



ΓΕΩΡΓΙΑ ΣΠΑΝΟΥ

**ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ:  
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ  
ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ  
ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2004**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΥΠΟΒΛΗΘΕΙΣΑ ΣΤΟ  
ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ»

ΕΠΟΠΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΒΑΓΙΑ ΚΑΡΑΪΣΚΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ 2016

ISBN 978-9963-695-53-9

## ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφια Διδάκτωρ: Γεωργία Χ. Σπανού

Τίτλος Διατριβής: Κυπριακά Πολιτιστικά Φεστιβάλ: Πολιτιστικές Πολιτικές και Διαχείριση στην Κυπριακή Δημοκρατία από την Ανεξαρτησία μέχρι το 2004

**Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Πρόγραμμα Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό και εγκρίθηκε στις 12 Δεκεμβρίου 2016 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.**

Εξεταστική Επιτροπή:

Γιάννης Παπαδάκης

Καθηγητής στη Σχολή Κοινωνικών και Πολιτικών  
Επιστημών του Πανεπιστημίου Κύπρου (μέλος)

Σοφία Ιορδανίδου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στη Σχολή Κοινωνικών και  
Ανθρωπιστικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου  
Κύπρου (Πρόεδρος Εξεταστικής Επιτροπής)

Αντώνης Δανός

Αναπληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα Καλών Τεχνών  
του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου (μέλος)

Βάγια Καραϊσκού

Επίκουρη Καθηγήτρια στο Σχολή Ανθρωπιστικών και  
Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου  
Κύπρου (επιβλέπουσα)

Θεοπίστη Στυλιανού-Λάμπερτ

Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Πολυμέσων και  
Γραφικών Τεχνών στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο (μέλος)



Βάγια Καραϊσκού  
Επιβλέπουσα

Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών  
Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

ISBN 978-9963-695-53-9

*Η κουλτούρα είναι ένα είδος θεάτρου,  
όπου ποικίλα πολιτικά και ιδεολογικά  
ζητήματα αλληλοσυγκρούονται.  
Η κουλτούρα, όχι μόνο δεν είναι  
ένα γαλήνιο βασίλειο απολλώνειας ευγένειας,  
αλλά μπορεί να γίνει πεδίο  
μάχης, όπου τα διάφορα ζητήματα εκτίθενται στο φως  
της ημέρας και αλληλοσυγκρούονται [...].*

*Από Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός, Edward Said (1996), σ. 11.*

*Δεν έχουμε, λέω, καιρό για σοφίτες,  
δεν έχουμε πλεόνασμα γι' αποκοπή  
και παιδαριώδεις απογνώσεις,  
δεν έχουμε καιρό ν' αηδιάζουμε και να εγκλωβιζόμαστε.  
Τώρα πια δεν παίζουμε σβώλους, λέω,  
τώρα οι σβώλοι είναι μεγάλοι, λέω,  
τώρα πια οι διαφορές μας δεν είν' απάνω στο παιχνίδι,  
κι ούτε είναι καν αποκλειστικά δικές μας διαφορές όπως πριν,  
κι ούτ' έχουμε δικαίωμα να τις χειριζόμαστε εν λευκώ όπως πριν [...].*

*Από Δεύτερο Γράμμα στη Μητέρα, Κώστα Μόντη (1972).*

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή, με τίτλο «Κυπριακά Πολιτιστικά Φεστιβάλ: Πολιτιστικές Πολιτικές και Διαχείριση στην Κυπριακή Δημοκρατία από την Ανεξαρτησία (1960) έως το 2004», αποτελεί μια καταγραφή και κριτική ανάλυση των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία ως προς τη σχέση τους κυρίως με το πολιτικό πλαίσιο της χώρας και τις απορρέουσες ιδεολογίες. Η ανάδειξη του τομέα της πολιτιστικής πολιτικής και διαχείρισης στην Κυπριακή Δημοκρατία ως «αρένα» ιδεολογικών και πολιτικών αντιπαραθέσεων με καθοριστική επίδραση στη διαμόρφωση των κυπριακών πολιτιστικών φεστιβάλ την περίοδο 1960-2004 αποτελεί την κύρια συμβολή της έρευνας στην ευρύτερη μελέτη του εγχώριου πολιτιστικού πεδίου.

Η έρευνα στηρίχθηκε στη διεξοδική εξέταση αρχειακού υλικού οργανισμών και κρατικών φορέων, καθώς και δημοσιευμάτων στον ελληνοκυπριακό τύπο. Από το υλικό της πρώτης περιόδου των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία (1960-1974) τεκμηριώθηκε ότι αυτά στόχευαν κυρίως στην επανασύνδεση των Ελληνοκυπρίων με τις αρχαίες ελληνικές ρίζες και καταβολές, ώστε να εμπεδωθεί περαιτέρω ο ελληνοκεντρικός χαρακτήρας της πολιτισμικής τους ταυτότητας. Η ραγδαία επιδείνωση των σχέσεων των δύο κοινοτήτων, της ελληνοκυπριακής και της τουρκοκυπριακής, η οποία οδήγησε στην εισβολή του 1974, μετέτρεψε τον πολιτισμό και τη διαχείρισή του στο νησί σε μέσο ισχυροποίησης της εθνικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Η αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από τη διακυβέρνηση της χώρας το 1963, οδήγησε την Κυπριακή Δημοκρατία στην ενίσχυση της ιδεολογίας του πολιτισμικού εθνικισμού μέσω της αποκλειστικής σχεδόν εστίασης στην αρχαιοελληνική κληρονομιά και στη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή. Το κράτος στήριξε καλλιτέχνες και δράσεις πολιτιστικών φορέων και πνευματικών σωματείων που προέβαλαν την ελληνική «καταγωγή» στο πολιτιστικό αγαθό. Στον αντίποδα, κατά την ίδια περίοδο διοργανώσεις προερχόμενες κυρίως από τον χώρο της ελληνοκυπριακής Αριστεράς και αριστερών φορέων εν γένει, επικεντρώθηκαν, αντίθετα, στην προσπάθεια ανάδειξης της κυπροκεντρικής πτυχής της πολιτισμικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Οι προσπάθειες αυτές είχαν περιορισμένη απήχηση στην ελληνοκυπριακή κοινότητα. Ταυτόχρονα, η ανάγκη εφαρμογής ενός ορθολογικού και συγκροτημένου πολιτιστικού σχεδιασμού συνεχώς μετατίθετο στο μέλλον.

Κατά τη δεύτερη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ, ειδικά έως το 1990, οι πλείστες διοργανώσεις στο νησί λειτούργησαν στο πλαίσιο μιας πολιτικής εντατικής προβολής εθνικών μηνυμάτων και συμβολισμών με ιδεολογικό τους άξονα το δίπολο

«ελληνοκεντρισμός-κυπροκεντρισμός». Ταυτόχρονα, οι διοργανωτές χρησιμοποίησαν τα φεστιβάλ ως μέσο αύξησης του τουριστικού ρεύματος στο νησί. Επιπρόσθετα, αυτά λειτούργησαν ως πρόφαση για τη διατήρηση και ενίοτε την ενίσχυση των πελατειακών σχέσεων μεταξύ κράτους, διάφορων κυπριακών φορέων και ιδιωτών.

Η υποβολή αίτησης για την ένταξη της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση το 1990 έφερε σταδιακά στο προσκήνιο μια νέα ταυτότητα, την ευρωπαϊκή, η οποία προσέθεσε ένα νέο άξονα στο προαναφερόμενο ήδη παγιωμένο δίπολο, της «ευρωπαϊκής-ελληνοκεντρικής» ταυτότητας. Σε αυτό το νέο πλαίσιο, πολιτιστικές εκδηλώσεις και φεστιβαλικές διοργανώσεις πρόβαλαν αφενός τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πολιτιστική δημιουργία στο εγχώριο κοινό και, αφετέρου, υπογράμμιζαν τον σημαντικό ρόλο του ελληνικού πολιτισμού στη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού προβάλλοντας, ενισχύοντας εκ νέου στο εσωτερικό τον ελληνοκεντρικό πολιτισμικό εθνικισμό.

Κατά τη δεύτερη περίοδο των κυπριακών πολιτιστικών φεστιβάλ (1974-2004), η εμφάνιση ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων και οργανισμών διαφοροποίησε ουσιαστικά το εγχώριο φεστιβαλικό τοπίο παρά τη συνεχιζόμενη διαμάχη ανάμεσα στο προαναφερόμενο δίπολο, κυπροκεντρική και ελληνοκεντρική πολιτισμική ταυτότητα αλλά και το δίπολο «Ευρώπη-Κύπρος». Η παρουσία τους τροχοδρόμησε αλλαγές αναφορικά με την αντίληψη και τον ρόλο του πολιτισμού στην κυπριακή κοινωνία. Επιπρόσθετα, η χειραφέτησή τους από τις κρατικές πολιτικο-ιδεολογικές επιδιώξεις οδήγησε σταδιακά στη διοργάνωση εκδηλώσεων και φεστιβάλ που αποσκοπούσαν στην αισθητική εξέλιξη του κοινού και στην ουσιαστική επαφή του με νέες μορφές δημιουργίας.

## **ABSTRACT**

This doctoral thesis, entitled, “Cypriot Cultural Festivals: Cultural Policies and Management of the Republic of Cyprus since its Independence (1960) until 2004,” consists of a critical analysis of the cultural festivals which were organized in the Republic of Cyprus, focusing mainly on the relationship of the political framework and its resulting ideologies. The main contribution of the current research concerns the emergence of cultural policy and management in the Cypriot Republic as an ‘arena’ for ideological and political confrontations, with decisive effect in the formation of Cypriot cultural art festivals during the period of 1960-2004.

The research has been based on a thorough examination of archival material from organisations and governing bodies, as well as publications written in the Greek-Cypriot press. The data provided was drawn upon the first period of the Cypriot Republic of Cultural festival (1960-1974) documenting, that local festivals mainly aimed at the reunification of Greek-Cypriots with their ancient Greek roots and origins, in order to further consolidate their Greek-centric characteristics of their cultural identity. The rapid deterioration of the two communities, the Greek-Cypriot and the Turkish-Cypriot relations, led to the Turkish invasion which transformed the island’s cultural and management into a means of a tool used to strengthen the national and cultural identity of the Greek-Cypriots. The state supported artists and activities of cultural and spiritual bodies that promoted the Helleno-centric ‘origin’ of the cultural possessions. During that period, events organized on the Greek-Cypriot side, by the Greek-Cypriot Left, focused, in contrast to the efforts of the Cypriot-centered aspects of the locals’ cultural identity, although with limited impact to the members of the Greek Cypriot community. Simultaneously, the need to implement a rational and coherent cultural plan was postponed for the future.

Moreover, until 1990, the majority of cultural festivals organised on the island, functioned in an intensive political projection of national messages and symbolisms with ideologies focusing on bipole, ‘Hellenocentric-Cypriotcentralic’. Concurrently, the organisers took the opportunity to use the festivals as a way of increasing the influx of tourists to the island. Additionally, these events functioned as an excuse for maintaining and unifying the inner relationships between clients and their countries on different local bodies and individuals. These events and art festivals, promoted the contemporary European cultural creativity to the local audience, however they underlined the important role of the Greek culture in the formation of the European culture, emphasising a diverse kind of Hellenocentric cultural nationalism to the local people.

During the second period of the Cypriot arts festival (1974-2004), the appearance of private cultural institutes and agencies differentiated substantially the local festival landscape, despite the ongoing controversy between the aforementioned dispute among the Cypriot-Centric and the Greek-Centric cultural identity, as well as the bipole 'Europe-Cyprus'. Their presence initiated changes regarding the perception and the role of culture in the local society. In addition, their emancipation from the state political-ideological aspirations lead to the launch of cultural events and festivals which aimed at the aesthetic development of their audience, initiating its contact with new creative art forms.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στη διάρκεια αυτού του «ταξιδιού» μέχρι την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής πολλοί άνθρωποι μού πρόσφεραν πρόθυμα τη βοήθειά τους. Με την ευκαιρία θα ήθελα να τους ευχαριστήσω από καρδιάς. Θερμές ευχαριστίες εκφράζω προς την Ευδοκία Τιμοθέου, τον Νίκο Νικολάου, την Ελένη Νικήτα, τη Μαρίνα Σταυρινίδου και τον Παύλο Παρασκευά από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, τον Δημήτρη Θεοδώρου από το Ιστορικό Αρχείο Λεμεσού, τον Κονή Τάκη και τον Παγιάτα Ιωσήφ από τον Νεοκυπριακό Σύνδεσμο, τον Νεόφυτο Νεόφυτου και την Αγγέλα Χριστοφίδου από το Διεθνές Ινστιτούτου Θεάτρου Κύπρου, τη Γεωργία Ντέτσερ, τη Μελίνα Σχοινή, τον Αντώνη Γεωργίου, την Παναγιώτα Καυκαρίδου, τον Μιχάλη Πιερή, την Άντρη Μιχαήλ, τον Γιώργο Τσαγγάρη, τον Γιάγκο Χατζηγιάννη, τη Hekkers Melissa, τη Γεωργιάδου Υβόννη, την Έλενα Χριστοδουλίδου, την Αριάνα Οικονόμου, τον Τίτο Κολώτα, την Αναξαγόρα Νάτια, τον Ιερίδη Βασίλη, τον Λεωνίδου Χάρη, την Kathrin Deventer, τον Mario Frendo, την Ελλάδα Ευαγγέλου και τη Βαλεντίνα Θεοδοσίου. Ευχαριστίες επίσης στον Γιάννη Παπαδάκη και τη Θεοπίστη Στυλιανού Lambert για τα πολύτιμα σχόλιά τους ως μέλη της Πενταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής. Θερμότερες ευχαριστίες και ευγνωμοσύνη οφείλω στον Αντώνη Δανό και τη Σοφία Ιορδανίδου, μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, για τις πάντα ουσιαστικές παρεμβάσεις και δημιουργικές παρατηρήσεις και υποδείξεις που μου έκαναν κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής.

Ευχαριστίες επίσης στους εργαζόμενους των βιβλιοθηκών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου, του Πανεπιστημίου Κύπρου, του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου, της Κυπριακής Βιβλιοθήκης, της Βιβλιοθήκης της Αρχιεπισκοπής και της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Λεμεσού για την πολύτιμη βοήθειά τους. Θα ήθελαν επίσης να ευχαριστήσω και όσους αφουγκράστηκαν τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς μου κατά την πορεία αυτού του ταξιδιού από το οικογενειακό και φιλικό μου περιβάλλον. Προπάντων ευχαριστίες και απέραντη ευγνωμοσύνη χρωστώ στη Βάγια Καραϊσκού, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Πρόγραμμα Σπουδών «Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό», στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου για την ουσιαστική στήριξη που μου παρείχε καθ' όλη την πορεία της εκπόνησης αυτής της διατριβής ως επιβλέπουσα και προπάντων για το γεγονός ότι πίστεψε σε εμένα και στην έρευνά μου. Ως εκ τούτου, της την αφιερώνω.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	III
ABSTRACT.....	V
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	VII
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ .....	XI
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	XIII
1. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ: ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ-ΤΑΣΕΙΣ .....	XIII
2. Η ΈΡΕΥΝΑ ΣΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΟΜΕΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ.....	XV
3. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΈΡΕΥΝΑΣ.....	XIX
4. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΕΦΑΛΑΙΩΝ – ΔΟΜΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ .....	XXIV
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟ .....</b>	<b>1</b>
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1. Έθνη και Εθνικισμός.....	5
2. Πολιτισμικός Εθνικισμός: Πορεία Εξέλιξης και Κυριότεροι Εκπρόσωποι .....	15
3. Οι Πολλαπλοί Ρόλοι των Φεστιβάλ.....	21
3.1. Τα Φεστιβάλ ως Εργαλεία Διαμόρφωσης Συλλογικής Ταυτότητας.....	21
3.2. Τα Φεστιβάλ ως Μέσα Προώθησης Κοσμοπολιτισμού και ως Βήμα Αναγνωρισιμότητας Μικρών Κρατών.....	34
3.3. Τα Φεστιβάλ ως Μέσα Ανάπτυξης της Οικονομίας .....	35
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – 1960-1974: ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΞΑΡΣΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΟΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΥ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ.....</b>	<b>38</b>
Α. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ-ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1960-1974 .....	38
1. Οι Ρίζες του Εθνικισμού (πριν την Ανεξαρτησία).....	38
1.1. Η Εκκλησία της Κύπρου σε Ρόλο Διαμορφωτή Εθνικής Συνειδησης .....	39
1.2. Η Βρετανική Διακυβέρνηση της Κύπρου .....	45
2. Η Εξέλιξη του Εθνικισμού μετά την Ανεξαρτησία (1960) – Εισαγωγή .....	46
2.1. Η Στάση των Ελληνοκυπρίων .....	48
2.2. Η Στάση των Τουρκοκυπρίων.....	51
2.3. Οι Κοινοτικές Συνελεύσεις .....	52
2.3.1. Στόχοι της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης (ΕΚΣ) .....	53
2.3.2. Εξαρτήσεις και Συνέπειες .....	54
2.3.3. Πολιτιστικές Δράσεις της ΕΚΣ .....	55
2.4. Η Τουρκική Κοινοτική Συνέλευση (ΤΚΣ) και το Τουρκοκυπριακό Πολιτιστικό Τοπίο .....	58
2.5. Η Ελληνοκυπριακή Παιδεία τη Δεκαετία του 1960.....	59
2.6. Πνευματικά-λαογραφικά Σωματεία και Εκδόσεις: η Συμβολή τους στα Θέματα Ταυτότητας.....	61
2.7. Η Ανάδυση της Νέας Ταυτότητας .....	64
Β. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1960-1974 .....	65
ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ .....	65
1. Ιδεολογικές Εξαρτήσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας στο Νησί από το Εθνικό Κέντρο .....	66
2. Πολιτιστική Δημιουργία στην Κυπριακή Δημοκρατία (1960-1974) .....	75
2.1. Παράγοντες που επίδρασαν στην Εγχώρια Δημιουργία.....	75
2.2. Πολιτιστικές Δράσεις της Εκκλησίας της Κύπρου .....	78
2.3. Πολιτιστικές Δράσεις της Ελληνοκυπριακής Αριστεράς .....	80
3. Το Πολιτιστικό Πρόσωπο της Κυπριακής Δημοκρατίας στο Εξωτερικό .....	81
3.1. Πολιτιστικές Συμφωνίες με Ξένες Χώρες.....	82
3.2. Συμμετοχή Ελληνοκυπρίων Καλλιτεχνών σε Διεθνή Πολιτιστικά Φεστιβάλ και Συναντήσεις και η Παγκόσμια Περιοδεία της Έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου .....	83
Γ. ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ (1960-1974) .....	85
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	85
1. Οι Πρώτες Συζητήσεις και Προβληματισμοί για τη Διοργάνωση Πολιτιστικών Φεστιβάλ στην Κύπρο .....	89
2. Τα Φεστιβάλ της Πρώτης Περιόδου (1960-1974) .....	92
2.1. Φεστιβάλ στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας: Σημειολογία Χώρου, Στόχοι και Σκοπιμότητες .....	93
2.2. Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος – Εγκαίνια Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας (1963) .....	96
2.3. Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας (1973) .....	99
2.4. Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (1969-1974).....	100
2.4.1. Στόχοι και Χαρακτηριστικά διοργάνωσης.....	101
2.4.2. Μετακλήσεις Καλλιτεχνικών Ομάδων από Ξένες Χώρες και Οικονομικά .....	105

3. Σύνομες Διαπιστώσεις για την Πρώτη Περίοδο Πολιτιστικών Φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία (1960 έως 1974).....	111
---	-----

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΟΚΕΝΤΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΥΠΡΟΚΕΝΤΡΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ Η ΕΥΡΩΠΑΙΚΗ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΩΣ ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΑΛΛΑΓΩΝ ΣΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ .....114**

A. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ-ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1974-2004 .....	114
1. Ιδεολογικό και Πολιτικό Πλαίσιο της Περιόδου στις Δύο Κοινότητες – Κυρίαρχες Τάσεις, Διλήμματα και Αντιπαράθεσεις.....	114
B. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1974-2004.....	120
1. Το Πολιτισμικό Πλαίσιο: 1974-1993.....	120
2. Το Πολιτισμικό Πλαίσιο: 1993-2004.....	125
2.1. Πολιτισμική Επαναπροσκόλληση στην Ελλάδα .....	128
2.2. Πρόσληψη του Ρόλου του Πολιτισμού στον Πολιτικό Λόγο.....	130
2.3. Ευκαιρίες Ανεξαρτητοποίησης της Εγχώριας Καλλιτεχνικής Δημιουργίας.....	132
3. Οικονομικά Δεδομένα της Κυπριακής Δημοκρατίας (1974-2004) και Επιδράσεις τους στον Πολιτιστικό Τομέα .....	136
Γ. ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ (1974-2004) .....	139
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	139
ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ .....	145
1. Διεργασίες για τη Διοργάνωση Κρατικού Φεστιβάλ (1988-1991) .....	145
2. Οι Απόψεις του Μπρόζατ Τίλμαν για τη Διοργάνωση Κρατικού Φεστιβάλ .....	147
3. Η Προκαταρκτική Μελέτη .....	149
4. Πολιτιστικός Σεπτέμβρης (1991-1992).....	152
4.1. Στόχοι .....	152
4.2. Στάση Ελληνοκυπρίων Καλλιτεχνών στις Επιλογές των Διοργανωτών .....	153
4.3. Ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης και η Γεωγραφική Διασπορά του .....	156
4.4. Συμμετοχή Κοινού στις Εκδηλώσεις του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη.....	158
4.5. Οικονομικά Δεδομένα Διοργανώσεων .....	159
4.6. Η Πολιτική Χροιά.....	160
4.7. Αλλαγή Σκυτάλης: από τον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη στα ΚΥΠΡΙΑ .....	161
5. Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ.....	162
Εισαγωγή.....	162
5.1. Στόχοι της διοργάνωσης (1993-2004).....	163
5.2. Η Προσέλευση Κοινού .....	164
5.3. Οι Ελληνοκύπριοι Δημιουργοί στη Διοργάνωση .....	170
5.4. Η Προβολή των Εκδηλώσεων.....	174
5.5. Πολιτιστική Αποκέντρωση και Γεωγραφική Διασπορά Εκδηλώσεων .....	175
5.5.1. Οι Εκδηλώσεις στην Πάφο.....	175
5.5.2. Οι Εκδηλώσεις στη Λάρνακα .....	177
5.5.3. Οι Εκδηλώσεις στη Λεμεσό.....	179
5.6. Προτάσεις για μια πιο Αποτελεσματική Διαχείριση του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ – Κριτική στον Θεσμό.....	182
5.7. Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ: Μερικά Συμπεράσματα και Επισημάνσεις.....	186
ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΔΗΜΩΝ .....	189
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	189
1. Φεστιβάλ Λευκωσίας (1976).....	190
2. Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (1969-1989).....	192
2.1. Στόχοι Διοργάνωσης .....	192
2.2. Περιεχόμενο Διοργάνωσης και Αδυναμίες .....	194
2.3. Διάδοχοι Φεστιβαλικοί Θεσμοί του ΔΚΦΛ .....	197
3. Φεστιβάλ Δήμου Λάρνακας .....	198
3.1. Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής και Φεστιβάλ Λάρνακας (1998).....	199
4. Παμπάφια (1970-1997) και Φεστιβάλ Πάφια (1992-1998).....	200
ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ ΚΑΙ ΦΟΡΕΩΝ .....	201
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	201
ΘΕΜΑΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ.....	203
1. Φεστιβάλ Όπερας – Paphos Aphrodite Festival (1999).....	203
1.1. Γενικά Χαρακτηριστικά .....	203
1.2. Αδυναμίες και Χαμένες Ευκαιρίες – Μια Κριτική στο Paphos Aphrodite Festival .....	205
2. Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής.....	209
2.1. Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου του Ιδρύματος «Φάρος» (2001) .....	209
2.1.1. Περιεχόμενο Διοργανώσεων (2001-2004).....	211

2.2. Φεστιβάλ Βερεγγάρια (2003-2011) .....	212
3. Φεστιβάλ Θεάτρου: Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (1997) .....	214
3.1. Γενικά Χαρακτηριστικά Διοργάνωσης και Στόχοι .....	214
3.2. Συμμετοχή Κοινού στη Διοργάνωση και Οικονομικά Δεδομένα .....	216
3.4. Αδυναμίες και Προβλήματα Διοργάνωσης .....	220
4. Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού .....	221
4.1. Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού ή Πλατφόρμα – Χορευτικές Συναντήσεις (2002).....	223
4.1.1. Χαρακτηριστικά – Στόχοι .....	223
4.1.2. Αδυναμίες της Διοργάνωσης .....	224
4.2. Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού (1997).....	226
4.2.1. Η Κρατική Χορηγία στη Διοργάνωση και Συμμετοχή του Κοινού .....	227
4.2.2. Αδυναμίες Διοργάνωσης και Προοπτικές.....	228
4.2.3. Οφέλη από την Παρουσία της Πλατφόρμας και του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού.....	229
5. Φεστιβάλ κινηματογράφου.....	229
5.1. Κινηματογραφικοί Ορίζοντες (2001-2003) .....	230
5.2. Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων – Όψεις του Κόσμου (2002).....	231
5.2.1. Χαρακτηριστικά και Στόχοι.....	231
5.2.2. Μια Αδυναμία και μια Διαφοροποίηση της Διοργάνωσης .....	232
5.3. Φεστιβάλ Εναλλακτικού και Underground Κινηματογράφου Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου (2002) .....	233
5.4. Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων – Χperimental (2002-2009) .....	234
6. Πολιτιστικό Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου (1998) .....	235
6.1. Στόχοι, Χαρακτηριστικά, Εκδηλώσεις .....	235
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>239</b>
1. Πολιτικός και Πολιτισμικός Εθνικισμός στο Κυπριακό Πολιτιστικό Τοπίο και στα Πολιτιστικά Φεστιβάλ.....	243
2. Ο Ρόλος των Πολιτικών Εξελίξεων στη Διαμόρφωση των Πολιτιστικών Φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία .....	250
3. Πολιτιστική Διαχείριση και Φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία.....	253
4. Νέες Προκλήσεις.....	259
5. Νέα Ερωτήματα και Αφετηρία για Μελλοντική Έρευνα .....	264
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>267</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>270</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – ΠΙΝΑΚΕΣ.....</b>	<b>309</b>

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 1 – Προϋπολογισμός Πολιτιστικού Σεπτέμβρη και η Χρηματική Συνδρομή του Εκάστοτε Συνδιοργανωτή.....	158
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 2 – Εκπροσώπηση Μορφών Τέχνης στο Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004.....	165
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 3 – Προϋπολογισμός Πολιτιστικών Υπηρεσιών για τα ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004.....	166
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 4 – Συμμετοχικότητα και Εισιτήρια σε Πέντε Διοργανώσεις των ΚΥΠΡΙΩΝ.....	168
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 5 – Εξωτερικές και Εγχώριες Παραγωγές στα Πλαίσια του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ.....	170
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 6 – Αριθμός Παραστάσεων στην Πάφο στα Πλαίσια των Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004.....	176
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 7 – Αριθμός Παραστάσεων στη Λάρνακα στα Πλαίσια των Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004.....	177
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 8 – Αριθμός Παραστάσεων στη Λευκωσία και Λεμεσό στα Πλαίσια των Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1992-2010.....	178
ΠΙΝΑΚΑΣ 9 – Αριθμός Συμμετοχών από Άλλες Χώρες στο Δ.Κ.Φ.Λ.....	192
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 10 – Παραγωγές και Κρατική Χορηγία για το Paphos Aphrodite Festival την Περίοδο 1999 – 2004.....	203
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 11 – Τιμές Εισιτηρίων του Paphos Aphrodite Festival από 1999 μέχρι 2004.....	204
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 12 – Προσέλευση Κοινού στις Διοργανώσεις του Paphos Aphrodite Festival από το 1999-2004.....	205
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 13 – Εισιτήρια Διοργανώσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2000 – 2004.....	215
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 14 – Χρηματοδότηση του Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος από το 2000 έως το 2004.....	216
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 15 – Χρηματοδότηση Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού και της Πλατφόρμας από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες.....	221

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 16 – Χρηματοδότηση του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Λεμεσού από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες.....	226
ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 17 – Συμμετοχή Θεατών στις Παραστάσεις του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Λεμεσού από 2001 έως 2004.....	226

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### 1. Πολιτιστικά Φεστιβάλ: Κυρίαρχες Προσεγγίσεις-Τάσεις

Η εμφάνιση του κλάδου των Πολιτισμικών Σπουδών,<sup>1</sup> με κύριο γνώρισμά του τη διεπιστημονικότητα,<sup>2</sup> κατέστησε τη μελέτη των φεστιβάλ και των δημόσιων εορτασμών και εκδηλώσεων δημοφιλές αντικείμενο στην ακαδημαϊκή έρευνα.<sup>3</sup> Η πληθώρα των δημοσιευμένων άρθρων και βιβλίων ανέδειξαν δύο κυρίως προσεγγίσεις-τάσεις. Η πρώτη ερευνητική τάση επικεντρώθηκε στη μελέτη των φεστιβαλικών θεσμών ως γεγονότα ή προϊόντα, τα οποία οι εκάστοτε κρατικές υπηρεσίες επιδίωκαν να καταστήσουν «εργαλεία ελέγχου της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας».<sup>4</sup> Τα πολιτιστικά φεστιβάλ λειτούργησαν προς δύο κατευθύνσεις: στη δημιουργία μιας εθνοκεντρικής ταυτότητας ή/και μιας κοσμοπολίτικης-διεθνούς ταυτότητας των πολιτών. Επιπλέον αξιοποιήθηκαν και ως μέσα αναγνώρισης, προβολής και ανάδειξης του πολιτισμικού πλούτου των κρατών στο εξωτερικό. Βασικό εργαλείο ανάλυσης εδώ αποτέλεσε το ιδεολογικό και το πολιτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν οι φεστιβαλικές διοργανώσεις. Η δεύτερη ερευνητική τάση εξετάζει τα φεστιβάλ τεχνών ως οικονομικό φαινόμενο στο πλαίσιο της ανάπτυξης της λεγόμενης παγκόσμιας «πολιτιστικής βιομηχανίας».<sup>5</sup> Μαζικό κοινό – εγχώριο και ξένο – συγκεντρώνεται για να παρακολουθήσει διάφορες εκδηλώσεις, οι οποίες αποφέρουν έσοδα στους διοργανωτές και ταυτόχρονα ενισχύουν την τοπική οικονομία. Σε οικονομικούς όρους, τα φεστιβάλ αποτελούν μέσο για την αναβάθμιση του προσφερόμενου τουριστικού προϊόντος, συμβάλλουν στην προσέλκυση του λεγόμενου «πολιτιστικού τουρισμού» και συνεπώς στην αύξηση του τουριστικού ρεύματος. Οι

---

<sup>1</sup> Η δημιουργία του επιστημονικού πεδίου των Πολιτισμικών Σπουδών χρονολογείται από τη δεκαετία του '60 και του '70. Από τη δεκαετία του '80 και μετά παρατηρείται αύξηση της επιρροής και της διάχυσης της πολιτισμικής θεωρίας σε όλο το φάσμα των κοινωνικών επιστημών. Ο κλάδος των Πολιτισμικών Σπουδών συνέδεσε την κουλτούρα με τη δημόσια σφαίρα και έκανε εμφανέστερη την πολιτική της διάσταση στα ζητήματα που αφορούν στη διαχείριση συμβολικών νοημάτων, της ταυτότητας και της μνήμης. Ζορμπά, 2014: 62, 63. Οι ακαδημαϊκοί Raymond Williams, Richards Hoggard και Stuard Hall θεωρούνται ιδρυτές του νέου ακαδημαϊκού πεδίου που αφορά στη μελέτη της κουλτούρας στην κοινωνία. Bartie, 2014: 7. Τα βιβλία των Williams, *Culture and Society* (1958), *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (1985) και το *Uses of Literacy* (2009) του Hoggard, αντίστοιχα, θεωρούνται καθοριστικά στην επιστημονική οριοθέτηση του νέου κλάδου σπουδών αφού καθόρισαν την ιδεολογική βάση και σκοπούς της λεγόμενης «Σχολής του Birmingham στις Πολιτιστικές Σπουδές», η οποία ιδρύθηκε το 1964 στο οικείο πανεπιστήμιο.

<sup>2</sup> Οι Πολιτισμικές Σπουδές στην προσπάθειά τους να βρουν εργαλεία ερμηνείας διαφόρων φαινομένων χρησιμοποιούν την κοινωνιολογία, την ιστορία της τέχνης, τις μεταποικιακές σπουδές, την οικονομική και την αναπτυξιακή διάσταση της κουλτούρας, την πολιτιστική βιομηχανία, τις διαδικασίες παγκοσμιοποίησης, την πολιτιστική θεωρία και τη θεωρία ταυτοτήτων. Ζορμπά, 2014: 62. Ozkirimli, 2000: 191.

<sup>3</sup> Schloss, 2001: 46.

<sup>4</sup> Magelsen, 2005: 33.

<sup>5</sup> Ο όρος «πολιτιστικές βιομηχανίες» αποτελεί βασική έννοια της Σχολής της Φρανκφούρτης. Με κύριους εκπροσώπους τους Marx Horkheimer και Theodor Adorno, ασκήθηκε κριτική στη μαζική κουλτούρα που στόχευε μονοδιάστατα στην ψυχαγωγία, την κατανάλωση και την ομοιομορφία στο καλλιτεχνικό στυλ. Επισημάνθηκαν οι εξελίξεις στον πολιτιστικό τομέα μετά τις αλλαγές στην καθημερινότητα των ανθρώπων λόγω της παγκοσμιοποίησης, της προόδου της τεχνολογίας και του ρόλου των ΜΜΕ στη χειραγώγηση του κοινού προς τη δημοφιλή κουλτούρα (pop culture). Οι προαναφερόμενες αλλαγές είχαν ως αποτέλεσμα την ανατροπή των προϋπαρχουσών ισορροπιών μεταξύ της κοινωνίας, της οικονομίας και του πολιτισμού. Adorno, Horkheimer, 1984. Βερνίκος κ.α., 2005.

επιλογές των εκδηλώσεων στοχεύουν στην ικανοποίηση πολιτιστικών προτιμήσεων και αναγκών του ξένου κοινού, έτσι ώστε να μεγιστοποιηθεί το οικονομικό όφελος των διοργανωτών. Παράλληλα, οι διοργανώσεις συνιστούν ένα εξαιρετικό παράδειγμα προβολής της εγχώριας δημιουργικότητας και χώρο που ευνοεί την επιτάχυνση της διαδικασίας πολιτιστικής ομογενοποίησης και παγκοσμιοποίησης.

