

Katarzyna Kaczor

Uniwersytet Gdański

Telewizyjni *Wikingowie* – legenda na szklanym ekranie

Dnia 3 marca 2013 roku na kanadyjskim kanale telewizyjnym History miał premierę pierwszy odcinek serialu *Wikingowie* (2013-). O przedstawieniu na małym ekranie opowieści o trwającej blisko dwieście lat ekspansji łupieżców z Północy zdecydowały dwie przesłanki. Pierwszą z nich była popularność adresowanych do różnych grup odbiorców filmowych opowieści o brutalnych wojownikach, których celem była śmierć z toporem w dłoni, będąca warunkiem znalezienia się po śmierci w Walhalli i uctowania z Asami. Pośród nich są zarówno obrazy uznawane za ikoniczne reprezentacje filmu o wikingach, przedstawiające ich jako łupieżców – *Wikingowie* (1958, reż. Richard Fleisher) i *Długie łodzie wikingów* (1963, reż. Jack Cardiff) – jak i reinterpretujące znany schemat fabularny i ukazujące te postaci z innych perspektyw: *Eryk Wiking* (1989, reż. Terry Jones), *Trzynasty wojownik* (1999, reż. Michael Crichton i John McTiernan), *Beowulf* (2007, reż. Robert Zemeckis), dylogia *Jak wytresować smoka* (2010, reż. Dean DeBlois i Chris Sanders; 2014, reż. Dean DeBlois) czy *Valhalla. Mroczny wojownik* (2009, reż. Nicolas Winding Refn). Drugą z nich była możliwość uczynienia ich bohaterami wielowątkowej telewizyjnej sagi, która – określana mianem serialu historycznego – ze względu na przedstawienie na ekranie wizji, religii i rytuałów wikingów będzie bliska operującym fantastyką opowieściom spod znaku magii i miecza.

Umieszczenie *Wikingów* w ofercie programowej kanału, który emitował programy dokumentalne związane z tematyką historyczną, przedstawiające treści zgodne z funkcjonującym stanem wiedzy, a więc zachowujące korespondencję i izomorfizm z dziejami i ich naukową rekonstrukcją, implikowało, że serial bę-

dzie prezentował zrekonstruowany zgodnie z funkcjonującym stanem wiedzy obraz kultury wczesnośredniowiecznych Skandynawów oraz zachowującą wierność faktograficzną sfabularyzowaną historię ich podbojów. Jednakże jego twórcy, jak wykażę w dalszej części tekstu, czyniąc braćmi i bohaterami kreowanej fabuły legendarnego króla Danii Ragnara Lothbroka i wywodzącego się ze Skandynawii pierwszego hrabiego Normandii Rolla, zrezygnowali z faktograficznej rzetelności na rzecz opowiedzenia i zwizualizowania legendy zapisanej w kronice Saxo Gramatyka *Gesta Danorum* (2014) i staroskandynawskiej *Sadze Ragnara Lodbroka*. Jednocześnie w funkcji przesła swojej opowieści (Hendrykowski, 2009) wykorzystali poświadczony w dokumentach historycznych zdarzenia mające miejsce podczas trwających w IX wieku najazdów Wikingów na Brytanię i państwo Franków.

Wielowątkowa fabuła *Wikingów* opowiada o rodzinnym życiu Ragnara, jego drodze do tronu i łupieżczych wyprawach; podejmowanych przez Wikingów próbach osadnictwa na terenach Anglii i zdobycia Paryża; machiawelicznych działaniach władającego w pierwszej połowie IX wieku Wesseksem i dążącego stworzenia królestwa Anglii Egberta oraz następującej po śmierci Ludwika I Pobożnego utracie dominacji przez Franków, w konsekwencji czego obrońcą Paryża i pierwszym diukiem Normandii został berserk Rollo. Takie ujęcie dokonane przez twórców telewizyjnego serialu inspirowane do zadania następujących pytań o:

- kategorię prawdy w odniesieniu do filmów i seriali fabularnych klasyfikowanych jako „historyczne”;
- dobór i sposób wykorzystania przez nich źródeł;
- sposoby kreowania obrazu przeszłości w serialach telewizyjnych w drugiej dekadzie XXI wieku.

Na gruncie teorii odpowiedzi na dwa pierwsze pytania dostarczają prace badaczy filmu historycznego jako gatunku filmowego – *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* Roberta A. Rosenstona (1998), *Przekształcanie historii w filmie* Williama Guynna (2010), *Filmowa pop-historia* Rafała Marszałka (1984) i *Kultura. Film. Historia* Piotra Witka (2005) – a odpowiedź na ostatek zostanie sformułowana na podstawie analizy struktury fabularnej i sposobu przedstawiania w serialu *Wikingowie*.

Jak stwierdził Robert A. Rosenstone (1998, s. 70): „[n]a ekranie historia musi być fikcyjna po to, by była prawdziwa”, w konsekwencji czego „film nie może być dokładną repliką tego, co się zdarzyło”. Wskazywana kategoria prawdy w odniesieniu do filmu historycznego dotyczy trzech kwestii:

- rzetelności faktograficznej;
- zrekonstruowanego przebiegu procesu dziejowego;
- wskazywanego przez Rafała Marszałka (1984, s. 9-10) odtworzenia i „potwierdzenia wyobrażeń historycznych lub odkrycia naszej perspektywy widzenia dziejów”.

