

Πτυχιακή Εργασία

Ένας Μεσαιωνικός Ήρωας στην Οθόνη

Η περίπτωση του Robin Hood

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας



Τμήμα: Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας

Φοιτητής: Βασίλης Καραμπούλας

Επιβλέπουσες Καθηγήτριες: Ρίκα Μπενβενίστε & Ανδρονίκη Διαλέτη

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	3
Κεφάλαιο I:	5
Εισαγωγή	6
<i>Το Μεσαιωνικό ακροατήριο του Robin Hood</i>	7
<i>Τα Βασικά Χαρακτηριστικά των έργων του Robin Hood</i>	11
<i>Το Χρονικό Πλαίσιο και ο “Yeoman” Robin Hood</i>	14
<i>Στοιχεία που καθόρισαν τον Κινηματογραφικό Robin Hood</i>	17
Συμπέρασμα	18
Κεφάλαιο II:	21
Εισαγωγή	22
<i>Ο Κινηματογράφος ως Ιστορία</i>	23
<i>Μεσαίωνας και Μεσαιωνισμός στον Κινηματογράφο</i>	33
Συμπέρασμα	38
Κεφάλαιο III:	40
Εισαγωγή	41
<i>Οι Μεγάλες Επιτυχίες του Robin Hood, οι ταινίες του 1922 και 1938</i>	42
<i>Από τον “Χαρούμενο” Robin Hood έως τον “Βρώμικο” του 1976, οι ταινίες μετά το 1938 έως και το 1976</i>	47
<i>Ένας Εύκολα Μεταβαλλόμενος Ληστής, η Εμφάνιση του Σατιρικού Robin Hood, οι ταινίες μετά το 1976 έως και τα τέλη του 20^{ου} αι.</i>	56
Συμπέρασμα	60
Επίλογος	63
Κατάλογος Ταινιών Robin Hood	65
Βιβλιογραφία	67

Πρόλογος

Ο κινηματογράφος κατά τον 20^ο αι. υπήρξε ένα από τα κύρια μέσα διασκέδασης και ψυχαγωγίας για τον Δυτικό κόσμο. Η ιστορία και συγκεκριμένα ο Μεσαίωνας γοήτευσε σκηνοθέτες και σεναριογράφους ώστε να ασχοληθούν εκτενέστατα με μεσαιωνικούς “ήρωες”, χαρακτηριστικότερο παράδειγμα των οποίων αποτελεί ο Βασιλιάς Αρθούρος που συνολικά έχει ξεπεράσει τις 262 παραγωγές σε κινηματογράφο, τηλεόραση και καρτούν¹ από το 1904 έως και τα τέλη του 20^{ου} αι. Επίσης έχουν γυρισθεί ταινίες που έχουν βασιστεί στις λεγόμενες “κρίσεις”² του Μεσαίωνα, δηλαδή την αλυσιδωτή αντίδραση λιμών και λοιμών που συντάραζαν την Ευρώπη κατά τον Ύστερο Μεσαίωνα (13^ο-15^ο αι.) και αποκορυφώθηκαν με τον λιμό στα μέσα του 14^{ου} αι. ο οποίος συνοδεύτηκε με την πανώλη, μια θανατηφόρα αρρώστια που είχε να κάνει την εμφάνιση της από τον 6^ο αι.³ Ο “μαύρος θάνατος” έχει απεικονισθεί επανειλημμένα στην μεγάλη οθόνη, μεγάλη επιτυχία και παράδειγμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί η *Εβδομη Σφραγίδα* του Ingmar Bergman. Τέλος θα ήταν αμέλεια μου να μην αναφέρω τις σταυροφορίες, θεματολογία που επανεμφανίζεται αρκετά συχνά στον κινηματογράφο. Φυσικά ταινίες που αφορούν τους Βίκινγκς εντάσσονται στις ταινίες με μεσαιωνική θεματολογία, ενώ πληθώρα παραδειγμάτων αποτελούν οι ταινίες που εμπνέονται από τον Μεσαίωνα, γνωστό και δημοφιλές παράδειγμα η τριλογία *Lord of the Rings* σκηνοθετημένη από τον Peter Jackson.

Στην συγκεκριμένη εργασία θα ασχοληθώ με μόλις μία περίπτωση όπου ο κινηματογράφος συναντά τον Μεσαίωνα. Ο Robin Hood -μορφή πιθανώς που συναγωνίζεται τον Αρθούρο ως προς το εύρος των πηγών που έχουμε⁴- αποτελεί μια περίπτωση μεσαιωνικού “ήρωα” ή πιο συγκεκριμένα ληστή, ο οποίος βρίσκεται μεταξύ μύθου και πραγματικότητας.

Προφανώς υπό το βλέμμα του ιστορικού μια τέτοια περίπτωση απαιτεί προσεκτική μελέτη και έρευνα. Αρχικά θα εξετάσω την ιστοριογραφία και τις συζητήσεις μεταξύ ιστορικών για τον Robin Hood, λαμβάνοντας ταυτοχρόνως υπόψη και μια από τις κατεξοχήν πηγές μας, το *A Gest of Robyn Hode*.

Το *A Gest of Robyn Hode* αποτελεί μια από τις πιο γνωστές πηγές που αναφέρονται στην μεσαιωνική παράδοση του Robin Hood. Είναι η μεγαλύτερη σε μέγεθος (περ. 13.900 λέξεις) ενώ μας διασώζεται ολόκληρη λόγω της δημοτικότητας της ήδη από το 16^ο αι. Ανατυπωμένο αρκετές φορές κατά τον 16^ο και 17^ο αι., το *Gest* θεωρείται η πιο πολύπλοκη πηγή που σώζεται καθώς χωρίζεται σε οχτώ μέρη (fyttes) και αποτελείται από διαφορετικές ιστορίες που αφορούν τον Robin Hood και συνδυάστηκαν ώστε να αποτελέσουν μια μπαλάντα μεγάλου μήκους. Οι βασικές θεματικές του είναι η ιστορία με τον ιππότη και τα χρέη του (πρώτο, δεύτερο και τέταρτο μέρος), η ιστορία του Robin Hood και του Σερίφη (τρίτο, πέμπτο και έκτο μέρος) και τέλος η ιστορία του Robin Hood και του Βασιλιά (έβδομο και όγδοο μέρος). Και οι τρεις αυτές ιστορίες θεωρούνται αρκετά πιο πρώιμες της εποχής του τέλους του 15^{ου} αι. ή των αρχών του 16^{ου} αι. και των ανατυπώσεων του, αντλώντας από μια μεσαιωνική παράδοση, πιθανότατα ήδη από τον 13^ο αι.⁵

¹ Aberth 2003, 1.

² Περισσότερες πληροφορίες για τις “κρίσεις” στον μεσαιωνικό κόσμο βλ. Μπενβενίστε Ρ. (2007).

³ Μπενβενίστε 2007, 292.

⁴ Aberth 2003, 1.

⁵ Dobson & Taylor 1976, 76.

Σε δεύτερο επίπεδο, θα μελετήσω την σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία. Η ματιά των ιστορικών διαφέρει της ματιάς των σκηνοθετών, και η ιστοριογραφία έντονα από την ιστορία της μεγάλης οθόνης. Ειδικά όταν αυτήν η ιστορία αφορά τον Μεσαίωνα, η έρευνα πρέπει να είναι ακόμα πιο προσεκτική. Το γεγονός πως το *Gest* αποτελεί μια από τις βασικές μας πηγές ως ιστορικούς, δεν σημαίνει πως αυτό ισχύει και για τους σκηνοθέτες και τους σεναριογράφους. Ακόμα και το δημοφιλέστατο έργο του Sir Walter Scott, το *Ivanhoe* (1820)⁶, έχει επηρεάσει την ματιά των συγχρόνων για τον Robin Hood. Η μετατροπή του σε απλό Σάξονα yeoman (ένας όρος που θα συζητηθεί διεξοδικότερα στη συνέχεια) από αριστοκράτη Νορμανδό όπως επισημαίνει ο Simon J. White⁷, απηχεί μια παράδοση που θεμελιώθηκε μετά τον Μεσαίωνα⁸. Η παράδοση του Robin Hood θα υποστεί πολλές αλλαγές μέχρι να φτάσει στην μεγάλη οθόνη και ακόμα και έργα που δεν τον αφορούν άμεσα, έχουν αφήσει τα ίχνη τους. Ο ήρωας του έργου του Scott θα οδηγηθεί σε μια ιπποτική αναμέτρηση για χάρη της τιμής της Rebecca⁹. Η Rebecca του Scott είναι μια Εβραία, και η έμμεση αυτή σύνδεση, δηλαδή το γεγονός πως ο Robin Hood εμφανίζεται σε αυτό το έργο θα δώσει τροφή στον κινηματογράφο ώστε μερικές ταινίες να κάνουν την ίδια σύνδεση σε μια πλοκή που αφορά αποκλειστικά τον Robin Hood. Η σχέση και η μελέτη των ιστορικών ταινιών απαιτούν την δική τους ιδιαίτερη διαχείριση ως εργαλεία που ο ιστορικός δεν πρέπει να χειριστεί με τον παραδοσιακό τρόπο των γραπτών πηγών. Ο διάλογος αυτός θα εξετασθεί σε ένα δεύτερο επίπεδο ώστε να μπορέσει να γίνει η μελέτη του κύριου ερωτήματος της εν λόγω εργασίας, της πορείας του αφηγήματος του Robin Hood στον κινηματογράφο.

Η τρίτη και τελευταία διάσταση της εργασίας θα προσπαθήσει να μελετήσει τις ταινίες του Robin Hood κατά τον 20^ο αι. Η μεγάλη αυτήν πορεία και η πλούσια παραγωγή ταινιών¹⁰ γεννάει ερωτήματα ως προς την αφήγηση των ιστοριών του Robin Hood και τους στόχους τους. Κατά πόσο οι ταινίες αυτές ενδιαφέρονται για την απεικόνιση του Μεσαίωνα, ποιοι οι στόχοι τους και πως αυτοί μεταβάλλονται σε μια πορεία ενός αιώνα. Τι εν τέλει σημαίνουν οι αλλαγές αυτές και πως μπορούμε να οργανώσουμε τις παραγωγές αυτές με γνώμονα την εποχή στην οποία γυρίστηκαν, την ιστορία που θέλουν να πουν και τον τρόπο που επιλέγουν για να το πετύχουν αυτό. Η οργάνωση αυτήν των ταινιών θα αποτελέσει και τον τελικό στόχο αυτής της έρευνας.

⁶ Ο White επισημαίνει πως το έργο του Scott κανονικά εκδόθηκε Δεκέμβριο του 1819 και όχι το 1920 όπως δείχνει η αρχική σελίδα, White 2009, 221.

⁷ White 2009, 209.

⁸ Για την παράδοση του Robin Hood από τον Μεσαίωνα μέχρι και τις μέρες μας βλ. κεφ. Ι.

⁹ White 2009, 213.

¹⁰ Βλ. κατάλογο ταινιών σ. 65-6.

Κεφάλαιο Ι:

Η Ιστοριογραφία για έναν Μεσαιωνικό Ληστή:

Μια Επισκόπηση των Βασικών Χαρακτηριστικών Robin Hood

Εισαγωγή

Η ιστοριογραφική διαμάχη γύρω από τον Robin Hood έχει πλέον εισέλθει στον τρίτο της αιώνα. Τον 19^ο αι. το όνομα του Robin Hood κεντρίζει το ενδιαφέρον λόγιων της εποχής και τίθενται βάσεις για την μελέτη των έργων που μας σώζονται. Παρά τις ανακρίβειες, λάθη της εποχής φαίνεται να έχουν περάσει στην σύγχρονη ιδέα μας για τον ήρωα αυτόν, και ειδικά στον κινηματογράφο, ένα μέσο διαμόρφωσης κοινωνικών αντιλήψεων που κατείχε προνομιά κατά τον 20^ο αιώνα, ενώ και στις αρχές του 21^ο φαίνεται να προσαρμόζεται και να διατηρεί αυτήν του την θέση.

Η έρευνα αποκτά τον επιστημονικό και ιστορικό της χαρακτήρα κατά τον 20^ο αιώνα, με την άνθιση της κοινωνικής ιστορίας. Στο γνωστό μαρξιστικού προσανατολισμού επιστημονικό περιοδικό *Past & Present* έχουμε τον εξαιρετικά ενδιαφέρον διάλογο για την μελέτη του μεσαιωνικού αυτού ήρωα με τον Hilton και τον Holt να αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις.¹¹ Ο Hilton είναι της άποψης ενός ήρωα που δημιουργήθηκε από το φαντασιακό των αγροτών και που ίσως έδινε ζωή στις προσδοκίες τους για δικαιοσύνη και αναγνώριση της ελευθερίας τους. Αντίθετα ο Holt ισχυρίζεται πως το μεσαιωνικό κοινό που κατεξοχήν άκουγε τις μπαλάντες του Robin Hood ήταν η *gentry*, η κατώτερη δηλαδή αριστοκρατία. Η πλούσια θεματολογία που περιτριγυρίζει τον Robin Hood, κατά τον Holt, μαρτυρεί ένα διευρυμένο κοινωνικά κοινό με επίκεντρο τους αριστοκράτες κατά τα τέλη του 15^ο αι., την εποχή αυτήν που μας σώζεται το πληρέστερο αλλά και ένα από τα σημαντικότερα έργα για τον Robin Hood, το *A Gest of Robyn Hode*.

Αξιόλογες προσπάθειες για την έρευνα του Robin Hood και της ταυτότητας του, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Hilton, έγιναν από τους J. M. Gutch και Joseph Hunter.¹² Ήδη από τον Gutch -επιμελήθηκε το *Gest* το 1847- θα απορριφθεί το ενδεχόμενο ο Robin Hood να έζησε την ίδια εποχή με τον Ριχάρδο Α', δηλαδή την εποχή στα τέλη του 12^{ου} αι., καθώς και η αριστοκρατική του καταγωγή. Ωστόσο, οι συσχετισμοί του Gutch για τον Robin Hood με τον Σιμόν ντε Μονφόρ ο οποίος διώχθηκε μετά την ήττα του το 1265 είναι αβάσιμοι.¹³ Ο Σιμόν ντε Μονφόρ υπήρξε ηγέτης μιας ομάδας βαρόνων που εναντιώθηκαν στον Ερρίκο Γ' σε μια σειρά μαχών που χαρακτηρίστηκαν ως ο δεύτερος πόλεμος των βαρόνων (1264-1267). Η περίοδος υπήρξε εξαιρετικά τεταμένη με τον Μονφόρ να κινείται σε ανοιχτό πόλεμο το 1264, να υπερτερεί έναντι των βασιλικών δυνάμεων και ουσιαστικά να καταλαμβάνει την εξουσία. Αν και έχασε την ζωή του το 1265 από τον γιο του Ερρίκου Γ' τον Εδουάρδο, ο Εδουάρδος το 1267 θα δεχτεί εν τέλει πολλά από τα αιτήματα των εξεγερμένων χωρίς βέβαια να αφαιρέσει από τον εαυτό του το δικαίωμα να διορίζει τους βασιλικούς αξιωματούχους¹⁴. Ο Robin Hood δεν αναφέρεται πουθενά στις μπαλάντες ως υποτελής κάποιου αριστοκράτη για να βρίσκεται σε συνάφεια με το κλίμα της εποχής, ενώ ακόμα πιο πειστικό τεκμήριο για την χρονολόγηση του αποτελεί το γεγονός πως οποιαδήποτε ένδειξη στην περίοδο των πολέμων των Βαρόνων και τα πολιτικά της προβλήματα απουσιάζουν πλήρως από τις μπαλάντες¹⁵.

Από την άλλη πλευρά ο Hunter εκτός από αρχαιοδίφης υπήρξε και ιστορικός. Δεν δέχτηκε την ερμηνεία μιας μυθολογικής προέλευσης του Robin Hood που προήλθε από τις εκτεταμένες εγκληματικές πράξεις και την έντονη δραστηριότητα των ληστών της

¹¹ Βλ. Hilton 1958 and Holt 1960.

¹² Hilton 1958, 33-34.

¹³ Hilton 1958, 33.

¹⁴ David 2016, 347-348.

¹⁵ Hilton 1958, 33.

εποχής του. Ο πραγματικός Robin Hood για τον Hunter έζησε την περίοδο της βασιλείας του Εδουάρδου Β΄ (1307-1327). Η έρευνα του βασίστηκε σε ανάλυση των επεισοδίων που περιγράφονται στις μπαλάντες -τα οποία θεώρησε ως γεγονότα του 14^{ου} αι.- και στην συνέχεια πέρασε σε συσχετισμό τους με έγγραφα της εποχής. Ο Hilton αναφέρει πως πάνω στην ίδια μεθοδολογία βασίστηκε και ο Mr. J. W. Walker στην έρευνα του πλέον στα μέσα του 20^{ου} αι.¹⁶ Ωστόσο η μεθοδολογία τους, όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Hilton, δεν είναι επιστημονική και επαρκώς τεκμηριωμένη.

Ο Hilton, ένας από τους πρώτους κοινωνικούς ιστορικούς που ασχολήθηκαν με τον Robin Hood, κατέθεσε μια εμπειριστατωμένη έρευνα και έθεσε σωστές βάσεις για την μελέτη του ήρωα. Απορρίπτει την εκδοχή του θρησκευτικού κυρίως περιεχομένου στο αφήγημα του Robin Hood εξαιτίας της έντονης παρουσίας του στα *May Games*, ενώ προωθεί ένα κοινωνικό αφήγημα που θα ανοίξει μια μακρόχρονη συζήτηση γύρω από τον μεσαιωνικό αυτόν ήρωα.

Τα *May Games* που επικαλείται ο Hilton αποτελούν και έναν από τους λόγους που ο Robin Hood πάντως επιβίωσε στον χρόνο. Αυτά αποτελούν τον συνδυασμό του μεσαιωνικού ληστή με την Πρώιμη Νεότερη Ευρώπη και την θεατρική μορφή που λαμβάνει μετά τις μεσαιωνικές μπαλάντες. Κατά τον 15^ο αι. τα *May Games* τελούνταν την πεντηκοστή (Whitsun όπως ονομάζεται στις περιοχές της Βρετανίας και της Ιρλανδίας όπου και τελούνταν τα *May Games*) και συμπεριλάμβαναν χορό και θεατρικές εκδηλώσεις. Εκεί ο Robin Hood γνώρισε την παρουσία του Friar Tuck και της Marian και έθεσε τις βάσεις του για την ευρεία εξάπλωση του μέσα στην κοινωνία και στον χρόνο.¹⁷

Με το τέλος του 20^{ου} αι. και το πέρασμα στον 21^ο αι. η έρευνα πλέον έχει διακλαδωθεί και έχει επεκταθεί. Στο φιλολογικό κομμάτι της αφήγησης του Robin Hood και κατά επέκταση στο κοινωνικό, ο Stephen Knight έχει δώσει μια πλούσια και εμπειριστατωμένη βιβλιογραφία με επιμέλειες σε συλλογικά έργα καθώς και επιμέλειες των πρωτότυπων κειμένων.¹⁸ Άλλες μελέτες έχουν εστιάσει στην ιστορία των επάλληλων περιεχομένων που κρύβονται πίσω από το αφήγημα του Robin Hood, καθώς και εξετάζεται και η πρώιμη νεότερη διάστασή του. Επειδή είναι αδύνατον να συμπυκνωθεί σε μια τόσο μικρού μήκους έρευνας η ιστοριογραφία γύρω από τον Robin Hood, θα δοθεί έμφαση στους άξονες αυτούς που θα αποδώσουν με συνοπτικό τρόπο την ουσία του μεσαιωνικού κυρίως Robin Hood και που θα δράσουν επικουρικά στο κύριο ερώτημα της εργασίας: δηλαδή στον εντοπισμό των βασικών χαρακτηριστικών που ορίζουν τον κινηματογραφικό Robin Hood και την εξέλιξη τους από το 1922 και την πρώτη μεγάλη μήκους ταινία του Robin Hood έως και τα τέλη του 20^{ου} αι.

Το Μεσαιωνικό ακροατήριο του Robin Hood

Ο Hilton ανοίγει την συζήτηση για τον Robin Hood αφήνοντας το ερώτημα της ταυτότητας του να περάσει σε δεύτερη μοίρα. Δεν εστιάζει στην πραγματική ταυτότητα του Robin Hood, αλλά αποφασίζει να μελετήσει το κοινωνικό πλαίσιο, όπως αυτό διαμορφώνεται από τις μπαλάντες του. Αν και πιστεύει πως οι πληβείοι αποτελούσαν το κύριο ακροατήριο του Robin Hood, μιλάει για μια κοινωνία έντονα διχασμένη. Συγκεκριμένα αναφέρει πως ο 13^{ος} και 14^{ος} αι. είναι μια εποχή που οι δουλοπάροικοι συγκρούονται με τους γαιοκτήμονες, οι άνθρωποι των πόλεων αντιμετωπίζονται με

¹⁶ Hilton 1958, 33.

¹⁷ Simeone 1951, 265.

¹⁸ Stephen Knight (1994), (1998), (2003), (2011), (2015).

καχυποψία και οι ίδιοι οι δουλοπάροικοι δεν αποτελούν μια ομοιογενή κοινωνική ομάδα.¹⁹ Οι άνθρωποι που άκουγαν τις μπαλάντες, αναφέρει ο Hilton, ζούσαν σε σκληρές εποχές και για να κατανοήσουμε τον Robin Hood πρέπει να αποβάλλουμε την εικόνα του φλήσυχου και χαρούμενου Robin Hood. Ο Hilton επισημαίνει πως στις πρώιμες μπαλάντες ο Robin Hood χάνει πολύ εύκολα την αυτοσυγκράτηση του, ενώ ακόμα και στο *Gest* είναι ικανός για ωμή βία έναντι των εχθρών του.²⁰ Η ωμή βία έρχεται σε αντίθεση με την κινηματογραφική αφήγηση που κατά κόρον παρουσιάζει τον Robin Hood ως αστείο με ακροβατικές και κωμικές κινήσεις.

Αυτήν μάλιστα την εικόνα που ο Hilton καλεί να αποβάλλουμε ήδη από το 1958, παρατηρούμε πως όχι μόνο δεν παραμερίστηκε στις έξι δεκαετίες που ακολούθησαν, αλλά αντίθετα παραμένει βασικό χαρακτηριστικό πολλών κινηματογραφικών παραγωγών του Robin Hood, ενώ αποτελεί και θεμέλιο κομμάτι στην σημερινή αντίληψη για αυτόν. Μπορεί να σκεφτόμαστε ότι ληστεύει από τους πλούσιους και δίνει στους φτωχούς²¹ αλλά πάντα στο πλαίσιο ενός πλήρως ευγενικού και τίμιου Robin Hood. Αντιθέτως ο Robin Hood όπως μας σώζεται μέσα από τις μεσαιωνικές μπαλάντες είναι ένας ληστής που δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει βία και να σκοτώσει τους εχθρούς του. Είναι μια μορφή αντίστασης στους ανωτέρους του, σίγουρα όχι όμως φιλειρηνική.

Μελετώντας το άρθρο του Hilton, μπορούμε αρχικά να διακρίνουμε ένα βασικό ερώτημα το οποίο θα μας βοηθήσει στην κατανόηση του Robin Hood. Αυτό φυσικά είναι η κοινωνική θέση των ανθρώπων που συγκροτούν το ακροατηρίου του. Για την ανάλυση του ακροατηρίου του Robin Hood ο ιστορικός ξεκινάει με τις δίκες και το νομικό πλαίσιο της εποχής. Οι παράνομοι δεν είναι απαραίτητα δολοφόνοι και ήδη από τον 13^ο αι. τα εγκλήματα αφορούν κυρίως την κατοχή και καταπάτηση γης, καθώς και υποθέσεις κλοπής αγαθών. Πολλοί επέλεξαν να γίνουν παράνομοι και να ζουν στο εξής στην παρανομία από το να δικαστούν σε ένα τέτοιο σύστημα δικαιοσύνης. Η απουσία αναφορών σε πολιτικά προβλήματα στις μπαλάντες, σε συνδυασμό με την έμφαση σε πρακτικές κοινωνικού χαρακτήρα μας ωθεί να υιοθετήσουμε μια κοινωνικότερη προσέγγιση και να αναζητήσουμε το ακροατήριο μέσω της μελέτης του κοινωνικού πλαισίου που είχε διαμορφωθεί κατά τον 13^ο και 14^ο αι. Σε αυτό το πλαίσιο έρχεται να ενταχθεί και η έννοια του “Yeoman”²² η οποία κατέχει κεντρικό ρόλο στις μπαλάντες του Robin Hood, μιας και ο ίδιος θεωρείται “Yeoman”.²³

“Lythe and listin, gentilmen,
That be of frebore blode;
I shall you tel of a gode yeman,
His name was Robyn Hode.”²⁴

Ο Hilton δεν αναλύει επαρκώς τον όρο, αλλά αρκείται στο να διευκρινίσει την αλλαγή της έννοιας αυτής από τον 14^ο αι. -όπου καταλήγει ο yeoman πρέπει να ήταν ο αγρότης που είχε διατηρήσει την προσωπική του ελευθερία- έως και τον 16^ο και 17^ο όπου το περιεχόμενο της δεν συνδέεται με τον αγροτικό χώρο και το αντίστοιχο Μεσαιωνικό. Για τον Hilton, ο μεσαιωνικός Yeoman του 14^{ου} αι. είναι ο ελεύθερος

¹⁹ Για σχετικά έργα του Hilton, βλ. Hilton (1966), (1973), (1975), (1976), (1985).

²⁰ Hilton 1958, 35-36.

²¹ Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά το στερεότυπο πως ο Robin Hood κλέβει από τους πλούσιους για να δώσει στους φτωχούς βλ. σσ. 13-14 και σ. 18.

²² Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στην έννοια του “yeoman” στις πρώιμες μπαλάντες του Robin Hood βλ. σσ. 14-16.

²³ Hilton 1958, 37-38.

²⁴ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 1-4.

αγρότης.²⁵ Με αυτά τα δεδομένα ο Hilton δέχεται τις προγενέστερες απόψεις ενός κοινού των κατώτερων στρωμάτων, και κυρίως των ελεύθερων αγροτών που αδικούσε το δικαστικό σύστημα της εποχής.

Η απάντηση στον Hilton δεν θα αργήσει να έρθει, με τον Holt να δημοσιεύει στο *Past & Present* το 1960 το άρθρο, “The origins and audience of the ballads of Robin Hood”. Παρατηρούμε ήδη πως το ερώτημα του ακροατηρίου για τον Holt αποτελεί κεντρικό ζήτημα καθώς αποφασίζει να το συμπεριλάβει και στον τίτλο του επιστημονικού του άρθρου. Την άποψη του Holt θα έρθει σύντομα να στηρίξει και ο T. H. Alton, απορρίπτοντας του πληβείους ως κύριο ακροατήριο και τονίζοντας την έλλειψη γνώσης μας για τους πραγματικούς παράνομους της εποχής.²⁶ Σε αντίθεση με τον Hilton, ο Holt διατυπώνει μια νέα άποψη για το ακροατήριο του Robin Hood. Θεωρεί πως το ακροατήριο ήταν κατά κόρον μεικτό, με την κατώτερη αγγλική αριστοκρατία *gentry* να επικρατεί έναντι των ελεύθερων αγροτών που πρόβαλε ο Hilton.

Αρχικά ο Holt επισημαίνει τις αδυναμίες του Hilton. Οι μπαλάντες του Robin Hood είχαν ως επίκεντρο τον βορρά, μέρος το οποίο δεν ήταν και επίκεντρο της εξέγερσης των αγροτών του 1381 που ο Hilton συνδέει τόσο στενά με τον Robin Hood. Επίσης βασικό επιχείρημα της διαφωνίας του αποτελεί ο ίδιος ο ρόλος του Robin Hood. Ο Holt δεν δέχεται την ερμηνεία πως ο Robin Hood ανταγωνίζονταν και έκλεβε αποκλειστικά από τους πλουσίους και αρνείται την πολιτική διάσταση που μπορεί να έκρυβαν οι ενέργειες του.²⁷

Η θέση του Holt όσον αφορά το ακροατήριο του Robin Hood μπορεί να συνοψιστεί στην ανάλυση των θεματικών που συναντάμε στον Robin Hood, στην μελέτη όρων και φυσικά στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Τρία είναι τα θέματα που κατά τον Holt είναι κεντρικής σημασίας για την ανάλυση του ακροατηρίου του Robin Hood, ένα εκ των οποίων κρύβει και μία από τις κεντρικές θεματικές του Robin Hood.²⁸

Αρχικά ο χώρος διεξαγωγής των γεγονότων είναι αρκετές φορές το δάσος. Το δάσος αποτελεί σημείο σταθμό στο μεσαιωνικό φαντασιακό. Το υλικό δάσος της μεσαιωνικής δύσης συνδέεται με το φαντασιακό της απομόνωσης και της ερήμου. Αποτελεί όπως επισημαίνει ο Le Goff έναν χώρο που χρησιμεύει ως καταφύγιο και σύνορο, ένα μέρος που φιλοξενεί τόσο του περιθωριακούς (δολοφόνους, τυχοδιώκτες, ληστές -όπως ο Robin Hood) αλλά και αποτελεί πηγή χρήσιμων αγαθών όπως είναι το μέλι, το ξύλο και τα θηράματα²⁹. Το δάσος επομένως κατέχει κεντρική θέση τόσο στο φαντασιακό ως σύνορο αλλά και στην καθημερινή ζωή με την χρησιμότητα του.

Οι μπαλάντες του Robin Hood, όπως παρατηρεί ο Holt, ενεργοποιούν το δάσος ως έναν τόπο που εξελίσσονται γεγονότα, κυρίως βίαια. Δεν είναι ειρηνικό και δεν συσχετίζεται με τον κόσμο των πληβείων κατά κανόνα. Γι’ αυτό και στόχος των παράνομων είναι τα αριστοκρατικά δάση τα οποία χρησιμοποιούσαν οι αριστοκράτες κυρίως για το κυνήγι τους. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσει και το κυνήγι ως άθλημα και μάλιστα αριστοκρατικού χαρακτήρα παρά ως μια κοινή πρακτική για επιβίωση δίχως συγκεκριμένους κανόνες³⁰. Ο Robin Hood φαίνεται να ανήκει στην πρώτη κατηγορία καθώς κυνηγά ελάφια και φροντίζει να τα γδάρει κατά τον αριστοκρατικό τρόπο.

²⁵ Hilton 1958, 36-37.

²⁶ Aston 1961, 8-9.

²⁷ Holt 1960, 91-92.

²⁸ Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά την θεματολογία του μεσαιωνικού Robin Hood βλ. παρακάτω στις σσ. 11-13.

²⁹ Le Goff 2008, 118.

³⁰ Holt 1960, 95-96.

Η δεύτερη θεματική που αναλύει είναι η μορφή του σερίφη. Όπως και το δάσος, έτσι και ο σερίφης δεν συσχετίζεται με τον κόσμο των πληβείων. Η υψηλή θέση του σερίφη στο δικαστικό σύστημα δεν τον φέρνει κοντά στα προβλήματα των αγροτών, αλλά αντίθετα της κατώτερης αριστοκρατίας και των ιπποτών. Αυτοί ήταν, όπως επισημαίνει ο Holt, που έρχονταν σε συχνές επαφές και συγκρούσεις με τον εκάστοτε αρμόδιο σερίφη.³¹

Τέλος, οι μπαλάντες του Robin Hood έχουν ως κεντρικό σημείο τον ιπότη. Η ύπαρξη του τόσο ως πρόσωπο, όσο όμως και ως κώδικας που διέπει το έργο, μας οδηγούν να απομακρυνθούμε από την ιδέα πως οι αγρότες αποτελούσαν το κυρίαρχο κοινό. Φυσικά ο ιπότης συνδέεται με τις σχέσεις πίστης που ανέπτυξαν οι μεσαιωνικές κοινωνίες, και σε αντίθεση με τον Hilton, ο Holt στηρίζεται και αναλύει περισσότερο τον προβληματικό όρο “Yeoman”³², τοποθετώντας τον σε μία κλίμακα σχέσεων εξουσίας κάτω από τον Ιπότη και τον ακόλουθο του³³.

Στην ιστοριογραφική αυτή συζήτηση έρχεται να προστεθεί η άποψη του M. Keen, ο οποίος υιοθετεί μια πιο παραδοσιακή προσέγγιση. Η ερευνά του επικεντρώνεται στον χαρακτήρα του Robin Hood και όχι στο ακροατήριό του. Σε αντίθεση με τον Holt, ο Keen πιστεύει ότι ο Robin Hood υπήρξε ένας ληστής που απευθυνόταν κυρίως στους πληβείους και το κοινό του επομένως αποτελούνταν κατά βάση από αυτούς. Συγκεκριμένα στηρίζει την αντιπαράθεση του με τον Holt στον ρόλο του Σερίφη και των αρμοδιοτήτων του και συγκεκριμένα στην ποινή της παρανομίας που μόνο αυτός είχε την αρμοδιότητα να δώσει. Για τον Keen είναι λογικό ο Σερίφης να εμφανίζεται στον Robin Hood, όχι επειδή είναι περισσότερο αρμόδιος για την δικαιοσύνη των αριστοκρατών, αλλά για πρακτικούς λόγους. Τα δικαστήρια που απευθύνονταν συχνότερα οι πληβείοι δεν μπορούσαν να ανακηρύξουν κάποιον παράνομο, χρέος και δικαίωμα που έμπιπτε στον Σερίφη. Επιπλέον ο Keen προσθέτει νέα δεδομένα για το κυνήγι. Το κυνήγι του ελαφιού από τον Robin Hood δεν αποτελεί αριστοκρατική υπόθεση. Ο Robin Hood δεν κυνηγάει με σκυλιά και χρησιμοποιεί το τόξο που δεν είναι το όπλο της αριστοκρατίας.³⁴

Συνοψίζοντας, το κοινό του Robin Hood φαίνεται να είναι τόσο οι αγρότες, και επομένως αρκετά διευρυμένο, όσο και μια κατώτερη αριστοκρατία. Για την συγκεκριμένη έρευνα, το ερώτημα που ανακύπτει είναι ο ρόλος αυτού του κοινού στην διατήρηση του μύθου του Robin Hood έως και τον κινηματογράφο. Αδιαμφησβήτητα, παρά τις διάφορες προσαρμογές του ανά τους αιώνες, ο Robin Hood είναι ένας ήρωας που κατάφερε με μεγάλη επιτυχία να επιβιώσει ως τις μέρες μας. Κατά τον 20^ο και 21^ο αι. φαίνεται πως το ακροατήριο-κοινό του είναι πιο ανομοιογενές από ποτέ και εξαιρετικά διευρυμένο σε βαθμό που με δυσκολία τυχαίνει κάποιος να μην ξέρει κάποιο από τα βασικά χαρακτηριστικά που του απέδωσε το σύγχρονο φαντασιακό.³⁵ Ωστόσο ήδη από τον 15^ο και 16^ο αι. -δηλαδή την εποχή που γνώρισε την ευρύτατη δημοσιότητα του-, ένα φαίνεται να είναι το στοιχείο που κυριαρχεί και που του χάρισε αυτήν την συνέχεια και επιμονή στον χρόνο. Όπως αναφέρουν και οι R. B. Dobson και J. Taylor, “η τόση επίμονη δημοφιλής αδιαφορία και εναντίωση στην εικόνα του Robin

³¹ Holt 1960, 97.

³² Βλ. σ. 7.

³³ Holt 1960, 100.

³⁴ Keen 1961, 8-9. Η συζήτηση με τον Holt συνεχίζεται καθώς ο ίδιος δημοσίευσε την ίδια χρονιά στο Past & Present σχόλια πάνω στα επιχειρήματα του Keen. Βλ. Holt (1961).

³⁵ Τα χαρακτηριστικά αυτά δεν συμπίπτουν απόλυτα με τον μεσαιωνικό Robin Hood και θα μελετηθούν κυρίως στο Κεφ. III.

Hood ως αριστοκράτη είναι από μόνη της μια έμμεση ένδειξη για την πιο αγροτική φύση του θρύλου του ανάμεσα στη Τυδώρ και Βικτοριανή περίοδο”³⁶.