Τα πολιτιστικά φεστιβάλ ή φεστιβάλ τεχνών (ως συνώνυμος και ισοδύναμος όρος για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας), που διοργανώθηκαν στην Κυπριακή Δημοκρατία την περίοδο 1960 έως το 2004, εξυπηρέτησαν τις δύο προαναφερόμενες τάσεις, άλλοτε προσαρμοσμένα στις οικονομικές στρατηγικές και άλλοτε στην εξυπηρέτηση ιδεολογικών-πολιτικών επιδιώξεων του κράτους. Οι δύο χρονολογίες (1960 και 2004) αποτελούν ορόσημα για την Κύπρο: την αρχή της ανεξάρτητης πολιτικής της υπόστασης και την ένταξή της στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Στην προκειμένη περίπτωση, ο όρος «φεστιβάλ» χρησιμοποιείται για να ορίσει τις περιοδικές, επαναλαμβανόμενες εκδηλώσεις, οι οποίες συμβάλλουν άμεσα στην ψυχαγωγία του κοινού και έμμεσα στην καλλιέργεια της αίσθησης της ταύτισης των μελών της κοινότητας με κοινές αξίες και δεσμούς εθνικούς, ιστορικούς, θρησκευτικούς και ιδεολογικούς.<sup>6</sup>

Με το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, η διοργάνωση φεστιβάλ και δημόσιων εορτασμών αποτέλεσε διεθνώς αρμοδιότητα του κράτους και των θεσμών του, στο πλαίσιο της εφαρμογής της λεγόμενης «δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής».<sup>7</sup> Η «δημόσια πολιτιστική πολιτική» χρησιμοποιήθηκε για να ορίσει το ενδιαφέρον των κρατών για την κουλτούρα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή σχετιζόταν με την πολιτική, την «επικρατούσα ιδεολογία»<sup>8</sup> στην εκάστοτε χώρα αλλά και τη σχέση της με τις κυρίαρχες «πολιτισμικές θεωρίες».<sup>9</sup> Στο πλαίσιο της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής στα Δυτικά κράτη, κατά το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρήθηκε εφαρμογή διάφορων

---

<sup>6</sup> Falazzi, 2010.

<sup>7</sup> Η γενέθλια πράξη της δημόσιας πολιτισμικής πολιτικής θεωρείται ότι έγινε το 1959 στη Γαλλία με την ανάθεση του Υπουργείου Πολιτισμού από τον στρατηγό Ντε Γκωλ στον Αντρέ Μαλρώ. Ζορμπά, 2014: 54.

<sup>8</sup> Ανάλογα με την πολιτική ιδεολογία της κάθε χώρας ήταν ανάλογο και το μοντέλο της πολιτιστικής διαχείρισης. Για παράδειγμα, η Σοβιετική Ένωση επηρεασμένη από τη μαρξιστική θεωρία ακολούθησε το δίπολο βάση-εποικοδόμημα με το σύνθημα «η τέχνη για τον λαό», το οποίο έπαιρνε υπόσταση μέσω ενεργειών για μαζικό εγγραμματισμό και την προώθηση της προπαγάνδας υπέρ του σοσιαλισμού. Στις ΗΠΑ, εξαιτίας της επικράτησης της ιδεολογίας του φιλελευθερισμού και του καπιταλισμού, η κρατική παρέμβαση στον πολιτισμό εκχωρήθηκε στους ιδιώτες και στην ιδιωτική πρωτοβουλία, με αποτέλεσμα η πολιτιστική διαχείριση να συνδεθεί με τους νόμους της αγοράς.

<sup>9</sup> Επιγραμματικά οι κυρίαρχες πολιτιστικές θεωρίες επικεντρώνονται: α) στη Σχολή της Φρανκφούρτης, με κύριους εκπροσώπους τους Horkheimer και Adorno, η οποία έγειρε ερωτήματα αναφορικά με την επίδραση της τεχνολογίας στην αναπαραγωγή της δημοφιλούς κουλτούρας, Adorno et al., 1991, β) στις θεωρητικές αναλύσεις του Michel Foucault που αφορούν στην έννοια της εξουσίας και την κυβερνητικότητα (governmentality), Foucault, 2009, γ) στον Pierre Bourdieu, ο οποίος επικεντρώθηκε στις έννοιες του συμβολικού-πολιτισμικού κεφαλαίου και της διάκρισης, Bourdieu, 2011 και, τέλος, δ) στους θεωρητικούς Saussure, Lacan, Barthes, Derrinda που επινόησαν και χρησιμοποίησαν θεωρίες δομισμού και μεταδομισμού για να ερμηνεύσουν τον ρόλο των ΜΜΕ και των δικτύων στην κουλτούρα., Smith, 2006, 84-92, 161-188.

«πολιτιστικών μοντέλων».<sup>10</sup> Σε καθένα από αυτά γινόταν προσπάθεια αναδιατύπωσης της δημόσιας πολιτικής στον πολιτισμό με απώτερο σκοπό την εξυπηρέτηση πολιτικών στόχων και επιδιώξεων. Στον σχεδιασμό της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής λήφθηκαν υπόψη στόχοι που αφορούσαν την οικοδόμηση της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας, τη διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς, τη διαχείριση των αλλαγών στη διεθνή διπλωματία και τις τάσεις εμπορευματοποίησης της πολιτιστικής εμπειρίας. Όπως καταγράφεται στα κεφάλαια 2 και 3, όπου τίθενται θέματα που αφορούν στην πολιτιστική διαχείριση στην Κυπριακή Δημοκρατία, το εγχώριο (κυπριακό) πολιτιστικό μοντέλο υπήρξε και εξακολουθεί να παραμένει μέχρι σήμερα συγκεντρωτικό, αφού η πολιτιστική διαχείριση αποτελεί μια – σχεδόν αποκλειστικά – κρατική υπόθεση. Η διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ στο νησί, ως συστατικό στοιχείο αυτού που αποκαλείται «πολιτική για τον πολιτισμό» ή «πολιτιστική πολιτική» ή «πολιτιστική διακυβέρνηση» αποτέλεσε ευθύνη και δικαιοδοσία του αρμόδιου κρατικού πολιτιστικού τμήματος και άλλων κρατικών θεσμών. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις ιδιωτικής πρωτοβουλίας που παρατηρήθηκαν στον πολιτιστικό τομέα κατά το δεύτερο μισό της δεύτερης περιόδου (1993-2004), όπως ορίστηκε για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, δεν είχαν την ένταση ώστε να επέλθει δραματική διαφοροποίηση στο μοντέλο της επίσημης πολιτιστικής διαχείρισης στο νησί.

Η παρούσα έρευνα φτάνει χρονικά μέχρι το 2004 και εξετάζει έναν αριθμό διοργανώσεων, οι οποίες αποτέλεσαν πρωτοβουλία κρατικών, τοπικών και ιδιωτικών φορέων. Η ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση εκείνη τη χρονιά σηματοδότησε την ενεργότερη εμπλοκή ιδιωτικών πολιτιστικών φορέων στο φεστιβαλικό τοπίο – και συγχρονίστηκε έστω και με χρονική καθυστέρηση – με τις εξελίξεις σε διεθνές πολιτιστικό επίπεδο. Από αυτή την περίοδο και εξής, η διοργάνωση φεστιβάλ εκλαμβάνεται και ως επιχειρηματική δραστηριότητα στον χώρο του θεάματος. Ως εκ τούτου, ερευνήθηκε εάν η ιδιωτική πρωτοβουλία στο πολιτιστικό τοπίο και ειδικότερα στη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ επέφερε διαφοροποιήσεις στον εγχώριο πολιτιστικό τομέα σε ιδεολογικό και σε διαχειριστικό επίπεδο.

## **2. Η Έρευνα στον Πολιτιστικό Τομέα στην Κύπρο**

---

<sup>10</sup> Τα κύρια μοντέλα πολιτιστικής πολιτικής είναι: 1. το «συγκεντρωτικό μοντέλο» διαχείρισης του πολιτισμού, το οποίο εφαρμόστηκε στη Γαλλία με το κράτος να έχει την πρωτοβουλία των κινήσεων αναφορικά με τις διάφορες πολιτιστικές δράσεις και δραστηριότητες, 2. το «αποκεντρωτικό μοντέλο», το οποίο εφαρμόστηκε στη Γερμανία και είχε εθνικο-ιστορικό χαρακτήρα, 3. το «βρετανικό μοντέλο», το οποίο προσηλώθηκε στη στρατηγική των ανεξάρτητων φορέων διαχείρισης και 4. το «φιλελεύθερο μοντέλο» ή το «αμερικάνικο μοντέλο», το οποίο βασίστηκε στην ιδιωτική χορηγία με αντάλλαγμα τη φοροαπαλλαγή. Ζορμπά, 2014: 56, 57. Νικήτα, 2010α: 14.



Οι φεστιβαλικές διοργανώσεις παρά τη σημασία τους ως εργαλεία διαμόρφωσης συλλογικής ταυτότητας και αποκόμισης οικονομικών ωφελειών και ως μέσα προώθησης της νέας πολιτιστικής δημιουργίας στο διαρκώς μεταβαλλόμενο κυπριακό πολιτιστικό τοπίο, δεν έγιναν έως τώρα αντικείμενο εκτενούς και εμπειριστατωμένης διερεύνησης και τεκμηρίωσης από την κυπριακή ακαδημαϊκή κοινότητα. Η έρευνα σχετικά με τις κοινωνικές, πολιτισμικές και οικονομικές επιπτώσεις των πολιτιστικών φαινομένων έχει ακόμη πολλά κενά. Επιπρόσθετα, η συζήτηση αναφορικά με το πώς ο πολιτισμός ενδέχεται να χρησιμοποιήθηκε από την πολιτική και τους πολιτικούς για τη διαμόρφωση συλλογικής ταυτότητας και συνείδησης στους Ελληνοκυπρίους είναι επίσης ανύπαρκτη.

Η απουσία τριτοβάθμιας εκπαίδευσης στο νησί μέχρι το 1992, οπότε και ιδρύθηκε το Πανεπιστήμιο Κύπρου, είναι ένας από τους λόγους για την παρατεταμένη απουσία έρευνας και τεκμηρίωσης στο πεδίο του πολιτισμού. Ακόμη και με τη μεταγενέστερη λειτουργία των άλλων δύο κρατικών πανεπιστημίων (Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου και Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου) αλλά και των ιδιωτικών πανεπιστημίων, η κατάσταση αναφορικά με την έρευνα στο πολιτιστικό πεδίο δε διαφοροποιείται σημαντικά. Η απουσία συναφών ακαδημαϊκών τμημάτων, όπως μιας Σχολής Καλών Τεχνών, ενός τμήματος Πολιτιστικών Σπουδών ή ενός τμήματος Πολιτιστικής Διαχείρισης, συνέβαλε στην αδράνεια στους σχετικούς τομείς έρευνας.<sup>11</sup> Η προαναφερόμενη διαπίστωση γίνεται ακόμη πιο σοβαρή, αν ληφθεί υπόψη η διαθεματικότητα των ερωτημάτων που τίθενται στον πολιτιστικό τομέα και η δυνατότητά τους να βρουν ερευνητικό ενδιαφέρον από τις υφιστάμενες ακαδημαϊκές σχολές, όπως είναι οι Σχολές Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών στα κρατικά και ιδιωτικά κυπριακά πανεπιστήμια. Η απουσία ερευνητικών δεδομένων στον πολιτιστικό τομέα ενδέχεται να σχετίζεται με ιδεολογικά κωλύματα, η ύπαρξη των οποίων ακυρώνει τόσο την κριτική προσέγγιση όσο και τις προσπάθειες για την αναβάθμιση και την ορθολογιστική διαχείριση θεσμών του ευρύτερου κράτους. Επιπλέον, ζητήματα ακαδημαϊκής ελευθερίας δεν είναι ακόμη αρκούντως αυτονόητα στην κυπριακή κοινωνία και η διασύνδεση των πολιτιστικών σπουδών με ευαίσθητα ιδεολογικά ζητήματα, όπως αυτά της εθνικής-πολιτιστικής ταυτότητας, της καταγωγής, της θρησκείας, του φύλου και της γλώσσας, αποτελούν αποτρεπτικό παράγοντα για τη διερεύνησή τους. Ακόμη και στις περιπτώσεις που γίνεται διερεύνηση, ο κίνδυνος δαιμονοποίησης των ερευνητικών ευρημάτων από την ημεδαπή πολιτική ελίτ είναι μόνιμα υπαρκτός στην Κυπριακή Δημοκρατία, αν και αυτό δεν πρέπει να αποτελεί δικαιολογία για την αποφυγή έρευνας στα συγκεκριμένα ζητήματα. Οι αντιστάσεις που

---

<sup>11</sup> Στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου (ΑΠΚΥ) ξεκίνησε το 2014 μεταπτυχιακό πρόγραμμα Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη. Στο Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου (ΤΕΠΑΚ) ξεκίνησε το 2015 μεταπτυχιακό πρόγραμμα στην Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης. Εκκρεμεί ακόμη η έναρξη του πτυχιακού προγράμματος στις Καλές Τέχνες.

προβάλλονται σχετίζονται με το ότι συχνά οι ερμηνείες των πολιτιστικών φαινομένων αποκαλύπτουν αθέατες πλευρές του ρόλου της πολιτικής ελίτ στη διαμόρφωση και στη συντήρηση καταστάσεων που εξυπηρετούν τα συμφέροντά της, πολιτικά, ιδεολογικά και οικονομικά.

Η μη επίλυση του «κυπριακού προβλήματος» εξέθρεψε, επίσης, μια ερευνητική μονομανία για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Η ενασχόληση με το πολιτικό ζήτημα μονοπωλούσε και εγκλώβιζε την έρευνα της κυπριακής ακαδημαϊκής κοινότητας, αποσπώντας την προσοχή της από περιοχές έρευνας, όπως ήταν ο πολιτιστικός τομέας. Τα τελευταία δέκα χρόνια υπήρξαν κάποιες προπτυχιακές εργασίες από φοιτητές του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου (ΤΕΠΑΚ), οι οποίες επικεντρώθηκαν στην εξέταση των φεστιβάλ ως φορέων οικονομικής ανάπτυξης, εξαιτίας της ύπαρξης τουριστικού κλάδου σπουδών στο ίδρυμα.<sup>12</sup> Σε διδακτορικό επίπεδο ξεχωρίζει η διατριβή της Ελλάδας Ευαγγέλου (επίσης στο ΤΕΠΑΚ), με τίτλο, «Ελληνοκυπριακά Θεατρικά Έργα, Σύγχρονη Ταυτότητα και Κουλτούρα».<sup>13</sup> Η Ευαγγέλου επιχειρεί μια κριτική ανάλυση των ιστορικών ελληνοκυπριακών θεατρικών έργων από την εποχή της Φραγκοκρατίας μέχρι και την μετα-ανεξαρτησιακή περίοδο, έχοντας ως δείκτες τις τάσεις που επικράτησαν στη συλλογική ταυτότητα στην Κύπρο, τη στιγμή της συγγραφής τους. Η διδακτορική διατριβή του Χαράλαμπου Αναστασιάδη στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, με τίτλο, *Πολιτιστική Πολιτική στην Κύπρο* περιορίστηκε στην περιγραφή των κρατικών δομών στον πολιτιστικό τομέα και σε μια απλή αναφορά για τη διοργάνωση του κρατικού φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ.<sup>14</sup> Το 2004, στο πλαίσιο μιας έκθεσης αναφοράς (report) εμπειρογνομόνων του Συμβουλίου της Ευρώπης για την κρατική πολιτιστική πολιτική στο νησί, επιχειρήθηκε η σκιαγράφηση του κυπριακού πολιτιστικού τοπίου μέσα από την παράθεση των δράσεων και των αρμοδιοτήτων του κρατικού πολιτιστικού τμήματος (Πολιτιστικές Υπηρεσίες). Η έκθεση έκανε αναφορές στους κρατικούς φεστιβαλικούς θεσμούς και επιπλέον εισηγήθηκε αλλαγές και βελτιώσεις στον πολιτιστικό τομέα. Οι εισηγήσεις επικεντρώθηκαν στη δημιουργία ενός συντονιστικού οργάνου, το οποίο να αποφασίζει για την κατανομή των κρατικών κονδυλίων στη βάση όρων, καλλιτεχνικών κριτηρίων και προϋποθέσεων, έτσι ώστε να διασφαλιστεί το διαφανές και το αδιάβλητο στις διαδικασίες διανομής της κρατικής επιχορήγησης των φεστιβάλ τεχνών.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Ενδεικτικά αναφέρεται η διατριβή προπτυχιακού επιπέδου με τίτλο, *Φεστιβάλ και Προσέλκυση Τουρισμού: η Περίπτωση της Λεμεσού* (2010), η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του πτυχιακού προγράμματος του τμήματος Διοίκησης Ξενοδοχείων και Τουρισμού του ΤΕΠΑΚ. Ποταμίτης, 2010.

<sup>13</sup> Ευαγγέλου, 2013.

<sup>14</sup> Αναστασιάδης, 1995.

<sup>15</sup> Gordon, 2004.

Παρά το γεγονός ότι τα κυπριακά φεστιβάλ είναι μέχρι σήμερα εξαρτημένα από την κρατική οικονομική στήριξη, το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα ως ο κύριος φορέας χρηματοδότησης δε διεξήγαγε κάποια έρευνα για την αξιολόγηση της επίδρασης των συγκεκριμένων πολιτιστικών θεσμών σε κοινωνικό ή άλλο επίπεδο. Η απουσία μακροχρόνιου σχεδιασμού, γνώρισμα του ευρύτερου πολιτιστικού τοπίου στην Κυπριακή Δημοκρατία, χαρακτήρισε αναπόφευκτα και τον χώρο των πολιτιστικών φεστιβάλ. Το αρμόδιο κρατικό πολιτιστικό τμήμα, αντί να επικεντρωθεί σε θέματα στρατηγικής και ορθής διαχείρισης των υφιστάμενων φεστιβαλικών θεσμών, ασχολείται με τη διοργάνωση δικών του φεστιβάλ ανταγωνιζόμενο άλλους φορείς, οι οποίοι στο μεταξύ τύγχαναν στήριξης από το ίδιο. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε μια κατάσταση αθέμιτου ανταγωνισμού, όπου ο χορηγός ήταν συγχρόνως και ο ανταγωνιστής των άλλων φεστιβάλ.

Η βιβλιογραφία αναφορικά με τη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ στη νεότερη κυπριακή ιστορία είναι ανύπαρκτη. Κύρια πηγή άντλησης πληροφοριών για την παρούσα έρευνα αποτέλεσε το υλικό αρχείων κρατικών υπηρεσιών, ιδιωτικών πολιτιστικών φορέων, άρθρα κυπριακών εφημερίδων και λογοτεχνικών περιοδικών. Σημαντική πηγή αποτέλεσαν επίσης οι πληροφορίες από συνεντεύξεις με τους διοργανωτές φεστιβάλ. Κατά τη συλλογή δεδομένων διαπιστώθηκε έλλειψη συστηματικών διαδικασιών για αρχειοθέτηση υλικού από την πλειοψηφία των οργανισμών-διοργανωτών (κρατικών και ιδιωτικών) γεγονός που δυσκολεύει την πρόσβαση των ερευνητών στα στοιχεία και δυσχεραίνει την τεκμηρίωση της έρευνας. Σε κάποιες περιπτώσεις, η πρόσβαση σε σχετικό υλικό ήταν δύσκολη, εξαιτίας της απουσίας κουλτούρας διαφάνειας, και άλλες φορές χρονοβόρα, εξαιτίας της γραφειοκρατίας.

Κατά τη συλλογή στοιχείων εντοπίστηκαν άρθρα στον ελληνοκυπριακό τύπο, τα οποία τις περισσότερες φορές αποτύγχαναν να αναλύσουν σε βάθος τις διοργανώσεις και να κάνουν ουσιαστικές εισηγήσεις για τη βελτίωσή τους. Η διαχρονική απουσία πολιτιστικού ρεπορτάζ στον εγχώριο τύπο αποτελεί στοιχείο που συμβάλλει στη συντήρηση της πολιτιστικής αδράνειας στο νησί. Σημαντικά στοιχεία για τα πολιτιστικά φεστιβάλ εντοπίστηκαν σε επιστολές απλών πολιτών ή καλλιτεχνών στις ημερήσιες εφημερίδες. Στόχος των επιστολών ήταν συνήθως η άσκηση κριτικής στον τρόπο κατανομής της κρατικής χορηγίας με αναφορές σε αδιαφανείς διαδικασίες επιλογής των καλλιτεχνικών συμμετοχών.<sup>16</sup> Συχνά οι επιστολογράφοι ήταν καλλιτέχνες ή ανώνυμοι

---

<sup>16</sup> Σχετικά με τον τρόπο διανομής της κρατικής επιχορήγησης στον πολιτισμό, ο Christopher Gordon στην έκθεση-αναφοράς που ετοίμασε για το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου, το 2004, επισημαίνει ότι η εισχώρηση πολιτικών σκοπιμοτήτων στις πολιτιστικές δράσεις οδηγούσαν στη διακοπή της διαδικασίας ενσωμάτωσης κάποιων κοινωνικών και εθνοτικών ομάδων στο πολιτιστικό αγαθό είτε ως συμμετέχοντες είτε ως καλλιτέχνες. Έτσι δημιουργήθηκαν προβλήματα σε επίπεδο ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ίσης μεταχείρισης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Gordon, 2004: 21.

πολίτες, οι οποίοι επικαλέστηκαν την ύπαρξη ενός «κυκλώματος» που προωθούσε την έγκριση συγκεκριμένων προτάσεων και τη συμμετοχή καλλιτεχνών της αρεσκείας του στο πρόγραμμα των κρατικών φεστιβάλ.

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι οι αναφορές στην παρούσα διατριβή σε «κυπριακό μοντέλο» πολιτιστικής διαχείρισης και πολιτικής μετά το 1963 – όταν οι Τουρκοκύπριοι αποχώρησαν από τη διακυβέρνηση – αφορούν στον τρόπο με τον οποίο η Κυπριακή Δημοκρατία εφάρμοσε πολιτιστικές δράσεις και αποφάσεις, εστιασμένες αποκλειστικά στους Ελληνοκύπριους καλλιτέχνες και κοινό, εγχώριο και ξένο.

### **3. Περιγραφή της Έρευνας**

Η ανάλυση και ερμηνεία φεστιβαλικών διοργανώσεων στην Κυπριακή Δημοκρατία από την ανεξαρτησία (1960) μέχρι το 2004 θέτει μια σειρά από πολύπλοκα ερωτήματα, τα οποία για να απαντηθούν χρειάζονται πολλά και διαφορετικά εργαλεία και προσεγγίσεις. Τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην παρούσα διατριβή αφορούσαν, πρώτον, στο πώς οι πολιτικές εξελίξεις ενίσχυσαν τον πολιτισμικό εθνικισμό στο νησί και κατ' επέκταση διαμόρφωσαν το περιεχόμενο των κυπριακών πολιτιστικών φεστιβάλ. Ένα δεύτερο ερώτημα εστιάζει στο πώς οι κρατικοί πολιτιστικοί φορείς και θεσμοί με τη βοήθεια της Εκκλησίας της Κύπρου, της εγχώριας πνευματικής και καλλιτεχνικής ελίτ και των μέσων μαζικής επικοινωνίας (εφημερίδες, τηλεόραση, ραδιόφωνα) συνέβαλαν στη διαμόρφωση του πολιτιστικού αγαθού και την προβολή του με τρόπο που να διαδίδει την εκάστοτε κυρίαρχη πολιτική ρητορική. Επίσης αναζητήθηκαν απαντήσεις σε ερωτήματα αναφορικά με το πώς οι 'αδυναμίες' της εγχώριας πολιτικής κουλτούρας εισχώρησαν και επίδρασαν στις αποφάσεις που λήφθηκαν για τον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης και αν η παρουσία και δράση των ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών διαφοροποίησαν το εγχώριο φεστιβαλικό τοπίο. Τέλος, ως εναλλακτική υπόθεση εργασίας εξετάστηκε το ενδεχόμενο η συχνή επίκληση της αξίας του πολιτισμού από την ελληνοκυπριακή πολιτική ηγεσία να αποτελούσε μια απλή ρητορική τοποθέτηση χωρίς ουσιαστικό αντίκρισμα στο επίπεδο του εκσυγχρονισμού του εγχώριου μοντέλου πολιτιστικής διαχείρισης.

Δύο ήταν οι άξονες γύρω από τους οποίους έγινε η προσέγγιση των πολιτιστικών φεστιβάλ στο νησί. Ο πρώτος εστίασε στα πολιτικά γεγονότα που τεκταίνονται στο νησί με τις ιδεολογικές προεκτάσεις τους και τον ρόλο τους στη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας στην καθεμία από τις δύο μεγάλες «εθνικές» κοινότητες. Ο δεύτερος πραγματεύτηκε το πολιτιστικό πλαίσιο στην ελληνοκυπριακή κοινότητα υπό το πρίσμα ενός υπό διαμόρφωση «πολιτισμικού εθνικισμού», ο οποίος πρωτοεμφανίστηκε στα μέσα

του 19<sup>ου</sup> αιώνα και συνέβαλε στην εδραίωση του πολιτικού εθνικισμού κατά τη μετα-ανεξαρτησιακή περίοδο. Η θεωρία του «πολιτισμικού εθνικισμού»<sup>17</sup> αποτέλεσε χρήσιμο εργαλείο, το οποίο απάντησε και αιτιολόγησε τους παράγοντες που συνέδραμαν στη διαμόρφωση του πολιτιστικού και του μετέπειτα πολιτικού τοπίου στην Κυπριακή Δημοκρατία αλλά και στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών της συλλογικής πολιτισμικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Η μελέτη της επίδρασης του πολιτισμικού εθνικισμού στον τρόπο λήψης αποφάσεων ως προς την πολιτιστική διαχείριση έδωσε ερμηνείες αναφορικά με την επιλογή των στόχων και του περιεχομένου των πολιτιστικών φεστιβάλ, σημείο, στο οποίο εστίασε η παρούσα διατριβή. Η έρευνα εστίασε επίσης στην ελληνοκυπριακή καλλιτεχνική παραγωγή στις διάφορες μορφές τέχνης, αφού μετά το 1964 οι Ελληνοκύπριοι ανέλαβαν την πλήρη διαχείριση της Κυπριακής Δημοκρατίας. Συνεπώς, η παράθεση δράσεων των κρατικών πολιτιστικών θεσμών αναδεικνύει τις τάσεις που επικράτησαν στα ζητήματα της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας στην ελληνοκυπριακή κοινότητα. Στις αναφορές για τις φεστιβαλικές διοργανώσεις παρατίθενται στοιχεία από πρωτογενείς πηγές (υλικό από κρατικά και ιδιωτικά αρχεία, πολιτιστικά ένθετα, περιοδικά πολιτισμού και ημερήσιο τύπο) που αφορούν στο περιεχόμενο, τους στόχους και τη ρητορική των διοργανωτών και στόχευαν στη διαμόρφωση και εμπέδωση μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής συνείδησης και ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους.

Χρονικά η έρευνα διακρίνεται σε δύο περιόδους, μια πρώτη που ξεκινά από το 1960 και τελειώνει το 1974 και μια δεύτερη, από το 1974 μέχρι το 2004. Η πρώτη περίοδος εκκινά από το έτος ίδρυσης της Κυπριακής Δημοκρατίας, μετά τις συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου που οδήγησαν στην ανεξαρτησία του νησιού και τελειώνει με την τουρκική εισβολή (1974). Η δεύτερη περίοδος σηματοδοτείται από την τουρκική εισβολή μέχρι τη στιγμή της πλήρους προσχώρησης της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, τον Μάιο του 2004. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό ότι οι χρονικές περιόδους ορίστηκαν με άξονα τις σημαντικότερες στιγμές της σύγχρονης κυπριακής πολιτικής ιστορίας, οι οποίες αποτέλεσαν κομβικά σημεία για αλλαγές τόσο σε πολιτικο-ιδεολογικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο. Οι διαμάχες ανάμεσα στις δύο μεγάλες εθνικές κοινότητες του νησιού επίδρασαν καθοριστικά στα ζητήματα διαμόρφωσης της συλλογικής – δηλαδή πολιτισμικής – ταυτότητας. Ταυτόχρονα αναδείχθηκαν ανάλογα ζητήματα και στο εσωτερικό της ελληνοκυπριακής κοινότητας με άξονες το δίπολο ενωτική-ελληνοκεντρική και ανεξαρτησιακή-κυπροκεντρική ταυτότητα. Στο διαμορφωθέν και ιδεολογικά φορτισμένο περιβάλλον οι στόχοι, το περιεχόμενο και η ταυτότητα των κυπριακών

---

<sup>17</sup> Leerssen, 2005. Hutchinson. 1994. Hutchinson, 1987.

φεστιβαλικών διοργανώσεων υπήρξαν, αναπόφευκτα, αποτέλεσμα της περιρρέουσας πολιτικής κατάστασης στο νησί.

Η καταγραφή των φεστιβαλικών θεσμών στο νησί αποτελεί την πρώτη απόπειρα κριτικής ανάλυσης των διοργανώσεων και των εκδηλώσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Κυπριακή Δημοκρατία την περίοδο 1960-2004. Οι μεμονωμένες ή μονοήμερες πολιτιστικές εκδηλώσεις που δεν εντάχθηκαν στο πρόγραμμα ενός φεστιβάλ διάρκειας μερικών τουλάχιστον ημερών, ούτε πληρούσαν τα βασικά κριτήρια (περιοδικότητα, επανάληψη, σαφήνεια στόχων) ενός πολιτιστικού φεστιβάλ και καταχρηστικά αποκαλέστηκαν φεστιβάλ, δεν εξετάζονται στην παρούσα έρευνα. Έτσι, ο κύριος κορμός έρευνας αποτελείται από είκοσι φεστιβάλ, τα οποία χωρίστηκαν χρονικά στις δύο προαναφερθείσες περιόδους και κατηγοριοποιήθηκαν ανάλογα ως κρατικά/ιδιωτικά και ως θεματικά/πολυθεματικά.

Κατά την πρώτη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1960-1974) εκκίνησαν δύο φεστιβαλικοί θεσμοί με κρατική επιχορήγηση, μέσω του προϋπολογισμού της Μορφωτικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Παιδείας. Μοιάζει πως το καθένα από τα φεστιβάλ της πρώτης περιόδου προώθησε στόχους άμεσα συνυφασμένους με το πολιτικό κλίμα και τις τάσεις που επικρατούσαν τη δεδομένη περίοδο στο νησί. Στο πρώτο φεστιβάλ, με την επωνυμία Εβδομάδα Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, στο αναστηλωμένο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας (1963) το περιεχόμενο του προγράμματος των εκδηλώσεων αλλά και η ρητορική της πολιτικής ηγεσίας, όπως φαίνεται εκτενώς στο κεφάλαιο 2, εξυπηρέτησαν την προσπάθεια ενδυνάμωσης της ελληνοκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητας ως απόρροια της περιρρέουσας ατμόσφαιρας που επικράτησε στην ελληνοκυπριακή κοινότητα και της συντήρησης του πόθου της ένωσης με την Ελλάδα. Στο δεύτερο φεστιβάλ της πρώτης περιόδου, το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (1969), οι τοπικές αρχές ως ο διοργανωτής, πρότειναν ένα θεματικό φεστιβαλικό θεσμό με άξονα τον χορό.<sup>18</sup> Ο στόχος των διοργανωτών για διεθνοποίηση της διοργάνωσης οδήγησε σε εξωστρέφεια και κατά συνέπεια έφερε πολιτιστικές συνεργασίες με καλλιτεχνικές ομάδες από άλλες χώρες, κυρίως από το λεγόμενο πρώην Ανατολικό Μπλοκ, υπηρετώντας ένα αριστερό πολιτισμικό διεθνισμό. Ως εκ τούτου, η διοργάνωση διαφοροποιήθηκε από τις εκδηλώσεις στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας και τις πλείστες μεμονωμένες πολιτιστικές εκδηλώσεις της περιόδου, οι οποίες επιδίωξαν αποκλειστικά την προβολή του ελληνοκεντρικού χαρακτήρα της πολιτιστικής παραγωγής και κληρονομιάς.

---

<sup>18</sup> Η διοργάνωση του 1969 αποτελεί την εξέλιξη και τη συνέχεια του Παγκύπριου Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών του 1966, το οποίο διοργανώθηκε για δύο μόνο χρονιές, το 1966 και το 1967. Πήρε το όνομα Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών, το 1968, για να μετονομαστεί τελικά το 1969 σε Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, ονομασία που διατήρησε μέχρι και το 1989, οπότε και καταργήθηκε από τους ίδιους τους διοργανωτές για να δοθεί η σκυτάλη στο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Λεμεσού.

Στη δεύτερη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1974-2004), οι αντιπαραθέσεις στα θέματα εθνικής ταυτότητας στο εσωτερικό της ελληνοκυπριακής κοινότητας δημιούργησαν ένα δίπολο πολιτισμικών ταυτοτήτων που επηρέασε τους στόχους, το περιεχόμενο και τη διαχείριση της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής των πολιτιστικών φεστιβάλ. Το δίπολο εθνικών ταυτοτήτων κυπριωτισμός/ελληνοκεντρισμός ενισχυόταν προς όφελος της μιας ή της άλλης τάσης, αναλόγως των εκάστοτε πολιτικών και ιστορικών εξελίξεων. Έτσι, η μια τάση επικαλέστηκε τη διατήρηση της ελληνικής ταυτότητας με το επιχείρημα ενός επικείμενου εκτουρκισμού του νησιού. Σε πρακτικό επίπεδο, η τάση αυτή επιδίωξε τη δημιουργία ευνοϊκών συνθηκών για την κάθοδο ομάδων καλλιτεχνών από την Ελλάδα, ως μια ενέργεια που συνέβαλλε στη διατήρηση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Η άλλη τάση επικαλέστηκε την ανάγκη διατήρησης της υπόστασης της Κυπριακής Δημοκρατίας και επιδίωξε μέσα από τη διοργάνωση δημόσιων εκδηλώσεων τη συσπείρωση των Ελληνοκυπρίων γύρω από την αναδυόμενη κυπριακή ταυτότητα και την προώθηση της πολιτιστικής συνεργασίας με τους Τουρκοκύπριους. Μια τρίτη πολιτισμική ταυτότητα, η ευρωπαϊκή ταυτότητα, η οποία αναδύοταν εξαιτίας της επικείμενης ένταξης του κράτους στην Ευρωπαϊκή Ένωση, δεν κατάφερε να διαδραματίσει ουσιαστικό ρόλο στην ανατροπή του προαναφερόμενου ιδεολογικού δίπολου. Ωστόσο, σε πολιτιστικό επίπεδο η ευρωπαϊκή προοπτική δημιούργησε ευνοϊκές συνθήκες για την πρόσκληση Ευρωπαίων καλλιτεχνών και ομάδων ως συμμετεχόντων στις διάφορες εκδηλώσεις και φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία.

Η εικοσαετία (1974-1994) έδωσε μια πληθώρα νέων φεστιβάλ (θεματικών και πολυθεματικών) στο εγχώριο πολιτιστικό τοπίο. Αυτά κινήθηκαν τόσο στο πλαίσιο του προαναφερόμενου δίπολου όσο και στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής προοπτικής. Έτσι, αυτή την περίοδο εκκίνησαν τέσσερις φεστιβαλικοί θεσμοί, τη διοργάνωση των οποίων ανέλαβαν οι Δήμοι Λευκωσίας (Φεστιβάλ Λευκωσίας, 1976), Λεμεσού (Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, 1969 και το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Λεμεσού, 1996), Πάφου (Φεστιβάλ Πάφου, 1992) και Λάρνακας (Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής και Φεστιβάλ Λάρνακας, 1988). Χρονολογίες-σταθμοί στα φεστιβαλικά τεκταινόμενα υπήρξαν το 1991 με τη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη από τη Μορφωτική Υπηρεσία και το 1993 με τη διοργάνωση του Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού.

