



Π Α Ν Ε Π Ι Σ Τ Η Μ Ι Ο Κ Ρ Η Τ Η Σ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

**Διασκευή βραβευμένων με Πούλιτζερ θεατρικών έργων στον
κινηματογράφο του 21ου αιώνα:**

**Η περίπτωση των ταινιών *Proof* (2005), *Rabbit Hole* (2010), *August:
Osage County* (2013) και *Fences* (2016)**

Διπλωματική εργασία

Επόπτρια: Παναγιώτα Μήνη

από τη φοιτήτρια:

Γεωργία Περβολαράκη

A.M.: 0781

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2020

Εισαγωγή	2
Proof (2005)	5
Rabbit Hole (2010)	23
August: Osage County (2013)	36
Fences (2016)	51
Συμπεράσματα	69
Βιβλιογραφικές αναφορές	71

Εισαγωγή

Τα θεατρικά έργα τα οποία έχουν διακριθεί με βραβείο Πούλιτζερ¹ τροφοδοτούν την βιομηχανία του Χόλιγουντ από τη δεκαετία του 1920 μέχρι σήμερα, εμπνέοντας ορισμένες από τις εμβληματικότερες ταινίες του αμερικανικού κινηματογράφου. Πολλές από αυτές, βασισμένες σε έργα σημαντικών Αμερικανών δραματουργών όπως ο Ευγένιος Ο' Νηλ (Eugene O' Neill, 1888 - 1953),² ο Τενεσί Ουίλιαμς (Tennessee Williams, 1911 - 1983),³ ο Άρθουρ Μίλλερ (Arthur Miller, 1915 -2005)⁴ και ο Έντουαρντ Άλμπι (Edward Albee, 1928 - 2016),⁵ πέρα από εμπορική επιτυχία απέσπασαν και πλήθος βραβείων. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και έπειτα, η διασκευή θεατρικών έργων πρόζας για τον κινηματογράφο παρατηρείται σπανιότερα, κυρίως, εξαιτίας της ευρείας διάδοσης της τηλεόρασης. Αντίθετα, πολλά από αυτά μεταφέρονται στην τηλεόραση σε μορφή τηλεταινίας ή μίνι σειράς.

Η παρούσα εργασία εξετάζει τις περιπτώσεις τεσσάρων θεατρικών τα οποία διασκευάστηκαν για τον κινηματογράφο μετά το 2000. Πρόκειται για τις ταινίες *Proof* (2005) του Τζον Μάντεν (John Madden, 1949 -), βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό (2000) του Ντέιβιντ Όμπερν (David Auburn, 1969 -), *Rabbit Hole* (2010) (ελ. τ.: *Απώλεια*) του Τζον

¹Το βραβείο Πούλιτζερ θεσπίστηκε το 1917, σύμφωνα με τη διαθήκη του Τζόζεφ Πούλιτζερ (Joseph Pulitzer, 1847 - 1911), ενός Ουγγροαμερικανού δημοσιογράφου και εκδότη εφημερίδας, και τιμά την αριστεία στη δημοσιογραφία και τις τέχνες. [«The Pulitzer Prizes», στο: <https://www.pulitzer.org/>, (πρόσβαση: 30 Δεκεμβρίου 2019)].

² Πρόκειται για τις ταινίες: *Anna Christie* (1923) (σκην.: John Griffith Wray, 1881 - 1929), *Strange Interlude* (1932) (σκην.: Robert Z. Leonard, 1889 - 1968) και *Long Day's Journey into Night* (1942) (*Μακρύ ταξίδι μέσα στη νύχτα*) (σκην.: Sidney Lumet, 1924 - 2011) που βασίζονται στα ομώνυμα θεατρικά (1921), (1928) και 1956 αντίστοιχα,

³ Πρόκειται για τις ταινίες: *A Streetcar Named Desire* (1951) (*Λεωφορείον ο Πόθος*) (σκην.: Elia Kazan, 1909 - 2003) και *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) (ελληνικός τίτλος: *Αυσσασμένη Γάτα*) (σκην.: Richard Brooks, 1912 - 1992), οι οποίες βασίζονται στα ομώνυμα θεατρικά (1948) και (1955) αντίστοιχα.

⁴ *Death of a Salesman*, (*Ο θάνατος του εμποράκου*, 1951) (σκην.: Laslo Benedek, 1905 - 1992)

⁵ *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Ποιος φοβάται την Βιρτζίνια Γουόλφ;*, 1966) (σκην.: Mike Nichols, 1931 - 2014), βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό (1962).

Κάμερον Μίτσελ (John Cameron Mitchell, 1963 -) βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό (2006) του Ντέιβιντ Λίντσεϊ-Αμπέρ (David Lindsay-Abaire, 1969 -), *August: Osage County* (2007) (*Αύγουστος*) του Τζον Γουέλς (John Wells, 1956 -), βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό (2007) του Τρέισι Λετς (Tracy Letts, 1965 -) και *Fences* (2016) (*Εμπόδια*) του Ντένζελ Ουάσινγκτον (Denzel Washington, 1954), βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό (1983) του Όγκαστ Ουίλσον (August Wilson, 1945 - 2005). Οι ταινίες αυτές είναι παραγωγές υψηλών προδιαγραφών με πρωταγωνιστές καταξιωμένους και βραβευμένους με Όσκαρ ηθοποιούς του Χόλιγουντ.

Ένα ακόμα κριτήριο για την επιλογή τους είναι ότι διαθέτουν μια κοινή θεματική. Παρουσιάζουν διαφορετικές πτυχές της αμερικανικής οικογένειας, των προβλημάτων και των συγκρούσεων που αντιμετωπίζει. Πιο συγκεκριμένα, στο *Proof* εξετάζονται οι οικογενειακές σχέσεις των κεντρικών χαρακτήρων οι οποίες καθορίζονται από την κληρονομικότητα τόσο της ιδιοφυΐας όσο και της ψυχικής ασθένειας. Στο *Rabbit Hole* οι τριγμοί στους οικογενειακούς δεσμούς είναι αποτέλεσμα της τραγικής συναισθηματικής κατάστασης των πρωταγωνιστών που οφείλεται στο πένθος. Στο *August: Osage County* οι οικογενειακές συγκρούσεις διεξάγονται με φόντο το παιχνίδι εξουσίας και το χάσμα γενεών μεταξύ των μελών της, και τέλος, στο *Fences* οι οικογενειακές σχέσεις διαταράσσονται εξαιτίας προσωπικών βιωμάτων που προέρχονται από τις κοινωνικές διακρίσεις που έχουν υποστεί οι κεντρικοί ήρωες.

Η προσέγγιση που ακολουθήθηκε για την ανάλυση και τη συγκριτική μελέτη των θεατρικών έργων και των κινηματογραφικών διασκευών τους βασίστηκε στο άρθρο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη* της Παναγιώτας Μήνη.⁶ Αναφορικά με τη δομή της εργασίας, η κάθε ταινία εξετάζεται ξεχωριστά.

⁶ Παναγιώτα Μήνη, «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και Η Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη», στο: *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Συμπληρωματικός Τόμος, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2006, σ. 26-37.

Αρχικά παρουσιάζεται μια σύνοψη του θεατρικού, κάποια βασικά στοιχεία για τον συγγραφέα καθώς και για την πορεία του έργου στο Μπρόντγουεϊ. Έπειτα, παρατίθεται η πλοκή της ταινίας και επιχειρείται μια συγκριτική μελέτη μεταξύ ταινίας και θεατρικού, στην οποία αναδεικνύονται ομοιότητες και διαφορές τόσο στους χαρακτήρες των έργων, όσο και σε άλλα επίπεδα, όπως αυτό του χώρου και του χρόνου. Τέλος, επιχειρείται μια γενική αποτίμηση, με την εξαγωγή των βασικών συμπερασμάτων που προκύπτουν από την ανάλυση των ταινιών.

Proof (2005)

Το *Proof* (2000) του Ντέιβιντ Όμπερν αφηγείται την ιστορία της Κάθριν, η οποία πενθεί για τον θάνατο του ιδιοφυούς αλλά και ψυχικά ασθενή πατέρα της. Έχοντας κληρονομήσει το ταλέντο του στα μαθηματικά, έρχεται σε σύγκρουση με το περιβάλλον της αλλά και με τον ίδιο της τον εαυτό, προκειμένου να αποδείξει ότι δεν έχει κληρονομήσει και την σχιζοφρένιά του.

Το θεατρικό έργο γεννήθηκε από δύο ανεξάρτητες κεντρικές ιδέες του Όμπερν. Η πρώτη αναφέρεται στην ιστορία δύο αδελφών που αντιμάχονται, προσπαθώντας να κρατήσουν κάτι που άφησε πίσω ο πατέρας τους πριν πεθάνει. Η δεύτερη σχετίζεται με την ανησυχία που νιώθει κάποιος όσο πλησιάζει την ηλικία που οι γονείς του είχαν εμφανίσει στο παρελθόν κάποια ψυχική νόσο.⁷ Την περίοδο που επεξεργαζόταν αυτές τις ιδέες, έτυχε να διαβάζει την αυτοβιογραφία του μαθηματικού Γκόντφρεϊ Χάρολντ Χάρντι (G. H. Hardy, 1877 - 1947) *A Mathematician's Apology* (1940), ανακαλύπτοντας έτσι τον συναρπαστικό κόσμο των μαθηματικών, την ιδιόμορφη κουλτούρα τους και το γεγονός πως αρκετοί από αυτούς έχουν εμφανίσει διάφορες ψυχικές διαταραχές. Η συγκυρία αυτή λειτούργησε σαν την γέφυρα που έψαχνε για να ενώσει τις δύο αρχικές ιδέες, δημιουργώντας ένα οικογενειακό δράμα που πραγματεύεται τις ψυχικές ασθένειες μέσα σε έναν κόσμο που κυριαρχούν τα μαθηματικά.⁸

⁷ Mel Gussow, «With Math, a Playwright Explores a Family in Stress», στο: <https://www.nytimes.com/2000/05/29/theater/with-math-a-playwright-explores-a-family-in-stress.html>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

⁸ David Auburn, «Proof of What Happens When You Just Let Go», στο: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-jun-04-et-auburn4-story.html>, (πρόσβαση: 03 Ιανουαρίου 2020).

Αν και διαδραματίζεται σε ένα μαθηματικό περιβάλλον, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα έργο που επικεντρώνεται στην επιστήμη. Αντίθετα με άλλα θεατρικά με παρόμοιο πλαίσιο και θεματολογία, όπως το *Arcadia*⁹ (1993) (*Αρκαδία*) του Τομ Στόπαρντ (Tom Stoppard, 1937 -) και το *Copenhagen*¹⁰ (1998) (*Κοπεγχάγη*) του Μάικλ Φρέιν (Michael Frayn, 1933 -) στα οποία το δράμα χρησιμοποιείται για να πλαισιώσει το επιστημονικό θέμα, ο Όμπερν χρησιμοποιεί ως εργαλείο τα μαθηματικά για να πλαισιώσει ένα οικογενειακό δράμα. Η απόδειξη για την οποία τόσος λόγος γίνεται, δεν εξηγείται λεπτομερώς και το κοινό μαθαίνει μόνο ότι είναι μια πολύ σημαντική απόδειξη ενός μαθηματικού θεωρήματος για τους πρώτους αριθμούς.¹¹ Αυτή η εσκεμμένη απουσία εξήγησης της απόδειξης ενισχύει την προκατάληψη ότι τα μαθηματικά είναι μυστηριώδη, δεν γίνονται εύκολα κατανοητά από το μέσο άνθρωπο και είναι πολύ δύσκολο ακόμα και να προσπαθήσει κανείς να τα εξηγήσει μέσω της τέχνης.¹² Το *Proof*, ωστόσο, παρέχει μια ρεαλιστική εικόνα των μαθηματικών, εισάγει το κοινό στον κόσμο τους και καταγράφει το γεγονός ότι η έρευνα αποτελεί μία σκληρή και αδιάκοπη εργασία.¹³

Το έργο παρουσιάστηκε το Μάιο του 2000, αρχικά Οφ Μπρόντγουεϊ και τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, μεταφέρθηκε στο Θέατρο Γουόλτερ Κερ (Walter Kerr Theatre) του

⁹ Το *Arcadia* διαδραματίζεται στην Αγγλία σε δύο χρονικές περιόδους (1809-12 και 1993, χρονιά που γράφτηκε το έργο). Πρόκειται για ένα γοητευτικό ταξίδι στον κόσμο της ποίησης, της επιστήμης και της φιλοσοφίας μέσα από ανθρώπινες ιστορίες γεμάτες ρομαντισμό και σπαρταριστό χιούμορ που ανατρέχουν την ιστορία δύο αιώνων. [«Arcadia», στο: <https://www.broadway.com/shows/arcadia/>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019)].

¹⁰ Το έργο *Copenhagen* αναφέρεται στην συνάντηση του Βέρνερ Χάιζενμπεργκ, Γερμανού νομπελίστα φυσικού με σπουδαία συμβολή στη θεμελίωση της Κβαντομηχανικής και δημιουργού του πυρηνικού προγράμματος της Γερμανίας, με τον Νιλς Μπορ, Δανό φυσικό και μέντορα του Χάιζενμπεργκ, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. (Oscar G. Brockett & Franklin J. Hildy, *History of the Theatre*, 10th Edition, Essex, Pearson Education Limited, 2014. σ. 557).

¹¹ David Auburn, *Proof*, New York, FSG Adult, 2001, σ. 46.

¹² Θέλοντας να αποδώσει σωστά την μαθηματική κουλτούρα και να κρατήσει σε ισορροπία συναισθήματα και πνεύμα, ο Όμπερν έφερε στο θίασο μαθηματικούς, στους οποίους είχε δώσει να μελετήσουν το θεατρικό, ώστε να προσπαθήσουν να μεταφέρουν τα στοιχεία αυτά με συνέπεια. [Chris Smith, «Burden of Proof», στο: <https://magazine.uchicago.edu/0012/features/proof.html>, (πρόσβαση: 30 Μαρτίου 2019)].

¹³ Jennifer Henke, Norbert Schaffeld & Kati Voigt, «Mathematicians, Mysteries, and Mental Illnesses: The Stage-to-Screen Adaptation of *Proof*», *Adaptation*, Vol. 10, No. 3, σ. 326.

Μπρόντγουεϊ.¹⁴ Γνώρισε μεγάλη επιτυχία και παιζόταν για τρία χρόνια (917 παραστάσεις).¹⁵ Στην 55η απονομή των βραβείων Τόνυ, τον Ιούνιο του 2001, κέρδισε τρία βραβεία, συμπεριλαμβανομένου εκείνου για το καλύτερο έργο.¹⁶ Την ίδια χρονιά, απονεμήθηκε στον Όμπερν το βραβείο Πούλιτζερ καλύτερου θεατρικού.¹⁷

Το Μάιο του 2002, το *Proof* μεταφέρθηκε στο Γουέστ Εντ του Λονδίνου. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Άγγλος σκηνοθέτης Τζον Μάντεν (John Madden, 1949 -), ενώ στον ρόλο της Κάθριν εμφανίστηκε η Γκούνεθ Πάλτροου (Gwyneth Paltrow).¹⁸ Οι δυο τους είχαν συνεργαστεί ξανά μερικά χρόνια νωρίτερα στην ταινία *Shakespeare in Love* (*Ερωτευμένος Σαίξπηρ*, 1998), μία παραγωγή της Miramax. Η ταινία, πέρα από τη μεγάλη εισπρακτική επιτυχία,¹⁹ κατάφερε να διακριθεί από την Ακαδημία Κινηματογράφου κερδίζοντας επτά Όσκαρ, μεταξύ των οποίων το βραβείο καλύτερης ταινίας και γυναικείας ερμηνείας για την Πάλτροου.²⁰

Το 2005, η Miramax ανέλαβε την μεταφορά του *Proof* στον κινηματογράφο καλώντας και πάλι τον Μάντεν να σκηνοθετήσει την Πάλτροου, επιχειρώντας να επαναλάβει τον θρίαμβο του *Shakespeare in Love*. Το σενάριο διασκεύασε ο ίδιος ο Όμπερν σε συνεργασία με την Ρεμπέκα Μίλλερ (Rebecca Miller, 1962 -). Στην ταινία, εκτός από την Πάλτροου στο ρόλο της Κάθριν, πρωταγωνιστούν ο Άντονι Χόπκινς (Anthony Hopkins) ως Ρόμπερτ, ο Τζέικ Τζίλενχαλ

¹⁴ Η σκηνοθεσία ήταν του Ντάνιελ Σάλιβαν (Daniel Sullivan), ενώ στους πρωταγωνιστικούς ρόλους ήταν η Μέρι Λουίζ Πάρκερ (Κάθριν), ο Λάρι Μπρίγκμαν (Ρόμπερτ), ο Μπεν Σέκμαν (Χαλ) και η Τζοάννα Ντέι (Κλαιρ). [«Proof», στο: <https://www.ibdb.com/broadway-production/proof-12546#Statistics>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019)].

¹⁵ ό.π.

¹⁶ «Winners / 2001» στο: <https://www.tonyawards.com/winners/year/2001/category/any/show/any/>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

¹⁷ «2001 Pulitzer Prizes» στο: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2001>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

¹⁸ Michael Billington, «Proof», στο: <https://www.theguardian.com/stage/2002/may/16/theatre.artsfeatures2>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

¹⁹ Η ταινία, με κόστος 25 εκατ. δολάρια, ξεπέρασε τα 200 εκατ. δολάρια παγκοσμίως. [«Box Office», στο: <https://www.imdb.com/title/tt0138097/>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019)].

²⁰ «The 71st Academy Awards | 1999», στο: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1999>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

(Jake Gyllenhaal) ως Χαλ και η Χόουπ Ντέιβις (Hope Davis) στο ρόλο της Κλαιρ. Παρά τις υψηλές προσδοκίες, η ταινία απέτυχε εισπρακτικά.²¹ Επιπλέον, δεν κατάφερε να κερδίσει κάποια σημαντική διάκριση, παρά μόνο μια υποψηφιότητα για Χρυσή Σφαίρα ερμηνείας α' γυναικείου ρόλου για την Πάλτροου.²²

Η πλοκή της ταινίας εναλλάσσεται μεταξύ των γεγονότων αμέσως μετά το θάνατο του Ρόμπερτ και τις αναπολήσεις της Κάθριν που αποκαλύπτουν στιγμές από τη ζωή της με τον πατέρα της. Σε αντίθεση με το θεατρικό, στο οποίο το παρελθόν των ηρώων φωτίζεται σε δύο μόνο σκηνές της δεύτερης πράξης,²³ στην ταινία τα φλάσμπακ είναι πολλά και συμβαίνουν καθ' όλη τη διάρκειά της.

Η Κάθριν περνάει τα γενέθλιά της μαζί με τον πατέρα της στο σπίτι τους στο Σικάγο. Κλείνει τα 27 (25 στο θεατρικό) και ανησυχεί για την ψυχική της υγεία, καθώς εκείνος στην ίδια περίπου ηλικία άρχισε να παρουσιάζει τα πρώτα δείγματα σχιζοφρένειας. Όταν του εκφράζει αυτές τις σκέψεις, αντιλαμβάνεται ότι εκείνος υπάρχει μόνο στη φαντασία της αφού στην πραγματικότητα είναι νεκρός.

Ο Χαλ, παλιός φοιτητής του Ρόμπερτ, βρίσκεται στο σπίτι ερευνώντας το αρχείο του. Όταν η Κάθριν διαπιστώνει ότι προσπάθησε να αποσπάσει ένα από τα τετράδια του, εξοργίζεται και καλεί την αστυνομία. Τελικά, συνειδητοποιεί πως σε αυτό δεν υπάρχουν μαθηματικά, αλλά

²¹ Οι εισπράξεις της ταινίας στις Η.Π.Α έφτασαν τα 7.5 εκατ. δολάρια (14 εκατ. δολάρια παγκοσμίως), ενώ το κόστος της ήταν 20 εκατ. δολάρια. [Alisa Perren, *Indie, Inc.: Miramax and the Transformation of Hollywood in the 1990s*, Austin, University of Texas Press, σ. 227, «Box Office», στο: https://www.imdb.com/title/tt0377107/?ref=fn_al_tt_2, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019)].

²² «Winners & Nominees 2006», στο: <https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/2006>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

²³ Το θεατρικό έργο χωρίζεται σε δύο πράξεις. Η πρώτη πράξη απαρτίζεται από 4 σκηνές, οι οποίες αφορούν στο παρόν του έργου. Στη δεύτερη πράξη από τις πέντε σκηνές, οι δύο (η πρώτη και η τέταρτη) είναι αναδρομή στο παρελθόν. Η μία διαδραματίζεται 4 χρόνια πριν, όταν η Κάθριν βλέποντας τον πατέρα της σε καλή κατάσταση αποφασίζει να πάει στο Πανεπιστήμιο του Έβανστον να σπουδάσει, και η άλλη περίπου 3,5 χρόνια πριν, όταν αναγκάζεται να επιστρέψει και πάλι για να τον φροντίσει.

μία εξομολόγηση που έγραψε ο Ρόμπερτ την ημέρα των γενεθλίων της, τέσσερα χρόνια πριν. Σε αυτήν, την ευγνωμονεί για τη φροντίδα και την αγάπη που του προσφέρει. Η Κάθριν - σε ένα φλάσμπακ - θυμάται εκείνη την ημέρα: είχε ανακοινώσει στον πατέρα της την απόφασή της να φύγει για να σπουδάσει μαθηματικά στο Έβανστον.

Το επόμενο πρωί, φτάνει από τη Νέα Υόρκη η αδελφή της, Κλαιρ. Οι σχέσεις των δύο είναι τεταμένες καθώς η Κάθριν δεν αντέχει τις συνεχείς επικρίσεις της σχετικά με την εμφάνιση και τον τρόπο ζωής της.

Στην κηδεία του Ρόμπερτ, η Κάθριν παρακολουθεί απαθής, ώσπου αποφασίζει να πάρει το λόγο. Όντας συναισθηματικά φορτισμένη, κατηγορεί τους παρευρισκόμενους για την απουσία τους κατά τη διάρκεια των δύσκολων χρόνων της ασθένειας του πατέρα της, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει πτυχές για τη ζωή του και τις άσχημες καταστάσεις τις οποίες εκείνη βίωσε πλάι του.

Το βράδυ μετά την κηδεία, η Κλαιρ έχει οργανώσει στο σπίτι ένα πάρτι στη μνήμη του. Η Κάθριν, αποξενωμένη και αδιάφορη για τους καλεσμένους, μένει στη βεράντα και συζητά με τον Χαλ για μαθηματικά. Αργότερα τον καλεί στο δωμάτιο της και κάνουν έρωτα. Το επόμενο πρωί, του δίνει το κλειδί του συρταριού του γραφείου του Ρόμπερτ, λέγοντάς του να ψάξει εκεί. Όσο εκείνος ψάχνει, η Κλαιρ ανακοινώνει την πρόθεσή της να πουλήσει το σπίτι και προτείνει στην αδελφή της να μετακομίσει στη Νέα Υόρκη. Τα νέα εξοργίζουν την Κάθριν που ξεσπά εναντίον της. Την ένταση μεταξύ τους διακόπτει ο Χαλ, ο οποίος έχει μόλις βρει ένα τετράδιο που περιέχει μια σημαντική μαθηματική απόδειξη. Η Κάθριν τότε αποκαλύπτει ότι εκείνη, και όχι ο πατέρας της, είναι ο συγγραφέας της.

Ένα φλάσμακ παρουσιάζει στιγμές από τη ζωή της Κάθριν στο Έβανστον. Όταν μάταια αναζητεί επί μια εβδομάδα τον πατέρα της στο τηλέφωνο αναγκάζεται να επιστρέψει στο Σικάγο. Τελικά τον εντοπίζει να δουλεύει στη χιονισμένη βεράντα του σπιτιού. Εκείνος ενθουσιασμένος της ανακοινώνει ότι η «μηχανή» του, όπως αποκαλεί το μυαλό του, βρίσκεται ξανά σε λειτουργία και της δίνει ένα τετράδιο που ισχυρίζεται ότι περιέχει το προσχέδιο μιας σπουδαίας απόδειξης.

Επιστρέφοντας στο παρόν, ο Χαλ και η Κλαιρ αρνούνται να δεχτούν τους ισχυρισμούς της Κάθριν, θεωρώντας ότι δεν έχει τις απαιτούμενες μαθηματικές γνώσεις. Η αμφισβήτηση που δέχεται την οδηγεί σε παράνοια. Αφού ξεσπάσει εναντίον τους, πέφτει σε κατάθλιψη.

Άλλο ένα φλάσμακ παρουσιάζει ένα ακόμα στιγμιότυπο της καθημερινότητας του Ρόμπερτ και της Κάθριν. Σε αυτό ο Ρόμπερτ, ανήσυχος από τα σημάδια κατάθλιψης που εμφανίζει η κόρη του, την παρακινεί να ασχοληθεί με τα μαθηματικά, δίνοντάς της ένα από τα τετράδιά του για να αρχίσει να δουλεύει.

Στο παρόν, το σπίτι έχει πια αδειάσει και οι δύο αδελφές ετοιμάζονται να αναχωρήσουν για τη Νέα Υόρκη. Τότε φτάνει ο Χαλ που ανακοινώνει στην Κάθριν ότι μελέτησε την απόδειξη μαζί με σπουδαίους μαθηματικούς και αποφάνθηκαν ότι εκείνη είναι η συγγραφέας. Η Κάθριν, αδιαφορώντας για τα νέα και φανερά απογοητευμένη από την αρχική του δυσπιστία, φεύγει με την Κλαιρ για το αεροδρόμιο. Ο Χαλ επιμένει, την κυνηγά και της πετάει το τετράδιο με την απόδειξη μέσα από το ανοιχτό παράθυρο του αυτοκινήτου.

