Η «Τραγωδία» να είσαι Κύπριος Θεατρικός Συγγραφέας

Με τον Γιώργο Νεοφύτου στο Καφενείο της Πέμπτης
Πέμπτη 27 Νοεμβρίου 2025, 7:30 μ.μ.

Άρχισε σαν αυτοσαρκαστικό αστείο. Είπα «Να κάνουμε μιαν ομιλία για την τραγωδία να είσαι Κύπριος θεατρικός συγγραφέας»;

Όμως η αγαπημένη Μερόπη δεν καταλάβει από αστεία. Και έτσι, ευχαριστώ το Καφενείο και τη Μερόπη γι αυτό, άρχισα να δουλεύω για να διεκτραγωδήσω περιαυτοομιλώντας τα προβλήματα και τις ιδιαιτερότητες ενός θεατρικού συγγραφέα στον τόπο μας.

Και τότε ήρθε η συνείδηση και μου λέει:

«Καλά δεν ντρέπεσαι; Εσύ θα μιλήσεις για τραγωδία; Εσύ, που από την αρχή καλά σε δέχτηκαν, καλά σε έπαιξαν, καλά σε τίμησαν; Η τραγωδία σου ποια είναι;»

«Μιλώ… γενικά», ψέλλισα.

«Γενικά δεν υπάρχει. Δεν είσαστε οι συγγραφείς το κέντρο του θεατρικού κόσμου και ούτε οι θεατρίνοι το κέντρο της υφηλίου. Έχουμε άλλα πιο σοβαρά προβλήματα.»

«Να σβήσω τα θέατρα και να μιλήσουμε για την τραγωδία να είμαι Κυπραίος;» αντιπρότεινα, προσπαθώντας να βρω μια συμβιβαστική λύση για να μην ναυαγήσει η ομιλία μου.

«ΚΥΠΡΑΙΟΣ;;;;;.»

Εδίπλωσα τα όλα!

Η θεατρική συγγραφή κάθε χώρας έχει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Ακόμη και αν είναι στην ίδια γλώσσα, όπως η γερμανική και η αυστριακή ή η αγγλική και η αμερικανική. Ή ακόμη και αν αναπτύχθηκαν σε ένα κράτος όπως η τσέχικη και η σλοβακική ή η σέρβικη και κροατική.

Όμως το πρώτο και βασικό ερώτημα είναι: Υπάρχει κυπριακή θεατρική συγγραφή; Αν υπάρχει ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που την καθορίζουν; Ή ποια είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει για να της δώσουν μια ξεχωριστή κυριαρχία; Είναι όμως εθνικά θεμιτό να έχει κυριαρχία; Κι αν έχει κυριαρχία, ποια θα είναι αυτή; Κυπριακή, ελληνοκυπριακή, τουρκοκυπριακή; Κι αν είναι ελληνοκυπριακή, γιατί να είναι ελληνοκυπριακή και όχι ελληνική, εφόσον μιλάμε και γράφουμε ελληνικά και είμαστε μέρος του Ελληνισμού; Ναι, είμαστε μέρος του Ελληνισμού, αλλά μιλάμε μία διάλεκτο που δεν την καταλαβαίνουν στην Ελλάδα. Τότε να γράφουμε στην πανελλήνια Κοινή. Μα ο Τοουλής ο Ξενοχωρίτης ή ο Τόφαλος ο Κλωναρίτης δεν ξέρουν την πανελλήνια Κοινή. Ούτε και η Μαρικκού. Μα δεν υπάρχουν πια Τοουλήδες τζαι Τόφαλοι. Δεν υπάρχουν; Μα αυτοί δεν είναι η παράδοσή μας;

Αυτά τα αλυσιδωτά ερωτήματα αποτελούσαν, και μετά λύπης παρατηρώ ότι ακόμη αποτελούν τη βασανιστική ιδιαιτερότητα του να γράφεις θέατρο "σ΄ *αυτή τη μακρινή γωνιά*" *όπου* "*λίγοι μας διαβάζουν, λίγοι μας χειροκροτούν*".[1] Και όλα αυτά ελάχιστα έχουν να κάμουν με το ιδιαίτερο ύφος και τη διαφορετικότητα που πρέπει να χαρακτηρίζουν το έργο μας.

Η δραματουργία σε κάθε χώρα, διαμορφώνεται και εξελίσσεται μεταξύ άλλων μέσα από την θεατρική ιστορία του τόπου, τις εθνικές του παραδόσεις και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της περιόδου μέσα στην οποία γράφεται.

Η κυπριακή δραματουργία, κατά τη δική μου άποψη, γεννιέται τη δεκαετία του '30, όταν ένας αγράμματος βοσκός αποφασίζει να γράψει «έναν δράμαν». Όμως, όπως είπε ο ίδιος, "*η τότε επιτροπεία της ΛΑΛΛ, έβαλεν γλεπάτουρον της βιβλιοθήκης να την κλειώνουν να μεν πιάννω κόλλες να τες καταρίβκω κατά το λέειν της επιτροπής. Να σκάσω που το κακόν μου!*".

Αποτάθηκε σε ένα φίλο του στη Λευκωσία, ο οποίος "*εφόρτωσέν με πλίκους κόλλες τζαι μελάνια, που οϊ μόνον με κανέσαν να τελειώσω το δράμα μου, αλλά επεράσαν τζαι 5-6 χρόνια για να τα καταλύσω*".[2]

Η ΛΑΛΛ ήταν η Λέσχη Αγάπη του Λαού Λύσης, ο φίλος από τη Λευκωσία ο Κώστας Προυσής και ο αγράμματος βοσκός ο Παύλος Λιασίδης.

Έτσι γεννήθηκε η κυπριακή ηθογραφία και αρχίζει κατά την άποψη μου η νεότερη κυπριακή δραματουργία με το έργο «Η Αγάπη Νικητής**».** Και με γλεπάτουρους πολλούς!

Όχι πως δεν γράφτηκε τίποτα προηγουμένως. Υπάρχουν έργα γραμμένα τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα από λόγιους, ρομαντικά, με ιστορικοπατριωτικοεθνική θεματολογία. Οποιαδήποτε παρέκκλιση του θεάτρου από τη στενή εθνική και ηθική αποστολή του κατακεραυνώνεται από τους λόγιους τη εποχής ως απαράδεκτη και ανήθικη.

