

Συνέχεια και ασυνέχεια στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου

Σοφία Φελοπούλου*

Στην κριτική του, τον Φεβρουάριο του 1987, για το τρίτο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου, το *Σε φιλώ στη μούρη*, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αποδίδει στον δραματουργό, για το σύνολο του μέχρι τότε έργου του, το προσόν του μη διανοούμενου συγγραφέα, του λαϊκού, που τον χαρακτηρίζει το «μακρυγιαννικό σύνδρομο», καθώς μαθαίνει τη θεατρική γραφή εμπειρικά και την αποτυπώνει με την τεχνική των πριμιτίφ, των αγίων και των εφήβων (Γεωργουσόπουλος 1998, 109).

Τα επτά, μέσα σ' ένα διάστημα τριάντα ετών έργα του¹ – με το όγδοο να αναμένει το ανέβασμά του –, γράφτηκαν, σύμφωνα με δική του ομολογία, δύσκολα, βασανιστικά, παρότι το πρώτο, το *Χάσαμε τη θεία, στοπ*, ξεκίνησε σαν καλαμπούρι, με μικρές προφορικές ιστορίες που κατόπιν πήραν το δρόμο του χαρτιού. Η κριτική μίλησε συχνά για το φαινόμενο «Διαλεγμένος» αφού το κάθε έργο του θεωρείτο καλύτερο από το προηγούμενο – άλλωστε και ο ίδιος επιμένει πως η αποδοχή κριτικών και κοινού τον έκανε να ψάξει βαθύτερα μέσα του και να αρχίσει να «σοβαρεύεται»². Αν και παραδέχεται πως είναι ένας σχεδόν αμόρφωτος άνθρωπος, γεγονός που τον αναγκάζει να διαβάζει πολύ για να καλύψει τα κενά του, διαχωρίζει σε κατηγορίες έργα και κοινό, κατατάσσοντας τον εαυτό του στους ποιοτικούς συγγραφείς.

Στην περίπτωση «Διαλεγμένου» δεν θα πρέπει να απομονώσουμε το κείμενο από την παράσταση, καθώς οι εγκωμιαστικές κριτικές αφορούσαν σχεδόν πάντα τα δύο, με τη δεύτερη να αναδεικνύει το πρώτο και να τον κάνει γνωστό ως συγγραφέα. Ο ίδιος γνωρίζει την καταλυτική συμβολή του σκηνοθέτη – παρά τις δύσκολες σχέσεις που έχει μαζί τους – γι' αυτό και τον ενδιαφέρει κυρίως το πρώτο ανέβασμα, η «πρώτη περγαμηνή», μοιάζοντας να αδιαφορεί για τη μετέπειτα σκηνική πορεία

* Σοφία Φελοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

¹ Σ' αυτά δεν συμπεριλαμβάνω το μονόπρακτο, γραμμένο για την τηλεόραση, *Ο, τι πεις, αγάπη μου*. Τα υπόλοιπα έργα του στα οποία θα παραπέμω είναι δημοσιευμένα στο Διαλεγμένος, Γιώργος: *Άπαντα τα Θεατρικά*, τόμος Α': *Χάσαμε τη θεία στοπ* (1^η παράσταση 17.10.1975, Θέατρο Στοά, σκηνοθ. Θανάσης Παπαγεωργίου), *Μάνα, μητέρα, μαμά* (1^η παράσταση 19.10.1979, Θέατρο Αθήναιον, σκηνοθ. Κώστας Καζάκος), *Σε φιλώ στη μούρη* (1^η παράσταση 20.12.1985, Θέατρο της Οδού Κυκλάδων, σκηνοθ. Λευτέρης Βογιατζής), *Μην ακούς τη βροχή* (1^η παράσταση χειμώνας 1989, Θέατρο των Εξαρχείων, σκηνοθ. Τάκης Βουτέρης). Τόμος Β': *Λόγω φάτσας* (1^η παράσταση θεατρική περίοδος 1993-94, Απλό Θέατρο, σκηνοθ. Αντώνης Αντύπας), *Η νύχτα της κουκουβάγιας*, (1^η παράσταση 22.4.1998, Θέατρο της Οδού Κυκλάδων, σκηνοθ. Λευτέρης Βογιατζής), *Bella Venezia* (1^η παράσταση Απρίλιος 2005, Θέατρο της Οδού Κυκλάδων, σκηνοθ. Λευτέρης Βογιατζής). Τα στοιχεία των πρώτων παραστάσεων είναι έτσι όπως δίνονται στους αντίστοιχους τόμους.

² Πολλά στοιχεία έχουν αντληθεί από τη συνέντευξη του Γ. Διαλεγμένου στον Θανάση Λάλα.

του έργου, λόγος για τον οποίο επιλέγει πάντα έμπειρο και καταξιωμένο σκηνοθέτη για την πρώτη παρουσίαση. Ως προς αυτό ευτύχησε να συνεργαστεί με σκηνοθέτες όπως ο Λευτέρης Βογιατζής, ο Τάκης Βουτέρης, ο Αντώνης Αντύπας, κατόπιν δεν διστάζει να αναθέσει ακόμη και στον εαυτό του τις μετέπειτα σκηνοθεσίες των έργων του και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Στο παρόν μελέτημα δεν θα μας απασχολήσουν οι παραστάσεις, παρά μόνο τα κείμενα του συγγραφέα γιατί, πιστεύω, θα εξυπηρετηθεί καλύτερα ο σκοπός μας που είναι η δραματουργία και η εξέλιξή της, παρότι ο ίδιος, όπως θα δούμε, συναρτά άμεσα τη γραφή με τη σκηνή³, δίχως αυτό να σημαίνει πως θα μπορούσαμε να τον κατατάξουμε στη νέα γενιά των Ευρωπαίων «συγγραφέων της σκηνής», κάθε άλλο.

Το 1975, ο Θανάσης Παπαγεωργίου σκηνοθετεί στο Θέατρο Στοά το *Χάσαμε τη θεία, στοπ*, γραμμένο το 1970. Ο πρώτος του τίτλος, αρκετά δηλωτικός του στίγματος και του ύφους του, αφού χρησιμοποιηθεί ευρέως σε γελοιογραφίες της εποχής, θα καταλήξει ατάκα της μόδας. Το έργο – μολονότι ο σκηνικός χρόνος αναφέρεται στη δεκαετία του '50 – βρίσκεται στο ίδιο κλίμα με την εποχή συγγραφής και τη δραματουργία της : η μικροαστική ελληνική οικογένεια, με τις πονηριές και την κατατσούνη της, το μόνιμο οικονομικό της πρόβλημα, η προσπάθεια επιβίωσης, η ελπίδα και η διάψευσή της.