Στην αίθουσα αναμονής του αεροδρομίου, η Κλαιρ μιλάει με ενθουσιασμό στην αδελφή της για τα προνόμια της ζωής στην Νέα Υόρκη. Ακολουθεί ένα ακόμα φλάσμακ που

αποκαλύπτει ότι ο Ρόμπερτ έγραφε μόνο ασυνάρτητες σκέψεις, ενώ το τετράδιο που περιέχει την απόδειξη είναι γραμμένο από την Κάθριν.

Η Κάθριν αποφασίζει να μην ακολουθήσει την αδελφή της. Συναντά τον Χαλ στην πανεπιστημιούπολη και μαζί ξεκινούν να μελετούν την απόδειξη.

Η ταινία παραμένει αμετάβλητη ως προς το θεατρικό σε επίπεδο χαρακτήρων, αφού διατηρεί του ίδιους τέσσερις ήρωες. Ωστόσο έχουν δημιουργηθεί για την ταινία κάποιοι δευτερεύοντες χαρακτήρες όπως ο καθηγητής Μπάροου (Γκάρνι Χιούστον) που εκφωνεί τον επικήδειο λόγο και ο καθηγητής της Κάθριν στο Έβανστον, Μπαντάρι (Ρόσαν Σεθ) καθώς και βοηθητικοί ρόλοι, όπως οι παρευρισκόμενοι στην κηδεία και στο πάρτι. Επιπλέον τα χαρακτηριστικά των ηρώων παρουσιάζονται σε γενικές γραμμές αναλλοίωτα.

Ο Ρόμπερτ και στα δύο έργα παρουσιάζεται ως ιδιοφυΐα, έχοντας κάνει επαναστατικές ανακαλύψεις στον τομέα των μαθηματικών πριν αρρωστήσει. Η σχιζοφρένεια τον κράτησε μακριά από την επιστήμη του, παρόλα αυτά, τέσσερα χρόνια πριν, σε μια έκλαμψη πνευματικής διαύγειας που διήρκησε σχεδόν ένα χρόνο, κατάφερε να επιστρέψει στα εκπαιδευτικά του καθήκοντα. Η Κάθριν είναι ο μοναδικός άνθρωπος που βρίσκεται κοντά του και τον φροντίζει και ανάμεσά τους υπάρχει αναμφισβήτητα αμοιβαία αγάπη. Όταν βλέπει την υγεία του πατέρα της να βελτιώνεται, αποφασίζει να ακολουθήσει το όνειρό της: να σπουδάσει μαθηματικά. Όταν όμως χάνει ξανά το πνεύμα του, παρατάει τις σπουδές της προκειμένου να βρίσκεται δίπλα του. Ο Ρόμπερτ από την άλλη δε διστάζει να παραδεχτεί πως έχει ιδιαίτερη αδυναμία στην Κάθριν και της εξομολογείται πως είναι περήφανος για εκείνη.

Ο Ρόμπερτ μοιάζει να αναζητά τον χαμένο του εαυτό μέσα από τα μαθηματικά. Η ψυχική ασθένεια τον έχει κάνει ευάλωτο και ο μόνος τρόπος να αισθανθεί ότι δεν είναι νεκρός,

είναι η επαναλειτουργία της «μηχανής» του. Όταν αποκτά ξανά το πνεύμα του, ξαναβρίσκει την ταυτότητά του, μέσα από τη διαρκή ενασχόληση με τα μαθηματικά. Απομονώνεται, μελετά, γράφει συνεχώς και δε θέλει τίποτα να αποσπά την προσοχή του. Από την άλλη, όταν επανέρχεται στην περίοδο ψυχικής αστάθειας, συνεχίζει να αναπολεί και να ψάχνει τον εαυτό του, την χαμένη ταυτότητα του νέου ταλαντούχου μαθηματικού.

Μία σημαντική διαφοροποίηση της ταινίας σε σχέση με το θεατρικό, αφορά την αυτοαντίληψη του Ρόμπερτ και τον τρόπο που τη διαχειρίζεται. Στο θεατρικό, όταν ακούει την Κάθριν να διαβάζει τα όσα έχει γράψει και αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για ασυνάρτητες σκέψεις, η αντίδρασή του είναι η αποδοχή της αδυναμίας του και η επίγνωση πως δεν είχε καμία έμπνευση, ούτε κατάφερε να γράψει κάτι ουσιώδες. Δέχεται τη στοργή της Κάθριν που τον τυλίγει με το παλτό της και της ζητά να μείνει κοντά του. Αντίθετα, στην ταινία δεν τον βλέπουμε ποτέ να λυγίζει μπροστά της. Νιώθει ντροπιασμένος αλλά δεν θέλει να το δείξει στην κόρη του. Η αντίδρασή του είναι ψυχρή και αποχωρεί λέγοντας απλώς ότι νιώθει εξαντλημένος. Επομένως παρουσιάζεται πιο σκληρός, άκαμπος και περήφανος, ενώ στο θεατρικό είναι πιο εύθραυστος, ευάλωτος και δείχνει να αισθάνεται περισσότερη ασφάλεια δίπλα στην κόρη του.

Η Κλαιρ, σε αντίθεση με την ατημέλητη Κάθριν, διαθέτει υπερβολικά φροντισμένη εμφάνιση ενώ προγραμματίζει τη ζωή της σε βαθμό που την κάνει να μοιάζει με μια τυπική νευρωτική Νεοϋορκέζα. Εργάζεται ως χρηματίστρια και σκοπεύει σύντομα να παντρευτεί με τον σύντροφό της, Μιτς. Η Κλαιρ, ως εκ διαμέτρου αντίθετος χαρακτήρας, συμβάλλει στην ανάδειξη όλων εκείνων των χαρακτηριστικών που κάνουν την Κάθριν να φαίνεται χαμένη και ψυχικά ασταθής.

Η αντίθεση στην ιδιοσυγκρασία των δύο τονίζεται περισσότερο με τη διαφορετική προσέγγισή τους στο θάνατο του πατέρα τους. Ενώ η Κάθριν δείχνει καταβεβλημένη, η αδελφή της φαίνεται πως αντιμετωπίζει την κατάσταση πιο ανάλαφρα και βλέπει το πάρτι που διοργανώνει στη μνήμη του σαν ευκαιρία επανασύνδεσης με τους παλιούς της φίλους. Παρά τις μεταξύ τους διαφορές, η Κλαιρ δείχνει να έχει ειλικρινή αγάπη και ενδιαφέρον για την αδελφή της.

Μεταξύ θεατρικού και ταινίας διαπιστώνεται μια σημαντική διαφοροποίηση στο χαρακτήρα της Κλαιρ. Στην ταινία παρουσιάζεται πολύ πιο συναισθηματική και ανεκτική απέναντι στην αδελφή της: την συνοδεύει στο αεροδρόμιο όπου πρόκειται να ταξιδέψουν μαζί και της μιλά για το πόσο καλύτερα θα είναι η ζωή της στην Νέα Υόρκη, ώσπου η Κάθριν ξαφνικά αποφασίζει να φύγει και να γυρίσει πίσω. Τότε εκείνη τρέχει πίσω της, προσπαθώντας να την κάνει να επιστρέψει. Αντίθετα, η Κλαιρ του θεατρικού παρουσιάζεται να αγανακτεί από την επιθετική και ειρωνική στάση της Κάθριν και της πετάει το αεροπορικό εισιτήριο αφήνοντας την ίδια να επιλέξει τι θέλει να κάνει. Ενδεχομένως, ένας λόγος για τον οποίο η Κλαιρ της ταινίας παρουσιάζεται πιο διαλλακτική είναι για να δοθεί η ευκαιρία δημιουργίας της σκηνής του αεροδρομίου, η οποία ανοίγει το χώρο πέρα από το περιβάλλον του σπιτιού.

Ο 26χρονος (28 στο θεατρικό) Χαλ διδάσκει μαθηματικά στο πανεπιστήμιο του Σικάγο. Ο θαυμασμός και η αγάπη που έτρεφε για τον καθηγητή του, τον κάνουν να ψάχνει επίμονα τα γραπτά του αρνούμενος να πιστέψει ότι η ιδιοφυία του χάθηκε ανεπιστρεπτί. Είναι αφοσιωμένος στην επιστήμη του, αν και φοβάται πως η καριέρα του βρίσκεται σε τέλμα. Δεν έχει ιδιαίτερα ενδιαφέροντα πέρα από τη μουσική μπάντα στην οποία συμμετέχει με συναδέλφους του μαθηματικούς. Μοιάζει να είναι ερωτευμένος με την Κάθριν και προσπαθεί να την προσεγγίσει.

Σύντομα εξελίσσεται μια ερωτική σχέση μεταξύ τους, κάτι που στην ταινία γίνεται ξεκάθαρο, ενώ στο θεατρικό υπονοείται. Είναι ο μόνος άνθρωπος που καταφέρνει να έρθει κοντά της μετά τον θάνατο του Ρόμπερτ και σταδιακά να κερδίσει την εμπιστοσύνη της. Το γεγονός πως αρχικά είναι δύσπιστος απέναντι στον ισχυρισμό της σχετικά με την απόδειξη, κλονίζει την εμπιστοσύνη της και την πλιγώνει.

Εκτός από τα βασικά χαρακτηριστικά του, τα οποία παραμένουν σταθερά στα δύο έργα, ο Χαλ της ταινίας παρουσιάζεται πιο ενθουσιώδης και επίμονος, κάτι που δικαιολογείται από το νεαρό της ηλικίας του καθώς, σε αντίθεση με το θεατρικό, είναι μικρότερος από την Κάθριν. Πιο συγκεκριμένα, όταν διασταυρώνει στο πανεπιστήμιο την ισχύ της απόδειξης, τρέχει περιχαρής για να το ανακοινώσει στην Κάθριν. Όταν εκείνη αποκρίνεται αρνητικά και φεύγει για το αεροδρόμιο, εκείνος επιμένει και την κυνηγά. Αυτή η σκηνή, η οποία απουσιάζει από το θεατρικό, περιέχει μια σειρά από κινηματογραφικά κλισέ που οδηγούν στην κορύφωση της έντασης: έντονη μουσική, slow motion και έναν ήρωα να τρέχει απεγνωσμένα πίσω από ένα κινούμενο όχημα.

Σε ό,τι αφορά τον χαρακτήρα της Κάθριν, η απόδοσή του στην ταινία δεν πρέπει να εξεταστεί ξέχωρα από το γεγονός της επιλογής της Πάλτροου για τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο Μάντεν ρίχνει όλο του το βάρος για να φωτίσει την κεντρική ηρωίδα. Αυτό που στο θεατρικό παρουσιάζεται ως θλίψη στα όρια της κατάθλιψης, αλλά και μια ανησυχία για την κληρονομικότητα της ασθένειας του πατέρα της, στην ταινία μετατρέπεται σε μία ψυχική κατάρρευση και ένα υπέρμετρο άγχος στα όρια της εμμονής, συνθέτοντας έτσι έναν χαρακτήρα που κινείται στα πρόθυρα της παράνοιας.²⁴ Τονίζοντας την ψυχική της κατάσταση δίνει στην

²⁴ Kristen Rogers, «Self-Adaptation: Creator as Critic», ATHE 2015 Conference, στο: https://www.academia.edu/21883733/ATHE_2015_Presentation_on_a_Theory_and_Criticism_Focus_Group_panel

Πάλτροου την ευκαιρία να ξεδιπλώσει την ερμηνευτική της δεινότητα, υποδυόμενη ένα σύνθετο και πολύπλευρο χαρακτήρα που ενδεχομένως να της χαρίσει κάποια διάκριση σε επίπεδο βραβείων. Επομένως, η τροποποίηση της Κάθριν στην ταινία συνδέεται άμεσα με την επιδίωξη της Miramax να στηριχθεί στην Πάλτροου²⁵ προκειμένου να επαναλάβει τον θρίαμβο του *Shakespeare in love*.²⁶

Ωστόσο, η πρωταγωνίστρια του Μάντεν δεν θυμίζει σε τίποτα την ηρωίδα της προηγούμενης ταινίας. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τα πρώτα κιάλας πλάνα: ο τρόπος που κάθεται στον καναπέ, το κενό βλέμμα της και η παραμελημένη της εμφάνιση φανερώνουν έναν άνθρωπο νωθρό, απαθή και μελαγχολικό, που έχει χάσει το ενδιαφέρον του για τη ζωή.²⁷

Τα αμέσως επόμενα πλάνα έρχονται σε πλήρη αντίθεση, αφού την παρουσιάζουν ανέμελη και χαμογελαστή να κάνει ποδήλατο πηγαίνοντας να συναντήσει τον πατέρα της στο πανεπιστήμιο του Σικάγο. Από τα αρχικά σκοτεινά πλάνα του παρόντος, η ταινία μας μεταφέρει απότομα στο φωτεινό παρελθόν της Κάθριν, δίνοντας έτσι έμφαση στη μεταβολή της ψυχικής της κατάστασης.

Ο σκηνοθέτης οπτικοποιώντας την κηδεία του Ρόμπερτ τονίζει ακόμα περισσότερο την ψυχολογική αστάθεια που βιώνει. Στο θεατρικό, η Κάθριν συζητώντας με τον Χαλ εξομολογείται τις δυσκολίες που περνούσε δίπλα στον πατέρα της. Τα λόγια της, που στο θεατρικό αποτελούν μέρος μιας φιλικής συζήτησης, στην ταινία μετατρέπονται σε ένα δημόσιο

[entitled Adapt Translate Appropriate Roundtable Series Critical Silences of Re presentation - Paper entitled Self-Adaptation Creator as Critic](#), (πρόσβαση: 3 Ιανουαρίου 2020).

²⁵ Ο ιδρυτής της Miramax, Χάρβεϊ Γουαϊνστάιν αναφέρονταν σε εκείνη με το προσωνύμιο «η πρώτη κυρία της Miramax». (Peter Biskind, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Bloomsbury Publishing, 2016, ebook.)

²⁶ Η Miramax επενδύει πολύ σε καμπάνιες προώθησης των ταινιών για τα βραβεία Όσκαρ, διοργανώνοντας ακόμα και ιδιωτικές προβολές για κριτικούς και μέλη της Ακαδημίας. (Robert Marich, *Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2009, σ. 362-363.)

²⁷ Henke, Schaffeld & Voigt, «Mathematicians, Mysteries, and Mental Illnesses: The Stage-to-Screen Adaptation of *Proof*», σ. 332.

ξέσπασμα, δίνοντάς της την ευκαιρία να εκφράσει την αγανάκτηση, την πικρία για την έλλειψη ενδιαφέροντος από τους άλλους και τη μοναξιά που βίωσε φροντίζοντας τον πατέρα της, αφήνοντας εμβρόντητους τους παρευρισκόμενους.

Σε αντίθεση με την αδελφή της, έχει κληρονομήσει το λαμπρό μυαλό του Ρόμπερτ και, κατ' επέκταση, το ταλέντο του στα μαθηματικά. Το γνωρίζει και το «θάβει» συνειδητά καθώς αφιερώνεται στην φροντίδα του. Αποδεχόμενη πιθανώς τον στερεοτυπικό ρόλο της γυναίκας / κόρης, νιώθει το ηθικό χρέος να παρατήρει τις σπουδές της προκειμένου να σταθεί δίπλα στον πατέρα της. Το γεγονός πως δεν γνωστοποιεί σε εκείνον τη σημαντική ανακάλυψη που έκανε, είναι μια «απόδειξη» πως η ίδια τον τοποθετεί πολύ υψηλότερα από οποιαδήποτε άλλη φιλοδοξία.

Ο συγγραφέας του θεατρικού χρησιμοποιεί το όνομα της Σοφί Ζερμαίν ως αντιπαραβολή στο χαρακτήρα της κεντρικής ηρωίδας του. Η Ζερμαίν ήταν Γαλλίδα μαθηματικός, φυσικός και φιλόσοφος. Γεννήθηκε το 1776 στο Παρίσι και παρά το γεγονός ότι ήταν αυτοδίδακτη, αφού λόγω του φύλου της δεν μπόρεσε να σπουδάσει, κατάφερε να αναπτύξει δικές της αποδείξεις για διάφορα θεωρήματα, όπως αυτό των πρώτων αριθμών. Επικοινωνούσε μέσω αλληλογραφίας με σπουδαίους επιστήμονες χρησιμοποιώντας το ανδρικό ψευδώνυμο Λε Μπλαν, φοβούμενη τη γελοιοποίησή της ως γυναίκα και τις προκαταλήψεις που θα μπορούσε να υποστεί στον ανδροκρατούμενο χώρο των μαθηματικών.²⁸

Η Κάθριν, αυτοδίδακτη κι αυτή, είχε μια έφεση και ένα λαμπρό ταλέντο στα μαθηματικά από πολύ μικρή, όπως και η Ζερμαίν που μελετούσε εντατικά ήδη από τα 13 της χρόνια. Όπως η Ζερμαίν δεν κατάφερε να κάνει σπουδές στα μαθηματικά, λόγω του κοινωνικού πλαισίου της

²⁸ June Barrow-Green, «Sophie Germain», στο: <https://www.britannica.com/biography/Sophie-Germain>, (πρόσβαση: 30 Μαρτίου 2019).

εποχής, έτσι και η Κάθριν δεν κατάφερε να ολοκληρώσει τις σπουδές της. Δεν ήταν κάποια απαγόρευση που της στέρησε το δικαίωμα στη φοίτηση, αλλά ένα διαφορετικό κοινωνικό πλαίσιο που εμμέσως την επηρέασε στην απόφασή της να αφιερωθεί στη φροντίδα του πατέρα της παραμερίζοντας τη σταδιοδρομία της. Οι δυο τους επιβεβαιώνουν τη θεωρία ότι οι περισσότερες γυναίκες μαθηματικοί έχουν υπάρξει έξω από την ακαδημαϊκή νόρμα.

Συζητώντας για την Ζερμαίν και τους πρώτους αριθμούς, ο Χαλ υποτιμώντας τις γνώσεις της Κάθριν ερμηνεύει το θεώρημα με υπεραπλουστευμένα μαθηματικά: «Like two is prime, double plus one is five, also prime».²⁹ Όταν η Κάθριν του απαντά με το πιο σύνθετο παράδειγμα, τον αριθμό 92.305, εκείνος μένει άναυδος. Η σκηνή αυτή στην ταινία παρουσιάζεται συνοπτικά, χωρίς να δίνονται στο θεατή τα βιογραφικά στοιχεία της Ζερμαίν, τα οποία αναφέρει η Κάθριν στο θεατρικό, κάνοντας έτσι δυσκολότερο στο κοινό τον εντοπισμό του παραλληλισμού. Η αναφορά αυτή σε συνδυασμό με την έμμεση αναφορά του Ρόμπερτ στην Κάθριν, όταν της λέει χαρακτηριστικά πως έμαθε τους πρώτους αριθμούς πριν μάθει ανάγνωση, σε μια προσπάθεια να της τονώσει το ηθικό ώστε να συνεχίσει τη μελέτη της, φανερώνει μια ακόμη ταύτιση των δύο γυναικών.

Στο μυαλό της Κάθριν υπάρχει πάντα το ενδεχόμενο να έχει κληρονομήσει τη διαταραχή του πατέρα της, κάτι που τελικά της γίνεται μόνιμος φόβος, εμμονή και ουσιαστικά την οδηγεί σε ψυχολογική κατάρρευση. Όταν αντιλαμβάνεται πως η Κλαιρ έχει κάνει έρευνα σχετικά με ιατρική περίθαλψη για την κατάστασή της, νιώθει ότι οι φόβοι της επιβεβαιώνονται και καταρρέει.

²⁹ Auburn, *Proof*, σ. 46.

Η ψυχική της κατάσταση αποκαλύπτεται σε ένα φλάσμακ που παρουσιάζει ένα στιγμιότυπο της καθημερινότητας της με τον Ρόμπερτ. Η συμβίωση με τον πατέρα της και η εγκατάλειψη των σπουδών της φαίνεται να την έχουν επηρεάσει αρνητικά. Είναι φανερό πως βιώνει κατάθλιψη, αφού σύμφωνα με τον πατέρα της παραμελεί τον εαυτό της, έχει ανύπαρκτες κοινωνικές σχέσεις, κλείνεται μέσα στο σπίτι και συχνά κοιμάται μέχρι αργά το μεσημέρι, ενώ υπάρχουν και μέρες που δεν σηκώνεται καθόλου από το κρεβάτι. Εκείνος παρατηρεί ότι ακόμα και η κατάθλιψή της είναι μαθηματική, καθώς όπως εξηγεί, αν για κάθε μέρα που πέρασε χωρίς να μελετά αντιστοιχούσε ένας χρόνος, τότε αυτό ισούται με 1729 εβδομάδες, τον περίφημο αριθμό Χάρντι - Ραμανουτζάν.

Η έμμεση αναφορά στον Ινδό αυτοδίδακτο μαθηματικό Σρινιβάσα Ραμανουτζάν³⁰ λειτουργεί όπως και η αναφορά στην Ζερμαίν: τονίζει την ιδιοφυία της Κάθριν και παράλληλα καταδεικνύει το δύσκολο δρόμο και τις αντιξοότητες που συχνά συναντά μια διάνοια στο δρόμο για την αναγνώριση και την αποδοχή, παραλληλίζοντας εμμέσως την απαγόρευση της φοίτησης των γυναικών το 18ο αιώνα ή τις δυσκολίες και τα εμπόδια στην Ινδία του 19ου αιώνα, με το παρόν της Κάθριν.

Πέρα από την εστίαση στην κεντρική ηρωίδα, η ταινία του Μάντεν επιχειρεί να διατηρήσει το μυστήριο της πατρότητας της απόδειξης σχεδόν μέχρι το τέλος. Αυτό το πετυχαίνει κυρίως χωρίζοντας σε δύο μέρη την τέταρτη σκηνή της δεύτερης πράξης του

³⁰ Ο Σρινιβάσα Ραμανουτζάν γεννήθηκε στην Ινδία το 1887. Ήρθε από πολύ μικρός σε επαφή με τα μαθηματικά, ενώ στην ηλικία των 12 είχε κατακτήσει την προχωρημένη τριγωνομετρία και είχε αναπτύξει δικά του θεωρήματα. Ο αριθμός 1729 έχει μείνει γνωστός ως «ο αριθμός Χάρντι - Ραμανουτζάν» και αποτελεί τον μικρότερο αριθμό που μπορεί να εκφραστεί ως το άθροισμα δύο κύβων με δύο διαφορετικούς τρόπους. [Erik Gregersen, «6 Interesting Facts about Srinivasa Ramanujan», στο: <https://www.britannica.com/story/interesting-facts-about-srinivasa-ramanujan>, (πρόσβαση: 30 Μαρτίου 2019)].

θεατρικού. Σε αυτήν η Κάθριν παρουσιάζεται να επιστρέφει στο πατρικό της και να βρίσκει τον πατέρα της να δουλεύει ισχυριζόμενος ότι απέκτησε ξανά την χαμένη του έμπνευση. Ενθουσιασμένος της δίνει ένα τετράδιο και επιμένει να το διαβάσει για να το δουλέψουν μαζί. Όταν το κάνει, συνειδητοποιούν και οι δύο ότι πρόκειται για ασυναρτησίες. Στην ταινία αυτή η σκηνή παρουσιάζεται σε δύο ξεχωριστά φλάσμπιακ. Το πρώτο γίνεται αμέσως μετά τη σκηνή όπου η Κάθριν αποκαλύπτει ότι είναι η συγγραφέας της απόδειξης που μόλις έχει ανακαλύψει ο Χαλ, σοκάροντας τόσο εκείνον όσο και την Κλαιρ. Το τελευταίο πλάνο αυτού του φλάσμπιακ παρουσιάζει τον Ρόμπερτ να δίνει το τετράδιο στην Κάθριν. Το γεγονός ότι διακόπτεται πριν αποκαλυφθεί η πραγματική πνευματική του κατάσταση, κατευθύνει τους θεατές στο να αμφισβητήσουν τον ισχυρισμό της Κάθριν και να πιστέψουν ότι εκείνος είναι ο δημιουργός της απόδειξης.

Με το επόμενο φλάσμπιακ, η ταινία επιδιώκει να ανατρέψει αυτή την πεποίθηση των θεατών, εντείνοντας την αγωνία τους. Πρόκειται για τη σκηνή όπου ο Ρόμπερτ δίνει στην Κάθριν ένα από τα τετράδια του παροτρύνοντάς την να ασχοληθεί με τα μαθηματικά προκειμένου να ξεφύγει από την κατάθλιψη. Αυτή η αναδρομή δεν υπάρχει στο θεατρικό. Ο διάλογος που έχει χρησιμοποιηθεί αντλείται από την πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, όταν δηλαδή η Κάθριν φαντάζεται ότι συνομιλεί με τον νεκρό πατέρα της. Το φλάσμπιακ κλείνει όπως το προηγούμενο, με κοντινό πλάνο στο τετράδιο, υπονοώντας ότι ίσως τελικά η Κάθριν είναι εκείνη που έγραψε την απόδειξη. Δημιουργείται έτσι ένα έντονο σασπένς στο κοινό, κάνοντας την ταινία να κινείται στα όρια του θρίλερ.