Κατά την τελευταία δεκαετία της δεύτερης περιόδου (1993-2004) διοργανώνονται εννέα φεστιβάλ τεχνών, τα οποία αποτέλεσαν πρωτοβουλία ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών ή ομάδων καλλιτεχνών με επαγγελματικό ενδιαφέρον σε συγκεκριμένες μορφές τέχνης. Συνοπτικά, διοργανώθηκε το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος

(1997) από το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου και το Paphos Aphrodite Festival (1999) από τον Δήμο της Πάφου και τους Δήμους της γύρω περιοχής, με εστίαση στην όπερα. Το Ίδρυμα «Φάρος» διοργάνωσε το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου (2001) με παραστάσεις στην Πάφο και στη Λευκωσία. Το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού (1997) και η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού (2001) φιλοξενήθηκαν στο Θέατρο «Ριάλτο» στη Λεμεσό. Το 2001 ξεκίνησαν το Πειραματικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου από τον Πολιτιστικό Οργανισμό «Πάνθεον» στη Λευκωσία, οι Κινηματογραφικοί Ορίζοντες με τη συνεργασία των Πολιτιστικών Υπηρεσιών και του Θεάτρου «Ριάλτο» στη Λεμεσό και το Φεστιβάλ Εναλλακτικού και Αντεργκράουντ Κινηματογράφου – Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες σε συνεργασία με το Θέατρο «ΕΝΑ» (Λευκωσία). Τον επόμενο χρόνο εγκαινιάστηκε, το Παγκόσμιο Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων από τον Πολιτιστικό Οργανισμό «Πάνθεον» (Λευκωσία). Το Πανεπιστήμιο Κύπρου στη Λευκωσία εκκίνησε το 1997 το δικό του πολυθεματικό φεστιβάλ με την επωνυμία Πολιτιστικό Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου, το οποίο φιλοξενεί έκτοτε τις διάφορες εκδηλώσεις του στο αρχοντικό της οδού Αξιοθέας, στην παλιά πόλη.

Το ενδιαφέρον για διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ προήλθε κυρίως από εγχώριους καλλιτέχνες, οι οποίοι όταν επέστρεφαν στην Κύπρο, μετά τις σπουδές στο εξωτερικό, αναζήτησαν μια πλατφόρμα καλλιτεχνικής έκφρασης και παρουσίασης της δουλειάς τους τόσο στο κυπριακό όσο και στο διεθνές κοινό. Η παρουσία ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων, φορέων και ατόμων στο φεστιβαλικό τοπίο αποτέλεσε, επίσης, ιδανική ευκαιρία για μερική απεμπλοκή των διοργανώσεων από τους ιδεολογικούς περιορισμούς, στους οποίους τα κρατικά φεστιβάλ είχαν εγκλωβιστεί από την περίοδο της ανεξαρτησίας. Επιπλέον, το στοίχημα για τους ιδιώτες υπήρξε η αύξηση της προσέλευσης κοινού στις εκδηλώσεις, έτσι ώστε σημαντικό μέρος των εξόδων τους να μπορεί να καλυφθεί από την πώληση εισιτηρίων. Η εμπλοκή ιδιωτών ανέδειξε την ανάγκη αλλαγής του τρόπου προώθησης του πολιτιστικού προϊόντος στο ευρύ κοινό – εγχώριο και ξένο – εγείροντας ζητήματα αναφορικά με τη βελτίωση της οικονομικής διαχείρισης, της προώθησης (μάρκετινγκ) του πολιτιστικού αγαθού και της προσφοράς διαφορετικών πολιτιστικών εμπειριών στο κοινό. Οι νέες συνθήκες ευνόησαν, συνεπώς, τόσο τη διαφοροποίηση του μοντέλου διαχείρισης του τομέα των φεστιβαλικών διοργανώσεων στον ιδιωτικό τομέα όσο και την απόκτηση μιας σχετικής ανεξάρτησης από την κρατική χορηγία και έλεγχο.



#### 4. Συνοπτική Περιγραφή Κεφαλαίων – Δομή Διατριβής

Για να αναδείξει τη σχέση της πολιτικής με τον πολιτισμό στη διαδικασία ανάλυσης των πολιτιστικών φαινομένων, ο Joep Leerssen αναφέρει ότι, «η πολιτική εξηγεί την κουλτούρα και η κουλτούρα περιγράφει ή αντανακλά την πολιτική».<sup>19</sup> Ξεκινώντας από αυτή τη θέση, το κεφάλαιο 1 επικεντρώνεται στο θεωρητικό πλαίσιο του πολιτισμικού εθνικισμού και τις πρακτικές που χρησιμοποίησε αναφορικά με την καλλιέργεια εθνικής ταυτότητας στα νέα ευρωπαϊκά κράτη. Σε αυτό το κεφάλαιο τίθενται οι βάσεις, ώστε να απαντηθούν ερωτήματα αναφορικά με το πώς ο τομέας της κρατικής πολιτιστικής διαχείρισης, και ειδικότερα η διοργάνωση φεστιβάλ τεχνών, συνδράμει στη διαμόρφωση συλλογικής πολιτισμικής ταυτότητας ή κοσμοπολίτικης-διεθνούς ταυτότητας με στόχο να γίνουν οι ανάλογες αναγωγές, όπου είναι εφικτό, στην περίπτωση της Κύπρου. Παράλληλα, αναδεικνύεται και το ζήτημα της οικονομικής διάστασης των φεστιβάλ τεχνών, ως σημαντική παράμετρο της πολιτιστικής παραγωγής στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες.

Τα κεφάλαια 2 και 3 αποτελούνται από τρεις ενότητες το καθένα. Στην πρώτη ενότητα του κάθε κεφαλαίου αναφέρονται τα πολιτικά τεκταινόμενα και οι απορρέουσες ιδεολογικές τάσεις στο νησί στις διαφορετικές χρονικές περιόδους (1960-1974 και 1974-2004) που ορίζουν τη δομή της έρευνας. Στη δεύτερη ενότητα παρατίθενται στοιχεία αναφορικά με την καλλιτεχνική παραγωγή στις διάφορες μορφές τέχνης και οι αποφάσεις που λήφθηκαν από τους πολιτιστικούς θεσμούς του κράτους ως αποτέλεσμα του πολιτικο-ιδεολογικού πλαισίου. Στην τρίτη ενότητα παρατίθενται στοιχεία από πρωτογενείς πηγές αναφορικά με τις διοργανώσεις πολιτιστικών φεστιβάλ στο νησί. Μέσα από την παράθεση και τον σχολιασμό του υλικού, στόχος υπήρξε η ανάδειξη του περιεχομένου, των στόχων, των επιδιώξεων και των πολιτικών θέσεων που εκφράστηκαν σε σχέση με τα φεστιβάλ τεχνών από την πολιτική ηγεσία, έτσι ώστε να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο αυτά χρησιμοποιήθηκαν για τη διαμόρφωση της συλλογικής πολιτισμικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Στα συμπεράσματα γίνεται μια σύνοψη των βασικών ερωτημάτων, παρουσίαση των ευρημάτων για την Κύπρο, ως περιπτώσιολογική μελέτη, και πώς αυτά συσχετίζονται με το θεωρητικό πλαίσιο. Γίνονται αναφορές επίσης στα νέα σύνθετα ερωτήματα που τίθενται μετά την παρούσα έρευνα και εισηγήσεις για μελλοντικές έρευνες που θα εμπλουτίσουν το πεδίο. Στον επίλογο αναδεικνύεται το πώς οι διάφορες θεωρητικές συζητήσεις για τους πολλαπλούς ρόλους των πολιτιστικών φεστιβάλ συνάδουν

---

<sup>19</sup> Leerssen, 2005: 9.

με το μοντέλο της Κύπρου στον τομέα και πώς απαντώνται οι νέες προκλήσεις στο μέλλον.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟ

### Εισαγωγή

Στο μεγαλύτερο μέρος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η κυρίαρχη τάση προσέγγισης του εθνικισμού επικεντρώθηκε στην πολιτική του διάσταση και μελετήθηκε ως ένα πολιτικό κίνημα, προϊόν της εποχής της νεωτερικότητας, το οποίο επιδίωκε τη δημιουργία αυτόνομων κρατών.<sup>20</sup> Η έρευνα εξαντλείτο σε οικονομικές (καπιταλιστικές) αναλύσεις και σε αναφορές σχετικά με τις διαμάχες που πυροδοτούνταν ανάμεσα στις διάφορες κοινωνικές ομάδες για τη διεκδίκηση της εξουσίας και της οικονομικής ισχύος.<sup>21</sup> Στο πλαίσιο του εθνικισμού, το έθνος γίνεται αντιληπτό ως μια συνεχής εξέλιξη της κοινότητας, όπου το παραδοσιακό και το μοντέρνο, το παρελθόν και το παρόν, δημιουργούν μια σύνθεση από εθνικά, θρησκευτικά και κοσμικά σύμβολα, τα οποία αποτελούν τα δομικά συστατικά ταύτισης της μάζας με το νεοσύστατο έθνος.<sup>22</sup> Στον ευρωπαϊκό χώρο, η αυτονόμηση περιοχών μετά τον Ψυχρό Πόλεμο εκκίνησε έναν πιο συστηματικό αναστοχασμό αναφορικά με τον ρόλο που ενδέχεται να διαδραματίσει στα πολιτικά τεκταινόμενα ο λεγόμενος *cultural nationalism*, ο οποίος για τους σκοπούς της παρούσας διατριβής μεταφράζεται ως «πολιτισμικός εθνικισμός». Επισημαίνονται τα προβλήματα μετάφρασης που υπάρχουν στην απόδοση της έννοιας «culture» στα ελληνικά, αφού ο όρος «κουλτούρα» δεν χρησιμοποιείται ως τέτοιος ευρέως στο ελληνικό περιβάλλον. Έτσι ο όρος μεταφράζεται ως «πολιτισμός» για να εκφράσει την κοινή ταυτότητα και το αίσθημα του ανήκειν σε έναν (ανώτερο) πολιτισμό. Οι όροι πολιτισμικός εθνικισμός και εθνικισμός χρησιμοποιούνται σε αυτή την έρευνα για να εκφράσουν τον εθνοτικό εθνικισμό, όπως τον αποκαλεί ο Anthony Smith, όπου τα έθνη ορίζονται από την κοινή τους καταγωγή, γλώσσα, πολιτισμό, θρησκεία και παράδοση.<sup>23</sup>

Η συζήτηση επικεντρώθηκε στο κατά πόσο μια προϋπάρχουσα πολιτισμική βάση προετοίμασε και τροφοδότησε την εδραίωση της νέας εθνικής ταυτότητας. Ο Hommi Bhabha, από τους κυριότερους εκπροσώπους της μετααποικιακής ανάλυσης,<sup>24</sup> στο *Nation and Narration* αναφέρθηκε στην ανάγκη όπως ο εθνικισμός γίνει αντιληπτός όχι σε άμεση

<sup>20</sup> Leerssen, 2006: 237. Smith, 2001: 9, 11. Greenfeld, 1992: 4.

<sup>21</sup> Leerssen, 2005: 7. Smith, 2001: 11.

<sup>22</sup> Murray, 1994: 141.

<sup>23</sup> Smith, 2000.

<sup>24</sup> Η μετααποικιακή ανάλυση ασχολείται με τα αποτελέσματα της αποικιοκρατίας στους πολιτισμούς και τις κοινωνίες. Οι όροι «μετααποικιακό κράτος» και «μετααποικιοκρατία» χρησιμοποιήθηκαν με την ιστορική τους έννοια μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και αναφέρονται στην περίοδο μετά την ανεξαρτησία των κρατών από τους αποικιοκράτες. Από τη δεκαετία του 1970 και μετά, ο όρος «μετααποικιοκρατία» χρησιμοποιείται για να φέρει στη συζήτηση διάφορες πολιτιστικές επιδράσεις της αποικιοκρατίας στα κοινωνικά και πολιτιστικά τεκταινόμενα. Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2009: 168.

σχέση με τις πολιτικές ιδεολογίες αλλά με τα μεγάλα πολιτιστικά συστήματα που προηγήθηκαν αυτού ή εναντιώθηκαν σε αυτόν, από τα οποία τελικά και φτιάχτηκε.<sup>25</sup> Παρόμοια, ο Benedict Anderson, στο βιβλίο του, *Φαντασιακές Κοινότητες* επισημαίνει ότι, «ο εθνικισμός πρέπει να γίνει αντιληπτός όχι στη βάση των επικρατουσών ιδεολογιών αλλά στη βάση των πολιτισμικών συστημάτων που προηγήθηκαν αυτού, μέσα από τα οποία κατέληξε να γίνει αυτό που είναι».<sup>26</sup> Με αυτό τον τρόπο, ο Anderson υπογραμμίζει τον ρόλο του πολιτισμού στην εξάπλωση του πολιτικού εθνικισμού. Ο πολιτισμικός εθνικισμός αποτελεί για τους φορείς του (διανοούμενους, πανεπιστημιακούς, εκπαιδευτικούς, καλλιτέχνες-δημιουργούς) την απάντηση στη διάβρωση των παραδοσιακών ταυτοτήτων, μια διάβρωση που προκλήθηκε από τη διαδικασία εκσυγχρονισμού, η οποία μεσολάβησε στη διαμόρφωση του νέου έθνους-κράτους.<sup>27</sup> Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, μια μερίδα διανοούμενων, ακαδημαϊκών και καλλιτεχνών, οι οποίοι θεωρούνται οι πρώτοι εκπρόσωποι του κινήματος του Ρομαντισμού στην Ευρώπη, απέδωσαν στους εαυτούς τους τον ρόλο του κοινωνικού αναμορφωτή. Πρόθεσή τους υπήρξε η προβολή του πολιτισμού ως ασπίδα προστασίας μπροστά στον κίνδυνο ραγδαίων αλλαγών που έφεραν μαζί τους οι ξένες πολιτισμικές επιδράσεις και η νεοτερικότητα από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά με το κίνημα του Διαφωτισμού και την εκκίνηση της βιομηχανικής επανάστασης. Οι ρομαντικοί, ως οι πρόδρομοι του πολιτισμικού εθνικισμού υποστήριξαν ότι για να πετύχει η δημιουργία ενός νέου έθνους-κράτους αλλά και η δημιουργία μιας ανώτερης πνευματικής κοινότητας έπρεπε να αναζητηθούν πρώτες ύλες στο μυθικό παρελθόν της εθνικής ομάδας.<sup>28</sup> Ωστόσο, ο σχεδιασμός του νέου έθνους βασίστηκε αποκλειστικά στην αναζήτηση στοιχείων από το παρελθόν και έτσι κατέληξε στη δημιουργία ενός «έθνους-μουσείου»,<sup>29</sup> αναδεικνύοντας ότι η διαδικασία ταύτισης των σύγχρονων πολιτών με ένα νεκρό πολιτισμικό παρελθόν, ήταν προβληματική. Οι εθνοσυμβολιστές με κύριους εκπρόσωπους τους Anthony Smith, John Hutchinson και John Alexander Armstrong εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1990.<sup>30</sup> Εξέφρασαν την άποψη ότι η εδραίωση του νέου κράτους-έθνους και η ενδυνάμωση της νέας συλλογικής ταυτότητας στα μέλη της κοινότητας μπορούσε να επιτευχθεί με την προβολή του ένδοξου πολιτιστικού παρελθόντος μέσα από ένα επιλεκτικό δανεισμό στοιχείων, συμβόλων και

---

<sup>25</sup> Bhabha, 1990: 1.

<sup>26</sup> Anderson, 1997: 19.

<sup>27</sup> Murray, 1994: 137.

<sup>28</sup> Kohn, 1950: 459-460.

<sup>29</sup> Hutchinson, 1994: 407.

<sup>30</sup> Ozkirimli, 2000: 167. Η κυριότερη συμβολή των τριών εκπροσώπων στην εθνοσυμβολιστική θεωρία του εθνικισμού εντοπίζεται στα έργων τους: για τον Smith, στο *National Identity* (1991), για τον Hutchinson, στο *The Dynamics of Cultural Nationalism* (1987) και για τον Armstrong, στο *Nations Before Nationalism* (2011).

μηνυμάτων που έχουν συνάφεια με την εποχή της νεοτερικότητας.<sup>31</sup> Με αυτόν τον τρόπο, το νέο έθνος-κράτος προσέγγιζε την πρότερη ένδοξη κατάστασή του, δηλαδή τις ρίζες του, και ταυτόχρονα επικαιροποιούσε τον σκοπό της ύπαρξής του μέσα στις σύγχρονες συνθήκες και ανάγκες.<sup>32</sup> Η διττή και ταυτόχρονη πορεία προς το μέλλον και το παρελθόν, όπου ο οραματισμός του μέλλοντος γινόταν με γνώμονα το παρελθόν, ονομάστηκε, σύμφωνα με τον Tom Nairn «διπλοπρόσωπος εθνικισμός» («Janus face nationalism»)<sup>33</sup>. Από την άλλη, στις περιπτώσεις εθνοτήτων που διεκδίκησαν τη δημιουργία ενός νέου κράτους-έθνους, χωρίς την ύπαρξη ενός στέρεου πολιτισμικού υπόβαθρου, ο σχεδιασμός της νέας συλλογικής ταυτότητας στηρίχθηκε στην προσαρμογή ή στην παραποίηση της ελάχιστης υφιστάμενης πολιτισμικής ύλης ή ακόμη και στην εφεύρεση νέας.<sup>34</sup>

Ο πολιτισμικός εθνικισμός που πρωτο-εκδηλώνεται στην Ευρώπη τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και ωριμάζει τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, εντάχθηκε στο πλαίσιο της πολιτικής του κράτους για την «εθνικοποίηση της κουλτούρας».<sup>35</sup> Ο Joep Leerssen αναφέρεται εκτενώς στους τρόπους και τις πρακτικές που χρησιμοποίησε το κράτος στην εποχή της νεοτερικότητας, ώστε ο πολιτισμός και η πολιτιστική πρακτική να μετατραπούν σε εργαλείο διαμόρφωσης της συλλογικής πολιτιστικής ταυτότητας.<sup>36</sup> Ουσιαστικά, η εκάστοτε εθνότητα, έχοντας προβεί στις ανάλογες ενέργειες για την πολιτική αυτονόμησή της και τροχοδρομώντας τις διαδικασίες μετεξέλιξή της σε κράτος, διαχειρίστηκε τη συλλογική μνήμη μέσα από μια προσχεδιασμένη προβολή του πολιτιστικού παρελθόντος, των μηνυμάτων και των συμβολισμών του. Ο Leerssen εστίασε στο πώς έργα ζωγραφικής, γλυπτικής, μουσικής, λογοτεχνίας και θεατρικά δόξασαν ένδοξες εθνικές στιγμές και καλλιέργησαν πατριωτικά αισθήματα στα μέλη της εθνικής ομάδας, στην οποία απευθύνονταν.<sup>37</sup> Επίσης, εστίασε στον τρόπο με τον οποίο τα Δυτικά κράτη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, χρηματοδότησαν την καλλιτεχνική δημιουργία και χρησιμοποίησαν συλλογές αντικειμένων των κρατικών μουσείων, τη μουσική και θεατρική παραγωγή των εθνικών ωδείων και των εθνικών

---

<sup>31</sup> Hutchinson, 1994: 404.

<sup>32</sup> Σύμφωνα με τον Anthony Smith, οι εθνοσυμβολιστές αναγνωρίζουν ότι οι οικονομικές και οι πολιτικές αλλαγές όπως ο αποικισμός, οι επιδημίες, η μετανάστευση, τα θρησκευτικά και πολιτικά κινήματα διαταράσσουν το υφιστάμενο μοτίβο ζωής των κοινοτήτων. Τα προαναφερόμενα αιτιολογούν και την ανάγκη των εθνοσυμβολιστών να επικαιροποιήσουν τις θέσεις τους σε αντίθεση με τους ρομαντικούς που δε διέκριναν αυτή την αλλαγή στις συνθήκες και επέμεναν να μην αναθεωρούν τις θέσεις τους. Smith, 2004: 19.

<sup>33</sup> Αναφορά στο *Faces of Nationalism, Janus Revisited* (1997), στον Mitchell, 2003: 380. Η χρήση του θεού Ιανού στην προκειμένη περίπτωση γίνεται για να αναδείξει τη διπλή κατεύθυνση που ταυτόχρονα έβλεπε ο εθνικισμός, προς το παρελθόν αλλά και προς το μέλλον. Ο θεός Ιανός απεικονίζεται με δύο πρόσωπα να ατενίζει ταυτόχρονα προς τη Δύση και προς την Ανατολή.

<sup>34</sup> Hutchinson, 2004: 122.

<sup>35</sup> Leerssen, 2006: 186-215.

<sup>36</sup> Leerssen, 2006.

<sup>37</sup> Leerssen, 2006: 197.

θεάτρων για τη χειραγωγή του λαού σε μια συγκεκριμένη εθνική συνείδηση και ταυτότητα.<sup>38</sup>

Ο Hans Kohn υποστήριξε ότι η δημιουργία εθνικών θεάτρων στα νέα κράτη και το ανέβασμα παραστάσεων με πατριωτικά έργα, όπως και η δημιουργία εθνικών ομάδων μπαλέτων και εθνικών μουσικών συνθέσεων, ενίσχυσαν τη συλλογική συνείδηση και τη λαϊκή στήριξη προς το κράτος.<sup>39</sup> Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε από τα κράτη στους δημόσιους εορτασμούς και στη διοργάνωση κρατικών φεστιβάλ, αφού κρίθηκε ότι αποτελούσαν σημαντικά συστατικά της μεθοδικής προσπάθειας επίτευξης μιας νέας πατριωτικής εκπαίδευσης. Εξάλλου, η εδραίωση μιας συμπαγούς εθνικής συνείδησης εξυπηρέτησε δύο στόχους: τη διασφάλιση της συνέχειας του κράτους και της παρουσίας κοινωνικών ομάδων με οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα στη νέα τάξη πραγμάτων.

Η περίπτωση της Κύπρου αποτελεί κατά κύριο λόγο παράδειγμα χώρας στην οποία πολιτισμικοί λόγοι έθρεψαν την άνοδο του εθνικισμού και συνέβαλαν στη διαμόρφωση συλλογικής ταυτότητας στα μέλη τόσο της ελληνοκυπριακής όσο και της τουρκοκυπριακής κοινότητας. Ο ελληνοκυπριακός εθνικισμός πρωτοεμφανίστηκε στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παράλληλα με τη δημιουργία πολιτικής συνείδησης αλλά δεν επιδίωξε τη δημιουργία ενός κυπριακού έθνους-κράτους. Η απουσία ενός «κυπριακού εθνικισμού», συνετέλεσε στο να δοθεί χώρος για τη διαμόρφωση δύο διαφορετικών εθνικισμών, του ελληνοκεντρικού και του τουρκοκεντρικού εθνικισμού.<sup>40</sup> Χαρακτηριστικό γνώρισμα των προαναφερθέντων εθνικισμών ήταν η προσκόλληση στον πολιτισμό, την εθνική καταγωγή και την ιστορική αφήγηση των «μητέρων-πατρίδων» (Ελλάδας και Τουρκίας αντίστοιχα), οι οποίες θεωρήθηκαν εκατέρωθεν ως τα κέντρα της πολιτιστικής ύπαρξης και ανατροφοδότησης των δύο κοινοτήτων. Έτσι, από τη μια, οι Ελληνοκύπριοι επιδίωξαν, με το αίτημα για Ένωση, την προσάρτησή τους σε ένα άλλο κράτος (το ελληνικό), με το οποίο θεωρούσαν ότι είχαν συνεχείς και άρρηκτους ιστορικούς και πολιτιστικούς δεσμούς. Από την άλλη, οι Τουρκοκύπριοι ζήτησαν τη διχοτόμηση της Κύπρου για να προασπιστούν τη δική τους εθνική οντότητα σε ενδεχόμενη Ένωση των Ελληνοκυπρίων με την Ελλάδα. Ο Στέφανος Κωνσταντινίδης υποστηρίζει ότι, «η εμφάνιση και η υποστήριξη που βρήκε ο εισαγόμενος – από την Ελλάδα – πολιτισμικός εθνικισμός, άμεση συνέπεια του κινήματος του Αλυτρωτισμού, τροφοδότησε ιδεολογικά την ελληνοκυπριακή πολιτιστική παραγωγή, η οποία με τη σειρά της επίδρασε καταλυτικά

---

<sup>38</sup> Leerssen, 2006: 190-193.

<sup>39</sup> Kohn, 1967: 87.

<sup>40</sup> Pollis, 1979: 46. Δεν πρέπει παρόλα αυτά να αγνοείται το ενδεχόμενο ότι εκτός από την επίδραση της Ελλάδας και της Τουρκίας ('έξω ομάδες'), η ισχυρή ελληνική και τουρκική εθνότητα στο νησί ('έσω ομάδες') συνέβαλε στην αναστολή της δημιουργίας μιας ταυτότητας στη βάση του τόπου (locality).

στη διαμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους».<sup>41</sup> Με τον εθνικισμό στις δύο κοινότητες να έχει γερές πολιτισμικές βάσεις δημιουργήθηκαν συνθήκες διχασμού με έμπρακτες τις συνέπειές του στις πολιτιστικές δράσεις, όπως διαφαίνεται στο κεφάλαιο 2. Ως εκ τούτου, η θεωρία γύρω από τον πολιτισμικό εθνικισμό αποτελεί χρήσιμο εργαλείο, το οποίο δύναται να δώσει απαντήσεις σχετικά με τους παράγοντες που συνέδραμαν στη διαμόρφωση του πολιτιστικού αλλά και μετέπειτα του πολιτικού τοπίου στην Κυπριακή Δημοκρατία. Ταυτόχρονα, η μελέτη της επίδρασης του πολιτισμικού εθνικισμού στον τρόπο λήψης αποφάσεων γύρω από την πολιτιστική διαχείριση παρέχει ερμηνείες αναφορικά με την επιλογή των στόχων και του περιεχομένου των πολιτιστικών φεστιβάλ, σημείο, στο οποίο εστιάζει η παρούσα διατριβή.

## 1. Έθνη και Εθνικισμός

Η αναζήτηση ενός αντικειμενικού ορισμού για το έθνος και η απόδοση ικανοποιητικών απαντήσεων σχετικά με τη διαδικασία δημιουργίας των εθνών-κρατών είναι ζητήματα που εξακολουθούν να παραμένουν σε εκκρεμότητα για την ερευνητική κοινότητα λόγω της πολυπλοκότητάς τους και των ποικίλων ερμηνειών που αυτά επιδέχονται. Ερωτήματα σχετικά με το πώς ορισμένες ομάδες έγιναν έθνη και άλλες όχι, και πώς η ιστορία, η γλώσσα, η εθνικότητα και τα κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά αποτέλεσαν τις βάσεις και τα κριτήρια για την εδραίωσή τους, εξακολουθούν επίσης να παραμένουν αναπάντητα. Στη μακροχρόνια διαλεκτική-συνθετική παράθεση απόψεων και στην πλειάδα ορισμών και ερμηνειών που δόθηκαν αναφορικά με τις καταβολές των εθνών, το ενδιαφέρον μονοπώλησαν οι διάφορες θεωρίες που αναπτύχθηκαν σχετικά με τον εθνικισμό και τον ρόλο του, ως ιδεολογία, στη δημιουργία των κρατών-εθνών.

Ιστορικά και πολιτικά γεγονότα, τα οποία οδήγησαν στη νέα τάξη πραγμάτων, μπορούν να αποτελέσουν αφετηριακό σημείο αναζήτησης των λόγων που ευνόησαν την ανάπτυξη εθνικιστικών κινημάτων.<sup>42</sup> Η Γαλλική Επανάσταση, η διάλυση των αυτοκρατοριών και οι συνεχείς οικονομικές και πολιτικές αλλαγές στον ευρωπαϊκό χώρο δημιούργησαν συνθήκες αβεβαιότητας και ανασφάλειας στους απλούς ανθρώπους.<sup>43</sup> Οι προωθητές του εθνικισμού, κυρίως μέλη της νέας οικονομικής ελίτ που ευνοήθηκαν από τις αλλαγές που έφερε η Βιομηχανική Επανάσταση, «επινόησαν» ένα νέο ιδεολογικό κατασκεύασμα, τον εθνικισμό και την ιδέα του έθνους-κράτους.<sup>44</sup> Το νέο κατασκεύασμα

<sup>41</sup> Ο Αλτρωτισμός ή ο αλτρωτικός εθνικισμός στο νησί είχε καταβολές από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και επιζητούσε την προβολή του ενοτικού αιτήματος στο πλαίσιο ενός ριζοσπαστικού κινήματος αποαποικιοποίησης. Κωνσταντινίδης, 2011: 182.

<sup>42</sup> Conversi, 2007: 16. Anderson, 1997: 33.

<sup>43</sup> Hobsbawn, 2005: 360, 361. Smith, 2000: 92, 93.

<sup>44</sup> Hobsbawn, 2005: 209

αποσκοπούσε στη διασφάλιση της συνέχισης του ρυθμιστικού ρόλου της νεοφανούς οικονομικής και πολιτικής ελίτ. Η ελίτ αυτή εκμεταλλευόμενη την έμφυτη ανάγκη των ανθρώπων να ανήκουν σε μια ευρύτερη ομάδα, όπου διασφαλιζόνταν συνθήκες ασφάλειας και ευημερίας, πέτυχε την ένταξή τους στη νέα ομάδα έθνος-κράτος.<sup>45</sup> Μέσα από μια «επινοημένη παράδοση», όρος που αναφέρεται σε ένα σύνολο πρακτικών με αποδεκτούς όρους και τελετουργική ή συμβολική φύση, ενσταλάζονταν σταδιακά αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης, με τρόπο που η εδραίωση των νέων κρατών-εθνών να γίνεται σε πιο στερεή βάση.<sup>46</sup> Επιπρόσθετα, όπως αναφέρεται πιο κάτω εκτενέστερα, το κίνημα του Ρομαντισμού επαναφέροντας συχνά στην επικαιρότητα στοιχεία από δήθεν κοινές πολιτισμικές αναφορές των μελών της νέας εθνοτικής ομάδας, δημιουργούσε ένα «κοινό» παρελθόν και παρείχε το υλικό πάνω στο οποίο κτιζόταν σταδιακά η νέα «εθνική» συνείδηση και κατ' επέκταση η νέα συλλογική ταυτότητα.<sup>47</sup> Αυτή με τη σειρά της σε μεταγενέστερη φάση μπορούσε να οδηγήσει τα άτομα ακόμη και στη θυσία προκειμένου να υπερασπιστούν τη νέα «φαντασιακή» τους κοινότητα.<sup>48</sup>

Η ύπαρξη «εθνικής ανομοιογένειας» ήταν φυσικό επακόλουθο της συχνά βίαιης ή άλλοτε ηθελημένης ένταξης διαφορετικών ανθρώπων στα νέα κράτη-έθνη στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και αποτέλεσε εμπόδιο που έπρεπε να ξεπεραστεί ώστε να επιτευχθεί ένα ομοιογενές και συμπαγές έθνος.<sup>49</sup> Ο Eric Hobsbawm αναγνωρίζει ότι, «η εθνική ανομοιογένεια των εθνικών κρατών ήταν αποδεκτή, κυρίως επειδή φαινόταν ξεκάθαρο ότι οι μικρές, και ειδικά καθυστερημένες εθνότητες θα κέρδιζαν τα πάντα αν συγχωνεύονταν σε μεγαλύτερα έθνη, και προσέφεραν τη συμβολή τους στην ανθρωπότητα μέσω αυτών».<sup>50</sup> Η διαδικασία συγχώνευσής τους πέραν από τα οικονομικά και τα πολιτικά κίνητρα, είχε και πολιτισμικές επιπτώσεις με κυριότερη αυτή που αφορούσε στην εξαφάνιση διάφορων πολιτισμικών χαρακτηριστικών τους.<sup>51</sup> Το επιχείρημα της πολιτισμικής αφομοίωσης της ελληνοκυπριακής κοινότητας λόγω μιας ενδεχόμενης κατάληψης ολόκληρου του νησιού από την ισχυρή στρατιωτικά, οικονομικά και πληθυσμιακά Τουρκία αποτέλεσε επιχείρημα των εθνικιστών στην ελληνοκυπριακή κοινότητα μετά την εισβολή του 1974.<sup>52</sup> Σε αυτό το πλαίσιο χρησιμοποίησαν το επιχείρημα της απειλής ενός εκτουρκισμού του νησιού στο σύνολό του για να εδραιώσουν την παρουσία τους και τις θέσεις τους.<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> Greenfeld, 1992: 14.

<sup>46</sup> Hobsbawm, 2004: 9-10. Smith, 2001: 38.

<sup>47</sup> Greenfeld, 1992: 322-344. Smith, 2000: 28.

<sup>48</sup> Anderson, 1997.

<sup>49</sup> Hobsbawm, 1994: 54.

<sup>50</sup> Hobsbawm, 1994: 54.

<sup>51</sup> Ozkirimli, 2000: 29, 111. Hobsbawm, 1994: 54.

<sup>52</sup> Μαυράτσας, 1998. Ιωάννου, 2009.

<sup>53</sup> Μαυράτσας, 1998. Μαυράτσας, 2003.



Βασική αφετηρία στην παρούσα έρευνα είναι η ιδεολογία του εθνικισμού και πώς αυτή συνέβαλε στη διαμόρφωση των εξελίξεων αλλά και στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών της συλλογικής πολιτισμικής ταυτότητας. Ως εκ τούτου, κρίνεται αναγκαίο να γίνει παράθεση των σχετικών θέσεων που αναπτύχθηκαν από τους ρομαντικούς, μοντερνιστές, εθνοσυμβολιστές και εθνικιστές του πολιτισμικού εθνικισμού. Με την παράθεση των θεωρητικών τοποθετήσεών τους, στόχος είναι να διευκολυνθεί η κατανόηση και η ερμηνεία των στοιχείων που παρατίθενται στα κεφάλαια 2 και 3 και να αναδειχθεί η σχέση του θεωρητικού πλαισίου με το εμπειρικό υλικό που εστιάζει στα κυριακά πολιτιστικά φεστιβάλ στην υπό εξέταση περίοδο (1960-2004).