Ήδη από το πρώτο έργο επιχειρήθηκε η κατηγοριοποίηση του, με μια μερίδα της κριτικής να μιλά για νατουραλισμό και ηθογραφία, άποψη που ισχυροποιήθηκε με το επόμενο, το *Μάνα, μητέρα, μαμά*⁴, το 1972 και το τρίτο, το *Σε φιλώ στη μούρη*, το 1984⁵. Μια άλλη μερίδα κριτικών τονίζουν πως η «γερακίσια παρατηρητικότητα» και η «άγρυπνη κριτική του διάθεσης» (Κρητικός 2007, 332) δεν πρέπει να ταυτιστούν με τον νατουραλισμό ούτε με τη μίμηση, αφού δεν αντιγράφει την πραγματικότητα της εποχής, αλλά παρουσιάζει ρεαλιστικά μια από τις εικόνες της, ενώ έμμεσα την κρίνει, με το βλέμμα στραμμένο στο τώρα. Και αυτός ο σχολιασμός του σήμερα, ξεκάθαρος στα επόμενα έργα, δεν είναι, για τον κριτικό Θόδωρο Κρητικό⁶, μαξιμαλιστικός και φιλόδοξος, αλλά μη στρατευμένος, προσγειωμένος και σεμνός (Κρητικός 2007, 332). Οι αναφορές του στα κακώς κείμενα, σύντομες, χιουμοριστικές και καυστικές, αφορούν εξίσου εξουσία και λαό. Πρόδρομοι ή

³ Παραδέχεται πως η σκηνοθετική ματιά του Βογιατζή επηρεάζει τη γραφή του. (Βογιατζής 2005, 202)

⁴ Οι «οικογενειακοί» τίτλοι, που θα μπορούσαν να μας παραπέμψουν σε Ντιντερό και Στρίντμπεργκ, «δείχνουν» εξ αρχής τη ρεαλιστική / νατουραλιστική διάθεση του συγγραφέα, διανθισμένη όμως με κωμικά στοιχεία.

⁵ Οι ημερομηνίες αναφέρονται στην ολοκλήρωση της συγγραφής.

⁶ Πρόκειται για τον Θόδωρο Χατζηπανταζή.

δάσκαλοι του Διαλεγμένου εμφανίζονται, σύμφωνα με την πρώτη κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου, ο Καμπανέλλης, ο Ζιώγας, ο Κεχαΐδης και εν μέρει ο Ποντίκας, ο Μάτεσις, ο Σκούρτης (Γεωργουσόπουλος 2007, 330).

Ο ιδιότυπος νατουραλισμός, όπως και ο ρεαλισμός του, ο οποίος παραμένει μέχρι τα τελευταία έργα, μαρτυρώντας την έγνοια για τη σωστή αποτύπωση της ατμόσφαιρας, το αληθοφανές της συμπεριφοράς και της ψυχολογικής κατάστασης, το «ζωντανό» της ομιλίας, σταδιακά εμπλουτίζονται με στοιχεία ονειρικού, το οποίο θα κυριαρχήσει στα δύο τελευταία, τη *Νύχτα της κουκουβάγιας*, το 1997, και το *Bella Venezia*, το 2003. Στο τρίτο μόλις έργο, το *Σε φιλώ στη μούρη*, διευκρινίζει στις αρχικές διδασκαλίες πως «το έργο πρέπει να έχει ονειρικές προεκτάσεις και να δοθεί σαν ένα εφιαλτικό όνειρο. Δεν το είδα καθόλου ρεαλιστικά» (Διαλεγμένος 2007 Α', 166), συμπληρώνει. Στο *Μην ακούς τη βροχή*, 1986, και πάλι στις σκηνικές οδηγίες για την εισαγωγική ατμόσφαιρα του έργου ζητά «άναμμα της σκηνης σε χαμηλό φωτισμό που να δίνει την αίσθηση του μεταφυσικού» (Διαλεγμένος 2007 Α', 239). Στα δύο αυτά έργα, όπου το πρώτο αναφέρεται στη ζωή ενός ηλικιωμένου ζεύγους ρακοσυλλεκτών, με το γιο του άντρα να είναι κατά συρροή δολοφόνος αστυνομικός, και το δεύτερο σ' ένα ζευγάρι που αποκτά παιδί με νοητική υστέρηση, δημιουργεί έκπληξη η «εμπλοκή» του ονειρικού ή μεταφυσικού σ' ένα κλίμα έντονου και ωμού ρεαλισμού. Στο πέμπτο έργο, το *Λόγω φάτσας*, 1992, το ονειρικό δίνει τη θέση του στην ονειροπόληση του παρελθόντος, για να επανέλθει στην *Κουκουβάγια* και το *Bella Venezia* και να καταστεί βασικό δομικό και θεματικό στοιχείο.

Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για τρεις περιόδους στη συγγραφική πορεία του Διαλεγμένου. Η πρώτη, με τα έργα *Χάσαμε τη θεία, στοπ* και *Μάνα, μητέρα, μαμά*, είναι η πιο νατουραλιστική, η πιο μικροαστική ή καλύτερα η πιο ελληνική περίοδος, η δεύτερη αφορά στο *Σε φιλώ στη μούρη*, που ασχολείται μ' ένα λούμπεν πληθυσμό, ανοίγεται θεματικά και υπερβαίνει την ελληνικότητα και το *Μην ακούς τη βροχή*. Τα δύο αυτά έργα κάνουν την πρώτη τομή στη δραματική παραγωγή του συγγραφέα: πραγματεύονται θέματα κοινωνικά και παγκόσμια, που όμως δεν αγγίζουν την πλειοψηφία, θέματα ταμπού για τα οποία ο δραματουργός παίρνει θέση. Αλλάζει ακόμη και η τεχνική του, με την απομάκρυνση, όπως είδαμε, από τον απόλυτο ρεαλισμό και την εισαγωγή του ονειρικού. Η τρίτη περίοδος είναι αυτή της *Νύχτας της κουκουβάγιας* και του *Bella Venezia*, η αρτιότερη και η πλέον ενδιαφέρουσα, με τη σημαντική στροφή στη γραφή, την εισαγωγή μυθιστορηματικών τεχνικών – ενδείξεις υπάρχουν και στα προηγούμενα έργα – την ενδοσκόπηση, την ψυχανάλυση,

την υπαρξιακή αναζήτηση. Για το *Λόγω φάτσας*, το πιο αδύναμο ίσως έργο του, θα τολμούσαμε να πούμε πως πρόκειται για ένα ντιβερτιμέντο, όχι με την έννοια της μουσικής, αλλά με την ετυμολογική. Ένα παιχνίδι, ένα διάλειμμα, ανάμεσα σε δύο «δραματικά» στην ουσία έργα, το *Μην ακούς τη βροχή* και τη *Νύχτα της κουκουβάγιας*.