Διασώζονται επίσης αποσπάσματα έργων γραμμένων πολύ παλαιότερα, κατά την αρχαία ελληνιστική περίοδο, οι «κυπριακοί φλύακες», κατώτερα φυσικά από τα ελληνικά πρότυπα, γιατί ήμασταν από τότε ένας λαός, κατά τον Σακελλαρίου, με ροπήν προς την φιλήδονον και κωμωδιακήν τέρψιν[3]. Είπα να κοιτάξω και πιο πίσω, αλλά συνάντησα τους Πρωτοκύπριους και είπα άστο καλύτερα για την ώρα και γύρισα στον 20^{ο} αιώνα που δεν υπάρχουν Ετεοκύπριοι.

Τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, περίοδο που το νησί ταλανίζεται από τις αρχιεπισκοπικές διαμάχες, η θεατρική συγγραφή είναι πενιχρή. Δίπλα από πατριωτικά έργα γράφονται, κάποιες

---

[1] Κώστα Μόντη : Έλληνες Ποιητές

[2] Γιαννης Κατσουρης : Προλογος στην εκδοση : ΠΑΥΛΟΥ ΛΙΑΣΙΔΗ ο ΑΛΑΒΡΟΣΤΟΙΣΙΩΤΗΣ & ΝΟΝΟΓΙΟΣ, Βιβλιοθηκη ΘΟΚ, Κυπριοι Θεατρικοι Συγγραφεις 7

[3] Μ.Π.Μουστερή, ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΥΠΡΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, ΛΕΜΕΣΟΣ 1988

μονόπρακτες σάτιρες και εμφανίζεται και ανθίζει η επιθεώρηση. Η θεατρική ψυχαγωγία όμως είναι πλούσια με επισκέψεις ελλαδικών θιάσων.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου και του Β' Παγκόσμιου Πολέμου ήταν περίοδος άνθησης του ντόπιου θεάτρου. Κάθε χρόνο γίνονται θεατρικές παραστάσεις κυριολεκτικά σε κάθε χωριό του νησιού.

Παράλληλα παρατηρείται μία έντονη θεατρική δραστηριότητα μέσα στο εργατικό κίνημα.

Ναι, οι παραστάσεις αυτές είναι ερασιτεχνικές, γίνονται από εθνικό-αγροτικούς συλλόγους που ιδρύθηκαν για να ξανά-αφυπνίσουν και να ξανά-τονώσουν το εθνικό φρόνημα, να συντηρήσουν την ιστορική μνήμη του Γένους, να καλλιεργήσουν όπως πάντα την αγωνιστικότητά του και να κρατήσουν άσβεστη την πίστη στην ιδέα της Λευτεριάς και επιβίωσης του έθνους κλπ. κλπ.

Από την άλλη πλευρά το θέατρο στις εργατικές συντεχνίες χρησίμευε για εξυπηρέτηση ιδεολογικών στόχων, έμπαινε στην υπηρεσία του ταξικού αγώνα και αποσκοπούσε γενικότερα στη συσπείρωση των λαϊκών μαζών. Αυτά επέβαλλαν οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής.

Όμως το ουσιαστικό από θεατρικής σκοπιάς, κατά τον Τάσο Λιγνάδη, ήταν ότι ενεργοποιούσε *"την αμεσότητα της λαϊκής συμμετοχής".*[4]

Μέσα από αυτή τη λαϊκή συμμετοχή αναδύεται ο Παύλος Λιασίδης, που ούτε καν το δημοτικό δεν είχε τελειώσει. Ο Λιασίδης αξιοποιεί την παράδοση των κυπριακών ποιητάρικων αφηγήσεων. Ταυτόχρονα καθιερώνει με δυναμικό τρόπο τη διάλεκτο στο θέατρο. Ως προς το ύφος «Η αγάπη νικητής» είναι ένα εξαίρετο δείγμα λυρικής γραφής. Όμως ο Λιασίδης μεταφέρει σε αυτό τις κοινωνικές αντιλήψεις και την επαναστατικότητα που χαρακτηρίζουν την ποίησή του. Δεν είναι μια «αφελής» ιστορία αγάπης. Πραγματεύεται θέματα πατριαρχισμού και γυναικείας χειραφέτησης.

Ο Λιασίδης καθώς και άλλοι δεξιοτέχνες της ηθογραφίας, όπως ο Ακαθιώτης, ο Πασιαρδής και ο Μιχάλης Πιτσιλλίδης, είχαν ένα πληθωρικό ταλέντο θεατρικής έκφρασης και ένα ανεπτυγμένο ένστικτο σκηνικής λειτουργίας. Η χρήση της αυθεντικής διαλέκτου και η αγροτική θεματολογία τους συμβάδιζε με τη βασικά αγροτική διάρθρωση της κυπριακής κοινωνίας και έκανε το είδος πολύ αγαπητό.

Αλλά φεύ!

Η ηθογραφία παρέμεινε το κυρίαρχο θεατρικό είδος στο νησί μας μέχρι και τη δεκαετία του '70.

Σταδιακά όμως, όταν τη δεκαετία του '50 μεταπήδησε και στο ραδιόφωνο ως «Κυπριώτικο σκετς», φθίνει και παρακμάζει, παρόλα τα κάποια αξιόλογα έργα.

Και παραθέτω και πάλι λόγια του Τάσου Λιγνάδη: "*Από την κυπριώτικη ηθογραφία θα μπορούσε να αναβλύσει το Λαϊκό Θέατρο στην Κύπρο και να ανοίξει ορίζοντες για την δραματουργία σε πανελλήνια κλίμακα"...* Όμως δεν έγινε κάτι τέτοιο, "*γιατί δεν είχε γίνει κάτι ανάλογο στην ετεροκίνητη και ετερόμυθη Αθήνα".*[5]

Η εξέλιξη του θεάτρου στον τόπο μας ήταν πάντοτε σε άμεση σχέση με εκείνη στην Αθήνα. Αυτό ήταν απόλυτα φυσικό και εξηγήσιμο. Όμως (επικαλούμαι και πάλι τον Τάσο Λιγνάδη), "*αυτή η σχέση ερμηνεύει όχι μόνο τα θετικά στοιχεία, αλλά κυρίως τα αρνητικά. Ό,τι αξιοποίησε το εθνικό κέντρο το αξιοποίησε και η Κύπρος, ό,τι δεν αξιοποιήθηκε στην Αθήνα έμεινε αναξιοποίητο στο νησί.*"[6]

Τι όμως είναι αυτή η ηθογραφία;