W tym celu twórcy fabuł historycznych posługują się fikcjonalizacją i kompresją materiału historycznego, a wskazywana przez historyków rzetelność faktograficzna nie jest warunkiem *sine qua non* filmu historycznego jako gatunku filmowego, który jest definiowany jako „film o przeszłości podejmujący temat historyczny” (Witek, 2011, s. 98). Jednakże zakres powstałych rozbieżności stanowi o tym, czy na ekranie zostanie przedstawiona relacja historyczna czy podszywająca się pod nią relacja popularna, która – mimo przywołania potwierdzonych faktów – ze względu na swoją ahistoryczność niewątpliwie jest nieprawdziwa (Witek, 2005, s. 155-156). Wskazaną kwestię postulowanej w odniesieniu do filmu fabularnego rzetelności rozstrzygnął Piotr Witek (2005, s. 103), ujmując ją w kategorii „historyczności”, która:

jest wyższa, kiedy jest on zgodny w płaszczyźnie faktograficznej z oficjalną wiedzą historyczną oraz niższa, gdy odbiega on od oficjalnej wiedzy historycznej. Innymi słowy, na gruncie koncepcji geneologicznej istnieją i funkcjonują filmy bardziej historyczne, tzw. poważne obrazy o przeszłości, oraz filmy mniej (lub pseudo) historyczne, tzw. rozrywkowe (kostiumowe) dzieła spod znaku płaszcza i szpady, dla których jakaś epoka z przeszłości stanowi jedynie historyczny anturaż dla rozwoju intrygi.

W konsekwencji dokonanej przez scenarzystów *Wikingów* kompilacji faktów, która umożliwiła przedstawienie spotkań postaci żyjących w różnych czasach (władającego Wessexem Egberta [około 770-839], panującego w Northumbrii Aelli [zmarłego w 867 roku] i, będącego pierwowzorem Rolla, pierwszego diuka Normandii Rollona [od około 846 do około 930 roku]), oraz zastosowania alternacji w sekwencjach przedstawiających oba najazdy Ragnara na Paryż (*Wikingowie*, s. 3, e. 6-10; s. 4, e. 6-10) serial cechuje brak rzetelności faktograficznej i anachroniczność. Tym samym jego poziom wskazywanej przez Piotra Witka „historyczności” jest niski. Na skutek odwołania się do powszechnie dostępnej wiedzy historycznej zaangażowany w poszukiwanie prawdy widz odkrywa, że główni bohaterowie serialu – Ragnar, Rollo, Laghera, Egbert, Ethewulf, Aella – byli nie tylko niemal stulatkami, ale również świadkami wydarzeń, które zainicjowały i zakończyły ekspansję wikingów na Wyspy Brytyjskie – napadu Ragnara na klasztor Lindisfarne w 793 roku (*Wikingowie*, s. 1, e. 2) i wyprawy jego synów na Anglię w 865 roku (*Wikingowie*, s. 4, e. 18). Żyli także w czasach późniejszych najazdów na terytorium Franków, które zakończyły się powstaniem księstwa Normandii, a to mogło zdarzyć się tylko na szklanym ekranie. Rollo nie mógł być starszym bratem Ragnara ani obrońcą Paryża (*Wikingowie*, s. 4, e. 10), bo jego wyprawy na stolicę Franków odbywały się niemal pół wieku po najeździe w 865 roku na Anglię wielkiej ramii wikingów dowodzonej przez jego serialowych bratanków: Bjorna Żelanobokiego, Ubbę, Hvitserka i Ivara bez Kości (*Wikingowie*, s. 4, e. 18-20). Powstanie księstwa Normandii nie nastąpiło natomiast – jak wynika z fabuły serialu – przed tym na-

jazdem, ale niemal pół wieku później. Z tego względu serial *Wikingowie* nie dokumentuje faktów, lecz – analogicznie do opracowań historyków zdradzających ich światopogląd – prezentuje współczesne wyobrażenia o ówczesnych wydarzeniach. Dlatego też równie istotna jak faktograficzna rzetelność jest kwestia kreowanego w serialu wizerunku wikingów – ich kultury, obyczajowości, społeczności, motywacji ich ekspansji. Czy żeglujący na smoczycy łodziach nadal symbolizują zagrożających cywilizacji Zachodu barbarzyńców, czy też dokonanej przez twórców serialu demitologizacji reprezentujących świat chrześcijański średniowiecznych Anglosasów i Franków towarzyszy przewaloryzowanie i remitologizacja utożsamianych z gwałtem, przemocą i zniszczeniem skandynawskich wojowników? Cemu służy dokonana przez scenarzystów serialu zmiana rodowodu legendarnego władcy Duńczyków i nadanie mu cech herosa i bohatera tradycyjnego? I jaka opowieść o konflikcie dwóch kultur została przedstawiona na małym ekranie?



Serial *Wikingowie* – materiały promocyjne telewizji History

Tytuł serialu *Wikingowie* jednoznacznie definiuje swoich bohaterów – żeglujących na smoczycy łodziach, przeprowadzających łupieżcze wyprawy, siejących gwałt i zniszczenie wojowników Północy, których celem było uzyskanie sławy, śmierć podczas walki i pośmiertne uctowanie z Asami w Walhalli. Jego formuła umożliwiła natomiast scenarzystom nie tylko zachowanie elementów klasycznego schematu fabularnego „filmu o wikingach” i prymarnego charakteru motywu wyprawy, ale zorganizowanie wokół niego wielowątkowej opowieści o całej społeczności: jej strukturze, obyczajowości, życiu rodzinnym, wyznawanej religii, konfliktach i toczących się walkach o władzę. Prolog serialu (*Wikingowie*, s. 1, e. 1) prezentuje jego protagonistę – Ragnara Lothbroka – zbryzganego krwią,