Τέλος μια σύντομη αναφορά πρέπει να γίνει και στην άποψη του Kaufman που υιοθετεί να μελετήσει τις κρυφές “τάσεις” που υπάρχουν στο *Gest*. Στην ανάλυση του για το κοινό του Robin Hood εξετάζει την γλώσσα που χρησιμοποιείται και παρατηρεί την σύνδεση του Σερίφη με το θανάσιμο αμάρτημα της υπερηφάνειας καθώς και τον ιπότη με την ευγένεια, γλώσσα που σίγουρα γίνεται πλήρως αντιληπτή από το κοινό του 14^{ου} αι.³⁷ Σημαντικότερη βάση ωστόσο δίνει στους έμπορους και την δύναμη που αποκτούν αυτήν την εποχή. Για τον Kaufman πρακτικές όπως το γεγονός ότι ο Robin περιμένει κάποιον επισκέπτη μέχρι να φάει, υποδηλώνουν την προσπάθεια του *Gest* να προσεγγίσει και τους έμπορους που προφανώς θέλουν να ακούσουν για συνήθειες που και οι ίδιοι υποστηρίζουν και προσπαθούν να εφαρμόζουν.

Είτε εν τέλει ήταν οι αριστοκράτες αυτοί που προτιμούσαν τον Robin Hood και απευθύνονταν επομένως σε ένα αριστοκρατικό κοινό, είτε το κοινό του διαμορφώθηκε από τους αναδυόμενους κοινωνικά εμπόρους όπως έχει προταθεί από σύγχρονες έρευνες³⁸, το σίγουρο είναι πως η απήχηση του σε ένα ευρύτερο κοινωνικό φάσμα είναι αυτό που του χάρισε μια τόσο μακρόχρονη παρουσία στην μεγάλη οθόνη. Με τον μεικτό του χαρακτήρα, τόσο βίαιο όσο και με κωμικά στοιχεία, τόσο υπέρ των πληβείων όσο και των κατώτερων αριστοκρατών, ο Robin Hood φαίνεται να απέκτησε τον “διαταξικό” και “διεθνή” του χαρακτήρα κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και συγκεκριμένα κατά τον 15^ο αι. Η μετάλλαξη του σε Earl of Huntington στις αρχές του 17^{ου} αι. με τα αναγεννησιακά θεατρικά έργα μόνο επιβεβαιώνει την εξάπλωση του κοινού του, το οποίο παρέμενε πεισματικά διευρυμένο και στα κατώτερα στρώματα όπως μαρτυρούν τα May Games και τα βίαια στοιχεία των θεματικών του³⁹.

Τα Βασικά Χαρακτηριστικά των έργων του Robin Hood

Ο δεύτερος άξονας που θα διερευνήσω είναι η θεματολογία. Η κύρια θεματολογία γύρω από τον Robin Hood έχει βρει για ακόμα μια φορά τους ιστορικούς και τους κριτικούς της λογοτεχνίας διχασμένους. Η πλούσια θεματική του, και οι διάφορες ιστορίες με διαφορετικό κέντρο εστίασης κάθε φορά αποτελούν δεδομένο για έναν ήρωα που κατάφερε να κερδίσει ένα τόσο διευρυμένο ακροατήριο. Το *A Gest of Robyn Hode* αποτελεί πρωτοφανές παράδειγμα του σύνθετου περιεχομένου του Robin Hood. Χωρισμένο σε οχτώ μέρη “eight fyttes”, το *A Gest of Robyn Hode* μας παρουσιάζει μια σειρά ιστοριών με διαφορετική αφήγηση και διαφορετικό θέμα. Ο ξεπεσμένος ιπότης Sir Richard at the Lee αποτελεί κεντρικό χαρακτήρα και εμφανίζεται ήδη από το πρώτο μέρος. Όπως ήδη αναφέρεται από τον Child, καθηγητή που επιμελήθηκε τις κριτικές εκδόσεις για τα κείμενα του Robin Hood, το *A Gest of Robyn Hode* μας παρουσιάζει τρεις κύριες ιστορίες. Τον ξεπεσμένο ιπότη που κινδυνεύει να χάσει την γη του λόγω δανεικών, την ιστορία του little John που μεταμφιέζεται και παγιδεύει τον σερίφη, καθώς και την παγίδα του σερίφη και τον διαγωνισμό τοξοβολίας. Οι θεματικές αυτές, απότοκο χρόνιας προφορικής παράδοσης του Robin Hood, περιλαμβάνονται όλες σε ένα έργο για τον Robin Hood. Άλλες πρώιμες μπαλάντες, όπως “Robin Hood and the potter” και η “Robin Hood and the monk” περιπλέκουν την κεντρική θεματολογία του.

³⁶ Dobson & Taylor 1972.

³⁷ Kaufman 2011, 149-150.

³⁸ Kaufman (2011).

³⁹ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στην βία στα έργα του Robin Hood βλ. Kaufman 2011, 12-13. Όσον αφορά τον Earl of Huntington και την αριστοκρατική καταγωγή του βλ. Kaufman 2011, 17-18.

Ξανά η συζήτηση μπορεί να ξεκινήσει από τους Hilton και Holt που στην προσπάθεια τους να εντοπίσουν την προέλευση του Robin Hood ασχολήθηκαν και με την κεντρική θεματολογία του.

Η βασική τους διαφωνία πηγάζει από το ζήτημα της κεντρικής θεματολογίας του Robin Hood, το οποίο με την σειρά του οδηγεί και στο κοινωνικό πλαίσιο υπό το οποίο διαμορφώθηκε. Ο Hilton εκφέρει την άποψη πως το βασικό θέμα είναι η γη και συγκεκριμένα η αδικία που περιβάλε το καθεστώς γης κατά τον 14^ο αι. και που οδήγησε στην εξέγερση των πληβείων το 1381. Οι αγρότες, ισχυρίζεται ο Hilton, αντανάκλασαν την ανησυχία τους αυτήν και στην λογοτεχνία της εποχής, δηλαδή τις μπαλάντες του Robin Hood⁴⁰.

Όπως και στην περίπτωση του ακροατηρίου, ο Holt υιοθετεί μία ριζικά διαφορετική θέση από αυτήν του Hilton. Γι' αυτόν η γη κατέχει ασήμαντο ρόλο, ενώ διακρίνει στο επίκεντρο τον ρόλο του ιππότη και των ιδανικών που τον πλαισιώνουν. Ο Robin Hood αδιαμφισβήτητα παρουσιάζεται με αρχές και ιδανικά τα οποία δεν συσχετίζονται με τους πληβείους. Είναι προστάτης των γυναικών, παρά το τόξο του μάχεται και με το ξίφος το οποίο χρησιμοποιεί και ως μέσο επικύρωσης των όρκων που δίνει, ενώ φυσικά αναφέρεται ως "Yeoman". Αυτά τα χαρακτηριστικά αποτελούν μόνο λίγα σημεία εκ των οποίων φαίνεται η "ευγενέστερη" συμπεριφορά του Robin Hood. Το Gest μας δίνει μερικές ενδεικτικές αναφορές για τις άνω περιπτώσεις:

"Therof no force," than sayde Robyn;
"We shall do well inowe;
But loke ye do no husbonde harme,
That tilleth with his ploughe."⁴¹

I shall you tel of a gode yeman,
His name was Robyn Hode.⁴²

"Thou shalt swere me an othe," sayde Robyn,
"On my bright bronde."⁴³

Παρά όμως τις διαφωνίες για την έμφαση της θεματολογίας του, μου φαίνεται, πως τα εγγενή χαρακτηριστικά του Robin Hood, τα οποία μάλιστα αξίζουν να χαρακτηρισθούν κεντρικά και αποτυπώνουν με διαφάνεια το πλαίσιο μέσα στο οποίο έγινε δημοφιλής, δεν είναι άλλα παρά αυτά που εν τέλει επαναλαμβάνονται στις περισσότερες έρευνες και αποτελούν σημείο αναφοράς για τις περισσότερες προσεγγίσεις. Η βία ως στοιχείο του Robin Hood καθώς και το ζήτημα της διεφθαρμένης δικαιοσύνης αναφέρονται τακτικά στις μπαλάντες και αποτελούν την ουσία των έργων.

Ο ίδιος ο Hilton αποδέχεται την αξία της βίας στο έργο του Robin Hood. Παρατηρεί την έντονη παρουσία της βίας στις πρώιμες μπαλάντες του και αναφέρει χαρακτηριστικά το παράδειγμα του σερίφη ο οποίος όπως παραθέτει, "πρέπει να πεθάνει περισσότερες από μία φορές"⁴⁴. Η βία όμως δεν είναι μόνο στοιχείο που συνδέεται με τον θάνατο των χαρακτήρων, αλλά αντίθετα φαίνεται να συνοδεύει φυσικά την ροή της ιστορίας του Robin Hood. Ο ίδιος ο little john στο *Gest* ρωτάει τον Robin Hood για τα μελλοντικά θύματα τους, και ο Robin αποκρίνεται αντιστοίχως:

⁴⁰ Hilton 1958, 43.

⁴¹ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 49-53.

⁴² Knight & Ohlgren 1997, σχ. 3-4.

⁴³ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 805-806.

⁴⁴ Hilton 1958, 40.

"Where we shall take, where we shall leve,
Where we shall abide behynde;
Where we shall robbe, where we shal reve,
Where we shall bete and bynde."⁴⁵

"These bisshoppes and these archebishoppes,
Ye shall them bete and bynde;
The hye sherif of Notynggham,
Hym holde ye in your mynde."⁴⁶

Το ζήτημα της βίας φαίνεται να βρίσκει σύμφωνους διάφορους μελετητές του Robin Hood. Ο Holt συγκρίνοντας τον Robin Hood με άλλους ήρωες ρομαντικών έργων -όπως τον Eustace the Monk- προχωρά και σε συγκρίσεις που αφορούν την βία των έργων αυτών και ενισχύει το επιχείρημα του ότι οι ομοιότητες των έργων αυτών πηγάζουν και από την βία που συνοδεύει την πλοκή τους⁴⁷.

Την άποψη τόσο για την βία όσο και για την δικαιοσύνη αποτυπώνει πολύ καλά στο κεφάλαιο "Splendid in Spandex" του βιβλίου *A Knight at the Movies* ο John Aberth. Ο Aberth παρατηρεί πως η βία βρίσκεται τόσο στις πρώιμες μπαλάντες του Robin Hood, όσο και στις ύστερες του 17^{ου} αι. Ακόμα και αν το κωμικό στοιχείο του Robin Hood σταδιακά άρχισε να αποκτά απήχηση, η βία και καταστάσεις που θα απέβλεπαν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα συνέχισαν να υπάρχουν. Ο Aberth δίνει το παράδειγμα του "Robin Hood and Maid Marian" όπου παλεύουν στο δάσος μεταμφιεσμένοι για μία ώρα και μετά πίνουν ώσπου δεν μπορούν πλέον να συνεχίσουν⁴⁸.

Σε αντίστοιχη μοίρα βρίσκεται και το θέμα της δικαιοσύνης που αποδίδεται από τους παράνομους. Σε αυτήν την περίπτωση έχουμε μια πληθώρα παραδειγμάτων. Ο σερίφης του Nottingham αποτελεί γνωστό πρόσωπο ως ανταγωνιστής του Robin Hood, ενώ και στον κινηματογράφο, όπως θα δούμε παρακάτω, ο Robin Hood είναι ένας ληστής που διορθώνει την αδικία, όποια και αν είναι η μορφή της. Δεν αντιμετωπίζεται με έχθρα και καταφέρνει να διατηρήσει ένα ευρύ κοινό ακριβώς γιατί το βασικό του θέμα υπήρξε ένα τόσο σημαντικό πρόβλημα της κοινωνίας μέσα στην οποία άνθισε και μάλιστα ένα πρόβλημα δίχως πετυχημένη λύση.

Τέλος είναι σημαντικό να επισημανθούν και δύο θεματικές οι οποίες λανθασμένα μπορεί να θεωρούνται κεντρικές στα έργα του Robin Hood. Αρχικά οι μπαλάντες δεν έχουν αναφορές που να παραπέμπουν σε πολιτικά συμβάντα, γεγονός το οποίο δυσκολεύει την χρονολόγησή τους. Ούτε ο σερίφης, ούτε η διεφθαρμένη εκκλησία δεν φαίνεται να αποτελούν θέματα που να μπορούν να συνδεθούν με κάποια συγκεκριμένη πολιτική αναταραχή, ούτε όμως και με κάποιο αριστοκρατικό οίκο που να επιδιώκει με αυτόν τον τρόπο να προωθήσει τα συμφέροντά του. Ο Hilton προσπαθεί να συνδέσει τις μπαλάντες με την γη και τον αγροτικό αγώνα, ωστόσο το άρθρο του Holt επισημαίνει με μεγάλη επιτυχία τις αδυναμίες της θέσης αυτής⁴⁹.

Η δεύτερη και πιο σημαντική θεματική που πρέπει να τονιστεί είναι το στερεότυπο πως ο Robin Hood κλέβει από τους πλούσιους και φροντίζει να δίνει τα κλοπιμαία στους φτωχούς. Και πάλι ο Holt φροντίζει να επισημάνει πως αυτό το στοιχείο φαίνεται να πρωτοεμφανίζεται στις αρχές του 17^{ου} αι. με το θεατρικό "True Tale of Robin Hood"

⁴⁵ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 45-48.

⁴⁶ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 57-60.

⁴⁷ Holt 1960, 105.

⁴⁸ Aberth 2003, 158.

⁴⁹ Holt 1960, 89-90.

του 1632.⁵⁰ Η μοναδική αναφορά που έχει μεσαιωνικές βάσεις είναι αυτήν στο τέλος του *Gest*:

For he was a good outlawe,
And dyde pore men moch god.⁵¹

Όπως πολύ σωστά επισημαίνει και ο Aberth, η αναφορά σε φτωχούς με τα σημερινά δεδομένα είναι έντονα αναχρονιστική.⁵² Το πρώτο μέρος του *Gest* ξεκινάει με τον άπορο ιππότη που κινδυνεύει να χάσει την γη του. Η μετάλλαξη του σε υπερασπιστή των φτωχών αποτελεί στοιχείο της πρώιμης νεότερης περιόδου και απηχεί κοινωνικής συνθήκες εκείνης της εποχής.⁵³

Το Χρονικό Πλαίσιο και ο “Yeoman” Robin Hood

Αν και έχει αναφερθεί, έχω εσκεμμένα αποφύγει να αναμείξω την περίοδο γέννησης του θρύλου του Robin Hood όπως και την σημασία του όρου “yeoman” τόσο με το ακροατήριο όσο και με την θεματολογία του Robin Hood κατά τον 15^ο αι. Ο όρος “yeoman” είναι το κλειδί για την ταυτότητα του Robin Hood αφού ως “yeoman” χαρακτηρίζεται στις μπαλάντες⁵⁴, ενώ για το χρονικό πλαίσιο έχουν διατυπωθεί αρκετές απόψεις που συγκρούονται μεταξύ τους⁵⁵. Είναι ο τρίτος άξονας που θα ακολουθήσω και θα κλείσω την σύντομη αυτήν ιστοριογραφική πορεία του Robin Hood κατά τον 20^ο και 21^ο αι.

Αρχικά πρέπει να επισημανθεί πως όπως πολλές έννοιες, έτσι και αυτήν του “yeoman” δεν είχε πάντα την ίδια σημασία ή ακόμα και συγκεκριμένο περιεχόμενο. Για τις πρώιμες μπαλάντες του Robin Hood, ο αιώνας που μας ενδιαφέρει είναι ο 15^{ος} και εν μέρει το τέλος του 14^{ου}. Η περίοδος αυτή στην Αγγλία σηματοδοτείται από έντονη αναμόγλευση των κοινωνικών στρωμάτων, ενώ έχουμε και την εμφάνιση θεσμών όπως οι περιφράξεις που αναστατώνουν τον φεουδαλικό κόσμο.

Μια από τις πιο σημαντικές προσπάθειες που φαίνεται να τοποθετεί στο επίκεντρο τον όρο “yeoman” και προσπαθεί να τον εντάξει τόσο στο κοινωνικό του πλαίσιο, όσο και να εντοπίσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο χρησιμοποιείται στις μπαλάντες, έγινε μόλις στις αρχές του 21^{ου} αι. στο *Past & Present*, όπου οι R. Almond και A. J. Pollard στο άρθρο τους με τίτλο “The Yeomanry of Robin Hood and Social Terminology in Fifteenth-Century England” ασχολούνται αναλυτικά με το τι είδους “yeoman” είναι ο Robin Hood και τι ακριβώς σημαίνει αυτό.

Στην διαμάχη τους, τόσο ο Hilton όσο και ο Holt, δεν ασχολούνται αναλυτικά με την έννοια του “yeoman” και την σημασία της στις πρώιμες μπαλάντες του Robin Hood. Ο Hilton αναφέρει πως η έννοια είχε διαφορετικό περιεχόμενο κατά τον 16^ο και 17^ο αι. Συγκεκριμένα ο “yeoman” στους πρώτους δύο αιώνες της πρώιμης νεότερης περιόδου στην Αγγλία δήλωνε εύπορες ομάδες αγροτών που μίσθωναν την εργασία τους. Ήταν κάτω από τους ευγενείς αλλά και ανώτεροι πολλών αγροτών με μικρές

⁵⁰ Holt 1960, 91.

⁵¹ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 1823-1824.

⁵² Aberth 2003, 159.

⁵³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. σ. 17.

⁵⁴ Knight & Ohlgren 1997, σχ. 1-4.

⁵⁵ Οι αντιπαραθέσεις που έχουν προκύψει στην ιστοριογραφική συζήτηση αφορούν την περίοδο βασιλείας και συγκεκριμένα σε ποιον βασιλιά αναφέρεται ο Robin Hood καθώς οι μπαλάντες δεν τον ονοματίζουν ποτέ.

ιδιοκτησίες γης. Κατά τον 15^ο αι. τα πράγματα ήταν αρκετά διαφορετικά. Ο “yeoman” του 15^{ου} αι. μπορούσε να είναι κάποιος που βρίσκονταν υπό την υπηρεσία ενός ανωτέρου του. Στις μπαλάντες όμως, όπως ο Hilton ισχυρίζεται, κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Ο “yeoman” είναι ο αγρότης, αλλά αυτός που κατέχει ακόμα την ελευθερία του και δεν είναι δουλοπάροικος.⁵⁶

Ο Holt παρότι συμπεριλαμβάνει και τις ιπποτικές αξίες του Robin Hood στην υποτιθέμενη “yeomanry” του, δεν φροντίζει να αναλύσει περεταίρω τον όρο. Υπογραμμίζει τις σχέσεις πίστης που επικρατούσαν κατά τον Μεσαίωνα και τοποθετεί τον “yeoman” κάτω από τον ιπότη και πριν τον ακόλουθο του⁵⁷. Οι αναφορές ανάμεσα στο δάσος και στον “Yeoman” Robin Hood αν και υπαρκτές στην θέση του Holt δεν προχωρούν σε κάποια σύνδεση και ανάλυση τους από κοινού. Ο προβληματισμός για την σύνδεση αυτήν θα έρθει με τους Almond και Pollard.

Βάσει γλωσσολογικών κυρίως αναφορών, οι Almond και Pollard, διατυπώνουν την άποψη πως ο Robin Hood ήταν ένας “yeoman” του δάσους, ένας δασοφύλακας που ήταν υπεύθυνος για την φύλαξη του και γνώριζε καλά τα μυστικά του. Επισημαίνουν μάλιστα πως ο Coss είχε προηγηθεί της έρευνας τους, αλλά είχε απορρίψει το ενδεχόμενο κάποιου χρήσιμου συμπεράσματος μέσω της ανάλυσης αυτής. Συγκεκριμένα οι θέσεις του συνοψίζονται στα ακόλουθα σημεία: αρχικά ο όρος συμπεριλαμβάνει πάρα πολλές ομάδες για να μπορέσει να αναλυθεί και πως η αναφορά του δάσους έχει καθαρά κατατοπιστικό ως προς την τοποθεσία πρόσημα⁵⁸.

Ο αντίλογος έρχεται με αναφορές στο κυνήγι και στον ρόλο των “yeomen” του δάσους. Όπως παρατηρούν οι Almond και Pollard, ο Robin Hood και η συμμορία του παραμένουν υπεύθυνοι του δάσους και ως προς την συμπεριφορά και σχετικά με την δομή της συμμορίας τους αν και παράνομοι⁵⁹. Καταλήγουν πως ο Robin Hood είναι ένας “yeoman” που αποτύπωνε ακριβώς τον χαρακτήρα του κοινού του, μεικτό και διαφορετικό. Περιγράφουν το “yeomanry” του Robin Hood, “ως ένας yeoman του δάσους, μια φιλόδοξη μορφή που τοποθετείται χωριστά από, αλλά και ταυτόχρονα γνωστή σε ευγενείς και πιο δημοφιλή ακροατήρια...”⁶⁰.

Καθώς η ζωή στον Μεσαίωνα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με το δάσος, όπως και ο Robin Hood συνδέεται με αυτό τόσο τοπικά όσο και σε θέματα συνηθειών, είναι λογικό να αποτελεί μια μορφή αρκετά γνώριμη και ταυτίσιμη σε κάθε κοινό ακόμα και όταν αυτό το κοινό μπορεί να μεταβάλλεται και να αλλάζει στο πέρασ του χρόνου. Ο χαρακτηρισμός του αυτός αποτελεί σημείο αναφοράς ακόμα και αν το κοινωνικό πλαίσιο της ιστορίας του ή και το κοινό του αλλάζει. Ποιο ήταν όμως αυτό το πλαίσιο; Η απάντηση στην ερώτηση αυτήν είναι αρκετά σύνθετη και σε καμία περίπτωση απόλυτη.

Ήδη από την εποχή του Hunter έχουμε μια πρώτη προσπάθεια τοποθέτησης της γέννησης του Robin Hood στον ιστορικό χρόνο. Ο Hunter προσπαθώντας να εντοπίσει έναν υπαρκτό Robin Hood και σε συνδυασμό με τις μπαλάντες και συγκεκριμένα με το έβδομο και όγδοο μέρος του *Gest*, καταλήγει πως η περίοδος του Εδουάρδου Β΄ (1307-1327) είναι πιο ταιριαστή. Από τον 19^ο αι. μέχρι και σήμερα η μελέτη έχει διατυπώσει πολλές νέες απόψεις.

Ο Hilton ακολουθώντας τόσο τις γλωσσολογικές παρατηρήσεις στις μπαλάντες, όσο και τις αναφορές σε περιστατικά και ανθρώπους, καταλήγει πως το χρονολογικό άνωσμα της γέννησης του Robin Hood θα πρέπει να τοποθετηθεί από τα τέλη του 13^{ου}

⁵⁶ Hilton 1960, 37.

⁵⁷ Holt 196, 89-90.

⁵⁸ Almond & Pollard 2001, 56-57.

⁵⁹ Almond & Pollard 2001, 59.

⁶⁰ Almond & Pollard 2001, 77.

έως τις αρχές του 14^{ου} αι.⁶¹ Συγκεκριμένα τοποθετεί τις μπαλάντες και την γέννηση τους στα πλαίσια της αγροτικής αναταραχής που συντάραξε την Αγγλία την εποχή αυτήν. Όπως και στην περίπτωση της θεματολογίας⁶², ο Hilton προωθεί την κοινωνική διάσταση των παραπόνων των αγροτών ως το πλαίσιο γέννησης και ανάπτυξης του Robin Hood. Το τελικό ξέσπασμα έρχεται το 1381, επομένως και η διάδοση του Robin Hood έρχεται αρκετές δεκαετίες νωρίτερα, την περίοδο που τα παράπονα αυτά εξαπλώνονταν και εκδηλώνονταν όλο και πιο έντονα.

Αντικρούοντας τον Hilton, ο Holt έρχεται να απορρίψει τον 14^ο αι. και να προασπίσει τον 13^ο ως την εποχή γέννησης του Robin Hood. “... μας ωθεί προφανέστατα στην εποχή του Ερρίκου Γ΄ ή του Εδουάρδου Α΄.”⁶³ υποστηρίζει ο Holt καθώς προσπαθεί να εντοπίσει τον “ιστορικό” Robin Hood. Η γέννηση του Robin Hood ως ήρωα και λογοτεχνικού προσώπου είναι ένα δύσκολο έργο και φαίνεται να μην επιδέχεται μιας μονοδιάστατης τεκμηρίωσης. Οι μπαλάντες που μας σώζονται -όλες στα τέλη του ύστερου Μεσαίωνα- και το περιεχόμενό τους -επιρροές και προσθήκες από τον χρόνο σύνθεσής τους έως και το αντίγραφο που μας σώζεται- καθιστούν την προσπάθεια αυτήν αν όχι ακατόρθωτη με τα τωρινά δεδομένα, σίγουρα πολύπλοκη και πολυσύνθετη με γλωσσολόγους και κοινωνικούς επιστήμονες να πρέπει να συνεργαστούν για να ξετυλίξουν το κουβάρι των απαρχών του Robin Hood.

Σε αντίθεση με αυτήν την προσέγγιση, οι Dobson και Taylor προσεγγίζουν το ζήτημα αυτό με ένα διαφορετικό ερώτημα το οποίο επιδέχεται πειστικής απάντησης. Αντί να ψάξουν για την γέννηση του θρύλου του Robin Hood, ασχολήθηκαν με την περίοδο άνθισης του. Αυτήν την περίοδο την τοποθετούν βάσει γλωσσολογικών αναφορών και συσχετισμών με τις ιστορικές μας πηγές στις αρχές του 15^{ου} αι. Ο Robin Hood “δεν ήταν μόνο σε πλήρη ακμή στην αρχή του 15^{ου} αι. αλλά ήδη χαρακτηρίζονταν και από την διάχυση του σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας... Ο Robin Hood είχε ήδη αναδειχθεί ως ένας “παγκόσμιος” ήρωας.” Όπως επισημαίνουν σε σχόλια για τον Hilton και τον Keen, οι μπαλάντες φαίνεται να αποπνέουν περισσότερο τα δημοφιλή στοιχεία κάθε κοινωνικής ομάδας της περιόδου και μάλιστα σε πιο συντηρητικό πνεύμα παρά ριζοσπαστικό.⁶⁴ Αν και η έρευνα φαίνεται να έχει παραμείνει στάσιμη χωρίς περαιτέρω μελέτη του χρονικού πλαισίου που εμφανίστηκε ο Robin Hood αλλά αντίθετα με κριτικές πάνω στις ήδη υπάρχουσες απόψεις να κυριαρχούν, αξίζει να αναφερθεί και η θέση του Kaufman.

Ο Kaufman προτείνει για άλλη μια φορά μια νέα ερμηνεία, στηριζόμενος και στην άποψη του του Stephen Knight, ότι το *Gest* παρουσιάζει τον Εδουάρδο Δ΄. Βάσει του *Gest*, ο Kaufman συμφωνεί με τον αντίλογο των Dobson & Taylor για την τοποθέτηση του Robin Hood στην περίοδο βασιλείας του Εδουάρδου Β΄ -άποψη του Hunter⁶⁵- και υποστηρίζει πως ο “our comely king” είναι στην πραγματικότητα ο Εδουάρδος Γ΄. Παρά την πιθανή συσχέτιση του εξαιτίας των ομοιοτήτων της περιγραφής του με τα χαρακτηριστικά του Εδουάρδου Δ΄, όπως ο Stephen Knight επισημαίνει, στην πραγματικότητα, υποστηρίζει ο Kaufman, πρόκειται για τον Εδουάρδο Γ΄. Βάσει αναφορών στο πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται ο συγκεκριμένος βασιλιάς και των συνηθειών του, όπως το να μεταμφιέζεται και να συγχωρεί παρανόμους, ο Kaufman πιστεύει πως η εποχή που στην πραγματικότητα καθρεφτίζει το *Gest* στα σημεία που αναφέρει τον βασιλιά είναι του Εδουάρδου Γ΄, ο οποίος έχει ντυθεί με τα

⁶¹ Hilton 1958, 40.

⁶² Βλ. σσ. 11-14.

⁶³ Holt 1960, 103.

⁶⁴ Dobson & Taylor 1972, 28-29.

⁶⁵ Για περισσότερες πληροφορίες για την άποψη του Hunter βλ. σ. 7.

χαρακτηριστικά του Δ΄ καθώς είναι ο βασιλιάς της εποχής της σύνθεσης του σε γραπτό κείμενο το οποίο και μας διασώζεται.⁶⁶

Στοιχεία που καθόρισαν τον Κινηματογραφικό Robin Hood

Ο Robin Hood στον κινηματογράφο έχει συγκεντρώσει αρκετό ιστοριογραφικό ενδιαφέρον. Έμφαση στην ιστοριογραφική ανάλυση των κινηματογραφικών αυτών αναπαραστάσεων θα δοθεί στο τρίτο κεφάλαιο της εν λόγω εργασίας. Όπως είναι φυσικό πολλές από τις παρακάτω απόψεις επαναλαμβάνονται καθώς οι ιστορικοί νιώθουν την ανάγκη να διαψεύσουν στερεότυπα που έχουν κυριαρχήσει στους συγχρόνους τους. Μια αρκετά σημαντική παρατήρηση που γίνεται αντιληπτή καθώς κάποιος ερευνάει τον κινηματογραφικό Robin Hood είναι πως αν και ο Μεσαιωνικός αποτελεί τις ρίζες της παράδοσης του, στον κινηματογράφο έφτασε σε πληρέστερη μορφή ο διάδοχος του, ο Robin Hood της Πρώιμης Νεότερης Ευρώπης, αυτός που γεννήθηκε κυρίως στα Αναγεννησιακά θέατρα.

Ως ιστορικός που πυροδότησε τον διάλογο στο *Past & Present*, ο Hilton κάνει μια σειρά χρήσιμων παρατηρήσεων που μπορούμε και τις εντοπίζουμε ήδη από την πρώτη μεγάλου μήκους κινηματογραφική παραγωγή του Robin Hood, το *Robin Hood* (1922) του Allan Dwan⁶⁷. Η πρώτη παρατήρηση αφορά τον Richard Grafton που ασχολήθηκε με την ιστορία του 16^ο αι. Ο Grafton εξέφρασε την άποψη πως ο Robin Hood ήταν ένας ξεπεσμένος ευγενής, γεγονός που όπως παρατηρεί ο Hilton έχει τις βάσεις του στο έργο των Munday and Chettle, "*Downfall and Death of Robert Earl of Huntington (1601)*". Σαφώς πρόκειται για μη μεσαιωνικό έργο, αλλά αντιθέτως είναι ένα αναγεννησιακό θεατρικό έργο με διαφορετικό χαρακτήρα και κοινό απ' ότι πρέπει να φανταζόμαστε για τον μεσαιωνικό Robin Hood. Ο Robin Hood των Munday and Chettle είναι βέβαια ένας εξευγενισμένος Robin Hood, γέννημα μιας διαφορετικής κοινωνίας, με διαφορετικό κοινό και ενδιαφέροντα. Όπως επισημαίνει ο Hilton, αυτός ο Robin Hood πέρασε στην μεγάλη οθόνη, με τον μεσαιωνικό να ακολουθεί σε δεύτερη μοίρα.⁶⁸

Μια δεύτερη εξίσου σημαντική παρατήρηση που επηρέασε το κινηματογραφικό αφήγημα είναι η άποψη του William Stukeley, αρχαιοδίφης του 18^{ου} αιώνα. Ο Stukeley έπλασε ένα φανταστικό αφήγημα που περιγράφει την πτώση του Robin Hood κατά τα χρόνια του Ριχάρδου Α΄. Σε αυτό, ο Robin Hood ζει κατά τα χρόνια της τρίτης σταυροφορίας του Ριχάρδου Α΄ του Λεοντόκαρδου και ξεπέφτει από Βαρόνος σε παράνομος. Η πλαστή αφήγηση του Stukeley πέρασε στην μεγάλη οθόνη και ισχυροποίησε μια ψευδή παράδοση ως πραγματική και ιστορικά αληθή. Τόσο η ομώνυμη ταινία, αλλά κυρίως το έργο του Sir Walter Scott "*Ivanhoe*"⁶⁹ είναι το

⁶⁶ Kaufman 2011, 159.

⁶⁷ βλ. σσ. 42-44.

⁶⁸ Hilton 1958, 31.

⁶⁹ Στον *Ιβανόη* του Sir Walter Scott παρατηρούμε πως ο Robin Hood είναι ξεπεσμένος αριστοκράτης ενώ η πλοκή εξελίσσεται στα τέλη του 12^{ου} αι. Ο Ροβέρτος Α΄ έχει φυλακιστεί και ο Πρίγκηπας Ιωάννης, αδερφός του Ροβέρτου, κατέχει την εξουσία. Η διαμάχη εντείνεται καθώς εισάγεται για πρώτη φορά στον θρύλο του Robin Hood η διαμάχη Νορμανδών και Αγγλοσαξόνων. Αυτά τα στοιχεία θα καθορίσουν δημοφιλείς ταινίες του Robin Hood όπως η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του "*Robin Hood*" (1922) σε πρωταγωνιστικό ρόλο ο Douglas Fairbanks (βλ. σσ. 42-44), την ίσως πιο γνωστή ταινία του, "*The Adventures of Robin Hood*" (1938) σε πρωταγωνιστικό ρόλο ο Errol Flynn στην οποία τονίζεται η διαμάχη Νορμανδών και Αγγλοσαξόνων (βλ. σσ. 44-47) καθώς και μια πιο σύγχρονη "*Robin Hood: Prince of Thieves*" σε πρωταγωνιστικό ρόλο ο Kevin Costner (βλ. σσ. 57-59).

αποτέλεσμα που μας έμεινε, όπως παρατηρεί ο Hilton στο άρθρο του.⁷⁰ Φυσικά αυτή η άποψη του Stukeley δεν γίνεται αποδεκτή από τους ιστορικούς.

Οι απόψεις που αναπτύχθηκαν κατά τον 19^{ος} αι. άσκησαν επίσης ιδιαίτερη επίδραση στη διαμόρφωση της σύγχρονης εικόνας του Robin Hood. Ο 19^{ος} αι. σημείωσε μια σταδιακή εντατικοποίηση της έρευνας, με τις μπαλάντες να τοποθετούνται σε χρονολογική σειρά και η μελέτη των κειμένων να χτίζει τα θεμέλια της μεθοδολογικής έρευνας. Απόψεις όπως για τον ρόλο του Robin Hood ως υπερασπιστή των Σαξόνων έναντι της καταπίεσης των Νορμανδών έκαναν την εμφάνισή τους, χωρίς όμως να τεκμηριώνονται από τις ίδιες τις μπαλάντες.⁷¹ Όπως και παραπάνω, και αυτήν είναι μια μη αποδεκτή από τους μεταγενέστερους ιστορικούς γνώση που θα βρει έφορο κλίμα στον κινηματογράφο και θα διαδοθεί από αυτόν κατά τον 20^ο αι.

Μια ακόμη γενική διευκρίνιση που πρέπει να δοθεί είναι πως ο Robin Hood δεν έκλεβε από τους πλούσιους για να δώσει στους φτωχούς. Ο Holt πολύ σωστά επισημαίνει πως αυτό δεν εντοπίζεται στον κύκλο των έργων του Robin Hood, πουθενά δεν φαίνεται ο ίδιος, “απασχολημένος με το να κλέψει από του πλούσιους... ώστε να δώσει στους φτωχούς.”⁷² Η οπτική αυτήν είναι του 17^{ου} αι. και συγκεκριμένα την συναντάμε στο έργο του Martin Parker “True Tale of Robin Hood” του 1632. Εκεί η πρακτική αυτήν αποσκοπεί, κατά τον Holt, να αναδείξει τις χριστιανικές αξίες του Robin Hood.⁷³

Τόσο για να διαψεύσει την προέλευση αυτού του στερεότυπου, όσο και για να σχολιάσει την χρονολόγηση του Robin Hood στην περίοδο του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου, ο Aberth εντοπίζει τα ίχνη των στερεοτύπων αυτών στην σύντομη “βιογραφία” για τον Robin Hood του John Major, Σκοτσέζου Χρονικογράφου, στο έργο του *History of Great Britain* το οποίο δημοσιεύθηκε το 1521. Εκεί αναφέρεται και η παραπάνω χρονική τοποθέτηση του Robin Hood, όπως και το γεγονός ότι κλέβει από τους πλούσιους για να δώσει στους φτωχούς. Τέλος αξίζει να αναφερθούν και οι ακόλουθες αβάσιμες ιστορικά απόψεις που έχουν διαδοθεί στην σύγχρονη αφήγηση για τον Robin Hood και τις παραθέτει ο Aberth. Αρχικά η γενέτειρα του Robin Hood, δηλαδή το Locksley το οποίο αποτελεί κατασκευάσμα της πρώιμης νεότερης εποχής ώστε να εμπλουτιστεί ο θρύλος του Robin Hood. Ο τίτλος του ως “Earl of Huntington” που συνδέεται με την αριστοκρατική του καταγωγή του και τέλος ο τάφος του στο Kirklees στο Yorkshire που επίσης εντάσσεται στα πλαίσια διεύρυνσης και “ολοκλήρωσης” του μύθου του Robin Hood.⁷⁴

Συμπέρασμα

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου, η ιστοριογραφία του Robin Hood είναι εκτενέστατη. Το κοινό του, η βασική θεματολογία του, καθώς και τα κοινωνικά συμφραζόμενα που πλαισιώνουν τις μπαλάντες που χρονολογούνται κατά τον ύστερο Μεσαίωνα, αποτελούν μόλις μερικά από τα ζητήματα που έχουν προβληματίσει τους ιστορικούς. Κοινωνικές αλλαγές όπως η μεταρρύθμιση του

⁷⁰ Hilton 1958, 32.