Το γρήγορο μοντάζ που ακολουθεί και παρουσιάζει τους ήρωες σε παρελθόν και παρόν³¹ σε συνδυασμό με την έντονη μουσική υπόκρουση συντηρεί το μυστήριο. Η λύση δίνεται με μία τελευταία αναδρομή στο παρελθόν.³² Σε αυτήν, η Κάθριν κλειδώνει στο συρτάρι του πατέρα της το δικό της τετράδιο, αφού προηγουμένως έχει φέρει τον Ρόμπερτ αντιμέτωπο με όσα εκείνος έχει γράψει. Όσο εκείνη διαβάζει τις ασύνδετες σκέψεις του, παρεμβάλλονται πλάνα που αποτελούν τη συνέχεια ενός προηγούμενου φλάσμπακ, όταν τον είχε βρει να γράφει στη βεράντα. Ο θεατής συνειδητοποιεί ότι από εκείνη τη στιγμή η Κάθριν είχε καταλάβει ότι ο πατέρας της έχει αρχίσει ξανά να χάνει τη λογική του.

Σε επίπεδο χώρου, ο σκηνοθέτης της ταινίας διανοίγει το έργο με πλάνα στους δρόμους της πόλης, στο εμπορικό κέντρο, στο ταξί, στην εκκλησία, στο πανεπιστήμιο, στο αεροδρόμιο και στο δρόμο έξω από το σπίτι, σε αντίθεση με το θεατρικό όπου περιορίζεται σε έναν μόνο, στη βεράντα του σπιτιού του Ρόμπερτ στο Σικάγο. Αυτή η εναλλαγή χώρων προσδίδει μεγαλύτερη έμφαση στα συναισθήματα των ηρώων. Ενδεικτικά, με τα πλάνα στους πολυσύχναστους δρόμους της πόλης τονίζονται τα χαρακτηριστικά της Κάθριν που την κάνουν να φαίνεται σχεδόν χαμένη. Επιπλέον, συμβάλλει στη διαμόρφωση της ατμόσφαιρας της ταινίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στο αεροδρόμιο. Πρόκειται για ένα ακόμα κινηματογραφικό κλισέ όπου ο ήρωας έχοντας φτάσει στο αεροδρόμιο αποφασίζει τελικά να μην ταξιδέψει. Ταυτόχρονα, η οπτικοποίηση αυτού του διλήμματος της Κάθριν σχετικά με την αναχώρησή της, προσθέτει σασπένς τόσο σχετικά με την τύχη της ίδιας, όσο και της σχέσης της

³¹ Η Κάθριν δουλεύει στο γραφείο (παρελθόν), η Κλαιρ βρίσκει την Κάθριν να κοιμάται (παρόν), ο Ρόμπερτ και η Κάθριν συζητούν με τον Ρόμπερτ να της δίνει μια σημαντική πληροφορία που την βοηθάει να συνεχίσει την απόδειξη (παρελθόν), η Κλαιρ πακετάρει τα πράγματα του σπιτιού (παρόν), ο Χαλ στο Πανεπιστήμιο δείχνει στους καθηγητές την απόδειξη (παρόν), ο Ρόμπερτ με την Κάθριν εργάζονται (παρελθόν), ο Χαλ κατεβαίνει τρέχοντας τις σκάλες του Πανεπιστημίου (παρόν), η Κάθριν μπαίνει στο γραφείο του πατέρα της κρατώντας το τετράδιο (παρελθόν), η Κάθριν σπάει πράγματα και φωνάζει, με την Κλαιρ να προσπαθεί να την ηρεμήσει (παρόν).

³² Πρόκειται για την συνέχεια της τέταρτης σκηνής της δεύτερης πράξης του θεατρικού.

με τον Χαλ. Επίσης, συμβάλλει στην ανάδειξη επιπλέον χαρακτηριστικών των δύο ηρωίδων. Η Κλαιρ παρουσιάζεται πολύ πιο συναισθηματική και πρόθυμη μέχρι τέλους να βοηθήσει την αδελφή της, ενώ η Κάθριν φαίνεται πιο αποφασιστική.

Καθοριστικό ρόλο παίζει και η χρωματική παλέτα της ταινίας. Στις σκηνές που αφορούν το παρόν των χαρακτήρων κυριαρχούν τα σκοτεινά και ψυχρά χρώματα, με τα οποία αποτυπώνεται η ψυχολογική κατάρρευση της Κάθριν. Αντίθετα, οι σκηνές που απεικονίζουν το παρελθόν διαδραματίζονται, κυρίως, σε χώρους εκτός σπιτιού και φωτίζονται με ανοιχτόχρωμο φόντο, αναδεικνύοντας τις ξενοιαστες στιγμές των ηρώων. Η επιλογή του σκηνοθέτη να τοποθετήσει στην τελική σκηνή την Κάθριν και τον Χαλ σε έναν ανοιχτό χώρο (στο εξωτερικό περιβάλλον του πανεπιστημίου) και να την ντύσει με ένα καταπράσινο φωτεινό φόντο ενισχύει αυτή τη θέση. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία μεταφέρει στο θεατή ένα αίσθημα αισιοδοξίας και ελπίδας, καθώς οι δυο τους φαίνεται πως αποφασίζουν να προσπαθήσουν ξανά, τόσο για τη μεταξύ τους σχέση όσο και με τα μαθηματικά.

Συμπερασματικά, η ταινία του Μάντεν εστιάζει στην ψυχοσύνθεση της κεντρικής ηρωίδας. Έτσι, η Κάθριν της ταινίας αποτελεί έναν πιο σύνθετο χαρακτήρα από τον αντίστοιχο του θεατρικού και η ψυχολογική της κατάσταση έρχεται στο επίκεντρο αφού διαρκώς υπονοείται η αστάθειά της. Ταυτόχρονα, η ταινία εντείνει το μυστήριο της πατρότητας της απόδειξης κρατώντας το αμείωτο σχεδόν μέχρι το τέλος, αφού η αποκάλυψή του στην ταινία γίνεται πιο αργά από ότι στο θεατρικό. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση αλληπάλληλων φλάσμπακ που επιχειρούν να κατευθύνουν τη σκέψη του θεατή προς συγκεκριμένη κάθε φορά κατεύθυνση. Σε αυτό συμβάλλουν και οι πολλές εναλλαγές του χώρου, καθώς ο σκηνοθέτης τον

διανοίγει μεταφέροντας τη δράση εκτός σπιτιού. Τα παραπάνω στοιχεία κάνουν το θεατή να μην αντιλαμβάνεται εύκολα, σε αντίθεση με άλλες ταινίες, ότι πρόκειται για διασκευή από θεατρικό.

Rabbit Hole (2010)

Το *Rabbit Hole*³³ (2006) αφηγείται την ιστορία ενός ζευγαριού του οποίου ο κόσμος καταρρέει όταν χάνουν τον γιο τους σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Το έργο καταγράφει τις προσπάθειες του ζευγαριού να αποδεχτεί την απώλεια και να διαχειριστεί το πένθος ούτως ώστε να μπορέσει να συνεχίσει να ζει όπως πριν. Πρόκειται για το πιο προσωπικό και ρεαλιστικό έργο του Ντέιβιντ Λίντσεϋ Αμπέρ,³⁴ το οποίο αναδύθηκε από την επιθυμία του να ξεφύγει από το σουρεαλιστικό ύφος των προηγούμενων έργων του.³⁵

Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Μπίλτμορ (Biltmore Theatre) του Μπρόντγουεϊ τον Φεβρουάριο του 2006.³⁶ Γνώρισε επιτυχία και διεκδίκησε πέντε βραβεία Τόνυ. Την επόμενη χρονιά, απονεμήθηκε στον Αμπέρ το βραβείο Πούλιτζερ.³⁷

Το θεατρικό μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο το 2010 και αποτελεί το πρώτο εγχείρημα της Blossom Films, εταιρία παραγωγής της Νικόλ Κίντμαν (Nicole Kidman), η οποία

³³ Ο τίτλος προέρχεται από τη φράση «πέφτω στην λαγουδότρυπα» (go down the rabbit hole) που σημαίνει ότι μπαίνω σε μία κατάσταση ή ξεκινώ μία διαδικασία που είναι ιδιαίτερα περίεργη, προβληματική, δύσκολη, σύνθετη ή χαοτική, χαρακτηριστικά που ολοένα αυξάνονται όσο η κατάσταση εξελίσσεται. Η φράση αναφέρεται στο έργο του Λιούις Κάρολ *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* (1862) όπου ένα κοριτσάκι πέφτοντας σε μια λαγουδότρυπα ξεκινάει ένα ταξίδι όπου το παράλογο συναντά την φιλοσοφική αναζήτηση. [«What does ‘rabbit hole’ mean?», «Where does ‘rabbit hole’ come from?» στο: <https://www.dictionary.com/e/slang/rabbit-hole/>, (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2019)].

³⁴ Τα προηγούμενα έργα του (*Fuddy Meers* (1999), *Kimberly Akimbo* (2000) , *Wonder of the World* (2001) περιέχουν έντονα φαρσικά και σουρεαλιστικά στοιχεία, τα οποία θυμίζουν το θέατρο του παραλόγου.

³⁵ Charles Haugland, «David Lindsay - Abaire: From *Rabbit Hole* to *Good People*», στο: <https://www.huntingtontheatre.org/articles/Good-People/From-Rabbit-Hole-to-Good-People/>, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019).

³⁶ Στους κεντρικούς ρόλους της Μπέκα και του Χάουι εμφανίστηκαν η Σύνθια Νίξον (Cynthia Nixon) και ο Τζον Σλάτερι (John Slattery) αντίστοιχα, ενώ τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Ντάνιελ Σάλιβαν (Daniel Sullivan). [«*Rabbit Hole*», στο: <https://www.ibdb.com/broadway-production/rabbit-hole-398476#People>, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019)].

³⁷ «2007 Pulitzer Prizes», στο: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2007>, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019).

κρατάει και τον πρωταγωνιστικό ρόλο.³⁸ Πρόκειται για την τρίτη ταινία του Τζον Κάμερον Μίτσελ, η οποία σηματοδοτεί μια αλλαγή πορείας για εκείνον, αφού δεν θυμίζει σε τίποτα τις προηγούμενες δουλειές του, το καλτ *Hedwig and the angry inch* (2001) και το ακραία ερωτικό *Shortbus* (2006). Ο Αμπέρ, έχοντας εμπειρία στη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων,³⁹ ανέλαβε ο ίδιος τη διασκευή του κειμένου. Στο θεατρικό πολλά γεγονότα - κλειδιά γίνονται εκτός σκηνής. Έτσι, ο Αμπέρ αυτό που επέλεξε να κάνει για να «ανοίξει» το έργο ήταν να φέρει αυτά τα γεγονότα στο προσκήνιο (να τα οπτικοποιήσει), να μετατρέψει, δηλαδή, τις αφηγήσεις των ηρώων στο θεατρικό σε σκηνές της ταινίας.⁴⁰

Η Μπέκα και ο Χάουι οκτώ μήνες μετά το θάνατο του τετράχρονου γιού τους Ντάννου, προσπαθούν να βρουν τρόπους για να διαχειριστούν την απώλεια. Εκείνη φαίνεται να επιθυμεί να σβήσει οποιαδήποτε ανάμνηση: αφαιρεί από τους τοίχους τις ζωγραφιές του, αδειάζει τις ντουλάπες του και ζητά από τον Χάουι να πουλήσουν το σπίτι. Αντίθετα, εκείνος είναι προσκολλημένος στις αναμνήσεις και καθημερινά παρακολουθεί βίντεο με ευτυχισμένες οικογενειακές στιγμές από το παρελθόν. Επιπλέον, επιθυμεί να επανέλθει η ζωή τους στους φυσιολογικούς της ρυθμούς και να προσπαθήσουν να κάνουν ένα παιδί, κάτι για το οποίο η Μπέκα είναι κατηγορηματικά αρνητική.

³⁸ Στους κεντρικούς ρόλους εμφανίζονται επίσης ο Άαρον Έκχαρτ (Aaron Eckhart) στον ρόλο του συζύγου Χάουι, η Νταϊάν Γουίστ (Dianne Wiest) στο ρόλο της μητέρας της Μπέκα, Νατ, η Τάμι Μπλανσάρ (Tammy Blanchard) στο ρόλο της αδελφής της Μπέκα, Ίζυ, ο Μάιλς Τέλερ (Miles Teller) στο ρόλο του νεαρού Τζέισον, καθώς και η Σάντρα Ο (Sandra Oh) στον ρόλο της Γκάμπι.

³⁹ Έκτος από τη διασκευή του *Rabbit Hole*, έχει γράψει άλλα πέντε σεναρία για τον κινηματογράφο για τις ταινίες *Robots* (2005), *Inkheart (Ο μελανόκαρδος)* (2008), *Rise of the Guardians* (ελληνικός τίτλος: *Οι πέντε θρύλοι*) (2012), *Oz the Great and Powerful* (Οζ: Μέγας και παντοδύναμος) (2013), *Poltergeist* (ελληνικός τίτλος: *Το πνεύμα του κακού*) (2015), *The Family Fang* (ελληνικός τίτλος: *Το μυστικό τους*) (2015). Έχει γράψει, επίσης, τα λιμπρέτα για τα μιούζικαλ *High Fidelity* (2006) και *Shrek: The musical* (2008) για το οποίο κέρδισε υποψηφιότητα για το βραβείο Τόνυ.

[«David Lindsay-Abaire», στο: https://www.imdb.com/name/nm1865755/?ref=tt_ov_wr, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019)].

⁴⁰ Ray Morton, «Interview: Adapting a Play - Down the 'Rabbit Hole'», στο: <https://scriptmag.com/features/interview-adapting-play-down-the-rabbit-hole>, (πρόσβαση: 03 Ιανουαρίου 2020).

Η ψυχολογία της ταράζεται ακόμα περισσότερο με την απρόσμενη εγκυμοσύνη της μικρότερης αδελφής της, Ίζυ, την οποία θεωρεί ανώριμη και αμφισβητεί την ικανότητά της να γίνει μητέρα. Επιπλέον, έρχεται σε σύγκρουση με την μητέρα της, Νατ, όταν εκείνη συγκρίνει την απώλεια του Ντάννου, με αυτήν του δικού της γιου, του 30χρονου Άρθουρ, από υπερβολική δόση ναρκωτικών.

Κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας σε ομάδα ψυχολογικής υποστήριξης, η Μπέκα εξοργίζεται όταν ακούει γονείς να χρησιμοποιούν την πίστη τους στο Θεό προκειμένου να δικαιολογήσουν την απώλεια. Ο Χάουι που συνεχίζει να πηγαίνει μόνος στην ομάδα, γνωρίζει εκεί την Γκάμπι και η επικοινωνία που αναπτύσσεται μεταξύ τους τον βοηθάει, προσφέροντάς του στιγμές διεξόδου και αποσυμπίεσης.

Αντίθετα, η Μπέκα βρίσκει παρηγοριά στις συναντήσεις της με τον Τζέισον, τον 17χρονο που οδηγούσε το αυτοκίνητο που παρέσυρε τον Ντάννου. Ο Τζέισον, ο οποίος αισθάνεται ενοχές για το δυστύχημα, δίνει στην Μπέκα να διαβάσει ένα κόμικ επιστημονικής φαντασίας, που ο ίδιος έγραψε, με τίτλο *Rabbit Hole* και θέμα τα παράλληλα σύμπαντα. Η συναναστροφή μαζί του την κάνει να ξεσπάσει ίσως για πρώτη φορά αλλά και να πιστέψει ότι σε κάποιο παράλληλο σύμπαν είναι ευτυχισμένη.

Τα διαφορετικά βιώματα των προηγούμενων ημερών, κάνουν το ζευγάρι να συνειδητοποιήσει ότι ο μόνος τρόπος να συνεχίσει είναι να αποδεχτεί την απώλεια. Αντιλαμβάνονται πως έχει φτάσει η στιγμή να επαναπροσδιορίσουν την καθημερινότητα στην οποία έχουν εγκλωβιστεί. Αποφασίζουν να επανέλθουν στους φυσιολογικούς ρυθμούς, καλώντας φίλους και συγγενείς για φαγητό. Ο Χάουι περιγράφει με λεπτομέρειες όσα φαντάζεται πως θα προκύψουν σε αυτήν τη συνάντηση, ενώ ταυτόχρονα προβάλλονται πλάνα

από αυτήν. Στο τέλος της, οι δυο τους μένουν μόνοι. Η Μπέκα πιάνει το χέρι του Χάουι ελπίζοντας σε ένα καλύτερο μέλλον.

Αρχικά, εξετάζοντας τα δύο έργα σε επίπεδο ηρώων διαπιστώνεται πως στην ταινία το καστ των ηθοποιών ανοίγει, με την προσθήκη χαρακτήρων που στο θεατρικό αναφέρονται σε αφηγήσεις όπως η Γκάμπι, η γειτόνισσα Πεγκ (Πατρίσια Κάλιμπερ), ο οικογενειακός φίλος Ρικ (Τζον Τένεϊ) και ο σύντροφος της Ίζυ, Όγκι (Τζιανκάρλο Εσποσίτο). Αντίθετα, το θεατρικό περιορίζεται στους πέντε βασικούς ήρωες: Μπέκα, Χάουι, Ίζυ, Νατ και Τζέισον.

Μία βασική διαφορά των δύο έργων είναι ότι στην ταινία αφαιρούνται πολλά από τα στοιχεία χιούμορ και σαρκασμού που διαθέτουν οι ήρωες του θεατρικού. Όπως αναφέρει ο Αμπέρ στο εισαγωγικό του σημείωμα, το θεατρικό έχει πολλές αστείες στιγμές καθώς χωρίς αυτές γίνεται σχεδόν αβάσταχτο.⁴¹ Επιπλέον, τονίζει ότι οι ήρωες κλαίνε μόλις τρεις φορές καθόλη τη διάρκεια του έργου.⁴² Η οδηγία αυτή τηρείται και στην ταινία, ωστόσο υπάρχουν πολλές στιγμές στις οποίες παρόλο που δεν ξεσπούν σε κλάματα, εμφανίζονται σε έντονη συναισθηματική φόρτιση, όπως όταν ο Τζέισον εξομολογείται στην Μπέκα ότι ίσως οδηγούσε πάνω από το όριο ταχύτητας την ημέρα του δυστυχήματος. Η έλλειψη των χιουμοριστικών στοιχείων κάνουν την ταινία πιο «σκοτεινή» από το θεατρικό κάτι που αποτυπώνεται και στην αφίσα της. Ενώ στο εξώφυλλο του θεατρικού κυριαρχούν τα έντονα χρώματα κίτρινο και γαλάζιο και σε πρώτο πλάνο βρίσκεται η «λαγουδότρυπα» στην άκρη της οποίας κοιτούν οι δύο ήρωες, στην αφίσα της ταινίας κυριαρχεί ένα μουντό σκούρο φόντο το οποίο πλαισιώνει την πρωταγωνίστρια σε ένα κολάζ που την αποτυπώνει σε διάφορες συναισθηματικές φάσεις.

⁴¹ David Lindsay - Abaire, *Rabbit Hole*, London, Nick Hern Books, 2016, σ. 6.

⁴² Ο Χάουι κλαίει στο τέλος της πρώτης πράξης, η Μπέκα όταν συναντά κατ' ιδίαν τον Τζέισον και η Νατ όταν βρίσκει τα παπουτσάκια του Ντάννυ.

Παρά το γεγονός πως ο αριθμός των χαρακτήρων στην ταινία μεγαλώνει, εντούτοις, η Μπέκα και ο Χάουι μοιάζουν να έρχονται περισσότερο στο επίκεντρο, καθώς ο σκηνοθέτης έχει προσθέσει ή έχει τονίσει περισσότερο από ότι στο θεατρικό, σκηνές που αναδεικνύουν τη συναισθηματική τους κατάσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το γεγονός πως στην ταινία η Μπέκα παρακολουθεί και κατόπιν προσεγγίζει τον Τζέισον, ενώ στο θεατρικό είναι εκείνος που κάνει πρώτος το βήμα να προσεγγίσει την οικογένεια στέλνοντας μια επιστολή. Η ιδιότυπη σχέση που αναπτύσσει μαζί του αποδεικνύεται λυτρωτική για εκείνη. Ενδεικτική είναι άλλωστε η σκηνή της ταινίας όπου η Μπέκα ξεσπά για πρώτη φορά σε κλάματα μέσα στο αυτοκίνητό της ενώ παρακολουθεί τον Τζέισον την ημέρα που πηγαίνει στο χορό της αποφοίτησής του.⁴³

Οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες της ταινίας παρουσιάζουν αρκετά κοινά στοιχεία με αυτούς του θεατρικού. Η Μπέκα βιώνει σχεδόν βουβά τη θλίψη της, βρίσκεται σε κατάσταση σοκ και ο πόνος της την έχει κάνει απόμακρη, κυνική και πολλές φορές αγενή. Από την άλλη, ο Χάουι έχει έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την κατάσταση, καθώς εξωτερικεύει πιο συχνά τα συναισθήματά του.

Η Μπέκα της ταινίας είναι συχνά επικριτική προς την μικρότερη αδελφή της εξαιτίας του διαφορετικού τρόπου ζωής και φιλοσοφίας που έχει εκείνη, ενώ συχνά γίνεται άδικη απέναντι στη μητέρα της. Από την άλλη, η Μπέκα του θεατρικού μέσα από κάποιες πνευματώδεις ατάκες φαίνεται λιγότερο σκληρή απέναντι στα μέλη της οικογένειάς της. Επιπλέον, εξαιτίας του χιούμορ που διαθέτει, καταφέρνει να μην προσδίδονται μελοδραματικά στοιχεία στο χαρακτήρα της όπως συμβαίνει στην ταινία.

⁴³ Στο θεατρικό η πρώτη συναισθηματική έκρηξη της Μπέκα συμβαίνει όταν κατά την επίσκεψη που δέχεται από τον Τζέισον, της αφηγείται πως πέρασε στο χορό της αποφοίτησης.

Ο Χάουι, και στα δύο έργα, προσπαθεί να διαχειριστεί τη θλίψη επιλέγοντας να βρίσκεται συνεχώς σε επαφή με τις αναμνήσεις του Ντάννυ (βίντεο, ζωγραφιές, παιχνίδια), γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα έντονους τσακωμούς με την Μπέκα, η οποία έχει ακριβώς την αντίθετη θεώρηση. Στα μάτια του, η στάση της μοιάζει σαν μία προσπάθεια να ξεχάσει τον γιο τους. Παράλληλα, επιδιώκει να δημιουργήσει μια χαλαρή ατμόσφαιρα και να πείσει την Μπέκα να κοιτάξουν μπροστά. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που ο Χάουι θίγει το ενδεχόμενο να κάνουν ένα παιδί δημιουργώντας έτσι τις συνθήκες για μια νέα αρχή, κάτι που η Μπέκα αρνείται να συζητήσει. Αποτέλεσμα αυτής της διάστασης στον τρόπο αντιμετώπισης της νέας πραγματικότητας είναι η απόσταση μεταξύ τους, που αντί να μειώνεται, δείχνει να αυξάνεται εξαιτίας των συχνών εντάσεων.

Μολονότι αυτά τα χαρακτηριστικά και οι προθέσεις του Χάουι παραμένουν αμετάβλητα σε γενικές γραμμές στα δύο έργα, στην ταινία εντοπίζονται κάποιες αξιοσημείωτες διαφορές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η φύση της σχέσης του με την Γκάμπι, που στο θεατρικό υπονοείται, αντίθετα στην ταινία έχει δημιουργηθεί μια ιδιότυπη οικειότητα μεταξύ τους. Ο Χάουι αν και βρίσκεται στα πρόθυρα δημιουργίας ερωτικού δεσμού με την Γκάμπι, δεν προχωράει. Τονίζεται, επομένως, η ακεραιότητά του και η ειλικρινής αγάπη που νιώθει για την Μπέκα. Δεν είναι τυχαία άλλωστε, η προσθήκη της αμέσως επόμενης σκηνής, που τον παρουσιάζει επιστρέφοντας να αποκοιμάται στο παιδικό δωμάτιο, ενώ το επόμενο πρωί είναι πιο διαλλακτικός και τρυφερός με τη σύζυγό του.

Τροποποιήσεις έχουν συμβεί και στους υπόλοιπους ήρωες της ταινίας, τους οποίους ο σκηνοθέτης έχει διαφοροποιήσει με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδεικνύεται η συναισθηματική κατάσταση των δύο κεντρικών ηρώων.

Η Ίζυ διαφέρει πολύ ως χαρακτήρας από την αδελφή της. Είναι επιπόλαια και αρκετά ανώριμη, ενώ ο αυθόρμητος χαρακτήρας της σκιαγραφείται στο θεατρικό από την πρώτη κιόλας σκηνή, στην οποία περιγράφεται η εμπλοκή της σε έναν καυγά.⁴⁴

Στην ταινία ο χαρακτήρας της περιορίζεται σημαντικά καθώς παραλείπονται σκηνές που παρουσιάζουν τη συμβολή της στην πορεία των δύο κεντρικών ηρώων προς τη συνειδητοποίηση της απώλειας. Στο θεατρικό, όταν ο Χάουι και η Μπέκα αποφασίζουν να πουλήσουν το σπίτι, κάνουν ανοιχτή πρόσκληση προς πιθανούς αγοραστές. Όσο εκείνος και η Ίζυ μένουν μόνοι για να τους υποδεχτούν, εκείνη τον ρωτάει σχετικά με την έξοδό του με μία άλλη γυναίκα, φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με τις πράξεις του και τις συνέπειες που μπορεί να έχουν στον γάμο του με την Μπέκα. Επίσης, τον συμβουλεύει να αδειάσει το δωμάτιο του Ντάννου, καθώς κάθε φορά που κάποιος υποψήφιος αγοραστής τον ρωτά, ο Χάουι έρχεται σε δύσκολη θέση και επιπλέον, η αποκάλυψη για το θάνατό του δεν βοηθά στην πώληση του σπιτιού. Αντίθετα, στην ταινία η Ίζυ αγνοεί τη σχέση του με την Γκάμπι, ενώ ο Χάουι φτάνει μόνος του στην συνειδητοποίηση ότι το παιδικό δωμάτιο πρέπει να μετατραπεί σε ξενώνα.