Οι μοντερνιστές – με κύριους εκπροσώπους τον Eric Hobsbawn<sup>54</sup> και Ernest Gellner<sup>55</sup> – στην έρευνά τους για τον εθνικισμό και τα έθνη εστίασαν κυρίως σε πολιτικές ερμηνείες του φαινομένου. Όρισαν τον «εθνικισμό» ως μια πολιτικά προσχεδιασμένη κίνηση, η οποία διέπεται από την αρχή της εναρμόνισης της πολιτικής και της «εθνικής» οντότητας. Κατά τη γνώμη τους, βασική επιδίωξη του εθνικισμού υπήρξε η χειραγώγηση και ο σχεδιασμός της πολιτισμικής δραστηριότητας από την εκάστοτε πολιτική ηγεσία μέσα στις παραμέτρους ενός «πολιτικού ομορτισμού».<sup>56</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, η πολιτική και οι πολιτικές ενέργειες και πρακτικές απόκτησαν πρωταγωνιστικό ρόλο στα ζητήματα ανάπτυξης και εδραίωσης των μοντέρνων κρατών και της συλλογικής τους ταυτότητας. Ο Leerssen αναζητώντας στη μοντερνιστική θεωρία του εθνικισμού τον ρόλο που αποδόθηκε στον πολιτισμό, διαπίστωσε ότι αυτός αποτέλεσε ένα από τους πολλούς παράγοντες στην εξίσωση των κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών που προωθούσε η πολιτική ελίτ.<sup>57</sup>

Ο Hobsbawn επιχειρώντας να δώσει απάντηση στο ερώτημα ποιες ομάδες μπορούσαν να διεκδικήσουν το «δικαίωμά» τους να γίνουν έθνη, έθιξε το ζήτημα της «αρχής των εθνοτήτων».<sup>58</sup> Σύμφωνα με αυτήν την αρχή, η βιωσιμότητα της αξίωσης για δημιουργία ενός κράτους-έθνους εξαρτάται από το κατά πόσο ικανοποιούνται κάποια ελάχιστα οικονομικά και πολιτιστικά όρια. Εφόσον αυτά τα όρια ικανοποιούνται, οι εθνικές ομάδες μπορούν να προχωρήσουν στη διεκδίκηση της αυτοδιάθεσής τους, ως ένα πρώτο βήμα για τη μετέπειτα μετατροπή τους σε έθνη.<sup>59</sup> Ταυτόχρονα, η απόκτηση συλλογικής συνείδησης αποτελούσε για τον Hobsbawn μια εξαιρετικά σημαντική

---

<sup>54</sup> Ο Eric Hobsbawn θεωρεί ότι τα μοντέρνα κράτη αποτελούν προϊόν της καπιταλιστικής ανάπτυξης και ότι ο διαχωρισμός της ανθρωπότητας σε αυτόνομα κράτη είναι ουσιαστικά οικονομικός. Hobsbawn, 1993.

<sup>55</sup> Gellner, 1992: 13.

<sup>56</sup> Chrisman, 2004: 188, 192, 193.

<sup>57</sup> Ο Joep Leerssen θεωρεί ότι η εστίαση στην πολιτισμική συνέχεια υπήρξε «ένα παραπέτασμα καπνού στις πολιτικές των εθνικιστών» και ως «ένα πυρομαχικό του εθνικισμού». Leerssen, 2005: 8-10.

<sup>58</sup> Hobsbawn, 1994: 50-52.

<sup>59</sup> Hobsbawn, 1994: 59,60.

παράμετρο για την επιβίωση της εθνοτικής (ethnic) ομάδας στη νέα πολιτειακή κατάσταση. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο ανέδειξε στην ανάλυσή του τις πολιτικές ενέργειες των νεοσύστατων κρατών που συνέβαλαν στην ενδυνάμωση της συλλογικής αίσθησης του ανήκειν. Στο βιβλίο του, *Έθνη και Εθνικισμός* (1994) κατέγραψε τρεις εξελικτικές φάσεις, από τις οποίες περνά η εδραίωση των εθνικών κινημάτων μέχρι την κατάληξη σε ένα νέο κράτος. Στην πρώτη φάση, χαρακτηριστικό γνώρισμα ήταν η προσπάθεια διάδοσης της λογοτεχνίας και της λαογραφίας χωρίς ιδιαίτερες και άμεσες πολιτικές-εθνικές νύξεις από τους διανοούμενους. Στη δεύτερη φάση εμφανίζονται οι λεγόμενοι υπέρμαχοι της «εθνικής ιδέας», οπότε και εγκαινιάζεται η φάση της πολιτικής προπαγάνδας, ενώ στην τρίτη φάση τα εθνικιστικά προγράμματα αποκτούν πλέον μαζική υποστήριξη και τα εθνικιστικά κινήματα μπαίνουν στη φάση της ανάπτυξής τους.<sup>60</sup>

Αναζητώντας τα εργαλεία εδραίωσης της ιδεολογίας του εθνικισμού, ο Hobsbawm διαπίστωσε ότι η εκπαίδευση, η γλώσσα και η πολιτιστική παραγωγή λειτουργούσαν προς αυτή την κατεύθυνση. Στο έργο του κάνει αναφορές στη στενή σχέση που έχουν τα δημόσια πράγματα με τις τέχνες και υποστηρίζει ότι όπου αναπτύχθηκε η εθνική συνείδηση με τα απελευθερωτικά ή τα ενωτικά κινήματα, ο εθνικισμός βρήκε την πολιτιστική του έκφραση μέσα από τη λογοτεχνία και τη μουσική, τις δύο «δημόσιες τέχνες»,<sup>61</sup> όπως τις αποκάλεσε. Παρόλο που στην αρχή οι νέες εθνικές κουλτούρες διαμορφώθηκαν και απευθύνθηκαν σε μια μειοψηφία εγγράμματων μεσαίων και ανώτερων τάξεων, περιορίζοντας την εμβέλεια επίδρασής τους στην κοινωνία, η μετέπειτα δημιουργία συνθηκών καθολικής εκπαίδευσης συνέβαλε στην απόκτηση εθνικής συνείδησης ακόμη και στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, στην τρίτη, σύμφωνα με τον Hobsbawm, φάση εδραίωσης των εθνικών κινημάτων.<sup>62</sup> Η γνωστή – πλέον – φράση του «η πρόοδος των σχολείων είναι το μέτρο της προόδου του εθνικισμού»<sup>63</sup> αναδεικνύει την εκπαίδευση ως το κλειδί στην εμπέδωση της εθνικιστικής ιδεολογίας. Ειδικά ως προς τη γλώσσα, ο Hobsbawm θεωρεί ότι αυτή αποτελεί εργαλείο εμπέδωσης του εθνικισμού και πως οι εθνικές γλώσσες είναι «κατά το ήμισυ τεχνητά κατασκευάσματα κυριολεκτικά επινοημένα».<sup>64</sup> Ως εκ τούτου, υποστηρίζει ότι η γλώσσα χρησιμοποιήθηκε ως μέσο προπαγάνδας από τη φιλολογική και διοικητική ελίτ στη διαμόρφωση της εθνικής

---

<sup>60</sup> Hobsbawm, 1994: 25, 26. Αν και για τον Hobsbawm ο πολιτισμός υπήρξε σημαντικός παράγοντας στην ανάλυση που επιχειρεί για τον εθνικισμό και τη διαδικασία εδραίωσης των εθνικών κινημάτων, ο Leerssen εξακολουθεί να εμμένει στη θέση ότι για τον Hobsbawm και για τους άλλους μοντερνιστές, όπως και για την πολιτική ελίτ, ο πολιτισμός χρησιμοποιήθηκε ως ένα ευκαιριακό διανοουμενίστικο εργαλείο στην πολιτική τους φαρέτρα. Leerssen, 2005: 7.

<sup>61</sup> Hobsbawm, 2005: 361.

<sup>62</sup> Hobsbawm, 1994: 25. Ο Hobsbawm θεωρεί ότι οι λαϊκές μάζες (εργάτες, υπηρέτες και χωρικοί) αποκτούν τελευταίες εθνική συνείδηση, αφού είναι οι τελευταίες που συμμετέχουν στην εκπαίδευση σε σχέση με τις ισχυρότερες οικονομικά ομάδες σε μια εθνότητα.

<sup>63</sup> Hobsbawm, 2005: 166.

<sup>64</sup> Hobsbawm, 1994: 80.

ταυτότητας.<sup>65</sup> Σε μερικές περιπτώσεις, παρά το μικρό μέγεθός της, αυτή η ελίτ κατάφερε να μετατρέψει τη γλώσσα της σε σημαντικό στοιχείο της «πρωτο-εθνικής συνοχής»,<sup>66</sup> αποδεικνύοντας ότι σημασία δεν έχει ο αριθμός των ανθρώπων που μιλούν μια εθνική γλώσσα, αλλά αυτοί που την κατέχουν να μπορούν να την επιβάλλουν μέσω της δημόσιας εκπαίδευσης και διοίκησης.<sup>67</sup>

Ο Gellner έδωσε πολιτισμική, πολιτική και κοινωνιολογική διάσταση στην ερμηνεία του φαινομένου της δημιουργίας των μοντέρνων κρατών.<sup>68</sup> Υποστηρίζει ότι ο εθνικισμός είναι ένα πολύ ξεχωριστό είδος πατριωτισμού, που αναπτύσσεται, όταν υπάρχουν οι ανάλογες κοινωνικές συνθήκες. Μια από αυτές τις συνθήκες είναι το εκπαιδευτικό σύστημα – με τα αναλυτικά προγράμματα και τους φορείς του – το οποίο αναλαμβάνει την εργολαβική καλλιέργεια ενός πατριωτισμού-εθνικισμού, ανάγοντας τον σε υψηλό ιδανικό της κοινότητας. Στην ανάλυσή του υποστηρίζει ότι το εκπαιδευτικό σύστημα της βιομηχανικής εποχής οδηγεί σταδιακά στην απόκτηση ενός «πυρήνα της νέας συλλογικής ταυτότητας» και αναδεικνύει τις πολιτιστικές ομοιογένειες ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας.<sup>69</sup> Έτσι ενισχύει τους δεσμούς τους με την κοινότητα και την εγγράμματη κουλτούρα της. Επιπλέον, θεωρεί τον εγγραμματισμό και τη δημιουργία συνθηκών καθολικής εκπαίδευσης ως επένδυση, αφού με αυτό τον τρόπο ενισχύονται οι δυνατότητες εργοδότησης των ατόμων, σε μια οικονομία όπου ο καταμερισμός της εργασίας είναι το κύριο χαρακτηριστικό της.<sup>70</sup> Η ύπαρξη πολιτών με προσόντα έχει διπλό όφελος, αφού διασφαλίζεται ευκολότερα η πρόοδος τόσο σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Στην περίπτωση της Κύπρου, όπως παρουσιάζεται στο κεφάλαιο 2, οι προσπάθειες ενίσχυσης της δημόσιας εκπαίδευσης στόχευσαν εξίσου στην οικονομική ανόρθωση του νέου κράτους και στη θωράκιση της εθνικής συνείδησης των Ελληνοκυπρίων. Η εκπαίδευση αποτέλεσε το εργαλείο που χρησιμοποιήθηκε στη διάδοση του αιτήματος των Ελληνοκυπρίων για Ένωση. Ως εκ τούτου, ερευνάται αν οι παράγοντες (εκπαίδευση και δημιουργία νέων εθνών-κρατών) που κατά τους Hobsbawm και Gellner υποβοήθησαν στην

---

<sup>65</sup> Hobsbawm, 1994: 80-89.

<sup>66</sup> Hobsbawm, 1994: 83.

<sup>67</sup> Hobsbawm, 1994: 91.

<sup>68</sup> Ο Ernest Gellner αντικρίζει τον εθνικισμό ως μια πολιτική αρχή που προσπαθεί να εναρμονίσει την πολιτική με την εθνοτική οντότητα. Θεωρεί ότι η μετάβαση στο βιομηχανικό σύστημα ήταν μοιραία και υποβοηθητική για τη νέα εθνικιστική εποχή με τις θυελλώδεις ανακατατάξεις και τροποποιήσεις των πολιτικών και πολιτισμικών ορίων. Αναγνωρίζει ότι ο εθνικισμός παίρνει τους προϋπάρχοντες πολιτισμούς και τούς μετατρέπει σε έθνη επινοώντας και εξαλείφοντας τα προϋπάρχοντα ίχνη τους, σημείο στο οποίο του ασκεί κριτική ο Hobsbawm. Βασική πάντως θέση του Gellner είναι ότι ο εθνικισμός επινοεί τα έθνη, θέση που εκφράστηκε μέσα από το γνωστό δόγμα ότι, «δεν είναι τα έθνη που δημιουργούν κράτη και εθνικισμό, αλλά το αντίθετο». Gellner, 1992: 13, 79, 80. Άντερσον, 1997: 26. Hobsbawm, 1994: 23, 47.

<sup>69</sup> Gellner, 1992: 199. Ozkirimli, 2000: 112, 114. Επίσης αναφορά στο *Nationalism and the State* (1993) του Breuilly, στον Ozkirimli, 2000: 49.

<sup>70</sup> Gellner, 1992: 66.

καλλιέργεια του εθνικισμού λειτούργησαν με παρόμοιο τρόπο και στο κυπριακό παράδειγμα.

Στην αναζήτηση των καταβολών του εθνικισμού, ο Anderson, πρόκρινε, επίσης, τις πολιτικές και οικονομικές παραμέτρους ως αιτίες που διαμόρφωσαν τα θεμέλια για την εδραίωση της εθνικής συνείδησης και της έλευσης του μοντέρνου κράτους.<sup>71</sup> Ο Anderson αντιλήφθηκε ως κομβική τη συνάντηση του καπιταλισμού με τις τεχνολογίες εκτύπωσης και τις ιμπεριαλιστικές τάσεις κάποιων χωρών. Αν και αναφέρθηκε στις πολιτισμικές ρίζες του κινήματος του εθνικισμού και αναγνώρισε τον ρόλο του πολιτισμού στην ανάπτυξη και την εδραίωση του πολιτικού εθνικισμού που επικράτησε στην Ευρώπη μετά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, απέφυγε να του αποδώσει ρόλο κινητήριας δύναμης αναφορικά με τον τρόπο διαμόρφωσης της νέας τάξης πραγμάτων. Το θεμελιώδες ερώτημα είναι πώς ένα φανταστικό κατασκευάσμα, μια φανταστική κοινότητα, όπως είναι το έθνος-κράτος, έχει τη δύναμη να ωθεί τα άτομα σε μια συντροφική σχέση, η οποία τα οδηγεί ακόμη και στην αυτοθυσία. Η απάντηση στο ερώτημα βρίσκεται, κατά τον ίδιο, στις πολιτισμικές αρχές του εθνικισμού.<sup>72</sup> Οι Eric Hobsbawm & Terence Ranger στο βιβλίο τους, *Η επινόηση της παράδοσης* προσπάθησαν έμμεσα να δώσουν απάντηση στο προαναφερόμενο ερώτημα του Anderson. Η ανάλυσή τους επικεντρώθηκε στη διαπίστωση ότι μέσα από την επαναφορά αδιαμόρφωτων στοιχείων της παράδοσης και την προβολή επινοημένων συμβόλων, τελετών και μύθων καλλιεργείται το αίσθημα του ανήκειν σε ένα κοινωνικό σύνολο, όπως το έθνος.<sup>73</sup> Μέσα από αυτή τη διαδικασία διευκολύνεται η διαχείριση και η χειραγώγηση της εθνικιστικής έξαρσης στα νέα έθνη-κράτη, ώστε τα μέλη της εκάστοτε φανταστικής κοινότητας να οδηγούνται ευκολότερα στην αυτοθυσία.

Οι αναφορές του Anderson σε μια «φανταστική κοινότητα», η οποία αναζητεί ταυτότητα και νομιμοποίηση, ανατρέχοντας τόσο στη σύγχρονη εποχή όσο και στην αρχαιότητα, αποτελεί παραδοξότητα για τους θεωρητικούς της μετα-αποικιακής ανάλυσης.<sup>74</sup> Η κριτική τους εστίασε στο ότι η προαναφερόμενη διττή πορεία αναζήτησης νομιμότητας δεν υφίσταται σε χώρες που βίωσαν την αποικιοκρατία, αφού όπως υποστηρίζουν αυτή η περίοδος κατέστρεψε την προ-αποικιακή κουλτούρα και ιστορία σε βαθμό μη αναστρέψιμο.<sup>75</sup> Ως εκ τούτου, στη μετα-αποικιακή περίοδο, ο εθνικισμός σε κάποιες χώρες (κυρίως της αφρικανικής ηπείρου) ήταν αναγκασμένος, αντί να

---

<sup>71</sup> Anderson, 1997: 78, 79, 80, 81, 200. Στο κλασικό πλέον βιβλίο του Benedict Anderson, *Φανταστικές Κοινότητες*, τα επιχειρήματα δομούνται στη θέση ότι ο εθνικισμός υπήρξε «το παιδί της μοντέρνας εποχής».

<sup>72</sup> Anderson, 1997: 28.

<sup>73</sup> Smith, 2001: 13.

<sup>74</sup> Chrisman, 2004: 186.

<sup>75</sup> Όπως προαναφέρθηκε (Michell, 2003: 380) η διττή πορεία του εθνικισμού χαρακτηρίστηκε, από τον Tom Nairn, ως «Janus Face».

ανασυνθέσει ή να διατηρήσει, να εφεύρει τη νέα πολιτιστική συνείδηση, τη νέα συλλογική ταυτότητα.

Στην περίπτωση της Κύπρου, την περίοδο της αποικιοκρατίας, δεν παρατηρήθηκε ούτε καταστροφή, ούτε προσπάθεια χειραγώγησης της κουλτούρας. Η Εκκλησία της Κύπρου είχε χώρο για να δράσει, ώστε να εμπεδώσει την ελληνοκεντρική ταυτότητα και την ορθόδοξη πίστη στους Ελληνοκύπριους μαθητές/τριες. Το ίδιο συνέβη αντίστοιχα και στην περίπτωση της τουρκοκυπριακής κοινότητας με ανάλογες συνέπειες στα ζητήματα ταυτότητας και θρησκείας. Με τον διαχωρισμό της εκπαίδευσης ενισχύθηκε η προσκόλληση στις πολιτιστικές «μητέρες-πατρίδες» (Ελλάδα και Κύπρο) των δύο κοινοτήτων, με αποτέλεσμα τη μεταξύ τους αποξένωση. Επιπλέον, η τακτική των Άγγλων καθ' όλη την περίοδο της βρετανικής αποικιοκρατίας (1878-1960), να κατηγοριοποιούν τους υπηκόους στη βάση θρησκευτικών, γλωσσικών και «εθνικών» κριτηρίων είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή νέων ταυτοτήτων. Με αυτές τις μεθόδους επήλθε ένας ευρύτερος διχασμός στις δύο κοινότητες.<sup>76</sup>

Η θέση του Anderson ότι η κοινότητα «φαντασιώνεται» τη συλλογική συνείδησή της μέσα από την αφηγηματική φόρμα των μυθιστορημάτων και την καθημερινή ανάγνωση εφημερίδων,<sup>77</sup> εντοπίζεται και στην Κύπρο. Με την προβολή χωριστών εθνικών αφηγήσεων μέσα από τα αναλυτικά προγράμματα των σχολείων, τις εφημερίδες και τη λογοτεχνική παραγωγή, επιδιώχθηκε η έμμεση επιβολή της ετερότητας στην ενότητα, με αποτέλεσμα την άνοδο του εθνικισμού στις δύο κοινότητες.<sup>78</sup> Παράλληλα, τα παραπάνω μέσα προβολής της «εθνικής αφήγησης» λειτούργησαν και ως όχημα ανάδειξης και προβολής των πολιτιστικών διαφορών στις δύο εθνικιστικές ομάδες, προσβλέποντας στην προώθηση μιας διαφορετικής συλλογικής ταυτότητας στην καθεμιά από αυτές, οδηγώντας τες στον διχασμό.<sup>79</sup>

Οι εθνοσυμβολιστές, τη δεκαετία του '90 με κυριότερο εκπρόσωπό τους τον Smith,<sup>80</sup> αναγνώρισαν την πολιτιστική διάσταση του εθνικισμού και θεώρησαν ότι το πολιτισμικό παρελθόν είναι πολυεπίπεδο και πώς σε αυτή τη βάση έπρεπε να μελετηθεί.<sup>81</sup> Ο Smith εστίασε στον ρόλο που διαδραμάτισε το κίνημα του Ρομαντισμού στην ανάπτυξη του εθνικισμού στις διάφορες χώρες της Ευρώπης, το οποίο χρησιμοποίησε μύθους

<sup>76</sup> Bryant, 2009: 47. Η ανάπτυξη του εθνικισμού στην Κύπρο ανάμεσα στις δύο κοινότητες ήταν σε περαιτέρω έξαρση, σύμφωνα με τη Rebecca Bryant, κατά τη μετα-αποικιακή περίοδο, αποτελώντας κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου.

<sup>77</sup> Anderson, 1997.

<sup>78</sup> Papadakis, 2006: 68.

<sup>79</sup> Κωνσταντινίδης, 2011. Chrisman, 2004: 193, 194.

<sup>80</sup> Για τον Smith ο εθνικισμός έχει πιο δυνατές ρίζες στην προ-μοντέρνα εθνότητα μέσα από παλιές ιστορίες και τις εθνικιστικές συνειδήσεις τους. Θεωρεί ότι ο εθνικισμός ως ιδεολογικό κίνημα του 18<sup>ου</sup> αιώνα και οι εθνοτικές κοινότητες με τους μύθους και τα σύμβολα από τις προ-μοντέρνες και μοντέρνες εποχές βρίσκονται σε μια ιστορική συνέχεια. Calhoun, 1993: 227, 228.

<sup>81</sup> Hutchinson, 2004: 110.

βασισμένους σε ρομαντικές πράξεις θυσίας για να νομιμοποιήσει τα σχέδια του εθνικισμού.<sup>82</sup> Οι εθνοσυμβολιστές κάνουν διάκριση ανάμεσα στην εθνότητα (ethnie), η οποία προσδιορίζεται ως πρωτογενής «πολιτισμική κοινότητα» που προϋπήρχε μέσα στην προ-μοντέρνα περίοδο και στα έθνη (nations) που έγιναν πολιτική νόρμα από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά.<sup>83</sup> Αυτή η διάκριση κατεύθυνε την ανίχνευση της γενεαλογίας των εθνών και οδήγησε στη διαπίστωση ότι μια εν δυνάμει πολιτισμική και κοινωνική διαδικασία μπορεί να οδηγήσει στη γέννηση νέων εθνών και πολιτών. Στην εθνοσυμβολιστική ανάλυση, η δυναμική είσοδος των κοινωνιών στη μοντέρνα εποχή και η ταυτόχρονη επένδυση στα παλιά πολιτιστικά κατάλοιπα άνοιξε έναν ιδανικό δρόμο για την εδραίωση της νέας πολιτικής κατάστασης και της διατήρησης των νέων εθνών-κρατών. Η θέση των εθνοσυμβολιστών ότι τα έθνη υφίστανται ανέκαθεν σε μια λανθάνουσα φάση περιμένοντας το εθνικιστικό κίνημα να τα αφυπνίσει και να λάβουν θέση στις πολιτικές εξελίξεις, συγκρούστηκε με την άποψη των μοντερνιστών της θεωρίας του εθνικισμού. Ο Hobsbawm και ο Gellner υπερασπίστηκαν σθεναρά τη θέση ότι η μοντέρνα εποχή υπήρξε η κομβική στιγμή της γέννησης των δομικών στοιχείων που συναποτελούν τη συλλογική ταυτότητα. Μνημειώδης, εξάλλου, παραμένει η φράση του Gellner πως «τα έθνη γεννιούνται από τον εθνικισμό και όχι το αντίθετο»,<sup>84</sup> με την οποία υποστηρίζει ότι τα έθνη αποτελούν προϊόντα της μοντέρνας εποχής, από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά.

Ο Smith αποφεύγει να εστιάσει συστηματικά στον ρόλο των διανοούμενων στην εξάπλωση του κινήματος του εθνικισμού, αν και αναγνωρίζει ότι αυτοί αποτέλεσαν τους δημιουργούς της πνευματικής γέφυρας ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν και συνέβαλαν στη διαμόρφωση των πολιτικών προγραμμάτων και εντέλει της συλλογικής ταυτότητας.<sup>85</sup> Εξέφρασε τον προβληματισμό του αναφορικά με το μέχρι πού μπορεί να φτάσει η δύναμη των διανοούμενων ή της πολιτικής ελίτ στη διαμόρφωση των εθνικιστικών κινήματων, ιδιαίτερα μετά τη ραγδαία άνοδο των μέσων μαζικής επικοινωνίας από τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μετά.<sup>86</sup> Ο Hobsbawm επισημαίνει επίσης ότι, μετά το 1918, η εθνική ταυτότητα απέκτησε νέους τρόπους έκφρασης στις αστικοποιημένες – υψηλής τεχνολογίας – κοινωνίες. Θεωρεί ότι η προμελετημένη προπαγάνδα δεν ήταν τόσο σημαντική όσο η ικανότητα των ΜΜΕ (τύπου, κινηματογράφου, ραδιοφώνου) να καταστήσουν προϋπάρχοντα εθνικά σύμβολα μέρος της ζωής του σύγχρονου ατόμου και να ενισχύσουν κατ' επέκταση τα ζητήματα της εθνικής

---

<sup>82</sup> Ο.π.

<sup>83</sup> Smith, 2004: 2.

<sup>84</sup> Gellner, 1992: 90.

<sup>85</sup> Conversi, 2007: 22.

<sup>86</sup> Αφορμή για τον προβληματισμό του Smith σε σχέση με τον ρόλο των ΜΜΕ στη διαμόρφωση εθνικιστικών κινήματων αποτέλεσε το πρόσφατο παράδειγμα του διαμελισμού της Γιουγκοσλαβίας και τον ρόλο που διαδραμάτισαν τα κρατικά ελεγχόμενα μέσα ενημέρωσης. Conversi, 2007: 25.

ταυτότητας.<sup>87</sup> Καθοριστικό ρόλο στην απόκτηση εθνικής συνείδησης έπαιξε επίσης η αντανάκλαστική αντίδραση απελπισίας των ανθρώπων στην εμπειρία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και ακολούθως στη Μεγάλη Ύφεση (1929). Στην περίπτωση της Γερμανίας, η επιβολή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης σε συνδυασμό με την έντονη προπαγάνδα που άσκησαν οι Γερμανοί εθνικιστές στους πολίτες καλλιεργήθηκε η άποψη ότι η χώρα υπέστη μια κατάφορη αδικία. Αποτέλεσμα αυτών των συνθηκών ήταν η εκκόλαψη του ναζιστικού κινήματος,<sup>88</sup> το οποίο με τη σειρά του προσπάθησε με ακραίο τρόπο να εδραιώσει τη γερμανική εθνική ταυτότητα με τα γνωστά καταστροφικά αποτελέσματα.<sup>89</sup>

Οι θέσεις των Smith και Hobsbawn φαίνεται να συγκλίνουν στο σημείο που αφορά την απάντηση στο ερώτημα πώς οι σύγχρονες κοινωνίες με τις νέες συλλογικές μορφές δράσεις, οι οποίες δεν έχουν ακόμη μελετηθεί ικανοποιητικά, βρήκαν τρόπους να «παντρέψουν» τις παλιές παραδόσεις με τους νέους μύθους, κατασκευάζοντας και ενδυναμώνοντας την εκάστοτε συλλογική ταυτότητα. Ο John Mitchell αναγνωρίζοντας την πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει τα ζητήματα της εδραίωσης της συλλογικής ταυτότητας, κατέληξε στη διαπίστωση ότι αυτά μελετήθηκαν τόσο από τους κοινωνικούς επιστήμονες όσο και από τους εθνικιστές με μια τελεολογική διάθεση, η οποία υπήρξε προβληματική για την ορθότερη ανάλυση του φαινομένου. Ο Mitchell επισήμανε ότι η εθνική ταυτότητα αντιμετωπίστηκε από τους πολιτικούς και τους εθνικιστές ως ένα θέμα που έπρεπε να «λυθεί», ώστε το κράτος να λειτουργήσει επιτυχημένα με δημοκρατικό τρόπο. Ο αντίλογος στη θέση του προήλθε από τους κοινωνικούς επιστήμονες και τους εθνικιστές, οι οποίοι θεωρούσαν ως απαραίτητη προϋπόθεση το κράτος και οι πολίτες να έχουν ξεκαθαρισμένο μέσα τους, το τι σημαίνει «εθνικό», προτού ενεργοποιηθεί ομαλά η δημοκρατία.<sup>90</sup> Αντίθετα με αυτήν τη θέση, θεωρητικοί, όπως ο Anthony Cohen και ο Michael Herzfeld επισημαίνουν ότι η εθνική ταυτότητα γίνεται πιο κατανοητή, αν αντιμετωπιστεί όχι ως ένα χαρακτηριστικό του πληθυσμού, αλλά ως μια διαδικασία, όπου οι άνθρωποι εικάζουν και συλλογίζονται την πιθανότητα μιας κοινής ουσίας ή μιας κοινής γλώσσας.<sup>91</sup> Η μετατόπιση της προσοχής στη διαδικασία αντί στο προϊόν που αποκαλείται «εθνική ταυτότητα» οδηγεί, σύμφωνα με τους δύο προαναφερόμενους θεωρητικούς, στην αντιμετώπιση του ως μια διαρκή και χωρίς τέλος διεργασία-πορεία που δεν καταλήγει σε ένα προορισμό ή στόχο, όπως το εννοούσαν οι πολιτικοί επιστήμονες και οι εθνικιστές.

---

<sup>87</sup> Hobsbawn. (1994): 198, 199. Ο Hobsbawn θεωρεί ότι η προβολή της βασιλικής οικογένειας ως δημόσια εικόνα στη Μεγάλη Βρετανία, θα ήταν αδύνατη χωρίς τα σύγχρονα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

<sup>88</sup> Θερόμος, 2013: 42-91.

<sup>89</sup> Hobsbawn, 1994: 201, 202.

<sup>90</sup> Mitchell, 2003: 378.

<sup>91</sup> Mitchell, 2003: 380.

Ο Miroslav Hroch<sup>92</sup> και ο Joep Leerssen<sup>93</sup> και ο John Hutchinson<sup>94</sup> άνοιξαν μια επιπλέον προοπτική στον τρόπο ανάλυσης και προσέγγισης του σχηματισμού εθνών και της διαμόρφωσης συλλογικής ταυτότητας. Όλοι τους εστίασαν στη θέση ότι ο πολιτισμός είχε τον πρωταρχικό ρόλο στις πολιτικές εξελίξεις. Ξεκινώντας από την παρατήρηση ότι υπήρχε ανέκαθεν «μια δυστοκία στη σύνδεση της κουλτούρας με την ανάπτυξη του φαινομένου του εθνικισμού»,<sup>95</sup> η προσπάθειά τους επικεντρώθηκε στην εύρεση νέων θεωρητικών σχημάτων που έδιναν εξηγήσεις για την επίδραση του πολιτισμού στην ανάπτυξη του κινήματος του εθνικισμού. Οι όροι «πολιτισμικός εθνικισμός», «καλλιέργεια της κουλτούρας» και «εθνικοποίηση της κουλτούρας» υπήρξαν κεντρικοί στη νέα προσέγγιση.<sup>96</sup> Ο Hutchinson θεωρεί ότι ο πολιτισμικός εθνικισμός στην προσπάθειά του να ενώσει όλα τα κομμάτια που αποτελούσαν το έθνος – την παραδοσιακή με την μοντέρνα κοινωνία, την αγροτική με τη βιομηχανική, την επιστήμη με τη θρησκεία – έπρεπε να φτιάξει ένα πλαίσιο αναφοράς που να ικανοποιεί όλους τους δρώντες και να δημιουργήσει αισθήματα αλληλεγγύης και ομαδικότητας.<sup>97</sup> Ως εκ τούτου, ο πολιτισμός μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία, νέα και παλιά, πρόσφερε αυτά τα πρώτα υλικά. Με τη σειρά τους οι διανοούμενοι και οι ακαδημαϊκοί αποτέλεσαν τους διαμεσολαβητές της προσπάθειας γεφύρωσης της πολιτικής σκέψης με τις τέχνες.<sup>98</sup>

Οι πολλαπλές και συχνά συγκρουόμενες θέσεις στη θεωρία του εθνικισμού μαρτυρούν ότι το πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας λόγω της πολυπλοκότητάς του, της ευμετάβλητης, αλλά και της πολύ-παραγοντικής του φύσης μπορεί να αναλυθεί υπό το πρίσμα ενός ευρέως φάσματος προσεγγίσεων. Στην περίπτωση της Κύπρου, τα ζητήματα της ταυτότητας αναδεικνύονται εξίσου πολύπλοκα. Ο εθνικισμός που επικράτησε στο νησί, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα με την ίδρυση του ελληνικού κράτους, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην προετοιμασία των συνθηκών εδραίωσης συγκεκριμένων στάσεων στα ζητήματα ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους.<sup>99</sup> Τα χαρακτηριστικά του που διαμόρφωσαν και την πολιτισμική ταυτότητα οδήγησαν σε ανάλογες επιλογές στις φεστιβαλικές διοργανώσεις στην Κυπριακή Δημοκρατία από την περίοδο της ανεξαρτησίας (1960) μέχρι το 2004. Από την άλλη, δεν μπορεί να αποφευχθεί και να μην

---

<sup>92</sup> Hroch, 1985.

<sup>93</sup> Leerssen, 2005, Leerssen, 2006.

<sup>94</sup> Hutchinson, 1987. Hutchinson, 1994.

<sup>95</sup> Leerssen, 2005: 7.

<sup>96</sup> Οι έννοιες αυτές αναφέρονται στο άρθρο του Leerssen. (2005), *The Cultivation of Culture* και στο βιβλίο του, *National Thought in Europe*, η εξέταση του κινήματος του εθνικισμού γίνεται με αναφορές στην πολιτιστική διάσταση του κινήματος του εθνικισμού. Με αυτή την προσέγγισή του, ο Leerssen διευρύνει την προοπτική της ακαδημαϊκής κοινότητας στην αναζήτηση των πολιτισμικών ριζών του εθνικισμού. Leerssen, 2006: 186-219.

<sup>97</sup> Hutchinson, 1987: 13-14.

<sup>98</sup> Leerssen, 2005: 26.

<sup>99</sup> Ο Καίσαρας Μαυράτσας στα βιβλία του, *Όψεις του Εθνικισμού στην Κύπρο* (1998) και *Εθνική Ομοφωνία και Πολιτική Ομοφωνία* (2003) εστιάζει εκτεταμένα στους παράγοντες που καθόρισαν τη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας στους Ελληνοκύπριους από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με άξονα τις πολιτικές εξελίξεις στο νησί.



ερευνηθεί το ενδεχόμενο πολιτικές αποφάσεις ή επιλογές που έχουν καθορίζει την εγχώρια πολιτιστική πολιτική να μην σχετίζονται με τον πολιτισμικό εθνικισμό. Ως εκ τούτου, οφείλει κανείς να εξετάσει μέσα από εμπειρικό υλικό την υπόθεση η επίδραση του πολιτισμικού εθνικισμού στη διαμόρφωση της ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων να περιορίζεται σε ρητορικές τοποθετήσεις στον δημόσιο λόγο χωρίς ιδιαίτερο αντίκτυπο σε επίπεδο πολιτιστικών πρακτικών.

## **2. Πολιτισμικός Εθνικισμός: Πορεία Εξέλιξης και Κυριότεροι Εκπρόσωποι**

Έως τη δεκαετία του 1990, η διεθνής ακαδημαϊκή κοινότητα υποστήριζε ότι ο πολιτισμικός εθνικισμός αποτελεί υποπροϊόν του πολιτικού εθνικισμού και όχι μια αφορμή για την ανάπτυξή του. Πρόσφατα, αυτή η άποψη σταδιακά υποχωρεί για να αντικατασταθεί από τη θέση ότι ο εθνικισμός έχει σαφείς πολιτισμικές καταβολές πάνω στις οποίες εδραιώνονται οι μεταγενέστερες πολιτικές αξιώσεις της εθνικής κοινότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, η επιστημονική έρευνα εστιάζει στην ανίχνευση των δράσεων του πολιτισμικού και του πολιτικού εθνικισμού αναφορικά με τη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης στους πολίτες των νέων εθνών-κρατών. Ως ιδεολογικά κινήματα παρουσιάζουν μεταξύ τους διαφορές στις επιδιώξεις και στις στρατηγικές εξάπλωσής τους αλλά και κάποιες ομοιότητες. Κύρια διαφορά τους υπήρξε το γεγονός ότι ο πολιτισμικός εθνικισμός επιδίωξε την ηθική ανανέωση της εθνικής κοινότητας, ενώ ο πολιτειακός εθνικισμός στόχευσε στην επίτευξη ενός αυτόνομου κράτους.<sup>100</sup> Κύρια ομοιότητά τους υπήρξε η προσπάθεια που κατέβαλαν για την αντιμετώπιση των προκλήσεων που επέφερε η σύγχρονη εποχή, παρόλο που χρησιμοποίησαν διαφορετικούς δρόμους για να το πετύχουν.