⁷¹ Hilton 1958, 32.

⁷² Holt 1960, 91.

⁷³ Holt 1960, 91-92.

⁷⁴ Aberth 2003, 51.

Ερρίκου⁷⁵, αναλύσεις που αφορούν το φολκλορ⁷⁶, η τοξοβολία και κοινωνικά θέματα⁷⁷ που σχετίζονται με την εποχή σύνθεσης του μεσαιωνικού και πρώιμου νεότερου Robin Hood έχουν κατακλίσει την ιστοριογραφία μετά το τρίτο τέταρτο του 20^{ου} αι.

Για τον στόχο της συγκεκριμένης μελέτης, θεώρησα θεμιτό να μην παραθέσω την ιστοριογραφική έρευνα στην ολότητά της. Αντίθετα εστίασα στο κοινό, την θεματολογία και στο χρονικό πλαίσιο που εντάσσεται ο “yeoman” Robin Hood, καθώς και κάποιες παρατηρήσεις επικουρικές ως προς την κινηματογραφική του αφήγηση. Η επιλεκτική αυτήν ιστοριογραφική παρουσίαση αποσκοπεί σε μια σύννοψη μιας πυκνής ιστοριογραφίας που πολλές φορές ξεφεύγει από τους στόχους του δικού μου ερωτήματος. Για την κατανόηση του κινηματογραφικού Robin Hood θεώρησα σημαντικότερη την κατανόηση του μεσαιωνικού Robin Hood που ο κινηματογράφος αποπειράται να απεικονίσει καθώς και την αναφορά κάποιων “σταθμών” στην ιστορία της μελέτης του μεσαιωνικού ληστή που συνέβαλαν στην διαμόρφωση του κινηματογραφικού ληστή. Όσον αφορά τον κινηματογράφο και την διαμόρφωση του Robin Hood στην μεγάλη οθόνη προσπάθησα να εντοπίσω τα σημεία αυτά που θεώρησα ότι καθόρισαν την πορεία αυτήν αλλά και που συνέβαλαν στην διαμόρφωση του από την στιγμή που απεικονίσθηκε στον κινηματογράφο και την εξαιρετικά πολύμορφη συνέχεια του εκεί.

Συνοψίζοντας ο Robin Hood φαίνεται πολύ γρήγορα να εξελίχθηκε σε έναν ήρωα για όλες τις κοινωνικές ομάδες είτε επρόκειτο για τους αριστοκράτες, είτε για τους αγρότες, είτε ακόμα και για τους τεχνίτες και τους εμπόρους. Οι διάφορες ιστορίες που μας σώζονται με τόσο διαφορετικό πλαίσιο και πρωταγωνιστές φαίνεται να υποδηλώνουν ακριβώς αυτόν τον στόχο. Το ζήτημα της διεφθαρμένης δικαιοσύνης, της βίας και ο αταξικός χαρακτήρας φαίνεται να είναι η ουσία του λογοτεχνικού κύκλου του Robin Hood, ωστόσο το πλαίσιο που εντάσσονται οι ιστορίες τροποποιείται ανάλογα με το κοινό που στοχεύει να προσελκύσει. Στο *Gest* βλέπουμε τόσο τον ξεπεσμένο ιππότη, όσο και τον διεφθαρμένο σερίφη. Επίσης υπάρχει τόσο το δάσος στο επίκεντρο όσο και το κάστρο -τόσο του βασιλιά όσο και του Ιππότη. Το κοινό επομένως φαίνεται να είναι εξαιρετικά διευρυμένο με αριστοκράτες, εμπόρους και αστούς, αλλά και αγρότες να μπορούν να απολαύσουν τις μπαλάντες του Robin Hood. Η θεματολογία του αν και υστερομεσαιωνική, φαίνεται κατάλληλη ώστε να ενταχθεί και στην επόμενη περίοδο με τις κατάλληλες παραλλαγές. Ο Robin Hood κλέβει από τους πλούσιους και δίνει στους φτωχούς, ενώ αποκτά και αριστοκρατική καταγωγή. Χωρίς να παρεκκλίνει έντονα από την ουσία των μηνυμάτων που θέλει να περάσει, η αφήγηση του Robin Hood προσαρμόζεται στα νέα κοινωνικά δεδομένα παραμένοντας δημοφιλής. Πέρα των λογοτεχνικών έργων όπως ο *Ιβανός* του Ser Walter Scott, και τα αναγεννησιακά θεατρικά, ο επόμενος χώρος που θα διευρυνθεί εκτενέστατα ο Robin Hood αποτελεί την μεγάλη οθόνη, θέμα που θα απασχολήσει το τρίτο κεφάλαιο της μελέτης αυτής.

Τέλος δεν πρέπει να ξεχνάμε και μια σειρά σημαντικών στοιχείων που αν και ατεκμηρίωτα φαίνεται να επιμένουν, να μεταβάλλονται ανά τους αιώνες και να περνούν από το ένα έργο στο άλλο. Το κοινωνικό πλαίσιο και η ταυτότητα του Robin Hood μελετήθηκαν παραπάνω⁷⁸, ωστόσο θεωρώ απαραίτητο να επαναλάβω τα ακόλουθα. Το παρελθόν του και η καταγωγή του φαίνεται να διαμορφώθηκε κατά την πρώιμη νεότερη περίοδο, όταν ο Robin Hood χρειάστηκε να εξευγενιστεί για να γίνει

⁷⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την μεταρρύθμιση του Ερρίκου βλ. Sean Field (2013).

⁷⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το φολκλορ βλ. Graham Seal (2009).

⁷⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Robin Hood και την τοξοβολία στον ύστερο Μεσαίωνα βλ. Friedman 2011. Για περισσότερα κοινωνικά θέματα βλ. Knight (2011).

⁷⁸ Βλ. σσ. 14-17.

προσιτός από το κοινό του αναγεννησιακού θεάτρου. Το γεγονός πως κλέβει από τους πλούσιους και δίνει στους φτωχούς φαίνεται να εξυπηρετούσε ανάγκες της τότε κοινωνίας. Το ερώτημα είναι γιατί διατηρήθηκαν και στην δική μας; Τι χρειάστηκε να αλλάξει και κατά πόσο η αλλαγή αυτήν αποβλέπει σε έναν μεσαιωνικό Robin Hood και όχι σε έναν σύγχρονο; Και τι εν τέλει εξυπηρετούν η πλοκή και τα νοήματα του κινηματογραφικού Robin Hood;

Κεφάλαιο II:

Όταν η Ιστορία συνάντησε την Μεγάλη Οθόνη:

Η σχέση Ιστορίας και Κινηματογράφου

Εισαγωγή

Κατά τον 20^ο αι. και πλέον κατά τον 21^ο αι. ο κινηματογράφος αποτέλεσε και αποτελεί ένα μέσο προβολής του παρελθόντος και διαμόρφωσης της εικόνας μας για αυτό. Ίσως η μεγάλη οθόνη να μην μας δίδαξε το παρελθόν όπως το συζητούν οι ιστορικοί αλλά σίγουρα έχει αφήσει το στίγμα της στην αντίληψη μας για διαφορετικές από την δική μας -είτε χρονικά είτε χωρικά- κοινωνίες. Όταν μπορεί να ερωτηθούμε πως ζούσαν οι άνθρωποι στον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, το μυαλό μας σπάνια ανατρέχει στο έργο κάποιου ιστορικού που έγραψε για τα αντίστοιχα γεγονότα, αλλά αντίθετα, μια σειρά από ταινίες μας δίνουν τα στοιχεία για την απάντηση που θα δώσουμε.⁷⁹ Σχεδόν υποσυνείδητα οι ταινίες ζωντανεύουν εκείνη τη στιγμή το παρελθόν μπροστά μας.

Ήδη από τα τέλη του 20^{ου} αι. φαίνεται πως οι ιδιότητες του κινηματογράφου προβλημάτισαν τους ιστορικούς με μια σειρά ερωτημάτων να ανακύπτουν σταδιακά. Ποια η θέση του κινηματογράφου στην ιστορική μας κουλτούρα και η σχέση του με την ιστορία που γράφουν οι ιστορικοί; Πως διαμορφώνουμε την αντίληψη μας για το παρελθόν μέσα από τον κινηματογράφο; Κατά πόσο ο κινηματογράφος μας προσφέρει μια “αληθή” εντύπωση για τις παλαιότερες κοινωνίες; Αυτά αποτελούν λίγα από τα ερωτήματα που προκύπτουν καθώς ο ιστορικός στέκεται απέναντι από την μεγάλη οθόνη. Σαν λάτρης του κινηματογράφου δεν μπορώ παρά να παραδεχτώ την ευχαρίστηση μου όταν ταινίες όπως η *Δουνκέρκη* προβάλλονται και έχω την ευκαιρία να τις παρακολουθήσω. Ως ιστορικός όμως οφείλω να αναρωτηθώ τότε ξεκίνησε ο κινηματογράφος να προβληματίζει τους ιστορικούς και για ποιον λόγο έχουμε οδηγηθεί να βλέπουμε και σε μαθήματα ιστορίας σε πανεπιστήμια ιστορικές ταινίες; Πως κατάφερε να μας προσεγγίσει και τι αποσκοπούμε με την χρήση του; Ποια η θέση του στο ευρύτερο φάσμα της ιστορίας;

Όπως γίνεται ήδη από την αρχή κατανοητό τα ερωτήματα δεν φαίνεται να ελαττώνονται, αλλά αντίθετα πληθαίνουν. Οι άξονες που θα ακολουθήσω θα μείνουν περιορισμένοι γύρω από το ερώτημα της έρευνας αυτής, δηλαδή την πορεία της κινηματογραφικής αφήγησης του *Robin Hood*. Για να τεθούν οι βάσεις για μια τέτοια ανάλυση προηγήθηκε η επισκόπηση των ερμηνειών που έχουν δοθεί στην ιστοριογραφία σχετικά με τον *Robin Hood*. Αν στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάστηκε η βάση αυτής της έρευνας, σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν τα εργαλεία που θα χρησιμοποιηθούν για την περάτωση της. Πως μπορεί ο *Robin Hood* της μεγάλης οθόνης να ξετασθεί ιστορικά και ποια η μεθοδολογία που θα το πετύχει αυτό; Μπορεί να είναι ίδια με αυτήν της εξέτασης των γραπτών πηγών που μελετάει ο ιστορικός, ή απαιτεί ιδιαίτερο χειρισμό και κρύβει τις δικές της παγίδες;

Η αναλυτική παρουσία τους κρίνεται απαραίτητη καθώς ο κινηματογράφος είναι ένα νέο μέσο προβολής του παρελθόντος, εξαιρετικά διαφορετικό από το βιβλίο. Ο σύντομος δρόμος είναι η απλή “αξιολόγηση” των ταινιών βάσει της ιστορικής τους ακρίβειας. Βέβαια ήδη από την αρχή της, μια τέτοια δήλωση, παρουσιάζει τον προβληματικό χαρακτήρα της σχέσης της ιστορίας με τον κινηματογράφο, καθώς στόχος του σκηνοθέτη που αναλαμβάνει την εκάστοτε ταινία σπανίως είναι η ακριβής

⁷⁹ Ενδεικτικές ταινίες είναι: *Η Λίστα του Σίντλερ* (1993) σε σκηνοθεσία Steven Spielberg και στον πρωταγωνιστικό ρόλο ο Liam Neeson, η *Πτώση* (2004) σε σκηνοθεσία Oliver Hirschbiegel και στον πρωταγωνιστικό ρόλο ο Bruno Ganz, το *Στάλινγκραντ* (2013) σε σκηνοθεσία Fedor Bondarchuk και στον πρωταγωνιστικό ρόλο οι Mariya Smolnikova και Pyotr Fyodorov. Αν και πιο ιδιόμορφη θα προσθέσω και την πρόσφατη ταινία *Δουνκέρκη* (2017) σε σκηνοθεσία Christopher Nolan και στον πρωταγωνιστικό ρόλο τον Fionn Whitehead.

παρουσίαση της ιστορικής γνώσης και αδιαμφισβήτητα ο στόχος του δεν είναι όμοιος με αυτόν του ιστορικού. Ακόμα όμως και να είχε ως στόχο την ακριβή αποτύπωση της ιστορικής μας γνώσης, η ιστορία δεν σταματά εκεί. Το να “κάνεις” ιστορία περιλαμβάνει έρευνα, ερμηνεία, τεκμηρίωση, διάλογο και μια γενικότερη αλληλεπίδραση με την τρέχουσα βιβλιογραφία. Πως “γράφει” επομένως ο κινηματογράφος ιστορία; Πως μια ταινία “γράφει” ιστορία; Μπορεί να το πετύχει αυτό στον βαθμό που το πετυχαίνει η γραπτή ιστορία; Σε τι διαφέρει με αυτήν και πως μπορεί να ενταχθεί στην ιστορία; Με ποια κριτήρια εν τέλει θα κρίνουμε μια ταινία για το αν είναι άξια να ενταχθεί στους κόλπους της ιστορίας; Υπάρχουν τέτοια κριτήρια; Τα ερωτήματα συνεχίζονται. Πάντως ένα είναι σίγουρο, ο κινηματογράφος διαμορφώνει αντιλήψεις και η ιστορία δεν ξεφεύγει από το πανίσχυρο αυτό οπτικοακουστικό μέσο της σύγχρονης εποχής. Είναι δουλειά του ιστορικού να εντοπίσει τη θέση του κινηματογράφου στην παραγωγή της ιστορικής μας κουλτούρας. Προτού αποπειραθώ να εντοπίσω την θέση του κινηματογραφικού Robin Hood στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας, πρέπει να ερευνήσω αν κάτι τέτοιο είναι δυνατόν και αν όντως είναι, πως εν τέλει μπορεί υλοποιηθεί.

Ο Κινηματογράφος ως Ιστορία

Σε αντίθεση με την γραπτή ιστορία, ο κινηματογράφος δεν έχει από πίσω του μια μακρόχρονη παράδοση που να έθεσε τις βάσεις του τρόπου που παράγει ιστορία. Ωστόσο κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί πως ο κινηματογράφος και η ιστορία πηγαίνουν μαζί ήδη από τις πρώτες ταινίες που προβλήθηκαν. Στα πανεπιστήμια πάντως φαίνεται να μπαίνει και επίσημα στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και συγκεκριμένα το 1977 με το μάθημα “History on Film” του Robert A. Rosenstone. Όπως αναφέρει και ο ίδιος πιθανώς πρόκειται για το πρώτο μάθημα που πραγματεύεται την σχέση της ιστορίας και των κινηματογραφικών ταινιών⁸⁰.

Σε αντίθεση πάντως με την διάδοση και την δημοσιότητα που απολαμβάνουν οι ταινίες με ιστορικό περιεχόμενο την δεκαετία του 1990⁸¹, οι ιστορικοί φαίνονται ακόμα αμήχανοι απέναντι του. Μόλις το 1988 έχουμε στο AHR (The American Historical Review) μια σειρά από άρθρα που εντάσσονται στο πλαίσιο της συζήτησης των ιστορικών για την σχέση ιστορίας και κινηματογράφου και που μπορούν να αποτελέσουν μια βάση για την μελέτη της ιστορίας και του κινηματογράφου⁸². Την εποχή αυτήν και για τα επόμενα χρόνια αποτελούσαν τον μοναδικό οδηγό για όσους ενδιαφέρονταν για το αντικείμενο αυτό. Φυσικά αναφορές υπήρχαν σε έργα ιστορικών που ασχολούνταν με την θεωρία της ιστορίας⁸³ αλλά μέχρι τότε δεν είχε εκδοθεί κάποια σχετική μελέτη που να αναφέρεται αποκλειστικά σε αυτήν την περίπλοκη σχέση ιστορίας και κινηματογράφου.

⁸⁰ Rosenstone 2003, 10.

⁸¹ Ταινίες όπως: *Το Όνομα του Ρόδου* (1986) σε σκηνοθεσία Jean-Jacques Annaud και σε πρωταγωνιστικό ρόλο ο Sean Connery και το *Full Metal Jacket* (1987) σε σκηνοθεσία Stanley Kubrick και σε πρωταγωνιστικό ρόλο ο Mathew Modine, αποτελούν παραδείγματα ταινιών που παραμένουν εξαιρετικά δημοφιλή μέχρι και σήμερα. Το Όνομα του Ρόδου μάλιστα -ταινία βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Ουμπέρτο Έκο- απέκτησε νέα διασκευή του βιβλίου, αυτήν την φορά σε σειρά με τον ίδιο τίτλο, γυρισμένη το 2019 με τον John Turturro στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

⁸² Το forum αυτό βρίσκεται στο *American Historical Review* (1988) και περιλαμβάνει τα ακόλουθα άρθρα: Rosenstone (1988), Herlihy (1988) White (1988), O'Connor (1988), Toplin (1988),.

⁸³ Ενδεικτικά βλ. I) White (1966), II) Nichols (1981), III) Davis (1988).

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και την πρώτη αυτήν προσπάθεια, η θέση του κινηματογράφου στον κόσμο των ιστορικών άλλαξε ριζικά. Το 2003 ο Rosenstone αναφέρει έκπληκτος το τι συνέβη μέσα σε αυτά τα 25 χρόνια από το 1988 έως το 2003. Τουλάχιστον 25 δουλειές ιστορικών είχαν μια θέση στα ράφια του ενώ η ενασχόληση των ιστορικών με τον κινηματογράφο είχε σχεδόν εξελιχθεί σε ένα αυτόνομο πεδίο έρευνας⁸⁴. Εικοσι-επτά χρόνια αργότερα, από το 2003 στο 2020 δηλαδή, το κάλεσμα του Rosenstone -ήδη από το 1988- προς τους ιστορικούς για την ενασχόληση τους με την σχέση κινηματογράφου και ιστορίας φαίνεται να βρήκε γόνιμο έδαφος.⁸⁵ Άρθρα, συλλογικά έργα και εγχειρίδια βρίσκονται διαθέσιμα για τον ερευνητή που ενδιαφέρεται για το πεδίο αυτό της ιστορίας⁸⁶.

Όπως οι τελευταίες αυτές δεκαετίες μας απέδειξαν, το πεδίο της αναπαράστασης της ιστορικής γνώσης μέσω του κινηματογράφου έχει υπάρξει εξαιρετικά γόνιμο. Τα αίτια έχουν υπάρξει πολλά και ποικίλουν. Μια φαινομενικά απλή και πρώτη απάντηση που μπορεί να εξηγήσει το ενδιαφέρον αυτό είναι η εξαιρετικά διαφορετική φύση της γραπτής ιστορίας των πανεπιστημίων με αυτήν που προβάλλει η μεγάλη οθόνη. Το ζήτημα της αναπαράστασης της ιστορικής γνώσης και του παρελθόντος μέσω των ταινιών αποτελεί μόλις μια πτυχή του διαλόγου που θα αναλυθεί.

Είναι αρκετά εύκολο να αντιληφθούμε την διαφορετικότητα των δύο αυτών μέσων που καλούνται να μεταδώσουν την ιστορική γνώση. Το βιβλίο είναι γραπτό ενώ ο κινηματογράφος αποτελεί μια οπτικοακουστική εμπειρία. Το γεγονός αυτό απομακρύνει τον κινηματογράφο από μεθοδολογικές αρχές και πρακτικές που διέπουν την ιστοριογραφία, αξίες και νοητικά εργαλεία που καλλιεργήθηκαν και διαμορφώθηκαν μέσα από μια εξαιρετικά μακράιωνη παράδοση γραφής της ιστορίας. Ήδη από την - Αναγέννηση η ιστοριογραφία γεμίζει το οπλοστάσιο της με σημαντικά νοητικά εργαλεία. Η κριτική των πηγών του παρελθόντος αποτέλεσε από τις σημαντικότερες επιτυχίες.

Με μια πρώτη ματιά, η κριτική διάσταση της μελέτης του παρελθόντος φαίνεται να απουσιάζει από την ιστορία που προβάλλει ο κινηματογράφος. Ο David Herlily χαρακτηρίζει τον θεατή ιστορικών ταινιών ως “αυτόπτη” μάρτυρα των γεγονότων που διαδραματίζονται στην οθόνη. Η ιδιαιτερότητα αυτήν των ταινιών αποτελεί και μια από τις μεγαλύτερες αδυναμίες του κινηματογράφου όταν καλείται να αναπαραστήσει την ιστορική γνώση. Ως “αυτόπτες” μάρτυρες οι θεατές αδυνατούν να αμφισβητήσουν την γνώση που τους παρέχει η ταινία. Την βιώνουν και επομένως την δέχονται άκριτα ως αδιάψευστη πραγματικότητα. Ο θεατής ως “αυτόπτης” μάρτυρας συμμετέχει υπό αυτόν τον ρόλο στην ταινία και στην ιστορική πραγματικότητα που προβάλλει. Ο κόσμος που καλείται να δημιουργήσει μια ταινία αποτελεί φενάκη του πραγματικού, μια ψευδαίσθηση που εκτείνεται και στον θεατή. Για τον Herlily η κριτική διάσταση της ιστοριογραφίας δεν επεκτείνεται και στις ιστορικές ταινίες καθώς δεν είναι οπτική και δεν μπορεί να φωτογραφηθεί.⁸⁷

Στο πλευρό του Herlily στέκεται και ο φιλόσοφος Ian Jarvie. Αναρωτιέται πως θα μπορούσαν οι ταινίες να δώσουν ουσία στην ιστορία. Η ιστορία δεν είναι γεγονότα, ξερά και σκέτα για να τα αναπαραστήσουν εικόνες. Ο Jarvie αδυνατεί να δει κάποιο μέσο για να δείξει μια ταινία την κριτική της θέση. Ποια δηλαδή η θέση της στο

⁸⁴ Rosenstone 2003, 10.

⁸⁵ Rosenstone (1988).

⁸⁶ Ενδεικτικά βλ. I) Ferro (2002), II) Robert (2008), III) Marcus & Metzger & Paxton & Stoddard (2018). IV) Carlsten & McGarry (2015).

⁸⁷ Herlily 1988, 1187-9.

ευρύτερο φάσμα της ιστορίας, πως την υπερασπίζεται, που αντλεί την γνώση της, που την βασίζει και σε τι διαφωνεί;⁸⁸

Η πρώτη εντύπωση που σχηματίζεται από αυτήν την προσέγγιση είναι πως ο κινηματογράφος ήδη υστερεί απέναντι στην ιστοριογραφία. Μια τέτοια απάντηση θα ήταν σίγουρα βεβιασμένη αν όχι λανθασμένη. Ο Hayden White αναλύοντας την ιστοριογραφία και αντιπαραβάλλοντας την με την έννοια της ιστοριοφωτογραφίας, μας καλεί να δούμε τον κινηματογράφο υπό διαφορετικό πρίσμα. Η γραπτή ιστορία έχει το λεξιλόγιο της, τους νόμους οι οποίοι διέπουν το ιστοριογραφικό της έργο. Ο White υποστηρίζει πως το ίδιο ισχύει και για την ιστοριοφωτογραφία.⁸⁹ Δεν αλλάζει απαραίτητα η λογική που παράγουμε ιστορία αλλά η προσέγγιση. Ο White μας καλεί να δούμε τον κινηματογράφο ως ιστορία, αλλά ως μια ιστορία που απαιτεί τον δικό της ειδικό χειρισμό.

Σχολιάζοντας την θέση του Jarvie, ο White επαναπροσδιορίζει το ερώτημα που έθεσε. Οι ιστορικές ταινίες⁹⁰ δεν μπορούν να συγκριθούν πάντα με την γραπτή ιστορία. Μια ιστορική ρομαντική ταινία βρίσκεται πιο κοντά στο μυθιστόρημα παρά στην έρευνα του ακαδημαϊκού. Μάλιστα ο White συνεχίζει τον συλλογισμό του για να φέρει την ιστοριογραφία δίπλα από την ιστοριοφωτογραφία. Η ιστορική γνώση που παράγουμε αποτελεί και αυτήν κατασκευάσματος που στηρίζεται στις αρχές των ιστορικών και του έργου τους. Είναι μια γνώση που παράγεται και διαμορφώνεται πάνω σε ένα κατασκευασμένο οικοδόμημα και για τον White αυτό δεν διαφέρει και τόσο από τον κινηματογράφο. Και αυτός παράγει γνώση, απλώς η γνώση αυτήν βασίζεται σε διαφορετικές αρχές.⁹¹

Η διαμάχη για την κριτική ικανότητα της γραπτής ιστορίας σε αντιδιαστολή με τις ιστορικές ταινίες αποτελεί αφετηρία και όχι το τέλος της συζήτησης για την μεταξύ τους σχέση. Οι ιστορικοί παρά την θέση τους και την προσέγγιση τους φαίνεται να συμφωνούν με μεγάλη βεβαιότητα σε ένα σημείο. Είτε προασπίζουν τον κινηματογράφο είτε τον αντιμετωπίζουν με δυσπιστία, η βάση τους είναι πάντα ο διαφορετικός του χαρακτήρας σε σχέση με την ιστοριογραφία. Γίνεται εμφανές πως η διαφορά αυτή της ιστοριογραφίας με την οπτικοακουστική ιστορία του κινηματογράφου πηγάζει από την εγγενή ιδιόμορφη και διαφορετική φύση του κινηματογράφου ως μέσου παραγωγής της πληροφορίας. Καθώς το ενδιαφέρον μου είναι η ιστορική γνώση που παράγει θα σταθώ στα σημεία αυτά που επηρεάζουν την γνώση αυτήν και την διαμορφώνουν.

Η κινηματογραφική ταινία χρησιμοποιεί την κάμερα αντί της γραφίδας και το χαρτί του είναι η εικόνα. Όπως ο ιστορικός γεμίζει το χαρτί με το κείμενο του, έτσι και η κάμερα παράγει τις εικόνες. Με τι της γεμίζει όμως;

Η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου ως μέσου αναπαράστασης του παρελθόντος προκύπτει ήδη από την δομή της κινηματογραφικής ταινίας. Ο Rosenstone έχει μελετήσει την πτυχή αυτήν της ιστορικής ταινίας ήδη από το 1988⁹² και αυτήν δεν είναι άλλη από την δυσκαμψία της κάμερας να προσαρμοστεί στην ελλιπή γνώση μας για το παρελθόν και την ανάγκη της για λεπτομέρεια. Οι διάλογοι, τα κοστουμια, ο χώρος ενός κάστρου, οι άνθρωποι και τα αντικείμενα που πλαισιώνουν την κάθε σκηνή της ταινίας και ό,τι μπορούμε να φανταστούμε πως χρειάζεται μια τυπική σκηνή μιας

⁸⁸ Rosenstone 1988, 1176.

⁸⁹ White 1988, 1193.

⁹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις ιστορικές ταινίες βλ. παρακάτω, σσ. 27-29.

⁹¹ White 1988, 1195-6.

⁹² Σημαντικά έργα του Rosenstone που πραγματεύονται την σχέση ιστορίας και κινηματογράφου βλ. Rosenstone (1988), (1995), (2003).

ιστορικής ταινίας είναι πληροφορίες που ένας ιστορικός δεν θα αναγκάζονταν να εντάξει στην έρευνα του.

Η ανάγκη αυτή της κινηματογραφικής απεικόνισης της ιστορίας την διαφοροποιεί έντονα από την γραπτή. Ο Herlihy χαρακτηρίστηκε μίλησε για την στέψη του Καρλομάγνου και πως μια τέτοια σκηνή δεν θα μπορούσε να αποδοθεί οπτικά χωρίς την επινόηση του σκηνικού μέσα στο οποίο εντάσσεται η στέψη. Η λύση που προτείνει είναι η στροφή στον συμβολισμό και την μεταφορά την οποία χαρακτηρίζει και ως απομάκρυνση από το οπτικό⁹³.

Ο Rosenstone συμφωνεί με την “απληστία” της κάμερας για λεπτομέρειες και προσθέτει δύο ακόμα παράγοντες που χαρακτηρίζουν την αναπαράσταση της ιστορίας στον κινηματογράφο. Η δραματική δομή -κατηγορία εξαιρετικά διαδεδομένη-⁹⁴ των περισσότερων ιστορικών ταινιών τις υποβάλει σε αυτήν την διαδικασία. Στόχος φυσικά είναι το έντονο συναίσθημα που προκαλεί μια δραματική ταινία.⁹⁵ Επομένως η ιστορία δέχεται την απληστία της κάμερας, την αυστηρή δομή του κινηματογραφικού δράματος και την ανάγκη να προκαλέσει συναισθηματική ένταση στον θεατή.

Σε αντίθεση όμως με τον Herlihy, ο Rosenstone προσλαμβάνει αυτήν την ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής ιστορίας ως ένα θετικό βήμα προς την ανάδειξη της ιστορίας στον κινηματογράφο. Ο Rosenstone παραθέτει τον Frank R. Ankersmit και την θέση του πάνω στην αξία της μεταφοράς στην ιστορία. Ο Ankersmit αναφέρει πως η απόκτηση νέων δεδομένων δεν πρέπει να είναι το επίκεντρο του ενδιαφέροντος πλέον καθώς ήδη κατακλύζουν την ιστοριογραφία. Αντίθετα η γλώσσα με την οποία εκφράζουμε αυτά τα δεδομένα πρέπει να επέλθει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και τονίζει την δύναμη της μεταφοράς για την ιστοριογραφία. Στην θέση του αυτήν αν και δεν το αναφέρει, ο Rosenstone επισημαίνει πως ο κινηματογράφος θα μπορούσε να γίνει το γόνιμο έδαφος ανάδειξης αυτής της προοπτικής.⁹⁶

Την στάση αυτήν υποστηρίζει και ο White ο οποίος αντιλαμβάνεται την δυσκαμψία αυτήν ως μια αδυναμία που δεν πλήττει την ιστορία. Παίρνοντας ως παράδειγμα την ταινία του Richard Attenborough *Ghadhi*, στέκεται στην απεικόνιση του νοτιοαφρικανού που πέταξε τον νεαρό Γκάντι από το τρένο. Δίχως να ξέρουμε πως έμοιαζε, ο White υποστηρίζει πως η σκηνή δεν χάνει το ιστορικό της νόημα καθώς απεικονίζει σωστά την πράξη του ανθρώπου. Καθώς από την πράξη του αυτήν ο νοτιοαφρικανός αυτός αντλεί την ιστορική του αξία, η σκηνή δεν μπορεί να θεωρηθεί ανάξια ιστορικής σημασίας.⁹⁷

Ο Rosenstone εξετάζει περεταίρω τους μηχανισμούς λειτουργίας αυτής της επινόησης -στο παράδειγμα του *Ghadhi* η απεικόνιση του νοτιοαφρικανού- και της προσδίδει μια σειρά χαρακτηριστικών. Αρχικά την τοποθετεί σε κεντρική θέση για τις δραματικές ιστορικές ταινίες και την θεωρεί κύριο λόγο διαχωρισμού της ιστορικής ταινίας με το ιστορικό κείμενο.⁹⁸ Η επινόηση αυτήν ξεφεύγει από την ανάγκη της κάμερας να γεμίσει το πλαίσιο μια σκηνής και περιπλέκεται με το σενάριο και την επόμενη ιδιαιτερότητα των κινηματογραφικών ιστορικών ταινιών που θα εξετάσω, δηλαδή την αφήγηση⁹⁹.

⁹³ Herlihy 1988, 1189.

⁹⁴ Rosenstone 1995, 6-7.

⁹⁵ Rosenstone 2003, 14.

⁹⁶ Rosenstone, 2003, 14.

⁹⁷ White 1988, 1198.

⁹⁸ Rosenstone 1995, 12

⁹⁹ Βλ. σσ. 25-27.

Συνοπτικά ο Rosenstone διακρίνει τέσσερα είδη επινόησης στις ιστορικές ταινίες: i) την συμπίεση (compression), ii) την πύκνωση (condensation), iii) την διαφοροποίηση (alteration), iv) την μεταφορά (metaphor).¹⁰⁰¹⁰¹ Το κάθε είδος αποτελεί εργαλείο της αφήγησης και συνδέεται τόσο με την ανάγκη της πλοκής όσο και με τις ιδιαιτερότητες της κάμερας.

Οι τεχνικές αυτές έρχονται για να καλύψουν μια ανάγκη του κινηματογράφου που απουσιάζει των γραπτών κειμένων, δηλαδή την έλλειψη “δεδομένων” που φέρει μια εικόνα σε αντίθεση με το γραπτό κείμενο. Έννοιες και γεγονότα μεγάλης κλίμακας που περιπλέκονται με φαινόμενα και τις ενίοτε ιδιαιτερότητες του ιστορικού χρόνου δεν μπορούν αν αποτυπωθούν στην εικόνα του κινηματογράφου με ευκολία. Ο Rosenstone βλέπει το μέλλον των ιστορικών ταινιών στην επινόηση και στις τεχνικές αυτές που θα τους επιτρέψουν να συμπιέζουν τα “δεδομένα” και να προβάλουν με τρόπο επιτυχημένο την ιστορία. Μιλάει για την ύπαρξη μιας κινηματογραφικής ιστορικής γλώσσας που ο ιστορικός θα κληθεί να διαβάσει¹⁰². Όσο η επινόηση δεν αλλοιώνει την ιστορική γνώση που προσπαθεί να παρουσιάσει, για τον Rosenstone, η επινόηση είναι η τεχνική που μπορεί να διαμορφώσει με θετικούς όρους την ιστορική ταινία¹⁰³.

Οι επινοήσεις αυτές σίγουρα όμως δεν εξυπηρετούν την ιστορία και δεν αποτέλεσαν εργαλεία της. Όπως προανέφερα είναι μια μίξη των αναγκαιοτήτων της κάμερας και της πλοκής. Αν και η απληστία της κάμερας αναλύθηκε προηγουμένως¹⁰⁴, η πλοκή των κινηματογραφικών ιστορικών ταινιών αμελήθηκε. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί κατώτερη σε σημασία της επινόησης και των αναγκαιοτήτων της κάμερας. Όπως και αυτές συμβάλουν στην διαμόρφωση της ιστορίας στον κινηματογράφο, έτσι και η δομή που ακολουθεί η κινηματογραφική αφήγηση παίζει σημαντικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα.

Όπως κάθε ταινία που προβάλλεται στον κινηματογράφο είτε είναι ιστορική είτε ακολουθεί μια πλοκή σε χρόνο και τόπο φανταστικό είτε διαδραματίζεται στην σύγχρονη εποχή, παρατηρούμε το οικείο στους περισσότερους μας μοτίβο εξιστόρησης. Ήδη από τα αρχαία ελληνικά δράματα του 5ου αι. π. Χ. η πλοκή δομούνταν σε τρεις βασικές φάσεις. Η αρχή, η μέση και το τέλος το οποίο συνοδεύεται και με το ηθικό μήνυμα. Οι κινηματογραφικές ιστορικές ταινίες δεν ξεφεύγουν από αυτό το μοτίβο, τουλάχιστον οι γνωστότερες και η συντριπτική τους πλειοψηφία.

Ο Herlihy παρατηρεί πως αυτός ακριβώς ο περιορισμός έρχεται σε αντίθεση με την ακαδημαϊκή γραπτή ιστορία. Αναφέρει πως “...η αυθεντική ιστορία είναι πάντα μια συνέχεια.”¹⁰⁵. Η “αυθεντική” ιστορία του Herlihy δεν έχει ούτε αρχή, ούτε μέση, ούτε και τέλος όπως αυτή του κινηματογράφου αλλά ούτε και κρίσεις και επιλύσεις, στοιχεία που δομούν την πλοκή των κινηματογραφικών ιστορικών ταινιών.

Μάλιστα ο Herlihy παρατηρεί μια ιδιαιτερότητα στην δημόσια ιστορία του κινηματογράφου. Η αφήγηση του είναι πάντα στο παρόν, σε χρόνο ενεστώτα. Δεν μπορεί να αφηγηθεί σε άλλον χρόνο και ακόμα και όταν αναγκαστεί να το κάνει φροντίζει να μετατρέψει το παρελθόν σε μια ιστορία που “τρέχει” στο παρόν ώστε να μπορέσει να γίνει τμήμα της ταινίας και της πλοκής που προβάλλει. Εκεί που η ιστορία

¹⁰⁰ Rosenstone 1995, 12.