Παρόλο που η ταινία, της στερεί τον συμβουλευτικό ρόλο που διαθέτει στο θεατρικό, της προσδίδει εντονότερα μια άλλη διάσταση του χαρακτήρα της, αυτή της υποστηρικτικής αδελφής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στο σούπερ μάρκετ με πρωταγωνίστριες την Μπέκα και την Ίζυ που απουσιάζει από το θεατρικό.⁴⁵ Όταν η Μπέκα ζητάει από μια γυναίκα να κάνει το χατίρι στον γιο της και να του αγοράσει το γλυκό που επιθυμεί, εκείνη ανταπαντά ότι αν ήταν μητέρα δεν θα σκεφτόταν έτσι. Τα λόγια της εξοργίζουν

⁴⁴ Στην ταινία, το περιστατικό αυτό ο θεατής το πληροφορείται μέσω του τηλεφωνήματος της Ίζυ στην Μπέκα, η οποία κατόπιν πηγαίνει στο τμήμα για να την παραλάβει και την κατακρίνει για την ανώριμη συμπεριφορά της.

⁴⁵ Το ίδιο περιστατικό στο θεατρικό αποτελεί αφήγηση και στην θέση της Ίζυ βρίσκεται η Νατ.

την Μπέκα και την χαστουκίζει. Τότε επεμβαίνει η Ίζυ και ζητάει της να δείξει κατανόηση, εξηγώντας την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η αδελφή της.

Ένας ακόμη σημαντικός χαρακτήρας είναι η Νατ. Αν και προσπαθεί να είναι υποστηρικτική προς την Μπέκα και να συμπαρασταθεί στον πόνο της, εντούτοις η στάση της συχνά την εκνευρίζει, αφού θεωρεί εντελώς άστοχο οποιοδήποτε παραλληλισμό ανάμεσα στο θάνατο του γιου της και του αδελφού της.⁴⁶ Μάλιστα όταν η Νατ αναφέρει πως και η ίδια έχει χάσει το παιδί της και καταλαβαίνει τη θέση της, η Μπέκα ξεσπά και της μιλάει με αγένεια, τονίζοντάς της πόσο ατυχής είναι η σύγκριση και απαιτώντας να μην αναφέρει ξανά αυτό το παράδειγμα.

Η σχέση τους σταδιακά εξελίσσεται προς το καλύτερο και οι δυο τους έρχονται πιο κοντά, όσο τα συναισθήματα της Μπέκα κατευθύνονται προς την αποδοχή. Μια σκηνή, κοινή στα δύο έργα, που αποτυπώνει τη βελτίωση στη σχέση τους είναι όταν η Νατ βοηθά την κόρη της στο μάζεμα των ρούχων και στην τακτοποίηση του δωματίου του Ντάννου. Τότε, η Μπέκα ανοίγεται και την ρωτά αν ο πόνος της απώλειας φεύγει ποτέ. Εκείνη απαντά με ειλικρίνεια πως ο πόνος δε φεύγει, μονάχα αλλάζει με τον καιρό.

Ο ρόλος της Νατ έχει υποστεί επίσης κάποιες τροποποιήσεις, οι οποίες ενισχύουν το επιχείρημα ότι η σκιαγράφηση των δεύτερων ρόλων δεν αποτελεί προτεραιότητα της ταινίας. Μία σημαντική παράλειψη που συντελείται στην ταινία είναι ότι δεν φωτίζεται το πρόβλημα που αντιμετωπίζει με τον αλκοολισμό. Στο θεατρικό υπάρχουν πολλές αναφορές ότι η Νατ μετά το θάνατο του γιου της, βρήκε παρηγοριά, πέρα από τον Θεό, και στο αλκοόλ. Έτσι, η Νατ του θεατρικού αποτελεί έναν πολυδιάστατο χαρακτήρα με περισσότερο ενδιαφέρον και βάθος.

⁴⁶ Στο θεατρικό ο θάνατός του Άρθουρ αναφέρεται ως αυτοκτονία, ενώ στην ταινία έχασε τη ζωή του από υπερβολική δόση ναρκωτικών.

Αντίθετα στην ταινία, όπου τονίζεται μόνο η σχέση της με τον Θεό, παρουσιάζεται ως ένας χαρακτήρας πιο συμπαθής και υποστηρικτικός, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια τυπικά μητρική φιγούρα.

Ο τελευταίος από τους βασικούς ήρωες είναι ο Τζέισον. Ο 17χρονος μαθητής είναι ένας ιδιαίτερος νέος, κλειστός και αδέξιος. Ασχολείται με τη συγγραφή ενός κόμικ επιστημονικής φαντασίας που αφορά τα παράλληλα σύμπαντα.⁴⁷ Ο ρόλος του Τζέισον μεγαλώνει σημαντικά στην ταινία. Στο θεατρικό εμφανίζεται να συνδιαλέγεται με τους κεντρικούς ήρωες σε δύο μόνο σκηνές,⁴⁸ αντίθετα στην ταινία εμφανίζεται σχεδόν από την αρχή (μετά το πρώτο εικοσόλεπτο) και έχει έντονη παρουσία, αφού οι συναντήσεις του με την κεντρική ηρωίδα είναι πολλές.

Στο θεατρικό, ο Τζέισον προσεγγίζει πρώτος την οικογένεια στέλνοντάς τους μια επιστολή στην οποία εκφράζει τη θλίψη του για το θάνατο του Ντάννου, καθώς και την ιστορία που έχει γράψει ζητώντας τη συγκατάθεση της οικογένειας για να την αφιερώσει στη μνήμη του. Στο υστερόγραφο της επιστολής εκφράζει την επιθυμία να τους συναντήσει από κοντά. Παρόλο που δεν λαμβάνει απάντηση από την οικογένεια, εκείνος επιμένει και αποφασίζει να πάει αυτοπροσώπως σπίτι τους. Τονίζεται έτσι έντονα η ανάγκη του να λάβει την συγχώρεση της οικογένειας για να καταφέρει να εξιλεωθεί και να συνεχίσει τη ζωή του. Αντίθετα, στην ταινία η προσέγγιση ξεκινά από την Μπέκα, η οποία τον συναντά τυχαία στο δρόμο, μαθαίνει πού ζει και έκτοτε, η παρακολούθησή του της γίνεται εμμονή. Με αυτό τον τρόπο μεταφέρεται το κέντρο βάρους στον χαρακτήρα της Μπέκα καθώς φωτίζεται η ψυχική της κατάσταση και η απεγνωσμένη προσπάθειά της να συνδεθεί με κάποιον.

⁴⁷ Στο θεατρικό πρόκειται για ιστορία και όχι κόμικ.

⁴⁸ Στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης όταν επισκέπτεται για πρώτη φορά το σπίτι και στην τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης όταν έχει μια κατ' ιδίαν συνάντηση με την Μπέκα.

Η παράξενη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους συντελεί στην ανάδειξη όλων των μεταβολών στο φάσμα των συναισθημάτων της. Η συγκινησιακή φόρτιση και το ξέσπασμά της, προκαλούνται όταν τον παρακολουθεί μέσα από το αυτοκίνητο, ενώ και οι στιγμές αποφόρτισης και ηρεμίας, συμβαίνουν και πάλι εξαιτίας των μεταξύ τους συναντήσεων στο πάρκο. Ταυτόχρονα, η ιδέα πίσω από το κόμικ του Τζέισον μοιάζει να ενδιαφέρει την Μπέκα, αφού έτσι δικαιολογεί το παρόν της σαν μια κακή εκδοχή του πολλαπλού εαυτού της, ενώ εκφράζει την αισιόδοξη σκέψη της πως ίσως σε κάποιο άλλο σύμπαν να βιώνει την ευτυχία.

Εκτός από τους ήρωες, αλλαγές έχουν γίνει και στους χώρους δράσης. Στο θεατρικό, όλη η δράση λαμβάνει χώρα στο σπίτι του ζευγαριού και πιο συγκεκριμένα σε τρία δωμάτια (σαλόνι, κουζίνα, δωμάτιο του Ντάννυ). Στο σαλόνι λαμβάνουν χώρα, κυρίως, οι συγκρούσεις τους, αλλά και στιγμές που ο Χάουι αναβιώνει τις ευτυχισμένες στιγμές της οικογένειας. Από την άλλη, η κουζίνα αποτελεί το καταφύγιο της Μπέκα, αφού εκεί περνά τις περισσότερες ώρες μαγειρεύοντας ή συζητώντας με την αδελφή και την μητέρα της. Ο τελευταίος χώρος που συναντάμε στο θεατρικό είναι το δωμάτιο του Ντάννυ, το οποίο κουβαλάει το βαρύτερο συναισθηματικό φορτίο για όλους τους ήρωες. Ειδικότερα, στην περίπτωση του Χάουι συντελεί αποφασιστικά στην συνειδητοποίηση πως κάτι πρέπει να αλλάξει, κυρίως όταν στο σπίτι εισέρχονται υποψήφιοι αγοραστές και πλέον αντιλαμβάνεται την ανάγκη να αφαιρεθούν τα προσωπικά αντικείμενα του παιδιού.⁴⁹

Το κλειστό και αποπνικτικό περιβάλλον του σπιτιού που συναντάμε στο θεατρικό, ανοίγει σημαντικά στην ταινία, δίνοντας στο θεατή μία ατμόσφαιρα λιγότερο κλειστοφοβική. Έτσι, στην ταινία πέρα από το σπίτι βλέπουμε σκηνές που διαδραματίζονται στο δρόμο, στο

⁴⁹ «Rabbit Hole - Setting», στο: <https://www.enotes.com/topics/rabbit-hole/in-depth>, (πρόσβαση 05 Ιανουαρίου 2020).

πάρκο, στο αυτοκίνητο, στο χώρο που πραγματοποιούνται οι συναντήσεις της ομάδας υποστήριξης, στο γραφείο του Χάουι, στο σούπερ μάρκετ, στο γήπεδο σκουός, στο εστιατόριο, στο κτίριο της εταιρείας Sotheby's, στο κέντρο αισθητικής, στο πάρκινγκ και στο μπούλινγκ.

Οι διευρυμένοι χώροι δράσης της ταινίας προσφέρουν μια ποικιλομορφία που προσδίδει διαφορετικό ύφος. Στο πάρκο για παράδειγμα, σημείο συνάντησης της Μπέκα και του Τζέισον, το πράσινο φόντο και τα ανοιχτά χρώματα λειτουργούν αποτελεσματικά για τη μετάδοση της ηρεμίας και της αποφόρτισης που βιώνουν και οι δύο ήρωες. Η απεικόνιση κάποιων χώρων, όπως οι δρόμοι ή το αυτοκίνητο, οι οποίοι στο θεατρικό υπάρχουν μόνο σε αφηγήσεις, είναι μία ακόμη σημαντική διαφορά της ταινίας, καθώς συμβάλλουν στην ανάδειξη των συναισθημάτων των ηρώων. Ενδεικτική είναι η σκηνή όπου η Μπέκα μετακινείται με το τρένο στη Νέα Υόρκη επιδιώκοντας να επιστρέψει στο χώρο που εργαζόταν προτού εγκατέλειπει την καριέρα της για να αφοσιωθεί στη μητρότητα. Αισθάνεται εγκλωβισμένη στην καθημερινότητα που βιώνει στο κλειστό περιβάλλον του σπιτιού και αφότου χάνει την ιδιότητά της ως μητέρα, επιθυμεί να ανακτήσει τον ρόλο της ως επιτυχημένη επαγγελματίας.⁵⁰

Μια ακόμη σκηνή που έχει προστεθεί στην ταινία είναι αυτή η οποία παρουσιάζει τον Χάουι να πηγαίνει στο σπίτι της Γκάμπι. Όταν φτάνει έξω αυτό και την αντικρίζει, το μετανιώνει και αποχωρεί. Με αυτή τη σκηνή καταγράφεται αρχικά ο δισταγμός του Χάουι και κατόπιν η αποφασιστικότητά του. Οι εναλλαγές στο χώρο βοηθούν σημαντικά στην αποτύπωση των σκέψεών του.

Εν κατακλείδι, η ταινία «ανοίγει» τόσο σε επίπεδο χαρακτήρων όσο και σε επίπεδο χώρου δράσης. Μέσα από τη δραματοποίηση σκηνών που στο θεατρικό αποτελούν αφηγήσεις,

⁵⁰ Catalina Florina Florescu, «Mother-less: Joan Didion's 'Blue Nights' and David Lindsay - Abaire's «Rabbit Hole'», *Disjoint Perspectives on Motherhood*, Plymouth, Lexington Books, 2013, σ. 241.

προσδίδει περισσότερο κινηματογραφικά στοιχεία στους κεντρικούς ήρωες, τοποθετώντας τους σε χώρους που μοιάζουν να τους ενεργοποιούν και να τονίζουν τα συναισθήματά τους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Μπέκα, η οποία στο θεατρικό περιορίζεται μέσα στο σπίτι με αποτέλεσμα να μην αποτυπώνεται η ανάγκη της για ανθρώπινη επαφή που στην ταινία την οδηγεί στην παρακολούθηση του Τζέισον.⁵¹

Παράλληλα, οι δύο κεντρικοί ήρωες στην ταινία έρχονται περισσότερο στο επίκεντρο. Οι δεύτεροι ρόλοι τους πλαισιώνουν έτσι ώστε να αναδεικνύουν τα χαρακτηριστικά τους, με αποτέλεσμα πολλά στοιχεία και πτυχές αυτών των χαρακτήρων να μην παρουσιάζονται. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να εξεταστεί ανεξάρτητα από το καλλιτεχνικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει η ταινία. Ο κινηματογράφος του Χόλιγουντ στηρίζεται κυρίως σε βραβευμένους με Όσκαρ ηθοποιούς για την ερμηνεία των πρωταγωνιστικών ρόλων με αποτέλεσμα να δίνεται βαρύτητα στους κύριους χαρακτήρες.

Σημαντική επίσης αντίθεση σε σχέση με το θεατρικό είναι ότι απουσιάζουν τα κωμικά και σαρκαστικά στοιχεία των ηρώων και τονίζεται περισσότερο η συναισθηματική τους κατάσταση, συνθέτοντας έτσι ένα οικογενειακό δράμα που χαρακτηρίστηκε από την κριτική⁵² ως Oscar-bait.⁵³ Ο Αμπέρ, έχοντας γράψει σενάρια για έξι συνολικά ταινίες, διασκευάζοντας το έργο του για τη μεγάλη οθόνη το προσάρμοσε σύμφωνα με τις απαιτήσεις του μέσου αλλά και του κοινού, φωτίζοντας περισσότερο το ρόλο της Κίντμαν και προσδίδοντάς της εντονότερες

⁵¹ Ray Morton, «Interview: Adapting a Play - Down the 'Rabbit Hole'».

⁵² Ο όρος «Oscar - Bait» χρησιμοποιείται από την κινηματογραφική κοινότητα για ταινίες που φαίνεται να δημιουργήθηκαν με σκοπό την διεκδίκηση υποψηφιοτήτων για βραβεία Όσκαρ. [«Oscar bait», στο: https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_bait, (πρόσβαση: 07 Ιανουαρίου 2020)]. Συνήθως αναφέρεται σε ταινίες οι οποίες βασίζονται σε δυνατές ερμηνείες περίπλοκων χαρακτήρων, και αφορούν κυρίως οικογενειακά δράματα, βιογραφίες ή ταινίες εποχής. (Robert Cummings, «Black Struggle Film Production: Meta-Synthesis of Black Struggle Film Production and Critique Since the Millennium», *LAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 6(1), σ. 68).

⁵³ Helen O'Hara, «Rabbit Hole Review», στο: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/rabbit-hole-review/>, (πρόσβαση 04 Ιανουαρίου 2020).

συναισθηματικές εκρήξεις. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μιας ατμόσφαιρας που στην ταινία μοιάζει πιο «βαριά» και μελοδραματική, κάτι που μαρτυρά ακόμα και η αφίσα της.

August: Osage County (2013)

Το *August: Osage County* (2007) διηγείται την ιστορία μιας δυσλειτουργικής οικογένειας, η οποία επανενώνεται στο πατρικό της σπίτι στην κομητεία Όσατζ της Οκλαχόμα, με αφορμή την εξαφάνιση του ηλικιωμένου πατέρα κατά τη διάρκεια ενός αποπνικτικά ζεστού Αυγούστου. Ο Τρέισι Λετς εμπνέεται από τον μύθο του *Long Day's Journey Into Night* (*Ταξίδι μιας μεγάλης μέρας μέσα στη νύχτα*, 1941) του Ο' Νηλ⁵⁴ αλλά και από τη δική του οικογενειακή τραγωδία: την αυτοκτονία του παππού του, γεγονός που στιγμάτισε την οικογένεια και οδήγησε την γιαγιά του στη χρήση ναρκωτικών ουσιών.⁵⁵

Σε αντίθεση με την αυξανόμενη τάση στο αμερικανικό θέατρο για μικρά έργα, με λίγους χαρακτήρες και έναν μόνο σκηνικό χώρο, ο Λετς θέλησε να δημιουργήσει ένα πεντάπρακτο δράμα διάρκειας τρεισήμισι ωρών, με 13 χαρακτήρες σε ένα μεγάλο σκηνικό τριών επιπέδων.⁵⁶

Το έργο έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Στέπενγουλφ (Steppenwolf Theatre) του Σικάγο το καλοκαίρι του 2007 και το Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς μεταφέρθηκε στο Μπρόντγουεϊ.⁵⁷ Παίχτηκε με επιτυχία για δύο περίπου χρόνια (648 παραστάσεις) ενώ απέσπασε βραβείο

⁵⁴ Elizabeth Fifer, «Memory and Guilt Parenting in Tracy Letts's *August: Osage County* and Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*», *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 34, No. 2 (2013), σ. 183.

⁵⁵ Matt Wolf, «August: Osage County, the first great American play of the century», στο: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3563234/August-Osage-County-the-first-great-American-play-of-the-century.html>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019).

⁵⁶ ό.π.

⁵⁷ Στο Μπρόντγουεϊ αρχικά παρουσιάστηκε στο θέατρο Ιμπήριαλ (Imperial Theater) και μετέπειτα στο θέατρο Μιούζικ Μποξ (Music Box Theatre). Τη σκηνοθεσία ανέλαβε η Άννα Σαπίρο (Anna D. Shapiro), ενώ στους πρωταγωνιστικούς ρόλους εμφανίστηκαν οι: Ντέινα Ντάναγκαν (Deanna Dunagan) (Βάιολετ), Έιμι Μόρτον (Amy Morton) (Μπάρμπαρα), Σάλλυ Μέρφι (Sally Murphy) (Άιβι), Μάριαν Μέιμπερι Mariann Mayberry (Κάρεν). [«August: Osage County», στο <https://www.ibdb.com/broadway-show/august-osage-county-467753>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019)].

Πούλιτζερ, πέντε βραβεία Τόνυ⁵⁸ και πλήθος θετικών κριτικών, πολλές εκ των οποίων συνέκριναν τον Λετς με σημαντικά ονόματα της αμερικανικής δραματουργίας όπως ο Ο' Νηλ, ο Μίλλερ και ο Άλμπι.⁵⁹

Το έργο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο το 2013 από την Weinstein Company.⁶⁰ Το σενάριο διασκεύασε ο ίδιος ο Λετς ενώ την σκηνοθεσία ανέλαβε ο Τζον Ουέλς ο οποίος μέχρι τότε ήταν γνωστός κυρίως ως τηλεοπτικός παραγωγός.⁶¹ Στην ταινία, η διάρκεια της οποίας περιορίστηκε σε δύο ώρες, πρωταγωνιστούν μεγάλα ονόματα του αμερικανικού κινηματογράφου, όπως η Μέριλ Στριπ (Meryl Streep) και η Τζούλια Ρόμπερτς (Julia Roberts). Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι στο ρόλο του πατέρα Μπέμπερλι Γουέστον εμφανίζεται ο σημαντικός Αμερικανός δραματουργός και ηθοποιός Σαμ Σέπαρντ (Sam Shepard, 1943 - 2017).

Τα πρώτα πλάνα της ταινίας εισάγουν τους θεατές στην τοποθεσία που διαδραματίζεται η ιστορία, τις πεδιάδες της Οκλαχόμα,⁶² οι οποίες αποτελούν και τον πραγματικό τόπο των γυρισμάτων, καθώς ο σκηνοθέτης επιδίωξε το καστ να γνωρίσει τις αληθινές συνθήκες που επικρατούν εκεί.⁶³ Τα ανοιχτά, φωτεινά, εξωτερικά πλάνα της υπαίθρου έρχονται σε

⁵⁸ Βραβεία καλύτερου έργου, σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας, α' και β' γυναικείου ρόλου. [«Winners / 2008», στο: <https://www.tonyawards.com/winners/year/2008/category/any/show/any/>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019)].

⁵⁹ Fifer, «Memory and Guilt Parenting in Tracy Letts's *August: Osage County* and Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*», σ. 183.

⁶⁰ Η εταιρεία ιδρύθηκε το 2005, όταν τα αδέρφια Χάρβεϊ και Μπομπ Γουάινστιν αποχώρησαν από την Miramax.

⁶¹ Ο Ουέλς υπήρξε παραγωγός δημοφιλών τηλεοπτικών σειρών όπως το *ER* (1994 - 2009) (*Στην εντατική*) και *West Wing* (1999 - 2006) (*Η δυτική πτέρυγα*). Πριν το *August: Osage County* είχε στο ενεργητικό του μόνο μία κινηματογραφική σκηνοθεσία, για την ταινία *The Company Men* (2010) [«John Wells», στο: https://www.imdb.com/name/nm0920274/?ref=tt_ov_dr, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019)].

⁶² Οι Μεγάλες Πεδιάδες (Great Plains) ή Πεδιάδες (Plains) είναι μια μεγάλη επίπεδη έκταση στο κέντρο των Η.Π.Α.. Η περιοχή αυτή καλύπτει εξ' ολοκλήρου τις πολιτείες Κάνσας, Νεμπράσκα, Νότια και Βόρεια Ντακότα και μέρος από τις πολιτείες Κολοράντο, Μοντάνα, Νέο Μεξικό, Οκλαχόμα, Τέξας, Γουαιομινγκ και φτάνει μέχρι τις νοτιες περιοχές των επαρχιών του Καναδά Αλμπέρτα, Μανιτόμπα και Σασκάτσουαν. [Elwyn B. Robinson & John L. Dietz, «Great Plains», στο: <https://www.britannica.com/place/Great-Plains>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019)].

⁶³ Colleen Elizabeth Thurston, *From Opportunity to Destitution: The Role of the Land in Hollywood's Depictions of Oklahoma*, Thesis, Montana State University, Montana, 2015. σ. 33.

αντιδιαστολή με τα εσωτερικά πλάνα του σκοτεινού σπιτιού της οικογένειας Γουέστον και συγκεκριμένα του γραφείου του αλκοολικού ποιητή και πατέρα της οικογένειας, Μπέβερλι.⁶⁴ Στο θεατρικό το σκηνικό, το οποίο περιγράφεται λεπτομερώς στις σκηνικές οδηγίες του Λετς, θυμίζει κουκλόσπιτο, δημιουργώντας έτσι ένα ασφυκτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζουν οι ήρωες.⁶⁵ Στην ταινία αυτή η κλειστοφοβική ατμόσφαιρα δημιουργείται με σκοτεινά πλάνα και εστίαση της κάμερας σε διάφορα αντικείμενα (ρολόι, βιβλία) και φωτογραφίες των μελών της οικογένειας.⁶⁶ Εκεί βρίσκεται ο Μπέβερλι και η Τζόνα (Μίστυ Άπαμ), μια νεαρή Ινδιάνα της φυλής των Τσεγιέν, την οποία έχει μόλις προσλάβει ως εσωτερική οικιακή βοηθό προκειμένου να συμβάλλει στην οργάνωση της καθημερινότητάς του με την καρκινοπαθή και εθισμένη στα χάπια σύζυγό του Βάιολετ (Μέριλ Στριπ). Σε αντίθεση με το θεατρικό, όπου οι δυο τους έχουν έναν φιλικό διάλογο, στην ταινία κυριαρχεί ο μονόλογος του Μπέβερλι, ο οποίος περιορίζει τη διάσταση του ρόλου της Τζόνα. Έπειτα, η είσοδος της Βάιολετ φανερώνει από τα πρώτα κιόλας πλάνα τη σωματική αλλά και ψυχική της κατάσταση: καταβεβλημένη, με αραιά κοντά μαλλιά και αστάθεια στην κίνηση και τον λόγο, καθώς βρίσκεται υπό την επήρεια χαπιών.

Μετά από αυτήν την εισαγωγική σεκάνς που στο θεατρικό αποτελεί τον πρόλογο του έργου, ακολουθούν οι τίτλοι έναρξης της ταινίας, στους οποίους παρουσιάζονται και πάλι πλάνα από την Οκλαχόμα. Ο Λετς, σε θεατρικό και ταινία, παρουσιάζει μια ζοφερή εικόνα αυτού του τόπου, καθώς και οι τρεις κόρες της οικογένειας προσπαθούν να ξεφύγουν από το μέρος που γεννήθηκαν. Η Μπάρμπαρα (Τζούλια Ρόμπερτς) και η Κάρεν (Τζούλιετ Λιούις) έχουν ήδη

⁶⁴ Marjorie Baumgarten, «August: Osage County», στο: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2014-01-10/august-osage-county/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

⁶⁵ Tracy Letts, *August: Osage County*, New York, Dramatists Play Service, Inc., 2009, Ebook (Kindle version).