---

[4] Τάσος Λιγνάδης : Το θέατρο στη Κύπρο. ΑΚΤΗ, έτος Β΄, Τεύχος 7, Καλοκαίρι 1991
[5] Τάσος Λιγνάδης Το θέατρο στη Κύπρο. ΑΚΤΗ, έτος Β΄, Τεύχος 7, Καλοκαίρι 1991
[6] Τάσος Λιγνάδης: Το θέατρο στη Κύπρο. ΑΚΤΗ, έτος Β΄, Τεύχος 7, Καλοκαίρι 1991

Η ηθογραφία είναι ένα καθαρά ελληνικό φαινόμενο. Είναι μια λογοτεχνική τάση, που ξεκινά λίγο μετά το 1880. Επηρεασμένοι από τη Λαογραφία του Λίνου Πολίτη, οι Έλληνες δημιουργοί απαρνούνται τα ξενικά πρότυπα, γράφουν «ελληνικά διηγήματα», που έχουν ως βασικό τους στόχο την πιστή παρουσίαση της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο, με τις τοπικές παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα.[7] Στο θέατρο θα κυριαρχήσει την περίοδο του Μεσοπολέμου, αλλά και αργότερα στο 20ο αιώνα είτε τοποθετημένη στο χωριό και την επαρχία είτε σε ένα αστικοποιημένο περιβάλλον ως αστική ηθογραφία. Πολλοί της αποδίδουν μιαν αρνητική χροιά και τη θεωρούν κατώτερη λογοτεχνία.

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος το 2017[8] αποκαθιστά την εγκυρότητά της ως ιθαγενές είδος. Την προσδιορίζει ως μια πολύ παλαιότερη λογοτεχνική αναζήτηση που καταπιάνεται με τα ΗΘΙΚΑ προβλήματα. Δεν είναι περιγραφή εθίμων και καταγραφή λαϊκών τελετών: "*Είναι η καταγραφή του ιδιαίτερου τρόπου, με τον οποίο συμπεριφέρεται μια κοινωνική ομάδα ή ακόμα κι ένα μεμονωμένο άτομο μέσα σε μια ιστορικά καθορισμένη ομάδα".* Και με αυτή την έννοια ονομάζει ηθογράφους συγγραφείς αρχίζοντας από τον Ηρόδοτο μέχρι και τον Καραγάτση, αφού ως παλμογράφοι της εποχής τους καταγράφουν τους κοινωνικούς κραδασμούς, τις ιδιάζουσες σχέσεις που παράγουν οι κοινωνικές και παραγωγικές τάξεις.

Με αυτή τη συλλογιστική στο θέατρο και ο Σαίξπηρ στον «Οθέλλο» και στον «Έμπορο της Βενετίας» ηθογραφεί την ηθικά συντηρητική δυτική κοινωνία, τη Βενετική Δημοκρατία. Επίσης ο Τσέχωφ στον «Βυσσινόκηπο» ηθογραφεί την πτώση της παλαιάς ρωσικής αριστοκρατίας της γης και την άνοδο του αυτοδημιούργητου μικροαστού.

Έτσι και ο Λιασίδης δεν περιγράφει φολκλορικά τα έθιμα της Λύσης, αλλά καταγράφει κοινωνικές συμπεριφορές. Το ίδιο συμβαίνει και στα έργα του Μιχάλη Πιτσιλλίδη.

Μέχρι και τη δεκαετία του '70 διαμορφώνονται δυο τάσεις στη κυπριακή δραματουργία. Τα πλείστα έργα γραμμένα στην κυπριακή διάλεκτο αποκαλούνται ηθογραφίες και παραμένουν εγκλωβισμένα στη θεματολόγια της ειδυλλιακής αγροτικής ζωής, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τις ραγδαίες εξελίξεις της κυπριακής κοινωνίας και την αστικοποίησή της. Μοιραία η κυπριακή διάλεκτος στη θεατρική γραφή συνδέεται με τα περιορισμένα και οπισθοδρομικά πλαίσια και τις αφελείς καταστάσεις του κυπριώτικου σκετς. Και η σύνδεση αυτή προξενεί αναπόφευκτα προκαταλήψεις απέναντι στο κυπριακό έργο. Ότι γράφεται στην κυπριακή διάλεκτο αποκαλείται πλέον υποτιμητικά «σκετς».

Παράλληλα κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα γράφονται έργα στην πανελλήνια Κοινή με ρεαλιστικό ύφος και κοινωνικό προβληματισμό, επηρεασμένα από τα αθηναϊκά πρότυπα. Αναφέρω τον Τεύκρο Ανθία, τον Ευγένιο Ζήνωνος, τον Ντόριαν Δημητριάδη, τον Ανδρέα Γεωργιάδη-Κυπρολέοντα και τον Λουκή Ακρίτα. Κάποια βραβεύονται ή και ανεβάζονται στην Αθήνα.[9]

Στα πρώτα χρόνια της Κυπριακής Δημοκρατίας η αδιαφορία του κράτους προς το θέατρο και κατά συνέπεια η έλλειψη επαγγελματικών θιάσων στερούσε από τους δημιουργούς τη ζύμωση με το θεατρικό γίγνεσθαι και αφαιρούσε κάθε κίνητρο για δραματουργική ενασχόληση. Παρ' όλα αυτά, τη δεκαετία του '60, μετά την ανεξαρτησία, μια νέα φουρνιά συγγραφέων όπως ο Πάνος Ιωαννίδης, η Ειρένα Αδαμιδου, ο Λεωνίδας Μαλένης, ο Άντρος Αντωνιάδης εκφράζουν με έργα γραμμένα στην πανελλήνια κοινή την αστικοποίηση της κυπριακής κοινωνίας. Αυτοί θεωρούνται πως γράφουν σοβαρό θέατρο. Η πανελλήνια κοινή τους προσδίδει τη «σοβαρότητα». Γιατί στη ουσία ηθογραφίες είναι και τα δικά τους έργα.

---

[7] Arthur Braginsky Ηθογραφια (https://latistor.blogspot.com/2010/03/blog-post_29.html

[8] Κώστας Γεωργουσόπουλος: Μια ψυχική γεωγραφία», εισαγωγή για το βιβλίο *Εν Δωδεκανήσω*, των εκδόσεων Κέδρος.