¹⁰¹ Για παραδείγματα πάνω στο κάθε είδος επινόησης βλ. Rosenstone 1995, 13-14.

¹⁰² Rosenstone 1995, 12.

¹⁰³ Rosenstone 2015, 194.

¹⁰⁴ Βλ σσ. 25-26.

¹⁰⁵ Herlihy 1988, 1187.

έχει έναν κατακόρυφο προσανατολισμό για τον Herlihy, η ταινίες είναι παγιδευμένες σε έναν οριζόντιο.¹⁰⁶

Ο Rosenstone ξεκινάει από την ίδια αφετηρία με τον Herlihy αλλά ακολουθεί διαφορετική πορεία. Προσθέτει πως οι ταινίες εκτός από αρχή, μέση και τέλος έχουν και μια προοδευτική τάση. Η πρόοδος αυτήν εντάσσεται σε ένα γενικότερο ιστορικό πλαίσιο συνεχούς προόδου. Ο Rosenstone επισημαίνει και την περίπτωση η πρόοδος αυτή να διαφοροποιείται και να ακολουθεί συγκρούσεις και ανταγωνισμούς πριν κάθε της βήμα, μετατρέπεται δηλαδή σε μαρξιστική πρόοδο (μια διαφορετική μορφή προόδου οπου πηγάζει από τις συγκρούσεις και τις επιλύσεις των)¹⁰⁷. Δίνει έμφαση στο ηθικό μήνυμα που εμπεριέχουν και περνάει σε μια γενικευμένη αλλά πρακτική διάκριση.

Ο Rosenstone χωρίζει τις ιστορικές ταινίες σε ιστορικά δράματα, ιστορικά ντοκιμαντέρ και σε ιστορικούς πειραματισμούς¹⁰⁸. Παραθέτει μάλιστα δύο διακριτές κατηγορίες που πρότεινε η Natalie Zemon Davis: i) ιστορικές ταινίες που βασίζονται σε κάποιο υπαρκτό πρόσωπο που γνωρίζουμε για αυτό μέσω των πηγών και ii) ιστορικές ταινίες που έχουν φανταστική πλοκή και χαρακτήρες αλλά υπαρκτό και ιστορικό πλαίσιο¹⁰⁹.

Αν και διάφορες ταινίες διαπλέκουν τις δύο αυτές κατηγορίες, για τις απαιτήσεις αυτής της μελέτης που εστιάζει στον Robin Hood θεωρώ θεμιτό να εστιάσω στην κατηγορία των δημοφιλών ιστορικών ταινιών και μάλιστα σύμφωνα με την διάκριση του Rosenstone, μόνο στα ιστορικά δράματα. Η διάκριση της Davis περιπλέκει την κατάσταση καθώς ο Robin Hood αποτελεί κυρίως δημιουργία της φαντασίας των μεσαιωνικών τροβαδούρων παρά υπαρκτό πρόσωπο. Η ιστορική του σημασία βέβαια είναι αδιαμφισβήτητη καθώς αποτελεί απότοκο της φαντασίας και κράμα με την πραγματικότητα τους.

Ο Rosenstone δίνει κάποια πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για τις δημοφιλείς ταινίες που βοηθούν στο να κατανοήσουμε τον τρόπο που διαμορφώθηκαν. Περιληπτικά αυτά είναι: I) η ιστορία ως ιστορία, δηλαδή με πλοκή. Έχει αρχή, μέση και τέλος, ηθικό μήνυμα καθώς και στοχεύει στο να φύγει ο θεατής ανακουφισμένος μετά την θέαση της ταινίας. Είναι προοδευτική και δεν ξεφεύγει εύκολα από αυτό το μοτίβο. II) Η ιστορία είναι των ατόμων και όχι των συνόλων. Παραλείπει το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο και αποδίδει την ιστορική πραγματικότητα μέσω συγκεκριμένων προσωπικοτήτων που θεωρήθηκαν κρίσιμες για την εκάστοτε ιστορική συγκυρία. III) Παρουσιάζει μια κλειστή, ολοκληρωμένη και απλή ιστορία. Δεν αφήνει περιθώρια για αμφισβήτηση ή την υπόνοια ότι κάποια πτυχή της ιστορίας παραμένει αμφιλεγόμενη ή και άγνωστη. IV) Η ιστορία γίνεται συναισθηματικότερη, αποκτά πρόσωπο και δραματοποιείται. Η ταινία διεγείρει με μεγάλη ευκολία τα συναισθήματα μας σε αντίθεση με την γραπτή ιστορία. Δείχνει τον φόβο, την αγωνία, την χαρά, το ηρωισμό και μια σειρά συναισθημάτων με άνεση και προσκαλεί τον θεατή να τα νιώσει και αυτός. V) Η ιστορία ως διαδικασία. Οι περισσότερες ταινίες δείχνουν την ιστορία ως μια διαδικασία αλλαγής. Σε αυτήν την αλλαγή περιπλέκονται μια σειρά ιστορικών θεμάτων που έχουν τοποθετηθεί σε διακριτούς μεταξύ τους τομείς για την ευκολότερη διαχείριση και προβολή τους. Η οικονομία, η κοινωνική θέση, ο ρόλος μέσα στην κοινωνία και μια σειρά διακριτών θεματικών αναμοχλεύονται στο πρόσωπο κεντρικών χαρακτήρων που βιώνουν αλλαγές χωρίς να διαχωρίζονται ή να διευκρινίζεται με κατανοητό τρόπο τι ακριβώς ίσχυε πριν τον χρόνο της ιστορικής ταινίας, τι θα αλλάξει

¹⁰⁶ Herlihy 1988, 1189-90.

¹⁰⁷ Rosenstone 1995, 8.

¹⁰⁸ Rosenstone 1995, 6.

¹⁰⁹ Βλ. Davis (1988).

και τι παραμένει στάσιμο. VI) Η ιστορία ως ματιά στο παρελθόν. Μιμείται την περίοδο που δείχνει, κάνει ιστορία γεγονότων και προβάλλει πως αυτά είναι ιστορία.

Κάθε ταινία μπορεί να ενεργοποιεί διαφορετικά χαρακτηριστικά και έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ποια επιλέγονται κάθε φορά και πως αυτά δίνουν διαφορετική πνοή σε κάθε ιστορική ταινία που φαινομενικά πραγματεύεται το ίδιο θέμα όπως είναι οι ταινίες του Robin Hood.

Σημαντική συνεισφορά στον χώρο της μελέτης των ταινιών έχει προσφέρει και ο Robert Burgoyne, ο οποίος έχει δώσει μια πρωτότυπη ματιά στην μελέτη της σχέσης ιστορίας και κινηματογράφου. Ο Burgoyne αποδέχεται την ύπαρξη μιας κατηγορίας ταινιών που ταυτίζουν το παρελθόν με την ιστορία, δηλαδή ταινίες που βλέπουν το παρελθόν ως ιστορία και έρχεται να προσθέσει δύο ακόμα κατηγορίες. Η πρώτη είναι η πιο ανατρεπτική που έρχεται να αναθεωρήσει την ιστορία, ταινίες πιο σπάνιες στην Δύση από αυτές που “βλέπουν” το παρελθόν ως ιστορία και ίσως κατά την μεγαλύτερη πλειοψηφία τους λιγότερο δημοφιλείς¹¹⁰. Η δεύτερη κατηγορία που προσθέτει είναι οι ταινίες που ανταγωνίζονται την υπάρχουσα ιστορική γνώση. Τέτοιες ταινίες έχουν υπάρξει εξαιρετικά διάσημες και καθοριστικές για την κοινωνία. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Glory* (Ελλ. Τίτλος: Γκλορι, ο δρόμος για την δόξα) του 1989.¹¹¹

Οι ιστορικές ταινίες επομένως παρουσιάζουν μια σειρά ιδιαίτερων χαρακτηριστικών σε σχέση με την ιστοριογραφία για να προσεγγίσουν την ανακατασκευή του παρελθόντος και την παραγωγή ιστορικής γνώσης. Η δομή της ταινίας, τα χαρακτηριστικά της, οι ανάγκες της κάμερας αποτελούν τρόπο έκφρασης της ιστορίας, τρόπος ο οποίος έχει ριζωθεί στην συνείδηση μας και μας καλεί να κινητοποιηθούμε και να αντιληφθούμε το παρόν με νέους όρους¹¹². Αν και ο Rosenstone συνέδεσε την ύπαρξη έντονων συναισθηματικών ερεθισμάτων και με την έννοια της επινόησης στις ιστορικές ταινίες, το συναίσθημα αποτελεί στοιχείο που έχει επηρεάσει την αντίληψη μας για το παρελθόν. Ο σύγχρονος άνθρωπος αρκετά συχνά σκέφτεται το παρελθόν μέσα από όρους έντονου συναισθηματικού φορτίου.

*Οι ιστορικές ταινίες χαρακτηρίζονται έντονα από την εντύπωση που μας άφησαν η οποία εγγράφεται σε εμάς μέσω του συναισθήματος. Συναισθήματα όπως η θλίψη, η ένταση, η συμπόνια είναι μερικά παραδείγματα όσων συναισθημάτων μπορούν να αναγερθούν στην σκέψη μιας κλασικής και γνωστής παραγωγής όπως η *Λίστα του Σίντλερ*.*

Εκτός όμως των δραματικών ταινιών, ακόμα και τα ντοκιμαντέρ εμπίπτουν σε αυτόν τον περιορισμό το ίδιο αν όχι και περισσότερο. Τα ντοκιμαντέρ φέρνουν στο προσκήνιο παλιές εικόνες, στοιχεία και αποτυπώματα του παρελθόντος. Ο θεατής, όπως θα έλεγε ο Herlihy, γίνεται μάρτυρας του συμβάντος της εικόνας. Ωστόσο όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Rosenstone αυτήν η εικόνα δεν είναι ίδια για όσους την βλέπουνε στην τωρινή εποχή με όσους την έζησαν. Τέτοιες εικόνες είναι φορτισμένες συναισθηματικά. Η νοσταλγία κυριαρχεί και όντας μάρτυρες του παρελθόντος ξεχνάμε πως αυτός στην φωτογραφία αντιλαμβάνονταν πολύ διαφορετικά αυτό που έβλεπε απ’ ότι εμείς.¹¹³

Το συναίσθημα είναι εγγενές στον κινηματογράφο. Τα χρώματα, οι ήχοι και οι κινήσεις. Το δράμα ως αφηγηματικό μέσο. Ο κινηματογράφος προσπαθεί να δημιουργήσει μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, εξίσου ζωντανή και

¹¹⁰ Ενδεικτικά παραδείγματα που αναφέρει και ο Burgoyne είναι τα: *JFK, Ο Κονφορμίστας (The Conformist) (Bernardo Bertolucci, 1970), οι Κόκκινοι (The Reds) (Warren Beatty, 1981).*

¹¹¹ Burgoyne 2009, 12-15.

¹¹² Για παραδείγματα πάνω σε αυτήν την ικανότητα του κινηματογράφου βλ. Burgoyne (2009).

¹¹³ Rosenstone 1995, 7.

συναίσθηματική με αυτήν που ζουν οι θεατές του. Όλα αυτά συνοψίζονται υπό την ονομασία που τους έδωσε ο Roland Barthes ως “ψευδαίσθηση πραγματικότητας”¹¹⁴. Αν και ο Barthes μετά από αυτήν του την διαπίστωση οδηγείται στην απόρριψη τους ως πηγή ιστορικής γνώσης, ο Rosenstone μας καλεί να διακρίνουμε ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή πηγές που είναι εξαιρετικά πλούσιες για τον ιστορικό.¹¹⁵

Το συναίσθημα επομένως φαίνεται να αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των ιστορικών ταινιών. Δεν αποτελεί αδυναμία τους όμως και ούτε πρέπει να συγχέεται με την γραπτή ιστορία που δεν οδηγεί συνήθως σε τόσο έντονες συναίσθηματικές εμπειρίες. Η σχέση μας πλέον με το παρελθόν φαίνεται να διακατέχεται ακριβώς από αυτά τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου που ορίζουν την ιστορική μας πραγματικότητα με νέους όρους.

Ο Rosenstone χαρακτηριστικά καταλήγει πως οι δραματικές ειδικά κινηματογραφικές ταινίες δεν μπορούν να μεταφέρουν με ακρίβεια και πληρότητα τα ιστορικά δεδομένα που μπορεί να απαιτεί η αναπαράσταση οποιουδήποτε ιστορικού γεγονότος.¹¹⁶ Στόχος τους είναι να μας δώσουν ένα παρελθόν το οποίο ζωντανεύει μπροστά μας, ένα παρελθόν που θα το ζήσουμε μαζί με αυτούς που αναπαρίστανται στη μεγάλη οθόνη. Η “συμμετοχή” μας στην ιστορική δραματική ταινία γεννάει έντονα συναίσθημα και υπόκειται στους περιορισμούς που έχω προαναφέρει¹¹⁷.

Από την στιγμή που διαφέρει τόσο με την γνωστή μας ιστορία και λειτουργεί με τους δικούς της κανόνες και περιορισμούς, πως μπορεί ο ιστορικός να διαχειριστεί τις νέες πηγές που ξεπροβάλουν μπροστά του; Με ποιους όρους μπορούμε επομένως να αντιληφθούμε αυτό το τόσο διαφορετικό πεδίο που ο White μας προέτρεψε να αποκαλούμε *ιστοριοφωτογραφία*;

Τα κριτήρια για την “ιστορικότητα” μιας ταινίας πρέπει πλέον να είναι αρκετά προφανές πως είτε δεν είναι εύκολο να τα θέσουμε είτε τουλάχιστον διαφέρουν ριζικά από αυτά μιας ιστοριογραφικής έρευνας. Σε αυτό το σημείο λοιπόν δεν θα αποπειραθώ να θέσω μια σειρά παραγόντων που οδηγούν σε λιγότερο ή περισσότερο ιστορικές ταινίες. Αντίθετα θα εστιάσω σε μια σειρά παρατηρήσεων που έχουν διατυπωθεί και που φαίνεται να προσπαθούν να ορίσουν αυτό που ο White χαρακτήρισε ως *ιστοριοφωτογραφία* και πως μπορούμε να την μελετήσουμε.

Ήδη από τις πρώτες μελέτες για την σχέση ιστορίας και κινηματογράφου, οι ιστορικοί φάνηκαν δύσπιστοι απέναντι στις δυνατότητες της μεγάλης οθόνης. Ο Marc Ferro το 1977 στο *Cinema et histoire* αμφισβητεί την δυνατότητα του κινηματογράφου να αναπαραστήσει το παρελθόν. Οι ιδεολογίες που διατρέχουν τον κινηματογράφο είναι πολύ ισχυρές για να επιτευχθεί ένα τέτοιο εγχείρημα και παραδέχεται πως μόνο λίγες εξαιρέσεις υπάρχουν. Οι άξονες που διακρίνει ο Ferro για την κινηματογραφική γραφή της ιστορίας, όπως την χαρακτηρίζει, απομακρύνουν τις ιστορικές ταινίες από την σφαίρα της ιστορικής γνώσης.

Ο Ferro επισημαίνει πως ο κινηματογράφος έγινε τέχνη και πως αυτό τον εντάσσει στο φάσμα της τέχνης και των νόμων που την διέπουν. Ασυνείδητα επομένως υπηρετεί τις κοινωνικές τάσεις και υπόκειται στον φορμαλισμό της κοινωνίας μέσα στην οποία ο σκηνοθέτης δημιουργεί.¹¹⁸

¹¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στην θεωρία του Barthes για την “ψευδαίσθηση πραγματικότητας” (reality effect) βλ. το “Reality Effect” μεταφρασμένο στα αγγλικά από τα γαλλικά και επανεκδομένο στο Barthes 1989, 141-148.

¹¹⁵ Rosenstone 2015, 193.

¹¹⁶ Rosenstone 2015, 194.

¹¹⁷ Βλ. σσ. 27-28.

¹¹⁸ Ferro 2002, 29-31.

Αυτό οδηγεί τον Ferro στον δεύτερο άξονα που είναι τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί μια ταινία. Το μοντάζ και οι κινηματογραφικές τεχνικές είναι γέννημα ιδεολογιών με σαφείς στόχους και επιδιώξεις. Αυτά φέρουν το φορτίο αυτό στις ταινίες που χρησιμοποιούν ενίοτε τις διάφορες κινηματογραφικές τεχνικές. Επίσης καταλήγουν θύματα της αυτολογοκρισίας που είναι αναγκασμένη μια ταινία να υποστεί ώστε να γίνει επιτυχημένη στα πλαίσια της κοινωνίας στην οποία απευθύνεται.¹¹⁹

Οι τελευταίοι δύο άξονες που θέτει για την μελέτη της ιστορίας στον κινηματογράφο είναι τα ηθικά νοήματα που οφείλουν να είναι αρεστά στην κοινωνία¹²⁰ και τέλος η εξαιρετικά χρήσιμη διάκριση που κάνει. Ο Ferro διακρίνει δύο αναγνώσεις μιας ιστορικής ταινίας, την ιστορική της ανάγνωση και την κινηματογραφική της. Παραθέτοντας τον Μισέλ Φουκώ, ο Ferro υποστηρίζει πως οι ιστορικές ταινίες είναι πιο κοντά στην ιστορική κουλτούρα -δηλαδή την προφορική παράδοση και την μνήμη- μιας κοινωνίας παρά στην ιστορία των ακαδημαϊκών της. Μας καλεί έτσι να εξετάσουμε τις ιστορικές ταινίες υπό το πρίσμα των κοινωνιών που τις παράγουν καθώς έτσι κατανοούμε καλύτερα την ιστορική ταινία και με την σειρά της η ιστορική ταινία μας βοηθάει να κατανοήσουμε καλύτερα την κοινωνία που την γέννησε¹²¹.

Παρά τις παρατηρήσεις του Ferro, ο Rosenstone παραθέτει το 2003 μια σειρά από αξιολογήσεις ιστορικών μεσαιωνικών ταινιών που απέχουν πάρα πολύ ως προς τον τρόπο μελέτης τους από τα κριτήρια που έθεσε ο Ferro.¹²²

Στο *Medieval history in Movies* μέχρι και σήμερα θα δούμε έναν πλούσιο κατάλογο ταινιών. Το ενδιαφέρον μέρος είναι ο διαχωρισμός τους σε τέσσερις κατηγορίες: τις “χειρότερες” ταινίες, τις “καλύτερες” ταινίες με κριτήριο την ακρίβεια, τις “καλύτερες” βάσει της παραγωγής τους και τέλος σε Μεσαιωνικούς μύθους. Η σελίδα είναι από το πανεπιστήμιο του Fordham και ο διαχωρισμός παρουσιάζει από μόνος τους μια σειρά προβλημάτων.

Ο Rosenstone στην προσπάθεια του να κατανοήσει τον τρόπο που λειτουργεί ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί ως αφετηρία αυτές τις ταινίες. Καταλήγει πως οι ταινίες είτε είναι καλές είτε κακές πάντα χρησιμοποιούν τα ίδια προφανή κριτήρια. Η ακρίβεια στην ιστορική γνώση, κατά πόσο η πλοκή της ιστορίας βασίζεται σε πρωτογενείς πηγές, αν τα κοστύμια, ο ήχος, οι διάλογοι είναι αρκετά καλοί για να αποτυπώσουν την εποχή -λεπτομέρειες που είναι αντιφατικές καθώς δεν θα μάθουμε ποτέ τι ακριβώς έλεγαν, τι φόρεσαν στην συγκεκριμένη περίπτωση και ειδικά τι θα θεωρούσαν ευπρεπές να ακούγεται.¹²³

Στην ανάλυση του Rosenstone θα προσθέσω δύο ταινίες που μου κέντρισαν προσωπικά το ενδιαφέρον και σχετίζονται με την εργασία αυτήν. Η πρώτη είναι η ταινία του Kevin Reynolds, *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991)¹²⁴ η οποία εντάσσεται στην κατηγορία των χειρότερων ταινιών. Η σύντομη κριτική βασίζεται σε μια φράση που είπε ο ηθοποιός που υποδύεται τον Robin Hood που θεωρήθηκε τελείως εκτός της εποχής, “Γιατί με μισείς; Μήπως σε πλήγωσα σε κάποια προηγούμενη ζωή;”. Στην αντίθετη μοίρα, στις καλές ταινίες από άποψη παραγωγής και όχι βάσει της ιστορικής τους ακρίβειας βρίσκεται το *The Adventures of Robin Hood* (1938) του Michael Curtiz και William Keighley¹²⁵. Δεν υπάρχει κάποια αναφορά στα κριτήρια που έγινε αυτήν η επιλογή όμως.

¹¹⁹ Ferro 2002, 31-32.

¹²⁰ Ferro 2002, 33.

¹²¹ Ferro 2002, 35-36.

¹²² Rosenstone 2003, 10-13.

¹²³ Rosenstone 2003, 11-12.

¹²⁴ Για την ανάλυση της ταινίας *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) βλ. σσ. 57-59.

¹²⁵ Για την ανάλυση της ταινίας *The Adventures of Robin Hood* (1938) βλ. σσ. 44-47.

Από την προσπάθεια μου να διευκρινίσω τις ιδιαιτερότητες του κινηματογράφου ως προς την καταγραφή της ιστορίας, νομίζω είναι κατανοητό πως δεν θα ακολουθήσω την προσέγγιση που επιλέχθηκε από το *Medieval History in Movies* και θα συνεχίσω με την προσέγγιση του Ferro. Η έκκληση της Natalie Davis για τις ιστορικές ταινίες να αφήσουν το παρελθόν να παραμείνει παρελθόν φαίνεται να αποκλείει αυτό που ο Rosenstone χαρακτηρίζει ως μια πλούσια πηγή γνώσης για τον ιστορικό. Ακολουθώντας τον Rosenstone, πλέον φαίνεται πιο πειστική η αντιμετώπιση των ιστορικών ταινιών ως προς ακριβώς αυτό που είναι, ιστορικές ταινίες.¹²⁶ Η αντιμετώπιση τους βάσει της παραδοσιακής ιστοριογραφίας δεν συμπίπτει με τις ιδιαιτερότητες που τις χαρακτηρίζουν.

Ήδη με αυτούς τους πρώτους άξονες που έθεσε ο Ferro φαίνεται να ερχόμαστε κοντά στην προσέγγιση που αποτελεί βάση για αρκετούς ακαδημαϊκούς ιστορικούς που ασχολούνται με την ιστορία και τον κινηματογράφο. Δεν αξιολογείται η ιστορική ακρίβεια -αυτήν δεν εντάσσεται σε καμία περίπτωση ως αναγκαιότητα μιας ιστορικής ταινίας- αλλά ο τρόπος που η ταινία βλέπει την ιστορία. Στα λόγια του Rosenstone θα μιλούσαμε για ταινίες που “βλέπουν” το παρελθόν. Ποιο όμως μπορεί να είναι το ερώτημα που θέτουμε σε αυτές τις ταινίες; Η απάντηση δεν είναι απλή.

Στην δική μου προσέγγιση από τους άξονες που έθεσε ο Ferro θα εστιάσω στον τέταρτο, στην διάκριση της ταινίας δηλαδή σε δύο “αναγνώσεις” μια κινηματογραφική και μια ιστορική. Πρακτικά ο Ferro κάνει ήδη μια πρώτη διάκριση στον χρόνο που πραγματεύεται η ιστορική ταινία έναντι του χρόνου στην οποία γυρίστηκε. Ο Burgoyne ανέλυσε περαιτέρω τους χρόνους που περιβάλλουν μια ταινία και κατέληξε πως καθώς μελετάμε μια ιστορική ταινία, ενεργούν τρεις χρόνοι που συγκρούονται μεταξύ τους. Αυτοί είναι i) ο χρόνος στον οποίο αναφέρεται η πλοκή της ταινίας, ii) ο χρόνος στον οποίο παράχθηκε και ολοκληρώθηκε η ταινία και iii) ο χρόνος κατά τον οποίο μελετάμε την ταινία¹²⁷. Βάσει αυτών των τριών χρόνων έχουμε και δύο διαφορετικές μεταξύ τους προσεγγίσεις.

Ο Rosenstone διαχωρίζει την ακαδημαϊκή προσέγγιση σε δύο κατηγορίες. Την προσέγγιση των ακαδημαϊκών που αναρωτιούνται αν υπάρχει μια κινηματογραφική “γραφή” της ιστορίας κατά τα λόγια του Ferro και σε αυτούς που μελετούν την ιστορική ταινία βάσει της εξέλιξης του κινηματογραφικού είδους που αντιπροσωπεύουν και τι σχόλια μπορούμε να κάνουμε για την εποχή που τις παρήγαγε. Ο Burgoyne αποτελεί αντιπρόσωπο της δεύτερης προσέγγισης, αυτής που βλέπει τις ιστορικές ταινίες ως αναπαραστάσεις των συγκυριών μέσα στις οποίες γυρίστηκαν οι ταινίες. Ο Rosenstone εντάσσει τον εαυτό του στην παραδοσιακότερη προσέγγιση που στέκεται απέναντι στο παρελθόν, αναρωτιέται τι συνέβη σε αυτό και πως ερμηνεύεται αυτό.¹²⁸

Ο Robin Hood αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση μιας και είναι ένας μεσαιωνικός ήρωας του οποίου η ιστορική αξία δεν πηγάζει από την ζωή του αλλά από τα ιδανικά και τα μηνύματα που τον πλαισιώναν¹²⁹. Αδιαμφισβήτητα κάθε κοινωνία καλεί τις ταινίες της να της προσφέρουν διαφορετικά μηνύματα, αλλά το ερώτημα παραμένει. Κάνει ο Robin Hood μέσα στην μακρά κινηματογραφική του παράδοση ιστορία; Μπορούν οι ταινίες γενικά να κάνουν ιστορία ώστε ένα τέτοιο ερώτημα να αποκτήσει νόημα;

Ο Rosenstone στην προσπάθεια του να απαντήσει αυτό το ερώτημα παραθέτει τα τέσσερα σημεία του θεωρητικού Ronald R. Kelley για το τι προσφέρει η μελέτη του παρελθόντος. Αυτά είναι: I) Η ιστορία διατηρεί και γιορτάζει την μνήμη σημαντικών

¹²⁶ Rosenstone 2015, 190.

¹²⁷ Burgoyne 2009, 9.

¹²⁸ Rosenstone 2015, 189.

¹²⁹ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στα ιδανικά του Robin Hood βλ. Κεφ. I.

γεγονότων και προσώπων. II) Η ιστορία είναι διδακτική, παρέχοντας ηθικά ή πολιτικά διδάγματα, συνήθως στα πλαίσια ότι η ανθρώπινη φύση είναι όμοια στην βάση της παρά τις διαφορετικές κουλτούρες. III) Η ιστορία είναι μια μορφή γνώσης για την κατανόηση του ανθρώπου ή μια μορφή γνώσης που βοηθάει στην έρευνα αυτήν. IV) Η ιστορία είναι μια μορφή σοφίας που διευρύνει τους ορίζοντες μας τόσο πίσω στον χρόνο όσο και μπροστά και μας ταξιδεύει πιο μακριά από τις τοπικές μας εμπειρίες και προβλήματα.¹³⁰

Όπως και ο Rosenstone, ούτε και εγώ δεν βλέπω κάποιον λόγο που μια ιστορική ταινία να μην μπορεί να παρέχει τα τέσσερα προαναφερθέντα σημεία. Επομένως η ματιά του ιστορικού αξίζει να πέσει πάνω στις ταινίες του Robin Hood που ακολουθούν μια πορεία που κοντεύει να κλείσει τον έναν αιώνα και να διερευνηθεί η δική τους θέση στο ευρύτερο φάσμα της ιστορίας.

Μεσαίωνας και Μεσαιωνισμός στον Κινηματογράφο

Αν και διερευνήθηκαν οι βασικοί άξονες πάνω στους οποίους στηρίζεται η σχέση της ιστορίας και του κινηματογράφου πρέπει να διασαφηνιστεί πως η σύγχρονη ιστορία διαφέρει έντονα από την μεσαιωνική. Όπως αναφέρει ο David John William για την απάντηση στο ερώτημα που έθεσε ο Pierre Sorlin σχετικά με το αν ο ιστορικός μπορεί να κατανοήσει καλύτερα την περίοδο ενασχόλησης του μέσω της μεγάλης οθόνης, “Η απάντηση, αν η περίοδος αυτήν είναι η σύγχρονη, είναι emphaticά ναι... αν η περίοδος του ερευνητή είναι η ίδια με αυτήν στην οποία η ταινία διαδραματίζεται, η απάντηση του Sorlin στην ερώτηση του είναι πιο ασαφής...”¹³¹.

Ο Μεσαίωνας εμπίπτει στην δεύτερη κατηγορία που έθεσε ο Sorlin, τις ταινίες δηλαδή που ο ιστορικός που πεδίο έρευνας του δεν είναι η σύγχρονη ιστορία, αλλά η ταινία που μελετά συμπίπτει με αυτήν την περίοδο. Στην περίπτωση του Μεσαίωνα τι τον καθιστά ως μια ιδιαίτερη ιστορική περίοδο για την απεικόνιση του στον κινηματογράφο και πως μπορεί ο ιστορικός να την μελετήσει; Οι απόψεις των ιστορικών φαίνεται να συγκλίνουν γύρω από μια κομβική έννοια για την κατανόηση του Μεσαίωνα στον κινηματογράφο.

Σε αντίθεση με την σύγχρονη ιστορία και την εποχή κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία, ο Μεσαίωνας είναι μια εποχή μακρινή η οποία έχει γνωρίσει συνεχείς ανακατασκευές στην ιστορική κουλτούρα κάθε κοινωνίας. Η Martha Driver αναφέρει χαρακτηριστικά το παράδειγμα των χολιγουντιανών μεσαιωνικών ταινιών της δεκαετίας του 1940 και 1950, στις οποίες ο Μεσαίωνας απεικονίζεται ως “φανταχτερός, καθαρός, ευγενής, αθλητικός και χαρούμενος” σε αντίθεση δηλαδή με την δεκαετία του 1980 και του 1990. Συγκρίνοντας την ταινία Ερρίκος Ε΄ (1944) του Sir Laurence Olivier με την αντίστοιχη του Kenneth Branagh (1989) παρατηρεί πως ο Μεσαίωνας στην πρώτη περίπτωση είναι μια καθαρή εκδοχή του ενώ στην δεύτερη απηχεί το στερεότυπο του “σκοτεινού, βρώμικου, βίαιου... ασταθή ή απειλητικού” Μεσαίωνα. Η Driver κλείνει την σύγκριση της αυτήν παραθέτοντας τα λόγια του κριτικού ταινιών Jonathan Rosenbaum, “Δεν έχουν σημασία οι ιστορικές λεπτομέρειες της ταινίας για να είναι αυθεντική. Απλώς πρέπει να δείχνουν αυθεντικές στο κοινό τους.”¹³². Η Bettina Bildhauer επισημαίνει πως για το κοινό εν τελεί δεν έχει σημασία τι “είναι” μεσαιωνικό, αλλά τι στα μάτια τους δείχνει μεσαιωνικό, παραθέτοντας την

¹³⁰ Rosenstone 2015, 191.

¹³¹ Williams 1999, 10.

¹³² Driver 1999, *Writing about Medieval Movies*, 6.

χρήση του όρου “αυθεντικότητα” για να μελετήσουμε τον Μεσαίωνα στον κινηματογράφο.¹³³

Σε αυτό το σημείο ωστόσο πρέπει να γίνει μια διευκρίνιση σχετικά με το περιεχόμενο του όρου “μεσαιωνικές ταινίες”. Φυσικά η χρήση του όρου “μεσαιωνικές ταινίες” είναι αρκετά παραπλανητικός και σχετικά άστοχος όπως έχει επισημανθεί από τον Kevin J. Harty.

Στοιχεία του Μεσαίωνα μπορούμε να παρατηρήσουμε τόσο σε σύγχρονες ταινίες όπως το *Se7en* (1995) του David Fincher με πρωταγωνιστές τους Morgan Freeman και Brad Pitt όπου συναντάμε την θεματική των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων αλλά και σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας ή και εξολοκλήρου φαντασίας όπως το *Lord of the Rings* και τα *Star Wars*. Για τα *Star Wars* η Driver αναφέρει πως χρησιμοποιούν στην πλοκή Αρθουριανή θεματολογία, δηλαδή θεματικές που ανταποκρίνονται σε χαρακτήρες και πλοκές του Βασιλιά Αρθούρου και των ιστοριών του. Παράδειγμα αποτελεί ο παραλληλισμός ανάμεσα σε Luke Skywalker και του πατέρα του Darth Vader με τον Αρθούρο και τον Mordred είναι εμφανής¹³⁴. Η μελέτη αυτών των ταινιών ως “μεσαιωνικές” γίνεται μέσα από το πρίσμα μιας κεντρικής έννοιας, του μεσαιωνισμού (*medievalism*). Η σύγχρονη τάση μελέτης των ταινιών με μεσαιωνικό περιεχόμενο φαίνεται να γίνεται μέσω της έννοιας αυτής, με αποτέλεσμα πλέον να μην παραλείπονται πολλές ταινίες που αντλούν από μια μεσαιωνική παράδοση και λογική.¹³⁵

Για τις ανάγκες της εν λόγω εργασίας θα ασχοληθώ με τις μεσαιωνικές ταινίες των οποίων ο χρόνος που αναφέρονται είναι αυτός του Μεσαίωνα ενώ η έρευνα της σχέσης κινηματογράφου και Μεσαίωνα θα γίνει με γνώμονα την πρόταση του Harty για τις μεσαιωνικές ταινίες. Ο Harty μίλησε για ταινίες που συνιστούν ένα ξεχωριστό είδος που εμπνέεται από τον Μεσαίωνα, αναπαριστούν δηλαδή στον κινηματογράφο πρακτικές, δοξασίες, συνήθειες, αντιλήψεις, πρόσωπα και γεγονότα του Μεσαίωνα. Με αυτή την έννοια καθιστούν τον Μεσαίωνα «επίκαιρο» στο πλαίσιο του μεσαιωνισμού και ο οποίος εντοπίζεται έντονα και στον κινηματογράφο¹³⁶. Αυτή είναι και η έννοια που θέτουν στο επίκεντρο οι ιστορικοί στην μελέτη της σχέσης του Μεσαίωνα με τον κινηματογράφο και που θα αποτελέσει και για εμένα κομβική όταν περάσουμε στο τρίτο κεφάλαιο για τον Robin Hood στην μεγάλη οθόνη.

Η έννοια του μεσαιωνισμού έχει πλέον συγκεντρώσει μεγάλο ενδιαφέρον στον τομέα των ανθρωπιστικών σπουδών. Ο τρόπος που ο Μεσαίωνας γίνεται κατανοητός μέσω της επικαιρότητας προβληματίζει και γίνεται γόνιμο έδαφος για την ευρύτερη μελέτη του Μεσαιωνικού κόσμου και πως τον αντιλαμβανόμαστε. Όπως αναφέρουν και οι Ute Berns και Andrew James Johnston τα τελευταία τριάντα χρόνια έχουμε μια σειρά συνεδριών με αυτό το θέμα ενώ υπάρχει και αντίστοιχο περιοδικό αφιερωμένο στην μελέτη του. Την δεκαετία του 2000 μάλιστα σχεδόν κάθε έτος γνώριζε την δημοσίευση ενός σχετικού βιβλίου.¹³⁷

Σε τι αναφέρεται όμως η έννοια αυτή; Οι Berns και Johnston αναφέρουν πως είναι η “έρευνα στους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο Μεσαίωνας γίνεται κατανοητός και ανακατασκευάζεται από της μετέπειτα εποχές”¹³⁸ ενώ ο John Simon επισημαίνει πως είναι “η διαδικασία κατά την οποία ο Μεσαίωνας μεταμορφώνεται σε μια χρήσιμη συνομιλία κατά την οποία παράγονται ιδεολογίες και πρακτικές οι οποίες

¹³³ Bildhauer 2016, 49.

¹³⁴ Driver 1999, *Writing about Medieval Movies*, 6.

¹³⁵ Bildhauer 2016, 48.

¹³⁶ Harty 1999, 3.

¹³⁷ Berns & Johnston 2011, 97.

¹³⁸ Berns & Johnston 2011, 97.