⁶⁶ Noémie Duneton, *The Dysfunctional Family in Contemporary (post 1990) French and American Films and Novels*, Dphil Thesis, St Cross College, 2018, σ. 35.

εγκαταλείπει τις πεδιάδες και ζουν πια στο Κολοράντο και στο Μαϊάμι αντίστοιχα. Η Μπάρμπαρα εκφράζει τα δυσάρεστα συναισθήματα που της αποπνέει ο τόπος καθώς επιστρέφει στο πατρικό της, λέγοντας χαρακτηριστικά: «What were these people thinking... the jokers who settled this place. Who was the asshole who saw this flat hot nothing and planted his flag? I mean we fucked the Indians for this?» Ακόμα και η Άιβι (Τζούλιαν Νίκολσον), η μόνη από τις τρεις αδελφές που έχει μείνει πίσω, με κάθε ευκαιρία αναφέρεται στη μίζερη καθημερινότητά της στην Οκλαχόμα και επιδιώκει να δραπετεύσει στη Νέα Υόρκη με τον ξάδελφο και σύντροφό της, Λιτλ Τσαρλς (Μπένεντικτ Κάμπερματς). Οι πεδιάδες παρουσιάζονται ως ατελείωτες, άδειες εκτάσεις, παρατημένες στο έλεος του καυτού ήλιου, λειτουργώντας συμβολικά αφού παραλληλίζουν τις δυσκολίες και τον αγώνα για επιβίωση στις ζεστές περιοχές των Μεσοδυτικών Πολιτειών των Η.Π.Α., με τον αγώνα της οικογένειας να επιβιώσει μπροστά στον κίνδυνο της συναισθηματικής ερήμωσης.⁶⁷

Η σχέση της Βάιολετ με την μεγαλύτερη κόρη της Μπάρμπαρα βρίσκεται στο επίκεντρο της ταινίας.⁶⁸ Ο σκηνοθέτης εστιάζει στα δύο αυτά κεντρικά πρόσωπα και όσο η πλοκή εξελίσσεται φανερόνται τα κοινά σημεία σε διάφορες πτυχές των χαρακτήρων τους. Η Βάιολετ είναι κυνική, κακότροπη, σκληρή και συχνά προσβλητική και δεικτική προς τους άλλους. Κανείς δεν ξεφεύγει από τα πικρόχολα σχόλιά της που έχουν σκοπό να εκθέσουν ανηλεώς κάθε τρωτό σημείο των υπολοίπων ηρώων, κάνοντας τον καρκίνο του στόματος από

⁶⁷ Thurston, *From Opportunity to Destitution: The Role of the Land in Hollywood's Depictions of Oklahoma*, σ. 32-33.

⁶⁸ Dana Stevens, «August: Osage County: A gifted ensemble cast can't save this messy adaptation of the acclaimed play», στο: <https://slate.com/culture/2013/12/august-osage-county-starring-meryl-streep-and-julia-roberts-reviewed.html>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

τον οποίο πάσχει να μπορεί να ερμηνευθεί και μεταφορικά.⁶⁹ Η Μπάρμπαρα με την επιστροφή στο πατρικό της, αρχίζει να συνειδητοποιεί πως βγαίνουν στοιχεία στο χαρακτήρα της που αποτελούν προβολές της μητέρας της.⁷⁰ Το γεγονός αυτό συνηγορεί στην απόφασή της να την εγκαταλείψει οριστικά στο τέλος της ταινίας, προκειμένου να αλλάξει πορεία.

Ο σκηνοθέτης, θέλοντας να υπονοήσει την ομοιότητα των χαρακτήρων τους από την αρχή, εισάγει τον χαρακτήρα της Μπάρμπαρα με τον ίδιο τρόπο που είχε παρουσιάσει σε προηγούμενα πλάνα για πρώτη φορά τη Βάιολετ: ξαπλωμένη στο κρεβάτι ενός σκοτεινού υπνοδωματίου. Η σκηνή αυτή, που δεν υπάρχει στο θεατρικό, παρουσιάζει τη Μπάρμπαρα να λαμβάνει ένα τηλεφώνημα από την Άιβι, στο οποίο την ενημερώνει για την εξαφάνιση του πατέρα τους. Με αυτήν, φανερώνεται επίσης η άσχημη σχέση της Μπάρμπαρα με το σύζυγό της Μπιλ (Γιούαν ΜακΓκρέγκορ), καθώς όταν η κόρη τους Τζιν (Άμπιγκεϊλ Μπρέσλιν) την ειδοποιεί για το τηλεφώνημα εκείνη απαντά «If it's your father, tell him to fuck off». Τέλος, παρουσιάζεται και η τυπική σχέση με την αδελφή της, αφού στο άκουσμα της κλήσης η απάντηση της είναι «...Ivy? ...what's wrong?» δείχνοντας πως οι δυο τους δεν έχουν τακτική επικοινωνία.

Με την έλευση της αδελφής της Βάιολετ, Μάτι Φέι (Μάργκο Μαρτιντέιλ) και του συζύγου της Τσάρλι (Κρις Κούπερ) στο σπίτι των Γουέστον, αποκαλύπτεται η κατάσταση του, η οποία όπως περιγράφεται και στις σκηνικές οδηγίες του θεατρικού,⁷¹ είναι σκοτεινή, υποβαθμισμένη και υπερβολικά ζεστή, αντανακλώντας με αυτόν τον τρόπο στη συναισθηματική

⁶⁹ Gabriela Glavan, «Family Carnage Tracy Letts' August: Osage County», *British and American Studies*, Vol. 21, 2015, σ. 118.

⁷⁰ David Denby, «August: Osage County», <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/color-out-of-space>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

⁷¹ Letts, *August: Osage County*.

και ψυχολογική κατάσταση της οικογένειας.⁷² Η ασφυκτική του ατμόσφαιρα, με τα καλυμμένα με ταινίες παράθυρα που εμποδίζουν το φως, δημιουργούν μια δυσφορία στο ζευγάρι και η Μάτι Φέι, αγανακτισμένη με την κατάσταση που επικρατεί εκεί, ανοίγει τις βαριές σκούρες κουρτίνες για να μπει ο ήλιος στο χώρο.

Με την έλευση της Μπάρμπαρα στο σπίτι, η οποία φτάνει συνοδευόμενη από τον σύζυγο και την κόρη της, η Βάιολετ εμφανίζεται αρχικά αδύναμη και ανακουφισμένη από την παρουσία της, καθώς στηρίζει σε εκείνη τις ελπίδες για την αίσια έκβαση της εξαφάνισης του Μπέβερλι. Σύντομα όμως η στάση της αυτή θα αλλάξει και θα παρουσιαστεί ο πικρόχολος χαρακτήρας της. Ο σκηνοθέτης με κοντινά πλάνα στο πρόσωπο της Βάιολετ τονίζει τις αντιδράσεις της, φανερώνοντας πως εκείνη, όντας έξυπνη και παρατηρητική, αντιλαμβάνεται από τις πρώτες συζητήσεις με το ζευγάρι τη ρήξη που υπάρχει ανάμεσά τους, γεγονός που θα το χρησιμοποιήσει ως όπλο στην επίθεση εναντίον της κόρης της στη συνέχεια. Ταυτόχρονα, επιχειρεί να κάνει την Μπάρμπαρα να αισθανθεί ενοχές για την εξαφάνιση του Μπέβερλι, καθώς την κατηγορεί πως η φυγή της από το πατρικό της τον πίκρανε πολύ, αποκαλύπτοντάς της την απογοήτευση που αισθάνθηκε εκείνος για το γεγονός πως συμβιβάστηκε επαγγελματικά και δεν ακολούθησε το δρόμο του.

Η μετριοπαθής και συναισθηματικά ευάλωτη Άιβι δέχεται επίσης τα βέλη της μητέρας της, τόσο για την εμφάνισή της όσο και για το γεγονός πως είναι ακόμα ανύπαντη. Αισθάνεται απόμακρη από την οικογένειά της, κάτι που εξομολογείται σε μία συζήτηση με τις αδελφές της. Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος που όταν αρρώστησε από καρκίνο προτίμησε να λάβει τη στήριξη του ξαδέρφου της Λιτλ Τσαρλς από το να ζητήσει τη συμπαράστασή τους. Αντίστοιχα,

⁷² Glavan, «Family Carnage Tracy Letts' August: Osage County», σ. 123.

ο Λιτλ Τσαρλς αισθάνεται και εκείνος παραγκωνισμένος από την οικογένεια ενώ συχνά δέχεται τα δεικτικά σχόλια της μητέρας του. Η μοναξιά που αισθάνονται τους κάνει έρθουν πιο κοντά και να έχουν ως κοινό όνειρο τη διαφυγή από τη μίζερη καθημερινότητα που βιώνουν.

Πριν γίνει γνωστός ο θάνατος του Μπέβερλι, στην ταινία υπάρχει μία πρόσθετη σκηνή, τα σκοτεινά πλάνα της οποίας τον απεικονίζουν στην όχθη μίας λίμνης, μελαγχολικό και συνάμα αποφασισμένο. Έπειτα, η βάρκα του βρίσκεται μόνη της στη μέση της λίμνης, υπονοώντας έτσι την τραγική του κατάληξη. Η έλευση του σερίφη σηματοδοτεί την αναγγελία του θανάτου στην οικογένεια χωρίς ωστόσο να ακούγεται ο διάλογος. Αντίθετα, στο θεατρικό υπάρχει ολόκληρη η σκηνή της ανακοίνωσης από τον σερίφη Ντίον Τζιλμπώ, ο οποίος είναι παλιός γνώριμος της οικογένειας, αφού ήταν συμμαθητής και εφηβικός έρωτας της Μπάρμπαρα. Η ταινία θέλοντας να επικεντρωθεί στους κεντρικούς ήρωες, και ειδικότερα στη σχέση της Βάιολετ με τη Μπάρμπαρα,⁷³ υποβαθμίζει δευτερεύοντες ρόλους όπως αυτός του σερίφη, ο οποίος μετατρέπεται σχεδόν σε βουβό πρόσωπο. Ομοίως, ο χαρακτήρας της Τζόνα στην ταινία είναι διεκπεραιωτικός, χωρίς να έχει τις ανθρώπινες στιγμές του θεατρικού.⁷⁴ Άλλωστε οι δυο τους είναι οι μοναδικοί που δεν αποτελούν μέλη της οικογένειας και έτσι ο σκηνοθέτης επιλέγει να μην τους φωτίσει.

Στην κηδεία του Μπέβερλι εμφανίζεται και η μικρότερη κόρη της οικογένειας, η Κάρεν, η ανάλαφρη προσωπικότητα της οποίας αποτυπώνεται χαρακτηριστικά σε έναν μακρύ και ακατάπαυστο μονόλογο που βγάζει στην επιφάνεια όλα τα στοιχεία του χαρακτήρα της.

⁷³ Lou Lumenick, «Dueling divas prove difficult for ‘August: Osage County’», στο: <https://nypost.com/2013/12/18/dueling-divas-difficult-august-osage-county/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

⁷⁴ Eric Kohn, «Review: Meryl Streep, Julia Roberts And More Carry John Wells’ Watchable Adaptation of Tracy Letts’ ‘August: Osage County’», στο: <https://www.indiewire.com/2013/12/review-meryl-streep-julia-roberts-and-more-carry-john-wells-watchable-adaptation-of-tracy-letts-august-osage-county-31891/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Φλύαρη, φαντασμένη και εκτός πραγματικότητας, η προσωπικότητά της αντανακλάται στην εμφάνισή της, η οποία διαφέρει αισθητά σε σχέση με τις αδελφές της. Σε αντίθεση με το σκούρο χρώμα μαλλιών και το συντηρητικό τους ντύσιμο, η Κάρεν έχει έντονα κόκκινα μαλλιά, κοντό φόρεμα και ψηλοτάκουνες γόβες. Αυτά τα στοιχεία την κάνουν να μοιάζει με καρικατούρα. Η παρουσία της είναι μία από τις ελάχιστες εύθυμες νότες της ταινίας. Η Κάρεν συνοδεύεται από τον ευκατάστατο αρραβωνιαστικό της, Στηβ (Ντέρμοτ Μαλρόνεϊ), η ανωριμότητα του οποίου αποτυπώνεται στο πολυτελές σπορ αυτοκίνητο που οδηγεί και την ποπ μουσική που ακούει στη διαπασών επιστρέφοντας από την κηδεία.

Καθώς όλη η οικογένεια έχει μαζευτεί στο σπίτι, συγκεντρώνεται γύρω από το τραπέζι για το οικογενειακό δείπνο. Το φόντο αυτό αποτελεί κλασική επιλογή στον κινηματογράφο όταν πρόκειται να αποκαλυφθούν σκοτεινά μυστικά των ηρώων.⁷⁵ Η σκηνή αυτή αποτελεί τη μεγαλύτερη σε διάρκεια της ταινίας (και του θεατρικού)⁷⁶ και μέσω αυτής η αφήγηση κλιμακώνεται. Με όλους τους ήρωες παρόντες, οι εντάσεις οι οποίες έχουν αρχίσει να χτίζονται, εκρήγνυνται, μετατρέποντας το δείπνο σε πεδίο μάχης.⁷⁷ Η Βάιολετ ξεκινά μια επίθεση προς όλες τις κατευθύνσεις, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για να εκφραστούν κρυμμένες αλήθειες και πικρίες οι οποίες είναι ικανές να γκρεμίσουν κάθε δεσμό μεταξύ των μελών της οικογένειας.

Η Βάιολετ προσπαθεί να δείξει από την αρχή πως είναι η κυρίαρχη στην οικογένεια επιπλήττοντας τους άντρες επειδή δε φορούν τα σακάκια τους στο δείπνο.⁷⁸ Όταν δέχεται επίθεση από την Μπάρμπαρα που της λέει ότι προτιμά να περιμένει να κληρονομήσει τα

⁷⁵ Glavan, «Family Carnage Tracy Letts' August: Osage County», σ. 119.

⁷⁶ Στο θεατρικό, η σκηνή του δείπνου καταλαμβάνει ολόκληρη την δεύτερη πράξη.

⁷⁷ Duneton, *The Dysfunctional Family in Contemporary (post 1990) French and American Films and Novels*, σ. 124.

⁷⁸ Ben Kenigsberg, «Leave it to the Weinsteins to turn August: Osage County into awards bait», στο: <https://film.avclub.com/leave-it-to-the-weinsteins-to-turn-august-osage-county-1798179039>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

υπάρχοντά της από το να τα αγοράσει, ανταπαντά ετοιμοπόλεμη, χτυπώντας την με την αποκάλυψη για την κρίση στο γάμο της. Ένα ακόμα δείγμα του αλληλοσπαραγμού της οικογένειας είναι ο χλευασμός που δέχεται η Τζιν όταν γνωστοποιεί ότι δεν τρώει κρέας. Όταν η Μπάρμπαρα κατηγορεί τη Βάιολετ για την επίθεση που τους εξαπολύει, εκείνη αντιπαραβάλλει ιστορίες από τα δύσκολα παιδικά χρόνια της ίδιας, της Μάτι Φέι και του Μπέβερλι, σχολιάζοντας πως εκείνες δεν έχουν ιδέα από πραγματικές δυσκολίες. Η κλιμάκωση της έντασης σημειώνεται όταν η Μπάρμπαρα αποκαλεί τη μητέρα της εξαρτημένη και επιχειρεί να της αρπάξει το μπουκαλάκι με τα χάπια από τα χέρια, κάτι που προκαλεί πανδαιμόνιο. Η σκηνή αυτή στην ταινία αποδίδεται με πολύ μεγάλη ένταση και βιαιότητα, υπερτονίζοντας την άγρια πλευρά των δύο χαρακτήρων. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, ότι η αφίσα της ταινίας απεικονίζει αυτή τη σκηνή του καυγά με τις δύο γυναίκες να παλεύουν στο πάτωμα.

Η Μπάρμπαρα προσπαθεί να κάνει επίδειξη ισχύος και επιχειρεί να αναλάβει η ίδια τα ηνία της οικογένειας, κάτι που θέλει να κάνει ξεκάθαρο προς τη μητέρα της λέγοντάς της χαρακτηριστικά «I'm running things now!». Ο σκηνοθέτης επιλέγει να δείξει την Μπάρμπαρα σε πρώτο πλάνο να φωνάζει δυνατά προς το μέρος της περίφοβης Βάιολετ που απαντά με τρεμάμενη φωνή. Μέσα από τον καυγά τους, αποτυπώνεται και η μάχη των δύο γενεών, καθώς προς υπεράσπιση και συμπαράσταση της Βάιολετ σπεύδουν η αδελφή της Μάτι Φέι και ο Τσάρλι, ενώ τα υπόλοιπα, νεότερα μέλη της οικογένειας τοποθετούνται πίσω από τη Μπάρμπαρα, υπονοώντας έτσι την στήριξή τους σε αυτήν. Η σκηνή τελειώνει με ένα κοντινό πλάνο στη φωτογραφία του γάμου της Βάιολετ με τον Μπέβερλι, αποτυπώνοντας το τέλος εποχής για αυτή τη γενιά που σηματοδοτείται με το θάνατο του Μπέβερλι και την ψυχική κατάρρευση της Βάιολετ.

Όταν η Μπάρμπαρα τίθεται επικεφαλής της οικογένειας, το πρώτο της μέλημα είναι να απομακρύνει κάθε είδος χαπιού από το σπίτι και να επικοινωνήσει με το γιατρό σχετικά με τον εθισμό της μητέρας της. Το θεατρικό γράφτηκε το 2007 σε μία περίοδο που βρίσκεται σε έξαρση η επιδημία των συνταγογραφούμενων χαπιών στις Η.Π.Α., η οποία έχει οδηγήσει μια μεγάλη μερίδα πολιτών σε εξάρτηση. Το 2012, χρονιά που γυρίστηκε η ταινία, υπήρξαν 33.175 θάνατοι από υπερβολική δόση ναρκωτικών χαπιών.⁷⁹ Η ταινία οπτικοποιεί την επίσκεψη της οικογένειας στον δρ. Μπερκ (Νιούελ Αλεξάντερ) που δεν υπάρχει στο θεατρικό. Η σκηνή αυτή λειτουργεί διττά, καθώς από τη μια αποτελεί σχόλιο για τον εθισμό στα συνταγογραφούμενα χάπια και από την άλλη τονίζει τη μετατόπιση της εξουσίας από τη Βάιολετ στην Μπάρμπαρα. Η ανίσχυρη Βάιολετ περιμένει στην αναμονή και ακούει με αγωνία το γιατρό να μιλάει στις κόρες της για την κατάστασή της. Η κλιμακωτή διαβάθμιση στην εξουσία των τριών αδελφών απεικονίζεται με την τοποθέτησή τους στο χώρο: η ισχυρή Μπάρμπαρα βρίσκεται καθιστή απέναντι στον γιατρό, η υποστηρικτική Άιβι στέκεται όρθια πλάι της, ενώ η επιπόλαιη Κάρεν παραμένει εκτός γραφείου να προσέχει τη μητέρα τους. Αντίστοιχα, κατά την επιστροφή τους στο σπίτι, η Μπάρμπαρα βρίσκεται στο τιμόνι του αυτοκινήτου με συνοδηγό την Άιβι, ενώ στα πίσω καθίσματα βρίσκεται η Βάιολετ με την Κάρεν.

Τα προβλήματα που βασανίζουν την οικογένεια πηγάζουν από το παρελθόν των ηρώων.

⁸⁰ Πιθανά αίτια του εθισμού της Βάιολετ αποτελούν αφενός ο προβληματικός γάμος της και αφετέρου η τοξική σχέση με τη μητέρα της, η οποία περιγράφεται με την αφήγηση μιας ιστορίας από την παιδική της ηλικία, όταν η μητέρα της της έκανε δώρο για τα Χριστούγεννα ένα ζευγάρι

⁷⁹ «Drug Abuse Statistics», στο: <https://drugabuse.com/statistics-data/>, (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2019).

⁸⁰ Kohn, «Review: Meryl Streep, Julia Roberts And More Carry John Wells' Watchable Adaptation of Tracy Letts' 'August: Osage County'».

παλιές και βρώμικες μπότες, συντρίβοντας τις ελπίδες της για ένα καινούριο.⁸¹ Η ίδια άλλωστε φαίνεται να αποδέχεται την επιρροή της μητέρας της στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της, λέγοντας χαρακτηριστικά: «My momma was a nasty-mean old lady. I suppose that's where I get it from.»

Η κληροδότηση του κακότροπου χαρακτήρα από τη μία γενιά στην άλλη φαίνεται να αποτυπώνεται περισσότερο στο πρόσωπο της Μπάρμπαρα.⁸² Το γεγονός πως έχει αρχίσει να μοιάζει με τη μητέρα της αναδεικνύεται, κυρίως, μέσα από δύο σκηνές, κοινές σε θεατρικό και ταινία. Αρχικά, σε συζήτηση με το Μπιλ για τα αίτια του χωρισμού τους, υπονοείται πως ο δύστροπος χαρακτήρας της ήταν αυτός που τον απομάκρυνε από εκείνη. Επίσης, όταν ο Στηβ ερωτοτροπεί με την ανήλικη κόρη της, η Μπάρμπαρα αντί να την στηρίξει της επιτίθεται και τη χαστουκίζει, επιβεβαιώνοντας με αυτή την πράξη τον σκληρό χαρακτήρα που έχει διαμορφώσει.

Η δύναμη που ασκεί το παρελθόν στο παρόν των ηρώων αποδεικνύεται και πάλι, με την αποκάλυψη της Μάτι Φέι στη Μπάρμπαρα για την παράνομη σχέση που διατηρούσε με τον πατέρα της, η οποία οδήγησε στη γέννηση του Λιτλ Τσαρλς. Η πραγματική σχέση του Μπέμπερλι με τον Λιτλ Τσαρλς προοικονομείται όταν ο Τσάρλι επισημαίνει την ομοιότητα των χαρακτήρων τους στην αρχή και των δύο έργων.⁸³

Η νέα πραγματικότητα έχει άμεσες συνέπειες στα σχέδια της Άιβι με τον Λιτλ Τσαρλς. Η Μπάρμπαρα θέλοντας να προστατεύσει τα συναισθήματά της, της αποκρύπτει την αλήθεια, ενώ σε αντίθεση η μητέρα της, λειτουργώντας ωμά και κυνικά της αποκαλύπτει πως ο Λιτλ Τσαρλς

⁸¹ Glavan, «Family Carnage Tracy Letts' August: Osage County», σ. 119.

⁸² Michael O'Sullivan, «'August: Osage County' movie review», στο: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/august-osage-county-movie-review/2014/01/08/56dc6404-7249-11e3-9389-09ef9944065e_story.html, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

⁸³ Στο θεατρικό δίνεται ένα παραπάνω στοιχείο που απουσιάζει από την ταινία: η Βάιολετ γνώρισε τον άντρα της εξαιτίας της Μάτι Φέι η οποία αρνήθηκε να βγει ραντεβού μαζί του και έστειλε εκείνη στη θέση της.

είναι αδελφός της. Η Άιβι βιώνει τη συντριβή και αποχωρεί με το αυτοκίνητό της κλαίγοντας ενώ η Μπάρμπαρα τρέχει πίσω της. Ο σκηνοθέτης τονίζει τη συναισθηματική κατάσταση των δύο ηρωίδων με αυτή τη σκηνή που αποτελεί κινηματογραφικό κλισέ ταινιών του Χόλιγουντ.

Στην τελευταία αντιπαράθεση μεταξύ της Βάιολετ και της Μπάρμπαρα, η Βάιολετ παραδέχεται ότι ο Μπέβερλι φεύγοντας είχε αφήσει ένα σημείωμα αναφέροντας ότι θα βρίσκεται σε κάποιο μοτέλ. Ωστόσο, εκείνη δεν έκανε τίποτα για να τον βοηθήσει, παρά μόνο αφού πήγε στη τράπεζα και αφαίρεσε τα χρήματα τους από τη θυρίδα. Όταν αποφάσισε να τηλεφωνήσει στον Μπέβερλι στο μοτέλ ήταν ήδη αργά. Σε αυτή τη σκηνή έρχεται και πάλι στο φως η διαφορά αντίληψης μεταξύ των γενεών, όταν η Βάιολετ προκειμένου να απολογηθεί στην κόρη της προβάλλει την άποψη πως για τους ανθρώπους της δικής της ηλικίας τα χρήματα κατέχουν πολύ μεγάλη αξία. Παράλληλα, αναδεικνύεται έντονα το ανεξέλεγκτο παιχνίδι εξουσίας μεταξύ του ζευγαριού, όταν η Βάιολετ σε ένα ξέσπασμα εγωισμού φωνάζει «Who's the stronger now, you son - of - a bitch?!» θέλοντας με αυτό τον τρόπο να αποδείξει την υπεροχή της. Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με το ξέσπασμα της μητέρας της ότι δεν υπάρχει κανείς δυνατότερος από εκείνη, κάνουν τη Μπάρμπαρα να θέλει να την εγκαταλείψει, αφού συνειδητοποιεί τη σκληρότητά της και αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο να αποκτήσει και εκείνη όλη αυτή την τοξικότητα. Ο σκηνοθέτης αποτυπώνει τη συνειδητοποίηση της Μπάρμπαρα δείχνοντάς την να αποχωρεί άμεσα από το σπίτι χωρίς καν να αλλάξει από τις πιτζάμες που φοράει.