[9] Οι πληροφορίες για το θέατρο στην Κύπρο πριν το 1960 αντλούνται από το μνημειώδες έργο του Γιάννη Κατσούρη ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ Α΄ & Β΄ τόμος, Λευκωσία 2005

Τα τρία τέταρτα του 20ου αιώνα ήταν μια εποχή έντονων πολιτικών κινητοποιήσεων αλλά και εργατικών διεκδικήσεων. Ο ενωτικός αγώνας εντείνεται και καταλήγει στον ένοπλο αγώνα της ΕΟΚΑ. Αρχίζουν οι πρώτες διακοινοτικές αντιπαλότητες. Η Κύπρος ανακηρύσσεται για πρώτη φορά ανεξάρτητο κράτος. Για πολλούς ένας οδυνηρός, αναγκαίος συμβιβασμός. Για άλλους ο προθάλαμος της εθνικής αποκατάστασης. Το κράτος καταρρέει. Ο εθνικισμός αναβιώνει και διαπερνά το πολιτικό σκηνικό. Μια εμφύλια διένεξη είναι προ των πυλών.

Ασχολήθηκε το θέατρο με αυτά; Με τους αγώνες του κυπριακού λαού, όχι μόνο της ΕΟΚΑ, άλλα και τους προηγούμενους; Εκτός από τον «Γκρέκορυ» του Π. Ιωαννίδη, και τον «Ανάξιο» της Ρήνας Κατσελλή;

Για τους εργατικούς αγώνες γραφεί μόνο ο Μιχάλης Πιτσιλλίδης το «Στα έγκατα της γης», πολύ αργότερα όμως.

Η θεατρική απεικόνιση της αλληλοσπαρασσόμενα αναπτυσσόμενης μεσοαστικής τάξης του ’60 γίνεται κι αυτή μετά το 1974 με το «Μπάνιο» του Πάνου Ιωαννίδη.

Η μετανάστευση, μια αγνοημένη πτυχή της ιστορίας μας, αναπαρίσταται μόνο στο «Μετανάστης» του Σταύρου Λίλλητου στο Λονδίνο . Αυτό το έργο πρέπει να μελετηθεί κάποτε σοβαρά, γιατί σμίγει το πρωτοποριακό τότε βρετανικό Kitchen sink drama με την κυπριακή ηθογραφία.

Η εθνικοπολιτική σύγχυση των ημερών δεν άφηνε περιθώρια ενός αντικειμενικού καθρεφτίσματος των κοινωνικών και πολιτικών μας προβλημάτων. Ούτε του στενού κυπριακού χώρου, αλλά ούτε και του ευρύτερου ελληνικού, γιατί ήταν πολλοί οι πνευματικοί άνθρωποι της εποχής εκείνης που σύγχυζαν την έννοια του Ελληνισμού με το ελληνοχριστιανικό πουλί των συνταγματαρχών.

Και παρέμεναν οι ήδη φθαρμένες μουσικές ηθογραφίες και τα κυπριώτικα σκετς να γίνονται ο σκηνικός καθρέφτης της κυπριακής κοινωνίας του ’60 και ’70 .

Κι έρχεται το 1974. Είναι χιλιοειπωμένο, αυτή η χρονολογία αποτελεί την τραγικότερη ιστορική, πολιτική και κοινωνική καμπή στη σύγχρονη πορεία αυτού του τόπου. Και οδήγησε αναπόφευκτα σε περισυλλογή, προβληματισμό και αυτογνωσία, τόσο σε συλλογικό όσο και ατομικό επίπεδο. Και στην αναζήτηση μιας ταυτότητας. Νέοι όροι εισάγονται στη ζωή μας: Πρόσφυγές, αγνοούμενοι, εγκλωβισμένοι, Νεοκύπριοι, Ετεοκύπριοι, ανθέλληνες, τοπικιστές, απορριπτικοί, ενδοτικοί, οικονομικά θαύματα, συνοικισμοί, μακροχρόνιος, Δεν Ξεχνώ και άλλα.

Η αναζήτηση μιας νέας θεατρικής ταυτότητας και ενός γνήσιου θεατρικού λόγου γίνεται πια επιτακτική. Οι αναζητήσεις αυτές καλύπτουν φυσικά όλα τα είδη της λογοτεχνίας.

Κατά τη δεκαετία του ’70 και του ’80 συντελείται ακόμη μια σημαντική αλλαγή στο θεατρικό τοπίο της Κύπρου. Η λειτουργία του «Θεάτρου του ΡΙΚ», η ίδρυση του ΘΟΚ, αργότερα του «Θεάτρου 81», του «Νέου Θεάτρου» και στη συνέχεια του «Σατιρικού» φέρνουν το κυπριακό κοινό και τους συγγραφείς σε πιο συστηματική γνωριμία και επαφή με το νεοελληνικό έργο.

Συγγραφείς παλαιότεροι και νεότεροι όπως ο Πάνος Ιωαννίδη, ο Μιχάλης Πιτσιλλίδης, η Ρήνα Κατσελλή, η Ειρένα Αδαμίδου, η Μαρία Αβρααμίδου, ο Ανδρέας Κουκκίδης, ο Μιχάλης Πασιαρδής, ο Χρηστάκης Γεωργίου, ο Άντρος Παυλίδης, ο Κυριάκος Ευθυμίου, ο Μπάμπης Αναγιωτός, ο Χρίστος Ζάνος και λίγο αργότερα η Μαρία Καρσερά, η Ευρούλα Περικλέους, η Ρούλα Σταύρου δίνουν μια σειρά αξιόλογων έργων.

Και για να μην ξεχνιόμαστε, την περίοδο αυτή εισέρχομαι και εγώ στο θεατρικό τοπίο, γι’ αυτό τα επόμενα που θα ακούετε είναι τα πλείστα βιωματικά.

Οι συγγράφεις που γράφουμε τη δεκαετία του ’80 και ’90 είχαμε να αντιμετωπίσουμε τρία προβλήματα:

1. Να πείσουμε για την αξία του θεατρικού μας λόγου και της υπόστασής μας.

2. Να βρούμε τη γλώσσα που μας εκφράζει καλύτερα.

3. Να παλέψουμε με τη «λογοκρισία»

Όσον αφορά το πρώτο θέμα, όσοι γράφουν τις δεκαετίες του ’80 και ’90 είναι υποχρεωμένοι να δημιουργούν σε ένα τοξικό περιβάλλον, που αρνείται την ύπαρξή τους. Υπήρχε μια αφ’ υψηλού αντιμετώπιση. Είναι γεγονός πως στη δεκαετία του ’80 το θέατρο στην Κύπρο από πλευράς παράστασης είχε φτάσει σε αξιοζήλευτα επίπεδα. Όμως η θεατρική γραφή αντιμετωπιζόταν από πολλούς ανθρώπους του θεάτρου, αλλά και γενικά από τους λόγιους παντός είδους, ως μη υπάρχουσα.