Ο πολιτειακός εθνικισμός στην προσπάθειά του να δομήσει ένα σύγχρονο κράτος στις αρχές του επιστημονικού ορθολογισμού αναζήτησε, κύρια, τη ρήξη με τις θεοκρατικές αντιλήψεις.<sup>101</sup> Η αστική ελίτ που ηγήθηκε της προσπάθειας εστίασε σε ένα συνεχές ψάξιμο εθνικών και συναισθηματικών ερεισμάτων, πάνω στα οποία θέλησε να πετύχει την πολιτική και οικονομική καθιέρωσή της.<sup>102</sup> Σε αυτή της την προσπάθεια, κομβική σημασία είχε η δημιουργία οργανισμών (π.χ. εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, κρατικών θεσμών κτλ), όπου η μαζική συμμετοχή μελών της εθνικής κοινότητας διευκόλυνε την εξάπλωση της ιδέας για πολιτική αυτονομία και δημιούργησε ευνοϊκές συνθήκες για την ίδρυση του νέου κράτους. Επιπλέον, η επινόηση συμβόλων και η γενίκευση μύθων βασισμένων σε ηρωικές πράξεις συνέβαλαν στη δημιουργία εθνικών μυθολογιών, οι

---

<sup>100</sup> Murray, 1994: 137.

<sup>101</sup> Murray, 1994: 138.

<sup>102</sup> Ο.π.

οποίες με τη σειρά τους επιδίωκαν τη νομιμοποίηση της εδραίωσης των νέων ελίτ.<sup>103</sup> Το λογικό ερώτημα που γεννιέται αφορά στις τακτικές που ακολούθησε ο πολιτικός εθνικισμός στη μόνιμη αναζήτηση αναφορών από την παράδοση και μοιραία κατέληγε είτε να επικαλείται είτε να επινοεί την πολιτισμική ταυτότητα με στόχο την εδραίωσή του.

Στην περίπτωση της Κύπρου και ειδικότερα στην περίπτωση της ελληνοκυπριακής κοινότητας ίσχυσαν και οι δύο στρατηγικές δόμησης της συλλογικής ταυτότητας, τόσο αυτές του πολιτισμικού όσο και αυτές του πολιτειακού εθνικισμού, ανάλογα με τις εκάστοτε εξελίξεις στο εσωτερικό. Έτσι παρατηρεί κανείς ότι πριν τη δημιουργία της Κυπριακής Δημοκρατίας (1960) η ελληνοκυπριακή πολιτική ελίτ αναζήτησε ιδεολογικά ερείσματα στα διάφορα λαογραφικά-πνευματικά κέντρα, στις ομάδες διανοουμένων και στο εκπαιδευτικό σύστημα. Σε αυτά η Εκκλησία της Κύπρου είχε ήδη αναλάβει να εκκολάψει την ενωτική ιδεολογία, όπως διαφαίνεται στη σχετική ενότητα στο κεφάλαιο 2. Μετά το 1960, η αίσθηση ασφάλειας που δημιούργησε το νέο κράτος στους Ελληνοκυπρίους οδήγησε στην ενδυνάμωση του πολιτειακού εθνικισμού με τους κρατικούς θεσμούς και οργανισμούς να ενεργούν επίσης και προς την κατεύθυνση της εδραίωσης της συλλογικής ταυτότητας.

Σε θεωρητικό επίπεδο, η διεθνής συζήτηση και έρευνα αναφορικά με τον πολιτιστικό και τον πολιτικό εθνικισμό διεξάγεται σε δύο επιπλέον επίπεδα. Το πρώτο εστιάζει στο ερώτημα κατά πόσο ο πολιτισμικός εθνικισμός προηγήθηκε ιστορικά του πολιτικού εθνικισμού και προετοίμασε το πολιτικο-ιδεολογικό πλαίσιο για τη μετάβαση στον πολιτικό εθνικισμό, ο οποίος είχε πλέον πολιτική ατζέντα και επιδιώξεις. Η εξελικτική αυτή πορεία φαίνεται ότι ίσχυσε στην περίπτωση της Κύπρου, όπου παρατηρείται η ταυτόχρονη συνύπαρξη του πολιτικού και πολιτισμικού εθνικισμού. Αφενός διαφαίνεται η επιθυμία των Ελληνοκυπρίων για Ένωση με την Ελλάδα και η επίτευξη της πολιτιστικής ταύτισης και αφετέρου η επιδίωξη πολιτικών στόχων, όπως ήταν η από-αποικιοποίηση και η εθελούσια πολιτική προσάρτηση σε ένα άλλο κράτος (την Ελλάδα). Στη μετα-ανεξαρτησιακή εποχή, τα δύο είδη εθνικισμού προασπίστηκαν τη διατήρηση της νέας πολιτειακής κατάστασης, η οποία αποτελούσε ασπίδα προστασίας από τις τουρκικές απειλές. Σε ένα δεύτερο θεωρητικό επίπεδο τίθεται το ερώτημα κατά πόσο ο πολιτισμός και οι πολιτιστικές διεργασίες είχαν σημαντικό ή όχι ρόλο στην εξάπλωση του πολιτικού εθνικισμού. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι μοντερνιστές θεωρητικοί του εθνικισμού ασπάστηκαν την άποψη ότι το πολιτισμικό υλικό έπαιξε έμμεσο ρόλο στις πολιτικές εξελίξεις. Οι αναφορές τους στους λόγους ανάπτυξης του εθνικισμού γίνονται όμως χωρίς να επιχειρούν μια βαθύτερη ανάλυση του ρόλου του πολιτισμού στην ακμή των

---

<sup>103</sup> Hutchinson, 2004: 109.

εθνικιστικών κινήματων, τα οποία άλλαξαν την πορεία της σύγχρονης παγκόσμιας πολιτικής ιστορίας.<sup>104</sup>

Οι πλείστοι θεωρητικοί του πολιτισμικού εθνικισμού συμφωνούν με την άποψη ότι οι ρίζες του ανιχνεύονται στις ιδέες που εξέφρασε ο Γερμανός φιλόσοφος Johann Gottfried Herder (1744-1803), ο οποίος θεωρείται ο κύριος εκφραστής του κινήματος του Ρομαντισμού.<sup>105</sup> Το κίνημα εξαπλώθηκε ως πολιτισμική «πανδημία»<sup>106</sup> στην Ευρώπη, και χρησιμοποιήθηκε ως εργαλεία διάδοσής του τη λογοτεχνία, το φολκλόρ (στον χορό, στο τραγούδι και στις αφηγήσεις), τους μύθους και τη λαογραφία, προβάλλοντάς τα ως εκπρόσωπους του αληθινού πνεύματος του λαού.<sup>107</sup> Ο Γερμανός φιλόσοφος Karl Wilhelm Schlegel (1772-1829) υποστήριξε ότι ο Ρομαντισμός έπρεπε να επιδιώξει την απόκτηση της «γερμανικής αρετής», στην οποία ενέπιπτε η ιδέα της διαμόρφωσης ενός έθνους, όπου τα μέλη του έχουν δεσμούς αίματος, ενότητα γλώσσας και κοινή καταγωγή. Ο Schlegel εστίασε στη σημασία που είχε η μελέτη της λογοτεχνίας για τη διαφύλαξη της εθνικής ανεξαρτησίας.<sup>108</sup> Ο Herder τόνισε ιδιαίτερα τον ρόλο της γλώσσας: υποστήριξε ότι η γλώσσα εξέφραζε την εσωτερική συνείδηση του έθνους, το εθνικό ήθος και τη συνέχεια της ταυτότητας και της ιστορίας του εκάστοτε έθνους. Με αυτή τη θέση, η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση του γερμανικού εθνικισμού, μετά το 1800, οι φορείς του Ρομαντισμού, διανοούμενοι και ακαδημαϊκοί, εκκίνησαν έναν αγώνα υπεράσπισης της εθνικής γλώσσας, η οποία υποτίθεται ότι κινδύνευε από τις ξένες επεμβάσεις.<sup>109</sup> Το δίλημμα, που έθεσαν σε σχέση με τη διατήρηση της εθνικής γλώσσας ή τις επιπτώσεις εξαιτίας του αφανισμού της, είχε ως αποτέλεσμα τον υπερτονισμό της λειτουργίας της γλώσσας ως ένα μαγικό εργαλείο, το οποίο μπορούσε να συμβάλει στη δημιουργία των κοινωνικών ταυτοτήτων.<sup>110</sup> Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι οι μοντερνιστές θεωρητικοί του

---

<sup>104</sup> Leerssen, 2005: 7.

<sup>105</sup> Ο Johann Herder θεωρείται ο εμπνευστής του γερμανικού Ρομαντισμού και μετέπειτα του γερμανικού εθνικισμού. Μελέτησε τη γλώσσα προκειμένου να αποδείξει ότι είναι αδύνατο να διαχωριστεί από τη σκέψη και ό,τι ως εκ τούτου διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην εμπειρία των λαών και των πολιτισμών. Ο γερμανικός Ρομαντισμός στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα ήταν άρρηκτα δεμένος με την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας των Γερμανών. Τότε δεν υπήρχε ακόμη η Γερμανία, παρά μια πληθώρα γερμανόφωνων κρατιδίων με ηγέτιδα την Πρωσία. Παράλληλα δεν υπήρχε και νεότερη καλλιτεχνική παράδοση κοινή για όλους τους Γερμανούς, ούτε και πολιτιστικό σημείο αναφοράς από το οποίο να μπορούν να αντλήσουν έμπνευση. Ο Ρομαντισμός διακήρυττε ότι, με κοινό σημείο αναφοράς τη γλώσσα, θα έπρεπε να προσεγγιστεί η λογοτεχνία, η ιστορία και η παράδοση, ώστε τα διάφορα γερμανόφωνα κρατίδια να καλλιεργήσουν την ιδέα ότι αποτελούσαν μέλη ενός ενιαίου έθνους-κράτους, ενδυναμώνοντας με αυτό τον τρόπο τον γερμανικό εθνικισμό. Heath & Boreham, 2011.

<sup>106</sup> Leerssen, 2005: 17.

<sup>107</sup> Kohn, 1950: 454.

<sup>108</sup> Αργότερα οι διακηρύξεις των Γερμανών ρομαντικών, μυστηριωδώς όπως αναφέρει ο Hans Kohn ένα αιώνα αργότερα, υπό άλλη ηγεσία και έμφαση, αποτέλεσαν τη βάση λαϊκών εθνικισμών στην κεντρική Ευρώπη με καταστροφικά αποτελέσματα. Kohn, 1950: 458, 459, 460.

<sup>109</sup> Hutchinson, 1999: 393.

<sup>110</sup> Ο John Hutchinson θεωρεί ότι μια από τις παρερμηνείες στη συζήτηση του πολιτισμικού εθνικισμού είναι ότι παρουσιάζεται ως μια «επινοημένη παράδοση», εστιασμένη στη γλώσσα. Με αυτή την προσέγγιση δεν αναλύεται ο ρόλος που διαδραματίζουν κοινωνικοί παράγοντες όπως η οικογένεια, η γειτονιά, η θρησκεία και τα άτομα στη διαμόρφωση μιας συλλογικής ταυτότητας. Hutchinson, 1999: 393.

εθνικισμού κράτησαν στις αναλύσεις τους τη γλώσσα, την οποία θεώρησαν ως ένα σημαντικό μέρος της συλλογικής ταυτότητας και δομικό στοιχείο της σύγχρονης εποχής.

Η έμφαση στη γλώσσα οδήγησε τον Ρομαντισμό στη μελέτη του ρόλου και της αξίας της λογοτεχνίας, δηλαδή του γραπτού λόγου, αφού θεωρούσε ότι μέσω της γλώσσας μπορούσε να εκπροσωπηθεί το «αληθινό πνεύμα του λαού» (Volksgeist).<sup>111</sup> Ως εκ τούτου, η προσπάθεια των εκπροσώπων του Ρομαντισμού εστίασε στη συλλογή, καταγραφή λαϊκών μύθων, εθίμων και τραγουδιών, με αποτέλεσμα ο 19<sup>ος</sup> αιώνας να αποτελεί μια περίοδο με ιδιαίτερα πλούσια εκδοτική κίνηση.<sup>112</sup> Η διοργάνωση φεστιβάλ σε αυτή τη χρονική στιγμή, στα οποία περιλαμβάνονταν τέχνες όπως ο χορός, η λογοτεχνία – με την απαγγελία ποιημάτων από τη λεγόμενη «εθνική λογοτεχνία» – συνέβαλε στη βαθμιαία καλλιέργεια εθνικής συνείδησης, η οποία ενίσχυσε την παρουσία και τη μακροήμερευση ενός νέου κράτους, αποτελούμενου από πιστούς πολίτες.

Ο πολιτισμικός εθνικισμός, ως «παιδί» του Ρομαντισμού, χρησιμοποίησε τον γραπτό λόγο ως ένα ισχυρό εργαλείο στη διάδοση των ιδεών του και στην κινητοποίηση πληθυσμών ανεξάρτητα από τον τόπο διαμονής τους. Ενδεικτικά αναφέρεται η περίπτωση του ελληνικού πολιτισμικού εθνικισμού ο οποίος, λόγω της Τουρκοκρατίας και της φυγής των Ελλήνων διανοούμενων στο εξωτερικό, εκκίνησε από περιοχές της Βαλκανικής Χερσονήσου, στις οποίες ζούσαν Έλληνες της διασποράς όπως ο Ρήγας Φεραίος και ο Αδαμάντιος Κοραΐς. Με τη σύνταξη μανιφέστων, επαναστατικών κειμένων και ποιημάτων, οι Έλληνες διανοούμενοι της διασποράς προσπάθησαν να πείσουν για την αναγκαιότητα διατήρησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας και γλώσσας και καλλιέργησαν τη Μεγάλη Ιδέα, που οραματιζόταν τη συνένωση όλων όσων ανήκαν στην ελληνική εθνότητα.<sup>113</sup> Στην Κύπρο, ο εθνικισμός εκκίνησε ως μεταφύτευση των αρχών του Αλυτρωτισμού που επικράτησε στους πολιτιστικούς και πολιτικούς φορείς στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, όπως ισχυρίστηκε ο Μαυράτσας στην ανάλυσή του,<sup>114</sup> και παράλληλα είχε και μορφή ενός πολιτισμικού εθνικισμού. Το κίνημα του Αλυτρωτισμού εμποτισμένο από τις ιδέες και τα ιδανικά της ορθοδοξίας αλλά και την ιστορική και ψυχολογική ταύτιση με την Ελλάδα επιδίωξε την προσάρτηση «αλύτρωτων» ελληνόφωνων πληθυσμών στο ελληνικό κράτος και ως τέτοιο διαδόθηκε στην Κύπρο με την επιδίωξη της Ένωσης.

Οι φορείς του Ρομαντισμού, και αργότερα οι φορείς του πολιτισμικού εθνικισμού, στρατολογήθηκαν ή συμμετείχαν αυτοβούλως στη δημιουργία ή στην αναβίωση της

---

<sup>111</sup> Kohn, 1950: 454.

<sup>112</sup> Kohn, 1967: 176, 177.

<sup>113</sup> Anderson, 1997: 116, 117. Leerssen, 2005: 174.

<sup>114</sup> Μαυράτσας, 2003: 54.

«εθνικής» ταυτότητας. Με εργαλεία το φολκλόρ, τη λογοτεχνία, τους μύθους και τη διοργάνωση μαζικών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων πρόβαλαν αρχαία σύμβολα και χαρακτήρες που φανέρωναν δύναμη και αποτελούσαν πρότυπα ηθικής. Η διαδικασία προσχεδιασμένης προβολής τόσο του υπάρχοντος πολιτισμικού υλικού όσο και της πολιτισμικής παρακαταθήκης δημιουργούσε το απαιτούμενο εθνικιστικό και ομαδικό αίσθημα που μπορούσε να οδηγήσει τα μέλη μιας εθνικής ομάδας ακόμη και σε ομαδικές θυσίες, όπως αναφέρουν ο Hobsbawm και ο Anderson.

Η ανάλυση που επιχείρησε ο Hroch στο βιβλίο του, *Social Preconditions of National Revival in Europe* (1985) ανακίνησε το ερευνητικό ενδιαφέρον για μελέτη του πολιτισμικού εθνικισμού τα τελευταία χρόνια. Ο Hroch πρότεινε ένα εξελικτικό μοντέλο που αποτελείται από τρεις φάσεις, στις οποίες περιγράφονται οι διαδικασίες και δράσεις που συμβάλλουν στην ανάπτυξη του πολιτισμικού εθνικισμού σε μια χώρα.<sup>115</sup> Αφετηριακή θέση της ανάλυσης του ήταν ότι οι πολιτισμικές αναζητήσεις προηγούνται των πολιτικών γεγονότων και αποτελούν την εμπροσθοφυλακή για τους μετέπειτα κοινωνικούς και πολιτικούς ακτιβιστές.<sup>116</sup> Η σημασία αυτής της ανάλυσης έγκειται στο ότι αποτέλεσε μια καινούρια πρόταση, σε μια περίοδο κατά την οποία το κυρίαρχο πλαίσιο συζήτησης του εθνικισμού μονοπωλείτο από την πολιτικο-οικονομική ανάλυση.

Ο Leersson επισήμανε ότι οι διάφορες αναλύσεις για τον εθνικισμό είχαν εγκλωβιστεί μονοδιάστατα στη σφαίρα του πολιτικού ακτιβισμού, όπου ο πολιτισμός θεωρήθηκε ως δεσμός που υπήρχε ανάμεσα στα άτομα και τους προγόνους τους.<sup>117</sup> Κατά τη γνώμη του, οι προϋπάρχουσες αναλύσεις του φαινομένου του εθνικισμού επιδίωξαν να δείξουν ότι ο πολιτισμός είχε «μια παρεμφερή εργαλειοκή λειτουργία»,<sup>118</sup> ενώ ταυτόχρονα αποσιωπήθηκε το γεγονός ότι αυτός αποτέλεσε «την κινητήρια δύναμη που έδινε νομιμοποίηση στον εθνικισμό».<sup>119</sup> Με αυτή την προσέγγιση, συνεχώς υποβαθμιζόταν η σημασία που διαδραμάτισε η λογοτεχνία, η μουσική και ευρύτερα οι τέχνες στην

---

<sup>115</sup> Στο μοντέλο αυτό του Miroslav Hroch, η «Φάση 1» συμπίπτει με το πρώτο στάδιο, όπου αποφασιστικός παράγοντας είναι η κοινωνική σύγκρουση λόγω του αγώνα κατά της φεουδαρχίας-απολυταρχισμού και χαρακτηρίζεται από την άνοδο του καπιταλισμού. Η φάση αυτή χαρακτηρίστηκε ως το σπρίτο που πυροδοτεί τις επόμενες φάσεις. Η ενασχόληση με τη λογοτεχνία, τη διοργάνωση φεστιβάλ και άλλων εορτασμών και εκδηλώσεων αποτελούν μερικές από τις δράσεις που επιστρατεύονται με στόχο να καλλιεργηθεί σε τοπικό-περιφερειακό επίπεδο ο πολιτισμικός εθνικισμός, ενώ επιπλέον αυτές οι δράσεις προετοιμάζουν το έδαφος για την είσοδο στις άλλες δύο φάσεις και τη διάδοση του εθνικισμού σε ευρύτερη κλίμακα. Η «Φάση 2» λαμβάνει χώρα όταν υφίστανται οι προϋποθέσεις του πρώτου σταδίου που είναι η άνοδος του καπιταλισμού ή έστω η εδραίωση της καπιταλιστικής μοντέρνας κοινωνίας. Η μετάβαση στη «Φάση 3» σηματοδοτείται από τη μαζική κινητοποίηση στο πλαίσιο του πολιτικού κινήματος του εθνικισμού και ενδέχεται να ξεκινήσει κατά το πρώτο ή το δεύτερο στάδιο με τον ανταγωνισμό μεταξύ της αστικής τάξης με του προλεταριάτου. Η έναρξη ή η καθυστέρηση της έναρξης εισόδου στην κάθε διαδοχική φάση σχετίζεται με τον βαθμό εκβιομηχανοποίησης της εκάστοτε κοινωνίας. Επιπρόσθετα, η πορεία μετάβασης από τη μια φάση στην άλλη έχει άμεση σχέση με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε περίπτωσης (χώρας) ξεχωριστά. Hroch, 1985: 25-30.

<sup>116</sup> Hroch, 1985. Leerssen, 2005: 10.

<sup>117</sup> Στην πλειοψηφία της η ακαδημαϊκή κοινότητα, σύμφωνα με τον Leerssen, είδε τον πολιτισμό και την κουλτούρα να μοιάζουν όπως το λάδι με το νερό τα οποία δεν αναμιγνύονται. Ως αποτέλεσμα αυτής της αντίληψης, η μελέτη του πολιτισμικού εθνικισμού περιορίστηκε εξαιρετικά ως απλή μνεία. Leerssen, 2005: 9, 33.

<sup>118</sup> Leerssen, 2005: 4, 9, 10. Ο πολιτισμός είχε χαρακτηριστεί ως «accessory» και ως «background information».

<sup>119</sup> Leerssen, 2005: 5.

κινητοποίηση και στην εδραίωση των εθνικιστικών τάσεων.<sup>120</sup> Στη βάση κάποιων παραδοχών, ο Leerssen επιχείρησε να αποδείξει ότι όλοι οι εθνικισμοί υπήρξαν κατά βάση πολιτισμικοί και παράλληλα αποτέλεσαν την κινητήρια δύναμη στη διεκδίκηση του δικαιώματος αυτοδιάθεσης διαφόρων λαών από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά.<sup>121</sup> Ο Leerssen αναγνωρίζει ότι το κίνημα του Ρομαντισμού διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του πολιτισμικού εθνικισμού, αν και οι φορείς του αντιτάχθηκαν στον ορθολογισμό, τις αξίες της Γαλλικής Επανάστασης και εντατικοποίησαν τις προσπάθειές τους για εμπέδωση στην κοινωνία αυτού που ο Hans Kohn αποκάλεσε «ερμηνεία ζωής».<sup>122</sup> Κατά τον Leerssen, οι ρομαντικοί-πολιτισμικοί εθνικιστές θεώρησαν αποστολή της ζωής τους την ανάδειξη ενός «εθνικού παρελθόντος»<sup>123</sup> και επέμειναν στη θέση ότι η μεταφορά της ατομικότητας στην εθνική κοινότητα είναι σημαντική πράξη.<sup>124</sup> Κατ' επέκταση, οι ρομαντικοί δε δίστασαν να οικειοποιηθούν αξιολογες πατριωτικές, ατομικές πράξεις και διακήρυξαν ότι αυτές αποτελούσαν συνέχεια των πράξεων των προγόνων τους.<sup>125</sup>

Μετά την απόδοση κεντρικής θέσης στον Ρομαντισμό αναφορικά με την ανάπτυξη του πολιτισμικού εθνικισμού, ο Leerssen προτείνει ένα θεωρητικό σχήμα που ονόμασε «καλλιέργεια της κουλτούρας», το οποίο διακρίνεται από τρεις εξελικτικές φάσεις στην πολιτισμική ιστορία των ευρωπαϊκών κρατών.<sup>126</sup> Σε αυτή τη διαδικασία, οι διάφορες μορφές τέχνης, η πολιτιστική κληρονομιά και οι πολιτικές που εφαρμόστηκαν από τα κράτη διευκολύνουν την καλλιέργεια συλλογικής-πολιτισμικής ταυτότητας. Η πρώτη φάση ονομάστηκε «φάση της διάσωσης» και σε αυτή παρατηρούνται αναφορές στην αρχαία παράδοση υπό το πρόσχημα της απειλής αφανισμού που δέχεται η πολιτιστική κληρονομιά, θέση που προσομοιάζει με τις πεποιθήσεις των ρομαντικών για τη διάβρωση του πολιτισμού από τις νεωτερικές επιδράσεις. Σε αυτή τη φάση, ο Leerssen υποστήριξε ότι η προσπάθεια εστίασε στη διάσωση του υπάρχοντος άυλου πολιτισμού δηλαδή των λαϊκών παραδόσεων, των εθίμων, των ιστοριών, της λαϊκής μουσικής και των χορών, ως τα κομμάτια του πολιτισμού που κινδύνευαν από τις αλλαγές που επέφερε η

---

<sup>120</sup> Leerssen, 2005: 3, 11.

<sup>121</sup> Οι παραδοχές του αφορούν πέντε σημεία: 1. Όλοι οι εθνικισμοί είναι πολιτισμικοί εθνικισμοί. 2. Ο πολιτισμικός εθνικισμός είναι θέμα της πολιτισμικής ιστορίας του κόσμου. 3. Ο πολιτισμικός εθνικισμός απαιτεί δι-εθνική συγκριτική προσέγγιση. 4. Ο εθνικισμός αρχίζει ως «καλλιέργεια της κουλτούρας». 5. Η «καλλιέργεια της κουλτούρας» μπορεί να χαρτογραφηθεί ως ένα σύμπλεγμα διαφόρων ανησυχιών, οι οποίες πρέπει να αντιμετωπιστούν. Leerssen, 2005: 4.

<sup>122</sup> Kohn, 1950: 443.

<sup>123</sup> Kohn, 1950: 444, 446, 447.

<sup>124</sup> Kohn, 1950: 446. Για τους ρομαντικούς το «εθνικό παρελθόν» αποτελεί «πρότυπο ζωής» και έχει κεντρικό ρόλο στην πολιτιστική ζωή. Η ατομικότητα μεταφέρεται από το άτομο στην εθνική κοινότητα και αποτελεί πηγή αισθητικής, πολιτικής και ηθικής δημιουργικότητας. Το κράτος μετατρέπεται σε αντικείμενο βαθιάς αγάπης και αφοσίωσης, καλλιεργεί δεσμούς αγάπης, αμοιβαίας ευθύνης στα άτομα και είναι ταυτόχρονα εχθρικό στο πνεύμα του ορθολογιστικού καπιταλισμού και του εμπορίου.

<sup>125</sup> Kohn, 1950: 468.

<sup>126</sup> Leerssen, 2005: 26-28. Η αγγλική έκφραση «cultivation of culture» μεταφράζεται στην παρούσα έρευνα ως «καλλιέργεια του πολιτισμού» και περιλαμβάνει όλες τις δράσεις που αφορούν στην πολιτιστική-καλλιτεχνική δημιουργία σε ένα έθνος.

νεοτερικότητα. Η σύνδεση του εθνικισμού με το φολκλόρ εδραιώνεται, ενώ σε ό,τι αφορά στον υλικό πολιτισμό παρατηρείται μια προσπάθεια διάσωσης των ιστορικών κτηρίων και μνημείων.<sup>127</sup> Στην επόμενη φάση, της «νέας παραγωγής», παρατηρείται νέα καλλιτεχνική δημιουργία με τη γραφή θεατρικών κειμένων, λογοτεχνικών έργων, τραγουδιών και στίχων σε φολκλορικά μοτίβα, τα οποία στοχεύουν στην εμπέδωση του πατριωτικού αισθήματος. Έμφαση δίνεται και στην ίδρυση «εθνικών μουσείων», «εθνικής πινακοθήκης» και στην αποκατάσταση «εθνικών κτηρίων». Στην τρίτη φάση, «της προπαγάνδας», οι ενέργειες επικεντρώνονται στη μεθοδευμένη πλέον διδασκαλία της «εθνικής» ιστορίας και της «εθνικής» λογοτεχνίας στη δημόσια μαζική εκπαίδευση. Η διοργάνωση παρελάσεων, η τοποθέτηση μνημείων σε δημόσιους χώρους με πρωταγωνιστές εθνικούς ήρωες αποτελούν επιπρόσθετα εργαλεία, τα οποία υποβοηθούν την καλλιέργεια και την εμπέδωση της συλλογικής πολιτισμικής ταυτότητας και μνήμης. Καθοριστικό ρόλο, στην τρίτη φάση, διαδραματίζουν οι βιβλιοθήκες, τα πανεπιστήμια, οι ακαδημίες και οι οργανισμοί που διεξάγουν έρευνες για την κουλτούρα με κρατική χρηματοδότηση.

Η κάθε απόπειρα ταυτοποίησης και καταγραφής της πορείας του πολιτισμικού εθνικισμού είναι ορθό να γίνεται ξεχωριστά για κάθε χώρα, αφού αυτός εκδηλώνεται διαφορετικά σε κάθε περίπτωση.<sup>128</sup> Ο τρόπος ανάπτυξης του πολιτισμικού εθνικισμού στην Κύπρο, μέχρι σήμερα, δεν έχει μελετηθεί συστηματικά. Οι προαναφερόμενες φάσεις σχετικά με την «καλλιέργεια της κουλτούρας» του Leerssen, στην παρούσα μελέτη χρησιμεύσουν ως σημείο αναφοράς. Επιπλέον, οι δράσεις που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του προαναφερόμενου μοντέλου δύνανται να συμβάλουν στην κατανόηση των στόχων αλλά και του ιδεολογικού βάρους, με το οποίο επιφορτίστηκαν οι διοργανώσεις πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία την περίοδο 1960-2004.

### **3. Οι Πολλαπλοί Ρόλοι των Φεστιβάλ**

#### **3.1. Τα Φεστιβάλ ως Εργαλεία Διαμόρφωσης Συλλογικής Ταυτότητας**

---

<sup>127</sup> Leerssen, 2005: 26.

<sup>128</sup> Η περίπτωση της Ιρλανδίας αποτελεί μοναδικό παράδειγμα χώρας, όπου ο πολιτισμικός εθνικισμός έχει μελετηθεί και οι φάσεις του έχουν καταγραφεί. Στην πρώτη φάση, ο πολιτισμικός εθνικισμός προέβαλε μια μυθιστορηματική ιστορική ιδεολογία, η οποία επέδρασε στην ιστορία και τις τέχνες. Στη δεύτερη φάση, από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, ο πολιτισμικός εθνικισμός σπρώχνει την εθνική κοινότητα κατά της νομικής-ορθολογικής τάξης του κράτους. Στην τρίτη φάση, οι καλλιτέχνες και οι λόγιοι προσπάθησαν να αποκρυσταλλώσουν και να αναδείξουν τα κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα. Σε αυτή τη φάση σημαντική ήταν η συμβολή των θρησκευτικών ηγετών, οι οποίοι προσδιόρισαν τα ιδανικά, προσομοίωσαν τις ηρωικές εικόνες του πολιτισμικού εθνικισμού σε κοινωνικο-πολιτικούς όρους, σε ένα πλάνο για δημιουργία της αυτοπραγμάτωσης της έννοιας της πολιτότητας και κινητοποίησαν τις μάζες για τη δημιουργία μιας αντι-κοινότητας, η οποία θα μαχόταν κατά του βρετανικού κράτους. Murray, 1994: 141.

Η έννοια και η σημασία του όρου «ταυτότητα» αποτελεί κλειδί στην κατανόηση και την ανάλυση των πολιτικών και πολιτιστικών φαινομένων. Η έμφαση που έδωσαν οι πολιτικές ελίτ στον όρο επιβεβαιώνει την κεντρική θέση που του αποδόθηκε σε θέματα διαμόρφωσης συλλογικής συνείδησης στους πολίτες. Η αναγνώριση της ρευστότητας που διακρίνει τη διαδικασία δόμησης της ταυτότητας αλλά και το δίλημμα σχετικά με την ύπαρξη μιας ή πολλών ταυτοτήτων εξωθεί τις πολιτικές ηγεσίες στην εντατικοποίηση των προσπαθειών τους, ώστε να πεισθούν τα μέλη των εκάστοτε κοινοτήτων για τις διαφορές τους από τα άτομα που βρίσκονται εκτός της εθνοτικής τους ομάδας. Οι πολίτες του νέου κράτους, επομένως, οδηγούνται μέσα από προσχεδιασμένες ενέργειες στην υπόδειξη των ομοιοτήτων και των κοινών τους συμφερόντων, έτσι ώστε να καταλήγουν στην οργάνωση των πράξεών τους με τρόπο που να επωφελείται η εθνότητά τους.<sup>129</sup>

Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, οπότε και παρατηρείται εξάπλωση των εθνικιστικών κινημάτων στην Ευρώπη, η ταύτιση των πολιτών με συλλογικές αρχές και αξίες αποτέλεσε μέρος του ευρύτερου σχεδιασμού της πολιτικής ελίτ. Με αυτό τον τρόπο, οι κατέχοντες την εξουσία μπορούσαν να ασκούν έλεγχο και εντέλει να εξασφαλίζουν τη συνέχεια των νέο-συσταθέντων ευρωπαϊκών κρατών. Οι κρατικοί μηχανισμοί στόχευαν, επίσης, στην προβολή και τη διαχείριση του πολιτιστικού αγαθού επιδιώκοντας την καλλιέργεια μιας πολιτισμικής ταυτότητας συγκεκριμένων προδιαγραφών και χαρακτηριστικών. Άλλοτε αυτές οι ενέργειες μεθοδεύτηκαν μέσω της προβολής της σύγχρονης πολιτισμικής δημιουργίας και άλλοτε μέσα από την «επαναφορά συμβόλων, μύθων, αναμνήσεων και αξιών από το παρελθόν».<sup>130</sup> Και στις δύο περιπτώσεις, απώτερος στόχος ήταν η πιστοποίηση του κοινού πολιτισμικού υπόβαθρου που μοιράζονταν τα μέλη της εθνότητας, τα οποία εντάσσονταν ως πολίτες στο εκάστοτε νέο κράτος.<sup>131</sup>

Επαναφέροντας την παραδοχή ότι η εθνική ταυτότητα δεν είναι κάτι φυσικό αλλά κάτι το επίκτητο που δομείται μέσα από τελετουργικές διαδικασίες επικοινωνίας και τη διαμεσολάβηση μιας ποικιλίας συμβόλων από το παρελθόν, γίνεται προφανής η αξία των δημόσιων εκδηλώσεων και φεστιβάλ. Μέσα από τη διοργάνωσή τους νομιμοποιείται, χωρίς τη χρήση βίας, το σύστημα αξιών και οι σχεδιασμοί αναφορικά με την «κατασκευή» των πολιτών της νέας «φαντασιακής κοινότητας». Ο David Waldsteiner θεώρησε ότι τα φεστιβάλ και οι δημόσιες παρελάσεις αποτελούν όργανα του πολιτικού κινήματος του εθνικισμού και διέκρινε ότι σε αυτά οι διαφορετικές πολιτικές ομάδες συγκρούονται σε ιδεολογικό επίπεδο στο πλαίσιο ενός ανταγωνισμού για την εδραίωση της δικής τους

---

<sup>129</sup> Brubaker, Cooper, 2000: 4, 5.

<sup>130</sup> Conversi, 2007: 21.

<sup>131</sup> Smith, 2000: 30, 31.