Στο τέλος της ταινίας η Βάιολετ μένει μόνη σε κατάσταση παραφροσύνης, αφού όλη η οικογένεια έχει διαλυθεί, ο καθένας έχει πάρει το δρόμο του και το βάρος της φροντίδας της πέφτει στη Τζόνα. Στο θεατρικό, όπου ο ρόλος της είναι πιο ολοκληρωμένος, όταν όλοι πλέον

την έχουν εγκαταλείψει, η Βάιολετ βρίσκει παρηγοριά σε εκείνη, η οποία την αγκαλιάζει στοργικά και της απαγγέλει τους στίχους του ποιήματος του Έλιοτ, *The Hollow Men* (1925). Αντίθετα, η ταινία κλείνει με μια πρόσθετη σκηνή που παρουσιάζει τη Μπάρμπαρα να οδηγεί σε έναν έρημο αυτοκινητόδρομο, να σταματά για μια στιγμή και να βγαίνει από το αυτοκίνητο κοιτάζοντας πίσω της, και τέλος να συνεχίζει το δρόμο της, υπονοώντας έτσι την συνειδητή επιλογή της να εγκαταλείψει οριστικά τη μητέρα της και τις πεδιάδες.

Συμπερασματικά, μέσα από τη συγκριτική μελέτη των δύο έργων, διαπιστώνονται αρκετές διαφορές που πιθανόν απαντώνται στα διαφορετικά χαρακτηριστικά της τέχνης που υπηρετεί το καθένα. Μια πρώτη αξιοσημείωτη διαφορά μεταξύ ταινίας και θεατρικού είναι η μεγάλη απόκλιση στη διάρκεια.⁸⁴ Η μειωμένη σχεδόν κατά το ήμισυ διάρκεια της ταινίας, δεν προσφέρεται για ανάπτυξη ολοκληρωμένων χαρακτήρων και των μεταξύ τους σχέσεων.⁸⁵ Έτσι, ο σκηνοθέτης επιλέγει να επικεντρωθεί στη σχέση μεταξύ των δύο πρωταγωνιστικών ρόλων, που ερμηνεύονται από βραβευμένες με Όσκαρ ηθοποιούς.⁸⁶ Για να επιτευχθεί αυτό αναπόφευκτα υποβαθμίζονται άλλοι ήρωες που στο θεατρικό αποτελούν ολοκληρωμένους χαρακτήρες.⁸⁷

Παράλληλα, η επιλογή αυτή συνοδεύεται και με τη μεγαλύτερη έμφαση στα μελοδραματικά στοιχεία των κεντρικών ηρωίδων, που αυξάνουν την ένταση των σκηνών, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη «μάχη» μητέρας και κόρης. Ειδικότερα ο σκηνοθέτης έχει

⁸⁴ Η μειωμένη διάρκεια της ταινίας είναι πιο ελκυστική για το κινηματογραφικό κοινό.

[Tim Robey, «August: Osage County, review», στο:

<https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10297216/August-Osage-County-review.html>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020)].

⁸⁵ Stevens, «August: Osage County: A gifted ensemble cast can't save this messy adaptation of the acclaimed play».

⁸⁶ Η επιλογή αυτή ενισχύει την επιδίωξη της παραγωγής να προσελκύσει το ευρύ κοινό. [David Rooney, «August: Osage County: Toronto Review», στο:

<https://www.hollywoodreporter.com/review/august-osage-county-toronto-review-624967>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020)].

⁸⁷ Robey, «August: Osage County, review».

αφαιρέσει από τη Βάιολετ της ταινίας τη σαρκαστική χροιά που διαθέτουν κάποιες ατάκες της στο θεατρικό,⁸⁸ με αποτέλεσμα ο ρόλος να αποδίδεται από τη Μέριλ Στριπ σχεδόν μονοδιάστατα, με ερμηνεία που συχνά τείνει στο γκροτέσκο.⁸⁹ Επίσης, η ταινία θέλοντας να επικεντρωθεί στη σχέση των δύο γυναικών και στις ομοιότητες των χαρακτήρων τους, έχει τροποποιήσει ή έχει προσθέσει σκηνές που απουσιάζουν εντελώς από το θεατρικό. Σε αυτό

⁸⁸ Mick LaSalle, «‘August: Osage County’: Great play ... but a bad movie», στο: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/August-Osage-County-review-Streep-in-a-letdown-5127982.php>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

⁸⁹ Ένα μεγάλο μέρος των κριτικών επισημαίνει ότι η ερμηνεία της Στριπ είναι υπερβολική και επισκιάζει το υπόλοιπο καστ. [Stevens, «August: Osage County: A gifted ensemble cast can’t save this messy adaptation of the acclaimed play», A.O. Scott, «Home Fires, Acridly Burning», στο: <https://www.nytimes.com/2013/12/27/movies/august-osage-county-with-meryl-streep-and-julia-roberts.html?>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Denby, «August: Osage County», Kevin Jagernauth, «Review: Sprawling, Sneering ‘August: Osage County’ Starring Meryl Streep & Julia Roberts», στο: <https://theplaylist.net/review-sprawling-sneering-august-osage-county-starring-meryl-streep-julia-roberts-20131227/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Liam Lacey, «August: Osage County – a stellar cast orbits around one star», στο: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/august-osage-county-a-stellar-cast-orbits-around-one-star/article16257528/#dashboard/follows/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Andrew Chan, «Review: August: Osage County», στο: <https://www.filmcomment.com/article/review-august-osage-county-meryl-streep/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Stephanie Zacharek, «There’s Just Too Much Streep in August: Osage County», στο: <https://www.villagevoice.com/2013/12/25/theres-just-too-much-streep-in-august-osage-county/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Steve Persall, «Review: Streep shines in ‘August: Osage County’», στο: <https://www.tampabay.com/things-to-do/movies/review-streep-shines-in-august-osage-county/2160147/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Rex Reed, «A Death in the Family: August: Osage County Stumbles on the Silver Screen», στο: <https://observer.com/2013/12/a-death-in-the-family-august-osage-county-stumbles-on-the-silver-screen/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020), Richard Corliss, «August: Osage County: Meryl Streep and Julia Roberts Duke It Out for an Oscar», στο: <https://entertainment.time.com/2013/09/11/august-osage-county-meryl-streep-and-julia-roberts-duke-it-out-for-next-years-oscar/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020)].

συνέβαλε και το γεγονός πως ο χώρος στην ταινία έχει ανοίξει και έδωσε τη δυνατότητα στο σκηνοθέτη να δώσει «τόπο» στις συναισθηματικές εναλλαγές των ηρώων του, όπως για παράδειγμα η οργισμένη Μπάρμπαρα στο ιατρείο και η συνειδητοποιημένη Μπάρμπαρα στην εμβόλιμη σκηνή στον αυτοκινητόδρομο.

Fences (2016)

Το *Fences* (1983) διαδραματίζεται στο Πίτσμπουργκ στα μέσα της δεκαετίας του 1950 και εστιάζει στη ζωή του Τρόι Μάξσον, ενός 53χρονου Αφροαμερικανού πρώην παίκτη του μπέιζμπολ, ο οποίος πλέον εργάζεται ως οδοκαθαριστής προκειμένου να συντηρήσει την οικογένειά του - τη σύζυγό του, Ρόουζ και τον έφηβο γιο τους, Κόρι - αλλά και τον διανοητικά ανάπηρο αδελφό του, Γκάμπριελ. Έχοντας ζήσει σε μια εποχή πριν από το Κίνημα των Πολιτικών Δικαιωμάτων,⁹⁰ ο Τρόι έχει βιώσει έντονα τις φυλετικές διακρίσεις στις οποίες χρεώνει τη στέρηση μιας λαμπρής καριέρας στον αθλητισμό. Τα ανεκπλήρωτα όνειρά του ρίχνουν τη βαριά σκιά τους στον έφηβο γιο του, στον οποίο απαγορεύει να ασχοληθεί επαγγελματικά με το μπέιζμπολ, κρίνοντας ότι θα έχει την ίδια τύχη με εκείνον. Η σύγκρουση πατέρα και γιου διαταράσσει την οικογενειακή ισορροπία και οι αποφάσεις που παίρνει για το μέλλον του γιου του αλλά και για το δικό του, τον φέρνουν σε ρήξη με την άλλοτε υποστηρικτική σύζυγό του.

Ο Ουίλσον, γεννημένος στο Χιλ Ντίστρικτ του Πίτσμπουργκ, μια παραδοσιακά Αφροαμερικανική γειτονιά, πολιτιστικό κέντρο της μαύρης κουλτούρας και της τζαζ μουσικής,

⁹⁰ Το Κίνημα των Πολιτικών Δικαιωμάτων (Civil Rights Movement) ήταν ένας αγώνας για κοινωνική δικαιοσύνη που αναπτύχθηκε στις Η.Π.Α. κυρίως κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960, προκειμένου να αποκτήσουν οι μαύροι πολίτες ίσα δικαιώματα με τους λευκούς. Ο Εμφύλιος Πόλεμος είχε μεν καταργήσει επίσημα τη δουλεία, αλλά δεν τερμάτισε τις διακρίσεις κατά των μαύρων, οι οποίοι συνέχιζαν να υπομένουν τις καταστροφικές συνέπειες του ρατσισμού, ειδικά στις Πολιτείες του Νότου. Στα μέσα του 20ου αιώνα, οι Αφροαμερικανοί κινητοποιήθηκαν και ξεκίνησαν έναν πρωτοφανή αγώνα για ισότητα ο οποίος διήρκεσε δύο δεκαετίες. [Clayborne Carson, «American civil rights movement», στο: <https://www.britannica.com/event/American-civil-rights-movement>, (πρόσβαση: 3 Ιανουαρίου 2020)].

ήρθε από νωρίς σε επαφή με έργα μαύρων συγγραφέων.⁹¹ Τα έργα τους, σε συνδυασμό με την περιπλάνηση στους δρόμους του Χιλ Ντίστρικτ, του προσέφεραν πλούσιες εμπειρίες καθώς και τα πρότυπα πάνω στα οποία θα βασιζόταν αργότερα για να δημιουργήσει τους χαρακτήρες, τις ιστορίες και τα θέματα που θα επικρατούσαν στη δραματική τέχνη του.⁹² Η εποχή της ενασχόλησής του με το θέατρο συνέπεσε με την ακμή του Κινήματος των Μαύρων Τεχνών (Black Arts / Black Aesthetic Movement).⁹³ Έτσι, χρησιμοποίησε τη δραματουργία ως μέσο στήριξης και προώθησης της αφροαμερικανικής κουλτούρας. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί ο *Κύκλος του Πίτσμπουργκ*,⁹⁴ μία σειρά δέκα έργων στα οποία επιχειρεί να καταγράψει τις εμπειρίες των Αφροαμερικανών πολιτών κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα.

Το *Fences* είναι το πιο αναγνωρισμένο έργο του *Κύκλου*.⁹⁵ Γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο Μπρόντγουεϊ και κέρδισε πολλές διακρίσεις μεταξύ των οποίων βραβεία Πούλιτζερ⁹⁶ και Τόνυ⁹⁷ καλύτερου θεατρικού έργου. Η επιτυχία του κίνησε το ενδιαφέρον της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Έτσι, το 1987 η Παραμάουντ αγόρασε τα δικαιώματα δημιουργίας μιας κινηματογραφικής διασκευής, στην οποία θα πρωταγωνιστούσε ο Έντι Μέρφι. Η φήμη του θα

⁹¹ Συγγραφείς όπως ο Ράλφ Έλισον (Ralph Ellison) (1914 -1994), ο Λάνγκστον Χιούζ (Langston Hughes) (1902 - 1967) και ο Ρίτσαρντ Ράιτ (Richard Wright) (1908 - 1960).

⁹² Ladrica Menson-Furr, *August Wilson's 'Fences'*, New York, Continuum Modern Theatre Guides, 2008, σ. 5.

⁹³ Το Κίνημα των Μαύρων Τεχνών ήταν το όνομα που δόθηκε σε μια ομάδα πολιτικά παρακινημένων μαύρων ποιητών, καλλιτεχνών, δραματουργών, μουσικών και συγγραφέων που εμφανίστηκαν μετά το Κίνημα της Μαύρης Εξουσίας (Black Power Movement), οι οποίοι προωθούσαν τον μαύρο αυτονομισμό στην τέχνη. Ο ποιητής Αμίρι Μπαράκα θεωρήθηκε ως ο πατέρας του Κινήματος το οποίο ξεκίνησε το 1965 και έληξε το 1975. (Simon Abramowitsch, «The Black Communications Movement», *African American Review*, Volume 51, Number 4, Winter 2018, pp. 307-309).

⁹⁴ Ο *Κύκλος του Πίτσμπουργκ* (γνωστός και ως *Κύκλος του Αιώνα*) αποτελείται από τα ακόλουθα έργα: 1900: *Gem of the Ocean* (2003), 1910: *Joe Turner's Come and Gone* (1988), 1920: *Ma Rainey's Black Bottom* (1984), 1930: *The Piano Lesson* (1990), 1940: *Seven Guitars* (1995), 1950: *Fences* (1987), 1960: *Two Trains Running* (1991), 1970: *Jitney* (1982), 1980: *King Hedley II* (1999) και 1990: *Radio Golf* (2005).

⁹⁵ Το 1987 κέρδισε το βραβείο Πούλιτζερ και το βραβείο Τόνυ (Tony Award) για το καλύτερο θεατρικό έργο.

⁹⁶ «1987 Pulitzer Prizes», στο: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1987>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

⁹⁷ «Winners / 1987», <https://www.tonyawards.com/winners/year/1987/category/any/show/any/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

διασφάλιζε στην Παραμάουντ ένα ευρύ και ποικίλο κοινό. Ωστόσο, ούτε ο Μέρφι, ούτε η Παραμάουντ δεν μπορούσαν να φανταστούν πόσο θα αγωνιζόταν ο Ουίλσον για την ακεραιότητα του έργου του.⁹⁸

Ο Ουίλσον πίστευε ότι μόνο ένας μαύρος σκηνοθέτης θα μπορούσε να αποδώσει κινηματογραφικά τα βαθύτερα νοήματα του έργου. Αυτή η αδιαπραγμάτευτη θέση του τον έφερε σε σύγκρουση με την Παραμάουντ που είχε ήδη προσλάβει έναν λευκό σκηνοθέτη, τον Μπάρι Λέβινσον (Barry Levinson, 1942 -). Θέλοντας να τονίσει την αναγκαιότητα δημιουργίας της ταινίας από έναν μαύρο σκηνοθέτη, έγραψε ένα άρθρο με τίτλο «I want a black director».⁹⁹ Το βασικό επιχείρημά του είναι ότι το *Fences* είναι ένα δράμα που αναφέρεται στη μαύρη κουλτούρα και μόνο ένας μαύρος μπορεί να ανταποκριθεί στα ερεθίσματά του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Αν ήταν μία ταινία σχετικά με την ιταλική κουλτούρα, το στούντιο θα προσλάμβανε έναν Ιταλό σκηνοθέτη. Πρόκειται για κοινή λογική».¹⁰⁰

Σε συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στο Λος Άντζελες την ίδια χρονιά, εξέφρασε ανοιχτά την απογοήτευση του για τον αριθμό των ταινιών που αναφέρονται σε μαύρους και έχουν σκηνοθετηθεί από λευκούς. «Οι λευκοί έχουν οριστεί ως θεματοφύλακες της δικής μας εμπειρίας [...] Μέχρις ότου η βιομηχανία να είναι έτοιμη να προσλάβει έναν μαύρο για να σκηνοθετήσει τον Ντε Νίρο ή τον Ρέντφορντ, οι μαύροι θα πρέπει τουλάχιστον να μπορούν να σκηνοθετούν τη δική τους εμπειρία».¹⁰¹

⁹⁸ Menson-Furr, *August Wilson's 'Fences'*, σ. 59.

⁹⁹ Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Spin τον Οκτώβριο του 1990 και αργότερα αναδημοσιεύτηκε στους New York Times.

¹⁰⁰ August Wilson, «August Wilson's 1990 Spin Essay on Fences: 'I Don't Want to Hire Nobody Just 'Cause They're Black'», στο: <https://www.spin.com/featured/august-wilson-fences-paramount-pictures-race-essay-october-1990/>, (πρόσβαση: 6 Φεβρουαρίου 2019).

¹⁰¹ James Greenberg, «FILM; Did Hollywood Sit on 'Fences'?», στο: <https://www.nytimes.com/1991/01/27/movies/film-did-hollywood-sit-on-fences.html>, (πρόσβαση: 6 Φεβρουαρίου 2019).

Η Παραμάουντ, αν και δεν δεσμευόταν νομικά, αποφάσισε να σεβαστεί την επιθυμία του και έτσι το κινηματογραφικό σενάριο που έγραψε ο ίδιος το 1989 έμεινε στο συρτάρι. Ωστόσο, μια σειρά από πολιτισμικούς, κυρίως, παράγοντες, έφεραν ξανά στο προσκήνιο το συγκεκριμένο έργο στις αρχές της δεκαετίας του 2010. Η εκλογή του Μπαράκ Ομπάμα το 2008, ως του πρώτου μαύρου Προέδρου των Η.Π.Α., έφερε ελπίδες ότι η θέση των Αφροαμερικανών πολιτών στην αμερικανική κοινωνία θα βελτιωθεί. Ωστόσο, τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει θεαματικά σε σχέση με την εποχή του Ουίλσον. Τα βιώματα και οι εμπειρίες των Αφροαμερικανών τα οποία πραγματεύεται το *Fences*, αποτελούν μία προσπάθεια ανάδειξης της μαύρης κουλτούρας αλλά και των διαχρονικών προβλημάτων που αντιμετωπίζει η συγκεκριμένη κοινότητα. Ως εκ τούτου, ο ρατσισμός, οι φυλετικές διακρίσεις και ο κοινωνικός αποκλεισμός, που αποτελούν τις κυρίαρχες θεματικές του έργου, βρήκαν την κατάλληλη χρονική συγκυρία για να βγουν επιτέλους από το συρτάρι με την ελπίδα πως υπάρχει πλέον το κατάλληλο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο για να αποκτήσουν φωνή.

Παράλληλα, στην κινηματογραφική βιομηχανία επικρατούσε μία τεταμένη κατάσταση λόγω της άνισης μεταχείρισης των μαύρων καλλιτεχνών, η οποία κορυφώθηκε στην 88η απονομή των βραβείων της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, εξαιτίας της σχεδόν ολοκληρωτικής απουσίας μαύρων δημιουργών - καλλιτεχνών από όλες τις κατηγορίες υποψηφιοτήτων. Αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός κινήματος στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με το hashtag #OscarsSoWhite. Δημοσιεύτηκαν πολλά άρθρα και διατυπώθηκαν απόψεις, που ουσιαστικά επιβεβαιώνουν τα λόγια του Ουίλσον, δύο δεκαετίες πριν, αναφορικά με τις ευκαιρίες των μαύρων καλλιτεχνών και την διαμορφωμένη κατάσταση η οποία πρέπει να αλλάξει. Εντούτοις, η κινηματογραφική ακαδημία δήλωσε πως αναγνωρίζει το πρόβλημα και

σκοπεύει να γίνει πιο συμπεριληπτική στο εξής. Όλα τα παραπάνω, συνέβαλαν στο να καταστεί το έργο πιο επίκαιρο από ποτέ και σχεδόν να επιβάλλεται η δημιουργία της ταινίας.

Ο Ντένζελ Ουάσινγκτον, με ήδη δύο επιτυχημένες σκηνοθετικές απόπειρες στο ενεργητικό του,¹⁰² ανέλαβε τη σκηνοθεσία της ταινίας. Ο Ουάσινγκτον, ο οποίος στο παρελθόν είχε πρωταγωνιστήσει στη θεατρική αναβίωση του έργου στο Μπρόντγουεϊ,¹⁰³ επιμελήθηκε μαζί με τον θεατρικό συγγραφέα Τόνι Κούσνερ (Tony Kushner, 1956 -) το σενάριο του Ουίλσον.¹⁰⁴

Οι δυο τους επεξεργάστηκαν το σενάριο με απόλυτο σεβασμό στον λόγο του, γι' αυτό άλλωστε στους τίτλους της ταινίας αναφέρεται ο Ουίλσον ως ο μοναδικός σεναριογράφος. Στην ταινία κλήθηκαν να παίξουν όλοι οι ηθοποιοί της θεατρικής εκδοχής (πλην των ρόλων των παιδιών).¹⁰⁵

Τα γυρίσματα έγιναν σε γοργούς ρυθμούς προκειμένου η ταινία να είναι έτοιμη να βγει στις αίθουσες στα τέλη του 2016, ώστε να μπορεί να συμμετάσχει στα Όσκαρ της επόμενης χρονιάς.

¹⁰⁶ Κατάφερε να κερδίσει τέσσερις υποψηφιότητες και το βραβείο β' γυναικείου ρόλου για την Βαϊόλα Ντέιβις (Viola Davis).

Στην ταινία διαπιστώνεται πιστότητα τόσο ως προς την πλοκή, όσο και ως προς τους χαρακτήρες, απόρροια της γενικότερης προσπάθειας των συντελεστών να μεταφέρουν αυτούσιο

¹⁰² Πρόκειται για τις ταινίες *Antwone Fisher* (2002) και *The Great Debaters* (2007). [«Denzel Washington, Filmography», στο: <https://www.imdb.com/name/nm0000243/#director>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019)].

¹⁰³ Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Κορτ (Cort Theatre) του Μπρόντγουεϊ τον Απρίλιο του 2010. Μετά από 114 επιτυχημένες παραστάσεις η αναβίωση του *Fences* κέρδισε δέκα υποψηφιότητες και τρία βραβεία Τόνυ.

¹⁰⁴ Anita Busch, «Tony Kushner Comes Aboard Denzel Washington's *Fences* For Paramount», στο: <https://deadline.com/2016/01/tony-kushner-scripting-denzel-washingtons-august-wilson-fences-movie-paramount-1201692129/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

¹⁰⁵ Το καστ της ταινίας αποτελούνταν από τους: Ντένζελ Ουάσινγκτον (Τρόι Μάξσον), Βαϊόλα Ντέιβις (Ρόουζ Μάξσον), Κρις Τσοκ (Κόρι), Στίβεν ΜακΚίνλεϊ Χέντερσον (Τζίμ Μπόνο), Ράσελ Χόρνσμπι (Λάιονς), Μάικελτι Ουίλιαμσον (Γκάμπριελ) και οι μικρές Ίντεν Ντάνκαν Σμιθ και Σάσα Στιούαρτ Κόουλμαν (Ρέινελ). [«*Fences*», στο: <https://www.imdb.com/title/tt2671706/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019)].

¹⁰⁶ Tambay A. Obenson, «Kushner Tapped for *Fences* Screenplay + Fall 2016 Release Eyed for Oscar Consideration», στο: <https://www.indiewire.com/2016/01/kushner-tapped-for-fences-screenplay-fall-2016-release-eyed-for-oscar-consideration-158591/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

το κείμενο του Ουίλσον¹⁰⁷. Όσον αφορά την πλοκή, ακολουθεί χρονικά εκείνη του θεατρικού χωρίς παρεκκλίσεις. Σε επίπεδο χαρακτήρων υπάρχει απόλυτη ταύτιση μεταξύ των ηρώων των δύο έργων, καθώς και συνέπεια τόσο στη δυναμική των ρόλων τους, όσο και στη διάρκεια που καταλαμβάνουν. Επιπλέον, σε αντίθεση με άλλες διασκευές που εμπλουτίζουν το καστ προσθέτοντας χαρακτήρες, στο *Fences* όλοι οι ήρωες πηγάζουν από το θεατρικό. Επομένως η πλοκή και η ανάλυση του έργου που ακολουθεί αφορά και τα δύο έργα, εκτός και αν δηλώνεται διαφορετικά.

Αναφορικά με το χώρο, το θεατρικό διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου στην πίσω αυλή της οικίας των Μάξσον. Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας εκτυλίσσεται στην αυλή η οποία έχει διαμορφωθεί σύμφωνα με σκηνικές οδηγίες του Ουίλσον. Ο Ουάσινγκτον στην προσπάθεια του να διανοίξει το χώρο μετέφερε τη δράση και σε άλλες τοποθεσίες πέραν της αυλής όπως το εσωτερικό του σπιτιού, το μπαρ, οι δρόμοι του Πίτσμπουργκ, ο εργασιακός χώρος του Τρόι, το άσυλο και η εκκλησία.

Η ταινία ανοίγει με τον Τρόι και τον Μπόνο να συζητούν σχετικά με ένα περιστατικό στη δουλειά, όταν ο Τρόι ζήτησε από το αφεντικό να μάθει τον λόγο που μόνο λευκοί άντρες οδηγούν τα απορριμματοφόρα. Στο δρόμο για το σπίτι, ο Μπόνο ρωτάει τον Τρόι σχετικά με την Αλμπέρτα, καθώς τον έχει δει να φλερτάρει μαζί της στο μπαρ όπου συχνάζουν. Εκείνος, όμως, ισχυρίζεται πως δεν έχει κοιτάξει άλλη γυναίκα από τότε που παντρεύτηκε την Ρόουζ.

Όταν φτάνουν στο σπίτι του Τρόι, εκείνος φλερτάρει με την Ρόουζ, εξιστορώντας, ταυτόχρονα την ιστορία της γνωριμίας τους. Έπειτα, εκείνη του ανακοινώνει ότι ζήτησαν από

¹⁰⁷ Σύμφωνα με τον Ουάσινγκτον, «αν η ταινία έχει 25.000 λέξεις, οι 24.900 είναι του Ουίλσον». [James Greenberg, «The Long, Long Road to Building 'Fences'», στο: <https://www.nytimes.com/2016/12/22/movies/the-long-long-road-to-building-fences.html>, (πρόσβαση 03 Ιανουαρίου 2020)].