σχολιάζουν ή αντιτίθενται σε σύγχρονες αντιλήψεις.”¹³⁹ Ο Harty βάσει της απόψεως του Simon καταλήγει πως ο μεσαιωνισμός “ρίχνει μια έντονη ματιά πάνω στο πως το παρόν και το μέλλον μπορούν να μελετηθούν υπό το φως του παρελθόντος και πως το παρελθόν μπορεί να δομηθεί ξανά υπό το φως του παρόντος και του μέλλοντος.”¹⁴⁰. Καθώς ο Harty έχει ασχοληθεί με τον Μεσαίωνα και τον κινηματογράφο διεξοδικά θα βασιστώ κυρίως στον Harty.¹⁴¹

Το παράδειγμα του Thomas Malory, *Le Morte D' Arthur* (1485), είναι κεντρικό για την κατανόηση του μεσαιωνισμού. Όντας ένα έργο που εκδόθηκε κατά το τέλος του Μεσαίωνα και κατά την διάρκεια της βασιλείας του Εδουάρδου Δ' (1470), αποτελεί για τους ιστορικούς γέφυρα ανάμεσα στον Μεσαίωνα και την Πρώιμη Νεότερη Ευρώπη. Με το που η ευρωπαϊκή σκέψη άφησε πίσω τον Μεσαίωνα, βλέπουμε το έργο αυτό που τον ανακατασκευάζει ήδη υπό το πρίσμα της νέας εποχής. Ο Harty ακολουθεί την πορεία του μεσαιωνισμού και παρατηρεί πως έχει μια σταθερή συνέχεια κατά τους επόμενους αιώνες. Η μεγάλη του όμως δημοτικότητα ήρθε με τα νέα δεδομένα του 19^{ου} αι. και την αγγλική γοτθική αναγέννηση που έφερε έργα όπως του Malory και πάλι στο φως. Μόλις στα τέλη του αιώνα η δημοτικότητα αυτήν περνάει και στον κινηματογράφο το 1897 με τον Georges Méliès να αφηγείται την πρώτη κινηματογραφική εκδοχή της ζωής της Ιωάννας της Λωραίνης¹⁴²¹⁴³.

Στα ίδια πλαίσια το παράδειγμα της Driver για τον “καθαρό” Μεσαίωνα του 1940 και του 1950 έναντι του βρώμικου και σκοτεινού Μεσαίωνα του 1980 έρχεται να συνεχίσει την πορεία της αντίληψης που σχηματίζουν οι κοινωνίες για τον Μεσαίωνα¹⁴⁴. Ο Robin Hood φαίνεται να αποτελεί παράδειγμα αυτής της σχέσης μας με τον Μεσαίωνα καθώς γνωστές ταινίες όπως το *The Adventures of Robin Hood* (1938) των Michael Curtiz και William Keighley με τον Errol Flynn και η ταινία της Disney *Tales of Robin Hood* (1952) του James Tinling βρίσκονται ως προς το πνεύμα και τους στόχους τους διαμετρικά αντίθετα σε σχέση με την ταινία του 1976 *Robin and Marian*, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει πως κάποια από αυτές τις ταινίες μένει πιο “πιστή” και “αληθινή” στον μεσαιωνικό Robin Hood.¹⁴⁵

Η αντιμετώπιση του κινηματογράφου υπό το πρίσμα της του μεσαιωνισμού επομένως ανοίγει ένα μεγάλο φάσμα και προοπτικές για την μελέτη των μεσαιωνικών ταινιών από τους ιστορικούς και τους κριτικούς ταινιών. Αυτές οι ταινίες αν και κατά την πλειονότητα τους δεν έχουν τους ίδιους στόχους με αυτούς του ιστορικού, αλλά αντίθετα επενδύουν τον Μεσαίωνα υπό το πέπλο του φανταστικού και μακρινού ώστε να πετύχουν τους δικούς τους στόχους, όπως επισημαίνει η Bildhauer, οι ταινίες αυτές είναι που πλέον προσελκύουν το ενδιαφέρον του κόσμου και που ίσως, “ποιος ξέρει, ποιος μελλοντικός Tolkien ή Jacques Le Goff μπορεί να ενδιαφερθούν για τον Μεσαίωνα παρακολουθώντας ταινίες όπως το *Brave* ή το *The Seventh Seal*.”¹⁴⁶

¹³⁹ Harty 1999, 3.

¹⁴⁰ Harty 1999, 3.

¹⁴¹ Βλ. Harty 1999. Ο Harty ασχολείται σύντομα με την σχέση κινηματογράφου και Μεσαίωνα στην εισαγωγή του (σσ. 3-9) ενώ υπάρχει ένας αναλυτικότερος κατάλογος μεσαιωνικών ταινιών με επιμέρους σχόλια και όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για κάθε ταινία, όπως σκηνοθέτης, πρωταγωνιστές, παραγωγή και χρόνος προβολής.

¹⁴² Harty 1999, 3-4.

¹⁴³ Η Ιωάννα της Λωραίνης θα γνωρίσει μεγάλη δημοτικότητα με πολλές ταινίες να αφηγούνται με τον δικό τους τρόπο την ιστορία της ζωής της. Η δεύτερη ταινία θα ακολουθήσει το 1899 του Georges Haliot ενώ η ταινία *la passion de jeanne d'arc* (1928) του Carl Theoder Dreyer θεωρείται μέχρι και σήμερα μια εξαιρετική κινηματογραφική επιτυχία.

¹⁴⁴ Driver 1999, *Writing about Medieval Movies*, 6.

¹⁴⁵ Για περισσότερες πληροφορίες για το περιεχόμενο αυτών των ταινιών βλ. Κεφ. III.

¹⁴⁶ Bildhauer 2016, 59.

Θα ήταν βέβαια άδικο για τις μεσαιωνικές ταινίες με το περιεχόμενο που τους έχουμε αποδώσει να τις στερήσουμε οποιαδήποτε άλλη ιδιαιτερότητα και να σταθούμε αποκλείστηκα στον μεσαιωνισμό. Ο μεσαιωνισμός αποτελεί μια όψη που φέρνει τον Μεσαίωνα κοντά στο σύγχρονο κόσμο και μας επιτρέπει να μελετήσουμε αυτήν την σχέση αλληλεπίδρασης τους. Ο John Aberth σχολιάζει την αξία του μεσαιωνισμού ωστόσο δεν αμελεί να σταθεί και σε άλλη μια οπτική που ιστορικοί όπως ο Herlihy αμέλησαν. Σχετικά με την κριτική που άσκησε ο Herlihy για την κριτική και ιστορική διάσταση των ταινιών, ο Aberth υποστηρίζει πως οι μεσαιωνικές ταινίες μπορούν να πετύχουν κάτι που η σύγχρονη ιστοριογραφία λόγω των δικών της περιορισμών δεν μπορεί. Οι ταινίες έχουν την ελευθερία να απαντούν σε ερωτήματα τα οποία θα προσέγγιζαν ένα ευρύτερο κοινό και τα οποία λόγω της αυστηρής μεθοδολογίας της, η ιστοριογραφία αδυνατεί. Ο Aberth αναφέρει συνοπτικά ερωτήματα όπως το αν ο Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος ήταν ομοφυλόφιλος, τι ένιωσαν οι άνθρωποι του Μεσαίωνα όταν ήρθαν αντιμέτωποι με τον μαύρο θάνατο -ασθένεια που αφάνισε στα μέσα του 14^{ου} αι. περίπου το 1/3 της Ευρώπης- και κατά πόσο ήθελε όντως η Ιωάννα της Λωραίνης να πεθάνει;¹⁴⁷

Η ελευθερία των ταινιών βέβαια έρχεται μαζί με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ανέφερα ήδη μιλώντας για την σχέση ιστορίας και κινηματογράφου.¹⁴⁸ Ο Aberth τονίζει την διαφορά της ιστοριογραφίας με τον κινηματογράφο και πως δεν πρέπει να ξεχνάμε πως οι ταινίες ούτε μπορούν να πετύχουν την ακρίβεια της ιστοριογραφίας αλλά ούτε και αυτός είναι ο στόχος τους. Αντίθετα στόχος του κινηματογράφου είναι να ψυχαγωγήσει και να διασκεδάσει ένα εξαιρετικά ευρύ κοινό¹⁴⁹, χαρακτηριστικό που μπορεί να μας φέρει κατά νου τις μπαλάντες του Robin Hood και το εξαιρετικά ανομοιογενές και διευρυμένο κοινό του¹⁵⁰. Η σύγκριση ανάμεσα στις συνεχώς μεταβαλλόμενες ως προς την παραγωγή και την θεματολογία των ταινιών για τον Robin Hood με τις πρωτογενείς πηγές και των χαρακτήρα που έχουν αυτές, ενισχύεται αν λάβουμε υπόψη την παρατήρηση της Driver.

Η Driver φέρνει στο προσκήνιο τον όρο του κριτικού Paul Zumthor “mouvance” που σημαίνει μεταβλητός, κινούμενος, μη σταθερός. Ο Αρθούρος και ο Robin Hood έχουν περάσει πολλά στάδια που οι ιστορίες τους συνεχώς επαναδιατυπώνονται μέσα στον χρόνο. Έχουμε τις ίδιες ιστορίες σε διαφορετικές κουλτούρες μέσα στην ροή του χρόνου και διαφορετικές γλώσσες.¹⁵¹ Ο κινηματογράφος είναι άλλη μια διαδικασία εξιστόρησης των ίδιων ιστοριών με νέο τρόπο σε νέες κουλτούρες. Εξάλλου και ο Μεσαίωνας ήταν μια κοινωνία που διαφύλασσε μια προνομιούχα θέση για τις εικόνες της αν κρίνουμε από τα βιβλία των ωρών. Τα γλυπτά στους καθεδρικούς αναπαριστούν βιβλικές ιστορίες, όπως και οι μικρογραφίες στα χειρόγραφα. Ήταν κοινωνίες που η εικόνα μετέφερε τα μηνύματα της με μεγάλη επιτυχία στον ευρύτερο πληθυσμό. Πολλοί κριτικοί των ταινιών έχουν επισημάνει πως όπως η μετάβαση από μια κουλτούρα όπως αυτής του Μεσαίωνα -δηλαδή των οπτικών μνημείων όπως οι καθεδρικοί- αντικαταστάθηκε από την έντυπη, έτσι και η έντυπη πλέον δίνει την θέση της στην οπτικοακουστική του κινηματογράφου¹⁵².

Ο David John Williams στο ίδιο πνεύμα με του Aberth υπερασπίζεται την ανοιχτή στάση των ιστορικών απέναντι στις μεσαιωνικές ταινίες καθώς παρατηρεί δύο βασικά

¹⁴⁷ Aberth 2003, ix.

¹⁴⁸ Βλ. σσ. 23-33.

¹⁴⁹ Aberth 2003, viii.

¹⁵⁰ Για το κοινό του Robin Hood βλ. σσ. 7-11. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα χαρακτηριστικά του Robin Hood βλ. σσ. 11-14.

¹⁵¹ Driver 1999, *More on Medieval Studies*, 5.

¹⁵² Bildhauer 2016, 58.

χαρακτηριστικά. Αρχικά πως ο κινηματογραφικός Μεσαίωνας αντανακλά πραγματικά τον τρόπο που πολλοί σκέφτονται για τον Μεσαίωνα και πως ο κινηματογραφικός Μεσαίωνας ειδικεύεται στον μύθο, το θέαμα και την περιπέτεια τοποθετημένα σε σκηνικά έντονου συναισθηματισμού.¹⁵³

Η συζήτηση μπορεί να συνεχιστεί αν προσθέσουμε ενδεικτικά και κάποιους από τους δέκα τρόπους με τους οποίους οραματιζόμαστε τον Μεσαίωνα σύμφωνα με τον Ουμπέρτο Έκο και που ο Harty διαπιστώνει πως εφαρμόζονται με μεγάλη επιτυχία και στις μεσαιωνικές ταινίες. Αρχικά ο Μεσαίωνας χρησιμοποιείται ως σκηνικό μέσα στο οποίο τοποθετούνται φανταστικοί χαρακτήρες. Επίσης ο Μεσαίωνας μας επιτρέπει να ταξιδέψουμε σε έναν βαρβαρικό κόσμο καθώς και αξιοποιείται για να ενεργοποιήσει ρομαντικά αισθήματα με τα κάστρα και τα φαντάσματα του. Ταυτόχρονα αποτελεί εργαλείο για την κατασκευή εθνικών ταυτοτήτων και είναι μέρος της παράδοσης μας. Σε σχέση με τον μεσαιωνισμό, οι μεσαιωνικές ταινίες αποτελούν βάση κριτικής της κυρίαρχης αντίληψης που οι εν λόγω κοινωνίες δημιουργούν για τον Μεσαίωνα και που τρέφουν το κοινωνικό φαντασιακό για το πως “ήταν” ο Μεσαίωνας.¹⁵⁴ Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η άποψη του Pierre Sorlin που παρατηρεί πως “οι ταινίες μας λένε όσα θέλουμε να ξέρουμε για τις πολιτικές και τις απόψεις των δημιουργών τους, αλλά τίποτα περισσότερο”¹⁵⁵ καθώς και την επιφυλακτική στάση του Marc Ferro που θέτοντας του άξονες της έρευνας του για την ιστορία και τον κινηματογράφο δεν αμελεί να τονίσει την σημασία των νοημάτων που θέλει η κοινωνία μέσα στην οποία παράγεται η ταινία να προβληθούν, τα νοήματα που εξυπηρετούν πολιτικούς στόχους καθώς και τον φορμαλισμό που τους επιβάλλεται λόγω της ανάγκης τους για εμπορική επιτυχία¹⁵⁶.

Ειδικά το κοινό μπορεί να παίζει καθοριστικό ρόλο καθώς θα ορίσει τις ιδιαιτερότητες της αφήγησης της ιστορίας που θα επιλέξει ο σκηνοθέτης να γυρίσει σε ταινία. Η ηλικία του κοινού που απευθύνεται αμέσως ορίζει μια σειρά από αρεστά στην ηλικιακή ομάδα χαρακτηρίστηκα που θα προσθέσουν ή και αφαιρέσουν αντίστοιχα στοιχεία από την μεσαιωνική ιστορία που θα επιλεγεί.

Η Driver δίνει μια σειρά από τέτοιες περιπτώσεις όπως το *Tristan & Isolde* (2006) του Kevin Reynolds¹⁵⁷ στο οποίο η εξιστόρηση ακολουθεί μια αρκετά συγκεκριμένη δομή λόγω του νεαρού κοινού που αποσκοπεί να προσεγγίσει. Χαρακτηριστικός είναι ο αναχρονισμός όπου η Ιζόλδη διαβάζει στον Τριστάνο την τελευταία στροφή του ποιήματος του John Donne “The Good-Morrow” για να τονίσει την πραγματική αγάπη ανάμεσα τους. Το ποίημα φυσικά είναι αρκετά ύστερο και συγκεκριμένα του 17^{ου} αι. Αντίστοιχα και στο *Βασίλειο των Ουρανών* (2005) έχουμε την επινόηση μιας φανταστικής ιστορίας αγάπης, χωρίς αυτό όμως να υποβαθμίζει τις λεπτομέρειες που πέτυχε ο σκηνοθέτης της ταινίας Ridley Scott.¹⁵⁸

Αν η έννοια του μεσαιωνισμού μας ανοίγει μια νέα οπτική υπό την οποία μπορούμε να δούμε τις μεσαιωνικές ταινίες, τότε οι παραπάνω επισημάνσεις μπορούν να ενταχθούν σε αυτό που τόσο ο Hayden White όσο και ο Rosenstone μας κάλεσαν να

¹⁵³ Williams 1999, 8.

¹⁵⁴ Harty 1999, 4.

¹⁵⁵ Aberth 1999, x.

¹⁵⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους άξονες έρευνας του Ferro 2002, 29-36.

¹⁵⁷ Ο Kevin Reynolds έχει σκηνοθετήσει και την ταινία *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) με πρωταγωνιστή τον Kevin Costner η οποία θα εξετασθεί αναλυτικότερα στο Κεφ. III σσ. 57-59.

¹⁵⁸ Driver 2006, 162-163.

αντιληφθούμε ως ιδιαίτερη γλώσσα του κινηματογράφου¹⁵⁹. Οι μεσαιωνικές ταινίες απαιτούν διαφορετικό τρόπο “ανάγνωσης” καθώς απαιτούν προσοχή και τον δικό τους ιδιαίτερο χειρισμό σε όλα τα προαναφερόμενα θέματα. Μια ταινία εμπίπτει στους δικούς της νόμους, την δική της γλώσσα και δεν πρέπει να της στερηθεί η ιστορική της αξία επειδή διαφέρει από την παραδοσιακή γραπτή ιστορία. Το κοινό της, οι χρόνοι που την περιβάλλουν και αναμοχλεύονται μεταξύ τους, οι ηθοποιοί, τα σκηνικά και τα κουστούμια, οι συμβάσεις και οι τρόποι που συμπυκνώνουν τις ιστορίες που αφηγούνται είναι η γλώσσα του κινηματογράφου και δεν πρέπει να την αγνοούμε επειδή διαφέρει, αλλά αντίθετα να συνδιαλεγόμαστε μαζί της με τους όρους που θέτει.

Συμπέρασμα

Έχοντας φτάσει στο τέλος του δεύτερου κεφαλαίου τα περισσότερα ερωτήματα από αυτά που με προβλημάτισαν σε σχέση με την ιστορία και τον κινηματογράφο σίγουρα χρήζουν περεταίρω ανάλυσης και θα ακολουθήσουν πολλές ακόμα έρευνες για την σύνθετη σχέση ιστορίας και κινηματογράφου. Σε αυτό βέβαια δεν μπορούμε να προσάψουμε ευθύνες σε κανέναν παρά τον ίδιο τον χρόνο και την νεαρή ηλικία του κινηματογράφου ως μέσου που διαπραγματεύεται το παρελθόν. Η Driver¹⁶⁰ έχει τονίσει πως ο κινηματογράφος έχει ξεπεράσει μόλις τον πρώτο του αιώνα, ενώ ο Rosenstone τονίζει πως ακόμα δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για του τρόπους με τους οποίους η μεγάλη οθόνη διαμορφώνει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και σκεφτόμαστε το παρελθόν¹⁶¹.

Για τις ανάγκες της εν λόγω εργασίας θα σταθώ πάντως σε δύο έννοιες, στην έννοια του μεσαιωνισμού και την κινηματογραφική γλώσσα που απόπειρα ορισμού και ανάλυσης της έγινε καθ’όλη την πορεία του δεύτερου κεφαλαίου. Ο μεσαιωνισμός φέρνει κοντά τον σύγχρονο κόσμο με τον Μεσαίωνα και μελετάει τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει η μια εποχή την άλλη, ενώ η κινηματογραφική γλώσσα ορίζει τα απαραίτητα εργαλεία για να επιτευχθεί αυτό. Η επινόηση στις ταινίες δεν αντιμετωπίζεται αρνητικά αλλά αντίθετα ως χαρακτηριστικό της γλώσσας αυτής. Στόχος μου δεν είναι μια κριτική της “καλής” ή της “κακής” μεσαιωνικής ταινίας αλλά με ποιους τρόπους οι ταινίες αυτές αποτυπώνουν το πνεύμα της εποχής που διαπραγματεύονται. Επίσης όταν αυτό είναι χρήσιμο και εφικτό τους λόγους για τους οποίους διαλέγουν να πουν ορισμένες πτυχές της ιστορικής μας γνώσης, άλλες να τις αποσιωπήσουν καθώς και να προσθέσουν ορισμένες τελείως φανταστικές. Όπως επισήμανε ο Aberth, αν και σπάνια, μπορεί να κρύβονται αρκετά και πιο μοχθηρές προθέσεις πίσω από μια ταινία¹⁶² ενώ σε άλλες περιπτώσεις απλώς να εξυπηρετείται η συμπίεση της ιστορικής γνώσης για την ομαλή διεξαγωγή της ταινίας¹⁶³.

Επομένως η αξία μιας ταινίας δεν ορίζεται από την ιστορική της ακρίβεια και ούτε αυτή μπορεί να αποτελέσει αξιόπιστο κριτήριο, ειδικά όταν μιλάμε για ένα είδος τόσο δημοφιλών ταινιών όπως αυτές του Robin Hood. Ο Harty αφού φτάνει στο τέλος της

¹⁵⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την κινηματογραφική γλώσσα βλ. σσ. 24-27. Για μεγαλύτερη ανάλυση των διαφορών ανάμεσα στην ιστοριογραφία και την ιστοριοφωτογραφία βλ. White (1988).

¹⁶⁰ Driver 2006, 159.

¹⁶¹ Rosenstone 2003, 21.

¹⁶² Aberth 2003, xi. Στην συνέχεια του βιβλίου του ο Aberth θα δώσει χαρακτηριστικά το παράδειγμα του El Cid (1961) του Anthony Mann και τις φασιστικές προπαγανδιστικές πρακτικές που αξιοποιεί ακόμα και άθελα του ίδιου του σκηνοθέτη και των ηθοποιών.

¹⁶³ Για τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να συμπιεστεί η ιστορική πληροφορία βλ. σ. 27.

εισαγωγής του για τον χαρακτήρα των μεσαιωνικών ταινιών, καταλήγει πως η δημοσιότητα τους μπορεί να ερμηνευθεί και αρκετά απλά. Ο Μεσαίωνας είναι μια περίοδος που μπορεί να αποτελέσει το φόντο για αρκετές ιστορίες: ιστορίες αγάπης, φιλίας, ίντριγκας, πάθους και πολέμου¹⁶⁴.

Για εμένα εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η ικανότητα των θεματικών του Robin Hood να καλύψουν όλες αυτές τις διαστάσεις. Και καθώς επίκεντρο μου δεν είναι μονάχα μια ταινία του Robin Hood, αλλά ένα σύνολο ταινιών που απλώνεται χρονικά σχεδόν στο εύρος ενός αιώνα, είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ποια θεματική προτιμάται κάθε φορά, ποια επισκιάζεται και ποια δίνει την θέση της σε κάποια καινούργια. Με αυτόν τον τρόπο φιλοδοξώ να ερευνήσω πιο έμπρακτα την σχέση του Μεσαίωνα με την σύγχρονη εποχή καθώς και την εξαιρετικά λεπτή και πολύπλοκη σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία και τον Μεσαίωνα. Στο τρίτο λοιπόν κεφάλαιο θα ακολουθήσω την πορεία αρκετών ιστορικών¹⁶⁵ που εν τέλει για την κατανόηση αυτήν κοίταξαν τις ταινίες και προσπάθησαν να ξανασκεφτούν τις πολύπλοκες αυτές σχέσεις μέσα από τις ίδιες τις ταινίες.

¹⁶⁴ Harty 1999, 8.

¹⁶⁵ Αρκετοί από τους ιστορικούς που έχω μελετήσει για την εκπόνηση αυτής της εργασίας ακολούθησαν παρόμοια τακτική. Ενδεικτικά βλ. Aberth (2003), Rosenstone (1988), Williams (1999).

Κεφάλαιο III:

Ο Robin Hood στον Κινηματογράφο:

*Η πορεία των κινηματογραφικών παραγωγών από την δεκαετία του
1920 ως τα τέλη του 20^{ου} αι.*

Εισαγωγή

Οι ταινίες του Robin Hood ήδη από πολύ νωρίς γνώρισαν την αποδοχή του κοινού τους. Σύμφωνα με τον εκτενέστατο κατάλογο μεσαιωνικών ταινιών του Harty στο βιβλίο του “The Reel Middle Ages” η πρώτη μεγάλου μήκους κινηματογραφική παραγωγή ήταν το “Robin Hood” του 1922 με τον Douglas Fairbanks στον πρωταγωνιστικό ρόλο και σκηνοθετημένη από τον Allan Dwan. Ήδη βέβαια από το 1908 έχουμε μικρού μήκους παραγωγές που αφορούν τον γνωστό μεσαιωνικό ληστή¹⁶⁶. Από το 1922 μέχρι και σήμερα, κάθε δεκαετία, ο Robin Hood θα επιστρέφει τουλάχιστον δύο φορές στην μεγάλη οθόνη για να υπενθυμίζει την παρουσία του στον κόσμο. Ευρέως γνωστός από τον 19^ο αι. και ειδικά από το έργο του Walter Scott “Ivanhoe”¹⁶⁷ ο Robin Hood εισέρχεται δυναμικά στον 20^ο και όπως αποδεικνύουν το πλήθος των ταινιών που γυρίστηκαν, επέβαλλε την παρουσία του καθ’ όλη την διάρκεια του αιώνα αυτού.

Η μεγάλη του αυτήν πορεία δεν βρήκε αναλλοίωτο και το περιεχόμενο του. Όπως έγινε κατανοητό από το πρώτο κεφάλαιο, ο Robin Hood απέκτησε την δημοτικότητα του μέσα από μια σειρά ιστοριών τόσο όμοιες όσο και διαφορετικές μεταξύ τους, ενώ από τον Μεσαίωνα, μέχρι και την σύγχρονη εποχή, μεταπήδησε από μια σειρά αφηγηματικών μέσων με διαφορετικούς αποδέκτες πριν καταφθάσει στον κινηματογράφο, με μια σειρά αλλαγών να εγγράφονται στο προφίλ του. Από τους τροβαδούρους, τα χειρόγραφα, στην τυπογραφία και τα έντυπα βιβλία, ενώ δεν έλειψε και από τα αναγεννησιακά θεατρικά έργα και την ρομαντική λογοτεχνία. Πάντα ο Robin Hood προσαρμοζόταν και τόνιζε τα χαρακτηριστικά αυτά που θα τον έκαναν αρεστό και δημοφιλή.

Ο εικοστός αιώνας αποτέλεσε περίοδο που συντάραξε τον σύγχρονο κόσμο. Δύο παγκόσμιοι πόλεμοι και το κραχ του 1929 χάραξαν τον πρώτο μισό του, ενώ η Σοβιετική ένωση γεννήθηκε στο πρώτο μισό, βρέθηκε στο επίκεντρο των διεθνών ανταγωνισμών στα πλαίσια του ψυχρού πολέμου κατά το δεύτερο μισό, και διαλύθηκε στα τέλη του 20^{ου} αι. Επίσης ο 20^{ος} αι. βρήκε τις αυτοκρατορίες σε ευάλωτη κατάσταση, με τον Ά παγκόσμιο πόλεμο να οδηγεί στην διάλυση τους και την αποικιοκρατία που χαρακτήριζε τον προηγούμενο αιώνα να εισέρχεται σε μια νέα φάση, την περίοδο της αποαποικιοποίησης μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Φυσικά δεν είναι μόνο οι πόλεμοι που χάραξαν τον αιώνα αυτό, καθώς τις επόμενες του Β΄ παγκοσμίου πολέμου δεκαετίες μια σειρά κινήσεων θα ταράξουν την παγκόσμια κατάσταση, όπως το κίνημα για τα δικαιώματα των μαύρων, το φοιτητικό κίνημα, το φεμινιστικό κίνημα και αρκετά ακόμα θα ακολουθήσουν.¹⁶⁸

Μέσα σε έναν κόσμο που συνεχώς ταράσσεται, μέσα σε κοινωνίες που συνεχώς έρχονται αντιμέτωπες με νέες πραγματικότητες, το ερώτημα που γεννιέται είναι πως ο Robin Hood μπορεί και διατηρεί την προνομιακή του θέση μέσα στην ιστορία; Αλλάζει και προσαρμόζεται όπως πολύ καλά έχει κάνει και κατά τους προηγούμενους αιώνες, και αν ναι, σε τι αλλάζει και με ποιους τρόπους; Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο II ο κινηματογράφος διαμορφώνει ιστορικές συνειδήσεις με τρόπο που ακόμα και στους ιστορικούς παραμένει αντικείμενο έρευνας και συζητήσεων, ενώ ο Μεσαίωνας ως κινηματογραφική αναπαράσταση αποτελεί μια ιδιόμορφη κατηγορία. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα προσπαθήσω να δώσω τα βασικά στοιχεία μερικών ταινιών του

¹⁶⁶ Για μια αναλυτική παρουσίαση των κινηματογραφικών παραγωγών του Robin Hood βλ. τον πίνακα στην σσ. 65-66.

¹⁶⁷ Για περισσότερες πληροφορίες στον προ-κινηματογραφικό Robin Hood βλ. Κεφ. I.

¹⁶⁸ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στον 20^ο αι. βλ. Hobsbawm (2010).

Robin Hood που υπήρξαν μεγάλες παραγωγές, από την πρώτη μεγάλου μήκους εμφάνιση του το 1922, μέχρι και το τέλος του 20^{ου} αι. Τόσο μεγάλες όσο και μικρότερες παραγωγές συνθέτουν την πορεία του Robin Hood στον 20^ο αι. Θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τον πλήρη κατάλογο, με έμφαση σε αυτές που έρχονται να προσθέσουν κάτι καινούργιο στην κινηματογραφική του παράδοση και τις οποίες έχω ο ίδιος παρακολουθήσει, ενώ στο τέλος του κεφαλαίου θα αποπειραθώ να περάσω στην ομαδοποίηση των ταινιών αυτών.

Οι Μεγάλες Επιτυχίες του Robin Hood, οι ταινίες του 1922 και 1938

Το 1922 υπήρξε η πρώτη μεγάλη επιτυχία για τον Robin Hood. Το *Robin Hood* του Allan Dwan με πρωταγωνιστή τον Douglas Fairbanks κέρδισε τις εντυπώσεις όπως και μεγάλα κέρδη για τους παραγωγούς του. Η *United Artists* εταιρεία του Fairbanks είχε όφελος \$5 εκατομμύρια από την αρχική της επένδυση των \$1.4 εκατομμυρίων¹⁶⁹. Η φήμη και η δόξα συνόδευσαν την οικονομική επιτυχία του *Robin Hood* και ο Fairbanks πρόσθεσε ακόμα έναν μεγάλο ρόλο στις επιτυχίες του. Το *Mark of Zoro* (1920) και *The Three Musketeers* (1921) αποτέλεσαν προγενέστερες επιτυχίες του, όμοιες με το *Robin Hood* (1922).

Σε αντίθεση με αντίστοιχους μεσαιωνικούς ήρωες, όπως ο Αρθούρος¹⁷⁰, ο Robin Hood δεν είχε κάποιο επιτυχημένο και ευρέως γνωστό έργο που να μας έρχεται από την μεσαιωνική παράδοση. Οι μπαλάντες και τα θεατρικά δεν βρήκαν ποτέ την απήχηση που βρήκε ο Malory για τον Αρθούρο. Όπως φαίνεται ήδη από την αρχή της ταινίας, η επιλογή του περιεχομένου της έγινε με τέτοιο τρόπο που θα κέντριζε την περιέργεια του ιστορικού.

Στην αρχή της ταινίας ο θεατής παρακολουθεί τα συντρίμια ενός κάστρου που με την εναλλαγή του πλάνου αποκαθίστανται στην παλιά τους δόξα, συμβολίζοντας την μεταφορά από το μακρινό παρελθόν σε κάτι το ζωντανό και κοντινό. Οι ακόλουθες επισημάνσεις δίνονται στον θεατή και είναι αυτές που γενούν απορίες ως προς το περιεχόμενο της ταινίας καθώς περιγράφεται η Μεσαιωνική Αγγλία ως ένας τόπος που τα χρονικά της μιλούν για “πολεμιστές και κοσμικούς, για βασιλικές σταυροφορίες, για περήφανους ιππότες...” ωστόσο η επόμενη δήλωση είναι αυτήν που γεννά τις περισσότερες απορίες “Η ιστορία (history) -στην ιδανική της μορφή- είναι ένα μείγμα θρύλου και χρονικών και εκ των οποίων σας προσφέρουμε μια εντύπωση για τον Μεσαίωνα”. Η εισαγωγή μπορεί να εξάψει την περιέργεια τόσο του ιστορικού όσο και του απλού θεατή. Η ταινία υπόσχεται μια επιστροφή στην Μεσαιωνική Αγγλία και μια αναπαράσταση της ιστορίας στην ιδανική της μορφή -ό,τι και αν αυτό μπορεί να σημαίνει.

Γρήγορα η ταινία ξεδιαλύνει τις τυχόν απορίες που γεννιούνται με την εμφάνιση του Earl of Huntington. Το πρώτο μισό φαίνεται να εστιάζει στην αριστοκρατική καταγωγή του Robin Hood και στον χαρακτήρα του Anthony Munday “The Downfall of Robert, Earl Of Huntington” (1598). Ήδη από την αρχή της η ταινία επιλέγει τα χαρακτηριστικά του Πρώιμου Νεωτερικού Robin Hood, ενώ η χρονική της τοποθέτηση κατά τα χρόνια της τρίτης σταυροφορίας υπό τον Ριχάρδο τον Λεοντόκαρδο ενώ φαντάζει Μεσαιωνική δεν έρχεται σε συνάφεια με καμία μπαλάντα που έχει ρίζες στην Μεσαιωνική παράδοση του Robin Hood.

¹⁶⁹ Aberth 2003, 164.

¹⁷⁰ Με το έργο του Malory *Le Morte D' Arthur* ο Αρθούρος απέκτησε μια δημοφιλή και οργανωμένη παρουσίαση του μύθου.

Ο Robert ήδη με την εισαγωγή του είναι γεμάτος θάρρος και αυτοπεποίθηση, συμπεριφορά που όπως παρατηρεί ο Stephen Knight θυμίζει την γενικότερη συμπεριφορά της Αμερικής μετά τον Α παγκόσμιο πόλεμο και πριν το Κραχ του 1929. Ο Robert είναι σίγουρος, μεγαλοπρεπής αλλά και κάπως ατίθασος με νεανική συμπεριφορά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στην αρχή της ταινίας όπου ο Robert πέφτει κυνηγημένος από ένα πλήθος γυναικών στο ποτάμι, είναι ένας νέος με τρομερή αυτοπεποίθηση για να ελκύει τα βλέμματα και ποθητός, αλλά ο ίδιος είναι αρκετά σίγουρος για τον εαυτό του ώστε να επιλέγει να μην ενδώσει σε φλερτ τέτοιου είδους.¹⁷¹

Το δίπολο καλού-κακού θεμελιώνεται με την εμφάνιση του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου και του αδερφού του Ιωάννη του Ακτήμονα που επιθυμεί να λάβει τον θρόνο για τον εαυτό του. Ο Sir Guy of Gisborne εμφανίζεται ως συνεργός του Ιωάννη. Ο Sir Guy of Gisborne αν και εμφανίζεται στις μεσαιωνικές μπαλάντες, δεν υπάρχει καμία αναφορά που να τον τοποθετεί ως βοηθό του Ιωάννη. Ο John Aberth παρατηρεί πως ο Robert παρουσιάζεται ως ένα “μεγάλο σχολιαρόπαιδο” συμπεριφορά που ο Fairbanks είχε υιοθετήσει για τους περισσότερους ρόλους του¹⁷².

Το δεύτερο μέρος της ταινίας μας παρουσιάζει τον Robin Hood, χωρίς όμως να προσπαθεί με ιδιαίτερο τρόπο να φέρει στο προσκήνιο τον μεσαιωνικό ήρωα. Ο Robin Hood τρομοκρατεί τους πλούσιους και κυρίως τους ακόλουθους του Ιωάννη που πλέον με την απουσία του Richard και τον πιθανολογούμενο θάνατο του κατά την επιστροφή του από τις σταυροφορίες, έχει γίνει ο ίδιος βασιλιάς. Κλέβει από αυτούς και δίνει στους φτωχούς όπως θα άρμοζε στα πρότυπα του πρώιμου νεότερου Robin Hood παρά στον μεσαιωνικό που έκλεβε τόσο από φτωχούς όσο και από πλούσιους.

Ο Aberth μάλιστα επισημαίνει πως σε αντίθεση με τον μεσαιωνικό Robin Hood που η μόνη γυναίκα στην οποία θα προσεύχονταν ήταν η Παρθένος, στην ταινία έχουμε την σκηνή που παρουσιάζει τον Robin Hood αφού μαθαίνει για τον υποτιθέμενο θάνατο της Marian να ορκίζεται “Στον Θεό, στον Ριχάρδο και σε Αυτήν”. Η ατμόσφαιρα που εν τέλει καταφέρνει να δημιουργήσει η ταινία είναι κατά τον μελετητή του κινηματογράφου Jeffrey Richards¹⁷³ “καθαρός ρομαντισμός του 19^{ου} αιώνα.”¹⁷⁴ Αυτό φυσικά δεν σημαίνει πως η ίδια η ταινία δεν καταφέρνει να πείσει το κοινό της πως επρόκειτο για μια πλήρως μεσαιωνική ταινία.

Καθώς η ταινία κλείνει, ο Ριχάρδος δέχεται τον Robin Hood πίσω στην θέση του ως αριστοκράτη και γίνεται ξανά βασιλιάς. Επίσης όπως πολλές αμερικάνικες ταινίες η ταινία κλείνει με έναν γάμο, αυτόν του Robert με της Marian, περιστατικό που επαναλαμβάνεται αρκετά συχνά στην πορεία του Robin Hood στην μεγάλη οθόνη.