spoglądającego na rozciągające się wokół bezlistnego jesionu pobojuwisko, z którego przywiedzione przez przemierzającego je Jednookiego widmowe walkirie zabierają do Walhalli dusze poległych wojowników, a kruki żerują na trupach wrogów. Pierwsze ujęcia, w których poddano hiperbolizacji biegłość w walce Ragnara i Rolla, antycypują ich heroizację, która podczas rozwoju fabuły będzie się manifestowała ich swoistą nieśmiertelnością. Kreują także mityczny świat, który – tak jak w skandynawskich sagach – przemierzają bogowie, a bohaterowie są ich potomkami, co zasygnalizowano wprowadzeniem elementów fantastycznych. Ponadto uczynienie braćmi Ragnara i Rolla określiło temat pierwszych czterech sezonów serialu, jakim jest średniowieczna ekspansja Skandynawów na terytorium Anglii i państwa Franków. Ragnar był wszak legendarnym królem Duńczyków i ojcem dowodzących wspomnianym najazdem wikingów na Anglię w 865 roku Ivara Bez Kości i Bjorna Żelaznobokiego (Foote, Wilson, 1975), a pierwowzór Rolla, otrzymując w 911 w lennie Normandię, sprawił, że wikingowie osiedlili się na terytorium Franków i stał się protoplastą dynastii normandzkiej (Riche, 1997; McKitterick, 2011).

Ramy fabularne prezentowanej na małym ekranie opowieści wyznaczają dwa zdarzenia z biografii Ragnara. Pierwszym z nich jest udział w thingu (zgromadzeniu wolnych mężczyzn) w Kattegat, podczas którego jego syn Bjorn otrzymuje od jarla Haraldsona bransoletę wojownika (*Wikingowie*, s. 1, e. 1) symbolizującą wierność i lojalność wobec władcy, a on sam podważa autorytet jarla, co jest pierwszą z serii trzech konfrontacji, które doprowadzą do zabicia Haraldsona przez Ragnara, który potem zostanie jarłem Kattegat (*Wikingowie*, s. 1, e. 6). Drugim jest śmierć Ragnara z rozkazu władającego Northumbrią Aelli (*Wikingowie*, s. 4, e. 15), od ziem którego rozpoczął on najazdy na Brytanię (*Wikingowie*, s. 1, e. 2-3), a trzecią kaźń tego ostatniego, której dopuścili się synowie Ragnara (*Wikingowie*, s. 4, e. 18) i zdobycie przez nich Winchesteru (*Wikingowie*, s. 4, e. 20). Pomędzy tymi wydarzeniami została rozpięta wielopoziomowa narracja o:

- Ragnarze i jego rodzinie (partnerskim związku z Lagertą, królewskim małżeństwem z Aslaug, braterskim konflikcie z Rollo, ojcowskiej relacji z Bjornem i porzuceniu rodziny stworzonej z Aslaug);
- zainspirowanej przez Ragnara ekspansji wikingów na Wyspy Brytyjskie i terytorium Franków, zainicjowanej spłądowaniem opactwa w Lindisfarne w Nortumbrii i zakończonej utworzeniem Księstwa Normandii, pomiędzy którymi wikingowie próbują osadzić się we władanym przez Ægberta Wessex i zdobyć Paryż;
- znanej z sag i chrześcijańskich kronik pogańskiej Skandynawii, codziennym życiu jej mieszkańców, strukturze społecznej, obyczajach, rytuałach, mitologii oraz sposobach zdobywania i legitymizowania władzy;
- chrześcijańskich królestwach Anglosasów i Franków, ukazywanych przez pryzmat funkcjonowania królewskich dworów i pozycję duchowieństwa;

- zaistniałym pomiędzy nimi konflikcie mentalnym, religijnym i kulturowym;
- naturze i mechanizmach sprawowania królewskiej władzy, które po obu stronach konfliktu są tożsame, mimo dzielących władców Skandynawów oraz Anglosasów i Franków różnic kulturowych.

Fabula pierwszego sezonu serialu osnuta jest na motywach zaczerpniętych z *Sagi o Ragnarze Lodbroku* i księgi *Gesta Danorum* i skoncentrowana jest wokół pięciu wątków:

- małżeństwa Ragnara z Lagertą;
- spełnienia przez niego marzenia o pożegłowaniu na Zachód, zrabowania w czerwcu 793 roku opactwa Lindisfarne w Northumbrii i przywiezienia Althestana do Skandynawii;
- zostania przez Ragnara jarlem Kattegat;
- poznania i poczęcia syna z Aslaug – w czasie, gdy Lagherta opiekowała się ich umierającą z powodu zarazy córką;
- pierwszej braterskiej zdrady spowodowanej zazdrością Rolla.

Każdy z nich stanowi rozwinięcie generujących rozwój fabuły trzech głównych konfliktów pomiędzy Ragnarem a:

- Laghertą i Aslaug, jako jego dwiema partnerkami, z którymi będzie związany do końca życia;
- Altheastanem i Flokim, który w przyjaźni jarla z chrześcijańskim mnichem będzie upatrywał zagrożenia dla świata Wikingów;
- Rollo i kolejnymi przeciwnikami Ragnara, którzy za cenę zdrady będą proponowali jego bratu udział we władzy.