τον 16χρονο γιο τους, Κόρι, να ενταχθεί στην ομάδα μπίτζμπολ του κολεγίου. Ο Τρόι επιμένει ότι ο Κόρι θα πρέπει να αρνηθεί, καθώς θυμάται πώς συμπεριφέρθηκαν σε εκείνον όταν προσπάθησε να κάνει καριέρα στον αθλητισμό. Όταν η Ρόουζ εκφράζει την ανησυχία της για την ποσότητα αλκοόλ που καταναλώνει, εκείνος αρχίζει να διηγείται μια ιστορία για τη συνάντησή που είχε με τον Θάνατο όταν βρισκόταν στο νοσοκομείο με πνευμονία.

Έπειτα, την οικογένεια επισκέπτεται ο Λάιονς, γιος του Τρόι από προηγούμενο γάμο, ο οποίος αναγκάζεται συχνά να ζητάει δανεικά από τον πατέρα του καθώς, ως επαγγελματίας μουσικός, δεν καταφέρνει να συντηρεί την οικογένειά του. Ο Τρόι θέλοντας να κατακρίνει τον τρόπο ζωής του διηγείται άλλη μια ιστορία, σχετικά με την οικονομική συνδιαλλαγή που έκανε με τον Διάβολο, την εποχή που έψαχνε χρήματα για να επιπλώσει το σπίτι του.

Το επόμενο πρωί, την οικία των Μάξσον επισκέπτεται ο αδελφός του Τρόι, Γκάμπριελ, ο οποίος μετά από σοβαρό τραυματισμό κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, πάσχει από νοητική υστέρηση και θεωρεί ότι είναι ο Αρχάγγελος Γαβριήλ. Όταν αποχωρεί, η Ρόουζ κρίνει ότι θα ήταν καλύτερα αν ζούσε σε κάποιο ίδρυμα. Ο Τρόι ωστόσο διαφωνεί καθώς νιώθει τύψεις που ξόδεψε τα χρήματα της αποζημίωσης για τον τραυματισμό του προκειμένου να χτίσει το σπίτι του.

Έπειτα, ο Τρόι και ο Κόρι αρχίζουν να εργάζονται για την κατασκευή ενός φράχτη στην αυλή του σπιτιού. Ο Τρόι κάνει κήρυγμα στον γιο του σχετικά με τη σπουδαιότητα της εργασίας και των χρημάτων, κάτι που οδηγεί σε έντονη σύγκρουση τους δύο άντρες. Όταν ο Κόρι αποχωρεί, η Ρόουζ εκφράζει τη δυσαρέσκεια της στον Τρόι σχετικά με την αρνητική στάση του απέναντι στην ενασχόληση του Κόρι με το μπίτζμπολ, τονίζοντας ότι δεν πρέπει να συγκρίνει την περίπτωσή του με αυτή του γιου τους καθώς τα δεδομένα είναι πολύ διαφορετικά.

Στη συνέχεια, ο Τρόι προάγεται σε οδηγό απορριμματοφόρου. Όταν στο σπίτι του βρίσκονται πάλι ο Λάιονς και ο Μπόνο, βρίσκει την ευκαιρία να διηγηθεί ακόμα μία ιστορία από το παρελθόν, σχετικά με τα γεγονότα που τον καθόρισαν και τον έκαναν τον άνθρωπο που είναι σήμερα. Έπειτα, ο Κόρι επιστρέφει εξαγριωμένος, αφού μόλις έχει μάθει ότι ο προπονητής τον έχει απομακρύνει από την ομάδα μετά από απαίτηση του Τρόι. Ξεσπάει στον πατέρα του και εκείνος τον προειδοποιεί ότι αυτό ήταν το πρώτο στράικ (χτύπημα).¹⁰⁸

Η επιδείνωση της ήδη διαταραγμένης οικογενειακής γαλήνης έρχεται όταν η ερωμένη του Τρόι, Αλμπέρτα, μένει έγκυος. Όταν η Ρόουζ κατηγορεί τον Τρόι για την εξωσυζυγική του σχέση, εκείνος εξοργίζεται και την αρπάζει βίαια από το χέρι. Ο Κόρι σπεύδει να τους χωρίσει και επιτίθεται στον πατέρα του. Τότε, ο Τρόι τον προειδοποιεί ότι αυτό ήταν το δεύτερο στράικ.

Έξι μήνες μετά, ο Τρόι και η Ρόουζ εξακολουθούν να ζουν στο ίδιο σπίτι, αν και δεν μιλάνε πια. Εκείνος μαθαίνει ότι η Αλμπέρτα πέθανε στη γέννα και συναισθηματικά φορτισμένος απευθύνεται στον Θάνατο, λέγοντάς του ότι θα χτίσει έναν φράχτη για τον κρατήσει μακριά από όσους αγαπάει. Το επόμενο πρωί, επιστρέφει σπίτι με το μωρό, ζητώντας από την Ρόουζ να γίνει η μητέρα του ορφανού. Εκείνη δέχεται, όμως ενημερώνει τον Τρόι πως πλέον δεν τον θεωρεί σύζυγό της.

Ο Τρόι, που έχει αποξενωθεί από όλους, πίνει μόνος καθισμένος στα σκαλοπάτια της εισόδου καθώς ο Κόρι επιστρέφει σπίτι. Απαιτεί από τον γιο του να ζητήσει «συγγνώμη» για να τον αφήσει να περάσει. Ξεσπάει τότε μια έντονη λογομαχία μεταξύ τους και κορυφώνεται με

¹⁰⁸ Ο Τρόι μιλάει μεταφορικά χρησιμοποιώντας τον όρο του μπέιζμπολ στράικ (strike). Ο κανονισμός του μπέιζμπολ ορίζει ότι στη μονομαχία μεταξύ ρίπτη (pitcher) και batter (ροπαλοφόρου), ως στράικ καταγράφονται οι αποτυχημένες προσπάθειες του ροπαλοφόρου να πετύχει την μπάλα που του στέλνει ο ρίπτης. Αν αποτύχει τρεις φορές τότε βγαίνει από αυτό τον γύρο και επιστρέφει στον πάγκο.

[«Οι βασικοί κανόνες και η ορολογία του αθλήματος», στο:

<https://www.kathimerini.gr/443927/article/epikairothta/a8lhtismos/oi-vasikoi-kanones-kai-h-orologia-toy-a8lhmatos>

,(πρόσβαση: 15 Ιανουρίου 2020)].

χειροδικία από μέρος του Τρόι. Ο Κόρι φεύγει και ο πατέρας του τον ενημερώνει ότι τα πράγματά του θα βρίσκονται από την έξω μεριά του φράχτη.

Μερικά χρόνια αργότερα, την ημέρα της κηδείας του Τρόι, ο Κόρι επιστρέφει στο πατρικό του. Όταν ενημερώνει την Ρόουζ ότι δεν σκοπεύει να παραστεί στη κηδεία του γιατί νιώθει ακόμα πικρία για τον πατέρα του, εκείνη θυμώνει και του μιλάει για την αγάπη της για τον Τρόι, παρόλο που ήταν ένας δύσκολος άνθρωπος με πολλά ελαττώματα. Όταν μένει μόνος με τη μικρή αδελφή του, συναισθηματικά φορτισμένος, τραγουδά μαζί της το αγαπημένο τραγούδι του πατέρα τους.

Το έργο κλείνει με όλη την οικογένεια να βρίσκεται στην αυλή. Ο Γκάμπριελ με την τρομπέτα του ζητάει από τον Άγιο Πέτρο να ανοίξει τις πύλες για να δεχτεί τον αδελφό του. Τότε τα σύννεφα ανοίγουν και από μέσα τους ο ήλιος ρίχνει τις ακτίνες του στο δέντρο της αυλής.

Ο Τρόι απολαμβάνει να διηγείται ιστορίες μέσα από τις οποίες παρουσιάζονται γεγονότα και καταστάσεις του παρελθόντος που συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του. Σε μία από αυτές μιλάει για τα παιδικά του χρόνια και την απότομη «ενηλικίωσή» του. Η μητέρα του τον εγκατέλειψε στα οκτώ του χρόνια μην αντέχοντας τον σκληρό πατέρα του. Όταν ο Τρόι στα δεκατέσσερά του ερωτοτροπούσε με την κοπέλα του, εκείνος προσπάθησε να τον διώξει χτυπώντας τον, με απώτερο σκοπό να κρατήσει το κορίτσι για τον εαυτό του. Μόλις ο Τρόι το αντιλήφθηκε σταμάτησε να τον φοβάται και άρχισε να τον χτυπάει. Εκείνη τη στιγμή πήρε την απόφαση να φύγει από το σπίτι. Περπάτησε 200 μίλια προς το Μομπίλ της Αλαμπάμα (Mobile, Alabama), όπου εντάχθηκε σε μια ομάδα μεταναστών με κατεύθυνση τον Βορρά.

Ο Τρόι είναι ένας από τους πολλούς Αφροαμερικανούς που αναγκάστηκαν να αφήσουν τις Νότιες πολιτείες των Η.Π.Α. και να μεταναστεύσουν στο Βορρά. Η μετακίνηση αυτή έλαβε χώρα μεταξύ του 1916 και του 1930 και έγινε γνωστή ως η Μεγάλη Μετανάστευση (The Great Migration).¹⁰⁹ Οι Αφροαμερικανοί απογοητευμένοι από τις ψευδείς υποσχέσεις χειραφέτησης, θυμωμένοι από τους τοπικούς νόμους που επέβαλαν τον φυλετικό διαχωρισμό (Jim Crow laws) και φοβισμένοι από την άνοδο της Κου Κλουξ Κλαν, εγκατέλειψαν το Νότο προς αναζήτηση μιας ζωής χωρίς φυλετικές διακρίσεις στις πολιτείες του Βορρά.¹¹⁰ Πολλοί από αυτούς εγκαταστάθηκαν στο Πίτσμπουργκ. Ωστόσο, ακόμα και εκεί οι συνθήκες διαβίωσης δεν ήταν εύκολες. Ο Ουίλσον, στην εισαγωγή του *Fences*, περιγράφει τα βιώματα των Αφροαμερικανών όταν εγκαταστάθηκαν εκεί: «Η πόλη τους απέρριψε και εκείνοι εγκαταστάθηκαν στις όχθες των ποταμών και κάτω από τις γέφυρες σε ξύλινες παράγκες. [...] Καθάριζαν σπίτια και έπλεναν ρούχα, γυάλιζαν παπούτσια και, σε καταστάσεις απελπισίας, έκλεβαν και ζούσαν για να κυνηγήσουν το όνειρο τους: Να καταφέρουν, επιτέλους, να αναπνεύσουν ελεύθερα [...]».

Φτάνοντας στο Πίτσμπουργκ, ο Τρόι γρήγορα συνειδητοποίησε ότι δεν πρόκειται για τη «γη της Επαγγελίας» που του είχαν υποσχεθεί. Έτσι, αναγκάστηκε να στραφεί στην παρανομία προκειμένου να επιβιώσει. Έγινε κλέφτης για να μπορέσει να παρέχει τα προς το ζην στην οικογένειά του. Η ζωή αυτή τον οδήγησε στην ανθρωποκτονία, εξαιτίας της οποίας έχασε την ελευθερία του, αφού πέρασε τα επόμενα 15 χρόνια της ζωής του στη φυλακή, αλλά και την οικογένειά του, καθώς η σύζυγός του τον εγκατέλειψε παίρνοντας μαζί της τον γιο τους.

¹⁰⁹ Sandra G. Shannon, «A Transplant That Did Not Take: August Wilson's Views on the Great Migration.» *African American Review*, vol. 50, no. 4 p. 979–86.

¹¹⁰ Περίπου 1,5 εκατομμύριο Αφροαμερικανοί μετακόμισαν από τις νότιες πολιτείες (Τενεσί, Αλαμπάμα, Τζόρτζια, Μισισιπή και Λουιζιάνα) σε κοντινότερες βόρειες πολιτείες, όπως το Οχάιο και το Ιλινόις και στη συνέχεια προς τα βόρεια (Πενσυλβανία, Μίσιγκαν και Νέα Υόρκη). (Ladrica Menson-Furr, *August Wilson's 'Fences'*, New York, Continuum Modern Theatre Guides, 2008, σ. 10).

Μετά την αποφυλάκισή του, αποφάσισε να αλλάξει τρόπο ζωής και σε αυτό συνέβαλε η γνωριμία του με τη Ρόουζ. Όπως διηγείται στον Μπόνο, ενώ ο ίδιος δεν είχε σκοπό να ξαναπαντρευτεί, μόλις τη γνώρισε κατάφερε αμέσως να του αλλάξει γνώμη. Ο δυναμικός της χαρακτήρας και το γεγονός ότι από την αρχή της γνωριμίας τους ήταν απολύτως ξεκάθαρη σχετικά με το τι ήθελε στη ζωή της, φάνηκαν να ενεργοποιούν τον Τρόι που της ζήτησε αμέσως να παντρευτούν.

Όταν ο Τρόι θέλησε να επιπλώσει το νέο του σπίτι για να στεγάσει την οικογένεια που δημιούργησε με την Ρόουζ, αναγκάστηκε να κάνει μια συμφωνία με τον Διάβολο. Όπως αναφέρει σε μια ακόμη ιστορία, όταν κανείς δεν του έδινε πίστωση για να αγοράσει έπιπλα, εμφανίστηκε στην πόρτα του ένας λευκός καλοντυμένος άνδρας, τον οποίο ο Τρόι θεωρεί ως τον Διάβολο. Εκείνος του υποσχέθηκε να του δώσει την πίστωση που ζητάει αρκεί να του επιστρέψει το ποσό με τόκο. Από τότε ο Τρόι του στέλνει κάθε μήνα 10 δολάρια.

Η ιστορία αυτή συνοψίζει τη σχέση του με το χρήμα. Έχει την βαθιά πεποίθηση πως εξαιτίας του χρώματός του, δεν κατάφερε να κάνει την καριέρα στον αθλητισμό που ονειρευόταν, ούτε να νιώσει οικονομική ασφάλεια παρά τη σκληρή δουλειά του. Αισθάνεται μειονεκτικά για το γεγονός πως δεν κατάφερε να χτίσει το σπίτι με χρήματα από την εργασία του, αλλά κυρίως με την αποζημίωση του αδελφού του από το στρατό.

Αυτές οι ανεκπλήρωτες επιδιώξεις του αποτελούν τα βασικά στοιχεία για την πραγμάτωση του αμερικανικού ονείρου, κάτι που προϋποθέτει ισότητα ευκαιριών. Σύμφωνα με αυτήν την πεποίθηση, όποιος εργάζεται σκληρά, με επιμονή και θέληση, μπορεί να πετύχει μια καλύτερη ποιότητα ζωής: να αποκτήσει μια όμορφη οικογένεια, ένα σπίτι και οικονομική ασφάλεια. Έτσι, το έργο θέτει ευθέως υπό αμφισβήτηση το αμερικανικό όνειρο και κάνει ένα

σχόλιο στο κατά πόσο το όνειρο αυτό είναι εφικτό και προσιτό σε όλους τους πολίτες, ανεξάρτητα από το χρώμα του δέρματός τους.

Οι ενοχές που νιώθει για τον Γκάμπριελ διαμορφώνουν και τη σχέση μαζί του, αφού παρά τις υποδείξεις της Ρόουζ, εκείνος αρνείται να τον κλείσει σε άσυλο. Όταν ο Τρόι υποστηρίζει πως υπέγραψε εν αγνοία του τα χαρτιά για τον εγκλεισμό του, η Ρόουζ τον κατηγορεί πως το έπραξε συνειδητά, καθώς όσο ο Γκάμπριελ παραμένει έγκλειστος εκείνος καρπώνεται το μισό του επίδομα. Στην ταινία, ο Ουάσινγκτον θέλοντας να τονίσει τις τύψεις του ήρωα, δημιουργεί μια σκηνή που αποτελεί μία από τις ελάχιστες προσθήκες σε σχέση με το θεατρικό. Αφορά την επίσκεψη του Τρόι στο άσυλο και τον παρουσιάζει να ταΐζει με τρυφερότητα τον αδελφό του. Το λευκό χρώμα των τοίχων και των επίπλων που επικρατεί στα πλάνα έρχεται σε αντίθεση με το καφέ και το γκρι που κυριαρχούν στην υπόλοιπη ταινία, συμβολίζοντας την αγνή αδελφική αγάπη. Η σκηνή αυτή δεν πλαισιώνεται με διάλογο, γεγονός που φανερώνει την επιθυμία του Ουάσινγκτον να παραμείνει πιστός στο πρωτότυπο κείμενο.

Η μοιρολατρική αντιμετώπιση που έχει ο Τρόι για τη ζωή τον κάνει να δρα συνεχώς εσφαλμένα και εγωιστικά, πληγώνοντας με τη στάση του την οικογένεια και τον περίγυρό του. Επιτρέπει στο παρελθόν να ασκεί τέτοια επιρροή πάνω του, που φαίνεται να του ορίζει το παρόν και μέσα από αλυσιδωτές αντιδράσεις να τον οδηγεί σε ένα προδιαγεγραμμένο καταστροφικό τέλος. Η νοοτροπία που έχει διαμορφώσει καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και τη σχέση του με τους δύο γιους του. Αναφορικά με τον Λάιονς, τον επικρίνει με κάθε ευκαιρία για την επιλογή του να επιβιώνει ως μουσικός, επάγγελμα που δεν του προσφέρει έναν σταθερό μισθό. Φαίνεται έτσι να παραγνωρίζει το γεγονός πως ο ίδιος ήταν απών όταν ο γιος του διαμόρφωνε το χαρακτήρα του και επομένως έχει σημαντικό μερίδιο ευθύνης για την εξέλιξη του.

Η δύσκαμπτη ιδιοσυγκρασία του αποτυπώνεται με μεγαλύτερη έμφαση στη σχέση του με τον Κόρι. Σε συζήτηση που έχουν οι δυο τους, ο Κόρι τον παρακινεί να αγοράσει μία τηλεόραση. Ο Τρόι έχοντας συνηθίσει να ζει με περιορισμένους οικονομικούς πόρους, χωρίς καμία πολυτέλεια, θεωρεί αδιανόητο να ξοδέψει 200 δολάρια για μία τηλεόραση ενώ με αυτά τα χρήματα μπορεί να μονώσει την οροφή. Ο φόβος της ερείπωσης του σπιτιού είναι μονίμως στη σκέψη του. Στην ταινία αυτή η ανησυχία αποτυπώνεται εντονότερα με την εικόνα των επίπλων στο εσωτερικό του σπιτιού τα οποία είναι καλυμμένα με νάιλον προς αποφυγή φθορών.

Αργότερα ο Τρόι γίνεται ιδιαίτερα επικριτικός όταν μαθαίνει πως ο γιος του σκοπεύει να παρατήσει τη δουλειά στο σούπερ μάρκετ προκειμένου να αφοσιωθεί στο μπέιζμπολ. Επιβάλλει στον Κόρι να ζητήσει πίσω την εργασία του δηλώνοντάς του ότι δεν σκοπεύει να δώσει την άδεια για την είσοδο του στην κολεγιακή ομάδα, χρησιμοποιώντας ως βασικό επιχείρημα τον ρατσισμό που βιώνουν οι μαύροι στον αθλητισμό. Σε σχετική συζήτηση που έχει προηγηθεί, η Ρόουζ και ο Μπόνο προσπάθησαν να τον πείσουν πως οι καιροί έχουν αλλάξει, προβάλλοντας ως παράδειγμα την περίπτωση του Τζάκι Ρόμπινσον (Jackie Robinson, 1919 - 1972).¹¹¹ Πρόκειται για τον πρώτο Αφροαμερικανό αθλητή του μπέιζμπολ που αγωνίστηκε ποτέ στη μεγάλη επαγγελματική κατηγορία του μπέιζμπολ (Major League Baseball - MLB) και άνοιξε το δρόμο για τους επόμενους μαύρους αθλητές. Αυτό ενισχύει την άποψη τους ότι ο Τρόι απλώς βρέθηκε σε λάθος εποχή.

Η ολοένα αυξανόμενη ένταση ανάμεσα τους, αποκαλύπτει παράλληλα ανταγωνιστικότητα και ζήλια από την πλευρά του Τρόι, μπροστά σε μία ενδεχόμενη επιτυχία του Κόρι στο μπέιζμπολ. Η δική του απόρριψη από τον αθλητισμό τον έχει στιγματίσει και

¹¹¹«Biography», στο: <https://www.jackierobinson.com/biography/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

μοιάζει να τον στοιχειώνει ακόμα και μετά από τόσα χρόνια, γεγονός που τον κάνει καχύποπτο και αρνητικό σε κάθε είδους αισιόδοξη εξέλιξη. Πιστεύει πως μόνο μέσω της μόρφωσης θα μπορέσει ένας νέος όπως ο Κόρι, να αποκτήσει καλύτερη ζωή στο μέλλον.

Ο Τρόι κουβαλάει πάντα μαζί του το ρατσισμό που έχει δεχτεί, αλλά και τα άσχημα βιώματα από τον δικό του πατέρα, τα οποία μάλιστα μοιάζει να υιοθετεί, στην προσπάθειά του να κερδίσει το σεβασμό του γιου του. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Τρόι επιβάλλει στο γιο του να του απευθύνεται στον πληθυντικό και να τον αποκαλεί «Κύριε» (Sir). Τα βιώματά του τον κάνουν να αγνοεί πως το σημαντικότερο αγαθό που πρέπει να προσφέρει στα παιδιά του είναι η αγάπη. Θεωρεί πως με το να παρέχει τα βασικά υλικά αγαθά στον Κόρι μέχρι την ενηλικίωσή του, εκπληρώνει τις υποχρεώσεις και το καθήκον του ως πατέρα.

Μέσα από τη σχέση του Τρόι με τη Ρόουζ έρχεται στην επιφάνεια άλλη μια πτυχή του χαρακτήρα του. Λειτουργεί βάσει των δικών του κανόνων ηθικής, οι οποίοι αποτελούν ένα κράμα της σκληρής προσωπικότητας που έχει διαμορφώσει και των συνθηκών στις οποίες ζει, με αποτέλεσμα να μην έχει πλήρη επίγνωση των πράξεών του και των συνεπειών που αυτές επιφέρουν. Παραβλέπει πως στα συζυγικά του καθήκοντα περιλαμβάνεται η αφοσίωση και η πίστη στη γυναίκα του και δε διστάζει να την απατήσει. Για την πράξη του αυτή επικαλείται ως δικαιολογία απέναντι στη Ρόουζ αλλά και στον εαυτό του, την ανάγκη του να ξεφύγει από τις δυσκολίες της καθημερινότητας.

Η Ρόουζ από την άλλη, ενώ έχει βιώσει τα ίδια προβλήματα με τον Τρόι κατά τη διάρκεια των 18 ετών του έγγαμου βίου τους και όπως επισημαίνει υπήρξαν στιγμές που ένιωσε ότι πνίγεται μέσα σε αυτά, τα υπέμεινε και παρέμεινε ακέραιη και πιστή στο σύζυγό της.

Στο θεατρικό μετά την αποκάλυψη της απιστίας (1η σκηνή της 2ης πράξης) μεσολαβούν 6 μήνες μέχρι την επόμενη σκηνή. Στην ταινία, ο χρόνος που περνάει παρουσιάζεται με ένα μοντάζ που συνοδεύεται από το τζαζ τραγούδι *Day by day* του Τζίμι Σκοτ (Jimmy Scott) και αποτυπώνει τον τρόπο που οι ήρωες διαχειρίζονται τη νέα πραγματικότητα που έχει φέρει η απιστία του Τρόι. Σε αυτό, εκείνος εμφανίζεται να προσπαθεί επίμονα να ολοκληρώσει το φράχτη, συμβολίζοντας την προσπάθειά του να κρατήσει την οικογένειά του ενωμένη. Όπως άλλωστε επισημαίνεται στο tagline της ταινίας: «Κάποιοι άνθρωποι χτίζουν φράχτες για να κρατήσουν τους ανθρώπους έξω. Άλλοι χτίζουν φράχτες για να κρατήσουν τους ανθρώπους μέσα». Στη συνέχεια του μοντάζ, ο Κόρι εμφανίζεται να γυμνάζεται έντονα. Η προσπάθεια σωματικής του ενδυνάμωσης λειτουργεί επίσης συμβολικά, θέλοντας να καταδείξει την προσπάθεια που κάνει προκειμένου να δυναμώσει ψυχικά και να αντισταχθεί στην κυριαρχία του πατέρα του. Παρουσιάζεται επίσης η Ρόουζ να βρίσκεται στην εκκλησία. Εκεί, ο σκηνοθέτης επιχειρεί να αναδείξει την ανάγκη της για κάθαρση, την προσπάθεια να διώξει από πάνω της την αμαρτία. Για να το τονίσει αυτό, ντύνει με λευκά ρούχα τη Ρόουζ και τις γυναίκες που την συνοδεύουν, δημιουργώντας άλλη μία αντίθεση με τα μουντά χρώματα που κυριαρχούν στην ταινία.

Η ακεραιότητα της Ρόουζ αποδεικνύεται με εμφατικό τρόπο όταν δέχεται να μεγαλώσει το νεογέννητο παιδί του Τρόι δείχνοντας έτσι ότι εκείνη, κι όχι ο σύζυγός της, είναι ο θεμέλιος λίθος της οικογένειας. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως ο Κόρι και ο Λάιονς βασίζονται πάνω της για να πάρουν την αγάπη και την κατανόηση που ο πατέρας τους είναι ανίκανος να δώσει.

Η Ρόουζ βάζει πάνω από όλα το καθήκον της ως άνθρωπος, γυναίκα και μητέρα, λαμβάνοντας τη θαρραλέα και γεμάτη ψυχικό σθένος απόφαση να μεγαλώσει το παιδί αυτό,

προσφέροντάς του αγάπη και στοργή. Το τίμημα για αυτή της την πράξη είναι η οριστική διάλυση του γάμου της και ο εξοστρακισμός του Τρόι από την οικογένεια. Όπως αποκαλύπτει η ίδια σε συζήτηση με τον Κόρι, υποχωρούσε συνειδητά στις επιθυμίες του συζύγου της, όταν όμως αντιμετώπισε το αδιέξοδο, δεν δίστασε να υψώσει το ανάστημά της και να υπερασπίσει το δίκιο της.