Η ταινία στο σύνολο της φαίνεται να απηχεί τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς οι ωμές σκηνές βίας είναι παρούσες καθ’ όλη την διάρκεια της. Αν και από ατύχημα και παρά την έμφαση που δίνεται στην χαρούμενη φύση των κλεφτών που ακολουθούν τον Robin Hood, η ταινία φαίνεται να αποτύπωσε τόσο τον βίαιο χαρακτήρα των παράνομων όσο και την αφοσίωση του Robin Hood στην Παρθένο παρά σε κάποια άλλη γυναίκα με την σκηνή όπου βουτάει στο ποτάμι για να ξεφύγει από το πλήθος γυναικών που τον κυνηγάν. Ο Μεσαίωνας πάντως απεικονίζεται καθαρός και χαρούμενος, ένας μυθικός Μεσαίωνας που αγωνίζεται να κρατήσει μόνο ενδείξεις του ρεαλισμού που η ταινία από την αρχή της υποστηρίζει πως ο θεατής θα αντικρίσει. Η ουσία της “Αμερικάνικης Ταυτότητας” της περιόδου πριν το Κραχ ζωντανεύουν τον Μεσαίωνα και του δίνουν την αυτοπεποίθηση και την δυναμική που είχε η Αμερική

¹⁷¹ Knight 1999, 36.

¹⁷² Aberth 2003, 166.

¹⁷³ Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στην κριτική του Jeffrey Richards, Richards (1977).

¹⁷⁴ Aberth 2003, 166.

της περιόδου, πιστή και ικανή για όλα όπως ακριβώς ο Robert της ταινίας. Οι έντονες σκηνές ανδρισμού και “derring-do” ή “bravado” που πλαισιώνουν τον Robert θα καθορίσουν την τροπή που θα πάρει ο Robin Hood κατά τις επόμενες δεκαετίες, δηλαδή ενός θαρραλέου άντρα που παρά τις παράτολμες πράξεις του καταφέρνει να γοητεύει και να βγαίνει νικητής. Ο Harty τονίζει πως η ταινία του Dwan “θα καθορίσει το *swashbuckler* είδος για τον βουβό κινηματογράφο”¹⁷⁵. Όπως θα δούμε, η επόμενη ταινία θα είναι αυτήν που θα καθορίσει και το *swashbuckler* είδος για τον κινηματογράφο των επόμενων δεκαετιών, δηλαδή ένα είδος που εστιάζει στις ξιφομαχίες και τις παράτολμες μάχες.

Η ταινία καταφέρνει να κερδίσει τις εντυπώσεις και να φέρει τον Robin Hood για άλλη μια φορά στο επίκεντρο της προσοχής σε ένα νέο μέσο. Παρά τις επιλογές για έναν Robin Hood μάλλον της Πρώιμης Νεότερης Ευρώπης παρά του Μεσαίωνα, καταφέρνει να πείσει για αυτό που τάσσει στην αρχή, αναμειγνύοντας το κλίμα της εποχής -μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο και πριν το Κραχ- μαζί με αρκετά μεσαιωνικά στοιχεία που θα την καταστήσουν πιστή στο ακροατήριο της.

Μετά από 16 χρόνια θα προβληθεί στους κινηματογράφους η ταινία που θα καθορίσει την πορεία του Robin Hood στο εν λόγω μέσο. *The Adventure of Robin Hood*, μια παραγωγή της Warner Bros με πρωταγωνιστή τον Errol Flynn και σκηνοθετημένη από τους Michael Curtiz και William Keighley, θα λάβει αρκετή δημοσιότητα με τον Flynn να ενσαρκώνει τον Robin Hood σε τέτοιο βαθμό που δεν θα βρεθεί καμία αντίστοιχη ταινία του Robin Hood που να την εκτοπίσει.¹⁷⁶

Σε αντίθεση με τον Robin Hood του 1922, σε αυτήν την ταινία δεν προτιμώνται οι μεγάλες εισαγωγές. Αφού δοθεί το ιστορικό πλαίσιο -που είναι και πάλι αυτό της τρίτης σταυροφορίας κατά τα τέλη του 12^{ου} αι.- η ταινία ξεκινάει δυναμικά με την εισαγωγή του αδελφού του Βασιλιά Ριχάρδου, Ιωάννη και τον συνέταιρο του Sir Guy of Gisborne. Ο Βασιλιάς Ριχάρδος έχει ήδη αναχωρήσει για τις σταυροφορίες και διαδίδονται φήμες για την αιχμαλωσία του. Η ταινία ακολουθεί μια σειρά γεγονότων που μπορούν να αντιστοιχηθούν στην παράδοση του Robin Hood αλλά όχι τόσο στον Μεσαίωνα όσο στην εποχή μετά τον 16^ο αι.

Το πρώτο περιστατικό που ανοίγει την ταινία είναι το κυνήγι του ελαφιού και το γεύμα στο παλάτι του Ιωάννη όπου ο Robin Hood είναι καλεσμένος. Με το τέλος του δείπνου, ο Ιωάννης έχει δείξει τις εχθρικές του διαθέσεις ως προς τον Robin. Ένα από τα νέα στοιχεία που εισάγει η ταινία του 1938 στην πλοκή του Robin Hood είναι και η έχθρα των Σαξόνων με τους Νορμανδούς κατακτητές, ανταγωνισμός βέβαια που δεν είναι και ιδιαίτερα εύστοχος ως προς το ιστορικό πλαίσιο της εποχής που είναι τα τέλη του 12^{ου} αι. καθώς η Νορμανδική κατάκτηση ολοκληρώθηκε το 1066 και επομένως ενάμιση αιώνα νωρίτερα από την περίοδο που η ταινία τοποθετεί τα γεγονότα της.¹⁷⁷

Η ταινία συνεχίζει με το βάρος να δίνεται στον Robin Hood και την ομάδα του από παράνομους. Έχουμε την συνάντησή του με τον Little John καθώς και τον Friar Tuck. Η θεματολογία του δάσους κλείνει με την ενέδρα των παράνομων έναντι Sir Guy και το μεγάλο γεύμα που ακολουθεί και ο Robin έχει φροντίσει να κρατήσει και την Marian για καλεσμένη/αιχμάλωτο του.

Καθώς η ταινία έχει περάσει το μισό της και μπαίνει στην τελευταία της φάση, έχουμε μια σειρά συμβάντων που μερικά μάλιστα έχουν τις ρίζες τους στην μεσαιωνική παράδοση του Robin Hood. Ξεκινώντας από τον διαγωνισμό τοξοβολίας που έχει

¹⁷⁵ Harty 1999, 230.

¹⁷⁶ Harty 1999, 12.

¹⁷⁷ Aberth 2003, 168.

στηθεί για να αιχμαλωτίσουν τον Robin Hood, συνεχίζει με την συνάντηση του Robin Hood με τον μεταμφιεσμένο σε μοναχό Βασιλιά Ριχάρδο και κλείνει με την μεγάλη μάχη στον κάστρο του Ιωάννη.

Η μάχη του Sir Guy με τον Robin Hood είναι από τις πιο εμβληματικές που έχει να προσφέρει η ταινία. Με την νίκη τους, ο Ριχάρδος ονομάζει τον Robin Hood βαρόνο του Locksley και Earl του Sherwood και του Nottingham. Φυσικά διασφαλίζεται αμνηστία για του παράνομους του Sherwood ενώ ο ίδιος ο Robin λαμβάνει για γυναίκα του την Marian.

Όπως αναφέρει ο Harty, η ταινία του 1938 θα καθορίσει το κινηματογραφικό είδος του “Swashbuckler” στον κινηματογράφο “for the talkies”, δηλαδή τον νέο κινηματογράφο που διαδέχεται τον βουβό, τον κινηματογράφο του ήχου όπου οι ηθοποιοί μπορούν πλέον οι ίδιοι να απαγγέλουν τα κείμενα τους¹⁷⁸. Επίσης ο Robin Hood δεν θα είναι μόνος του, καθώς έχουμε την εμφάνιση γνωστών χαρακτήρων όπως του Little John και του Friar Tuck, ενώ και ανταγωνιστών εκτός του Sir Guy, όπως ο σερίφης του Nottingham που θα παίζει δευτερεύοντα ρόλο και αρκετά κωμικό -με εξαίρεση ίσως την ιδέα για την παγίδα με έναν διαγωνισμό τοξοβολίας- και τον επίσκοπο του Black Cannons.

Σε αντίθεση με την μπαλάντα *Robin Hood and Sir Guy of Gisborne* που ανήκει στην μεσαιωνική παράδοση του Robin Hood και όπου περιγράφεται η τελική τους μάχη που έφτασε μέχρι και την ταινία, δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο και για τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Οι σύντροφοι του Robin, Little John και Friar Tuck, ανήκουν στην παράδοση του 17^{ου} αι. και όπως παρατηρεί ο Aberth, η σκηνή της αναμέτρησης ανάμεσα στον Robin Hood και τον Little John φαίνεται να είναι βγαλμένη από το *Robin Hood and Little John*, μπαλάντα του 1624, ενώ ο Friar Tuck πρωτοεμφανίζεται σε μια γνωστή μπαλάντα στα μέσα του ίδιου αιώνα, το *Robin Hood and the Curtal Friar*.¹⁷⁹

Όπως και στην προηγούμενη ταινία, έτσι και εδώ βλέπουμε την επιλογή των χρόνων του Ριχάρδου Α΄. Ο Hilton είχε παρατηρήσει πως το πλαστό αυτό αφήγημα για την τοποθέτηση του Robin Hood στα χρόνια της τρίτης σταυροφορίας οφείλονταν στον William Stukeley¹⁸⁰ ενώ διαδόθηκε με το έργο του Sir Walter Scott “Ivanhoe”. Πάντως η ταινία διατηρεί και μεσαιωνικά χαρακτηριστικά, αρκετά για να προσφέρουν στο κοινό την “μεσαιωνική” εμπειρία που αναμένει.

Σημαντικό τμήμα της ταινίας αποτελεί ο διαγωνισμός τοξοβολίας, περιστατικό που εμφανίζεται και είναι κεντρικό στο πέμπτο μέρος του *Gest of Robyn Hode*¹⁸¹. Παρά την κοινή θεματολογία, ο Robin της ταινίας συλλαμβάνεται ενώ στο *Gest* καταφέρνει να διαφύγει. Ο Aberth παρατηρεί πως αυτήν η παραλλαγή οφείλεται στο έργο του Sir Walter Scott, όπου ο Robin Hood συλλαμβάνεται αντί να ξεφύγει¹⁸². Η μάχη στο τέλος της ταινίας ανάμεσα σε Robin Hood και Sir Guy of Gisborne απηχεί επίσης την ομώνυμη μπαλάντα, ενώ η συνάντηση του μεταμφιεσμένου βασιλιά σε μοναχό με τον Robin στο δάσος αναφέρεται στο έβδομο και όγδοο μέρος του *Gest*¹⁸³. Παρά τις παρεκκλίσεις, η ταινία όντως καταφέρνει να δώσει βάρος σε πτυχές του Robin που θα άρμοζαν στον μεσαιωνικό ληστή. Τόσο το κυνήγι του ελαφιού όσο και τα μεγάλα γεύματα αντανakλούν τον μεσαιωνικό του χαρακτήρα. Το δάσος καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος της παρ’ όλο που τα περιστατικά που επιλέγονται ανήκουν σε διαφορετική περίοδο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δεν πρέπει να παραληφθεί και η

¹⁷⁸ Harty 1999, 12.

¹⁷⁹ Aberth 2003, 168-169.

¹⁸⁰ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κεφ. Ι.

¹⁸¹ Knight & Ohlgren 1997, σπ. 1121-1264.

¹⁸² Aberth 2003, 169.

¹⁸³ Aberth 2003, 169.

συνεισφορά του ίδιο του Flynn. Ο ζωηρός του χαρακτήρας και η ατίθαση συμπεριφορά του εκφράζουν το πνεύμα ενός ήρωα που έκανε ό,τι ήθελε χωρίς δεύτερη σκέψη. Σε αντίθεση με τον Fairbanks, ο Flynn αποτυπώνει με φυσικό τρόπο την πτυχή του ληστή και όχι του αριστοκράτη που υπέπεσε στην παρανομία.

Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει πως η ταινία ξέφυγε από το πνεύμα της εποχής που γυρίστηκε. Το 1938 αποτελεί κρίσιμη περίοδο για τις ΗΠΑ. Το Κραχ έχει αφήσει τις ΗΠΑ σε περίοδο αναδιοργάνωσης και ριζικών αλλαγών, ενώ ο Φραγκλίνος Ρούσβελτ έχει ήδη περάσει την πρώτη σειρά μέτρων με το New Deal για την αντιμετώπιση της κρίσης και διανύει την δεύτερη φάση της (1935-1938) η οποία είχε να αντιμετωπίσει την τεταμένη κριτική των συντηρητικών για την ύφεση του 1937-1938 και τις κατηγορίες που ήθελαν το New Deal ως υπαίτιο της.¹⁸⁴

Την ίδια εποχή στην Ευρώπη ο Χίτλερ έχει εγκαθιδρύσει την αδιαμφισβήτητη εξουσία του και στην Ναζιστική Γερμανία τα πογκρόμ επιβάλλουν το καθεστώς φόβου που οι ναζιστές προσπαθούν να εγκαθιδρύσουν. Αποκορύφωμα στα πογκρόμ αποτελεί η νύχτα των κρυστάλλων στις 9-10 Νοεμβρίου του 1938.

Ήδη ο Knight επισημαίνει έναν από τους λόγους που τα παραπάνω πογκρόμ πέρασαν στα νοήματα της ταινίας. Ο Knight κάνει μια σύντομη αναφορά στην απεικόνιση των Νορμανδών στρατιωτών ως άνθρωποι που κινούνται με εξαιρετικά μηχανικές και οργανωμένες κινήσεις και που καταγράφονται σε πλάνα με φόντο την γη ή τον ουρανό. Μάλιστα επισημαίνει πως το 1935 ο Εβραίος αντιπρόσωπος της Warner Bros θανατώθηκε από τους Ναζί¹⁸⁵. Ο Aberth υποστηρίζει αυτήν την θέση, παρατηρώντας πως ο Robin Hood και οι Σάξονες αντιπροσωπεύουν την φύση, ζώντας σε αρμονία με αυτήν και με τα πλάνα τους να δείχνουν το δάσος. Στην σκηνή μάλιστα της ενέδρας στο δάσος έναντι των Νορμανδών του Sir Guy, γίνονται ένα με αυτό, καθιστώντας στο μάτι δύσκολο να διαχωρίσει μεταξύ πράσινου και ανθρώπου. Αντίθετα οι Νορμανδοί κινούνται μηχανικά στον χώρο, σε βάδην παρέλασης, και στα πλάνα τους κυριαρχεί η μηχανική και αυστηρή οργάνωση. Εκεί που οι Σάξονες σφύζουν ζωής και χιούμορ, οι Νορμανδοί είναι μονότονοι και σαδιστικοί¹⁸⁶.

Βέβαια η Ευρώπη είναι πολύ μακριά από τις ΗΠΑ, και ο πόλεμος δεν είχε ακόμα ξεκινήσει. Χωρίς Pearl Harbor να αναγγέλλει την θέση των ΗΠΑ, το ζήτημα των Ναζί δεν φάνταζε τόσο επίκαιρο στην Αμερικάνικη κοινωνία, όσο η ύφεση του Κραχ και η αναδιοργάνωση της κοινωνίας.¹⁸⁷

Ο Aberth φροντίζει να υπερασπιστεί αυτήν του την θέση με την σκηνή στο δάσος όπου διεξάγεται το μεγάλο γεύμα μετά την ενέδρα όπου όλοι έχουν τον δικό τους χώρο για να αναπαυθούν και να γευματίσουν σε αφθονία. Ο Jack Warner, μάνατζερ του στούντιο, ήταν υποστηρικτής του New Deal κατά την αρχική του φάση το 1932 και φρόντισε να το προωθήσει μέσω του κινηματογράφου. Ο διάλογος της Marian και του Robin Hood κατά τον Aberth, απηχεί αυτόν ενός υποστηρικτή του New Deal με έναν πολίτη που δεν φαίνεται ιδιαίτερα πρόθυμος να το υποστηρίξει ακόμα.¹⁸⁸

Marian: Είσαι περίεργος.

Robin: Περίεργος; Επειδή νιώθω συμπόνια για τους ταλαιπωρημένους και αβοήθητους;

¹⁸⁴ Hobsbawm 2010, 136-137.

¹⁸⁵ Knight 1999, 37.

¹⁸⁶ Aberth 2003, 170-172.

¹⁸⁷ Aberth 2003, 173.

¹⁸⁸ Aberth 2003, 173.

Marian: Όχι, είσαι περίεργος επειδή θες να κάνεις κάτι γι' αυτό. Είσαι πρόθυμος να αφηγήσεις τον Sir Guy, ακόμα και τον Πρίγκηπα Ιωάννη και να ρισκάρεις την ζωή σου. Και κανένας από αυτούς τους ανθρώπους δεν ήταν Νορμανδός.

Robin: Νορμανδός ή Σάξονας. Τι σημασία έχει; Είναι η αδικία που μισώ, όχι οι Νορμανδοί.

...

Marian: Συγγνώμη. Αρχίζω να καταλαβαίνω... έστω και λίγο πλέον.

Τον παραπάνω διάλογο ο Aberth τον ερμηνεύει ως μια επιτυχημένη απόπειρα διαφήμισης του New Deal.¹⁸⁹

Πιο σημαντικό ωστόσο είναι η μίξη που προέκυψε και ο αντίκτυπός της στην κοινωνική συνείδηση. Η γνωστή πρώιμη νεωτερική εικόνα του υπερασπιστή των φτωχών, Robin Hood, φαίνεται να εισβάλλει στην ταινία. Ο Robin Hood και εδώ κλέβει από τους πλούσιους μόνο για να δώσει στους φτωχούς και να τους βοηθήσει. Η αδικία είναι που τον ενοχλεί και είναι πρόθυμος να γίνει ο υπερασπιστής των φτωχών στον αγώνα. Παρατηρούμε λοιπόν την πολύ ενδιαφέρουσα μείξη των διαφορετικών χρονικοτήτων που εμπεριέχει μια ταινία. Ήδη από την πρώτη σκηνή γίνεται σαφές πως ο 12^{ος} αι. είναι ο ιστορικός χρόνος της ταινίας. Για λόγους πολιτικούς -δηλαδή το New Deal- επιλέγεται η έμφαση σε ένα στοιχείο του Robin Hood που όμως αποτελεί χαρακτηριστικό του Robin Hood της Πρώιμης Νεότερης Ευρώπης. Η επιτυχημένη αυτήν μίξη σε συνδυασμό με την δημοσιότητα της ταινίας θα οδηγήσουν σε μια ισχυρή συνένωση του Robin Hood με την εικόνα του ληστή που κλέβει από τους πλούσιους και δίνει στους φτωχούς. Μέχρι και σήμερα, όσο και να μην γνωρίζει κάποιος με ακρίβεια την πλοκή του Robin Hood, το ένα στοιχείο που θα συνεχίσει δυναμικά και στις επόμενες αναπαραστάσεις του και θα κυριαρχήσει είναι εχθρού των πλουσίων, που κλέβει από αυτούς για να δώσει στους φτωχούς.

Η ταινία του 1938 είναι ένα καλό παράδειγμα που ενώ αποφέρει το πνεύμα του μεσαιωνικού Robin Hood, δίνει στον θεατή αρκετές αφορμές για να γυρίσει στα βιβλία του και να ερευνήσει ξανά. Όντας μια μίξη τριών διαφορετικών χρόνων, αποδίδει πολλά διαφορετικά χαρακτηριστικά που όλα καλύπτονται υπό το πέπλο του μακρινού Μεσαίωνα. Το έργο του Sir Walter Scott, Ιβανός, φαίνεται να έπαιξε κεντρικό ρόλο, ενώ ο Aberth αναφέρει και το έργο του Reginald de Koven, Robin Hood, 1890, όπερα που ήταν αρκετά γνωστή. Η έμφαση στην πρώιμη νεότερη περίοδο επίσης μπορεί να ερμηνευθεί από την επιλογή των παραγωγών του F. M. Padelford, ειδικού της λογοτεχνίας της περιόδου της Ελισσάβητ, δηλαδή του 16^{ου} αι. και όχι κάποιου ιστορικού του Μεσαίωνα.¹⁹⁰

Από τον “Χαρούμενο” Robin Hood έως τον “Βρώμικο” του 1976, οι ταινίες μετά το 1938 έως και το 1976

Μέχρι το 1952 και την επόμενη μεγάλη προσπάθεια απεικόνισης εκ νέου του Robin Hood στον κινηματογράφο, προηγούνται τρεις παραγωγές. Με το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, μόλις το 1946 προβάλλεται μια ταινία που σχετίζεται εκ πρώτης όψεως έμμεσα με τον Robin Hood. The Bandit of Sherwood Forest (1946) των George Sherman και Henry Levin με τον Russell Hicks στον ρόλο του Robin Hood και τον Corne Wilde στον ρόλο του γιου του Robert. Η ταινία παρουσιάζεται ως συνέχεια του κλασικού ήρωα, με τον Robin Hood να επισκέπτεται ξανά το δάσος του Sherwood και

¹⁸⁹ Aberth 2003, 173-174.

¹⁹⁰ Aberth 2003, 167.

να καλεί τους παλιούς του συντρόφους για να τους ενημερώσει για τον νέο κίνδυνο. Σαν να μην πέρασε μια μέρα, οι σύντροφοι του Robin Hood συγκεντρώνονται γύρω του και ακολουθεί μια σύντομη εισαγωγή που δίνει τα απαραίτητα στοιχεία για να ακολουθήσει κάποιος την πλοκή. Ο Robin Hood είναι ο Earl of Huntington και ως Robin Hood μαζί με τους συντρόφους του είχαν αντισταθεί και θριαμβεύσει έναντι της τυραννίας του Πρίγκιπα Ιωάννη ενώ μάλιστα κατάφεραν και την σύνταξη της Magna Carta. Με μεγάλη έμφαση στην επιστροφή μιας τυραννίας όμοιας με την παλιά απλώς με διαφορετικό πρόσωπο, στόχος των παράνομων του Sherwood είναι η διασφάλιση της Magna Carta και η αντιμετώπιση του νέου τύραννου William of Pembroke. Ήδη από αυτήν την σκηνή ο Robin Hood δίνει το βάρος στον Robert, τον γιο του, καθώς αναφέρει πως τον έχει αναθρέψει για ακριβώς μια τέτοια περίπτωση.

Παρά τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Robert -που έχει ακριβώς το ίδιο όνομα με τον Robin Hood της ταινίας του 1922- η ταινία σύντομα αποδεικνύεται ως μια κλασική “swashbuckler” ταινία με τις βασικές θεματικές του Robin Hood να γεμίζουν το σενάριο χωρίς όμως τα νοήματα και την ατμόσφαιρα που περίβαλλε τον μεσαιωνικό Robin Hood. Ο Robert θα αντιστέκεται στους φρουρούς του William αλλά η σχεδόν ανέκφραστη αλλά επαναλαμβανόμενη του τάση να φωνάζει “Κάτω η τυραννία” αποδίδει έναν γελοίο τόνο στο πρόσωπο του Robert. Βασικές θεματικές της ταινίας είναι η μονομαχία του Robert με έναν μεγάλο σε ηλικία Friar Tuck, η συνάντηση με την μεταμφιεσμένη βασίλισσα και Lady Catharine στο δάσος, η κρυφή επίθεση των παρανόμων στο κάστρο του Nottingham, η μεταμφίεση της Lady Catharine σε μοναχή καθώς και η τελική μονομαχία ανάμεσα σε Robert και William θυμίζουν τις βασικές θεματικές των προηγούμενων ταινιών του Robin Hood. Ο Robert βέβαια παρουσιάζεται ως ενθουσιώδης νέος και το ρομάντζο ανάμεσα σε αυτόν και την Lady Catharine βρίσκεται στο επίκεντρο της πλοκής. Η ταινία κλείνει με τον νεαρό βασιλιά να συγχαίρει τον Robert και τους παράνομους, ο Robert αποκτά τον τίτλο Earl of Shutherland και με “διαταγή” του βασιλιά του παντρεύεται την Lady Catharine.

Μέχρι και οι χαρακτήρες ανταποκρίνονται στα πρότυπα που έθεσαν οι ταινίες του Robin Hood καθώς ο Σερίφης είναι ο αφελής κακός -όπως ακριβώς ήταν ακόμα και από την ταινία του 1922-, ο William ο κύριος εχθρός του Robert που λαμβάνει τον ρόλο του τύραννου -όπως ο Ιωάννης θέλει να αρπάξει τον θρόνο του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου- και ο συνεργός του και πιστός βαρόνος ακολουθεί τον ρόλο ενός ασήμαντου Sir Guy που δρα ως δεξί χέρι του William αν και ομολογουμένως ένα αρκετά ασήμαντο δεξί χέρι. Αντίστοιχα οι καλοί της ταινίας είναι οι παράνομοι που πλέον έχουν γεράσει. Στο επίκεντρο βρίσκεται ο Robert με την Catharine αλλά παρουσιάζει ενδιαφέρον η επιλογή του Allan-A-Dale ως κατασκόπου στο Κάστρο Nottingham και μοναδικού από τους παλιούς παράνομους που έχει κάποια ουσιαστική σημασία στο σενάριο.

Το γεγονός πως η ταινία ακολούθησε την λήξη του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου σίγουρα επηρέασε τα μηνύματα της. Ακόμα και η νουβέλα *The son of Robin Hood*, στην οποία βασίζεται εν μέρει η ταινία, εκδόθηκε το 1941 από τον Paul A. Castleton¹⁹¹, κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου με το Pearl Harbor να έπεται.

Η συνεχής εμμονή της ταινίας να τονίζει την αντίσταση στην τυραννία και η έμφαση που δίνει στο γεγονός μιας όμοιας τυραννίας με αυτήν του παρελθόντος απλώς με “διαφορετικό πρόσωπο” θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Επίσης η εμφάνιση του φόβου της κατασκοπίας του εχθρού μπορεί να συσχετιστεί με το κλίμα της περιόδου του ψυχρού πολέμου και τον αντικομμουνισμό που κυριαρχούσε στις ΗΠΑ. Όποιοι και αν είναι οι λόγοι που οδήγησαν στην επιλογή των συγκεκριμένων

¹⁹¹ Harty 1999, 26.

θεματικών, το *Bandit of Sherwood Forest* (1946) καταλήγει να είναι μια ταινία για τον Robin Hood, η ίδια επιλέγει να ακολουθήσει τον γιο του, αλλά στην ουσία αυτό την επιτρέπει να δράσει με μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τις θεματικές της χωρίς όμως να χάνει την ελευθερία να επαναχρησιμοποιήσει τις βασικές του θεματικές όπως αυτές έχουν οριστεί από τις προηγούμενες ταινίες-πρότυπα.

Δύο ταινίες προηγούνται του 1952 και της μεγάλης απόπειρας της Disney να λάβει την πρωτοκαθεδρία στις ταινίες του Robin Hood. Το 1948 το *Prince of Thieves* θα βασιστεί εν μέρει στην νουβέλα του Αλέξανδρου Δουμά του 1872, *Robin Hood, The Prince of Thieves*. Η ταινία του Howard Bretherton με πρωταγωνιστή τον Jon Hall δεν θα τολμήσει να αντιμετωπίσει την παραγωγή του 1938, η οποία μάλιστα έκλεινε τα δέκα της χρόνια με αποτέλεσμα να αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον γύρω της. Αντιθέτως, όπως και η ταινία του 1946 επέλεξε να προσθέσει κάτι στον θρυλικό ληστή, έτσι και το 1948 θα εστιάζει στην πλοκή της νουβέλας του Δουμά με θέμα το ρομάντζο ανάμεσα στους Sir Allan Claire και την Lady Christabel. Παρά τις εναντιώσεις που είχαν από τον οικογενειακό τους κύκλο, ο Robin Hood θα τους βοηθήσει να παντρευτούν. Η ταινία μάλιστα θυμίζει και το σενάριο της παραγωγής του 1913 *Robin Hood* του Theodere Marston¹⁹². Κατά τον Stephen Knight αυτή η εναλλαγή θεματικών και η ευκολία με την οποία ο Robin Hood μπορεί να προσθέσει υλικό στον θρύλο αποδεικνύει την ελαστικότητα του μεσαιωνικού ήρωα να προσαρμόζεται και να καλύπτει τις ανάγκες τόσο των παραγωγών όσο και του κοινού τους¹⁹³.

Η σύντομη αυτή περίοδος κλείνει με μια εξίσου φιλόδοξη προσπάθεια να εκμεταλλευτούν την φήμη του *The Adventures of Robin Hood* (1938) με μια επιστροφή στον γιο του. Αυτήν την φορά στην ταινία *Rogues of Sherwood Forest* (1950) του Gordon Douglas, ο John Denek στον ρόλο του Robin, γιου του Robin Hood, επιστρέφει για να συσπειρώσει την διαλυμένη συμμορία του πατέρα του και να αντιμετωπίσει την βαριά φορολογία που επέβαλε ο Βασιλιάς Ιωάννης. Αυτήν την φορά το ρομάντζο εστιάζει στην Marianne που ο Ιωάννης έχει τάξει ως γυναίκα στον κόμη της Φλάνδρας. Ο Robin θα σώσει την Marianne και οι ενέργειες του θα οδηγήσουν στην υπογραφή της Magna Carta. Η φιλοδοξία της ταινίας να ενώσει τα νήματα με τις προηγούμενες επιτυχίες του 1922 και του 1938, όσο και με την ενδιάμεση περίοδο υποδεικνύονται τόσο από το σενάριο της ταινίας όσο και από την επιλογή του ηθοποιού για τον little John. Όπως επισημαίνει ο Aberth, η ταινία θα δανειστεί κάποιο υλικό από την ταινία του 1938 καθώς και τον Allan Hale ο οποίος θα υποδυθεί για τρίτη φορά τον little John μετά τις παραγωγές του 1922 και 1938¹⁹⁴. Η έμφαση της ταινίας δίνεται τόσο στο ρομάντζο του Robin με την Marianne όσο και στο “swashbuckler” είδος χωρίς όμως την προσοχή των μεγάλων παραγωγών του 1922 και του 1938.

Χωρίς κάποια ταινία να μπορεί να ανταγωνιστεί την επιτυχία και την φήμη του Flynn και της ταινίας του 1938, η Disney αποφασίζει να γυρίσει την δική της εκδοχή του μεσαιωνικού ήρωα. Το 1952 θα προβληθεί το *The Story of Robin Hood and His Merrie Men*. Σκηνοθετημένη από τον Ken Annakin και με τον Richard Todd στον ρόλο του Robin Hood, η ταινία θα κάνει την δική της προσπάθεια να διεκδικήσει την ιστορία του Robin Hood.

Η πλοκή ακολουθεί το παράδειγμα του 1922 καθώς την σύντομη αφήγηση ενός τροβαδούρου ακολουθεί ένα έγγραφο που μας δίνει της πληροφορίες της χρονολογικής τοποθέτησης της ταινίας. Και αυτήν την φορά η σταυροφορία του Ριχάρδου του

¹⁹² Harty 1999, 217.

¹⁹³ Knight 1999, 38.

¹⁹⁴ Harty 1999, 238.

Λεοντόκαρδου επιλέγεται ως η πιο κατάλληλη. Μια ζωγραφισμένη αποτύπωση της έπαυλης του Huntington αποτελεί την γέφυρα για την μεταφορά μας στον μεσαιωνικό κόσμο που αναπαριστά η ταινία. Σημαντική διαφορά της ταινίας φαίνεται να είναι η απομάκρυνση του συσχετισμού Robin Hood και κόμη του Huntington. Ο Robin Fitztooth είναι υπήκοος του κόμη του Huntington και ερωτευμένος με την Marian, την κόρη του κόμη. Ο έρωτας ανάμεσα σε Robin και Marian αποτελεί κεντρικό στοιχείο του χαρακτήρα του Robin.

Η ταινία ακολουθεί το ήδη καθιερωμένο μοτίβο που ακολούθησαν και οι προγενέστερες εκδοχές του ήρωα. Ο Ριχάρδος αναχωρεί για τις σταυροφορίες και ο Πρίγκηπας Ιωάννης ήδη οργανώνει το σχέδιο διαδοχής του. Συνέταιρος του και κεντρικός ανταγωνιστής είναι ο Σερίφης του Nottingham ο οποίος τοποθετήθηκε στον ρόλο αυτόν από τον ίδιο τον Πρίγκηπα Ιωάννη. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες ταινίες, η παραγωγή του 1952 φέρνει έναν αποφασισμένο και σοβαρό σερίφη, σίγουρα όμως όχι πιο έξυπνο καθώς αποτυγχάνει συνεχώς να αντιμετωπίσει τον Robin. Ο μοχθηρός σερίφης θα υπάρξει αιχμάλωτος του Robin και συνεχώς θα πέφτει θύμα των παράνομων με αποτέλεσμα να γνωστοποιούνται οι δόλιες προθέσεις του έναντι των χωρικών και του Βασιλιά Ριχάρδου.

Το πρώτο μισό της ταινίας παρουσιάζει την μετατροπή του Robin Fitztooth σε παράνομο και στην συνέχεια σε Robin Hood, ενώ το βάρος της πλοκής δίνει έμφαση σε ήδη γνωστές περιπέτειες του Robin. Ο διαγωνισμός τοξοβολίας, η συνάντηση με τον little John και τον Friar Tuck και τέλος η αναμέτρηση με τον σερίφη στο δάσος και η αιχμαλωσία του αποτελούν θέματα που ήδη οι παραγωγές του 1922 και ειδικά του 1938 έχουν παρουσιάσει. Μια μικρή διαφορά ίσως αποτελεί η επιλογή του Annakin να εστιάζει περισσότερο στην συντροφιά και στον σερίφη παρά στον ίδιο τον Robin.

Το δεύτερο μισό της ταινίας διαδραματίζεται δύο χρόνια μετά και με τα νέα της αιχμαλωσίας του Ριχάρδου να πλαισιώνουν την θεματολογία του. Η βασίλισσα, ο αρχιεπίσκοπος του Canterbury και η Marian θα λάβουν τον κεντρικό ρόλο σε αυτό προσπαθώντας να μαζέψουν τα χρήματα για την απελευθέρωση του Βασιλιά Ριχάρδου. Ο έρωτας της Marian και του Robin θα επανέλθει στην πλοκή και η διαφορά του Ιωάννη και του σερίφη θα γνωστοποιηθούν και στην βασίλισσα. Η εμφάνιση του βασιλιά στην ταινία θα γίνει με τον γνωστό σε όλους πλέον τρόπο. Μεταμφιεσμένος θα πάει στο δάσος του Sherwood και θα βρει τους παράνομους. Ο Robin θα ανακηρυχθεί κόμη του Locksley και θα πάρει για γυναίκα του την Marian.

Παρά την προσπάθεια της ταινίας να συναγωνιστεί της παραγωγές του 1922 και του 1938, όπως επισημαίνει ο Harty, η ταινία δεν φαίνεται να προσθέτει κάτι καινούργιο ή ασυνήθιστο στον μύθο, ενώ συνεχίζει να ακολουθεί την παράδοση του “swashbuckling” είδους¹⁹⁵. Ακόμα και η αποδέσμευση του Robin από τον κόμη του Huntington δεν αποτελεί ιδιαίτερη πρωτοτυπία καθώς η ταινία συνεχώς εστιάζει στο χαρακτηριστικό του Robin να κλέβει από τους φτωχούς και να δίνει στους πλούσιους, περισσότερο ίσως από τις προηγούμενες παραγωγές. Τόσο ο ίδιος ο Robin το τονίζει ως απαραίτητο στοιχείο για τους παράνομους του Sherwood όσο και ο τροβαδούρος που αποκαλύπτεται ως Allan-a-Dale, το επισημαίνει ως μια ιδιόμορφη πρακτική των παράνομων του Sherwood.

Ο Aberth επισημαίνει μερικές ιστορικές λεπτομέρειες που η ταινία πέτυχε σε σχέση με τις προγενέστερες. Μια τέτοια λεπτομέρεια είναι πως Ριχάρδος αφήνει την μητέρα του υπεύθυνη να διοικεί την Αγγλία μαζί με τον επίσκοπο του Ely -παρότι ο Πρίγκηπας Ιωάννης παρουσιάζεται ως άτομο με αρκετή δύναμη ώστε να χειρίζεται και να

¹⁹⁵ Harty 1999, 252.

συγκεντρώνει φόρους μέσω των συνεργατών του¹⁹⁶. Τόσο ο Aberth όσο και ο Harty συμφωνούν στην αποτυχία της ταινίας να ξεπεράσει την παραγωγή του 1938, ενώ ο Aberth τονίζει και την ασήμαντη οικονομική επιτυχία¹⁹⁷.