Δεν ήταν μόνο τα πηγαδάκια και οι ψίθυροι. Ήταν άρθρα και σχόλια στις εφημερίδες.

Πηχυαίος τίτλος εφημερίδας της εποχής: *“Το κυπριακό έργο το Ξεγύμνωμα η πιο παταγώδης αποτυχία του ΘΟΚ”*. Κακές επιλογές του ΘΟΚ θεωρεί ο συντάκτης και άλλα κυπριακά έργα. Και πολλοί άλλοι αφορισμοί και κακεντρέχειες υπάρχουν σε δημοσιεύματα της εποχής:

“130 καταγραμμένοι κύπριοι συγγραφείς!!! Συγγραφείς υπάρχουν, έργα δεν υπάρχουν.”

“Όποιος σκαρώνει ένα διάλογο ονομάζεται συγγραφέας.”

“Οι συγγραφείς μας βρίσκονται σε νηπιακή ηλικία.”

“Οι συγγραφείς μας δεν βλέπουν και δεν διαβάζουν τίποτε άλλο, εκτός από τα δικά τους έργα.”

“Οι συγγραφείς μας δεν έχουν παράδοση.”

“Οι συγγραφείς δεν είναι ούτε Τσέχωφ ούτε Σαίξπηρ.”

“Χωλαίνει το κυπριακό έργο.”

“Η αχίλλειος πτέρνα του κυπριακού θεάτρου.”

“*Δεν υπάρχει συγγραφέας με ένα σημαντικό ολοκληρωμένο και καταξιωμένο έργο στον ελληνικό χώρο.”*

Αυτά είναι μόνο λίγα δείγματα του κλίματος σνομπισμού απέναντι στους Κύπριους θεατρικούς συγγράφεις, ωσάν αυτοί να ήταν μια ομάδα ψώνιων, που αποτελούσαν τροχοπέδη στην όλη θεατρική ανάπτυξη. Και σιγά σιγά τα έργα μας εξοστρακίζονται από τις σκηνές.

Στην πραγματικότητα οι πλείστοι είχαν άγνοια για το τι συμβαίνει. Δεν είχαν δει κανένα έργο. Αγνοούσαν παραστάσεις κάποιων, έστω λίγων, κυπριακών έργων στο εξωτερικό. Επίσης αγνοούσαν (και αγνοούν ακόμη) τις προσπάθειες προβολής του κυπριακού έργου στο εξωτερικό.

Όμως για όλο αυτό το κλίμα απόρριψης δεν είμασταν άμοιροι ευθυνών και μείς οι ίδιοι οι συγγραφείς είτε σαν άτομα είτε σαν οργανωμένοι φορείς. Τα αιτήματα στήριξης του κυπριακού έργου που υποβάλλονταν ήταν κάποτε γελοία.

Από την άλλη, οι δημόσιες πράξεις και ενέργειες πολλών έδιναν την εντύπωση ότι με τον όρο ενθάρρυνση και προώθηση της θεατρικής συγγραφής ο καθένας εννοούσε απλώς την προώθηση και ενθάρρυνση του δικού ΤΟΥ έργου.

Σχετικά με τη γλώσσα, η πανελλήνια δημοτική αποδεικνυόταν στο δικό μας χώρο συχνότατα αντιθεατρική, ενώ η κυπριακή διάλεκτος, διαβρωμένη και εκφυλισμένη από τα θεατρογραφήματα της Ραδιοτηλεόρασης, εθεωρείτο ανεπαρκής.

Αυτό φυσικά δεν αφορούσε στο θεατρικό κοινό. Το κοινό καλά την αποδεχόταν. Τους ίδιους τους συγγραφείς απασχολούσε και τους φιλόλογους (θεατρολόγοι δεν υπήρχαν τότε). Συζητήσεις στα ΜΜΕ πολλές. «Η διάλεκτος στο κυπριακό έργο» και «Η διάλεκτος στο κυπριακό έργο». Μέχρι και στην Αθήνα κάναμε διαλέξεις και συζητήσεις. Διλήμματα και ψευδοδιλήμματα. Μπορεί η πτωχή και χωριάτικη και ολίγον μπανάλ διάλεκτος να μιλήσει για θέματα ευρύτερου προβληματισμού; Θέματα οικουμενικά; Δεν μας απομονώνει;

Διπλά σε αυτούς τους καθαρά καλλιτεχνικούς προβληματισμούς υπάρχει και η εθνική προέκταση του θέματος. Είναι γνωστές σε όλους μας οι ακραίες θέσεις και φωνασκίες πολλών που θεωρούν οτιδήποτε κυπριακό αντίθετο με την ελληνική μας ταυτότητας. Και των άλλων που με την υπερτονισμένη προβολή των κυπριακών μας ιδιαιτεροτήτων προσπαθούν να αποδώσουν έναν άλλο εθνικό χαρακτήρα στους Έλληνες της Κύπρου. Και η σύγχυση γίνεται ακόμη μεγαλύτερη και το πρόβλημα της γλώσσας στο κυπριακό έργο διογκώνεται, παίρνοντας διαστάσεις που καθόλου δεν του αναλογούν.

Και εδώ επιτρέψετέ μου να περιαυτομιλήσω.

Ιππεύοντας τον Πήγασό μου, πριν ακόμη γράψω οτιδήποτε, δεν μπορούσα ούτε να διανοηθώ ότι θα γράψω κάτι στη διάλεκτο. Εγώ σοβαρό θέατρο ήθελα να γράψω. Τέρμα!

Είχα και μεγάλες φιλοδοξίες. Αν γράψω στη διάλεκτο, δεν θα παρουσιαστούν τα έργα μου στο Πανελλήνιο. Και πώς θα μεταφραστούν για να κατακτήσω τις μεγάλες διεθνείς σκηνές; Δεν θέλω σκετς και ηθογραφίες. Με τη βράκα θα πάω στο Broadway;

Όμως, ό,τι δοκίμαζα να γράψω στη πανελλήνια Κοινή δεν με ικανοποιούσε και το έσχιζα. Και το Broadway περίμενε!

Στη Γερμανία όπου είχα σπουδάσει μιλιούνται πολλές διάλεκτοι. Στο θέατρο έβλεπα σε πολλά σύγχρονα έργα, ότι κάποιοι χαρακτήρες μιλούσαν την τοπική τους διάλεκτο. Ή ολόκληρα έργα σε διάλεκτο. Αυτό ούτε με ξάφνιαζε ούτε και με ξένιζε. Και σε άλλες χώρες το ίδιο παρατηρούσα. Ακόμα και αυτή η αρχαία τραγωδία ήταν σε διαλέκτους.