W przeciwieństwie do swojego legendarnego pierwowzoru serialowy Ragnar nie jest synem władcy, lecz rolnikiem, ale jego żoną – zgodnie z *Gesta Danorum* – jest wojowniczką Laghertą. Nie są oni rodzicami „dw[ó]ch] córek, których imiona nie zachowały się w pamięci, i jednego syna Fridlejfa” (Saxo Gramatyk, *Księga IX*), lecz Gity i Bjorna Żelaznobokiego, którego matką nie jest, jak zostało to utrwalone w skandynawskiej tradycji, Thora (Saxo Gramatyk, *Księga IX*) czy Aslaug (*Saga Ragnara Lodbroka*). Lagertha, która dzieli z Ragnarem pochodzenie i marzenie o pożegłowaniu na Zachód oraz – jak pisał Saxo Gramatyk – dorównuje mu sprawnością w walce, kreowana jest na równą mu partnerkę. Ich „partnerstwo”, zbudowane na wskazywanej przez średniowiecznego kronikarza równości w walce, w serialu podkreślane jest za pomocą jak najbardziej współczesnego kodu kulturowego, jakim jest uczynienie Ragnara współuczestnikiem prac domowych. Jednocześnie scenarzyści podtrzymują wyobrażenie o patriarchalnym modelu rodziny manifestujące się tym, że to ojciec podejmuje decyzje

dotyczące dzieci (*Wikingowie*, s. 1, e. 1) i uczestnictwa swojej partnerki w wyprawach (*Wikingowie*, s. 1, e. 2). I o ile kobiety w kreowanej społeczności wikingów – mimo że nie miały praw politycznych oznaczających prawo głosu w decydującym o sprawach społeczności thingu – posiadały wolność osobistą, manifestującą się swobodą obyczajową, i (jak Brunhilda, Gunnhilda oraz Lagherta) mogły być sławionymi w sagach wojowniczkami (Foote, Wilson, 1975), to wyłączne prawo decydowania o losach dziecka należało do ojca lub pełniącego jego funkcję ojczyrna (*Wikingowie*, s. 2, e. 3).



Serial Wikingowie – materiały promocyjne telewizji History

Współczesnym ekwiwalentem królewskiego pochodzenia Ragnar jest charyzma, która czyni z niego przywódcę zarażającego swoją wizją i gromadzącego drużynę wojowników gotowych wyruszyć z nim w nieznane. Drugim rysem odróżniającym jego postać od filmowych poprzedników jest ewoluowanie jego motywacji. Pierwotnie tym, co powoduje, że Ragnar poszukuje informacji, poznaje nowe metody nawigacji i zleca – wbrew woli swojego jarla – budowę okrętu (*Wikingowie*, s. 1, e. 1), jest chęć poznania nowych miejsc i ludów w celu zdobycia ich bogactw, później znalezienie bardziej przyjaznego niż skalista Skandynawia miejsca do osiedlenia dla swojego ludu (*Wikingowie*, s. 2, e. 3), następnie, kiedy wyruszy na Paryż, potwierdzenie swojego przywództwa i supremacji (*Wikingowie*, s. 3, e. 6-10; s. 4., e. 6-10). Trzecim z nowych elementów przełamujących funkcjonujący wizerunek wikinga jest pragnienie wiedzy, dla której przywoływany przez Ragnarą Odyn poświęcił oko, a sam Ragnar – jak

mówi prowadzonemu na thing Bjornowi – oddałby znacznie więcej. Bohater uczy jednocześnie swojego syna, że manifestacją męskości jest walka i opiekowanie się rodziną (*Wikingowie*, s. 1, e. 1), co – tak samo, jak pranie własnej bielizny po powrocie z polowania (*Wikingowie*, s. 1 e. 2) – czyni go bohaterem na wskroś współczesnym i odmiennym od znanego stereotypu.

Dążenie do pożeglowania na Zachód jest manifestacją konfliktu Ragnara z jarlem Haraldsonem, którego postać stoi w opozycji do Ragnara i reprezentuje obawiającego się utraty władzy tyrana (*Wikingowie*, s. 1, e. 3) stręczącego swoją żonę potencjalnym zdrajcom (*Wikingowie*, s. 1, e. 4-5) i skazującego ze względów politycznych jedyną córkę na małżeństwo z odpychającym starcem (*Wikingowie*, s. 1, e. 5). Przebieg konfliktu pomiędzy panującym jarlem a podważającym jego autorytet Ragnarem zostaje przedstawiony za pomocą sekwencji trzech konfrontacji. W pierwszej jarl odrzuca postulat Ragnara, by – zamiast łupić znane, wschodnie wybrzeża Bałtyku – popłynąć w nieznaną, czyli na Zachód. W konsekwencji tego Ragnar zleca Flokiemu zbudowanie swojego pierwszego okrętu o nowej, zmodyfikowanej konstrukcji. Podczas drugiej konfrontacji, która następuje po powrocie z Northumbrii, Ragnar zostaje pozbawiony przywiezionych bogactw i okrętu, a jego rodzina zaatakowana przez zbrojnych Haraldsona i pozbawiona domu (*Wikingowie*, s. 1, e. 3-4), co zmusza go do pojęcia walki z jarlem. Podczas trzeciej Ragnar w pojedynku zabija tyrana i przejmuje jego domostwo oraz bogactwa, a także władzę w Kattegat (*Wikingowie*, s. 1, e. 6). Mimo sposobu przejścia władzy przez Ragnara jej ciągłość zostaje potwierdzona ceremonią pogrzebową Haraldsona oraz przyjęciem do domu Ragnara żony i córki zdeponowanego władcy (*Wikingowie*, s. 1, e. 6).