Από το 1952 έως και το 1976, ακολουθεί μια περίοδος όπου οι ταινίες του Robin Hood είτε αποτυγχάνουν να κλέψουν τις εντυπώσεις είτε αποτυγχάνουν να είναι ταινίες Robin Hood. Πατώντας πάνω στην δόξα που είχε χτιστεί το 1938, βασίζονται στην δημοσιότητα του ήρωα παρά στην ίδια την ταινία που γυρίζεται για να καλύψουν τα έξοδα.

Πολλές παραγωγές τις περιόδου αυτής δεν προσπαθούν να ανταγωνιστούν τον κλασικό μύθο που πλέον έχει διαμορφωθεί, ωστόσο αφηγούνται τις δικές τους ιστορίες με την μάσκα των γνωστών χαρακτήρων του Robin Hood. Το 1954 το *Men of Sherwood Forest* του Val Guest θα προσθέσει την δική του ιστορία με τον Robin να μεταμφιέζεται σε τροβαδούρο για να σώσει τον αιχμάλωτο Ριχάρδο σε μια αποστολή αυτοκτονίας. Εν τέλει οι γνωστοί φίλοι του Robin Hood θα σώσουν και τους δύο από το γερμανικό κάστρο όπου κρατούνται αιχμάλωτοι. Πέρα του μύθου και της κλασικής παράδοσης του Robin Hood, το 1958 το *Son of Robin Hood* θα φέρει στο προσκήνιο άλλη μια ιστορία για το παιδί του Robin Hood με μια ενδιαφέρουσα αλλαγή. Αντί για γιο, ο Robin Hood έχει κόρη. Παρά την έμφαση στις μονομαχίες που έχει η ταινία, η τελική μάχη θα γίνει από τον Jamie, τον εραστή της και όχι από την ίδια.

Με την αλλαγή της δεκαετίας, η δεκαετία του 1960 θα συνεχίσει να επικεντρώνεται σε ταινίες με πληθώρα μονομαχιών με μόλις ένα παράδειγμα να ξεφεύγει από το μοτίβο αυτό για να προσφέρει κάτι το εξαιρετικά ενδιαφέρον στην παράδοση του κινηματογραφικού ληστή, πρόκειται για το *Robin and the 7 Hoods* του Gordon Douglas. Η δεκαετία θα ξεκινήσει με δύο αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους ταινίες. Το *Robin Hood e I Pirati* θα παρουσιάσει μια ιστορία πειρατών οι οποίοι αν και ανταγωνιστές του Robin θα καταλήξουν συνεργάτες. Από την άλλη το *Sword of Sherwood Forest* του Terence Fisher θα πατήσει εν μέρει στον κλασικό μύθο που έχει διαμορφωθεί με τον σερίφη να επιστρέφει ως ο κεντρικός εχθρός. Το 1967 θα είναι η χρονιά όπου ο Robin θα επαναποθετηθεί στον κλασικό του μύθο με το *Challenge of Robin Hood* C.M. Pennington-Richards. Χωρίς να έχει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ταινία από μόνη της, φαίνεται πως μια επιστροφή στον κλασικό Robin Hood θεωρούνταν απαραίτητη πριν φουντώσουν ξανά τόσο οι κινηματογραφικές παραγωγές όσο και οι τηλεοπτικές.

Η δεύτερη παραγωγή που είδε την δημοσιότητα την ίδια χρονιά απέχει πολύ από οποιαδήποτε άλλη ταινία του Robin Hood. Το *Robbo and the Seven Hoods* (1964) του Gordon Douglas και πρωταγωνιστή τον Frank Sinatra ζωντανεύουν τον μεσαιωνικό ήρωα σε ένα τελειώς νέο χρονικό και γεωγραφικό πλαίσιο. Την εποχή της ποτοαπαγόρευσης στο Chicago, η ταινία παρά το γεγονός ότι είναι μιούζικαλ, καταφέρνει να θίξει μια θεματική του Robin Hood μεσαιωνική και κεντρική για την κοινωνία που τον γέννησε. Αν και αναφέρεται το γεγονός πως ο Robbo κλέβει από τους πλούσιους για να δώσει στους φτωχούς, η ταινία δίνει μεγάλη έμφαση στο πρόβλημα της διαφθοράς της δικαιοσύνης. Ο Robbo αναλαμβάνει τον ρόλο αντιμετώπισης αυτής της διαφθοράς ενώ ο διεφθαρμένος σερίφης και ο Guy Gisbourne -αντίπαλος αρχηγός συμμορίας- αποτελούν τους κεντρικούς του ανταγωνιστές και σύμβολα της διαφθοράς. Η βαρύτητα στα μηνύματα περί διεφθαρμένης δικαιοσύνης των μεσαιωνικών ιστοριών του Robin Hood, παρά το σύγχρονο πλαίσιο που τα εντάσσει η ταινία, αποτελεί

¹⁹⁶ Aberth 2003, 176.

¹⁹⁷ Aberth 2003, 176.

μοναδικό και πρωτότυπο παράδειγμα. Ο Aberth χαρακτηρίστηκε αναφέρει πως “καμία άλλη ταινία δεν φαίνεται να έχει αναλάβει από τότε αυτήν την δοκιμασία”¹⁹⁸.

Από το 1967 και για εννιά χρόνια ο Robin Hood θα παρουσιαστεί ακόμα και σε ταινία soft-porn. Στην *Ribald Tales of Robin Hood* (1969) ο Robin Hood και οι σύντροφοι του δεν έχουν κανέναν στόχο παρόμοιο με τις προηγούμενες ταινίες αλλά αντιθέτως κύριο μέλημα τους είναι οι κυρίες του Sherwood Forest.

Από την αρχή της δεκαετίας μέχρι και το 1976, πολλές χώρες¹⁹⁹ θα αναλάβουν την δική τους παραγωγή του Robin Hood για την μεγάλη οθόνη. Καμία από αυτές τις παραγωγές δεν θα έρθει να προσθέσει κάτι ουσιαστικό στον μύθο του Robin Hood σε σχέση με τον μεσαιωνικό του εαυτό. Στην καλύτερη των περιπτώσεων κάποιες θα συνδυάσουν μερικές μεσαιωνικές ιστορίες μεταξύ τους με μια εξαιρετική δόση φαντασίας. Η περίπτωση της ισπανικής και ιταλικής παραγωγής του José Luis Merino *Robin Hood, el arquero invencible* (1971) θα αποτελέσει ένα τέτοιο παράδειγμα. Στην ταινία ο Sir Allan Clare, επιστρέφοντας από την σταυροφορία στους Αγίους Τόπους, βρίσκει πως η γη που του άνηκε έχει περάσει στα χέρια του Sir Tristan. Το γεγονός πως ο Robin Hood βοηθάει τον Sir Allan Clare να βρει τα λεφτά για να πάρει πίσω την γη του θυμίζει την πρώτη ιστορία που συναντάμε στο *Gest*²⁰⁰ όπου ο Robin συναντάει τον χρεωκοπημένο ιππότη που έχει χάσει την γη του. Όπως και στην ταινία, έτσι και στην μεσαιωνική προέλευσης ιστορία, ο Robin του δίνει τα λεφτά που χρειάζεται. Βέβαια η ταινία ξεφεύγει πολύ από το μεσαιωνικό πνεύμα της ιστορίας καθώς προσθέτει δικά της στοιχεία. Παράδειγμα αποτελεί το γεγονός πως η ανιψιά του Sir Allan Clare παίζει κεντρικό ρόλο καθώς ο Βαρόνος Fritz-Alvise του Nottingham -χαρακτήρες που δεν μπορούν να εντοπιστούν στο *Gest*- έχει τάξει το χέρι της στον Sir Tristan. Ο Harty για τις ιταλικές αυτές παραγωγές σχολιάζει με αφορμή το *Robin Hood frecce fagioli e Karate* (1975) πως “οι Ιταλοί παραγωγοί ταινιών, από παλιά γοητευμένοι από τις μεσαιωνικές πλοκές (ή και ψεύτομεσαιωνικές πλοκές), συνεχίζουν να κάνουν μερικές πολύ χαζές ταινίες”²⁰¹. Αυτό ισχύει τόσο για την παραγωγή του 1971 όσο και για του 1975.

Πριν περάσουμε στο 1976 και σε μια αρκετά ριζικά διαφορετική ταινία του Robin Hood, αξίζει να αναφερθεί έστω και συνοπτικά η νέα προσπάθεια της Disney. Το 1973 θα προβληθεί το *Robin Hood*, ταινία κινούμενων σχεδίων όπου οι χαρακτήρες θα είναι ζώα. Αν και απέχει από τα καλύτερα κινούμενα σχέδια της Disney είναι μια ευχάριστη ταινία που φέρνει και πάλι στο προσκήνιο την κλασική κινηματογραφική ιστορία του Robin Hood όπως αυτήν ορίστηκε το 1938. Η ταινία φέρνει και πάλι στο επίκεντρο τον Πρίγκηπα Ιωάννη που με την συνεργασία του σερίφη του Nottingham προσπαθεί να σφετεριστεί τον θρόνο του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου που λείπει λόγω της σταυροφορίας στον Αγίους Τόπους. Ο διαγωνισμός τοξοβολίας, η αιχμαλωσία του Robin Hood, η επιστροφή του Ριχάρδου καθώς και το τέλος της ταινίας με τον γάμο του Robin και της Marian αποτελούν τις βασικές θεματικές της ταινίας. Μάλιστα η προσπάθεια αυτήν της Disney δέχτηκε θετικότερη ανταπόκριση από την ταινία του 1952 και φαίνεται να είναι πιο πετυχημένη²⁰².

Παρά την πληθώρα ταινιών, όλη η περίοδος μένει αφοσιωμένη στο στερεότυπο ενός “καθαρού” και μυθικού Μεσαίωνα με τον γενναίο και παράτολμο Robin Hood που στο τέλος καταφέρνει να πετύχει τον στόχο του παρά τις αντιξοότητες. Λίγο ρομάντζο με πολύ ξιφομαχία και “derring-do” φαίνεται να ορίζει τις ταινίες. Αν και οι

¹⁹⁸ Aberth 2003, 177.

¹⁹⁹ Για τον κατάλογο των ταινιών του Robin Hood βλ. σσ. 65-66.

²⁰⁰ Για περισσότερες πληροφορίες για το A llyttle geste of Robyn Hode βλ. Κεφ. Ι.

²⁰¹ Harty 1999, 234.

²⁰² Aberth 2003, 176.

πλοκές διαφέρουν μεταξύ τους, λειτουργούν πάντα πάνω σε αυτού τους δύο άξονες. Έχουμε συνεχώς αφορμές για να προκύψει ακόμα περισσότερη δράση κατά την διάρκεια της πλοκής και να αναδειχθεί ο Robin Hood ως ο ήρωας που κερδίζει τους εχθρούς παρά τους κινδύνους και τις δυσκολίες.

Το 1976 θα προβληθεί το Robin and Marian ταινία σκηνοθετημένη από τον Richard Lester και τον Sean Connery ως Robin Hood. Η ταινία αν και απέτυχε να συναντήσει τις προσδοκίες των παραγωγών της -καθώς από τα 5\$ εκατ. που χρειάστηκαν για την παραγωγή της, επέφερε μόλις τα 4\$ εκατ.²⁰³- σίγουρα κατάφερε να κερδίσει τις εντυπώσεις -είτε αρνητικές είτε θετικές, αν και μάλλον οι θεατές της εποχής της έδειξαν με τον τρόπο τους τι εντυπώσεις αποκόμισαν.

Παρά τον τίτλο της ταινίας, το ρομάντζο δεν αποτελεί το ιδιαίτερο στοιχείο της ταινίας. Ένα πλάνο με σάπια μήλα ανοίγουν την ταινία, και γρήγορα ακολουθεί η εμφάνιση ενός μεσήλικα Robin Hood. Μαζί με τον little John, ο Robin Hood έχει ακολουθήσει τον βασιλιά του τόσο στις σταυροφορίες όσο και στις μάχες του στην Γαλλία. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες ταινίες, ο Βασιλιάς Ριχάρδος παρουσιάζεται απληστος και ανελέητος. Η απληστία του οδηγεί στην σφαγή ενός ανυπεράσπιστου κάστρου και στον θάνατο του από τον μοναδικό γέρο-πολεμιστή του κάστρου. Το βέλος του γέρου-πολεμιστή αν και δεν θα σκοτώσει αμέσως τον βασιλιά, θα οδηγήσει άμεσα στον θάνατο του. Ο Robin κουρασμένος από τις μάχες θα αρνηθεί να βοηθήσει σε μια τέτοια σφαγή.

Η συγχώρεση του Robin για την ανυπακοή του δεν θα έρθει όμως από την γενναιοδωρία του Ριχάρδου, αλλά από τον θάνατο του. Αν και τον απελευθερώνει, στα λόγια του φαίνεται πως δεν το θεωρεί ελευθερία αλλά αντιθέτως κατάρα να ζήσει ο Robin ως πληβείος χωρίς την καθοδήγηση του βασιλιά του. Ο κουρασμένος Robin Hood θα επιστρέψει στο Sherwood, όχι όμως για να φυσήξει θριαμβευτικά το κέρασ και να συγκεντρώσει τους συντρόφους του ξανά. Αντιθέτως θα βρεθεί σε έναν κόσμο που ο χρόνος έχει αφήσει τα εμφανή του σημάδια. Το κέρασ σε μια συμβολική σκηνή έχει γεμίσει χόρτα και δεν βγάζει τον ήχο που κάποτε μπορούσε να κάνει. Στο Sherwood μόλις ελάχιστοι από τους συντρόφους του έχουν μείνει, οι περισσότεροι νεκροί από τον χρόνο και οι υπόλοιποι σκορπισμένοι. Ο πατέρας του little John έχει πεθάνει στην πατρίδα του, το Barnsdale. Η Marian έχει γίνει μοναχή στο μοναστήρι στο Kirkess και ο σερίφης παραμένει το ίδιο ισχυρός με παλιά.

Η ταινία λαμβάνει πολλές διαστάσεις, αλλά μία αξίζει να αναφερθεί. Η παρακμή και η κρίση της ηλικίας. Παρά την ευφυΐα του Robin, ο κόσμος έχει αλλάξει. Το σώμα του είναι γεμάτο σημάδια και οι προσπάθειες του προδίδουν την κούραση του. Η πλοκή κινείται γύρω από την διαταγή του Βασιλιά πλέον Ιωάννη που σε μια επίδειξη δύναμης έναντι του Πάπα Ιννοκέντιου III θα διατάξει την αιχμαλωσία όλων των υψηλόβαθμων κληρικών της Αγγλίας, μαζί επομένως και την Μάριαν. Ο Robin θα μεταμφιεστεί σε έμπορο και θα την διασώσει. Θα εκπαιδεύσει νέους κλέφτες και θα προσπαθήσει να κερδίσει τόσο την παλιά της αγάπη όσο και να ζήσει ξανά το όνειρο του Robin Hood, του ληστή του Sherwood. Η ταινία σε μια κίνηση εναντίωσης με τις προηγούμενες αναφέρει πως όσα τραγουδάν οι τροβαδούροι δεν ισχύουν με τον ίδιο τον Robin να ξεσπά γελώντας, “Μα δεν τα κάναμε!”.

Ο σερίφης επιστρέφει ως μια συμπαθητική μορφή, εγγράμματη και το ίδιο ανθρώπινη με τον Robin. Ενδιαφέρεται για τους συντρόφους του και προσπαθεί να εκπληρώσει της εντολές του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και την λιγότερη αιματοχυσία. Ούτε όμως ο Ιωάννης μπορεί να χαρακτηριστεί ως επίκεντρο των

²⁰³ Aberth 2003, 185.

συμφορών του Robin. Σε μια πολύ σύντομη σκηνή, ο Ιωάννης, βασιλιάς της Αγγλίας, εμφανίζεται αρκετά προσκολλημένος προς την νεαρή γυναίκα του. Το Sherwood δεν τον απασχολεί μέχρι που ο Sir Ranulf τονίζει την αναγκαιότητα αυστηρής αντιμετώπισης. Στον ρόλο του κεντρικού εχθρού, αν και όχι τόσο για τον Robin αλλά για τον θεατή, ο Ranulf είναι η μορφή που ενσαρκώνει την διαφθορά και την μοχθηρότητα. Θα κλέψει από τους φτωχούς και θα δράσει με ακραίους τρόπους για να αντιμετωπίσει οποιονδήποτε υπαινιγμό για την τιμή του. Ενώπιον του Ιωάννη θα ζητήσει μια αξιόλογη δύναμη για την αντιμετώπιση του κινδύνου που βλέπει. Ο Ιωάννης δεν θα αναμειχθεί στην υπόθεση παρά μόνο θα απειλήσει τον σερίφη να λύσει το πρόβλημα επειδή αν δεν δει τον Robin κρεμασμένο τότε θα κρεμάσει αυτόν. Ο Ranulf αποχωρεί γελώντας, “Όπως και να έχει, εγώ κερδίζω” μουρμουρίζει σε μια σκηνή που τονίζει τον πραγματικό εχθρό της ταινίας που είναι ο Ranulf παρά ο σερίφης που ενδιαφέρεται για την δικαιοσύνη της περιοχής του.

Το ρομάντζο ανάμεσα σε Robin και Marian παραμένει εξαιρετικά μειωμένο για μια ταινία με την ονομασία αυτήν. Το τέλος τονίζει την παρακμή που επήλθε στον Robin με τον κοινό θάνατο του Robin και της Marian. Ο Robin δίχως να το ξέρει πίνει το δηλητήριο που του δίνει η Marian και που η ίδια έχει πάρει. Ένα βέλος αλλάζει το πλάνο και το μεταφέρει και πάλι στα σαπισμένα μήλα.

Η ταινία του 1976 έχει συζητηθεί αρκετά και όχι άδικα. Είναι η πρώτη ταινία που αποφασίζει να ξεφύγει από το “swashbuckling” είδος. Όπως είχε παρατηρήσει η Martha Driver²⁰⁴, είναι η εποχή που ο Μεσαίωνας ξεφεύγει από το ένα στερεότυπο για να περάσει σε ένα νέο. Από το ένδοξο παρελθόν και την ρομαντική ματιά των γενναίων ιπποτών και τίμιων βασιλιάδων, περνάμε σε έναν σκοτεινό Μεσαίωνα μέσα στην λάσπη. Οι βασιλιάδες είναι οι απόλυτοι άρχοντες και ασκούν την εξουσία τους όχι με σοφία αλλά με απληστία²⁰⁵. Ο Robin Hood του 1976 εντάσσεται σε αυτήν την κατηγορία. Ο Βασιλιάς Ριχάρδος είναι άπληστος, ο Ιωάννης ένας ανίκανος και ξεροκέφαλος βασιλιάς και οι ευγενείς θα κάνουν τα πάντα για να κερδίσουν. Τα δάση είναι σκοτεινά και άβολα και οι αγρότες δεν πρόκειται να γίνουν ικανοί κλέφτες στο πλευρό του Robin, αλλά αντιθέτως θα ισοπεδωθούν από τους ιπότες του Ranulf.

Η δεύτερη όψη του ίδιου ρεαλισμού είναι και η παρακμή του Robin. Ο Robin της ταινίας περνάει την κρίση της ίδιας του της ταυτότητας. Ο κόσμος τον θεωρεί πως είναι κάποιος άλλος, οι σταυροφορίες του άφησαν τραύματα τόσο σωματικά όσο και ψυχικά. Δεν έχει πολεμήσει για κανέναν αγνό σκοπό, αντιθέτως έχει δει σφαγές και έχει συμμετάσχει σε αυτές. Ο αγώνας της επιστροφής του είναι αγώνας να γίνει ο Robin του μύθου. Η ηλικία όμως τον έχει προλάβει και κάθε του πράξη απαιτεί όλες του τις δυνάμεις για να καταφέρει να επιβιώσει. Στο τέλος αν και μάχεται με τον σερίφη σε μια αρκετά ρεαλιστική μεσαιωνική μονομαχία, καταφέρνει να τον κερδίσει εξαιρετικά άτεχνη και “κουρασμένη” κίνηση του σπαθιού του που σίγουρα απέχει πολύ από τις μονομαχίες του *swashbuckler* κινηματογραφικού είδους. Ο Aberth παρατηρεί πως η μονομαχία θυμίζει την μονομαχία του Robin με τον Sir Guy στην ομώνυμη μεσαιωνική μπαλάντα²⁰⁶.

Η ταινία παρουσιάζεται χωρίς να το αναφέρει ξεκάθαρα ως η ιστορική πλευρά του Robin Hood. Δίνει γενναίες απαντήσεις που μια ιστορική μελέτη δεν θα μπορούσε να δώσει, αποδίδοντας και φόρο τιμής στις μπαλάντες. Αντλεί τόσο από την μεσαιωνική μπαλάντα του *Robin Hood and Guy of Gisbourne* όσο και από την αντίστοιχα μεσαιωνική μπαλάντα *Robin and the Potter*. Από την δεύτερη έχει εμπνευστεί την

²⁰⁴ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κεφ. II, σσ. 33-38.

²⁰⁵ Αντίστοιχο παράδειγμα της δεκαετία του 1970 αποτελεί και το *King Arthur, the Young Warlord* (1975) των Sidney Hayers, Pat Jackson και Peter Sasdy.

²⁰⁶ Aberth 2003, 181.

σκηνή που ο Robin θα μεταμφιεστεί σε έμπορο που πουλάει αγγεία. Η ταινία σφύζει από λεπτομέρειες που προσπαθούν να της αποδώσουν το ιστορικό της πρόσωπο και που μπορούν όπως πιστεύει η Driver, να γυρίσουν και τον ιστορικό στα βιβλία του. Ο θάνατος του Ριχάρδου αντλεί από την ιστοριογραφία, καθώς πέθανε από πληγή βέλους στο ίδιο κάστρο -αν και η διεξαγωγή και κατάληξη της πολιορκίας δεν ήταν ακριβώς όμοια με αυτήν της ταινίας²⁰⁷.

Με την έμφαση να πέφτει στην ιστορική λεπτομέρεια και τα γεγονότα της εποχής, είναι αρκετά εμφανές πως η ταινία αυτήν ακολουθεί διαφορετικό δρόμο από τις προηγούμενες. Αποδίδει φόρο τιμής στα νοήματα του μεσαιωνικού Robin Hood και ειδικά στο πρόβλημα της διαφθοράς της εξουσίας, ωστόσο προσπαθεί να μείνει πιστή στην ιστορική γνώση της περιόδου που διάλεξε και να αναπαραστήσει έναν “ιστορικό” Robin Hood παρά τον Robin Hood του θρύλου. Αν και η χρονική περίοδος τοποθετείται στις αρχές του 13^{ου} αι. και η τάση του Robin Hood να κλέβει από τους πλούσιους και να δίνει στους φτωχούς αποτελούν πραγματικότητα της ταινίας και συνέχεια της κινηματογραφικής του παράδοσης, η ταινία του Lester παραμένει η μόνη που δίνει τόση βαρύτητα στις μεσαιωνικές μπαλάντες του Robin Hood και που προσπαθεί να αναμετρηθεί σώμα με σώμα με τις τετριμμένες αναπαραστάσεις του Robin Hood κατά τις προηγούμενες κινηματογραφικές παραγωγές. Η ανίκανη βασιλεία του Ιωάννη και η άπληστη του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου, η επιλογή της κρίσης της μέσης ηλικίας που περνάει ο Robin Hood, ο σερίφης που αποτελεί μια ανταγωνιστική αλλά ταυτόχρονα και συμπαθητική προς τον θεατή μορφή καθώς και λεπτομέρειες όπως η φορολογία σε είδος και όχι αποκλειστικά σε νομίσματα, το άβολο δάσος και ο ρουχισμός τόσο των ιπποτών όσο και του Robin Hood καταφέρνουν να αποδώσουν έναν ρεαλιστικό Robin Hood που το κοινό του βέβαια δεν ήταν έτοιμο να αντικρίσει.

Βέβαια και αυτή η ταινία αποτελεί απότοκο των χρόνων παραγωγής της και διάφορα σημεία της πλοκής της φέρουν το κοινωνικό μήνυμα που ήθελε να προωθήσει. Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 έχουμε την έξαρση κινημάτων. Η εμπλοκή των ΗΠΑ στο Βιετνάμ είχε διεγείρει τόσο την Αμερική όσο και τον υπόλοιπο κόσμο. Οι εναντιώσεις για την βία που γεννήθηκε στο Βιετνάμ ήταν έντονες και κατά τον Aberth εισβάλλουν στην ταινία. Τόσο η σφαγή του ανυπεράσπιστου κάστρου όσο και η περιγραφή της σφαγής στην Άκρα αποτελούν μεταφορά για τους τρόμους που γέννησε το Βιετνάμ όπου η πολύχρονη παρουσία των ΗΠΑ οδηγούσε συνεχώς σε μεγαλύτερες σφαγές και αντίποινα σε μια προσπάθεια να κερδηθεί ο πόλεμος. Η Marian μάλιστα απηχεί την άποψη των αρνητών του πολέμου καθώς παραθέτει στον Robin τις φρίκες που επέφεραν οι σταυροφορίες²⁰⁸. Ακόμα και το παραδοσιακό μήνυμα της διεφθαρμένης εξουσίας έρχεται να αναμοχλευτεί με το σκάνδαλο που μόλις λίγα χρόνια πριν την προβολή της ταινίας οδήγησε τον Νίξον στην παραίτηση του²⁰⁹.

Παρά την προσπάθεια του Lester να ζωντανέψει έναν Robin Hood διαφορετικό και νέο για το κοινό του, η προσπάθεια του μάλλον ξέφευγε σε τέτοιο βαθμό από το “swashbuckling” είδος και τον ήρωα Robin Hood που η ταινία δεν κατάφερε να αφήσει τον ισχυρό αντίκτυπο της ταινίας του 1938. Θα αποτελέσει μοναδική στο είδος της με

²⁰⁷ Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Aberth 2003, 179-181. Ο John Aberth αναλύει τόσο τον θάνατο του Ριχάρδου όσο και τις ιστορικές λεπτομέρειες και παρεκκλίσεις της ταινίας. Η διαταγή του Ιωάννη για την αιχμαλωσία των κληρικών επίσης αντιστοιχεί στην διαμάχη του με τον Πάπα Ιννοκέντιο Γ'. Η μονομαχία του Robin με τον σερίφη, καθώς και το επεισόδιο που περιγράφεται για την σφαγή των παιδιών στην Άκρα κατά την Τρίτη Σταυροφορία αν και μπορούν να αντιστοιχηθούν σε ιστορικές μας γνώσεις, έχουν και στοιχεία επινόησης που εξυπηρετούν τόσο την πλοκή της ταινίας όσο και τα μηνύματα της.

²⁰⁸ Aberth 2003, 184.

²⁰⁹ Hobsbawm 2010, 317.

τις επόμενες ταινίες να υιοθετούν νέες φόρμουλες εξιστόρησης των περιπετειών του μεσαιωνικού ληστή. Όπως επισημαίνει ο Stephen Knight, ο Robin Hood του 1976 παρά την κριτική που άσκησε, παραμένει ένα μη δημοφιλές εγχείρημα ακριβώς γιατί αναθεώρησε τόσο τον μύθο ώστε να λάβει την απόρριψη των θεατών²¹⁰.

Ένας Εύκολα Μεταβαλλόμενος Ληστής, η Εμφάνιση του Σατιρικού Robin Hood, οι ταινίες μετά το 1976 έως και τα τέλη του 20^{ου} αι.

Οι επόμενες δύο δεκαετίες δεν θα καταφέρουν να παρουσιάσουν κάτι τόσο αξιόλογο όσο το 1976. Ίσως μεγαλύτερες επιτυχίες της περιόδου να αποτελούν οι κωμωδίες της παρά τα ιστορικά δράματα.

Αν και ταινία του αποκομμένου από τον δυτικό κόσμο ανατολικού μπλοκ και συγκεκριμένα παραγωγή της Σοβιετικής Ένωσης, αξίζει να αναφερθεί πως το 1977 κυκλοφόρησε η πρώτη ταινία της τριλογίας του Sergei Tarasov *Robin Hood's Arrows*. Με εχθρούς τον επίσκοπο του Nottingham και τον Sir Guy of Gisbourne, η ταινία δίνει βαρύτητα στον αγώνα τοξοβολίας και την παγίδα που του έστησαν εκεί για να τον φυλακίσουν.

Το 1982 θα προβληθεί το *Ivanhoe* με τον Robin Hood να εμφανίζεται ως δευτερεύων ρόλος, ταινία που βασίζεται στο ομώνυμο έργο του Sir Walter Scott και δεν σχετίζεται με τον μεσαιωνικό ή ακόμα και τον ληστή της Πρώιμης Νεότερης Ευρώπης.

Το 1984 το *Robin Hood and the Sorcerer* του Ian Sharp θα αποτελέσει το πιλοτικό επεισόδιο δύο σειρών για τον Robin. Με ανταγωνιστή τον Baron de Belleme η ταινία ήδη υπόσχεται πως οι σειρές που θα προκύψουν θα ξεφύγουν όσο και η ίδια από τον παραδοσιακό Robin Hood.

Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσπάθεια της ίδιας χρονιάς να γελοιοποιήσει τον Robin Hood. Η στροφή αυτήν ερμηνεύεται από την δυσκολία του κοινού του Robin Hood να δεχτεί την σοβαρή διάσταση του μεσαιωνικού ληστή, γεγονός που η αποτυχία του *Robin and Marian* ενισχύει. Κατά τον Knight η επιλογή για έναν κωμικό Robin Hood ανταποκρίνεται ακριβώς στον χαρακτήρα του Robin. Αποτελεί μια παράδοση που ελίσσεται και προσαρμόζεται διαρκώς, η πλοκή της εύκολα μεταβάλλεται ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής της. Η δυνατότητα του Robin Hood να μεταβάλλεται φαίνεται να ήρθε σε τέλεια συνάφεια τόσο με τον κινηματογράφο όσο και με την τηλεόραση.²¹¹

Το *The Zany Adventures of Robin Hood* (1984) του Ray Austin θα επιλέγει στον πρωταγωνιστικό ρόλο έναν μεσήλικα Robin Hood και τον Πρίγκηπα Ιωάννη τόσο ως ανελέητο σφαγέα όσο και ως ψυχικά διαταραγμένου ανθρώπου που βλέπει τακτικά τον ψυχίατρο του. Ξεφεύγοντας από τον ιστορικό παρελθόν, η κωμωδία αυτή θα αποπειραθεί να σατιρίσει τους κεντρικούς χαρακτήρες του Robin Hood όπως έχουν διαμορφωθεί κατά τον 20^ο αι. Παρά την προσπάθεια της για μια παραγωγική σάτιρα, το χολιγουντιανό χιούμορ θα είναι αρκετά ωμό και συχνό για να επισκιάσει τα μηνύματα της ταινίας.

Με τα χρόνια να προχωρούν και χωρίς κάποια αξιόλογη προσπάθεια αναπαράστασης του παραδοσιακού κινηματογραφικού Robin Hood, το 1991 θα προβληθούν δύο ταινίες εκ των τριών που αρχικά προβλέπονταν. Το *Robin Hood*,

²¹⁰ Knight 1999, 41.

²¹¹ Knight 1999, 43.

Prince of Thieves του Kevin Reynolds με τον Kevin Costner ως Robin Hood παρά την απήχηση που βρήκε στα κοινά αποτελεί εν τέλει μια αποτυχημένη απόπειρα να γυριστεί εκ νέου η ταινία του 1938.

Ο Robin Hood επιστρέφει από τις σταυροφορίες με τον εγγράμματο Μαυριτανό Azeem αφού δραπετεύσουν μαζί από τις φυλακές της Ιερουσαλήμ. Ο σερίφης αποτελεί τον κεντρικό κακό με το σχέδιο του να ρίξει τον Ριχάρδο από την βασιλεία και να πάρει για γυναίκα του την Marian. Η επιστροφή του Ριχάρδου αν και αναμενόμενη μπορεί να κερδίσει μερικές εντυπώσεις καθώς ο Sean Connery επιλέχθηκε ως ηθοποιός του. Παρά την προσπάθεια της ταινίας να ακολουθήσει τον χαρακτήρα και την μορφή της ταινίας του 1938, εν τέλει δεν καταφέρνει να αποπνεύσει το ίδιο πνεύμα που ο Flynn πέτυχε ως Robin Hood. Η ταινία φαίνεται να περνάει σε μια περίοδο όπου νέοι άξονες κεντρίζουν το ενδιαφέρον των παραγωγών για να κερδίσουν το κοινό τους. Εκεί που το *Robin and Marian* στόχευε στην αναπαράσταση ενός ρεαλιστικού και σκοτεινού Μεσαιώνα χωρίς σοφούς βασιλιάδες, πλέον φαίνεται πως αντιλήψεις όπως η πολυπολιτισμικότητα παίρνουν την σκυτάλη.²¹² Ο Harty μάλιστα σχολιάζει πως, “η παρουσία ενός Μαυριτανού στην μεσαιωνική Αγγλία ίσως υπερβαίνει τα όρια του πειστικού.”²¹³

Η ταινία όμως δεν χάνει μόνο έτσι την αξιοπιστία της καθώς απομακρύνεται και από τα μηνύματα που ο Robin Hood εκπροσωπεί. Η επιλογή του Will Scarlet ως χαμένου αδερφού του Robin και η αποκάλυψη αυτή ως αποκορύφωμα της ταινίας μετατοπίζει το βάρος της διαθοράς της εξουσίας που ενσαρκώνει ο μεσαιωνικός ληστής σε μια ιστορία οικογενειακής αγάπης. Αυτό αποτελεί το συναισθηματικό αποκορύφωμα και όχι η αγάπη του για τους φτωχούς²¹⁴, ούτε όμως και η αναμέτρηση του με την διεφθαρμένη εξουσία.

Η αποτυχία της ταινίας επεκτείνεται σε πολλές πτυχές της ενώ τα προβλήματα της είναι δομικής φύσεως. Με την αυστηρή προθεσμία των 100 ημερών για τα γυρίσματα της -μέτρο για να καταφέρει να προλάβει τους ανταγωνιστές της, την 20th Century Fox και την TriStar- η ταινία θα χάσει τον χαρακτήρα της και αυτό θα φανεί αρκετά έντονα στις αδιάφορες ερμηνείες της²¹⁵. Ο φωτισμός θα αποδειχθεί εξίσου κακός καθώς η εποχή των γυρισμάτων θα είναι το Φθινόπωρο και ο Αγγλικός καιρός δεν θα συνεργαστεί με τις ανάγκες των παραγωγών της ταινίας.

Με τα νοήματα, το πνεύμα και τις ερμηνείες να μπορούν να κερδίσουν πεινχρά θετικά σχόλια, η ταινία δεν θα καταφέρει να επιτύχει ούτε στον τομέα της πρωτοτυπίας και στην “φρέσκια” ματιά που υπόσχεται να παραδώσει. Η πλοκή της θα βασιστεί στο *Robin of Sherwood*, σειρά για τον Robin Hood που θα εμπνεύσει τόσο την πλοκή της ταινίας αλλά και τον Azeem, καθώς αυτήν πρώτη θα εισάγει τον Nazir, σκουρόχρωμο σύντροφο του Robin. Φυσικά η βρετανική σειρά δύσκολα θα είχε φτάσει στο αμερικάνικο κοινό του *Robin Hood, Prince of Thieves*²¹⁶. Ο Aberth εξετάζει αναλυτικά την ταινία για να καταλήξει πως αποτελεί μια πρόχειρη προσπάθεια να ενταχθούν τα πολιτικά μηνύματα της εποχής στον μεσαιωνικό ήρωα. Συγκεκριμένα αναφέρεται στον φεμινισμό και την πολυπολιτισμικότητα. Παρά την προσπάθεια του Morgan Freeman να υποδυθεί τον ρόλο πειστικά και να τον εναρμονίσει με το μεσαιωνικό τοπίο της ταινίας, οι επαφές του με τους γύρω του αποτυγχάνουν να δώσουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Οι Άγγλοι δεν εκπλήσσονται και συμπεριφέρονται αδιάφορα για την παρουσία του παρά την διαφορά του από αυτούς ενώ ο Aberth επισημαίνει μόλις ένα

²¹² Aberth 2003, 188.

²¹³ Harty 1999, 236.

²¹⁴ Knight 1999, 41.

²¹⁵ Aberth 2003, 188.

²¹⁶ Aberth 2003, 188.

παράδειγμα όπου κάποιος χαρακτήρας παραξενεύεται από αυτόν. Αυτήν είναι η Mortiana της οποίας τα όνειρα έχουν στοιχειωθεί από τον “βαμμένο” άντρα που δεν είναι άλλος από τον Morgan Freeman²¹⁷.