Γιατί η δική μας διάλεκτος να είναι φολκλορική και ψεύτικη;

Γιατί δεν μπορεί να εκφράσει βαθιά συναισθήματα, κοινωνικούς προβληματισμούς; Πώς συμβάλλουν οι λέξεις, διαλεκτικές ή μη, στην αποτύπωση ενός σκηνικού χαρακτήρα; Είναι διαφορετικές οι σιωπές στη διάλεκτο από ό,τι στην Κοινή; Πώς αποδίδεται λεκτικά η διαφορετικότητα στη σωματική έκφραση; Γιατί ο «καημός» είναι πιο καημός από τον «καμόν»; Τί είναι τελικά η διάλεκτος; Είναι απλώς ντοπιολαλιά ή ακριβώς αυτή εκφράζει κοινωνικές ομάδες, τάξεις και χαρακτήρες.

Και έτσι κατάφερα το 1984 να γράψω το πρώτο μου μονόπρακτο με τον προκλητικό τίτλο «Ένα κυριακάτικο σκετς». Και ακολουθεί το δεύτερο μονόπρακτό μου «Μια αεροπειρατεία». Επίσης στην κυπριακή διάλεκτο. Κανένας δεν τα θεώρησε σκετς. Και τα δυο σχολιάστηκαν πολύ ευνοϊκά από πάρα πολλούς αρθρογράφους. Οι οποίοι επεσήμαναν μεταξύ άλλων τη γνησιότητα και την αυθεντικότητα του λόγου.

Η Τραγωδία μου για την απώλεια του Broadway και του Westend δεν απασχόλησε κανένα.

Έγραψα και στην Κοινή μετά. Το «Μανώλη…!». Δεν το θεωρώ λιγότερο κυπριακό. Ήταν απλώς μια άλλη διαδικασία σκηνικής έκφρασης και θεατρικής διαδραστικότητας .

Υπήρχε και η **Λογοκρισία**. Όχι με την έννοια ότι απαγορευόταν να μιλήσεις για οτιδήποτε. Προς Θεού. Ζούσαμε και ζούμε σε δημοκρατία. Ήταν μια περίεργη κατάσταση. Για κάποια θέματα δεν τολμούσες να μιλήσεις. Η αυτολογοκρισία είναι χειρότερη από τη λογοκρισία. Και δεν ήταν ούτε καν αυτολογοκρισία. Ήταν ένα αίσθημα ενοχής και ντροπής. Θεωρούσες ή τουλάχιστον θεωρούσα

εγώ, ενοχή να μιλήσω π.χ. για το πραξικόπημα, γιατί μπορούσε να θεωρηθεί ότι δικαίωνα την εισβολή. Θεατρικά εννοώ, γιατί στην καθημερινότητά μας ο κόσμος, η κοινωνία και εγώ ανάμεσα τους μιλούσε, φώναζε.

Και το «σύνοικο στοιχείο»; Πώς μιλάς γι' αυτούς ή με αυτούς χωρίς να στιγματιστείς είτε ως φιλότουρκος προδότης είτε ως μισαλλόδοξος εθνικιστής;

Και αν μιλούσες, θεατρικά εννοώ πάλι, θα σου το παρουσίαζαν; Μόνο ο πόνος της κατοχής επιτρεπόταν. Ο μοιρολατρικός πόνος της προσφυγιάς. Ο μελοδραματικός θρήνος για αυτό που συνέβη. Για τους νεκρούς μας. Για τους ήρωές μας. Για τους αγνοούμενούς μας. Το γιατί συνέβη το «κακό», ποιοι ανάγκασαν όλον αυτό τον κόσμο να γίνει «ήρωας», δεν ήταν επιθυμητό.

Πώς να ξεφύγεις από τον επίσημο και περιρρέοντα μελοδραματισμό και τη συνθηματολογία;

Και όταν απελευθερωνόσουν και κατάφερνες να παρουσιάσεις κάτι, κάτι πέραν από το επίσημο αφήγημα, τότε έβγαιναν πάντα κάποιοι «εθνογλεπάτουρες», συνήθως «πνευματικοί άνθρωποι» που ζητούσαν επιτακτικά να απαγορεύεται η παρουσίαση τέτοιων έργων που αλλοιώνουν την ιστορία μας. Που υποσκάπτουν την εθνική μας περηφάνεια. Που υποσκάπτουν την αγωνιστικότητά μας. Μιλώ για προσωπικές μου εμπειρίες, γενικά άγνωστες. Η μόνη γνωστή θεατρική λογοκρισία ήταν η περίπτωση του «Μανώλη».

Η θεματολογία μας ήταν ο πόλεμος και τα επακόλουθά του. Για τι άλλο να μιλήσεις εκείνα τα χρόνια; Τι σε απασχολούσε περισσότερο; Αυτό δυσανασχετούσε πολλούς ανθρώπους του θέατρου που είχαν άλλου είδους καλλιτεχνικές αναζητήσεις και η κυπριακή θεματολογία τους περιόριζε. Γι' αυτό άρχισαν να φωνάζουν. Κανεί πιον με το κυπριακόν. Κανεί με τους πρόσφυγες τζαι τους αγνοούμενους τζαι το 74. Βρέστε πιο πλατιά θέματα. Πιο οικουμενικά. Αυτού του είδους την οικουμενικότητα δεν την κατάλαβα ποτέ.

Επίσης υπήρχε και η φιλολογική, αλλά και επαρχιώτικη, απαίτηση να ενταχθούμε και να αναμετρηθούμε μέσα στα ελλαδικά πλαίσια. Η Ελλάδα παραμένει πάντοτε σημείο πολιτιστικής αναφοράς μας και θέλουμε οτιδήποτε δημιουργούμε να ανήκει και να δικαιώνεται μέσα στην ευρύτερη έννοια του ελληνικού πολιτισμού.

Όμως μια μακρόχρονη ιστορία και μια απόσταση άλλοτε πολύ κοντινή αλλά και πολλές φορές πολύ μακρινή έδωσε στη δική μας κοινωνία μια διαφορετική εξέλιξη. Μια εξέλιξη που μας ανάγκασε να δεχτούμε και να αφομοιώσουμε πολλούς και διαφορετικούς επηρεασμούς ξένων πολιτισμών.

Η νεότερη ιστορία της Κύπρου σε μια πορεία εξαρτώμενη αλλά και διαφορετική από την ιστορία του ελληνικού κράτους, μας αναγκάζει να έχουμε ένα αλλιώτικο θεματολογικό και υφολογικό αντικείμενο, τουλάχιστον στο θέατρο.