Stos pogrzebowy jarla Haraldsona jest kolejnym – po charakterystycznym wyglądem, wierze w nordyckich bogów i moc run, bitewnym szale berserków, walce toporem, żeglowaniu na smoczycy łodziach, rytuałach poprzedzających wyruszenie na wyprawę, rabowaniu, gwałceniu, zabijaniu i podkładaniu ognia w napażniętych osadach – motywem konstytuującym funkcjonujący w kulturze wizerunek wikingów. Ostatnim z nich jest składanie krwawych ofiar, co przez autorów serialu zostaje przedstawione zgodnie z opisem zawartym w kronice Adama z Bremy (Adamus, *Capitulum* 26-27). Prezentacja odbywanej przez Wikingów co 9 lat w okresie równonocy pielgrzymki do zbudowanej przez Frejra legendarnej świątyni w Starej Uppsali (*Wikingowie*, s. 1, e. 8) służy ukazaniu ośmiiodniowych obrzędów. Podczas nich w świętym gaju odbywała się biesiada zakończona orgią i rytualne złożenie krwawej ofiary z 72 męskich osobników z każdego gatunku, których krew wylewano u stóp posągu Odyna, a wykrwawione ciała rozwieszano na drzewach w otaczającym świątynię gaju. Składanymi w ofierze ludźmi nie byli niewolnicy i niewierni, lecz pragnący dostać się do Walhalli wojownicy. Obrzędy w Uppsali otwierają ukazaną w serialu paradę okrucieństwa, którą tworzą charakteryzujące obie strony konfliktu sceny tortur i kaźni: skandynawskiego krwawego orła (*Wikingowie*, s. 2, e. 7) i chrześcijańskiego okaleczania oraz palenia na stosie (*Wikingowie*, s. 3, e. 6).

Uczynienie Ragnara przywódcą rajdu na Lindisfarne i później jarlem wiodącego swój lud z pielgrzymką do świątyni w Starej Uppsali umożliwiło twórcom serialu nie tylko przedstawienie i skonfrontowanie obrazów średniowiecznego opactwa, w którym mnisi iluminują manuskrypty, oraz pogańskiej świątyni, będącej miejscem orgii i składania krwawych ofiar, ale – przez przedstawienie miejsc kultów, społecznej pozycji, funkcji i autorytetu kapłanów i wieszczów – ukazanie jeszcze jednej płaszczyzny opozycji generujących konflikt fabularny pomiędzy wikingami a Anglosasami i Frankami. Rozwijana w następnych sezonach (przez wprowadzenie negatywnie nacechowanych postaci biskupów Winchesteru i Paryża) będzie kreowała negatywny obraz kościoła katolickiego jako instytucji i ukazywała instrumentalizację religii jako narzędzia służącego sprawowaniu władzy.

Zostanie przez Ragnara jarlem i przyjęcie za swój znak czarnego kruka symbolizującego Odyna inicjuje przeistaczanie się jego postaci w bohatera legendy – króla Duńczyków, męża Aslaug, ojca Ubbego, Sigurda Wężowego Oka, Hvisterka i Ivara bez Kości. Mimo że wprowadzenie do fabuły serialu postaci Aslaugh w scenie przedstawiającej jej kąpiel w leśnym strumieniu (*Wikingowie*, s. 1, e. 9) wywołuje skojarzenia ze znanymi z mitologii antycznej przedstawieniami nimf i wyłonieniem się Afrodyty z morskiej piany, to motyw jej poznania z Ragnarem został zaczerpnięty z *Sagi Ragnara Lodbroka*:

I posłał swoich ludzi aby spotkali się z tą piękną niewiastą, lecz wiał tak silny wiatr z przeciwną, że tego dnia nie byli w stanie wyruszyć. Wówczas powiedział Ragnar swoim wysłannikom: „Jeśli uznacie, że ta młoda niewiasta jest równie piękna, jak się powiada, poproście ją o spotkanie ze mną, bo chcę się z nią spotkać; chcę, aby była moja. I chcę aby przyszła ani ubrana ani rozebrana, ani najedzona ani nie najedzona, i żeby nie przyszła sama, ale też i by żaden człek jej nie towarzyszył”.

Wyruszyli w drogę i przyszli do zagrody, uważnie przyjrzeni się Krace, a tak ich olśniła jej uroda, iż uznali że nie ma sobie równych. Przekazali jej słowa swojego pana i powiedzieli jak winna się przygotować, lecz Grimie zdało się to zupełnie niemożliwe i uznała, że ten król musi być całkiem pozbawiony rozumu.

A Kraka powiedziała: „Powiedział tak dlatego, że uważa iż to możliwe, chyba że uda nam się odgadnąć, co miał na myśli. Ale z pewnością nie mogę iść tam dzisiaj z wami, przeto jutro wcześniej rano przyjdę w miejsce, gdzie stoją wasze statki”.

Poszli i opowiedzieli Ragnarowi, że dziewczyna przyjdzie na spotkanie. A ona tę noc spędziła w domu.

Wczesnym rankiem oznajmiła Kraka staremu, że idzie spotkać się z Ragnarem. „Ale muszę nieco zmienić swój przyodziewek; masz się na pstrągi,

więc się nią owinę, a do tego rozpuszczę włosy, tak że ani trochę naga nie będę. Zjem jedną cebulkę, a to nie jest wielki posiłek, ale poczuję że jadłam. A towarzyszył mi będzie twój pies, nie pójdę tedy sama jedna, ani towarzyszył mi będzie człowiek” (s. 10).