οπτικής στα ζητήματα του έθνους και του εθνικισμού.<sup>132</sup> Ως εκ τούτου, αποκάλυψε τα φεστιβάλ «όργανα πολιτικής πρακτικής» (instruments of political practice), τα οποία το έθνος έχει στη διάθεσή του στην προσπάθειά του να εδραιωθεί στις συνειδήσεις των πολιτών του.<sup>133</sup> Ο Jurgen Heideking υποστήριξε ότι η διοργάνωση φεστιβάλ αποτελεί πράξη με πολιτικές προεκτάσεις και ιδεολογικό υπόβαθρο. Κατά την άποψή του, τα φεστιβάλ αποτελούν εργαλεία αφύπνισης και εγκαθίδρυσης της ιδέας για μια εθνική ταυτότητα στη συνείδηση των πολιτών.<sup>134</sup> Επιπλέον, είδε στη διοργάνωσή τους την επιδίωξη για «έκφραση ενός πολιτικού αισθήματος» (expression of political sentiment) με απώτερο σκοπό την εκπλήρωση των επιθυμιών τριών διαφορετικών εμπλεκόμενων πολιτικών και κοινωνικών ομάδων – των λαϊκών, των μεσαίων και της ελίτ.<sup>135</sup> Ο Heike Bungent διαπίστωσε ότι οι δημόσιες γιορτές και τα φεστιβάλ είναι, επίσης, ένα χρήσιμο πολιτικό βαρόμετρο για τις τάσεις που επικρατούν στην εκάστοτε κοινωνία. Θεώρησε ότι αυτά (τα φεστιβάλ) ως μορφές αναπαράστασης της πολιτισμικής μνήμης αποκαλύπτουν δημόσια τις προσδοκίες, τις ενδόμυχες συλλογικές σκέψεις αλλά και τις φοβίες των ανθρώπων μιας εθνικής κοινότητας.<sup>136</sup> Ταυτόχρονα, οι δημόσιες εκδηλώσεις αντανακλούν και τον τρόπο, με τον οποίο οι άνθρωποι επικοινωνούν, σκέφτονται ή διαπραγματεύονται το νόημα των κοινών εμπειριών τους.<sup>137</sup>

Παρά τις παραδοχές ότι οι δημόσιες εκδηλώσεις και τα φεστιβάλ εξυπηρέτησαν τις πολιτικές για δόμηση συλλογικής ταυτότητας, η συμμετοχή όλων των πολιτών σε αυτά, είτε ως κοινό είτε ως καλλιτέχνες, δεν ήταν πάντοτε καθολικό δικαίωμα. Αντίθετα, η συμμετοχή υπήρξε ζήτημα πολιτικά και οικονομικά διαπραγματεύσιμο για μια μεγάλη περίοδο της ανθρώπινης πολιτισμικής ιστορίας. Για παράδειγμα, αποτελεί σύγχρονη παρανόηση η εντύπωση ότι στο αθηναϊκό κράτος του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., επικρατούσε κοινωνική ισότητα και ότι όλοι οι πολίτες είχαν δικαίωμα συμμετοχής στις φεστιβαλικές διοργανώσεις.<sup>138</sup> Δικαίωμα συμμετοχής στις παραστάσεις των θεατρικών φεστιβάλ παρέχονταν σε όσους είχαν το καθεστώς του «ελεύθερου», ενώ όσοι τελούσαν ακόμη υπό το καθεστώς του «σκλάβου», αποκλείονταν.<sup>139</sup> Παρόμοια συνθήκη επικράτησε στις ΗΠΑ

---

<sup>132</sup> Schloss, 2001: 46.

<sup>133</sup> Ο.π.

<sup>134</sup> Schloss, 2001: 46.

<sup>135</sup> Σύμφωνα με τον Jurgen Heideking τα φεστιβάλ ως όργανα «έκφρασης του πολιτικού αισθήματος» είχαν ως στόχους: 1. να χρησιμοποιηθούν από την ελίτ για προπαγανδιστικούς σκοπούς, 2. να δώσουν στις μεσαίες τάξεις την ευκαιρία να διεκδικήσουν δημοσίως την παρουσία και τη συμμετοχή τους στη δημοκρατική κοινωνία και 3. να εξυπηρετήσουν στην ενστάλαξη της «αγάπης» για το νέο-ιδρυθέν έθνος. Schloss, 2001: 46.

<sup>136</sup> Bungent, 2001: 175.

<sup>137</sup> Ο.π.

<sup>138</sup> Σύμφωνα με αρχαιολογικά ευρήματα (επιγραφές), οι εξέχουσες πολιτικές και οικονομικές προσωπικότητες της κάθε πόλης-κράτους στην Ελλάδα καταλάμβαναν τις πρώτες θέσεις των θεάτρων κατά τις διάφορες παραστάσεις. Αυτή η προαναφερόμενη τοποθέτηση κοινού σε δημόσιες εκδηλώσεις ισχύει μέχρι σήμερα και αποτελεί διεθνώς σημάδι κοινωνικής διάκρισης. Slater, 2007: 24.

<sup>139</sup> Ο.π.

μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με τις διάφορες μειονότητες και τις αδύνατες πολιτικά και κοινωνικά ομάδες του πληθυσμού (γυναίκες, εργατική τάξη, μετανάστες) να αποκλείονται από τους δημόσιους εορτασμούς και τα φεστιβάλ. Αυτή η επιλεκτική ένταξη πολιτών στη συλλογική ταυτότητα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αρχικά το κράτος επιδίωξε τη μετάδοση κοινών κωδικών επικοινωνίας και αξιών σε άτομα-πολίτες, τα οποία θεωρούσε χρήσιμα και «εξυπηρετικά» ως προς την επίτευξη των οικονομικών και πολιτικών στόχων του. Κατά συνέπεια, ο αποκλεισμός κοινωνικών ομάδων από τις δημόσιες εκδηλώσεις υπέσκαπτε τον στόχο της επίτευξης μιας κοινής συλλογικής ταυτότητας και ενός κοινού μέλλοντος για όλους τους Αμερικανούς πολίτες.<sup>140</sup> Με το πέρασμα στη σύγχρονη εποχή, η ανάγκη για μαζική ταυτοποίηση των διαφόρων πληθυσμών σε εθνικές ομάδες οδήγησε στην αύξηση των ευκαιριών πρόσβασής τους σε δράσεις που συνέβαλλαν στη διαμόρφωση συλλογικής ταυτότητας, όπως ήταν η συμμετοχή σε δημόσιους εορτασμούς, εκδηλώσεις και φεστιβάλ.

Το αναβαθμισμένο ενδιαφέρον των πολιτικών και κοινωνικών επιστημόνων τις τελευταίες δεκαετίες για τα φεστιβάλ τεχνών και τους δημόσιους εορτασμούς αποδίδεται επίσης στο γεγονός ότι μέσα από τα σύμβολα και τα μηνύματα που προβάλλονται σε αυτά, οι ερευνητές ερμηνεύουν και κατανοούν τις επικρατούσες ταυτότητες, στάσεις, αξίες και τους μηχανισμούς κοινωνικής ολοκλήρωσης ή αποκλεισμού από την κοινωνία.<sup>141</sup> Ο Smith στο βιβλίο του, *Εθνική Ταυτότητα* (2000), αναγνώρισε την ανάγκη όπως το κράτος διοργανώνει δημόσιες τελετές-εκδηλώσεις, καθιερώνει σύμβολα (σημαία, ύμνος, στολές, νομίσματα, χαρτονομίσματα) και εγκαινιάζει δημόσια μνημεία, στην προσπάθειά του να

---

<sup>140</sup> Heideking, 2001: 35. Αν και η γενέθλια πράξη των «εθνικών» φεστιβάλ στις ΗΠΑ προσδιορίζεται χρονικά με τους εορτασμούς για την Αμερικανική Ανεξαρτησία, το 1779, η άρχουσα τάξη για πολλά χρόνια αρνήθηκε να αίρει τα εμπόδια στη συμμετοχή όλων των κοινωνικών ομάδων στις εκδηλώσεις και τα δημόσια φεστιβάλ. Αυτά τα εμπόδια ώθησαν τις διάφορες κοινότητες μεταναστών να εκκινήσουν τις δικές τους παρελάσεις και τα δικά τους «εθνικά» φεστιβάλ, δημιουργώντας μια πανσπερμία θρησκευτικών και εθνικών φεστιβάλ στη χώρα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο στους στόχους τους όσο και στο περιεχόμενό τους. Η παρουσία μεταναστών – Εβραίων, Γερμανών, Γάλλων και Σκανδιναβών στις διάφορες αμερικανικές πολιτείες – έδωσε ώθηση στη διοργάνωση των δικών τους φεστιβάλ, όπου η κάθε κοινότητα είχε την ευκαιρία να γιορτάζει τις εθνικές ή θρησκευτικές γιορτές στις νέες πόλεις διαβίωσής της. Σε αυτές τις διοργανώσεις γινόταν προσπάθεια να ενισχυθεί η ενότητα μεταξύ των μεταναστών, να αποδοθούν τιμές για τα επιτεύγματά τους στη νέα πατρίδα και να ενδυναμωθεί η διπλή ταυτότητα τους, ως πολίτες των ΗΠΑ και ως πολίτες της χώρας προέλευσής τους. Στο φεστιβάλ της γερmano-αμερικανικής κοινότητας, οι ομιλίες του κυβερνήτη και του δημάρχου του Μιλγουόκι, το 1848, επικεντρώθηκαν για πρώτη φορά στον εκθιασμό της θετικής επίδρασης των Γερμανών μεταναστών στην ανάπτυξη του τομέα του εμπορίου, της γεωργίας, της βιομηχανίας, της λογοτεχνίας και των τεχνών υπογραμμίζοντας τη θετική παρουσία τους στον νέο τόπο φιλοξενίας τους. Lherm, 2001: 179, 183. Μόλις, το 1908, η επίσημη πολιτεία διοργάνωσε στη Μασαχουσέτη ένα κοινό εορτασμό πολιτών από διάφορες εθνικές και φυλετικές ομάδες με την ευκαιρία της 4<sup>ης</sup> Ιουλίου (Μέρα Αμερικανικής Ανεξαρτησίας). Σε παρόμοιο πνεύμα την ίδια χρονιά (1908) ακολούθησαν η Φιλαδέλφεια με τους εορτασμούς του Founder's Week, όπου τονίστηκε ότι έπρεπε να δοθεί έμφαση στο αμερικανικό παρελθόν και παρόν παρακάμπτοντας αναφορές για τον ταξικό αγώνα, το φυλετικό μίσος και τις περιφερειακές εχθρότητες. Η αλλαγή στάσης από την πολιτεία σηματοδοτήθηκε επίσημα με την ομιλία του επιτρόπου μετανάστευσης των ΗΠΑ το 1915, στην οποία αναγνώρισε την ανάγκη για διαμόρφωση μέσω των φεστιβάλ μιας κοινής αμερικανικής ταυτότητας για αυτόχθονες και μετανάστες κάτοικους. Εισηγήθηκε επίσης όπως οι εορτασμοί της 4<sup>ης</sup> Ιουλίου μετονομαστούν σε Μέρα Αμερικανοποίησης (Americanization Day). Η πρόταση τελικά δεν πέρασε και έτσι οι εορτασμοί ονομάστηκαν Μέρα του Συντάγματος (Constitution Day), το 1916. Fabre, Heideking & Dreisback, 2001: 10.

<sup>141</sup> Fabre, Heideking & Dreisback, 2001: 1.

εγκαθιδρύσει δυνατούς δεσμούς ανάμεσα σε αυτό και τα άτομα.<sup>142</sup> Επιπλέον, υποστήριξε ότι η στρατηγική χρήση εθνικών συμβόλων και τελετών και η ανέγερση μνημείων είναι πιο δυναμική και αποτελεσματική διαδικασία δόμησης ταυτότητας έθνους από ό,τι οι εθνικιστικές θεωρητικές αρχές και η αφηρημένη ιδεολογία. Κατά τη διαδικασία δόμησης της εθνικής ταυτότητας και της αίσθησης του «ανήκειν» – σύμφωνα με τους εθνοσυμβολιστές συμπεριλαμβανομένου του Smith – παρατηρείται η ανάγκη για αυτοπροσδιορισμό και τοποθέτηση των ατόμων στον κόσμο. Αυτή η διαδικασία αυτοπροσδιορισμού «περνά» μέσα από την εκ νέου «ανακάλυψη της εθνικής κουλτούρας», «του αυθεντικού εαυτού», της κοινής κληρονομιάς, της πολιτισμικής συγγένειας και των παρελθοντικών πολιτιστικών αναφορών.<sup>143</sup> Αντίθετα, οι μοντερνιστές θεωρούν ότι αυτή η διαδικασία αυτοπροσδιορισμού δεν περιλαμβάνει κατά ανάγκη την αναζήτηση υλικού στο πολιτισμικό παρελθόν της εθνότητας, διότι η ύλη που στηρίζει το ιδεολογικό πρόγραμμα της δόμησης εθνικής ταυτότητας μπορεί ακόμη και να επινοηθεί. Στη βάση αυτή της λογικής, οι Hobsbawm & Ranger ισχυρίστηκαν ότι τα πλείστα σύμβολα και πολιτιστικές αναφορές είναι αποτέλεσμα επινόησης και χαρακτηριστική λειτουργία-πρακτική του ιδεολογικού προγράμματος της ηγεμονίας-ελίτ.<sup>144</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο, ακόμη και η καθιέρωση νέων πατριωτικών δημόσιων αργιών, καθοδηγήθηκε από την πεποίθηση ότι η ενσωμάτωση του νέου σταδιακά στο μυθικό μπορούσε να επιφέρει την επιθυμητή καθιέρωση συνηθειών και στάσεων στο συλλογικό υποσυνείδητο εξυπηρετώντας το εθνικό συμφέρον. Ο Anderson, εισηγητής των «φαντασιακών κοινοτήτων», αναγνώρισε στο κράτος την ευθύνη της μεταμόρφωσης της εκάστοτε εθνικής παράδοσης σε μια ιδανική φαντασίωση, η οποία μαγνητίζει το κοινό που συμμετέχει σε αυτή και το ταυτίζει μαζί της. Σε αυτή τη συλλογιστική εντάχθηκε και η εκτεταμένη χρήση των φεστιβάλ σε περιόδους κοινωνικής αναταραχής, σε εποχές σκοτεινών καθεστώτων όπως έγινε επί Χίτλερ στη Γερμανία, σε περιόδους μετά από επαναστάσεις (ρωσική, μεξικανική, γαλλική κτλ.), όπου αυτά χρησιμοποιήθηκαν για την ενίσχυση της πίστης στο νέο κράτος ή τη νέα πολιτειακή κατάσταση ή τη νέα ιδεολογική περιρρέουσα ατμόσφαιρα.

Ο Fabian Hilfrich ερευνώντας τις φεστιβαλικές διοργανώσεις επικεντρώθηκε στους συμβολισμούς και στη σημασία της προβολής τους στο πλαίσιο της πρόκλησης συγκίνησης στο πλήθος και της ταύτισής του με την κυρίαρχη συλλογική ταυτότητα.<sup>145</sup> Η εσκεμμένη και η υπερβολική προβολή συμβολισμών και μηνυμάτων στα φεστιβάλ όπως η

---

<sup>142</sup> Smith, 2000: 34.

<sup>143</sup> Smith, 2000: 34.

<sup>144</sup> Hobsbawm & Ranger, 2004.

<sup>145</sup> Hilfrich, 2001: 229.

ανάκρουση του εθνικού ύμνου και εμβατηρίων, η έπαρση σημαίας, οι παρελάσεις, οι πομπές με εθνικές στολές, η επιλογή συγκεκριμένων εκδοχών από την εθνική ιστορική αφήγηση και τα πολιτικά μηνύματα που περιέχονταν στις ομιλίες που προηγούνταν των εκδηλώσεων από κρατικούς αξιωματούχους, υπήρξαν στοιχεία που χρησιμοποιούνται διεθνώς, στις κρατικές διοργανώσεις φεστιβάλ. Απώτερος στόχος τους ήταν η καλλιέργεια μιας αίσθησης κοινής καταγωγής στους πολίτες-κοινό. Στην περίπτωση της Κύπρου μετά την ανεξαρτησία, αυτές οι τακτικές ίσχυσαν κατά κόρον, όπως διαφαίνεται στα κεφάλαια 2 και 3.

Οι Hobsbawn & Ranger ενέταξαν τη διοργάνωση φεστιβάλ από το κράτος στο πλαίσιο της συλλογιστικής τους για τις «επινοημένες παραδόσεις».<sup>146</sup> Τα φεστιβάλ, κατά τη γνώμη τους, υπήρξαν ένα εργαλείο στα χέρια του κράτους για τη διατήρηση της δημοκρατίας και της ομαλής διακυβέρνησης. Αυτό γινόταν εφικτό λόγω της μαζικότητας της λαϊκής συμμετοχής, η οποία διασφάλιζε τη συνέχιση της συλλογικής αφοσίωσης στους θεσμούς του κράτους.<sup>147</sup> Προοδευτικά, αυτή η αφοσίωση της μάζας των ατόμων στο νέο κράτος οδήγησε στη μετατροπή τους από υπηκόους σε πολίτες.<sup>148</sup> Οι θρησκευτικές τελετουργίες που συνήθως προηγούνταν των εκδηλώσεων, οι ομιλίες και η προβολή θρησκευτικών και εθνικών συμβόλων στις διοργανώσεις φεστιβάλ αποτέλεσαν – κατά τους Hobsbawn & Ranger – μέρος μιας πολιτικά επινοημένης παράδοσης που αποσκοπούσε έμμεσα στην καλλιέργεια της ιδέας για μια κοινή καταγωγή, ένα κοινό παρελθόν και εντέλει οδηγούσαν στη διαμόρφωση μιας κοινής ταυτότητας.<sup>149</sup> Για να τεκμηριώσουν περαιτέρω την άποψή τους σχετικά με τον ρόλο των φεστιβάλ έκαναν αναφορές στα εθνικιστικά φεστιβάλ της ιταλικής κομμουνιστικής εφημερίδας *Unità*, απώτερος στόχος των οποίων ήταν η ενίσχυση της εργατικής συνείδησης των συμμετεχόντων. Σε αυτό το πλαίσιο οι πολιτικές ομιλίες που εκφωνούνταν, τα συνθήματα, τα λάβαρα και τα σύμβολα που προβάλλονταν εξυπηρέτησαν κύρια πολιτικές σκοπιμότητες των διοργανωτών.<sup>150</sup>

Ο David Guss στο βιβλίο του, *The Festive State* (2000) επικέντρωσε την έρευνά του στα φεστιβάλ της Λατινικής Αμερικής ανοίγοντας άλλη μια προοπτική σε ό,τι αφορά στη χρησιμότητα τους. Υποστήριξε πως αυτά λειτουργούν ως «βαλβίδες αποσυμπίεσης», οι

---

<sup>146</sup> Όρος, ο οποίος εφευρέθηκε από τους Eric Hobsbawn και Terence Ranger στο πασίγνωστο βιβλίο τους, *Η Επινόηση της Παράδοσης*, όπου επιχειρούν να αποδείξουν ότι η δημιουργία παραδόσεων προέκυψε λόγω των αλλαγών και του μετασχηματισμού των κοινωνιών σε κοινωνικό-πολιτικό επίπεδο και της ανάγκης διατήρησης της ενότητας και της δημοκρατίας. Hobsbawn & Ranger, 2004: 297, 298, 304.

<sup>147</sup> Hobsbawn & Ranger, 2004: 297.

<sup>148</sup> Ο.π.

<sup>149</sup> Hobsbawn & Ranger, 2004: 118.

<sup>150</sup> Hobsbawn & Ranger, 2004: 16, 321. Ο τύπος διοργάνωσης φεστιβάλ της *Unità* προσομοιάζει με την περίπτωση των φεστιβάλ που διοργανώνει στην Κύπρο το κίνημα της νεολαίας της ελληνοκυπριακής Αριστεράς από τη δεκαετία του 1960, όπως αναφέρεται εκτενώς στο κεφάλαιο 2 και 3.

οποίες υποβοηθούν την επικρατούσα κοινωνική τάξη να διαχέει την όποια επαναστατική ενέργεια και να διατηρεί το υπέρ της status quo.<sup>151</sup> Οι φεστιβαλικοί θεσμοί ως συμβολικά υποκατάστατα της κοινωνικής πραγματικότητας προσφέρουν στους συμμετέχοντες-πολίτες μια προσωρινή και αβλαβή κάθαρση και συμβάλλουν στην αποφόρτισή τους από την κρατική καταπίεση. Κατ' επέκταση ρυθμίζουν τον βαθμό της αρμονικής συνύπαρξης και συντηρούν μια κατεστημένη κατάσταση.<sup>152</sup> Σε χώρες με φυλετικές συγκρούσεις, όπως η Νότιος Αφρική, τα εθνικά φεστιβάλ τεχνών αποτελούν μέσο για την αποκλιμάκωση της κοινωνικής δυσaráσκειας, αφού οι διοργανωτές αντιλαμβάνονται τον ρόλο τους ως όργανα πολιτισμικής εκπροσώπησης.<sup>153</sup> Η προσεκτική επιλογή εκδηλώσεων διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στην εξομάλυνση κοινωνικών αναταραχών και εντάσεων.<sup>154</sup> Αντίθετη θέση εκφράζει η Genevieve Fabre, η οποία απορρίπτει τη λειτουργική χρήση των φεστιβάλ και των δημοσίων εκδηλώσεων-εορτασμών ως μέσο κοινωνικής αποφόρτισης. Η Fabre υποστηρίζει ότι αυτή η ερμηνεία απορρέει από μια επιφανειακή ανάλυση μιας πληθώρας δεδομένων, στάσεων και συμπεριφορών που συνυπάρχουν και συναποτελούν το πεδίο των φεστιβαλικών διοργανώσεων. Θεωρεί ότι η απόδοση πολιτικής σκοπιμότητας στις δημόσιες εκδηλώσεις πρέπει να λαμβάνει υπόψη τα κίνητρα που υπάρχουν πίσω από τις στρατηγικές της εκμετάλλευσης, της διαπραγμάτευσης και του συμβιβασμού ανάμεσα στις δύο πλευρές (τους φορείς εξουσίας και τους κοινωνικά αδύνατους). Πέρα από τις προαναφερόμενες απόψεις με την απόδοση μηχανιστικών λειτουργιών στα φεστιβάλ ως εργαλεία διατήρησης του status quo και ελέγχου, αυτά εξυπηρετούν και μια άλλη όψη λιγότερη «επικίνδυνη», αυτή της ψυχαγωγίας που δεν πρέπει να χάνεται μέσα στις προαναφερόμενες αναλύσεις.<sup>155</sup>

Ο David Guss υποστήριξε ότι οι φεστιβαλικές εκδηλώσεις και το καλλιτεχνικό τους περιεχόμενο πρέπει να αναγνωριστούν, επιπλέον, και ως χώροι κοινωνικής δράσης, όπου οι ταυτότητες και οι σχέσεις διαμορφώνονται συνεχώς μέσα στο πολιτιστικό τοπίο μιας κοινωνίας.<sup>156</sup> Η προαναφερόμενη άποψη για την ύπαρξη ενός δυναμικού πολιτιστικού τοπίου που διαρκώς αυτο-αμφισβητείται και αναπροσαρμόζεται συμπλέει με την άποψη του Stephen Greenblatt, ο οποίος ανέπτυξε την αρχή της «πολιτιστικής κινητικότητας».<sup>157</sup>

---

<sup>151</sup> Guss, 2000: 12.

<sup>152</sup> Fabre, 2001: 107.

<sup>153</sup> Snowball, 2006: 25.

<sup>154</sup> Guss, 2000: 15.

<sup>155</sup> Fabre, 2001: 91-123.

<sup>156</sup> Guss, 2000: 12, 15.

<sup>157</sup> Greenblatt, 2010: 1-20. Αναφερόμενος στον όρο «πολιτιστική κινητικότητα» ο Stephen Greenblatt στο κεφάλαιο Cultural Mobility: An Introduction του βιβλίου, *Cultural Mobility: A manifesto* υποστηρίζει ότι για μια ακριβή πολιτιστική ανάλυση φαινομένων και έργων, οι ερευνητές πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τις ποικίλες παραμέτρους, οι οποίες αλληλεπιδρούν και προκαλούν συνεχή πολιτιστική κινητικότητα στον χώρο του πολιτισμού. Παράμετροι όπως η αποικιοκρατία, η μετανάστευση, η εξορία, η περιβαλλοντική μόλυνση υποβοηθούν ή παρεμποδίζουν τη διαμόρφωση της ιστορίας, της γλώσσας, της ταυτότητας και του πολιτιστικού αγαθού. Με αυτή τη λογική τίποτα στο πολιτιστικό πεδίο

Σύμφωνα με αυτή την αρχή, οι διάφορες παράμετροι που επηρεάζουν τα πολιτιστικά φαινόμενα τα σπρώχνουν σε μια αέναη διαδικασία κίνησης και ρευστότητας. Ως εκ τούτου, τίποτα στο πολιτιστικό πεδίο δεν παραμένει στάσιμο, αμετάβλητο και απόλυτα έρμαιο στα χέρια των πολιτικών για χειραγώγηση. Η θέση του Greenblatt χρήζει διερεύνησης για τον βαθμό εφαρμογής της στις επίσημες φεστιβαλικές διοργανώσεις στο σημερινό διεθνές πολιτιστικό τοπίο.

Στη Γαλλία, η πολιτική ελίτ και η διανοήση ήδη από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα είχαν αντιληφθεί τη χρησιμότητα και τον ρόλο των εθνικών φεστιβάλ στην ενίσχυση της γαλλικής ταυτότητας και στη χειραγώγηση των μαζών.<sup>158</sup> Ο Γάλλος φιλόσοφος Emile Rousseau (1712-1778) υπερασπίστηκε την αναγκαιότητα διατήρησης των τοπικών υπαίθριων φεστιβάλ τεχνών, αφού θεωρούσε ότι οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις τους ήταν ιδανική αφορμή για μαζική συγκέντρωση των μελών μιας κοινότητας.<sup>159</sup> Αποκαλούσε τα φεστιβάλ ένα είδος «κοινωνικής δραματουργίας», κατά τη διάρκεια των οποίων οι πολίτες είχαν τη δυνατότητα να απελευθερωθούν, να βγουν από την απομόνωσή τους, να δημιουργήσουν δεσμούς με τους γύρω τους και να αποκτήσουν εθνική ομοψυχία.<sup>160</sup> Ακολούθως, η εθνική ομοψυχία που διαμορφωνόταν σταδιακά οδηγούσε σε μια συλλογική εθνική ταυτότητα.

Η Γαλλική Επανάσταση (1789) αποτέλεσε κομβικό σημείο για τη θεσμοθέτηση διοργανώσεων φεστιβάλ τεχνών από τα κράτη. Οι κυβερνώντες αναγνώρισαν σε αυτά τη δυνατότητα να αναδείξουν το πατριωτικό φρόνημα των παρευρισκόμενων με την ορθή επιλογή μουσικής, λόγου και θεάματος. Η επιστράτευση των διαφόρων μορφών τέχνης, ως δυνάμεις πειθούς και χειραγώγησης των πολιτών,<sup>161</sup> εξυπηρετούσε στην καθοδήγηση της κοινής γνώμης, όπως υποστήριξε ο Hobsbawm, αναφερόμενος στα φεστιβάλ που

---

δεν μπορεί να θεωρείται παγιωμένο ή τελειωτικό, αφού το μόνο πράγμα που χαρακτηρίζει τα φαινόμενα είναι η κινητικότητα. Η πολιτιστική ανάλυση που θεωρεί δεδομένη την ύπαρξη σταθερότητας στις κουλτούρες οδηγεί σε λάθος αναλύσεις και αφορισμούς. Ακόμη και ο Γερμανός λόγιος Johann W. Goethe (1749-1832) προς το τέλος της ζωής του είπε ότι τα πάντα στις τέχνες και στον πολιτισμό βρίσκονται σε μια ελεύθερη αλληλεπίδραση και ότι η αποδοχή αυτής της άποψης μπορεί να οδηγήσει στον κοσμοπολιτισμό και στην αύξηση της ανοχής στο διαφορετικό με θετικές επιπτώσεις στις κοινωνίες. Greenblatt, 2010: 4.

<sup>158</sup> Οι πρότοι που διοργάνωσαν καθαρά «εθνικά» φεστιβάλ ήταν οι Γάλλοι στη μετα-επαναστατική Γαλλία. Αυτούς μάλιστα ήθελαν να μιμηθούν οι Αμερικανοί θεωρώντας τους ως τους πρώτους διδάξαντες. Σύμφωνα με τον Dietmar Schloss, οι Αμερικανοί διοργανωτές φεστιβάλ πεπεισμένοι για την πολιτιστική κατωτερότητά τους, καταβλήθηκαν από ένα «πολιτιστικό επαρχιωτισμό» που πήγαζε από τον θαυμασμό τους για τα ευρωπαϊκά επιτεύγματα στις τέχνες και επιστήμες. Schloss, 2001: 50.

<sup>159</sup> Ο Emil Rousseau με αφορμή την απαγόρευση της λειτουργίας δημόσιων θεάτρων το 1758 υποστήριξε ότι βλέπει με σκεπτικισμό τον ρόλο του θεάτρου ως μέσο κάθαρσης και ως μέσο έλεγχου των παθών και της αισθητικής του κοινού. Ήταν πεποίθησή του ότι ο κλειστός χώρος ενός θεάτρου μπορεί να έφερνε μια φυσική εγγύτητα στους παριστάμενους, όμως επί της ουσίας έφερνε την αποξένωσή τους και για αυτό πρότεινε ως αντιστάθμισμα, ως φάρμακο σε αυτή την αρρώστια, τα ανοικτού χώρου φεστιβάλ. Το ερώτημα που γεννάται ως προς το ποιοι παράγοντες λειτουργούν συνεκτικά στον ανοικτό χώρο, μπορεί κανείς να επικαλεστεί το περιεχόμενο των εκδηλώσεων, τη συμβατότητά τους με τις πολιτιστικές ανάγκες των παρευρισκόμενων και την κατάργηση των φραγμών (αισθητικών και θεματολογικών) που έθετε η «υψηλή» τέχνη των κλειστών χώρων. Magelsen, 2005: 38.

<sup>160</sup> Magelsen, 2005: 38.

<sup>161</sup> Η ίδια τακτική ακολουθήθηκε και στα αμερικανικά φεστιβάλ μετά την Αμερικανική Επανάσταση (1765-1783) όπου επιστρατεύθηκαν οι καλλιτέχνες για να δοξάσουν τη νέα αμερικανική αυτοκρατορία με πίνακες ζωγραφικής, τραγούδια, ποιήματα, μουσικές συνθέσεις (εμβατήρια), αποσκοπώντας στο να πείσουν τους συμπατριώτες τους για την ανωτερότητα του δημοκρατικού πολιτικού συστήματος και της κοινής τους κουλτούρας. Heideking, 2001: 35.

διοργάνωσαν τα διάφορα απελευθερωτικά ή ενωτικά κινήματα.<sup>162</sup> Χαρακτηριστικά, στο πρώτο φεστιβάλ που διοργανώθηκε μετά τη Γαλλική Επανάσταση, το 1794, με την επωνυμία Festival of the Supreme Being το πλήθος τραγούδησε τη *Μασσαλιώτισσα*, τον μετέπειτα γαλλικό εθνικό ύμνο, με τη συνοδεία ορχήστρας που περιλάμβανε και διακόσιους τυμπανιστές. Ο τελευταίος στίχος του τραγουδιού συνοδεύτηκε με κανονιοβολισμούς γεγονός που προκάλεσε αισθήματα ευφορίας και συγκίνησης στο πλήθος, το οποίο στο τέλος ξεσηκώθηκε από ενθουσιασμό.<sup>163</sup> Η καθιέρωση αυτού του τελετουργικού, με τη μουσική και τους κανονιοβολισμούς στις εκδηλώσεις, μετέτρεψε τα γαλλικά φεστιβάλ σε μέσο πολιτικής ενεργοποίησης και χειραγώγησης των συμμετεχόντων.<sup>164</sup> Η γαλλική μετεπανασταστική κυβέρνηση επιδίωξε την καλλιέργεια της αγάπης στην πατρίδα και την αποδοχή κοινών αξιών και αρχών. Έτσι τον Οκτώβρη του 1795 προτάθηκε νόμος αναφορικά με την καθιέρωση περισσότερων εθνικών φεστιβάλ.<sup>165</sup> Ως εκ τούτου, ακολούθησαν κρατικά φεστιβάλ αφιερωμένα στη Δημοκρατία, στην Ευγνωμοσύνη, στη Γεωργία, στους Νέους, στους Συζύγους και στους Ηλικιωμένους.<sup>166</sup> Ο Maximilien Robespierre, πρωταγωνιστής της Γαλλικής Επανάστασης και μετέπειτα μέλος της νέας πολιτικής τάξης πραγμάτων, επικρότησε τη χρησιμότητα των φεστιβάλ στη διαμόρφωση της γαλλικής εθνικής ταυτότητας και πρότεινε ένα νέο ημερολόγιο, το αποκαλούμενο «δημοκρατικό ημερολόγιο». Σε αυτό το ημερολόγιο, το έτος χωριζόταν σε τριάντα έξι δεκαήμερα και στο τέλος του κάθε δεκαήμερου πραγματοποιείτο ένα φεστιβάλ, με αποτέλεσμα να διοργανώνονται συνολικά τριάντα έξι ετήσια εθνικά φεστιβάλ.<sup>167</sup>

Αργότερα, ο Ναπολέων Βοναπάρτης διέκρινε τη δυναμική των φεστιβάλ στη διαμόρφωση τάσεων και πεποιθήσεων στην κοινή γνώμη. Για αυτό τον λόγο, με την άνοδό του στην εξουσία επέφερε αλλαγές σε αυτά, ώστε να εξυπηρετηθούν οι πολιτικοί του στόχοι. Θεωρούσε ότι τα φεστιβάλ δε θα έπρεπε να περιοριστούν στον αναμνηστικό χαρακτήρα γεγονότων για την ελευθερία, όπως γινόταν μέχρι εκείνη τη στιγμή. Αντίθετα, πίστευε ότι οι διοργανώσεις έπρεπε να αναδεικνύουν τη στρατιωτική δόξα και τις νίκες κατά των εχθρών της χώρας. Έτσι επιδίωξε να καταργηθούν τα εθνικά φεστιβάλ στη

---

<sup>162</sup> Hobsbawn, 2000: 360, 361. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, χρησιμοποιήθηκε η μουσική στις παρελάσεις στρατευμάτων πριν από την έναρξη δημόσιων/εθνικών εορτασμών, η χρήση της οποίας δεν περιοριζόταν μόνο στο να δώσει ρυθμό στο βηματισμό των στρατιωτών, αλλά και για να προκαλέσει αισθήματα πατριωτισμού και μεγαλοπρέπειας στους παρευρισκόμενους.

<sup>163</sup> Kohn, 1967: 85.

<sup>164</sup> Kohn, 1967: 82.

<sup>165</sup> Kohn, 1967: 83.

<sup>166</sup> Ο.π.

<sup>167</sup> Ο Maximilien Robespierre κατόνομασε το καθένα φεστιβάλ που διοργανωνόταν στο τέλος του κάθε δεκαήμερου. Σε αυτά περιλαμβάνονταν φεστιβάλ για όλες τις ηλικιακές ομάδες και όλα τα κύρια επαγγέλματα της εποχής. Έτσι διοργανώθηκαν φεστιβάλ αφιερωμένα στους νέους, τις γυναίκες, τα παιδιά, τους ηλικιωμένους, τους εργάτες, τους γεωργούς κτλ. Kohn, 1967: 327.