Αξιοσημείωτη είναι η αίσθηση πως το ένα έργο προετοιμάζει το άλλο, πως το επόμενο στηρίζεται στο προηγούμενο. Ας δούμε κατ' αρχάς αυτήν την εξελικτική πορεία στους ήρωες και το χώρο τους. Μια γενική παρατήρηση θα ήταν πως όλα τα έργα διαδραματίζονται μέσα σε μία οικογένεια. Τα πρόσωπά του έχουν ονοματεπώνυμο, ηλικία και πλήρη «μυθιστορηματική» περιγραφή, χωρίς ωστόσο να αντιπροσωπεύουν τον μέσο όρο. Κάποια μορφή αναπηρίας ή αρρώστιας – ακόμη και διανοητικής – εμφανίζεται σε όλα τα έργα.

Τοποθετημένοι σε μια λαϊκή αυλή του '50, κάπου στο Γκάζι, το ζευγάρι του *Χάσαμε τη θεία, στοπ*, ο Θανάσης και η Ουρανία, έχουν το στίγμα της καταγωγής τους στο λεξιλόγιο, την έκφραση, τη νοοτροπία. Όπως όλοι οι ήρωες του Διαλεγμένου, μέχρι και το *Λόγω φάτσας*, έχουν συγκεκριμένους λόγους να ελπίζουν σε μια καλύτερη τύχη· εδώ πρόκειται για την κληρονομιά της υπέργηρου θείας, την οποία ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί πως, σχεδόν ασυνείδητα, σκοτώνει ο Θανάσης. Το όφελος από την προσδοκώμενη κληρονομιά, την οποία διεκδικούν και άλλα ανίψια, θα ισοδυναμούσε πιθανώς σε μια μοτοσυκλέτα, όνειρο και ελπίδα για καλύτερη ζωή: «το μηχανάκι θα μας κάνει ανθρώπους» (Διαλεγμένος 2007 Α', 64), διαβεβαιώνει ο Θανάσης την Ουρανία, συνδέοντάς το και με την ελευθερία ή τουλάχιστον την ψευδαίσθησή της.

Η κοινόχρηστη αυλή του '50 δίνει τη θέση της σ' ένα μικροαστικό διαμέρισμα, στην Αθήνα της αντιπαροχής, και την αόρατη πλην ηχητικά παρούσα ηλικιωμένη θεία διαδέχεται η γριά, εριστική και άκρως απαιτητική μάνα του Μεμά, κατώτερου δημόσιου υπάλληλου, και του Σωτηράκη, πενηντάρη ερωτύλου, που τον συντηρούν γυναίκες. Αν και σωματικά αδύναμη και ανήμπορη, η μητέρα γίνεται το κέντρο του μικρόκοσμου, εξουσιάζοντας τις ζωές των παιδιών, που παρά τη θέλησή της, θέλουν να δώσουν το σπίτι αντιπαροχή και να την κλείσουν σε οίκο ευγηρίας. Το *Μάνα, μητέρα, μαμά* εστιάζει στην κλασική ελληνική σχέση μάνας-γιου, μάνας-

νύφης· η «μάννα» θα γίνει «μαμά» στο τέλος⁷, με το εγκεφαλικό επεισόδιο να βγάζει από τους γιους απωθημένα τρυφερότητας, υικής αγάπης και αδυναμία απεξάρτησης.

Και στα δύο έργα η τρίτη ηλικία καθίσταται η κινητήριος δύναμη της πλοκής, άλλωστε ο Διαλεγμένος σ' όλο σχεδόν το έργο του ασχολείται με ηλικιωμένους, τους οποίους αντιπαραθέτει με τους νεώτερους⁸. Ο Μήτσος και η Γλύκα – 75 και 74 χρονών αντίστοιχα – του *Σε φιλώ στη μούρη*, ζουν με τα σκουπίδια, συλλέγοντας από αυτά το «πολύτιμο» εμπόρευσμά τους. Η τύχη μοιάζει να τους έχει χαμογελάσει με την «κατάληψη» που έκαναν σ' ένα εγκαταλειμμένο νεοκλασικό στο Εξάρχεια, απ' το οποίο η αστυνομία θα τους βγάλει με τη βία. Η βία, έμμεση και συνεκδοχική στα προηγούμενα έργα, εδώ είναι σωματική και ορατή, αφορά στον Αργύρη, ο οποίος μαχαιρώνει γυναίκες, είναι βίαιος με τον πατέρα του, βασανίζει ζώα. Από αυτό το έργο φαίνεται η στροφή του Διαλεγμένου προς την ψυχολογία, καθώς προσπαθεί να ανιχνεύσει τι βρίσκεται πίσω από τις πράξεις του ανθρώπου. Στο τραυματικό παρελθόν του Αργύρη στο Ίδρυμα που μεγάλωσε, παρατημένος από τους γονείς του, και ίσως στην τρέλα της μητέρας του, να κρύβεται το μυστικό των παρορμήσεων και του ανεξέλεγκτου χαρακτήρα του. Είναι επίσης το πρώτο έργο με εναλλαγή σκηνικού χώρου: αυτό των φόνων, το ουδέτερο σκηνικό του μονολόγου - ομολογίας τους, το σπίτι του Αργύρη, το εσωτερικό του νεοκλασικού που στεγάζει προσωρινά τον Μήτσο και την Γλύκα.

Όσον αφορά στο δραματικό χρόνο, από βραχύς στα πρώτα έργα, σταδιακά επιμηκύνεται, για να καταλήξει στη *Νύχτα της κουκουβάγιας* να περιλάβει μια ζωή – εστιάζοντας σε συγκεκριμένες στιγμές της. Η πρώτη σημαντική χρονική αύξηση παρατηρείται στο τέταρτο έργο, το *Μην ακούς τη βροχή*, που ξεκινά με την εγκυμοσύνη της Άννας και τελειώνει δύο χρόνια αργότερα. Εδώ διαπιστώνεται και αλλαγή στους χαρακτήρες, με τους λαϊκούς τύπους να δίνουν τη θέση τους σε ανθρώπους σχετικά καλλιεργημένους: ο Μάνθος είναι ζωγράφος, που χάνει την έμπνευση και τη διάθεση για την τέχνη του, εξαιτίας των προβλημάτων και των απαιτήσεων του άρρωστου βρέφους, η Άννα μελετά μουσική, ο φίλος τους Θωμάς ήθελε να γίνει τενόρος, αλλά είναι πλασιέ πινάκων. Το έργο όμως παρουσιάζει αρκετά προβλήματα συνέπειας. Ενώ οι αρχικές οδηγίες μας προϊδεάζουν για ένα

⁷ Οι γιοί μεταξύ τους την αποκαλούν «γριά». «Κυρά Φώτω», «Κυρά Φωτεινή» και σπανιότερα «μάννα» είναι οι προσφωνήσεις που χρησιμοποιούν προς αυτήν. Η Βαρβάρα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, της μιλά στον πληθυντικό. Το «μαμά» θα ακουστεί μόνο στο τέλος.