Από την άλλη πλευρά η δυναμικότητα της Marian δεν φαίνεται να δρα τόσο αρμονικά με τον χαρακτήρα της Marian και το σκηνικό. Στο *Robin Hood and Maid Marian*, μπαλάντα του 17^{ου} αι., η Marian μαλώνει με τον Robin, ωστόσο το γεγονός πως στην ταινία τον κλωτσάει στα γενετικά όργανα ίσως αποτελεί υπερβολή. Μεγαλύτερη καινοτομία και συνεισφορά της ταινίας μάλλον μπορεί να χαρακτηριστεί ο σερίφης της. Ο Alan Rickman υποδύεται έναν εξαιρετικά απολαυστικό σερίφη σε αντίθεση με τον ανιαρό Robin Hood του Costner. Η έμφαση του μάλιστα ως κεντρικού ανταγωνιστή δίνει αρκετά περιθώρια ώστε να κερδίσει της εντυπώσεις με τους διαλόγους του και την ηθοποιία του Rickman.

Η δεύτερη ταινία που προβλήθηκε την ίδια χρονιά είναι το *Robin Hood* του John Irvin με τον Patrick Berging από την 20th Century Fox -η TriStar θα συνειδητοποιήσει πως ο αγώνας είναι μάταιος για μια τρίτη ταινία Robin Hood την ίδια χρονιά και θα διακόψει την παραγωγή της ταινίας. Η δεύτερη αυτήν ταινία του 1991 θα φανεί από την αρχή της πως δεν έρχεται να διεκδικήσει την πρωτιά σε σχέση με το *Robin Hood, Prince of Thieves*. Στις ΗΠΑ θα προβληθεί μόνο στην τηλεόραση με την διαφημιστική της προώθηση να υστερεί δραματικά σε σχέση με την ανταγωνίστρια της η οποία αφιέρωσε το 1/3 των συνολικών της εξόδων στην διαφήμιση της²¹⁸. Με την κινηματογραφική παραγωγή να έχει διανύσει μια αρκετά μεγάλη πορεία για να έχει θεμελιώσει την παράδοση της στην απεικόνιση του Robin Hood, η ταινία δεν προσπαθεί να πρωτοτυπήσει στο σενάριο όσο στην απεικόνιση των χαρακτήρων και την ατμόσφαιρα.

Η πλοκή της θα εστιάζει στην συμμορία των παράνομων που ληστεύουν τους πλούσιους και δίνουν στους φτωχούς και κινητήρια δύναμη θα αποτελέσει ο ανταγωνισμός Σαξόνων και Νορμανδών. Ο Robin θα καταφέρει να κερδίσει τους Νορμανδούς εχθρούς και να παντρευτεί την Marian, ωστόσο δεν θα είναι η Marian του κοινού των προηγούμενων δεκαετιών ούτε ο Robin του Flynn. Η κοινωνία της δεκαετίας των αρχών του 1990 θα επηρεάσει έντονα την τελική εικόνα της Marian. Όπως αρκετές φορές έχει ήδη εφαρμοστεί η φόρμουλα του Βασιλιά Ριχάρδου ως Deus ex Machina, έτσι και σε αυτήν την ταινία όλες οι αδικίες θα διορθωθούν με την ξαφνική του εμφάνιση στο τέλος της ταινίας.

Σε ακόμα μια απόπειρα να εκθρονιστεί η ταινία του 1938, η ταινία αντλεί έντονα από τα βασικά σημεία του *The Adventures of Robin Hood* του 1938 προσπαθώντας όμως να τονίσει αυτήν την φορά τον ρεαλισμό. Φυσικά από πολύ νωρίς γίνεται εμφανές πως ούτε αυτήν η ταινία μπορεί να καταφέρει αυτό το επίτευγμα. Όπως και η πρώτη ταινία του 1991, έτσι και το *Robin Hood* θα αποδώσει μια δυναμικότερη Marian η οποία θα μεταμφιεστεί σε αγόρι για να προσεγγίσει τον Robin, θα δέχεται αρκετά συχνά το βλέμμα της κάμερας πάνω της, ενώ στο τέλος της ταινίας δεν θα παραμείνει απλώς θεατής αλλά θα συμμετάσχει στην τελική μονομαχία. Ο Aberth επισημαίνει πως η Marian δέχεται τον Robin ως άντρα της στο τέλος της ταινίας με τους δικούς της όρους και όχι παθητικά²¹⁹. Την ίδια παρατήρηση για τον ενεργητικό ρόλο της Marian κάνει και ο Harty ενώ τονίζει πως και ο Robin φαίνεται να διακινείται από την ενεργητικότητά του και να μπλέκει σε καυγάδες παρά από την δυσφορία τους για τους εχθρούς του²²⁰.

²¹⁷ Aberth 2003, 199.

²¹⁸ Aberth 2003, 193.

²¹⁹ Aberth 2003, 194.

²²⁰ Harty 1999, 231.

Η αρνητική αίσθηση που θα αφήσει το *Robin Hood, Prince of Thieves* καθώς και το γεγονός πως η ταινία του 1938 παραμένει στον θρόνο της ως η πιο αξιόλογη αναπαράσταση του Robin, θα γεννήσει το 1993 το *Robin Hood, Men in Tights* του Mel Brooks με τον Cary Elwes ως Robin Hood. Με έμφαση στην διακωμώδηση του *Robin Hood, Prince of Thieves*, αλλά με στόχο να θίξει γενικότερα ολόκληρη την κινηματογραφική παράδοση, το *Robin Hood, Men in Tights* αποτελεί μια αμφιλεγόμενη παραγωγή.

Η ταινία σατιρίζει την ταινία του Reynolds του 1991 ενώ η έμφαση της πέφτει στην διακωμώδηση της Αμερικάνικης κουλτούρας. Ο μεσήλικας Robin γυρνάει στην πατρίδα του για να βρει την διαφθορά να ακμάζει. Με την βοήθεια των “χαρούμενων” συντρόφων του θα αντιμετωπίσει τους κινδύνους ενώ θα έχει άπλετο χρόνο να σατιρίσει την επικαιρότητα.

Η ταινία διαπραγματεύεται γνωστά επεισόδια με την σάτιρα να τα εμπλουτίζει κάθε φορά. Ο Robin ως αιχμάλωτος στην Ιερουσαλήμ χαράζει την τροπή της ταινίας. Φύλακας των μπουντρουμιών είναι ο Φαλάφελ -ένα από τα πολλά υπονοούμενα της ταινίας για την ελλιπή γνώση των Δυτικών σκηνοθετών για την Ανατολή και την απεικόνιση της στις ταινίες τους- ενώ μάλιστα ο Φαλάφελ σχολιάζει την αμφίεση του Robin Hood που δεν αρμόζει του κλίματος των κελιών του. Άλλο ένα καλό παράδειγμα αποτελεί η γνωστή μονομαχία του little John με τον Robin στην γέφυρα. Ο little John εμφανίζεται ως ένας τεράστιος John στην πραγματικότητα και η μάχη τους είναι αρκετά διασκεδαστική μέχρι και το τέλος της που ο little John πέφτει σε ένα ρυάκι και φωνάζει πως “πνίγεται”. Η ταινία χρησιμοποιεί κάθε της ευκαιρία για να την εμπλουτίσει με σάτιρα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν πρέπει να συμπεριληφθεί στην κινηματογραφική παράδοση του Robin Hood.

Ο Knight την εντάσσει στην κατηγορία που χαρακτηρίζει ως “carnivalization” μαζί με τον *The Zany Adventures of Robin Hood* (1984) και την τηλεοπτική σειρά *Maid Marian*, παραγωγές που το *Men in Tights* αξιοποίησε για τα αστεία του. Για τον Knight οι ταινίες αυτές αποτελούν περεταίρω επιχειρήματα για την ελαστικότητα του μύθου του Robin²²¹.

Σε νοηματικό επίπεδο, το *Men in Tights* αν και στην πληρότητα του παραμένει σάτιρα, καταφέρνει να αποδώσει στοιχεία του μύθου και ταυτόχρονα να παρουσιάσει την Αμερικάνικη κουλτούρα με εντυπωσιακό τρόπο. Με την εισαγωγή του Ahchoo ως χαρακτήρα, γιου του Asneeze, ο Robin τον συναντάει να κακοποιείται από συντρόφους του σερίφη. Ο Ahchoo σχολιάζει πως ελπίζει κάποιος να βγάλει βίντεο από το περιστατικό, μια αρκετά άμεση αναφορά κατά τον Aberth στο περιστατικό του Rodney King και την βία που υπέστη από τους αστυνομικούς του Los Angeles, χαρακτηριστικό περιστατικό βίας λευκών σε μαύρους όπου βιντεοσκοπήθηκε από κάποιο κοντινό σπίτι²²². Το πρόβλημα της διαφθερμένης και προβληματικής δικαιοσύνης των ΗΠΑ συναντούν με μεγάλη επιτυχία τα νοήματα του μεσαιωνικού Robin Hood.

Από την άλλη πλευρά η ταινία παραμένει μια σάτιρα της ταινίας του Reynolds και δεν ξεχνάει να το υπενθυμίσει αυτό. Σε μια σκηνή αποδοκιμασίας ο Robin αναφέρει στον Πρίγκιπα Ιωάννη πως είναι καλύτερος από μερικούς άλλους Robins καθώς αυτός τουλάχιστον μπορεί να μιλήσει με αγγλική προφορά- σε αντίθεση με τον Costner, Robin Hood του Reynolds.

Τελευταία ταινία πριν το πέρασμα στην νέα χιλιετία είναι η εξαιρετικά πρόχειρη παραγωγή του James Hunter. Το *Robin Hood, Prince of Sherwood* (1994) ίσως προσπαθεί να μιμηθεί την ταινία του Reynolds με μεγαλύτερη αποτυχία. Με διάρκεια

²²¹ Knight 1999, 42-43.

²²² Aberth 1999, 195.

μίας ώρας, η ταινία παρουσιάζει την σύγκρουση του κακού και του καλού χωρίς να φέρνει τίποτα καινούργιο στον μύθο του Robin Hood. Η ταινία ανοίγει ακόμα μια φάση όπου ο Robin Hood μπορεί να ξεχαστεί μέχρι την επόμενη μεγάλη παραγωγή του.

Συμπέρασμα

Το 1922 ο Robin Hood έρχεται για να κάνει αισθητή την παρουσία του στον κινηματογράφο. Τόσο το παρελθόν όσο και η περίοδος του ως παράνομος θα απεικονισθούν σε αυτήν την μεγάλη μήκους παραγωγή. Το swashbuckling είδος θα επιλεγθεί ως το καταλληλότερο για τον μεσαιωνικό ληστή ενώ θα τεθούν και οι άξονες της θεματολογίας του. Η αρχή αυτή θα καθορίσει και τον τρόπο με τον οποίο ο Robin Hood γίνεται πειστικός ως “μεσαιωνικός” στο κοινό του.

Από τον βουβό κινηματογράφο, θα περάσουμε το 1938 στην μεγαλύτερη επιτυχία του Robin Hood με τις ερμηνείες του Flynn να ζωντανεύουν τον Robin Hood τόσο για την εποχή του όσο και για τις επόμενες γενιές. Η ταινία θα εστιάσει αποκλειστικά στον Robin Hood και θα δώσει έμφαση στο χαρακτηριστικό του πως κλέβει από τους πλούσιους και δίνει στους φτωχούς, απότοκο της περιόδου του Κραχ στις ΗΠΑ. Ο Flynn θα καθιερώσει το swashbuckling και θα ενσαρκώσει τον Robin Hood με τις ερμηνείες του και με την ζωηράδα του. Το 1938 θα αποτελέσει τον πρώτο και τελευταίο σταθμό για τον Robin Hood μέχρι και σήμερα.

Η περίοδος μέχρι την επόμενη μεγάλη παραγωγή της Disney το 1952 θα χαρακτηριστεί από μια προσπάθεια κερδοσκοπίας εις βάρος της ταινίας του 1938. Πατώντας στην επιτυχία της ο γιος του Robin θα κάνει δυναμικά την εμφάνιση του καθώς και παραγωγές που δεν εστιάζουν σε μια αναδιατύπωση του μύθου όσο σε δευτερεύουσες ιστορίες για τον Robin που δεν σχετίζονται με τις προηγούμενες μεγάλες παραγωγές. Αντιθέτως η δεκαετία θα αναζωπυρώσει το ενδιαφέρον για την ταινία του 1938 με την επέτειο των δέκα χρόνων της ταινίας.

Το 1952 θα αποτύχει να κερδίσει τα πλήθη. Θα προσπαθήσει να αφηγηθεί εκ νέου την ιστορία του Robin Hood, χωρίς όμως να μπορεί να αποτυπώσει με την ίδια επιτυχία το πνεύμα του μεσαιωνικού Robin Hood όπως ο Flynn. Η ταινία θα πετύχει κάποιες ιστορικές λεπτομέρειες σωστά ενώ θα αποδεσμεύσει τον Robin Hood από τον τίτλο του κόμη του Huntington. Φυσικά αυτό δεν σημαίνει πως το κοινό εξέλαβε τις ιστορικές “λεπτομέρειες” της ταινίας ως μια νέα και καλύτερη προσπάθεια για την απεικόνιση του ληστή. Η ταινία του 1938 θα παραμείνει χωρίς ιδιαίτερο ανταγωνιστή με τα μηνύματα που πέρασε να συνεχίζουν να διαχέονται και στις μελλοντικές παραγωγές.

Μια νέα περίοδος πολλών παραγωγών αλλά ταυτόχρονα και αδιάφορων θα περάσει από την μεγάλη οθόνη. Ο Robin Hood θα υιοθετήσει κάθε ρόλο και θα ενταχθεί σε κάθε οθόνη με την κατάλληλη μορφή για το κατάλληλο κοινό. Ίσως η πιο ενδιαφέρουσα παραγωγή είναι το μιούζικαλ του 1967 με τον Frank Sinatra καθώς αποτυπώνει με τρόπο διάφανο το πρόβλημα της διεφθαρμένης δικαιοσύνης. Αυτήν η ταινία αποτελεί παράδειγμα μελέτης “μεσαιωνικών” ταινιών υπό το πρίσμα του μεσαιωνισμού καθώς αν και δεν επιλέγει τον Μεσαίωνα ως χρόνο διεξαγωγής, καταφέρνει να περάσει με τον καλύτερο τρόπο τα μηνύματα του μεσαιωνικού Robin Hood.

Οι Ιταλοί παραγωγοί στην συνέχεια της περιόδου θα πειραματιστούν έντονα με τον Robin και δεν θα φοβηθούν να τον φέρουν αντιμέτωπο με πειρατές ενώ θα γυριστεί και μια soft-porn ταινία.

Επόμενη στάση αποτελεί το 1976 που θα φέρει τον Robin Hood άνω-κάτω. Το swashbuckling θα αντικατασταθεί από τον έντονο ρεαλισμό του Lester και στο προσκήνιο θα έρθει ένας κουρασμένος και γερασμένος Robin Hood. Ο “ιστορικός” Robin Hood του Lester είναι αυτός που δέχεται τα πλήγματα του χρόνου, ο κόσμος αλλάζει όσο ο χρόνος κυλάει όπως και το σώμα του. Στην ταινία φαίνεται η προσπάθεια του να φτάσει τον Robin του μύθου, με τον θάνατο του να αποτελεί το συγκλονιστικό φινάλε. Η ταινία τίμησε με τον τρόπο της τις μεσαιωνικές μπαλάντες, εστίασε στο πρόβλημα της διεφθαρμένης εξουσίας και προσπάθησε να αποδώσει την ιστορική γνώση της περιόδου ώστε να πετύχει το σκοτεινό κλίμα που επιθυμούσε. Παρά την επιτυχία της στους στόχους της, απέτυχε να κερδίσει το κοινό της που δεν γνώριζε και όπως αποδείχθηκε, ούτε ήθελε να μάθει αυτόν τον “ξένο” Robin Hood. Για το κοινό του Robin Hood το 1938 αποτελεί τον πραγματικό μεσαιωνικό ληστή, και η προσπάθεια απεικόνισης ενός “διαφορετικού” Robin Hood απομάκρυνε πολλούς από την ταινία, ενώ σίγουρα κέντρισε το ενδιαφέρον των πιο “περίεργων” σε γούστα θεατών.

Από το 1976 μέχρι και το 1991, ο Robin Hood θα περάσει στο παρασκήνιο. Οι κινηματογραφικές παραγωγές θα λιγοστέψουν, ενώ η δημοφιλέστερη παραγωγή της περιόδου θα δει τον Robin Hood σε δευτερεύοντα ρόλο. Το *Ivanhoe* (1982) θα αποτελέσει μεγάλη παραγωγή, χωρίς όμως να είναι ταινία για τον Robin Hood. Προσπάθειες σάτιρας του μύθου θα γίνουν με το *The Zany Adventures of Robin Hood*, τίποτα όμως σε μεγάλη κλίμακα και με την διάθεση να αντιμετωπίσει την ήδη καθιερωμένη παράδοση. Η μεταστροφή αυτήν αποτελεί γνώριμο στοιχείο για την πορεία του Robin Hood και το κοινό θα την δεχθεί ως μια καλοδεχούμενη σάτιρα σε έναν ήρωα που είναι εκ “φύσεως” πιο ζωηρός από άλλους -όπως ο Αρθούρος.

Μετά το διάλλειμα αυτό, το 1991 θα έρθει γεμάτο υποσχέσεις. Με τρεις παραγωγές στα σκαριά, ο Robin Hood υπόσχεται να τραντάξει για άλλη μια φορά τον κόσμο. Η μεγαλύτερη εκ των παραγωγών αυτών, το *Robin Hood, Prince of Thieves*, θα αποτύχει αρκετά ώστε να γεννήσει την μεγαλύτερη παρωδία του Robin Hood -και εξαιρετικά επιτυχημένη παρά τις μεικτές κριτικές- *Robin Hood, Men in Tights* (1993). Η δεύτερη ταινία δεν θα προβληθεί στις ΗΠΑ καν στους κινηματογράφους. Το *Robin Hood* παρά το γεγονός πως δεν προσθέτει κάτι παραμένει μια ευχάριστη ταινία, σίγουρα πιο προσεγμένη από την βιαστική παραγωγή του *Robin Hood, Prince of Thieves*. Η τρίτη ταινία εγκαταλείφθηκε από την TriStar. Κατά τον Aberth, το πέρασμα στον 21^ο αι. σηματοδοτεί και την στροφή του Robin Hood στον φεμινισμό καθώς η Marian αποκτά περισσότερο χρόνο και δυναμικότερο ρόλο²²³.

Ο Robin Hood θα κλείσει τον αιώνα χωρίς να καταφέρει να ξεφύγει από την ταινία-πρότυπο του 1938. Αυτήν θα καθορίσει τόσο τις προσδοκίες του κοινού του όσο και την επιτυχία του. Το πέρασμα στον 21^ο αι. αν και θα αλλάξει αρκετά ως προς την απεικόνιση, θα διατηρήσει αρκετά από τα μηνύματα που επιλέχθηκαν ως κατάλληλα για τον Robin Hood. Αυτό φυσικά δεν αποκλείει το ενδιαφέρον που παρουσιάζει εν τέλει η ποικιλομορφία του μεσαιωνικού ληστή -είτε επιτυχημένη είτε όχι- και την συνεχή του παρουσία στον κινηματογράφο, πάντα εύκολα προσαρμοσμένος στις απαιτήσεις του κοινού του, της κοινωνίας και του δημιουργού του.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον ερώτημα που φαίνεται να μην έχει αναλυθεί επαρκώς από την βιβλιογραφία αποτελεί η σχέση των ιστορικών με τις ιστορικές ταινίες που γυρίζονται. Ποιες οι περιπτώσεις ιστορικών που είναι και σκηνοθέτες; Οι σκηνοθέτες που δεν γνωρίζουν οι ίδιοι επαρκώς για την περίοδο που πραγματεύεται η ταινία που γυρίζουν συμβουλευονται ιστορικούς που ειδικεύονται στην αντίστοιχη περίοδο, και

²²³ Aberth 2003, 190-192.

αν ναι, πόσο ουσιαστικός είναι ο ρόλος του ιστορικού στην παραγωγή του σεναρίου και της ταινίας γενικότερα; Αυτά αποτελούν μόλις μερικά από τα ερωτήματα που θα μπορούσαν να εξετασθούν περεταίρω για την μελέτη μίας ακόμα πτυχής των ιστορικών ταινιών.

Επίλογος

Παρατηρούμε πως ο Robin Hood παρά το νόημα που κρύβουν τα επεισόδια που αποτελούν την ιστορία του, κατάφερε από τον Μεσαίωνα μέχρι και σήμερα να διατηρήσει ένα θεμελιώδες του χαρακτηριστικό. Όπως ο Stephen Knight παρατηρεί, ο κινηματογράφος ίσως είναι το μέσο το οποίο “θα απελευθερώσει πλήρως τον ελαστικό και πολυπρόσωπο χαρακτήρα του μύθου.” Αυτό το χαρακτηριστικό το παρατηρούμε τόσο στις μεσαιωνικές μπαλάντες του, στην πορεία του μέχρι την σύγχρονη εποχή, και πλέον και στον κινηματογράφο²²⁴. Είναι ένας ήρωας που καταφέρνει να βρίσκεται σε διαφορετικές ταινίες και να γίνεται αγαπητός σε διαφορετικά κοινά.

Στον κινηματογράφο ο Robin Hood εμφανίστηκε δειλά, κατάφερε να επιβάλει την παρουσία του πρώτη φορά το 1922 και να την επιβεβαιώσει το 1938 και από τότε μπόρεσε να γυρίσει στον κύκλο που χαρακτηρίζει τον ίδιο τον μεσαιωνικό ληστή. Εισέρχεται και εξέρχεται από διαφορετικές πλοκές, πάντα όμως αρκετά γνωστός για τα κοινά του και αρκετά άγνωστος σε σχέση με τις προηγούμενες εμφανίσεις του. Κάθε δεκαετία το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται. Ένας Robin Hood έρχεται να αντιμετωπίσει την παραγωγή του 1938 και να πει την ιστορία του Robin Hood όπως αυτήν τέθηκε τότε, και αν και αποτυχαίνει, καταφέρνει να “υπενθυμίσει” στο κοινό του, ποιος είναι αυτός ο Robin Hood και τι τον κάνει Robin Hood. Έτσι μια νέα σειρά μικρότερων ή και μεγαλύτερων παραγωγών γεννιέται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε κοινωνίας να εγγράφονται εύκολα πάνω στην “ελαστική” πλοκή του Robin Hood.

Η ταινία του 1994 ανοίγει για άλλη μια φορά τον κύκλο των μικρών παραγωγών. Ο Robin Hood συνεχώς ανακυκλώνεται και υιοθετεί τις ιδέες των παραγωγών του ώστε να ανταποκριθεί στο κατάλληλο κοινό και την κατάλληλη κοινωνία. Όταν το κοινό θα απαιτήσει έναν Robin που να απαντά και σε σύγχρονα προβλήματα, το Nottingham 2051 -αν και εξαιρετικά κακή παραγωγή- θα φέρει τον Robin Hood και τον Little John να μεταφέρουν στις χώρες του τρίτου κόσμου φαρμακευτική βοήθεια. Αντίστοιχα η συνεχόμενη ζήτηση σε sci-fi θα οδηγήσει στην ταινία του 2018 *Robin Hood* του Otto Bathurst, ταινία που το πνεύμα της είναι μακράν απόμακρο του Μεσαίωνα, με τον ρουχισμό, τις εκρήξεις και τις φωτιές να θυμίζουν ένα διατοπικό μέλλον παρά μια προσπάθεια αναπαράστασης του μεσαιωνικού κόσμου. Οι σερίφηδες και οι κύριοι εχθροί του παραμένουν ακόμα εκεί, υπενθυμίζοντας με τρόπο άρρητο πως αυτός παραμένει ένας Robin Hood, ακριβώς όπως όλοι όσοι ξέρουμε και όσους πρόκειται να δούμε.

Ο Robin Hood θα συνεχίσει και στις πρώτες δύο δεκαετίες του 21^{ου} αι. να κεντρίζει το ενδιαφέρον των κινηματογραφικών παραγωγών²²⁵. Συνεχώς στον αγώνα για νέες ιδέες που μπορεί ο μεσαιωνικός ήρωας να υιοθετήσει, ο Robin Hood θα βρεθεί ακόμα και να είναι ο εχθρός της ταινίας του καθώς θα έχει αναστηθεί με σκοτεινή μαγεία και θα διψά για αίμα²²⁶. Ένα από τα χαρακτηριστικά που φαίνεται να ενώνουν τις σύγχρονες παραγωγές είναι η στροφή προς έναν σκοτεινό Μεσαίωνα. Εκεί που οι ιππότες και οι σύντροφοι του Robin έλουζαν με φως τις παραγωγές του, πλέον η λάσπη το σκοτάδι και το δράμα κεντρίζουν το ενδιαφέρον των παραγωγών για να καταστήσουν τις ταινίες του Robin ρεαλιστικές προς τα κοινά τους. Ο τρόπος που

²²⁴ Για την συζήτηση γύρω από τον Robin Hood του Μεσαίωνα και προσθήκες κατά την μετέπειτα εποχή, βλ. Κεφ. Ι.

²²⁵ Συγκεκριμένα ο Robin Hood θα δει το φως της μεγάλης οθόνης με δύο παραγωγές κατά την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αι. και τρεις φορές κατά την δεύτερη.

²²⁶ Η ταινία του 2012, *Robin Hood, Ghosts of Sherwood*, αποτελεί άλλη μια μεγάλη αποτυχία του είδους που κρίθηκε πως θα άρμοζε στον Robin Hood.

βλέπουμε τον Μεσαίωνα φαίνεται να αλλάζει μέσα από τις ίδιες τις ταινίες που παράγουμε και ο Robin Hood ως γέννημα του Μεσαίωνα και των κοινωνιών που τον αναπαράγουν αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα για την μελέτη της σχέσης των σύγχρονων κοινωνιών με το μακρινό τους παρελθόν. Ο Robin Hood παραμένει έτσι ένας ήρωας που έχει σίγουρα πολλά να πει για το παρελθόν και το παρόν μας.

Κατάλογος Ταινιών Robin Hood

Τίτλος Ταινίας	Έτος Προβολής	Σκηνοθέτες
Robin and his Merry Men	1908	Percy Stow
Robin Hood	1908	Kalem
Robin Hood	1912	Etienne Arnaud
Robin Hood Outlawed	1912	Charles Raymond
In the Days of Robin Hood	1913	F.Martin Thornton
Robin Hood	1913	Theodore Marston
Robin Hood	1913	American Standard Films
Robin Hood	1922	Allan Dwan
Robin Hood Junior	1923	Clarence Bricker
The Merry Men of Sherwood Forest	1932	Widgey R. Newman
The Adventures of Robin Hood	1938	Michael Curtiz and William Keighley
The Bandit of Sherwood Forest	1946	George Sherman and Henry Levin
The Prince of Thieves	1948	Howard Bretherton
The Flame and the Arrow	1950	Jacques Tourneur
Rogues of Sherwood Forest	1950	Gordon Douglas
The story of Robin Hood and his Merry Men	1952	Ken Annakin
Tales of Robin Hood	1952	James Tinling
Men of Sherwood Forest	1954	Val Guest
Son of Robin Hood	1958	George Sherman
Robin Hood e I pirati	1960	Giorgio Simonelli
Sword of Sherwood Forest	1960	Terence Fisher
Mr. Magoo in Sherwood Forest	1964	Abe Levitow
A challenge for Robin Hood	1967	C.M. Pennington Richards
The Legend of Robin Hood	1968	Alan Handley
The Ribald Tales of Robin Hood	1969	Richard Kanter
El Magnifico Robin Hood	1970	Roberto Bianchi Montero
L' Arciere di fuoco	1971	Georgio Ferroni
The Legend of Robin Hood	1971	Zoran Janjic
Robin Hood el arquero invencible	1971	Jose Luis Merino

Robin Hood	1973	Wolfgang Reitherman
Robin Hood frecce fagioli e Karate	1975	Tonino Ricci
Robin Hood nunca muere	1975	Francisco Bellmunt
Robin and Marian	1976	Richard Lester
Robin Hood's Arrows	1977	Sergei Tarasov
Ivanhoe	1982	Douglas Camfield
Robin Hood and the Sorcerer	1984	Ian Sharp
The Zany Adventures of Robin Hood	1984	Rany Austin
Robin Hood	1991	John Irvin
Robin Hood, Prince of Thieves	1991	Kevin Reynolds
Robin Hood: Men in Tights	1993	Matt McCarthy and John Black
Robin Hood: Prince of Sherwood	1994	James Hunter
Nottingham 2051	2004	Alessandro Leone
Splitting the Arrow	2007	Calvert Hunter and Austin Tooley
Robin Hood	2010	Ridley Scott
Robin Hood: Ghosts of Sherwood	2012	Oliver Krekel
Robin Hood	2018	Otto Bathurst
Robin Hood The Rebellion	2018	Martyn Ford

Βιβλιογραφία

- Μπενβενίστε Ρ. (2007). *Από τους Βάρβαρους στους Μοντέρνους: Κοινωνική Ιστορία και Ιστοριογραφικά Προβλήματα της Μεσαιωνικής Δόσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Aberth, J. (2004). *A Knight at the Movies*. New York: Routledge
- Almond, R., & Pollard, A. (2001). «The Yeomanry of Robin Hood and Social Terminology in Fifteenth-Century England». *Past & Present*, (170), 52-77.
- Berns, U. & Johnston A. J. (2011). «Medievalism: a Very Short Introduction». *European Journal of English Studies*, 15(2), 97-100.
- Bildhauer, B. (2016). «Medievalism and Cinema». Στο L. D' Arcens (Επίμ.), *The Cambridge Companion to Medievalism* (σσ. 45-59). United Kingdom: Cambridge University Press.
- Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Burgoyne, R. (2009). «Introduction: re-enactment and imagination in the historical film. *Leidschrift. Verleden in beeld, Geschiedenis en mythe in film*», 24(3), 7-18.
- David, L. (2016). *Η Εξέλιξη του Μεσαιωνικού Κόσμου* (Μ. Τζιαντζή, μετ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Davis, N. Z. (1988). «“Any resemblance to persons living or dead”: film and the challenge of authenticity». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8(3), 269-283.
- Driver, M. (1999). «Writing About Medieval Movies: Authenticity and History». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 29(1), 5-7.
- Driver, M. (1999). «More on Medieval Movies: Surveys from the Field». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 29(3), 5-7.
- Driver, M. (2008). «Teaching & Learning Guide for: Teaching the Middle Ages on Film: Visual Narrative and the Historical Record». *History Compass*, (6), 1000-1009.
- Dobson R. B., Taylor J. (1972). «The Medieval Origins of the Robin Hood Legend: A Reassessment». *Northern History*, 7(1), 1-30.
- Dobson, R.B. & Taylor, J. (1976). *Rymes of Robyn Hood: an Introduction to the English Outlaw*. Chatham: W & J Mackay Limited.
- Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και Ιστορία* (Π. Μαρκέτου, μετ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Field, S. (2002). «Devotion, Discontent, and the Henrician Reformation: The Evidence of the Robin Hood Stories». *Journal of British Studies*, (41), 6-22.
- Friedman, B. J. (2011). «Robin Hood and the Social Context of Late Medieval Archery». Στο S. Knight (Επίμ.), *Robin Hood in Greenwood Stood: Alterity and Context in the English Outlaw Tradition* (σσ. 67-85). Turnhout: Brepolis Publishers n. v.
- Graham, S. (2009). «The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit». *Journal of Folklore Research*, (46:1), 67-89.
- Harty, K. J. (1999). *The reel Middle Ages: American, western and eastern European, middle eastern and Asian films about medieval Europe*. McFarland.
- Herlihy, D. (1988). «Am I a Camera? Other Reflections on Films and History». *The American Historical Review*, 93(5), 1186-1192.
- Hilton, R. (1958). «The Origins of Robin Hood». *Past & Present*, (14), 30-44.

- Hilton, R. (1966). *A Medieval Society: The West Midlands at the End of the Thirteenth Century*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Hilton, R. (1973). *Bond Men Made Free: Medieval Peasant Movements and the English Rising of 1381*.
- Hilton, R. (1975). *The English Peasantry in the Later Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.
- Hilton, R. (Επιμ.). (1976). *Peasants, Knights, and Heretics: Studies in Medieval English Social History*.
- Hilton, R. (1985). *Class Conflict and the Crisis of Feudalism*. London: Bloomsbury Publishing.
- Hobsbawm, E. (2010). *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991* (Β. Καπετανγιάννης, μετ.). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Holt, J. (1960). «The Origins and Audience of the Ballads of Robin Hood». *Past & Present*, (18), 89-110.
- Holt, J. (1961). «Robin Hood: Some Comments». *Past & Present*, (19), 16-18.
- Keen, M. (1961). «Robin Hood -- Peasant or Gentleman? ». *Past & Present*, (19), 7-15.
- Kaufman, A. L. (2011). «Histories of Contexts: Form, Argument, and Ideology in a Gest of Robyn Hode». Στο A. L. Kaufman, & A. L. Kaufman (Επιμ.), *British Outlaws of Literature and History Essays on Medieval and Early Modern Figures From Robin Hood to Twm Shon Catty* (σσ. 146-154). Jefferson: McFarland & Company.
- Knight, S. (1994). *Robin Hood: A Complete Study of the English Outlaw*. New York: Ballantine Books
- Knight, S. & Ohlgren, T. H. (Επιμ.). «Gest of Robin Hood (στχ. 1-1824) ». Στο S. Knight & T. H. Ohlgren (Επιμ.), *Robin Hood and Other Outlaw Tales*. Michigan: Medieval Institute Publications.
- Knight, S. (Επιμ.). (1998). *Robin Hood: The Forresters Manuscript*.
- Knight, S. (1999). «A Garland of Robin Hood Films». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 29(3), 34-44.
- Knight, S. (2003). *Robin Hood: A Mythic Biography*. New York: Cornell University Press.
- Knight, S. (2011). «Alterity, Parody, Habitus: The Formation of the early Literary Tradition of Robin Hood». Στο S. Knight (Επιμ.), *Robin Hood in Greenwood Stood: Alterity and Context in the English Outlaw Tradition* (σσ. 1-29). Turnhout: Brepolis Publishers n. v.
- Knight, S. (Επιμ.). (2011). *Robin Hood in Greenwood Stood: Alterity and Context in the English Outlaw Tradition*.
- Knight, S. (Επιμ.). (2015). *Reading Robin Hood: Content, form and reception in the outlaw myth*.
- Le Goff, J. (2008). *Το Φαντασιακό στο Μεσαίωνα* (Ν. Γκοτσίνας, μετ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Marcus, A., Metzger, S., Paxton, R., Stoddard, J. (2018). *Teaching History with Film*. New York: Routledge
- McGarry F. (Επιμ.), Carlsten J. (Επιμ.) (2015). *Film, History and Memory*. Berlin: Springer.
- Nelson, M. A. (1999). «The Earl of Huntington: The Renaissance Plays». Στο S. Knight (Επιμ.), *Robin Hood: An Anthology of Scholarship and Criticism* (σσ. 99-122). Cambridge: D. S. Brewer.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.

O'Connor, J. (1988). «History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past». *The American Historical Review*, 93(5), 1200-1209.

Richards, J. (1977). *Swordsmen of the Screen: From Douglas Fairbanks to Michael York*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Roland, B. (1989). *The Rustle of Language* (R. Howard, μετ.). Berkeley: University of California Press.

Rosenstone, R. A. (1988). «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film». *The American Historical Review*, 93(5), 1173-1185.

Rosenstone, R. (1995). «The Historical Film as Real History». *Film-Historia*, V(1), 5-23.

Rosenstone, R. A. (2003). «Historical Film/Historical Thought». *South African Historical Journal*. 48 (1), 10-22.

Rosenstone R. A. (2015). «Reflections on What the Filmmaker Historian Does (to History) ». Στο J. M. Carlsten & F. McGarry (Επίμ.), *Film, History and Memory* (σς. 183-196). Hampshire.

Simeone, W. (1951). «The May Games and the Robin Hood Legend». *The Journal of American Folklore*, 64(253), 265-274.

Toplin, R. B. (1988), «The Filmmaker as Historian». *The American Historical Review*, 93(5), 1210-1227.

White, H. (1966). «The Burden of History». *History and Theory*, 5(2), 111-134.

White, H. (1988). «Historiography and Historiophoty». *The American Historical Review*, 93(5), 1193-1199.

White, J. S. (2009). «Ivanhoe, Robin Hood and the Pentridge Rising». *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, 31 (1), 209-224.

Williams, D. J. (1999). «Looking at the Middle Ages in the Cinema: An Overview». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 29(1), 8-19.