Ένα άλλο πρόσωπο που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή του κεντρικού ήρωα είναι ο Μπόνο. Οι δυο τους γνωρίστηκαν στη φυλακή και έκτοτε έγινε ο καλύτερός του φίλος και συνάδελφός του. Στην ταινία η φιλία τους αναδεικνύεται από την εναρκτήρια σεκάνς, όπου ο σκηνοθέτης τοποθετεί τους δύο ήρωες σε τρία διαφορετικά πλαίσια χώρου. Στην αρχή, βρίσκονται πάνω στο απορριμματοφόρο εν ώρα εργασίας, στη συνέχεια στο δρόμο περπατώντας κατά την επιστροφή τους από τη δουλειά και κατόπιν, στην αυλή του σπιτιού πίνοντας. Με αυτόν τον τρόπο συντελείται η ανάδειξη της σχέσης συντροφικότητας μεταξύ των δύο ανδρών.

112

Ο Μπόνο αποτελεί μια φιγούρα υποστηρικτική, που ακούει με θαυμασμό τις ιστορίες του Τρόι και συμπαραστέκεται στην οικογένειά του. Όταν αντιλαμβάνεται την εξωσυζυγική σχέση του, του δίνει συμβουλές προκειμένου να μην καταστρέψει το γάμο του, καθώς ο ίδιος παραμένει απόλυτα αφοσιωμένος στη σύζυγό του. Οι δυο τους διατηρούν τη συνήθεια να πίνουν μαζί κάθε Παρασκευή, ωστόσο, η προαγωγή του Τρόι σε οδηγό απορριμματοφόρου σε συνδυασμό με τη διάλυση της οικογένειάς του, μεταβάλλουν ριζικά τη σχέση τους.

Η φθίνουσα πορεία της φιλίας τους και η διάσταση που δημιουργείται μεταξύ τους αποτυπώνεται στην ταινία με μία σκηνή που διαδραματίζεται στο μπαρ. Εκεί, ο Τρόι πίνει μόνος

¹¹² Emily Ruth Rutter, «Coda - An Archive of Feelings Revisited: Fences on Screen», *Invisible Ball of Dreams: Literary Representations of Baseball behind the Color Line*, Jackson, University Press of Mississippi (Kindle Edition), 2018.

του και όταν ο Μπόνο εισέρχεται και πλησιάζει προς το μέρος του, εκείνος του εξομολογείται πόσο μόνος νιώθει. Ο Μπόνο δεν αποδέχεται την πρόσκληση του Τρόι να πιουν μαζί όπως παλιά, δείχνοντας έτσι πως έχει χάσει το θαυμασμό στο πρόσωπό του και τον έχει αποβάλει από τη ζωή του.

Η απιστία του Τρόι επέφερε την οριστική ρήξη και στην ήδη τεταμένη σχέση του με τον Κόρι. Ο Κόρι έχει πλέον μεγαλώσει και είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει τον πατέρα του. Κατά την τελική τους σύγκρουση, η οποία κορυφώνεται με σωματική μάχη ανάμεσά τους, ο Τρόι τον διώχνει από το σπίτι οριστικά. Αυτή η εξέλιξη δρα καταληκτικά και για τους δύο ήρωες, οι οποίοι δεν θα ξαναειδωθούν. Για τον Κόρι η ωρίμανση έρχεται με γλυκόπικρο τρόπο. Η ευκαιρία για καριέρα στον αθλητισμό έχει καταστραφεί, οι επαγγελματικές ευκαιρίες είναι ελάχιστες και έτσι, διωγμένος πλέον από το πατρικό του σπίτι, αποφασίζει να καταταγεί στο στρατό.

Η ταινία με το τελευταίο πλάνο της απομακρύνεται από το μελαγχολικό τόνο ο οποίος επικρατεί σχεδόν σε όλη τη διάρκειά της. Καθώς ο Γκάμπριελ παίζει την τρομπέτα του, ο ήλιος λάμπει, με τις ακτίνες του ήλιου να ξεπροβάλλουν μέσα από τα σύννεφα και να αναδεικνύουν το μπλε του ουρανού, το οποίο συμβολίζει την αισιοδοξία, την ηρεμία και την καθαρότητα της ψυχής.

Παρά τις θετικές κριτικές που έλαβε η ταινία,¹¹³ κυρίως για τις ερμηνείες των ηθοποιών, η πλειοψηφία τους εστιάζει στο γεγονός πως η ιδιαίτερη ευλάβεια με την οποία αντιμετωπίστηκε το έργο, λειτουργεί αρνητικά ως προς την καλλιτεχνική έμπνευση. Παράλληλα, επισημαίνεται η έλλειψη δυναμικής, η οποία κάνει μερικές από τις πιο εμβληματικές σκηνές του έργου να

¹¹³ Η ταινία έχει βαθμολογία 79/100 στο Metacritic. Το Metacritic είναι μια πλατφόρμα που συγκεντρώνει τις κριτικές που έχει λάβει μια ταινία. Για το *Fences* έχουν ληφθεί υπόψη 48 κριτικές έντυπων και ηλεκτρονικών μέσων. [*Fences*, στο: <https://www.metacritic.com/movie/fences/critic-reviews>, (πρόσβαση 5 Ιανουαρίου 2020)].

αποδίδονται νωθρά και αδιάφορα, παρόλο που τόσο ο διάλογος όσο και οι ερμηνείες βρίσκονται σε ικανοποιητικά επίπεδα.¹¹⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν η σχέση του πατέρα - γιου και το ανεκπλήρωτο αμερικανικό όνειρο, το οποίο δεν αποκτά κινηματογραφική διάσταση με σκηνές που θα μεταφέρουν με ένταση και θα αποτυπώνουν με ακρίβεια τα συναισθήματα οργής και απογοήτευσης των ηρώων.¹¹⁵ Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει καθώς ο Ουάσινγκτον δεν τις ντύνει κατάλληλα έτσι ώστε να τις προσαρμόσει στο μέσο που υπηρετεί, αλλά έχοντας υιοθετήσει μία μονοδιάστατη οπτική, αντιμετωπίζοντας σχεδόν σαν ιερό το κείμενο του Ουίλσον.

Εν κατακλείδι, η ταινία στερείται κινηματογραφικής ματιάς, αφού δεν αξιοποιεί τεχνικές του σινεμά που συναντάμε σε άλλες διασκευές και οι οποίες θα μπορούσαν να της προσδώσουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον, όπως για παράδειγμα η τεχνική του φλάσμπακ που φωτίζει το παρελθόν των ηρώων ή η οπτικοποίηση αφηγήσεων προκειμένου να διανοίξει τον χώρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ταινία να θυμίζει περισσότερο μια προσπάθεια κινηματογράφησης του θεατρικού, παρά μία καθαρά κινηματογραφική διασκευή με αυτόνομη καλλιτεχνική οντότητα.

¹¹⁴ Rodrigo Perez, «High Fidelity Doesn't Help Denzel Washington's Padlocked 'Fences' [Review]», στο: <https://theplaylist.net/high-fidelity-doesnt-help-denzel-washingtons-padlocked-fences-review-20161122/>, (πρόσβαση 06 Ιανουαρίου 2020).

¹¹⁵ Joshua Rothkopf, «Fences», στο: <https://www.timeout.com/us/film/fences>, (πρόσβαση 06 Ιανουαρίου 2020).

Συμπεράσματα

Οι κινηματογραφικές ταινίες που μελετήθηκαν αποτελούν μεταφορές βραβευμένων θεατρικών έργων, οι οποίες δημιουργήθηκαν με προσδοκίες για εμπορική επιτυχία, αλλά και διεκδίκηση βραβείων. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, το γεγονός της επιλογής δημοφιλών και ήδη βραβευμένων ηθοποιών αλλά και της χρονικής περιόδου της εξόδου τους στις κινηματογραφικές αίθουσες.¹¹⁶ Συγκεκριμένα κυκλοφόρησαν στις Η.Π.Α. κατά τη διάρκεια της λεγόμενης Oscar Season, δηλαδή μεταξύ Σεπτεμβρίου και Δεκεμβρίου προκειμένου να είναι πρόσφατες στη μνήμη των ψηφοφόρων της Ακαδημίας.¹¹⁷

Όλες οι ταινίες αφορούν τις οικογενειακές σχέσεις και πιο συγκεκριμένα σύγχρονες αμερικανικές δυσλειτουργικές οικογένειες, αν και τις προσεγγίζουν μέσα από διαφορετικά πλαίσια και εξετάζουν διαφορετικές πτυχές τους: ψυχική ασθένεια και κληρονομικότητα, διαχείριση πένθους, οικογενειακές συγκρούσεις, ανεκπλήρωτο όνειρο.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των τριών ταινιών (*Proof*, *Rabbit Hole*, *August: Osage County*) είναι η προσαρμογή τους στις απαιτήσεις του μέσου που υπηρετούν αλλά και του κοινού του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν η χρήση κινηματογραφικών τεχνικών όπως τα φλάσμπιακ, η οπτικοποίηση αφηγήσεων και το «άνοιγμα» του χώρου, που προσδίδουν ένα

¹¹⁶Το *Proof* κυκλοφόρησε στις 6/09/2005, το *Rabbit Hole* στις 17/12/2010, το *August: Osage County* στις 27/12/2013 και το *Fences* 25/12/2016.

¹¹⁷ Raffi Sarkissian, «To Hell with Dreams: Resisting Controlling Narratives through Oscar Season», στο H. Jenkins, S. Shresthova & G. Peters-Lazaro (edited), *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change*, New York, NYU Press, 2020, σ. 69.

άλλο ύφος από αυτό των θεατρικών. Ενδεικτικά, η ενίσχυση του μυστηρίου στο *Proof*, η οποία προσέθεσε στοιχεία θρίλερ στην ταινία και η αφαίρεση των κωμικών στοιχείων σε *Rabbit Hole* και *August: Osage County*, που τις κατέστησαν λιγότερο ανάλαφρες. Ένα επιπλέον στοιχείο διαφοροποίησης της τελευταίας, συγκριτικά με τις άλλες διασκευές, αποτελεί η διάρκειά της, καθώς από τις 3,5 ώρες του θεατρικού, η ταινία μειώθηκε στα 121 λεπτά.

Μία αξιοσημείωτη κοινή διαπίστωση είναι το γεγονός πως οι ταινίες επικεντρώνονται στους κεντρικούς ήρωες (Κάθριν - Ρόμπερτ, Μπέκα - Χάουι και Βάιολετ - Μπάρμπαρα), προσδίδοντάς τους ρόλους μεγαλύτερο βάθος. Παράλληλα, σχεδόν αναπόφευκτα, παραγκωνίζονται οι δεύτεροι ρόλοι οι οποίοι αποδίδονται επιφανειακά και ελαττώνεται αισθητά η διάρκεια και η σημασία τους, όπως στην περίπτωση της Τζόνα στο *August: Osage County* και στους χαρακτήρες της Νατ και της Ίζυ στο *Rabbit Hole*. Η εστίαση στους πρωταγωνιστικούς ρόλους επιδιώκει την ανάδειξη των ερμηνειών αποβλέποντας σε κάποια διάκριση. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την αφαίρεση των κωμικών στοιχείων που μετατρέπει τις ταινίες σε κατεξοχήν δράματα, είναι αποτέλεσμα της τακτικής που ακολούθησαν οι δημιουργοί, η οποία χαρακτηρίζεται από τους κριτικούς ως «Oscar-Bait».

Εξαίρεση σε όλα τα παραπάνω, πέρα από το καστ που επίσης περιλαμβάνει βραβευμένους πρωταγωνιστές, αποτελεί το *Fences*. Η περίπτωση του παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον εξαιτίας της υπερβολικής προσήλωσης που επέδειξαν οι συντελεστές στο πρωτότυπο θεατρικό. Η ταινία προσπάθησε να διατηρήσει τα θεατρικά στοιχεία του έργου και δεν αξιοποίησε σε μεγάλο βαθμό τεχνικές του κινηματογράφου, κάνοντάς την να μοιάζει περισσότερο με μεταφορά παρά με διασκευή.

Βιβλιογραφικές αναφορές

«1987 Pulitzer Prizes», στο: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1987>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

«2001 Pulitzer Prizes» στο: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2001>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«2007 Pulitzer Prizes», στο: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2007>, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019).

«Arcadia», στο: <https://www.broadway.com/shows/arcadia/>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«August: Osage County», στο <https://www.ibdb.com/broadway-show/august-osage-county-467753>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019).

«Biography», στο: <https://www.jackierobinson.com/biography/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

«Box Office», στο: <https://www.imdb.com/title/tt0138097/>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«Box Office», στο: https://www.imdb.com/title/tt0377107/?ref=fn_al_tt_2, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«David Lindsay-Abair», στο: https://www.imdb.com/name/nm1865755/?ref=tt_ov_wr, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019).

«Denzel Washington, Filmography», στο: <https://www.imdb.com/name/nm0000243/#director>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

«Drug Abuse Statistics», στο: <https://drugabuse.com/statistics-data/>, (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2019).

«Fences», στο: <https://www.imdb.com/title/tt2671706/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

«John Wells», στο: https://www.imdb.com/name/nm0920274/?ref=tt_ov_dr, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019).

«Proof», στο: <https://www.ibdb.com/broadway-production/proof-12546#Statistics>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«Rabbit Hole», στο: <https://www.ibdb.com/broadway-production/rabbit-hole-398476#People>,
(πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019).

«The 71st Academy Awards | 1999», στο: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1999>,
(πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«The Pulitzer Prizes», στο: <https://www.pulitzer.org/>, (πρόσβαση: 30 Δεκεμβρίου 2019).

«What does ‘rabbit hole’ mean?», «Where does ‘rabbit hole’ come from?» στο:
<https://www.dictionary.com/e/slang/rabbit-hole/>, (πρόσβαση: 12 Ιουνίου 2019).

«Winners & Nominees 2006», στο: <https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/2006>,
(πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«Winners / 1987», <https://www.tonyawards.com/winners/year/1987/category/any/show/any/>,
(πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

«Winners / 2001» στο: <https://www.tonyawards.com/winners/year/2001/category/any/show/any/>,
(πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

«Winners / 2008», στο:

<https://www.tonyawards.com/winners/year/2008/category/any/show/any/>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019).

«Οι βασικοί κανόνες και η ορολογία του αθλήματος», στο:

<https://www.kathimerini.gr/443927/article/epikairothta/a8lhtismos/oi-vasikoi-kanones-kai-h-orologia-toy-a8lhmato>, (πρόσβαση: 15 Ιανουρίου 2020).

Μήνη, Παναγιώτα, «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και Η Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη», στο: *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Συμπληρωματικός Τόμος, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2006.

Abaire, David Lindsay, *Rabbit Hole*, London, Nick Hern Books, 2016.

Abramowitsch, Simon, «The Black Communications Movement», *African American Review*, Volume 51, Number 4, Winter 2018, pp. 305-327.

Auburn, David, *Proof*, New York, FSG Adult, 2001.

Auburn, David, «Proof of What Happens When You Just Let Go», στο: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-jun-04-et-auburn4-story.html>, (πρόσβαση: 03 Ιανουαρίου 2020).

Barrow-Green, June, «Sophie Germain», στο:

<https://www.britannica.com/biography/Sophie-Germain>, (πρόσβαση: 30 Μαρτίου 2019).

Baumgarten, Marjorie, «August: Osage County», στο:

<https://www.austinchronicle.com/events/film/2014-01-10/august-osage-county/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Billington, Michael, «Proof», στο:

<https://www.theguardian.com/stage/2002/may/16/theatre.artsfeatures2>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

Biskind, Peter, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Bloomsbury Publishing, 2016, ebook.

Brockett, Oscar G. & Hildy, Franklin J., *History of the Theatre*, 10th Edition, Essex, Pearson Education Limited, 2014.

Busch, Anita, «Tony Kushner Comes Aboard Denzel Washington's *Fences* For Paramount», στο:

<https://deadline.com/2016/01/tony-kushner-scripting-denzel-washingtons-august-wilson-fences-movie-paramount-1201692129/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

Chan, Andrew, «Review: August: Osage County», στο:

<https://www.filmcomment.com/article/review-august-osage-county-meryl-streep/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Corliss, Richard, «August: Osage County: Meryl Streep and Julia Roberts Duke It Out for an Oscar», στο:

<https://entertainment.time.com/2013/09/11/august-osage-county-meryl-streep-and-julia-roberts-duke-it-out-for-next-years-oscar/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Cummings, Robert , «Black Struggle Film Production: Meta-Synthesis of Black Struggle Film Production and Critique Since the Millennium», *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 6(1), σ. 65 - 72.

Denby, David, «August: Osage County»,

<https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/color-out-of-space>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Duneton, Noémie, *The Dysfunctional Family in Contemporary (post 1990) French and American Films and Novels*, Dphil Thesis, St Cross College, 2018.

Fences, στο: <https://www.metacritic.com/movie/fences/critic-reviews>, (πρόσβαση 5 Ιανουαρίου 2020).

Fifer, Elizabeth, «Memory and Guilt Parenting in Tracy Letts's *August: Osage County* and Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*», *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 34, No. 2 (2013), pp. 183-197.

Florescu, Catalina Florina, «Mother-less: Joan Didion's 'Blue Nights' and David Lindsay - Abaire's «Rabbit Hole'», *Disjoint Perspectives on Motherhood*, Plymouth, Lexington Books, 2013, σ. 231-243.

Glavan, Gabriela, «Family Carnage Tracy Letts' *August: Osage County*», *British and American Studies*, Vol. 21, 2015, σ. 117-124.

Greenberg, James, «FILM; Did Hollywood Sit on 'Fences'?', στο:
<https://www.nytimes.com/1991/01/27/movies/film-did-hollywood-sit-on-fences.html>,
(πρόσβαση: 6 Φεβρουαρίου 2019).

Greenberg, James, «The Long, Long Road to Building 'Fences'», στο:
<https://www.nytimes.com/2016/12/22/movies/the-long-long-road-to-building-fences.html>,
(πρόσβαση 03 Ιανουαρίου 2020).

Gussow, Mel, «With Math, a Playwright Explores a Family in Stress», στο: <https://www.nytimes.com/2000/05/29/theater/with-math-a-playwright-explores-a-family-in-stress.html>, (πρόσβαση: 14 Μαρτίου 2019).

Haugland, Charles, «David Lindsay - Abaire: From *Rabbit Hole* to *Good People*», στο: <https://www.huntingtontheatre.org/articles/Good-People/From-Rabbit-Hole-to-Good-People/>, (πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2019).

Henke, Jennifer, Schaffeld, Norbert & Voigt, Kati, «Mathematicians, Mysteries, and Mental Illnesses: The Stage-to-Screen Adaptation of *Proof*», *Adaptation*, Vol. 10, No. 3, pp. 322–337.

Jagernauth, Kevin, «Review: Sprawling, Sneering ‘August: Osage County’ Starring Meryl Streep & Julia Roberts», στο: <https://theplaylist.net/review-sprawling-sneering-august-osage-county-starring-meryl-streep-julia-roberts-20131227/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Kenigsberg, Ben, «Leave it to the Weinsteins to turn August: Osage County into awards bait», στο: <https://film.avclub.com/leave-it-to-the-weinsteins-to-turn-august-osage-county-1798179039>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Kohn, Eric, «Review: Meryl Streep, Julia Roberts And More Carry John Wells' Watchable Adaptation of Tracy Letts' 'August: Osage County'», στο: <https://www.indiewire.com/2013/12/review-meryl-streep-julia-roberts-and-more-carry-john-wells-watchable-adaptation-of-tracy-letts-august-osage-county-31891/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Lacey, Liam, «August: Osage County – a stellar cast orbits around one star», στο: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/august-osage-county-a-stellar-cast-orbits-around-one-star/article16257528/#dashboard/follows/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

LaSalle, Mick, «'August: Osage County': Great play ... but a bad movie», στο: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/August-Osage-County-review-Streep-in-a-letdown-5127982.php>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Letts, Tracy, *August: Osage County*, New York, Dramatists Play Service, Inc., 2009, E-book (Kindle version).

Lumenick, Lou, «Dueling divas prove difficult for 'August: Osage County'», στο: <https://nypost.com/2013/12/18/dueling-divas-difficult-august-osage-county/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Marich, Robert, *Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2009.

Menson-Furr, Ladrica, *August Wilson's 'Fences'*, New York, Continuum Modern Theatre Guides, 2008.

Morton, Ray, «Interview: Adapting a Play - Down the 'Rabbit Hole'», στο: <https://scriptmag.com/features/interview-adapting-play-down-the-rabbit-hole>, (πρόσβαση: 03 Ιανουαρίου 2020).

O'Hara, Helen, «Rabbit Hole Review», στο: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/rabbit-hole-review/>, (πρόσβαση 04 Ιανουαρίου 2020).

O'Sullivan, Michael, «'August: Osage County' movie review», στο: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/august-osage-county-movie-review/2014/01/08/56dc6404-7249-11e3-9389-09ef9944065e_story.html, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Obenson, Tambay A., «Kushner Tapped for Fences Screenplay + Fall 2016 Release Eyed for Oscar Consideration», στο:

<https://www.indiewire.com/2016/01/kushner-tapped-for-fences-screenplay-fall-2016-release-eye-d-for-oscar-consideration-158591/>, (πρόσβαση: 25 Φεβρουαρίου 2019).

Perez, Rodrigo, «High Fidelity Doesn't Help Denzel Washington's Padlocked 'Fences' [Review]», στο:

<https://theplaylist.net/high-fidelity-doesnt-help-denzel-washingtons-padlocked-fences-review-20161122/>, (πρόσβαση 06 Ιανουαρίου 2020).

Perren, Alisa, *Indie, Inc.: Miramax and the Transformation of Hollywood in the 1990s*, Austin, University of Texas Press, 2012.

Persall, Steve, «Review: Streep shines in 'August: Osage County'», στο: <https://www.tampabay.com/things-to-do/movies/review-streep-shines-in-august-osage-county/2160147/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Reed, Rex, «A Death in the Family: August: Osage County Stumbles on the Silver Screen», στο: <https://observer.com/2013/12/a-death-in-the-family-august-osage-county-stumbles-on-the-silver-screen/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Robey, Tim, «August: Osage County, review», στο:

<https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10297216/August-Osage-County-review.html>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Robinson, Elwyn B., & Dietz, John L., «Great Plains», στο: <https://www.britannica.com/place/Great-Plains>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019).

Rogers, Kristen, «Self-Adaptation: Creator as Critic», ATHE 2015 Conference, στο: https://www.academia.edu/21883733/ATHE_2015_Presentation_on_a_Theory_and_Criticism_Focus_Group_panel_entitled_Adapt_Translate_Appropriate_Roundtable_Series_Critical_Silences_of_Re_presentation_-_Paper_entitled_Self-Adaptation_Creator_as_Critic_, (πρόσβαση: 03 Ιανουαρίου 2020).

Rooney, David, «August: Osage County: Toronto Review», στο: <https://www.hollywoodreporter.com/review/august-osage-county-toronto-review-624967>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Rothkopf, Joshua, «Fences», στο: <https://www.timeout.com/us/film/fences>, (πρόσβαση 06 Ιανουαρίου 2020).

Rutter, Emily Ruth, «Coda - An Archive of Feelings Revisited: Fences on Screen», *Invisible Ball of Dreams: Literary Representations of Baseball behind the Color Line*, Jackson, University Press of Mississippi (Kindle Edition), 2018.

Sarkissian, Raffi, «To Hell with Dreams: Resisting Controlling Narratives through Oscar Season», στο H. Jenkins, S. Shresthova & G. Peters-Lazaro (edited), *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change*, New York, NYU Press, 2020, σ. 68-75.

Scott, A.O., «Home Fires, Acridly Burning», στο:

<https://www.nytimes.com/2013/12/27/movies/august-osage-county-with-meryl-streep-and-julia-roberts.html>?, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Shannon, Sandra G., «A Transplant That Did Not Take: August Wilson’s Views on the Great Migration.» *African American Review*, vol. 50, no. 4 p. 979–986.

Smith, Chris, «Burden of Proof», στο: <https://magazine.uchicago.edu/0012/features/proof.html>, (πρόσβαση: 30 Μαρτίου 2019).

Stevens, Dana, «August: Osage County: A gifted ensemble cast can’t save this messy adaptation of the acclaimed play», στο:

<https://slate.com/culture/2013/12/august-osage-county-starring-meryl-streep-and-julia-roberts-reviewed.html>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).

Thurston, Colleen Elizabeth, *From Opportunity to Destitution: The Role of the Land in Hollywood’s Depictions of Oklahoma*, Thesis, Montana State University, Montana, 2015.

Wilson, August, «August Wilson's 1990 Spin Essay on Fences: 'I Don't Want to Hire Nobody Just 'Cause They're Black'» στο:

<https://www.spin.com/featured/august-wilson-fences-paramount-pictures-race-essay-october-1990/>, (πρόσβαση: 6 Φεβρουαρίου 2019).

Wolf, Matt, «August: Osage County, the first great American play of the century», στο: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3563234/August-Osage-County-the-first-great-American-play-of-the-century.html>, (πρόσβαση 12 Ιουνίου 2019).

Zacharek, Stephanie, «There's Just Too Much Streep in August: Osage County», στο: <https://www.villagevoice.com/2013/12/25/theres-just-too-much-streep-in-august-osage-county/>, (πρόσβαση: 09 Φεβρουαρίου 2020).