⁸ Εκτός από το *Μην ακούς τη βροχή* και το *Bella Venezia*. Για το τελευταίο, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η αντιπαράθεση ηλικιών αντικαθίσταται από τη σύγκρουση νέων και παλιών ιδεών.

αστικό περιβάλλον, «πλούσιο, με γούστο και πολυτέλεια» (Διαλεγμένος 2007 Α', 241), η συζήτηση του ζευγαριού, στην πρώτη εικόνα, όταν όλα ακόμη είναι καλά και το μέλλον προβλέπεται ευτυχισμένο, δεν διαφέρει ιδιαίτερα από μια ανάλογη σε ένα λαϊκό σπίτι. Όταν μάλιστα επιστρέψουν στο διαμέρισμα, μετά τη γέννηση του μωρού, το λεξιλόγιο του Μάνθου είναι αναντίστοιχο ενός εκλεπτυσμένου ανθρώπου⁹. Αν το «συνεπές» και «ταιριαστό» του χαρακτήρα και του ύφους παραμελήθηκε, η λεπτομερής καταγραφή του προβλήματος – σε μορφή ημερολογίου που κρατά η Άννα – υπήρξε ιδιαίτερα επιμελημένη, με την εμβάθυνση στα συναισθήματα, την εναλλαγή ελπίδας και απελπισίας, την οργή να πλημμυρίζει και τον συγγραφέα να ασκεί κριτική σε κράτος και κοινωνία, θέτοντας ηθικά διλήμματα.

Οι επόμενοι ήρωες του αντιπαραθέτουν το παλιό με το νέο, ηλικιακά, καλλιτεχνικά και τεχνολογικά: μια απόμαχη ηθοποιός μπουλουκιών, η Σουζάνα, στο τέλος σχεδόν της εβδομης δεκαετίας της ζωής της, η αδελφή της Θοδωρούλα – με όψη αριστοκρατική οι δυο τους – και ο διανοητικά ανάπηρος αδελφός τους ζουν με την πενιχρή σύνταξη του νεκρού πατέρα και τη σύνταξη της ηθοποιού, παρέα με τον μπερμπάντη γάτο¹⁰ τους, Βαρόνο, που μονοπωλεί το ενδιαφέρον και μεγάλο μέρος της έγνοιας και των συζητήσεων τους. Οι δύο αδελφές, εγκλωβισμένες στο παρελθόν, το αναπολούν, στοιχείο που, μαζί με το χώρο, φέρνει το *Λόγω φάτσας* αρκετά κοντά στο *Προάστιο Νέου Φαλήρου* του Δημήτρη Κεχαΐδη, γραμμένο το 1959. Η αποκοπή από το παρελθόν είναι δύσκολη, ακόμη και όταν το παρόν, προσωποποιημένο από τον νεαρό τηλεοπτικό σκηνοθέτη – σκιαγραφημένο με χιούμορ και ειρωνεία –, έρχεται υποσχόμενο δόξα και χρήματα, χάρη σε μια κακόγουστη και αφελή, όπως διαπιστώνουμε, διαφήμιση. Και όπως πάντα, οι ελπίδες διαψεύδονται, τώρα εξαιτίας του συμπρωταγωνιστή, αποφυλακισθέντος δολοφόνου, για έγκλημα εν βρασμό ψυχής¹¹, που αναγνωρίστηκε από ανταγωνιστικό κανάλι, «λόγω φάτσας», λόγος για τον οποίο είχε επιλεγεί για το σποτάκι. Κατά συνέπεια το διαφημιστικό δεν θα προβληθεί και οι «ηθοποιοί» δεν θα πληρωθούν.

Το παρελθόν άρχισε να απασχολεί τον Διαλεγμένο ήδη από το *Σε φιλώ στη μούρη*, όπου η αναζήτησή του οικογενειακού παρελθόντος γίνεται εμμονή για τον

⁹ Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για τη *Νύχτα της κουκουβάγιας* και το *Bella Venezia*.

¹⁰ Η αναφορά στα ζώα ξεκινά στο *Σε φιλώ στη μούρη*, με τη μορφή του ποντικού που βασανίζει ο Αργύρης. Η παρουσία τους είναι εντονότερη στη *Νύχτα της κουκουβάγιας* και στο *Bella Venezia*, όπου ο ρόλος τους είναι σημειολογικά σημαντικός.

¹¹ Οι αναφορές του Λουκά στη φυλακή, θυμίζουν τις εμπειρίες του Αργύρη – *Σε φιλώ στη μούρη* – στο Ίδρυμα.

Αργύρη και σε συνδυασμό με την αναδρομή στο προσωπικό του παρελθόν στο Ίδρυμα, ευθύνεται για τη συμπεριφορά του. Στην *Νύχτα της κουκουβάγιας* ωστόσο μονοπωλεί όλους τους χρόνους καθώς πρόκειται για οπτικοποιημένη αναδρομή στο παρελθόν του ετοιμοθάνατου στο παρόν Ίωνα, ο οποίος, στο κρεβάτι της εντατικής «βλέπει» κομμάτι της ζωής του να περνά μπροστά του. Η *Κουκουβάγια* είναι η δεύτερη μεγάλη τομή στο έργο του συγγραφέα και αφορά σε όλα τα επίπεδα. Οι ήρωες είναι πλέον μεγαλοαστοί του 1939, που συγκεντρώνονται στο σπίτι της Φρεατύδας για να γιορτάσουν τα γενέθλια της 25χρονης Πελαγίας, τρελά ερωτευμένης με τον ξάδελφο του άντρα της, Ίωνα, ο οποίος θα την οδηγήσει στην αυτοκτονία, καθώς την προδίδει, αρνούμενος τη σχέση τους στον σύζυγό της. Το έργο κινείται σε πολλαπλούς χρόνους και χώρους, και η μέχρι τότε, εμπειρική και αυθόρμητη γραφή του Διαλεγμένου δίνει τη θέση της τόσο στην ιστορική έρευνα, αποτυπώνοντας με πιστότητα την εποχή του Μεταξά, όσο και την ιατρική και ψυχιατρική.