Zmianie uległo tylko miejsce ich spotkania, a odbyta później wspólna wędrówka na polanę u stóp wielkiego jesionu uchodzącego w serialu za Yggdrasil podkreśla legendarny charakter opowieści o małżeństwie Ragnara i pięknej księżniczki Aslaug, córki Sigurda (zabójcy smoka Fafnira) i wojowniczkii Brynhildy (*Saga Ragnara Lodbroka*). Jednakże sprzeczne z legendą jest ujawnienie przez Aslaug Ragnarowi swojej tożsamości i przedstawienie mu się w całym majestacie przyszłej królowej (będącej jednocześnie wolwą), która wie, że zostanie matką przypowiadanych mu przez wieszczów synów (*Wikingowie*, s. 1, e. 9). Te cztery elementy kreują jej wizerunek jako królowej – olśniewającej i pozostającej obcą, budzącej pożądanie mężczyzn i zazdrość kobiet (*Wikingowie*, s. 2, e. 1), świadomą, że jest bohaterką legendy Ragnara, z którym łączy ją tylko erotyczna fascynacja.

Wprowadzenie do fabuły postaci Aslaug i małżeńska zdrada Ragnara, w czasie gdy Lagherta przeżywała śmierć ich córki (*Wikingowie*, s. 1, e. 9), skutkuje zainicjowaniem fabułowtórych konfliktów: rodzicielskiego pomiędzy Ragnarem a Bjornem i małżeńskiego pomiędzy Ragnarem, Laghertą i Aslaug. Pierwszy z tych konfliktów na dalszym etapie rozwoju fabuły umożliwi wprowadzenie do niej motywu wyprawy inicjacyjnej najstarszego syna Ragnara, podczas której – zabijając niedźwiedzia – potwierdzi on swoją męskość (*Wikingowie*, s. 4, e. 1), a jej przebieg będzie odzwierciedlał zdefiniowaną przez Josepha Campbella strukturę monomitu (Campbell, 1997). Drugi z nich umożliwi wyodrębnienie w strukturze fabularnej powiązanego z postacią Lagherty osobnego wątku opowiadającego o kobiecej zemście, czyli o:

- zabiciu przez nią znęcającego się nad nią jarla i przejęciu jego tytułu oraz ziemi (*Wikingowie*, s. 2, e. 6);
- zrealizowaniu marzenia o popłynięciu na Zachód i zwołaniu własnej drużyny, z którą z Ragnarem wyruszy do Anglii (*Wikingowie*, s. 2, e. 7) i do Paryża;
- stworzeniu drużyny tarczowniczek (*Wikingowie*, s. 4, e. 5), zabiciu niedoszłego małżonka i ponownym odzyskaniu władzy we własnym księstwie oraz związku z Astrid (*Wikingowie*, s. 4, e. 11), co stanowi kontaminację utrwalonego w sagach wizerunku wojowniczkii i znanego z mitologii greckiej wizerunku Amazoнок;
- przejęciu opuszczonego przez Ragnara Kattegat i zabiciu pozornie bezbronnej, bo nadal posiadającej swój urok, Aslaug (*Wikingowie*, s. 4, e. 11), która w międzyczasie okazała się królową zdradzającą Ragnara i zaniedbującą swoich synów (*Wikingowie*, s. 4, e. 2-4), co uczyni zemstę lojalnej wobec Ragnara i oddanej matki Bjorna sprawiedliwą.

Zostanie przez Ragnara jarlem Kattegat skutkuje zmianą charakteru jego postaci i przedmiotu opowieści. Charyzmatyczny outsider zostaje rządzącym, któremu władza służy do realizacji marzenia poznania nieznanych miejsc, a tematem fabuły staje się właśnie władza; a także zdrada – jako najczęściej stosowany sposób jej sprawowania, umacniania i przejmowania. Przeniesienie akcji na terytorium Wesseksu, Nothumbrii, Mercji i Franków ukazuje wikingów nie tylko jako dokonujących łupieżczych wypraw najeźdźców, ale też podejmujących próbę osadnictwa przybyszy, którzy w zamian za ziemię oddają lokalnemu władcy do dyspozycji swoich wojowników (*Wikingowie*, s. 2, e. 9; s. 3, e. 1-3).



Serial Wikingowie – materiały promocyjne telewizji History

Mimo że w rzeczywistości nie mogłoby dojść do spotkania Ragnara z władającym Wesseksem Egbertem, to właśnie on, bretwalda Heptarchii uznawany za pierwszego króla Anglii, jest przeciwnikiem głównego bohatera. Tym, co ich łączy, jest dążenie do wiedzy – tak jak Ragnar chce dowiedzieć się jak najwięcej o Anglosasach i Frankach, by skutecznie przeprowadzić inwazję, tak Egbert zafascynowany jest kulturą Rzymian, której pozostałości próbuje ocalić (*Wikingowie*, s. 2, e. 2-6, e. 8). Dla obu władców źródłem poznania jest język – Ragnar jako jedyny chce poznać język Anglosasów, a Egbert samodzielnie studiuje zachowane łacińskie zwoje. Mimo że Egbert oddaje wikingom ziemię pod ich osadę (*Wikingowie*, s. 3, e. 1), to po wykorzystaniu ich do podporządkowania sobie Mercji i romansie z Laghertą (*Wikingowie*, s. 3, e. 2-4), kiedy Ragnar opuszcza Wessex, by wyprawić się na Paryż, król Anglosasów – analogicznie jak uczynił to jego historyczny pierwowzór – usuwa wikingów ze swojego królestwa, wydając

rozkaz ich wymordowania (*Wikingowie*, s. 3, e. 5). Przypisana Egbertowi swoboda obyczajowa manifestująca się zapraszaniem do swojej sypialni kolejnych kochanek – Kwenrith w celu zdobycia wpływów w Mercji (*Wikingowie*, s. 2, e. 8), Lagherty i swojej synowej, Judyty (*Wikingowie*, s. 3, e. 7), którą uprzednio za wiarołomstwo wobec swojego syna skazał na obcięcie nosa i uszu oraz spalenie na stosie (*Wikingowie*, s. 3 e. 6), a następnie poprosił, by została jego partnerką (*Wikingowie*, s. 3 e. 9) – podkreśla wpisana w wizerunek chrześcijan hipokryzję. Odróżnia ich to od wikingów, w portrecie których swoboda jest wyrazem naturalności i otwartości.