Η διαφορά μεταξύ «σοβαρού» και «διαλεκτικού» θέατρου είχε σταδιακά εξαλειφθεί, όμως η κυπριακή δραματουργία που άνθισε για λίγο στη δεκαετία του '80 και '90 σβήνει. Οι παλιοί δεν γράφουν πια και οι νεότεροι λογοτέχνες αποθαρρύνονται να γράψουν θέατρο.

Θα ήμουν όμως άδικος αν περιοριζόμουν μόνο σε αυτά. Στις δεκαετίες που ανέφερα γίνονταν αρκετές δημόσιες συζητήσεις, ημερίδες, διαλέξεις κλπ. για το κυπριακό θεατρικό έργο, στις οποίες λάμβαναν μέρος συγγραφείς και άλλοι άνθρωποι που ασχολούνταν είτε πρακτικά είτε θεωρητικά με το θέατρο. Σε αυτές επισημαίνονταν από κάποιους, κριτικά μεν αλλά καλοπροαίρετα πάντα, οι όποιες δραματουργικές αδυναμίες του και τα προτερήματά του.

Στις αρχές του 2000 εμφανίζεται μια νέα γενιά πολύ ταλαντούχων σκηνοθετών και γενικά ανθρώπων του θεάτρου ανάμεσα τους και αρκετοί που αναγνώριζαν την αναγκαιότητα ύπαρξης μιας κυπριακής δραματουργίας. Παραδέχονταν ότι δυσκολεύονταν να βρουν ή να διαβάσουν κάτι αξιόλογο, αλλά ταυτόχρονα πίστευαν ότι δεν είναι δυνατόν να μην υπάρχουν.

Ήταν αυτή η πίστη που οδήγησε στην τόσο γόνιμη ποσοτικά και ποιοτικά τελευταία δεκαπενταετία και έφερε το «Νέον Τζύμμαν», κατά τη Νόνα Μολέσκη, στην κυπριακή δραματουργία.

Αντώνη Γεωργίου, Παντελής Γεωργίου, Άδωνις Φλωρίδης, Κώστας Μανούρης, Χαράλαμπος Γιάννου, Γιάννης Αγησίλαου, Μελίνα Παπαγεωργίου, Γιώργος Τριλλίδης, Μιχάλης Παπαδόπουλος, Ελένη Ξένου είναι μερικά ονόματα που την εμπλούτισαν και συνεχίζουν μαζί με άλλους να την εμπλουτίζουν.

Το πρόγραμμα PLAY που συνδιοργάνωσαν το ΚΚΔΙΘ και ο ΘΟΚ έδωσε την ώθηση για να παρουσιαστούν μέσα σε μια πενταετία 36 νέα κυπριακά έργα.

Οι συγγραφείς αντιμετωπίζονται πια με αξιοπρέπεια και η δουλειά τους γίνεται σεβαστή. Οι ίδιοι είναι απαλλαγμένοι από εθνικιστικές παρωδίες, είναι πιο ελεύθεροι και με πολύ μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση. Η θεματολογία τους είναι ευρύτερη. Ο πόλεμος και τα επακόλουθά του ονομάζονται τώρα «μεταπολεμικό τραύμα», ακούγεται πιο ποιητικό και υπάρχει σε διαφορετικές μορφές. Αναδύεται η λήθη και η αλήθεια για την προ του 74 εποχή. Υπαρξιακά θέματα, θέματα διαφορετικότητας γίνονται αντικείμενο θεατρικής αναζήτησης. Τοπικά προβλήματα, αλλά και οικουμενικά.

Η Εβδομάδα Κυπριακού Θεατρικού Έργου στην Αθήνα κατέρριψε τον μύθο ότι το Αθηναϊκό κοινό δεν καταλαβαίνει τη διάλεκτό μας.

Το γλωσσικό αντιμετωπίζεται διαφορετικά. Η διάλεκτος στα χείλη των πολιτικών γίνεται εργαλείο λαϊκίστικης χειραγώγησης. Στη κοινωνία από πολλούς θεωρείται αντίσταση, από άλλους και πάλι αφελληνισμός. Στο θέατρο γίνεται μόδα. Και οι θεατρολόγοι και γλωσσολόγοι ανακαλύπτουν ότι τώρα μπαίνει στο θέατρο!!!

Οι Τουρκοκύπριοι στα παλαιότερα έργα (επιθεωρήσεις κυρίως) ήταν αντικείμενο διακωμώδησης με τα σπασμένα ελληνικά τους. Σε αυτά τα έργα η γλώσσα γινόταν εργαλείο μισαλλοδοξίας, απαξίωσης και εθνοτικού μίσους. Τώρα έγιναν μέρος της ζωής μας. Η συνεννόηση και η ασυνεννοησία μας μπαίνουν στο θεατρικό έργο.

Σιγά σιγά όμως και πάλι τα κυπριακά έργα αρχίζουν να λιγοστεύουν στις σκηνές. Ο ΘΟΚ τα απορρίπτει ως «ηθογραφίες» μέσα σε μια γενική απαξίωση του ντόπιου θεατρικού δυναμικού. Οι νέοι σκηνοθέτες (όχι όλοι φυσικά) αναλαμβάνουν οι ίδιοι το ρόλο του συγγραφέα. (Όχι πως δεν έχουν το δικαίωμα, προς Θεού. Όσο δικαιούται ένας κτηνίατρος ή μια οικοκυρά να γράφει θέατρο, άλλο τόσο και περισσότερο έχει κάποιος που έχει σπουδάσει θέατρο). Όμως θεωρούν παράλληλα ότι πρέπει να επεμβαίνουν δραματουργικά χωρίς περιορισμούς και στα έργα άλλων. Όμως ο Κύπριος θεατρικός συγγραφέας έχει αποκτήσει ήδη μια άλλη υπόσταση. Έχει άλλες γνώσεις, έχει εμπειρίες. Δεν μπορεί να δεχτεί αδικαιολόγητα πατροναρίσματα. Και έτσι «ο καλός συγγραφέας» ξαναγίνεται «ο νεκρός συγγραφέας»

Η πληθώρα των παραστάσεων που επιχορηγούνται και πραγματοποιούνται δεν προσφέρει περισσότερες ευκαιρίες στους Κύπριους συγγράφεις που παραμένουν ο φτωχός συγγενής του θεάτρου. Προσφέρει την δυνατότητα σε περισσοτέρους νέους σκηνοθέτες να μεταφέρουν πολλές φορές με αβασάνιστους πειραματισμούς οτιδήποτε τους έχει εντυπωσιάσει στο εξωτερικό.