Η τρέλα της Πελαγίας θα πλήξει και την επόμενη ηρωίδα του Διαλεγμένου, τη Βενετία, νεαρή εκκολαπτόμενη φεμινίστρια του 1900, ξεχωριστή προσωπικότητα, με αγωνιστική διάθεση να αλλάξει τον κόσμο και κυρίως με την απαίτηση να την αφήσουν να είναι ο εαυτός της. Η Βενετία είναι πέρα από την εποχή της και προαναγγέλλει τη νέα γυναίκα. Διαβάζει Ίψεν, Γεωργία Σάνδη, Καλλιρόη Παρρέν, την *Εφημερίδα των κυριών*, που της προμηθεύει ο «Νέστορας» της, ο πατριός της, Νέστωρ. Η σύγκρουση με τη μητέρα της, Ερασμία, είναι σύγκρουση δύο διαφορετικών κόσμων, του οπισθοδρομικού και του προοδευτικού, που εκπροσωπούν η Βενετία και ο Νέστωρ. Η έλξη ανάμεσα στη Βενετία και τον Νέστορα είναι αμοιβαία και παρά την σχεδόν ερωτική συμπεριφορά που επιδεικνύουν μεταξύ τους, δεν δέχονται ότι είναι ερωτευμένοι¹². Η προσπάθεια του Νέστορα να την αποθαρρύνει – παραπέμποντας στον Ίωνα της *Κουκουβάγιας* που απαρνείται την αγαπημένη του – θα οδηγήσει τη Βενετία σε κρίσεις τρέλας. Η θεία και νονά της αποδίδει τις κρίσεις στη μη ολοκλήρωση της ηδονής, ενώ αντίθετα ο Νέστωρ αποδίδει την τρέλα στη μοναδικότητά της: «Είμαι μοναδική, δεν λέει ο Νέστωρ; Και ότι ο μοναδικός συνορεύει πάντα με την τρέλα...» (Διαλεγμένος 2007 Β', 219). Η

¹² «Τι ήτο τελικώς εκείνο το οποίο την ωθούσε τόσον καταλυτικώς εις αυτόν τον άνθρωπον, όστις της εφέρετο πατρικώς και μόνον; Ο έρως, ούτως ή άλλως, τόσον εκ μέρους της Βενετίας όσον και του Νέστορος, είχαν αποκλεισθεί. [...] Αλλά και ως προς τον Νέστορα [...] τι τον παρωθούσε να διακόπτει ακόμη και τον ύπνον του, προκειμένου να ευρίσκεται επί μακρόν πλησίον της [...] διακινδυνεύων να εκτεθεί τοις πάσι.» (Διαλεγμένος 2007 Β', 257-258).

νεαρή καταλήγει να ζει με φαντασιώσεις, καθώς δεν της επιτρέπεται να ζήσει την πραγματικότητα που αυτή θέλει.

Πελαγία και Βενετία, με υδάτινα ονόματα και οι δύο, υπερευαίσθητες – τους προκαλεί πόνο ακόμη και ο λεκτικός θάνατος σ' ένα παιδικό τραγούδι, το μαγείρεμα ενός πτηνού ή ο τυχαίος θάνατος ενός πουλιού – φαίνεται να είναι οι αγαπημένες ηρωίδες του Διαλεγμένου. Ο συγγραφέας αντιμετώπιζε αρχικά τους ήρωες του από απόσταση, με κριτική και ενίοτε δεικτική διάθεση, δίχως προτίμηση σε φύλο ή πρόσωπο – ιδίως στα δύο πρώτα έργα –, από το *Σε φιλώ στη μούρη* όμως αρχίζει να τους βλέπει πιο συγκαταβατικά, με περισσότερη συμπάθεια, να «δικαιολογεί» πιθανώς τη συμπεριφορά τους, ενώ στα δύο τελευταία είναι σαφής η προτίμησή του για τις νεαρές ηρωίδες του. Η Πελαγία είναι ένα ξεχωριστό, σπάνιο άτομο, «ένα μεταξωτό κορίτσι» (Διαλεγμένος 2007 Β', 180-188), λέει ο άντρας της Αλέξανδρος. Και ο Νέστωρ πλέκει το εγκώμιο της Βενετίας: «Η Βενετία [...] έχει θεϊκά χαρίσματα. [...] Είναι μοναδική» (Διαλεγμένος 2007 Β', 238), «δεν υπάρχουν ελαττώματα σ' αυτό το νερολούλουδο» (Διαλεγμένος 2007 Β', 259). Απέναντί τους τοποθετεί άτομα άτολμα, που αδυνατούν να καταλάβουν και να δεχθούν το διαφορετικό.

Και στο *Bella Venezia*, χώρος και χρόνος διαιρούνται. Μια γωνιά του σκηνικού δηλώνει τη σοφίτα της γηραιάς οικιακής βοηθού, κάπου στα βόρεια προάστια του σήμερα, Γενάρης με πολύ κρύο, όπου τα βράδια η γηραιά Μάγδα διαβάζει το μυθιστόρημα *Μπέλλα Βενέτσια* που ζωντανεύει μπροστά μας. Ο υπόλοιπος σκηνικός χώρος καταλαμβάνει το σπίτι της Βενετίας, στην Αθήνα του 1908, Ιούλιος με αφόρητη ζέστη. Σ' αυτό το χώρο θα εγκιβωτιστεί αργότερα η φαντασίωση της Βενετίας στην Κωνσταντινούπολη.

Η ονοματοδοσία των προσώπων είναι ενδεικτική του ύφους των έργων: από τα συνηθισμένα ονόματα των πρώτων έργων του λαϊκού περιβάλλοντος, Θανάσης, Σωτηράκης, Μήτσος, Μπέμπα θα καταλήξει στο Αλέξανδρος, Ίων, Νέστωρ, Ερασμία. Θα σταθούμε αρχικά στον Ίωνα και την Πελαγία. Ο 75πεντάρης Ίων, ζωντανός νεκρός, «κάτι μεταξύ ζωής και τάφου» λένε οι διδασκαλίες, εργάζεται σ' ένα χώρο νεκρών, ένα οστεοφυλάκιο, εκεί που πραγματικά ανήκει, μετά το θάνατο της Πελαγίας. Σαν τον μυθικό Ίωνα, που με αφοσίωση υπηρετούσε στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς, υπηρετεί κι αυτός έναν ναό, όπου φυλάσσεται αδιατάραχτα η μνήμη της αγαπημένης του. Όσο για την Πελαγία που το όνομά της παραπέμπει στο «πέλαγος», θα πρέπει να καταφύγουμε στον Ησίοδο για να δούμε την

καταγωγή του: η Γαία γεννά χωρίς ερωτικό σμίξιμο τον Πόντο, το ατέλειωτο πέλαγος, με τα μανιασμένα κύματα. Ύστερα, αφού πλάγιασε με το γιο της Ουρανό, γεννήθηκε ο βαθύς Ωκεανός, η γόνιμη θάλασσα. Η Πελαγία μοιάζει λοιπόν στη στείρα θάλασσα, το πέλαγος, που γεννήθηκε χωρίς έρωτα – στην περίπτωση της που ζει χωρίς έρωτα – , αφού ο Ίων την αρνείται (Φελοπούλου 2009, 650).