Mimo że żadne ze źródeł nie odnotowuje wypraw Ragnara na Paryż, telewizyjni scenarzyści utkali opowieść o nich, czerpiąc z przekazów o oblężeniu stolicy Franków w latach 885-886 przez wikingów pod wodzą Zygryda i Rolfa, kiedy obroną miasta dowodził hrabia Odo, a Karol III Otyły zgodził się na zapłacenie trybutu wikingom (McKitterick, 2011; Riche, 1997). Przy czym, dla zwiększenia potencjału widowiskowego, scenarzyści uczynili Ragnara autorem fortelu (*Wikingowie*, s. 3, e. 10), choć w rzeczywistości został on wykorzystany przez Bjorna Żelaznobokiego do zdobycia włoskiej Lukki – udający martwego syn Ragnara został wówczas wniesiony do kościoła i w trakcie ceremonii pogrzebowej „odżył się”, przedarł się do bramy i wpuścił do miasta oblegających je wikingów. Atrakcją drugiego z przedstawionych w serialu najazdów łupieżców z Północy na stolicę Franków było ukazanie transportu łądem w górę Sekwany pełnomorskich smoczycy łodzi (*Wikingowie*, s. 4, e. 8) i finałowe starcie na wodach rzeki dwóch flotylli (*Wikingowie*, s. 4, e. 10). Było to dopełnienie całego katalogu prezentowanych w serialu starć zbrojnych – zarówno pomiędzy samymi Skandynawami, jak i z Anglosasami – w których zostały zademonstrowane przypisywane wikingom: umiłowanie walki, odwaga, odporność na ból, berserkowanie, techniki posługiwania się toporem, tarczą, nożem, mieczem i łukiem.

Wykorzystanie do obrony Paryża flotylli łodzi zostało przedstawione jako pomysł Rolla, który – pozostawiony w celu przetrwania w obozie pod Paryżem – przyjął ofertę króla Franków, został mężem księżniczki Gizeli i zdradził swojego brata (*Wikingowie*, s. 3, e. 10, s. 4 e. 1). Wprowadzenie Rolla na dwór cesarza Karola, którego postać jest syntezą odpierających na przestrzeni wieku najazdy wikingów trzech władców Franków (Karola II Łysego [823-877, król zachodniofrankijski od 843 roku], Karola Otyłego [839-888, król zachodniofrankijski od 884 roku] i Karola III Prostaka [879-929, król zachodniofrankijski w latach 898-922]), fabularnie motywuje ukazanie funkcjonowania cesarskiego dworu Franków jako miejsca intryg i walk o wpływ, zaspokajania perwersyjnych potrzeb seksualnych (*Wikingowie*, s. 3, e. 10; s. 4, e. 8) i zabójstw przy cesarskim stole (*Wikingowie*, s. 4, e. 10). Taki wizerunek jest zaprzeczeniem dworu, którego członkowie kierują się etyką chrześcijańską i etosem rycerskim. Zawarty w celach politycznych związek Rolla z Gizelą umożliwił scenarzystom serialu ukazanie przemiany berserka ze „zwierzęcia”, jak określiła go jego przyszła żona (*Wikingowie*, s. 3, e. 10), w chrześcijańskiego rycerza władającego na-

danym mu księstwem, co zostało pokreślone w scenie przyjęcia Bjorna i Flokiego w niezidentyfikowanej nadmorskiej twierdzy w Normandii (*Wikingowie*, s. 4, e. 13). Imię „Rollo”, małżeństwo z frankijską arystokratką i objęcie księstwa Normandii sugerują, że pierwowzorem jego postaci był Rollon, który – mimo przyjęcia chrztu – miał pozostać wikingiem. Mimo że małżeństwo Rollona i Gizeli funkcjonuje tylko w legendzie, przebieg wątku prezentującego losy ich związku powtarza schemat fabularny baśni o Pięknej i Bestii, co podkreśla jego nieprawdopodobieństwo. Choć pierwowzór Rolla nie odrzucił bycia wikingiem na rzecz stania się chrześcijańskim rycerzem, to prawdziwym jest ukazany proces asymilacji kulturowej skandynawskich wojowników, którzy w XI i X wieku – osiedlając się poza swoim terytorium – nie narzucili własnej kultury, lecz przyjęli obce sobie wzorce wyznających chrześcijaństwo Anglosasów i Franków (McKitterick, 2011; Riche, 1997).