μορφή που διοργανώνονταν μέχρι τότε για να δοθεί σε αυτά μια στρατιωτική υφή με στρατιωτικές παρελάσεις και εμβατήρια, εξυπηρετώντας το όραμά του για στρατιωτική κυριαρχία σε βάρος άλλων χωρών.<sup>168</sup>

Η πεποίθηση ότι οι διοργανώσεις φεστιβάλ τεχνών στόχευαν στην ενδυνάμωση της συλλογικής ταυτότητας και των συλλογικών αξιών δεν αποτέλεσε χαρακτηριστικό γνώρισμα μόνο της νεότερης εποχής. Η Bernadette Quinn υποστήριξε ότι από την εποχή της διοργάνωσης του πρώτου φεστιβάλ στην Αθήνα, μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αυτά αποτέλεσαν εργαλεία ταύτισης των πολιτών με την πόλη προέλευσής τους και τις συλλογικές πεποιθήσεις της.<sup>169</sup> Επίσης, λειτούργησαν και ως εργαλεία εδραίωσης της πολιτικά κυρίαρχης ομάδας και συνέδραμαν στη διαμόρφωση πολιτικών πεποιθήσεων στις μάζες των συμμετεχόντων.<sup>170</sup> Ως εκ τούτου, θεωρήθηκε ότι στην κλασική αρχαία Ελλάδα τα φεστιβάλ – κυρίως τα θεατρικά – αποτέλεσαν ένα είδος άτυπου σχολείου εκπαίδευσης των μαζών στην ενεργή πολιτότητα. Η θεματολογία, εξάλλου, των έργων του αρχαίου δραματολογίου με την ανάδειξη αξιών, όπως το χρέος προς την πατρίδα, η υπακοή στους νόμους της πολιτείας και η πεποίθηση για κοινή προέλευση και μοίρα, είχε προφανή στόχο την καλλιέργεια της κοινής συλλογικής ταυτότητας. Και σε αυτήν την περίπτωση τα έργα αποσκοπούσαν στην αρμονική συνύπαρξη μέσα στην κοινότητα και στην υπεράσπισή της από ενδεχόμενους εξωτερικούς εχθρούς. Ο William Slater πρότεινε μια επιπλέον παράμετρο. Διέκρινε ότι στόχος των θεατρικών φεστιβάλ στην αρχαία Αθήνα ήταν η ώθηση των συμμετεχόντων στην άσκηση κριτικής στους θεσμούς και τους κυβερνώντες σε πλαίσια που δε θα εγκυμονούσαν κίνδυνο εξέγερσης.<sup>171</sup> Υποστήριξε, επίσης, ότι το παράδειγμα του αρχαίου ελληνικού κόσμου αναφορικά με τη διοργάνωση φεστιβάλ υποδείκνυε ότι η φεστιβαλική κουλτούρα είχε λογική στρατευμένης πολιτιστικής διαχείρισης, ενώ αμελητέα δεν μπορεί να θεωρηθεί η αξία που προσδίδόταν στην ψυχαγωγία των συμμετεχόντων στις διάφορες εκδηλώσεις.<sup>172</sup> Επιπλέον, οι υπαίθριες συναθροίσεις για κρεατοφαγία μετά τις θυσίες ζώων στους θεούς του Ολύμπου και πριν την έναρξη των διαφόρων καλλιτεχνικών θεαμάτων επιδίωκαν την καλλιέργεια δεσμών

---

<sup>168</sup> Kohn, 1967: 86.

<sup>169</sup> Ενδεικτικά γίνεται αναφορά στα Διονύσια, φεστιβάλ προς τιμή του θεού Διόνυσου, 534 π. Χ. Κατά την αρχαιότητα, φεστιβάλ πραγματοποιούσαν διάφορες πόλεις της ηπειρωτικής και της νησιωτικής Ελλάδας. Αυτά αποτελούσαν αφορμή για θρησκευτικές τελετές (θυσίες) και ακολούθως προσφερόταν ένα καλλιτεχνικό πρόγραμμα, συνήθως διαγωνιστικό, με στόχο την ψυχαγωγία και την προβολή πολιτικών και ηθικών αξιών-θέσεων. Ενδεικτικά αναφέρονται τα φεστιβάλ της Δήλου, προς τιμή της Θεάς Δήμητρας, τα Δημήτρια (το οποίο ήταν προηγουμένως αφιερωμένο στον θεό Απόλλωνα), τα Ασκληπεία στο Πέργαμος, τα Θεοφάνεια στη Χίο και τα Διονύσια-Ηράκλεια στη Θήβα. Το φεστιβάλ Διονύσια και τα υπόλοιπα φεστιβάλ στην Αρχαία Ελλάδα είχαν θρησκευτική χροιά με τις διάφορες θρησκευτικές τελετουργίες (θυσίες, πομπές κτλ) που προηγούνταν της παρακολούθησης θεατρικών παραστάσεων. Slater, 2007: 26, 27.

<sup>170</sup> Quinn, 2005: 927-943.

<sup>171</sup> Slater, 2007: 26, 27.

<sup>172</sup> Slater, 2007: 21.



φιλίας και συνεργασίας.<sup>173</sup> Από την άλλη πλευρά, κατά τον Rush Rehn, η αττική θεατρική παραγωγή αποτέλεσε την πρώτη οργανωμένη προσπάθεια επιδίωξης κοσμικής προπαγάνδας εκ μέρους του κράτους, αφού στόχευσε στην ενδυνάμωση των δεσμών ανάμεσα στα μέλη της τοπικής κοινωνίας, σημείο κομβικό για τη διατήρηση του ελέγχου της εξουσίας από την άρχουσα τάξη.<sup>174</sup>

Στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, τα θεατρικά φεστιβάλ στόχευσαν στον εκθειασμό της αρετής του ηρωισμού, του πατριωτισμού και της αυτοθυσίας, μέσα από την παρουσίαση θεατρικών έργων Ρωμαίων συγγραφέων.<sup>175</sup> Επιδίωξαν επίσης την ταύτιση του κοινού με τους πρωταγωνιστές (μονομάχους και στρατιώτες). Με αυτό τον τρόπο, η αυτοκρατορία κατάφερνε να αυξήσει τον αριθμό των χωρικών από τις ιταλικές επαρχίες, οι οποίοι ταυτισμένοι με τις αρετές της φιλοπατρίας έτρεχαν να καταταχθούν στον ρωμαϊκό στρατό σε μια περίοδο που οι εκστρατείες δημιουργούσαν αυξημένες ανάγκες σε έμπυχο υλικό.<sup>176</sup> Η αντίληψη που καλλιεργήθηκε στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία περί «άρτου και θεάματος» αποτέλεσε επίσης ένα έμμεσο αλλά αποτελεσματικό εργαλείο άσκησης κρατικού ελέγχου στους πολίτες. Οι δημόσιες διοργανώσεις μετατράπηκαν σε ιδανική ευκαιρία άσκησης προπαγάνδας από την πολιτική ελίτ.<sup>177</sup> Η παρουσία της άρχουσας τάξης, εξάλλου, στις εκδηλώσεις των φεστιβάλ προσέδιδε πολιτική σημειολογία και μηνύματα. Από την άλλη, στην αρχαία Ρώμη, οι χώροι διεξαγωγής των θεατρικών φεστιβάλ αποτέλεσαν τους χώρους, όπου οι πολίτες μπορούσαν να εκφράσουν τις απόψεις τους, σε πλαίσια που δεν έθεταν σε άμεση αμφισβήτηση και κίνδυνο το κράτος και τους πολιτικούς ηγέτες. Συντηρήθηκε, έτσι, μια ακόμα ψευδαίσθηση για την ύπαρξη δημοκρατίας στην αυτοκρατορία.<sup>178</sup>

Κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, και ειδικότερα από το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου μέχρι και τη λήξη της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου, οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές διαμόρφωσαν δύο γενιές φεστιβάλ τεχνών.<sup>179</sup> Η πρώτη γενιά, από το 1945 μέχρι

<sup>173</sup> Slater, 2007: 22, 23.

<sup>174</sup> Rehn, 2007: 196.

<sup>175</sup> Στα θεατρικά φεστιβάλ της αρχαίας Ρώμης, εκτός από το ανέβασμα έργων από την ελληνική δραματουργία, εντάχθηκαν και έργα Λατίνων συγγραφέων, οι οποίοι με προτροπή των αρχών έγραψαν έργα με πολεμική θεματολογία, τα οποία η αυτοκρατορία χρηματοδότησε. Η θεματολογία των έργων από Ρωμαίους συγγραφείς έπρεπε να τύχει έγκρισης των ανώτερων αρχών. Κριτήριο έγκρισης ήταν το κατά πόσο το έργο πρόβαλλε τις πατριωτικές αξίες στους υπηκόους της νέας αυτοκρατορίας. Rehn, 2007: 193.

<sup>176</sup> Ο.π.

<sup>177</sup> Η προπαγανδιστική λειτουργία των φεστιβάλ στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία υπήρξε αναμφισβήτητη τόσο σε πολιτικό επίπεδο όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Ενδεικτικά αναφέρεται το Νερόναιο Φεστιβάλ που διοργανωνόταν κατά την περίοδο της αυτοκρατορίας του αυτοκράτορα Νέρωνα. Σε αυτό το φεστιβάλ μουσικοί και αθλητικοί διαγωνισμοί, αλλά και θεατρικές παραστάσεις, γίνονταν με τη συμμετοχή του ίδιου του Νέρωνα, ο οποίος πάντα ανακηρυσσόταν νικητής. Rehn, 2007: 198.

<sup>178</sup> Rehn, 2007: 197.

<sup>179</sup> Η Rebecca Finkel χωρίζει τα φεστιβάλ τεχνών σε δύο γενιές όπου η πρώτη γενιά οριοθετείται από το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου (1940-1945) μέχρι και τη δεκαετία του 1960, κατά την οποία στόχος ήταν η ενθάρρυνση της συνεργασίας ανάμεσα στα ευρωπαϊκά κράτη μέσω των τεχνών, ώστε να ξεπεραστεί το σοκ των δύο παγκοσμίων πολέμων. Η δεύτερη γενιά φεστιβάλ οριοθετείται από τη δεκαετία του 1970 μέχρι τη δεκαετία του 1980 και προσθέτει

το 1960, χαρακτηρίστηκε από διοργανώσεις, οι οποίες καθοδηγήθηκαν από την προσπάθεια δημιουργίας ενός κλίματος αισιοδοξίας για την επικράτηση της ειρήνης στον κόσμο, την ανάγκη ενίσχυσης της «τραυματισμένης αίσθησης της ευρωπαϊκής ταυτότητας», την ενθάρρυνση του κοινού για συμμετοχή στην πολιτιστική ζωή και την κατανάλωση πολιτιστικών αγαθών.<sup>180</sup> Ο στόχος της μαζικής πρόσβασης κοινού στις διοργανώσεις υπήρξε μέγιστης σημασίας και διευκολύνθηκε από τη σύνδεση των εκδηλώσεων με τις πολιτιστικές ανάγκες της τοπικής κοινωνίας.<sup>181</sup> Η εφαρμογή πολιτικών πολιτιστικής αποκέντρωσης έδωσε περαιτέρω οικονομικά κίνητρα στην περιφέρεια για τη διοργάνωση φεστιβάλ, ενώ ταυτόχρονα η συμπερίληψη λαϊκότροπων καλλιτεχνικών επιλογών στόχευσε στην εναρμόνισή τους με τις ανάγκες ψυχαγωγίας του τοπικού κοινού.<sup>182</sup> Οι έννοιες των πολιτισμικών δικαιωμάτων, του εκδημοκρατισμού της κουλτούρας και του εκπολιτισμού των λαών αποτέλεσαν βασικό περίγραμμα αρχών της νέας δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής των κρατών και άφησαν τα ίχνη τους στον σχεδιασμό των κρατικών φεστιβάλ. Η συγκυρία της λήξης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με τα δεινά που επέφερε κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο, σε συνδυασμό με την εξάπλωση της ιδέας ότι η κουλτούρα αποτελεί το καλύτερο υποκατάστατο της θρησκείας συνέτειναν στην αύξηση των πολιτιστικών εκδηλώσεων στο πλαίσιο φεστιβάλ τεχνών.<sup>183</sup> Η άποψη ότι η θρησκεία δεν ήταν πλέον αποτελεσματική στην αντιμετώπιση των προσωπικών και κοινωνικών αναγκών έδωσε ώθηση στη συμμετοχή του μέσου πολίτη σε εκδηλώσεις και φεστιβαλικές διοργανώσεις, οι οποίες αποτελούσαν ένα είδος διεξόδου από τον καθημερινό αγώνα για την ανοικοδόμηση των χωρών που πλήγηκαν από τον πρόσφατο πόλεμο.

Η άποψη που διαμορφωνόταν ότι τα φεστιβάλ τεχνών μπορούσαν να έχουν σημαντικό αντίκτυπο στις κοινωνίες, σε πολιτισμικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο εγκαινίασε την είσοδο στη δεύτερη γενιά φεστιβάλ. Η ακμή που καταγράφουν τα διάφορα κοινωνικά κινήματα (το φεμινιστικό, αντιπολεμικό, περιβαλλοντικό, ομοφυλοφιλικό) και η επίδρασή τους σε κοινωνικό επίπεδο, προετοίμασαν τις επερχόμενες αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο τα κράτη και οι διάφοροι φορείς είδαν τις φεστιβαλικές διοργανώσεις. Η επιδίωξη της διεύρυνσης της συμμετοχής κοινού στις εκδηλώσεις εστίασε στην αποσύνδεση του προγράμματος από επιλογές κλασικού ρεπερτορίου και την ενθάρρυνση

---

στους στόχους της τη στήριξη των διοργανώσεων από τοπικούς φορείς, αφού πλέον αυτές αντικρίζονται ως μέσα για την τουριστική ανάπτυξη. Finkel, 2009: 4.

<sup>180</sup> Bartie, 2014: 4-5.

<sup>181</sup> Finkel, 2009: 4.

<sup>182</sup> Finkel, 2009: 3-21.

<sup>183</sup> Bartie, 2014: 9. Σχετικά με τις σχέσεις θρησκείας και κουλτούρας, ο T.S. Eliot στο βιβλίο του, *Σημειώσεις για τον Ορισμό της Κουλτούρας*, ανέφερε κατηγορηματικά ότι, «καμία κουλτούρα (culture) δεν μπορεί να υπάρξει ή να αναπτυχθεί παρά μόνο σε σχέση με κάποια θρησκεία». Eliot, 1980: 32.

της συμμετοχής πειραματικών ομάδων στις διοργανώσεις. Αυτή η ενέργεια νοηματοδότησε ευρύτερα και την αλλαγή στις σχέσεις της ελίτ και της λαϊκής μάζας με την κουλτούρα. Το κοινό άρχισε να αισθάνεται τις εκδηλώσεις των δημόσιων φεστιβάλ εγγύτερα στις ανάγκες του, αφού ταυτόχρονα συντελείται μια διαφοροποίηση στις σχέσεις ανάμεσα σε κοινό και καλλιτέχνες. Η πραγματοποίηση παραστάσεων και εκδηλώσεων σε μη συμβατικούς-παραδοσιακούς χώρους, όπως ήταν ο δρόμος, η πλατεία, τα εστιατόρια και τα καφέ συνέβαλε σε αυτή τη διαφοροποίηση.<sup>184</sup> Κατά τη διαδικασία των παραστάσεων, η ανάγκη για αλληλεπίδραση με το κοινό υποβοήθησε ακόμη περισσότερο την κατάργηση των ορίων και της σημειολογίας που αφορούσε στον ρόλο του θεατή κατά τη διάρκεια εκδηλώσεων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα φεστιβαλικών διοργανώσεων που ενθάρρυναν τη συμμετοχή του κοινού και τον πειραματισμό υπήρξε το Διεθνές Φεστιβάλ Εδιμβούργου (1947), από όπου ξεκίνησε και η έννοια του «fringe».<sup>185</sup> Η εισαγωγή του όρου «fringe» σηματοδότησε την έναρξη της συζήτησης σχετικά με το τι ορίζει την κουλτούρα και την τέχνη σε μια κοινωνία. Επιπλέον έδωσε ώθηση στην έναρξη της πορείας του πολιτικού και πειραματικού θεάτρου διεθνώς, το οποίο προσέδωσε πολιτική αξία στις φεστιβαλικές διοργανώσεις πέραν της αισθητικής και καλλιτεχνικής. Φεστιβάλ που εκκίνησαν από φοιτητές σε πόλεις της Ευρώπης χωρίς ιδιαίτερη ιστορική ή πολιτιστική φήμη, όπως στο Ζάγκρεμπ (Κροατία), στη Νανσύ (Γαλλία), στο Εδιμβούργο (Σκωτία) και στην Αβινιόν (Γαλλία), τα οποία εξακολουθούν να διοργανώνονται με επιτυχία μέχρι σήμερα, αποτελούν απτές αποδείξεις της επιτυχούς διαχείρισης των αλλαγών που συντελούνταν στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην κουλτούρα, την κοινωνία και την πολιτιστική διαχείριση.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Leerssen ανέδειξε τον διαχρονικό ρόλο των πολιτιστικών συμβάντων στη διαμόρφωση του εθνικού ευρωπαϊκού χάρτη αποδίδοντας στις διοργανώσεις φεστιβάλ προπαγανδιστικό ρόλο. Αναγνωρίζει την παρουσία τριών ειδών εθνικισμών στις πλείστες περιπτώσεις των ευρωπαϊκών κρατών και το γεγονός ότι η κάθε ευρωπαϊκή χώρα αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση αναφορικά με τον τρόπο αναζήτησης και εδραίωσης της εθνικής τους οντότητας.<sup>186</sup> Παρόλα αυτά, ο Leerssen θεώρησε ότι η χρήση της κουλτούρας και ειδικότερα των φεστιβάλ τεχνών έγινε παντού με τον ίδιο χρησιμοθηρικό τρόπο. Μέσα από τη διαδικασία για την «καλλιέργεια της κουλτούρας», όρος που ήδη αναφέρθηκε με τις τρεις εξελικτικές φάσεις («η φάση της διάσωσης», «η

---

<sup>184</sup> Quinn, 2005: 927-943.

<sup>185</sup> Bartie, 2014: 5.

<sup>186</sup> Ο Leerssen αναφέρει τρία είδη εθνικισμού που κατέβαλλαν την Ευρώπη και οδήγησαν στη δημιουργία νέων κρατών: τον επεκτατικό, τον αλτρωτικό και τον αποσχιστικό. Η Κύπρος εμπίπτει στην περίπτωση του αλτρωτικού εθνικισμού, ο οποίος αφορά εθνοτικές ομάδες που αισθάνονται μέρος μιας άλλης ευρύτερης ομάδας (της ελληνικής, στην περίπτωση των Ελληνοκυπρίων) και ονειρεύονται την ενσωμάτωση-ένωση μαζί της. Leerssen, 2006: 159-185.

φάση νέας παραγωγής» και «η φάση της προπαγάνδας»), ο ίδιος ισχυρίστηκε ότι η διοργάνωση φεστιβάλ εμπίπτει στην τρίτη φάση, στη φάση της προπαγάνδας. Υποστήριξε ότι το κράτος ανάμεσα σε άλλες ενέργειες που κάνει για να εμπεδώσει την αίσθηση μιας συλλογικής-εθνικιστικής ταυτότητας στους πολίτες του, διοργανώνει δημόσιους εορτασμούς και φεστιβάλ με αφορμή ιστορικές ή θρησκευτικές επετείους με χαρακτηριστικό γνώρισμά τους τις παρελάσεις, τις πομπές και τις συνοδευτικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Οι δημόσιοι εορτασμοί και τα φεστιβάλ τεχνών στοχεύουν στον εκθειασμό του παρελθόντος με υποκειμενικό και προπαγανδιστικό τρόπο, δίνοντας ταυτόχρονα σημασία στην αναζωογόνηση της πίστης για την αξία της κοινότητας και της καλλιτεχνικής συμμετοχής σε αυτά. Ως εκ τούτου, έδωσαν, συχνά, την αφορμή για την αναβίωση της παράδοσης μέσω της ανάδειξης του φολκλόρ, των μύθων και της εθνικής ιστορίας στο πρόγραμμα των εκδηλώσεων τους. Στη λογική των διοργανωτών τα προαναφερόμενα αποτελούσαν τα βασικά συστατικά στην καλλιέργεια μιας συλλογικής ταυτότητας συγκεκριμένων προδιαγραφών στις διάφορες χώρες της ευρωπαϊκής ηπείρου.

### **3.2. Τα Φεστιβάλ ως Μέσα Προώθησης Κοσμοπολιτισμού και ως Βήμα Αναγνωρισιμότητας Μικρών Κρατών**

Εκτός από την ανάδειξη της εθνικής πολιτισμικής ιδιαιτερότητας, τα φεστιβάλ τεχνών μπορούν να σχεδιαστούν για να αποτελέσουν το όχημα καλλιέργειας ενός αισθητικού κοσμοπολιτισμού στις κοινωνίες. Ο Kwame Anthony Appiah συζητά την έννοια του «κοσμοπολιτισμού» ως την αποδοχή της συνύπαρξης, της συναναστροφής και της σύμπραξης με τους άλλους ανθρώπους και πολιτισμούς. Παράλληλα θεωρεί απαραίτητο στοιχείο του κοσμοπολιτισμού την αποδοχή της οικουμενικότητας μερικών αξιών ταυτόχρονα με την αποδοχή του τοπικού χαρακτήρα σε κάποιες άλλες. Χαρακτηριστικό του κοσμοπολίτη είναι επίσης η δέσμευσή του στον πλουραλισμό, την ανεκτικότητα και τον σεβασμό σε όποιον αντιλαμβάνεται τον κόσμο διαφορετικά.<sup>187</sup> Η συνδιαλλαγή και η αλληλεπίδραση καλωσορίζονται και δεν αντιμετωπίζονται ως απειλή. Ο Hommi Bhabha υποστηρίζει ότι η αποδοχή της πολιτισμικής διαφορετικότητας μπορεί να αναδείξει νέους χώρους δημιουργίας και έναν εναλλακτικό 'λόγο' (discourse). Η δημιουργικότητα για τον Bhabha προκύπτει μέσα από οριακές θέσεις (liminal spaces) εφόσον οι διάφοροι συμβαλλόμενοι μπουν σε μια συνδιαλλαγή με τις γύρω τους ετερότητες.<sup>188</sup> Στην περίπτωση της Κύπρου, η γεωγραφική της εγγύτητα με την Αφρική, την Ασία και τη Μέση Ανατολή ταυτόχρονα με την παρουσία ανθρώπων που ζουν στο περιθώριο, όπως οι

<sup>187</sup> Appiah, 2015: 21, 24

<sup>188</sup> Bhabha, 2004: 303-335.

ξένοι εργάτες-μετανάστες και άλλες εθνοτικές μειονότητες, θα μπορούσαν να αποτελέσουν εφιαλτήριο για μια δημιουργική πολιτισμική συνδιαλλαγή ώστε τα πολιτιστικά φεστιβάλ να διαμορφώσουν ένα ρεπερτόριο το οποίο να δίνει προοπτική στη δημιουργία ενός κοσμοπολίτικου πολιτισμικού περιβάλλοντος. Όπως θα φανεί πιο κάτω, στην Κυπριακή Δημοκρατία η διοργάνωση κρατικών πολιτιστικών φεστιβάλ δεν ανέδειξε τον ρόλο των διοργανώσεων στην καλλιέργεια κοσμοπολιτισμού λόγω της υπέρμετρης έμφασης στον πολιτικό τους ρόλο και κυρίως σε ό,τι αφορούσε στην καλλιέργεια μιας ελληνοκεντρικής συλλογικής ταυτότητας.

Η διάσταση του κοσμοπολιτισμού είναι ακόμα πιο χρήσιμη στις περιπτώσεις των φεστιβάλ μικρών κρατών, όπως είναι η Κύπρος. Ο Motti Regev επισημαίνει ότι τα πολιτιστικά φεστιβάλ σε μικρές χώρες εφόσον προσαρμόσουν το πρόγραμμά τους στη βάση μιας κοσμοπολίτικης προσέγγισης, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για αναγνώριση της αξίας του τοπικού πολιτισμού τους από άλλα κράτη.<sup>189</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, οι επιλογές εκδηλώσεων από τους διοργανωτές γίνονται με κριτήριο την αποκόμιση αναγνώρισης και εκτίμησης από άλλα μητροπολιτικά κέντρα πρωτοπορίας. Στην περίπτωση της Κύπρου, η προβολή του αρχαίου ελληνικού της παρελθόντος στόχευε στην αναγνώρισή της ως αξιόλογο πολιτισμικό χώρο. Αδύναμο σημείο της συγκεκριμένης προσπάθειας ήταν η εμμονική ανάδειξη μόνο αυτής της πτυχής της ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων και ως εκ τούτου, τα κρατικά πολιτιστικά φεστιβάλ δεν αξιοποιήθηκαν για την αποκόμιση κρατικής αναγνωρισιμότητας στο εξωτερικό.

### **3.3. Τα Φεστιβάλ ως Μέσα Ανάπτυξης της Οικονομίας**

Πέρα από την πολιτική και πολιτισμική διάσταση των φεστιβάλ, η λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ανέδειξε επιπλέον και την οικονομική τους διάσταση για τις τοπικές κοινωνίες. Η στροφή των κρατών σε πρακτικές επίσημης καθιέρωσης δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής και διαχείρισης συνέπεσε χρονικά με την προσχώρηση των ιδιωτών στον πολιτιστικό τομέα. Αυτοί διέκριναν στις διοργανώσεις φεστιβάλ νέους τρόπους επιχειρηματικής δραστηριοποίησης και δυνατότητες για αποκόμιση οικονομικού κέρδους. Το γεγονός αυτό προκάλεσε το σχόλιο του Hobsbawm ότι τα φεστιβάλ πολλαπλασιάζονται σαν τα κουνέλια και ότι είναι τόσο πανομοιότυπα μεταξύ τους όσο και τα διάφορα ποδοσφαιρικά πρωταθλήματα.<sup>190</sup> Όσοι ερευνούν τα φεστιβάλ τεχνών παραδέχονται ότι αυτά «αποτελούν πλέον ένα σημαντικό κομμάτι του πολιτιστικού ημερολογίου της

---

<sup>189</sup> Regev, 2001.

<sup>190</sup> Hobsbawm, 2013: 48.

μοντέρνας κοινωνίας».<sup>191</sup> Παράλληλα, τα αριθμητικά στοιχεία πιστοποιούν τη μεγάλη αύξησή τους αλλά και τη σοβαρή επίδρασή τους τόσο στο διεθνές πολιτιστικό όσο και στο οικονομικό σκηνικό. Τα τετρακόσια φεστιβάλ που διοργανώνονταν στην Ευρώπη από το 1945, έφτασαν στα επόμενα εξήντα χρόνια, τις τριάντα χιλιάδες.<sup>192</sup> Στη Μεγάλη Βρετανία, τα στοιχεία καταδεικνύουν ότι διοργανώνονται πεντακόσια πενήντα ετήσια φεστιβάλ χωρίς να υπολογίζονται τα τοπικά-κοινοτικά μονοήμερα φεστιβάλ, τα οποία είναι πολύ περισσότερα.<sup>193</sup> Το British Arts Festival Association (BAFA) σε έρευνά του, με τίτλο Festivals means Business 3, υπολογίζει ότι η προσέλευση κοινού σε αυτά ξεπέρασε ετήσια τα πέντε εκατομμύρια, ενώ στα εκπαιδευτικά προγράμματά τους συμμετείχαν 250,000 άτομα.<sup>194</sup> Αυτά τα στοιχεία αποδεικνύουν τη δυναμική πλέον παρουσία τους στο πολιτιστικό αλλά και στο οικονομικό τοπίο της χώρας.

Η αύξηση των φεστιβαλικών διοργανώσεων μπορεί, επίσης, να αποδοθεί και στην εμπλοκή τοπικών φορέων και ιδιωτών στην ανάπτυξη πολιτιστικών δράσεων. Η πρόφαση ότι η θεσμοποίηση αυτού του τύπου περιοδικών πολιτιστικών θεσμών αποτελεί «όχημα» για την οικονομική ανάκαμψη των τοπικών κοινωνιών με τη μετατροπή της κουλτούρας σε «εμπορεύσιμη ύλη», ήταν κομβικής σημασίας για τον πολλαπλασιασμό των φεστιβάλ τεχνών αλλά και για την απόκτηση σημαίνουσας θέσης στο πολιτιστικό τοπίο.<sup>195</sup> Μέσα από τη λογική της εμπορικής εκμετάλλευσης του πολιτιστικού αγαθού δημιουργήθηκαν ανάγκες για εύρεση νέων χώρων για πολιτιστική χρήση ή για την ανάπλαση μέχρι πρότινος περιθωριοποιημένων περιοχών. Με αυτές τις παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο διασφαλίζεται η βελτίωση της εικόνας της εκάστοτε πόλης ή κοινότητας, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούνται νέες θέσεις εργασίας. Οι νεοφανείς διοργανώσεις φεστιβάλ εντάσσονται, επιπλέον, στο πλαίσιο της στρατηγικής για προσέλκυση του λεγόμενου «φεστιβαλικού

---

<sup>191</sup> Boyle, Joham & Abdullah, 2010: 1.

<sup>192</sup> Ο.π.

<sup>193</sup> Williams & Bowlin, 2008: 87.

<sup>194</sup> Η έρευνα του British Arts Festival Association (BAFA) έλαβαν μέρος 193 βρετανικά φεστιβάλ. Άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία της έρευνας ήταν ότι συνολικά διοργανώθηκαν 17,283 εκδηλώσεις κατά τις 2038 μέρες διοργάνωσης το 2008. Το 92.2% των φεστιβάλ διεξάγονται κάθε χρόνο, ενώ το 5% κάθε δύο χρόνια. Η διάρκειά τους είναι από 9-13.4 μέρες και τα έξοδα διοργάνωσής τους άγγιξαν τα 34 εκατομμύρια στερλίνες, με το 25% να προέρχεται από τον κρατικό προϋπολογισμό με τη μορφή κρατικής επιχορήγησης, αναδεικνύοντας την ενεργό ανάμειξη του ιδιωτικού τομέα στις φεστιβαλικές διοργανώσεις. Το αντίτιμο του εισιτηρίου εξασφάλιζε ουσιαστικά έσοδα στους διοργανωτές τα οποία επέτρεπαν τη συνέχιση των εκδηλώσεων. Dodds, 2008: 3-5.

<sup>195</sup> Σύμφωνα με τον Miyoshi Masao, το Φεστιβάλ του Γούντστοκ (1969) στάθηκε αφορμή να φανούν τα πρώτα σημάδια της εμπορευματοποίησης της κουλτούρας. Παρότι συνδύασε την πολιτική με την ψυχαγωγία, την αμφισβήτηση μέσα από το δίπολο κλασική μουσική και pop μουσική, την κουλτούρα και την υπό-κουλτούρα, έδωσε το έναυσμα για τη διοργάνωση φεστιβάλ με στόχο την επιχειρηματική δραστηριότητα. Masao, 2010: 12. Επιπλέον, σημαντική υπήρξε η συμβολή των διαφόρων κοινωνικών κινημάτων (φεμινιστικό, αντιπολεμικό, πολιτικών δικαιωμάτων, ομοφυλοφιλικό, περιβαλλοντικό κτλ) τη δεκαετία του '60 και του '70 στις αλλαγές αναφορικά με την προσέγγιση, την απήχηση και την αντιμετώπιση του πολιτιστικού αγαθού και κατ' επέκταση της διοργάνωσης φεστιβάλ. Έτσι, η συμμετοχή των μελών της κοινωνίας στις ποικίλες εκδηλώσεις στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ εκλήφθηκε ως ένα βασικό δημοκρατικό δικαίωμα όλων των πολιτών. Για αυτό τον λόγο, εμφανίστηκαν διοργανώσεις με δωρεάν είσοδο, ώστε να διευκολυνθεί η πρόσβαση του μη προνομιούχου κοινού. Επιπρόσθετα, δημιουργήθηκαν ευκαιρίες αλληλεπίδρασης του κοινού με τις τέχνες και το σύγχρονο πολιτιστικό αγαθό. Με αυτόν τον τρόπο υπέστη ρήξη ο διαχωρισμός ανάμεσα σε «υψηλή» και «χαμηλή» τέχνη και δόθηκε ουσιαστικά έμφαση τόσο στις πιο λαϊκές μορφές τέχνης όσο και στο δικαίωμα ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης. Quinn, 2005: 934.

τουρισμού», η παρουσία του οποίου μπορεί να στηρίξει οικονομικά τις τοπικές μικρές επιχειρήσεις.<sup>196</sup> Επιπρόσθετα, η διοργάνωση ενός τοπικού φεστιβάλ βοηθά στη διατήρηση τοπικών πολιτιστικών επιχειρήσεων που ασχολούνται με τη διοργάνωση εκδηλώσεων, εργοδοτώντας προσωπικό από εγχώριους τεχνικούς και καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα διοργάνωσης φεστιβάλ σε ευρωπαϊκές πόλεις με σημαντικές ωφέλειες στην τοπική οικονομία αποτελούν οι περιπτώσεις των Φεστιβάλ Εδιμβούργου (Σκωτία), Καταλονίας (Ισπανία), Ταμγουόρθ (Αυστραλία), Αβινιόν (Γαλλία) και Δράμας (Ελλάδα).<sup>197</sup> Τα προαναφερόμενα φεστιβάλ απέκτησαν φήμη μέσα από την ποιότητα του προγράμματός τους με τρόπο που να καταστούν «προορισμοί-φεστιβάλ» ή «φεστιβάλ-προορισμού» για τους επισκέπτες-κοινό. Στην Κύπρο, με το σκεπτικό της αύξησης της τουριστικής κίνησης σε πόλεις και κοινότητες, τόσο η κυπριακή πολιτεία όσο και ο ιδιωτικός τομέας είδαν τις φεστιβαλικές διοργανώσεις ως μέσο αντιμετώπισης των προκλήσεων σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο.