Οι συμβολισμοί του νερού είναι ποικίλοι και αμφίσημοι, αναφερόμενοι ταυτόχρονα στη γονιμότητα, τη θηλυκότητα, τον αισθησιασμό, όσο και στην αγνότητα, την αποκάλυψη, την ασυνείδητη και ασαφή ενέργεια της ψυχής (Chevalier, Gheerbrant 2000, 374-382). Το διφορούμενο του συμβολισμού επισημαίνεται και στο όνομα της Βενετίας. «Μπέλλα Βενέτσια» την αποκάλεσε στα γενέθλιά της ο Νέστωρ (Διαλεγμένος 2007 Β', 226), δίνοντας έμφαση στην ομορφιά της, η ίδια όμως διαφωνεί: «Τι σημαίνει Βενετία; Μια... Ένα αποχετευτικό κανάλι είναι το όνομά μου! Βενετία! Που βουλιάζει αργά αλλά σταθερά μέσα στις λεκτικές βρωμιές σας...» (Διαλεγμένος 2007 Β', 233).

Η Βενετία διψά για γνώση, για ό, τι είναι καινούριο. Είναι λογικό λοιπόν να νιώσει έλξη και να ερωτευθεί πλατωνικά έναν Νέστορα. Γι' αυτό και το όνομα του πατριού της είναι το πλέον κατάλληλο. Αντίθετα για την Ερασμία, παρατηρούμε μια αντίφαση ανάμεσα στο όνομά της, που αφενός ετυμολογικά προέρχεται από το «εράσμιος», αξιαγάπητος, και αφετέρου παραπέμπει στον λόγιο ουμανιστή της Αναγέννησης.

Παράλληλα με την ονοματοδοσία των προσώπων και οι τίτλοι των έργων του είναι εύστοχοι, αβανταδόρικοι, επιτελώντας έξυπνα τη «δελεαστική λειτουργία» (Βερβεροπούλου 2006, 97-107), και ακολουθούν την εξέλιξη της γραφής του. Αν γενικά ο τίτλος θεωρείται «ένα κλειδί ερμηνείας», στον Διαλεγμένο είναι περιττό, γιατί τις περισσότερες φορές αποτελεί πρόταση του κειμένου, που γίνεται η ταυτότητα του έργου: το τηλεγράφημα που έστειλαν ο Θανάσης και η Ουρανία στα ξαδέλφια τους για τον πολυπόθητο θάνατο της θείας, οι διαφορετικές προσφωνήσεις της μητέρας, που δείχνουν τις ψυχικές διαθέσεις των παιδιών απέναντι της, ενώ παράλληλα την τοποθετούν στο κέντρο της πλοκής, η απελπισμένη κραυγή του Μήτσου όταν έπαιρναν την αγαπημένη του, μητέρα του Αργύρη, για το τρελοκομείο και την έβαζαν στη βάρκα, «Κατίνααα!... Κατίνααα!... Σε φιλώ στη μούρη... στη μούρη, Κατίνα...» (Διαλεγμένος 2007 Α', 206). Η προτροπή του Μάνθου στην Άννα που συνδέει τη βροχή με την καταχνιά στην ψυχή της: «Προσπάθησε να ηρεμήσεις... Μην ακούς τη βροχή... Δεν είναι όλες οι μέρες ίδιες, αύριο θα 'χει λιακάδα»

(Διαλεγμένος 2007 Α', 317). Η ματαιώση της διαφημιστικής προβολής, «λόγω φάτσας» του συμπρωταγωνιστή, η σκοτεινή νύχτα των αποκαλύψεων και των διαψεύσεων, η *Νύχτα της κουκουβάγιας*, αγαπημένο πουλί της Πελαγίας.

Με ιστορίες γι' αυτό το πουλί την μάγευε ο Ίων, ισχυρίζεται ο άνδρα της, η ίδια έκανε συλλογή με αντικείμενα κουκουβάγιας. Η κουκουβάγια, σύμβολο σκότους, μοναξιάς, λύπης, μελαγχολίας, που δεν ανέχεται το φως της ημέρας, ταιριάζει στην ιδιοσυγκρασία της ηρώιδας. Και ο Ίων όμως αντικατοπτρίζεται στους συμβολισμούς της κουκουβάγιας, αφού για κάποιες ινδοαμερικάνικες φυλές είναι χθόνια θεότητα, φύλακας των κοιμητηρίων. Όσο για την ελληνική μυθολογία, θεωρεί την κουκουβάγια εκπρόσωπο της Άτροπου, που επικυρώνει ό, τι οι άλλες 2 μοίρες, Κλωθώ και Λάχεση, έχουν γράψει για τον άνθρωπο: Ίων και Πελαγία δεν μπορούν να ξεφύγουν από το πεπρωμένο τους. Και αν, σαν σύμβολο της Αθηνάς, η κουκουβάγια αντιπαραθέτει την ορθολογική γνώση στην ενορατική (Chevalier, Gheerbrant 2000, 246, Φελοπούλου 2009, 650), για τον Διαλεγμένο φαίνεται, πιο ξεκάθαρα σ' αυτό το έργο, πως και οι δύο γνώσεις έχουν πλέον την ίδια αξία.

Τα αντικείμενα σταδιακά, αλλά σχετικά καθυστερημένα, θα αρχίσουν να προσελκύουν το ενδιαφέρον του συγγραφέα. Μπορεί η μητέρα στο *Μάνα, μητέρα, μαμά* να μάζευε στο δωμάτιό της πράγματα άχρηστα, προκαλώντας την οργή της νύφης της, αυτό όμως συνέβαινε στο πλαίσιο της αποτύπωσης της πραγματικότητας και του χαρακτήρα των ηρώων, υποδηλώνοντας τη μανία των ηλικιωμένων να μην πετούν τίποτε. Η λεπτομερής αναφορά στα αντικείμενα-εμπόρευμα των δύο τρωγλοδυτών, στο *Σε φιλώ στη μούρη*, και η αξία που τους αποδίδουν, μαρτυρούν μια αγάπη και φροντίδα για τα αντικείμενα, που στην περίπτωση του *Λόγω φάτσας*, αναβαθμίζονται σε συλλογή «πολυτελείας» και αφορούν σε μουσικά κουτιά, βάζα, βαζάκια, τακτοποιημένα με σχολαστική ακρίβεια σε βιτρίνα. Τα αντικείμενα αυτά που έχουν συναισθηματική αξία, δώρα εραστών και οικογενειακά κειμήλια, δεν υπολείπονται εμπορικής αξίας, καθώς οι δύο αδελφές θα επιδιώξουν την πώλησή τους. Με την *Κουκουβάγια*, τα αντικείμενα αποκτούν σημασία ψυχολογική, η οποία εξελίσσεται και υπερτονίζεται στο *Bella Venezia*. Από τα εσώρουχα της Βενετίας που, για τη θεία, είναι φετίχ και προκαλούν τον Νέστορα που τα βλέπει στο δωμάτιό της, έως τα σκηνικά αντικείμενα που απαιτεί ο συγγραφέας να συνοδεύουν τις κινήσεις των ηρώων του, βλέπουμε πως χρησιμοποιούνται για να τονιστεί η ψυχολογική κατάσταση των προσώπων, το άγχος, η αμηχανία, η ανυπομονησία ή η ένταση της συζήτησης. Τα αλογάκια του ιπποδρομίου που γυρίζουν εναλλάξ Βενετία