Έχω την άποψη, το λέω όμως με πάσαν επιφύλαξη, ότι οι περισσότερες παραστάσεις δεν με αφορούν ως Κύπριο θεατή. Παραστάσεις που γίνονται ερήμην του κοινού, που ανεβαίνουν και κατεβαίνουν χωρίς να προλάβει το κοινό να τις πάρει είδηση και που αποσκοπούν μόνο στο να εξασφαλίσουν ένα μεροκάματο για τους συντελεστές. Ένας πειραματισμός για τον πειραματισμό. Μια δήθεν αναζήτηση. Είναι μια εποχή όπου ο Πολίτης έγινε Κοσμοπολίτης, ο Θεατής είναι Κοσμοθεατής, μια εποχή όπου η εθνική ταυτότητα αντιπαλεύει την παγκοσμιοποίηση, αλλά και που πρέπει να αποδεχτεί πλέον την πολυπολιτισμικότητα του κόσμου. Και το θέατρο πρέπει να

ανασυνταχθεί για να αντιμετωπίσει αυτές τις προκλήσεις όσο και τις προκλήσεις της τεχνολογίας που το κυρίευσε.[10]

Όμως στο δικό μας χώρο, αντί να αναζητούμε και να μελετούμε τη νέα εντοπιότητα και την προσωπική μας εσωτερική πολυπολισμικότητα και να αναδεικνύουμε μέσα από αυτές την οικουμενικότητα της τέχνης μας, ακολουθούμε μια ισοπεδωτική παγκοσμιοποίηση. Ελπίζω εσείς να έχετε διαφορετική άποψη.

Σε κοινωνικό επίπεδο όμως, είναι πλέον κοινή διαπίστωση ότι ο συντηρητισμός και ο εθνικισμός αναβιώνουν επικίνδυνα και απροκάλυπτα. Και μια δικτατορία του πνεύματος επιβάλλεται με ταχείς ρυθμούς. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια.

Αρχής γενομένης από το κρατικό θέατρο, το οποίο λογοκρίνει και ακυρώνει παράσταση κυπριακού έργου που αρθρώνει ένα λόγο διαφορετικό από το επίσημο εθνικό αφήγημα. Παράλληλα, τα ελεύθερα θέατρα αποφεύγουν τα «επικίνδυνα έργα».

Η δικτατόρευση, η «λαϊκή» απαίτηση για λογοκρισία απλώνεται σε όλες τις μορφές της τέχνης. Η ναζιστική θεωρία της entartete Kunst (εκφυλισμένης τέχνης) είναι εδώ.

Η περίπτωση του ζωγράφου Γιώργου Γαβριήλ, η περίπτωση της Μπιενάλε, η περίπτωση του «Χαλκουστάν» του Ανδρέα Νικολαΐδη, η θρησκευτική αγανάκτηση του Ιωσήφ Ιωσηφίδη, η απαξίωση από το κράτος των βραβείων Τεύκρου Ανθία – Θοδόση Πιερίδη, η μόλις πρόσφατα πέραν πάσης έννοιας ηθικής και δημοκρατίας κομπορρημοσύνη του Προέδρου της κριτικής Επιτροπής των κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας είναι μόνο τα πιο εμφανή παραδείγματα. Και αυτό που ανησυχεί περισσότερο δεν είναι η φασιστική προσπάθεια φίμωσης. Είναι η υποστήριξή της από μεγάλη μερίδα των ούτω καλουμένων (τι γελοίος όρος) «πνευματικών ανθρώπων»

Καταπολεμούνται ο Πολιτισμός και οι Τέχνες. Το μυαλό είναι ο στόχος. Όχι μόνο των ανθρώπων της Τέχνης αλλά του κάθε ανθρώπου. Πρέπει πρώτα να πεθάνει οτιδήποτε μπορεί να καλλιεργήσει και να διευρύνει τη σκέψη της Κοινωνίας μας.

Τελικά ποια είναι η τραγωδία: να είσαι θεατρικός συγγραφέας, να είσαι απλώς συγγραφέας, να είσαι άνθρωπος της τέχνης ή απλώς το ότι είσαι Κύπριος; Η προπραξικοπηματική περίοδος ανασταίνεται μέσα από τις στάχτες της.

Όμως μπήκαμε σε πολύ θλιβερά θέματα. Απολογούμαι. Θα επανέλθω στην περί εαυτόν ομιλίαν. Η συνείδησή μου μου το είπε άλλωστε, εσύ καλά την είχες. Και πράγματι:

Εγώ είχα την τύχη να δημιουργήσω και να παρουσιάσω έργα μου και αυτό τον αιώνα, στην περίοδο στην οποία πλέον, όπως είπα και πιο πάνω, οι συγγράφεις αναγνωρίζονται και αντιμετωπίζονται με αξιοπρέπεια. Δικά μου έργα μου είχαν ήδη παρουσιαστεί στην Ελλάδα.

Είχα μεταφραστεί και παιχτεί και σε άλλες χώρες, πήγα και στο Broadway τελικά (εντάξει όχι ακριβώς στον Πλατύ Δρόμο, αλλά σε ένα μικρό δρομάκι τζείθθεμερου), πέρασα και από το Westend, (of, of, of, of…) και μου είχε αποδοθεί ο τίτλος του «Καταξιωμένου Θεατρικού Συγγραφέα». Τόσο καταξιωμένου που όταν πριν μερικά χρόνια, εβδομηκοντούτης πλέον, ήθελα να συνεργαστώ με έναν από τους πραγματικά ταλαντούχους και αξιόλογους νέους σκηνοθέτες μας, που η δουλειά του με τα κυπριακά έργα μού είχε αρέσει πάρα πολύ και του είπα: "*Είμαι ο Γιώργος Νεοφύτου, έγραψα αυτό το έργο και θα ήθελα να σας παρακαλέσω να το διαβάσετε και αν σας αρέσει να το ανεβάσετε*", με κοίταξε με μεγάλη έκπληξη και μου είπε με μεγάλο θαυμασμό: "Μπράβο!!! *Έγραψες τζαι άλλα ή εν το πρώτο σου;*"!

Είχαμε όμως μετά μια πάρα πολύ καλή και πετυχημένη συνεργασία.

[10] Σάββας Πατσαλίδης Οι μεγάλες προκλήσεις για το θέατρο του 21ου αιώνα. Χάρτης 77 – Μάϊος 2025