Celem twórców serialu *Wikingowie* nie było przedstawienie kroniki zdarzeń i demitologizacja łupiących wybrzeża średniowiecznej Europy brutalnych wojowników, lecz ich remitologizacja, czyniąca ich bardziej szlachetnymi w swoich dążeniach niż porażonych hipokryzją średniowiecznych chrześcijan. Przedstawienie historii przez pryzmat życia prywatnego bohaterów jest nie tylko zgodne z duchem seriali historycznych z XXI wieku – *Rzymu* (2005-2007), *Dynastii Tudorów* (2007-2010), *Rodziny Borgiów* (2011-2013) i *Wersalu. Prawa krwi* (2015-) – ale przede wszystkim z oczekiwaniami współczesnych odbiorców. Odwołująca się do mitu *self-made men* opowieść o rolniku Ragnarze, który, by móc zrealizować swoje pragnienie poznania świata, musiał zostać królem, jest bliższa widzom niż historia królewskiego syna łupiącego świat i płodzącego potomków. Selektywne odwzorowanie w schemacie fabularnym telewizyjnej opowieści o Ragnarze zdefiniowanego przez Lorda Raglana schematu opowieści o bohaterze tradycyjnym (nieznane pochodzenie, poślubienie księżniczki, zostanie królem, rządzenie w pokoju a następnie utrata autorytetu u poddanych, opuszczenie królestwa, śmierć w niezwykłych okolicznościach, jego ciało nie zostaje pogrzebane [Lord Raglan, 1973]) i powiązanie jego postaci z przemierzającym świat Odysem czyni go herosem (*Wikingowie*, s. 1, e. 1; s. 4, e. 16). Jednakże przypisanie jego postaci zdolności do autorefleksji i uznania przez niego, że spośród ról, które pełnił (męża, ojca i króla), najważniejszymi były role ojca i męża, deheroizuje go i przywraca mu ludzki wymiar, szczególnie w kontekście jego zaangażowania w życie patchworkowej rodziny, którą stworzył z Laghertą i Aslaug.

Jak zauważył w 1868 roku badający epokę helleńską Johann Gustav Droysen (1967, s. 275): „To, co było, interesuje nas nie dlatego, że było, ale dlatego, że w pewnym sensie nadal trwa, ponieważ w dalszym ciągu oddziaływa”. Tak też jest z wikingami, czego dowodzi nie tylko ich stała obecność w popkulturze czy też działalność rekonstrukcyjna stowarzyszeń zajmujących się wczesnośredniowieczną kulturą skandynawską. Mimo tożsamości przedmiotu odniesienia, jakim są wojownicy ze Skandynawii, każde z kreowanych przedstawień ukazuje

odmienny świat, w kształcie którego manifestuje się nie tylko sposób postrzegania przeszłości, ale również wyznawane przez jej interpretatorów idee i wartości. Twórcy telewizyjnych *Wikingów* wnoszą do rekonstruowanej w przestrzeni popkultury historii tych wojowników przede wszystkim wizję ich świata – przemierzanego przez bogów i stojącego na progu wielkiej zmiany związanej z przyjęciem chrześcijaństwa, która w końcu spowoduje jego unicestwienie. Towarzyszy temu uszlachetnienie motywacji ich średniowiecznej ekspansji wykraczającą poza potrzebę gwałtu i rabunku chęcią poznania. Twórcy wzbogacają również znany obraz portretem życia rodzinnego i opartych na partnerstwie otwartych związków i – na wzór sag – wprowadzają do współczesnej opowieści o skandynawskich wojownikach postacie ich partnerek: tak samo biegłych w walce i sławionych w pieśniach na równi ze swoimi mężami wojowniczek. A że kształtujące przebieg fabuły konflikty – wynikające z rywalizacji między braćmi, dokonanej zdrady, walki o władzę i zachowanie starego porządku – mają charakter archetypowy, nadają one historii bohaterów kanadyjskiego serialu wymiar uniwersalny.

Bibliografia

- Adamus. *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, Descriptio Insularum Aquilonis*. <http://hbar.phys.msu.ru/gorm/chrons/bremen.htm> (dostęp: 20.01.2017).
- Campbell, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (przekł. A. Jankowski). Poznań: Zysk i S-ka.
- Droysen, J. G. (1977). *Historik. Vorlesungen uber Enzyklopadie und Methodologie der Geschichte*. Monachium: R. Oldenbourg.
- Foote, P. G., Wilson, D. M. (1975). *Wikingowie* (przeł. W. Niepokólczycki). Warszawa: PIW.
- Grammaticus, S. (2014). *Gesta Danorum. Kronika Danii* (wg oprac. Fr. Winkela Horna z duń. przeł. J. Wołucki). Sandomierz: Armoryka. <https://sites.google.com/site/margreteerykiunia/44-saxo/ksiega-09> (dostęp: 20.01.2017).
- Gunn, W. (2010). *Przekształcanie historii w filmie* (przekł. T. Rutkowska i K. Rosińska). „Kwartalnik Filmowy”, nr 69.
- Hendrykowski, M. (2000). *Film jako źródło historyczne*. Poznań: Ars Nova.
- Lord Raglan (1973). *Bohater tradycyjny* (przekł. I. Sieradzki). „Pamiętnik Literacki”, t. 64, z. 1.
- Marszałek, R. (1984). *Filmowa pop-historia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- McKitterick, R. (2011). *Królestwa Karolingów 751-987. Władza, konflikty, kultura* (przekł. B. Hlebowicz i M. Wilk), Warszawa: PWN.
- Riche, P. (1997). *Karolingowie* (przekł. A. Kuryś). Warszawa: Volumen.
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Saga Ragnara Lodbroka* (przekł. i oprac. J. Godek). <http://www.e-sagi.pl/sagi/saga-ragnara-lodbroka/> (dostęp: 20.01.2017).
- Topolski, J. (1998). *Świat bez historii*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Witek, P. (2005). *Kultura. Film. Historia*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Witek, P. (2011). *Film historyczny jako „gatunek dwójakiego rodzaju”. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym.* „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 66, z. 2.

Michael Hirst’s *Vikings* TV Series: a Legend on a Small Screen

The article is an analysis of the mechanisms and the scope of reinterpretation of ideas of “Viking” made by the creators of the television series *Vikings*, in the context of alleged historical film, a genre popular cinema, the issue of transformation of the content of the source materials.