και Νέστωρ, υποδηλώνουν τις παραπάνω καταστάσεις. Τα κομμένα χαρτιά, με το αποτύπωμα των χειλιών της Βενετίας, ώστε πάνω τους να της γράψει ο Νέστωρ ποιήματα, μαρτυρούν πως η έλξη της προς αυτόν αφορά τόσο τον άνδρα όσο και τη γνώση που της προσφέρει. Η πίπα του Νέστορα που την μοιράζεται μαζί της κρυφά είναι ένα είδος μύησης στις απολαύσεις και την απελευθέρωση. Το δεμένο στην καρέκλα σχοινί με το οποίο παίζει, περιμένοντας τη νυκτερινή επίσκεψη του Νέστορα, θα χρησιμοποιηθεί για να τον «δαμάσει», να τον υποτάξει, να τον ευνουχίσει, κατά τον Γεωργουσόπουλο (Γεωργουσόπουλος 2007, 320-321), και να οδηγηθεί μόνη της στον πρώτο οργασμό. Όσο για τα ασημένια αντικείμενα που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια της φαντασίωσης του ταξιδιού τους στην Κωνσταντινούπολη, θα άξιζε να εξεταστούν κάτω από το πρίσμα του παραληρήματος τρέλας.

Άλλωστε η τρέλα είναι ένα από τα θέματα για τα οποία το ενδιαφέρον του Διαλεγμένου αυξάνεται προοδευτικά. Αρχικά υπαινικτικά στο *Σε φιλώ στη μούρη*, με την τρελή μάνα του Αργύρη, έμμεσα στο *Μην ακούς τη βροχή*, με το διανοητικά άρρωστο παιδί, πιο συγκεκριμένα στο *Λόγω φάτσας*, με τον Βλάσση, τον αδελφό των ηρωίδων, ακίνδυνο ψυχασθενή. Θα κυριαρχήσει όμως στα δύο επόμενο έργα, την *Κουκουβάγια* και την *Βενετία* και θα συνδεθεί άμεσα με τον έρωτα (έστω και πλατωνικό της Βενετίας), ο οποίος πρωτοεμφανίζεται στον Διαλεγμένο σε αυτά τα δύο έργα. Μέχρι τότε ήταν ή απών – στα δύο πρώτα – ή «αχνός», εμφανιζόμενος σε αναφορές του παρελθόντος – *Σε φιλώ στη μούρη*, *Λόγω φάτσας*. Ο έρωτας της Πελαγίας, στην *Κουκουβάγια*, είδαμε πως είναι απόλυτος, παράφορος και την οδηγεί στην τρέλα και το θάνατο. Σε ψυχοσωματικές διαταραχές, όχι όμως στο θάνατο, οδηγεί και τη Βενετία η έλξη που νιώθει – ερωτική, διανοητική – για τον πατριό της. Γιατί ο Διαλεγμένος ήταν κατηγορηματικός: μετά τη *Νύχτα της κουκουβάγιας*, υποσχέθηκε στον εαυτό του πως δεν θα τον αναφέρει ξανά (Λάλας 2007, 31-32). Παρόλα αυτά, δεν τα κατάφερε τελείως, αφού η Βενετία κάνει την είσοδό της στη σκηνή, σοκαρισμένη από τη θυσία του κόκορα των γειτόνων, που θα τον γευτούν κρασάτο. Ο αποτροπιασμός της θα μεταφερθεί και στο παραλήρημα της τρέλας, με το παιχνίδι των σχεδόν ομόηχων λέξεων κρασάτος-καστράτος, που αφορούν στον κόκορα, να ερμηνεύεται από τον Γεωργουσόπουλο ως προμήνυμα του ευνουχισμού του Νέστορα (Γεωργουσόπουλος 2007, 320-321).

Αποδεικνύεται σαφώς η εξέλιξη του Διαλεγμένου, τόσο στην επιλογή των θεμάτων, την επεξεργασία των προσώπων, όσο και στην τεχνική του, κειμενική και

σκηνική. «Εγώ, αν δεν γίνω θεατής όταν γράφω, δεν μπορώ να γράψω! Θεωρώ μάλιστα ότι είμαι περισσότερο θεατής και ηθοποιός όταν γράφω παρά συγγραφέας», λέει σε συνέντευξή του (Λάλας 2007, 27) το 1998. Η θέση του θεατή τον αναγκάζει να βλέπει τη σκηνή, η ιδιότητα του ηθοποιού τον βοηθά να τοποθετήσει το λόγο και το σώμα στη σκηνή. Γι' αυτό και οι διδασκαλίες του είναι πολλές, ιδίως οι αρχικές, που χαρακτηρίζονται από μυθιστορηματική δομή – με συχνή χρήση του πρώτου προσώπου, για να επιβάλλει τη γνώμη του δημιουργού –, με αφηγηματικές τεχνικές μείξης εσωτερικής και μηδενικής εστίασης, να «αφηγείται» δηλαδή τις επιλογές των προσώπων: η Γλύκα «περιμένει τον υπουργό ντυμένη όπως αυτή ξέρει» (Διαλεγμένος 2007 Α', 192) ή να μοιάζει παντογνώστης, εξηγώντας τις επιθυμίες και τις αποτυχίες τους: η Σουζάνα «κατανάλωσε τη ζωή της σε μπουλούκια στην επαρχία με την ελπίδα ότι μια μέρα θα έκανε καριέρα και στην Αθήνα. Αυτό όμως δεν έγινε, γιατί ήταν μια ηθοποιός κάτω του μετρίου αλλά πάρα πολύ όμορφη» (Διαλεγμένος 2007 Β', 39). Επιπλέον, «ο λόγος συνοδεύει αβίαστα τις χειρονομίες, τις σωματικές κινήσεις και τους μορφασμούς με έναν τρόπο αμιγώς θεατρικό» (Γρηγορίου 2010, 194). Η ίδια έγνοια παρατηρείται και στις λεπτομέρειες που αφορούν τα πρόσωπα και το χώρο: ο βήχας ταλαιπωρεί με την επιμονή του πολλούς ήρωες, και η βροχή συμπληρώνει το ντεκόρ, ταυτιζόμενη με την ψυχολογική ατμόσφαιρα της σκηνής. Οι οδηγίες του συγγραφέα, λεπτομερείς για το φωτισμό, τους ήχους, τη μουσική δεν αφήνουν τίποτε στην τύχη και τον σκηνοθέτη, κάποιες φορές μόνο μεταθέτουν για τις πρόβες την οριστική λύση προβλημάτων ή την τελειοποίηση της σκηνής.

