyzwanie, rzuca się na króla, ale nie zadaje ciosu, został bowiem psychicznie „rozbrojony”.

Wspomniałam już, że przekazy na temat Pierwszego Cesarza wyszły spod pióra nieprzychylnych mu historyków. „Rehabilitacja” przez Mao Zedonga, zawłaszczającego sobie starożytnego protoplastę, nie mogła mu zaskarbić względów w czasach, które nastąpiły po śmierci przewodniczącego. Niemniej trudno się nie zgodzić z Youngiem, który w swoim dokumencie nazwał Pierwszego Cesarza człowiekiem, który stworzył Chiny i utrwalił model funkcjonowania państwa na setki lat. A to, co po sobie pozostawił, jest powszechnie uznane za najcenniejszy z zabytków, nie ósmy, ale pierwszy z cudów świata. Dokonał rzeczy na owe czasy niewiarygodnych. Był i pozostanie postacią niezmiernie kontrowersyjną, o której zasługi i zbrodnie historycy będą się spierać.

Zhang Yimou nie pozostał w tym sporze bezstronny. Pokazał wielkość Pierwszego Cesarza, choć – jak się zarzeka – nie o to mu chodziło. I zapewne przeważająca część odbiorców tego filmu nie będzie się zastanawiać nad ukrytymi znaczeniami obrazu, danymi przez jego symbolikę, lecz będzie oglądać *Hero* jako

widowisko dostarczające przede wszystkim satysfakcji estetycznej.

W obu filmach – Chena Kaige i Zhanga Yimou – poznajemy Qina, nim dokona on wielkiego dzieła zjednoczenia. I choć są to utwory tak odmienne, zarówno jeśli chodzi o stronę fabularną, jak i konwencję gatunkową czy poetykę, można zestawić ich wymowę ideologiczną w nieco przekornym porównaniu. Qin zmierza do wielkiego celu – powiada Chen Kaige – lecz by go osiągnąć, zniszczy wszystko, co napotka na drodze, jest więc bezwzględny potworem. Qin jest człowiekiem bezwzględnym i okrutnym – replikuje Zhang Yimou – lecz dokona wielkiego dzieła, które nie ma równego sobie w przeszłej i przyszłej historii Chin.

Choć oba filmy mówią o tym samym człowieku i tych samych zdarzeniach w *Cesarzu i mordercy* Qin jest potworem, w *Hero* wielkim władcą. Być może kolejny twórca w kolejnym filmie dokona syntezy tych dwu portretów.

ALICJA HELMAN

¹ Sy-Ma Ts'ien, *Syn Smoka. Fragmenty zapisów historyka*, tłum. M. J. Kunstler, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 69.

² P. Buckley Ebrey, *Historia Chin*, tłum. I. Kałużyńska, Muza SA, Warszawa 2002.

³ Tamże, s. 61.

⁴ Por. przypisy tłumacza do Sy-Ma Ts'ien, dz. cyt., s. 38.

⁵ Por. J. Lovell, *Wielki Mur Chiński. Chiny kontra świat 1000 p.n.e.*, tłum. G. Siwek, Muza SA, Warszawa 2007. Autorka pisze: *Mur Qin niewiele przypominał dzisiejszą budowlę z cegły i kamienia, znajdującą się na północ od Pekinu. Znacznie bardziej prawdopodobne, że wznoszono go z ubitej ziemi, tak jak te oddzielające Walczące Królestwa – i niewymagające dowozu materiałów. Chińska ludowa nazwa starożytnych północnych murów – „ziemny smok” – sugeruje, jakiego budulca użyto do ich konstrukcji. Kilkaset kilometrów resztek murów w Mongolii Wewnętrznej – miejscami wystających o trzy metry nad podłoże, rzadko dochodząc do 3,5 m – który archeolodzy z przekonaniem datują na czasy dynastii Qin, to praktycznie połączenie ubitej ziemi i kamieni, a zatem zapewne tego, co było pod ręką dwa tysiące lat temu* (s. 65).

⁶ J. K. Fairbanks, *Historia Chin*, tłum. T. Lechowska, Z. Słupski, Wydawnictwo Marabut, Warszawa-Gdańsk 2004, s. 28.

⁷ P. Buckley Ebrey, dz. cyt., s. 52-53.

⁸ M. F. Kunstler, *Wstęp*, w: Sy-Ma Ts'ien, dz. cyt., s. 13.

⁹ Por. *Księżę z Yan zbiegł z Qin* (z książki *Intrygi walczących państw*, w: Z. Słupski, *Wczesne piśmiennictwo chińskie. Wybór tekstów*, tłum. Z. Słupski, Agade, Warszawa 2004, s. 168.

¹⁰ Tamże, s. 171.

¹¹ Por. np. *Pierwszy cesarz Chin. Narodziny chińskiego imperium*, reż. Tony Lanzelo, Liu Hao Xue (Kanada, Chiny 1989), oraz *Pierwszy Cesarz. Człowiek, który stworzył Chiny*, scen. i reż. Nic Young (Wielka Brytania 2006).

¹² J. Clements, *Pierwszy Cesarz Chin*, tłum. W. Nowakowski, Amber, Warszawa 2006, s. 79.

¹³ Zhang Yimou, *Flying Colors*, w: Michael Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, s. 116.

¹⁴ Por. J. Clements, dz. cyt.; Sy-Ma Ts'ien, dz. cyt.

¹⁵ S. Kors, *Tan Dun's the First Emperor*: Materiał dołączony do edycji opery na DVD. DVD Production: msm Studios GmbH. Munich.

¹⁶ Szczegóły zamachu por. J. Clements, dz. cyt., s. 55-56.

¹⁷ Tamże, s. 60.

¹⁸ Zhang Yimou, *Flying Colors*, dz. cyt.

¹⁹ J. Clements, dz. cyt. Owa legenda opowiada o dziewczynie, która połknęła jajko czarnego ptaka i urodziła syna obdarzonego niezwykłymi właściwościami. Przypisuje się mu stworzenie pierwszego systemu nawadniania (s. 29).

²⁰ Zhang Yimou, *Flying Colors*, dz. cyt., s. 134.

²¹ Sy-Ma Ts'ien, dz. cyt., s. 45.