Ωστόσο, η μεγάλη αλλαγή παρατηρείται στη γλώσσα. Από την «ακατέργαστη επιφάνεια του καθημερινού προφορικού λόγου» (Κρητικός 1998, 115), καταλήγει στην καθαρεύουσα για το μυθιστορηματικό κομμάτι του *Bella Venezia*, όσο και σε όρους ιατρικούς, χωρίς όμως ο διάλογος να χάνει τη ζωντάνια του προφορικού λόγου. Μας πληροφορεί ο ίδιος για την τεχνική του: «Μ' αρέσει στην επεξεργασία του κειμένου να σπάω τη φράση ή να την αφήνω μετέωρη ή μισοτελειωμένη και να την επαναφέρω μετά από λίγο. Αυτό το παιχνίδι της προφορικής γλώσσας είναι το καλύτερο στάδιο για μένα. Γιατί υπάρχουν πολλά στάδια ώσπου να μπει η τελική τελεία στο κείμενο» (Διαλεγμένος 2005, 180). Η τελική τελεία δεν δηλώνει πάντως και το οριστικό κλείσιμο του έργου. Μπορεί τα έργα του Διαλεγμένου να έχουν αρχή και μέση, η ιστορία να εξελίσσεται, να εμπλουτίζεται από ξαφνικές, μη αναμενόμενες και μη δικαιολογημένες λεκτικές συγκρούσεις και εντάσεις, το τέλος τους όμως είναι ανοιχτό. Στα δύο τελευταία καταφεύγει επιπλέον, αφενός στη χρήση του μοντάζ για

να συρράψει εποχές και επεισόδια και να σπάσει τη γραμμικότητα της αφήγησης – τεχνική που πρωτοεπιχειρήθηκε δειλά στο *Σε φιλώ στη μούρη* – και αφετέρου στον εγκιβωτισμό και τη σύνθεση στην άβυσσο. Στο *Bella Venezia* η σύνθεση στην άβυσσο μπορεί να θεωρηθεί «ορθόδοξη», αφού αφορά μυθιστόρημα, με τους θεατές να παρακολουθούν τη δραματοποίησή του. Κάθε φορά που η Μάγδα αφήνει το βιβλίο που διαβάζει, η σκηνή παγώνει και όποτε το ξαναπιάνει η σκηνή συνεχίζει στην ίδια ένταση. Όταν αποκοιμείται, ο διάλογος και η κίνηση μοιάζουν «ξεκούρδιστοι». Το ανοιχτό τέλος υποδηλώνεται εδώ με τη Μάγδα να βάζει το σελιδοδείκτη στο βιβλίο και το απόλυτο σκοτάδι να γεμίζει τη σκηνή.

Αν τα πρώτα έργα αντανακλούσαν εύγλωττα την εποχή τους και τον ελληνικό χώρο, στη *Νύχτα της κουκουβάγιας* και το *Bella Venezia*, τέλη του '90 και αρχές του 2000, ο δραματουργός δεν ικανοποιείται πλέον με τη ρεαλιστική περιγραφή μιας καθημερινότητας, αλλά, εμπλέκοντας δύο χρόνους στο κάθε έργο, αντιπαραθέτει δύο εποχές, επιχειρώντας ταυτόχρονα μια στροφή προς τα έσω, εμβαθύνοντας δηλαδή στα προβλήματα και στις επιθυμίες του εγώ¹³, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπει το στίγμα του, που είναι η ρήξη με το κατεστημένο και το «επιβεβλημένο». Θα μπορούσαμε συνεπώς να δούμε το έργο του ως ασυνέχεια (τεχνική, θεματική, υφολογική) μιας συνέχειας (του στίγματος) ή ως συνέχεια μιας ασυνέχειας.

Βιβλιογραφία

- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain : «Eau», «Chouette». Στο: *Dictionnaire des symboles*. Παρίσι: Robert Laffont/Jupiter 2000: 374-372, 246.
- Βερβεροπούλου, Ζωή: «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη». Στο: Νίκος Χρυσοχόος, Μαρία Ρενιέρη (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*. Πάτρα: Περί τεχνών 2006: 97-107.
- Βογιατζής, Λευτέρης: συνέντευξη στον Γιώργο Διαλεγμένο. Στο Πρόγραμμα της παράστασης *Bella Venezia*, από τη «νέα ΣΚΗΝΗ». Αθήνα: Η νέα ΣΚΗΝΗ 2005: 187-238.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Ο τρόμος του κενού». Στο Πρόγραμμα της παράστασης *Η Νύχτα της κουκουβάγιας* από τη «νέα ΣΚΗΝΗ». Αθήνα: Η νέα

¹³ Αυτή η στροφή προς το εγώ δεν έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με την αντίστοιχη του ευρωπαϊκού δράματος από το 1880 και κυρίως από το 1950.

ΣΚΗΝΗ 1998: 109-111. Η κριτική είχε δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 16 Φεβρουαρίου 1987.

- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: Κριτική. Στο: Γιώργος Διαλεγμένος: *Άπαντα τα θεατρικά*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Αιγόκερως 2007: 329-331. Η κριτική είχε δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 8 Νοεμβρίου 1975.

- Γρηγορίου, Ρέα: «Τα δραματικά πρόσωπα στο θέατρο του Γιώργου Διαλεγμένου». Στο: Αντ. Γλυτζουρής, Κων/να Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2010: 191-198.

- Διαλεγμένος, Γιώργος: *Άπαντα τα θεατρικά*. Τόμος Α΄ και Β΄. Αθήνα: Αιγόκερως 2007.

- Διαλεγμένος, Γιώργος: «Για τον Γιώργο, τον Λευτέρη, τη Σοφία μου». Στο Πρόγραμμα της παράστασης *Bella Venezia*, από τη «νέα ΣΚΗΝΗ». Αθήνα: Η νέα ΣΚΗΝΗ 2005: 179-182.

- Κρητικός, Θόδωρος: Κριτική. Στο: Γιώργος Διαλεγμένος: *Άπαντα τα θεατρικά*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Αιγόκερως 2007: 332-333. Η κριτική είχε δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Ακρόπολις* στις 19 Νοεμβρίου 1975.

- Κρητικός, Θόδωρος: «Το τέλος του ρεαλισμού». Στο Πρόγραμμα της παράστασης *Η νύχτα της κουκουβάγιας* από τη «νέα ΣΚΗΝΗ». Αθήνα: Η νέα ΣΚΗΝΗ 1998: σ. 114-115. Η κριτική είχε δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* στις 20 Ιανουαρίου 1987.

- Λάλας, Θανάσης: Συνέντευξη με τον Γιώργο Διαλεγμένο. Στο: Γιώργος Διαλεγμένος: *Άπαντα τα θεατρικά*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Αιγόκερως 2007: 7-36. Η συνέντευξη είχε δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής* στις 18 Οκτωβρίου 1998.

- Φελοπούλου, Σοφία: «Έρωσ - θάνατος. Το παιχνίδι της μνήμης και του θεάτρου: *Η άγνωστη του Αρράς και Η νύχτα της κουκουβάγιας*». *Παράβασις* 9 (2009): 641-651.