---

<sup>196</sup> Ο «φεστιβαλικός τουρισμός» υπήρξε ένα νέο είδος τουρισμού, όπου βασικό κίνητρο του επισκέπτη αποτελεί η επίσκεψη σε πόλεις ή τοποθεσίες για την παρακολούθηση εκδηλώσεων στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ. Η μετακίνηση ανθρώπων με αφορμή τα διάφορα φεστιβάλ τεχνών, παρά τα θετικά οικονομικά αποτελέσματα για τους διοργανωτές, οδήγησε σε ένα έντονο ανταγωνισμό μεταξύ των διοργανωτών για τη διεκδίκηση της κρατικής χορηγίας και της ιδιωτικής επιχορήγησης. Αλυσιδωτά, ο ανταγωνισμός οδήγησε στον προβληματισμό αναφορικά με το περιεχόμενο εκδηλώσεων, το οποίο στόχευε στην προσέλκυση μεγαλύτερου αριθμού επισκεπτών. Το δίλημμα ήταν πραγματικό και εμφανές και επικεντρωνόταν στον καταρτισμό ενός προγραμματισμού εκδηλώσεων που να αναδεικνύει είτε τα τοπικά πολιτιστικά, είτε ένα διεθνές κράμα εκδηλώσεων. Και στις δύο περιπτώσεις, οι διοργανωτές προσδοκούσαν την προσέλκυση περισσότερων τουριστών από διαφορετικό κοινωνικοοικονομικό υπόβαθρο. Από τις έρευνες διαφαίνεται ότι κατά τις τελευταίες τρεις δεκαετίες (1980-2010) η διαχείριση του παραπάνω διλήμματος οδήγησε κάποια διεθνή πολυθεματικά (combined art festivals) φεστιβάλ στην τυποποίηση και στην ομοιογενοποίηση των καλλιτεχνικών προγραμμάτων σε βάρος της δημιουργίας και της πρωτοτυπίας και συνέβαλαν στην εδραίωση της πολιτιστικής παγκοσμιοποίησης. Finkel, 2009: 3-21. Ως παράδειγμα διοργάνωσης που αντιμετώπισε το παραπάνω δίλημμα αναφέρεται το Hong Kong Festival, όπου οι διοργανωτές επιδίωκαν να καταρτίσουν ένα πρόγραμμα που να ικανοποιεί ταυτόχρονα τους τουρίστες-επισκέπτες περιλαμβάνοντας σε αυτό θεάματα από την κινεζική πολιτισμική παράδοση, αλλά και τις ανάγκες των ημεδαπών για διεθνή-σύγχρονα θεάματα. Η εύρεση της χρυσής τομής είναι καθοριστικής σημασίας ζήτημα τόσο για την οικονομική επιβίωση του εκάστοτε θεσμού όσο και για τη δόμηση ενός προγράμματος εκδηλώσεων που να διαφυλάττει το πραγματικό νόημα του φεστιβάλ ως χώρου κοινωνικής και τοπικής πολιτιστικής παραγωγής. Το Hong Kong Festival πρωτοξεκίνησε το 1973 και είναι ένα διεθνές πολυθεματικό φεστιβάλ τεχνών. Η απώλεια της καλλιτεχνικής ταυτότητας, της πρωτοτυπίας και της ιδιαιτερότητας ενός φεστιβάλ οδηγεί αναπόφευκτα στην αυτοκατάργηση. Αντίθετα, όσοι διοργανωτές φεστιβάλ επένδυσαν με μέτρο στην εντοπιότητα και στην πρωτοτυπία διαμόρφωσαν τις συνθήκες μακροημέρευσης του θεσμού. Επιπρόσθετα, σημαντικές παράμετροι είναι η προώθηση του καλλιτεχνικού προϊόντος στο κοινό μέσω του μάρκετινγκ, ο σχεδιασμός ενός ορθολογιστικού οικονομικού πλάνου, η πρόσληψη κατάλληλου ανθρώπινου δυναμικού και η ενθάρρυνση της συμμετοχής εθελοντών. Boyle, Joham & Abdullah, 2010: 3.

<sup>197</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αύξησης των επισκεπτών σε μια πόλη στον ελλαδικό χώρο εξαιτίας της διοργάνωσης ενός φεστιβάλ αποτελεί η περίπτωση του Φεστιβάλ Ταινίες Μικρού Μήκους της Δράμας. Πιέτρης & Παπαδόπουλος, 2010.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – 1960-1974: ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΞΑΡΣΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΟΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΥ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ**

### **Α. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ-ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1960-1974**

#### **1. Οι Ρίζες του Εθνικισμού (πριν την Ανεξαρτησία)**

Στη μελέτη πολιτιστικών φαινομένων, όπως είναι τα φεστιβάλ τεχνών, οφείλει κανείς να λαμβάνει υπόψη τα ιστορικά, πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα της αντίστοιχης χρονικής περιόδου. Στην παρούσα έρευνα, η πρώτη περίοδος των κυπριακών πολιτιστικών φεστιβάλ – από το 1960 έως το 1974 – αναλύεται και ερμηνεύεται με άξονα την ιδεολογία του εθνικισμού, όπως επικράτησε στις δύο κοινότητες και επηρέασε σημαντικούς τομείς της συλλογικής ζωής.

Η υπογραφή των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου και η ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Κυπριακής Δημοκρατίας τον Αύγουστο του 1960 δημιούργησαν αρχικά ένα κλίμα ευφορίας και αισιοδοξίας για την ανάπτυξη της πολιτιστικής και καλλιτεχνικής ζωής στο νησί. Για πρώτη φορά, οι κάτοικοι της Κύπρου είχαν τη δυνατότητα να παίρνουν μόνοι τους αποφάσεις για όλους τους τομείς της δημόσιας ζωής. Παρόλα αυτά, τα οικονομικά προβλήματα του νέου κράτους, η απουσία θεσμών και δομών σε συνδυασμό με τη δυσαρέσκεια της ελληνοκυπριακής κοινότητας για τις πρόνοιες του νέου συντάγματος οδήγησαν σταδιακά στην περαιτέρω όξυνση των σχέσεων ανάμεσα στις δύο κοινότητες. Η διαχείριση των εκπαιδευτικών, θρησκευτικών και πολιτιστικών ζητημάτων δόθηκε, σύμφωνα με τις πρόνοιες του συντάγματος, στις Κοινοτικές Συνελεύσεις. Η δομή και η λειτουργία τους, όμως, απέτρεπε την πολιτιστική συνεργασία ανάμεσα στις δύο κοινότητες-εταίρους του νέου κράτους με αποτέλεσμα αυτές να οδηγηθούν σε δύο διαφορετικά πολιτιστικά οράματα. Ο πολιτισμός και η πολιτιστική δημιουργία ταυτίστηκαν με τις πολιτικές επιδιώξεις των ηγεσιών των δύο κοινοτήτων, οι οποίες καθοδηγήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τις δύο «μητέρες-πατρίδες», Ελλάδα και Τουρκία.

Ο εθνικισμός στο νησί είναι ένα ζήτημα με βαθιές στον χρόνο, ρίζες. Η απόκτηση εθνικής συνείδησης στις δύο κοινότητες δεν έγινε ταυτόχρονα, ούτε και οι δύο εθνικισμοί είχαν τους ίδιους στόχους και προσδοκίες. Η ελληνοκυπριακή κοινότητα μέσα από χρονίζουσες διαδικασίες εκκόλαψης του ελληνικού εθνικισμού διαμόρφωσε σταδιακά τις συνθήκες επικράτησης ενός ενωτικού εθνικισμού, ο οποίος προσδοκούσε την ενσωμάτωση της Κύπρου στην Ελλάδα και αντιστρατεύτηκε τη δημιουργία ενός νέου κυπριακού έθνους. Ο ελληνικός εθνικισμός χρονικά προηγήθηκε του τουρκικού



εθνικισμού. Οι ρίζες του ανιχνεύονται στην περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 και την ιδεολογία του Αλυτρωτισμού που ακολούθησε τη δημιουργία του ελληνικού κράτους.<sup>1</sup> Η ιδεολογία αυτή επικράτησε στους φορείς εξουσίας του ελληνικού κράτους και στους απλούς πολίτες και επικεντρώθηκε στην εδαφική επέκταση του νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους με την ένταξη αλύτρωτων ελληνόφωνων περιοχών σε αυτό. Ο Καίσαρας Μαυράτσας αναφερόμενος στον ελληνοκυπριακό εθνικισμό επισήμανε ότι αυτός μπορεί να θεωρηθεί ως μια παραφυάδα του ελληνικού αλυτρωτισμού, δηλαδή της κυρίαρχης ιδεολογίας που επικράτησε στο ελληνικό κράτος από τη δεκαετία του 1850 μέχρι τη δεκαετία του 1920.<sup>2</sup> Οι συνθήκες που επικράτησαν στην Κύπρο αποτέλεσαν ένα ιδιαίτερα εύφορο έδαφος για τη μεταφύτευση του ελληνικού αλυτρωτισμού, αφού οι Ελληνοκύπριοι σταδιακά, αλλά σταθερά, άρχισαν να θεωρούν τους εαυτούς τους μέρος της ευρύτερης κοινότητας του ελληνικού έθνους. Από την άλλη, ο τουρκοκυπριακός εθνικισμός εκφράστηκε ως αντι-εθνικισμός, δηλαδή ως ένας εθνικισμός που αντιστρατεύτηκε τον εθνικισμό των Ελληνοκυπρίων και τελούσε υπό το κράτος του πανικού μιας ενδεχόμενης πολιτικής ένωσης της Κύπρου με την Ελλάδα.<sup>3</sup> Το χρονικό σημείο εκκίνησης του τουρκικού εθνικισμού εντοπίζεται στη δεκαετία του '30 μετά τα Οκτωβριανά (1931), όταν οι Ελληνοκύπριοι εξεγέρθηκαν εναντίον των Βρετανών, ενώ οι πρώτες διαδηλώσεις των Τουρκοκυπρίων κατά του αιτήματος της Ένωσης εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του '50.

Ο εθνικισμός στο νησί, εκτός από τις πολιτικές διεκδικήσεις, χρησιμοποιήθηκε επίσης και ως πρόσχημα για την υπεράσπιση των οικονομικών συμφερόντων κοινωνικών ομάδων στις δύο κοινότητες αλλά και ως ένα μέσο για την ενδυνάμωση του θρησκευτικού διαχωρισμού ανάμεσα στους κατοίκους, σε μουσουλμάνους και ορθόδοξους. Η αναγνώριση του ρόλου των πολιτικών και θρησκευτικών ηγεσιών στην ανάπτυξη του εθνικισμού, ο ρόλος των ελληνικών κυβερνήσεων στο αίτημα των Ελληνοκυπρίων για Ένωση και η βρετανική πολιτική αποτελούν σημαντικές αφετηρίες για την καλύτερη αντίληψη, ανάλυση και ερμηνεία των πολιτικών και των πολιτιστικών εξελίξεων στο νησί.

### **1.1. Η Εκκλησία της Κύπρου σε Ρόλο Διαμορφωτή Εθνικής Συνείδησης**

Στην οθωμανική περίοδο στο νησί (1571-1878) Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι συμβίωναν ομαλά σε ένα κλίμα θρησκευτικής ανεκτικότητας. Όταν οι Οθωμανοί κατέλαβαν την Κύπρο, οι κάτοικοι του νησιού τους θεώρησαν ως τη δύναμη, η οποία

---

<sup>1</sup> Κωνσταντινίδης, 2011: 61.

<sup>2</sup> Μαυράτσας, 1998: 41.

<sup>3</sup> Κιζιλγιουρέκ, 1996.

έβαλε τέλος στον προηγθέντα λατινικό ολοκληρωτισμό.<sup>4</sup> Συγκρούσεις με τον κατακτητή, την περίοδο της Τουρκοκρατίας έγιναν κυρίως για λαϊκές διεκδικήσεις και είχαν σχέση με την αναβάθμιση του βιοτικού επιπέδου και τη μείωση της φορολογίας. Η πρώτη σοβαρή σύγκρουση χριστιανών και μουσουλμάνων της Κύπρου σημειώθηκε την 9<sup>η</sup> Ιουλίου του 1821.<sup>5</sup> Οι Οθωμανοί, μέχρι το 1821, έδειξαν ανεκτικότητα προς το ορθόδοξο στοιχείο και η Εκκλησία της Κύπρου απέκτησε το προνόμιο της είσπραξης των φόρων από τους χριστιανούς κατοίκους. Την ίδια στιγμή απολάμβανε φοροαπαλλακτικά προνόμια και λειτουργούσε ως ο διαμεσολαβητής ανάμεσα στους κατακτητές και το ποίμνιό της. Τα προνόμια που της δόθηκαν οδήγησαν στην αύξηση της πολιτικής και της οικονομικής της δύναμης. Επί Αγγλοκρατίας (1878-1960) η διατήρηση των προνομίων ήταν μείζονος σημασίας ζήτημα για την κατανόηση των λόγων ανάπτυξης του ελληνοκυπριακού εθνικισμού. Ο περιορισμός ή ακόμη και η απώλεια των οικονομικών προνομίων, ιδιαίτερα μετά το 1925, οπότε η Κύπρος έγινε επίσημα βρετανική αποικία, κινητοποίησαν την Εκκλησία της Κύπρου εναντίον των Βρετανών.<sup>6</sup> Ως εκ τούτου, οι αντιδράσεις της εστίασαν στην ενίσχυση της ελληνικής συνείδησης με το αίτημα της Ένωσης με την Ελλάδα σε μια προσπάθεια να υπερασπιστεί τον οικονομικό ηγεμονικό της ρόλο στην κυπριακή κοινωνία.

Μετά τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους, η μετάβαση Ελληνοκυπρίων στην Ελλάδα για να πολιτογραφηθούν ως Έλληνες υπήκοοι αποτέλεσε αφορμή για την ενίσχυση των επαφών με τη μητροπολιτική Ελλάδα και την ενδυνάμωση των ενωτικών ιδεών. Η πρακτική της πολιτογράφησης, αρχικά, έγινε για οικονομικούς λόγους, αφού απάλλαττε τους υπόδουλους κατοίκους του νησιού από τους φόρους που κατέβαλλαν μέχρι πρότινος ως ραγιάδες. Η αύξηση που παρουσίασαν οι πολιτογραφήσεις των αυτοχθόνων κατοίκων του νησιού θορύβησε την Υψηλή Πύλη, η οποία έκρινε ως επικίνδυνη αυτή την εξέλιξη κι ως εκ τούτου επέβαλε κατάργησή τους.<sup>7</sup> Όμως, είχε ήδη προλάβει να σχηματιστεί μια ομάδα-σύνδεσμος με το νεοϊδρυθέν ελληνικό κράτος, η

---

<sup>4</sup> Λίτσας, 2001.

<sup>5</sup> Στις 9 Ιουλίου 1821, οι Οθωμανοί συνέλαβαν την ηγεσία της Εκκλησίας της Κύπρου με την κατηγορία της υποκίνησης επανάστασης στο νησί. Για να εκφοβίσουν τους κατοίκους του νησιού, απαγχόνισαν ορθόδοξους κληρικούς, περιλαμβανομένου του Αρχιεπίσκοπου Κυπριανού και άλλων μητροπολιτών. Αυτή η πράξη σηματοδότησε, αντίθετα από τους σχεδιασμούς των κατακτητών, την έναρξη του ελληνοκεντρικού εθνικισμού, ο οποίος εκφράστηκε αργότερα με το αίτημα της προσάρτησης του νησιού στο νεοϊδρυθέν ελληνικό κράτος, μέσω του λεγόμενου ενωτικού οράματος.

<sup>6</sup> Μετά τη Συνθήκη της Λωζάννης (1923) η Τουρκία, ως η κληρονόμος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αποποιήθηκε κάθε δικαίωμά της στην Κύπρο. Έτσι το νησί το 1925 ανακηρύχθηκε επίσημα σε αποικία του Στέμματος, τερματίζοντας την περίοδο της αβεβαιότητας σχετικά με την παραμονή ή όχι των Βρετανών στο νησί. Κωνσταντινίδης, 2011: 91.

<sup>7</sup> Ο Αρχιεπίσκοπος Πανάρετος, το 1831, κλήθηκε να αντιμετωπίσει το ζήτημα της πολιτογράφησης ενός μεγάλου αριθμού Ελληνοκυπρίων ως υπηκόων του νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους. Η Υψηλή Πύλη ανάγκασε τον Αρχιεπίσκοπο, ο οποίος κατείχε τον Αρχιεπισκοπικό Θρόνο από το 1827 έως το 1840, να καλέσει τους πολιτογραφηθέντες να παραιτηθούν των δικαιωμάτων τους ως Έλληνες υπήκοοι και να ξαναγίνουν ραγιάδες. Ο Πανάρετος εξαναγκάστηκε από τις Οθωμανικές Αρχές να εκδώσει σχετικές εγκυκλίους, με τις οποίες απειλούσε με δημεύσεις των περιουσιών των Ελληνοκυπρίων που αρνιούνταν να υπακούσουν στο σχετικό αίτημα. Η ανταπόκριση δεν υπήρξε ικανοποιητική για αυτό οι Οθωμανικές Αρχές κήρυσαν άκυρες τις πολιτογραφήσεις. Κωνσταντινίδης, 2011.

οποία αποτέλεσε την πρώτη υποτυπώδη ελληνοκυπριακή αστική τάξη και διανόηση. Αυτή έμελλε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στις πολιτικές και πολιτιστικές εξελίξεις τον επόμενο αιώνα.

Μετά το 1925, οι Βρετανοί επέβαλαν αλλαγές στους τομείς της διοίκησης, της κρατικής μηχανής και της δικαιοσύνης. Στόχος των αλλαγών ήταν να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντά τους, χωρίς να λαμβάνουν μέτρα για τη βελτίωση των συνθηκών ζωής των κατοίκων.<sup>8</sup> Οι προνομιούχες τάξεις που αποτελούνταν από τα μέλη της ελληνοκυπριακής αστικής τάξης και τα μέλη και τους φορείς της Εκκλησίας της Κύπρου, είδαν με καχυποψία τις μεταρρυθμίσεις των αποικιοκρατών και αντέδρασαν στην κατάργηση του φοροεισπρακτικού της ρόλου, αφού υπήρξε μια αλλαγή που είχε άμεσο αντίκτυπο στα εισοδήματά της. Ως εκ τούτου, η Εκκλησία της Κύπρου είχε λόγους να καλλιεργήσει πιο έντονα στο ποίμνιό της το αντιαποικιακό αίσθημα και να προετοιμάσει τις συνθήκες για την ένοπλη λαϊκή εξέγερση κατά των Βρετανών.<sup>9</sup> Ο ιστορικός Πέτρος Παπαπολυβίου, αναφερόμενος στις αιτίες των βίαιων συγκρούσεων Βρετανών και Ελληνοκυπρίων τον Οκτώβρη του 1931 (Οκτωβριανά), υποστήριξε ότι αιτία του λαϊκού ξεσπάσματος υπήρξαν η οικονομική κρίση, η αυταρχικότητα των αποικιοκρατών και η πάγια βρετανική στάση να απορρίπτει όλα τα κυπριακά αιτήματα.<sup>10</sup>

Στα γεγονότα του 1931, η παρουσία και η δράση της Εκκλησίας της Κύπρου υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική. Τον Οκτώβρη του 1931, ο μητροπολίτης Νικόδημος Μυλωνάς παραιτήθηκε από τη θέση του ως μέλος του Νομοθετικού Συμβουλίου,<sup>11</sup> και ακολούθως στην ομιλία του μπροστά σε πλήθος συγκεντρωμένων κήρυξε την Ένωση με την Ελλάδα και προέτρεψε τους Ελληνοκυπρίους σε ανυπακοή. Αυτό το περιστατικό αποτελεί απόδειξη της έντονης ανάμειξης του κλήρου στην πολιτική ζωή και ταυτόχρονα σηματοδότησε την οριστική ρήξη στις σχέσεις ανάμεσα στην Εκκλησία και τους Βρετανούς αποικιοκράτες.<sup>12</sup> Η πυρπόληση του βρετανικού κυβερνείου, κτήριο-σύμβολο της αποικιοκρατίας, στην εξέγερση των Οκτωβριανών οδήγησε στην επιβολή σκληρών μέτρων κατά των Ελληνοκυπρίων και εγκαινίασε την περίοδο της «Παλμεροκρατίας», η

---

<sup>8</sup> Hanguler, 2005: 77. Η είσπραξη φόρων από τους Κύπριους, η εκμετάλλευση του φυσικού πλούτου της χώρας μέσω της εξόρυξης μεταλλευμάτων και η δημιουργία υποδομών για ενίσχυση της στρατηγικής παρουσίας των Βρετανών στην περιοχή της Μεσογείου ήταν ενέργειες των αποικιοκρατών που αύξησαν τη δυσαρέσκεια των Ελληνοκυπρίων.

<sup>9</sup> Ηρακλείδης, 2002: 213.

<sup>10</sup> Παπαπολυβίου, 2011: 8.

<sup>11</sup> Το Νομοθετικό Συμβούλιο ήταν νομοθετικό σώμα βρετανικής έμπνευσης, το οποίο είχε περιορισμένες αρμοδιότητες αναφορικά με την προώθηση νόμων στο νησί, αφού η εκτελεστική εξουσία παρέμεινε στα χέρια των Άγγλων. Από τα δώδεκα μέλη του, τα εννέα ήταν Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι, διορισμένοι από τους Άγγλους. Οι Τουρκοκύπριοι που συμμετείχαν στο Συμβούλιο, όταν συμμαχούσαν με τους Βρετανούς με δεδομένη τη νικώσα ψήφο του κυβερνήτη που ενεργούσε ως πρόεδρος του Συμβουλίου, μπορούσαν να επιβάλουν τη θέλησή τους. Η λειτουργία του Νομοθετικού Συμβουλίου ενίσχυσε την ένταση μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Κωνσταντινίδης, 2011.

<sup>12</sup> Παπαπολυβίου, 2011: 8. Επί λέξει ο Νικόδημος Μυλωνάς είπε: «Εν ονόματι του Θεού και λαού κηρύττω την ένωση μετά της μητρος Ελλάδος και την ανυπακοήν και ανυποταξίαν εις τους νόμους του ανήθικου, φαύλου και επονειδίτου καθεστώτος, όπερ καλείται ‘Αγγλικόν καθεστώς’».

οποία επέτεινε τη λαϊκή δυσαρέσκεια κατά των Βρετανών.<sup>13</sup> Η ανάμειξη της Εκκλησίας της Κύπρου στην πολιτική ζωή εντοπίζεται επίσης στη διοργάνωση του λεγόμενου Ενωτικού Δημοψηφίσματος στις 15 Ιανουαρίου 1950,<sup>14</sup> όπως και στη δράση της ΕΟΚΑ στα επόμενα χρόνια.<sup>15</sup> Ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος συνεργάστηκε με τον στρατιωτικό ηγέτη της ΕΟΚΑ, Γεώργιο Γρίβα Διγενή, για την οργάνωση του αντιστασιακού αγώνα του 1955-1959, στόχος του οποίου ήταν ο διωγμός των Βρετανών και η ένωση του νησιού με την Ελλάδα. Ο Μαυράτσας συμφωνεί ότι ο ενωτικός αγώνας κατάφερε να ξεκινήσει λόγω της ενεργητικής εμπλοκής των δυσανεσθημένων κοινωνικών ομάδων στην ελληνοκυπριακή κοινότητα (λαϊκών και αστών) έχοντας ως κύριους υποκινητές την Εκκλησία της Κύπρου και την ελληνοσπουδασμένη διανόηση.<sup>16</sup>

Την περίοδο της Αγγλοκρατίας, η Εκκλησία απευθυνόμενη σε ένα ταλαιπωρημένο και αγράμματο ποίμνιο αύξησε την ένταση της λαϊκής απήχησης της.<sup>17</sup> Εξάλλου, οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης των απλών Ελληνοκυπρίων αγροτών και τα ψηλά ποσοστά αναλφαβητισμού καθιστούσαν τις λαϊκές μάζες ευάλωτες και εύπιστες στις πολιτικές θέσεις της Εκκλησίας. Επιπλέον, η ιδεολογία του ελληνοκυπριακού εθνικισμού καλλιεργήθηκε στους λαϊκούς μέσα από τη συστηματική «διά του άμβωνος» κατήχηση που γινόταν στους χώρους των ναών, όπου οι χριστιανοί μαζεύονταν τις Κυριακές για τη Θεία Λειτουργία. Στο κυριακάτικο κήρυγμα, κυρίως, ο κλήρος εύρισκε την ευκαιρία να επικρίνει την αποικιακή κυβέρνηση και διοίκηση, να ταυτίσει την Εκκλησία με τους εθνικούς αγώνες και να την αυτο-προσδιορίσει ως προστάτιδα του λαού. Ουσιαστικά, ο κυριακάτικος εκκλησιασμός έδινε τη δυνατότητα σε ομιλητές-κληρικούς και εκπαιδευτικούς να ενισχύσουν την ιδεολογία του ελληνοκεντρικού εθνικισμού και να δώσουν υποσχέσεις όχι για μια μεταφυσική σωτηρία αλλά για μια σωτηρία μέσα στην κοινωνία σε παρόντα χρόνο. Ο Παντελής Λέκκας υποστηρίζει ότι η εθνικιστική ιδεολογία επιδιώκει εσκεμμένα την ανάδειξη ενός ιδεατού και ομοιογενούς κόσμου μέσα στον οποίο

---

<sup>13</sup> Η περίοδος ονομάστηκε Παλμεροκρατία από το όνομα του Βρετανού κυβερνήτη Πάλμερ, ο οποίος επέβαλε τα μέτρα. Ήταν μια καταπιεστική περίοδος για τους Κυπρίους, αφού συνδέθηκε με την κατάργηση των δικαιωμάτων τους και των πολιτικών τους ελευθεριών. Ανάμεσα σε αυτά τα μέτρα ήταν η επέμβαση στην ύλη των αναλυτικών προγραμμάτων στα σχολεία, η απαγόρευση του ελληνικού εθνικού ύμνου, η επιβολή του αγγλικού ύμνου και η απαγόρευση της έπαρσης της ελληνικής σημαίας. Κωνσταντινίδης, 2011: 103. Ζαβού, 2002: 21.

<sup>14</sup> Το Ενωτικό Δημοψήφισμα έδωσε στους κατοίκους του νησιού την ευκαιρία να εκφράσουν τη γνώμη τους σχετικά με μια ενδεχόμενη Ένωση με την Ελλάδα. Το αποτέλεσμα έδειξε ότι το 96% του εκλογικού σώματος επιθυμούσε αυτή την εξέλιξη. Το αξιοπερίεργο ήταν ότι ακόμη και η πλειοψηφία των Τουρκοκυπρίων είχε ψηφίσει υπέρ της Ένωσης αποδεικνύοντας ότι οι Τουρκοκύπριοι δεν είχαν αποκτήσει ακόμη «εθνική» πολιτική συνείδηση τη δεδομένη χρονική στιγμή.

<sup>15</sup> Τα αρχικά ΕΟΚΑ σημαίνουν Ελληνική Οργάνωση Κυπρίων Αγωνιστών. Η στρατιωτική αυτή οργάνωση ιδρύθηκε από τους Ελληνοκυπρίους και στόχευε στην εκδίωξη των Βρετανών από την Κύπρο και την πολιτική ένωση με την Ελλάδα. Έδρασε μεταξύ των ετών 1955 μέχρι το 1959 και ο αγώνας της τερματίστηκε με την ανεξαρτησία, ως αποτέλεσμα των συμφωνιών Ζυρίχης και Λονδίνου τον Αύγουστο του 1960. Βλ. ιστοσελίδα Συμβουλίου Ιστορικής Μνήμης Αγώνα ΕΟΚΑ 1955-59, [www.eoka.org.cy](http://www.eoka.org.cy) (ανάκτηση Ιουλίου 2016).

<sup>16</sup> Μαυράτσας, 2005: 114.

<sup>17</sup> Η διαμόρφωση της Τουρκοκυπριακής Κοινότητας και Σχέσεις των Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, 2009: 7.

το μέλος της κάθε εθνικής ομάδας έχει να επιτελέσει σημαντικό ρόλο.<sup>18</sup> Ως εκ τούτου, οι ομιλίες στους εκκλησιαστικούς χώρους επί Αγγλοκρατίας είχαν ως απώτερο στόχο την καλλιέργεια της πεποίθησης στους αποδέκτες (ποιμνιο) ότι μπορούσαν να γίνουν οι φορείς των άμεσων αλλαγών.

Το ενωτικό σύνθημα, το οποίο πρόβαλλε η Εκκλησία της Κύπρου, πέραν από τη δαιμονοποίηση των Βρετανών, δομήθηκε και στη βάση μιας θρησκευτικής ρητορικής. Σύμφωνα με αυτή, οι Τουρκοκύπριοι χαρακτηρίζονταν ως άπιστοι και αλλόθρησκοι. Με την επιδείνωση των σχέσεων ανάμεσα στις δύο κοινότητες επιταχύνθηκαν οι διαδικασίες διαμόρφωσης μιας ελληνοκεντρικής και ορθόδοξης ταυτότητας και παράλληλα εντατικοποιήθηκαν οι ετοιμασίες για την έναρξη του απελευθερωτικού αγώνα κατά των Βρετανών (1955-1959) με αίτημα την πολιτική ένωση με την Ελλάδα.

Η ανάμειξη της Εκκλησίας στην εκπαίδευση ήταν, επίσης, καθοριστικής σημασίας για την ενίσχυση της εθνικής συνείδησης στους Ελληνοκυπρίους. Οι εκκλησιαστικοί θεσμοί αντιλαμβανόμενοι τη σημασία του εκπαιδευτικού θεσμού στην επίσπευση της διαδικασίας διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης και ταυτότητας στα μέλη της εθνικής ομάδας, ενθάρρυναν και στήριζαν οικονομικά τη δημιουργία νέων σχολείων.<sup>19</sup> Έτσι ο εκάστοτε αρχιεπίσκοπος, μητροπολίτης και κληρικός θεωρούσε υποχρέωση και αποστολή τη συμμετοχή του στην αναβάθμιση της ελληνοχριστιανικής εκπαίδευσης.<sup>20</sup> Σταδιακά, η υποτυπώδης ελληνοκυπριακή εκπαίδευση του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο αναλφαβητισμός έφτανε το 96% και οι εκπαιδευτικές δομές ήταν ελάχιστες, αντικαταστάθηκαν από νέα σχολεία και νέες δομές, τις οποίες κυρίως έφτιαξε η Εκκλησία της Κύπρου επί Αγγλοκρατίας.<sup>21</sup>

Η δυναμική παρουσία της Εκκλησίας στην εκπαίδευση εντοπίζεται και στη διαμόρφωση των αναλυτικών προγραμμάτων. Με νόμο του 1895, ο εκάστοτε αρχιεπίσκοπος καθίστατο μέλος του χριστιανικού ελληνικού εκπαιδευτικού συμβουλίου, το οποίο όριζε το αναλυτικό πρόγραμμα των σχολείων.<sup>22</sup> Η Εκκλησία είχε τη δυνατότητα να ελέγξει την εκδοχή της εθνικής ιστορικής αφήγησης καθορίζοντας την ύλη. Προφανής στόχος της ήταν η ενίσχυση της ιδεολογίας του ελληνοκεντρικού εθνικισμού, ενώ ταυτόχρονα επιδίωξε την καλλιέργεια της αποστροφής προς τη μουσουλμανική κοινότητα.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Λέκκας, 1992: 56.

<sup>19</sup> Λέκκας, 1992: 116.

<sup>20</sup> Προδρόμου, 2000: 16.

<sup>21</sup> Το 1878, όταν ξεκίνησε η Αγγλοκρατία στην Κύπρο, λειτουργούσαν μόλις 83 ελληνικά-χριστιανικά σχολεία και 65 τουρκικά-μωαμεθανικά. Το 1885 καταγράφονται 176 ελληνικά-χριστιανικά σχολεία και 74 τουρκικά-μωαμεθανικά, ενώ το 1890 υπήρχαν 223 ελληνικά-χριστιανικά σχολεία έναντι 97 τουρκικών-μωαμεθανικών. Χατζηβασιλείου, 2016: 36.

<sup>22</sup> Προδρόμου, 2000: 6.

<sup>23</sup> Κιζίλγιουρέκ, 1990: 27.

Οι συνεχείς οικονομικές ανάγκες των ελληνοκυπριακών σχολείων οδήγησαν τους φορείς τους στην αναζήτηση βοήθειας από την Ελλάδα, όπως αντίστοιχα είχε συμβεί και στην τουρκοκυπριακή εκπαίδευση. Η παραχώρηση διδακτικών εγχειριδίων από τη μητρόπολη εγκαινίασε την ανάμειξη της στη διαμόρφωση της διδακτέας ύλης, στοχεύοντας στην καλλιέργεια της εθνικής συνείδησης και ταυτότητας στα μέλη της κοινότητας. Η παρουσία εκπαιδευτικών από τη μητροπολιτική Ελλάδα – λόγω της έλλειψης Κυπρίων δασκάλων – συνέβαλε περαιτέρω στη διαμόρφωση εθνικής συνείδησης στα μέλη της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Η επέκταση των καθηκόντων τους επίσης στην εκφώνηση πατριωτικών λόγων στις εθνικές επετείους, στη συγγραφή άρθρων σε τοπικές εφημερίδες για τα εθνικά ζητήματα και στη διοργάνωση εθνικών εορτασμών εμπέδωσε περαιτέρω την ελληνοκεντρική ταυτότητα στον λαό και ταυτόχρονα τον πόθο τους για την Ένωση. Η πεποίθηση ότι η εκπλήρωση των εθνικών πόθων περιλάμβανε την εκδίωξη των Βρετανών, ώστε να καταστεί εφικτή η πολιτική ένωση με την Ελλάδα, οδήγησε τα σχολεία και τους φορείς της εκπαίδευσης στην καλλιέργεια ενός εθνικισμού με αγωνιστικό και αντιστασιακό χαρακτήρα. Θεωρήθηκε ότι ο μόνος δρόμος για δυναμική διεκδίκηση του στόχου της Ένωσης ήταν η ένοπλη σύγκρουση με τους Βρετανούς, όπως και έγινε με κατάληξη τον ανταποικιακό αγώνα του 1955.

Οι σχεδιασμοί της Εκκλησίας της Κύπρου για πολιτική ένωση με την Ελλάδα αγνόησαν παντελώς τους Τουρκοκύπριους, την άλλη μεγάλη κοινότητα στο νησί. Ο παραγκωνισμός της αποτελεί σημαντικό ζήτημα για τις μετέπειτα εξελίξεις. Οι Τουρκοκύπριοι μη έχοντας πού να στραφούν για αναζήτηση προστασίας και ασφάλειας στράφηκαν προς τη Βρετανία και την Τουρκία.<sup>24</sup> Οι δύο χώρες (Βρετανία και Τουρκία) παρακολουθούσαν στενά τις εξελίξεις και βρήκαν την ιδανική ευκαιρία να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντά τους μέσα από την αφύπνιση του τουρκοκεντρικού εθνικισμού. Έτσι στα τουρκοκυπριακά σχολεία παρατηρήθηκε, αν και με καθυστέρηση, η ανάμειξη των θρησκευτικών ηγετών. Σε αυτά προωθήθηκε η διδασκαλία μιας παραποιημένης εθνικής αφήγησης σχετικά με την καταγωγή των Τουρκοκυπρίων και υπήρξαν υπερβολές και αρνητικές αναφορές στις διαχρονικές σχέσεις των δύο κοινοτήτων.<sup>25</sup>

Η καλλιέργεια της καχυποψίας στις δύο κοινότητες μέσα από τα δύο εκπαιδευτικά συστήματα περιλάμβανε τον υπερτονισμό των θρησκευτικών, γλωσσικών και πολιτισμικών διαφορών και στόχευσε στην εδραίωση της πεποίθησης ότι η συμβίωση ήταν

---

<sup>24</sup> Kizilyurek, 2010: 176.

<sup>25</sup> Η αντιπαράθεση που επιχειρήθηκε να διαμορφωθεί από τη δεκαετία του 1950 και μετά ανάμεσα στις δύο κοινότητες, με επίκεντρο τις διαχρονικές σχέσεις των μελών τους, ήταν σε πλήρη αντίθεση με τις σχέσεις που είχαν μεταξύ τους, ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μέχρι τότε, η πλειοψηφία των κατοίκων του νησιού, λόγω του αγροτικού χαρακτήρα της κοινωνίας, ζούσε μέσα στις ίδιες δύσκολες συνθήκες και οι σχέσεις μεταξύ των δύο κοινοτήτων ήταν αρμονικές. Ατταλίδης, 2000.

αδύνατη. Η παγίωση αρνητικών πεποιθήσεων καθόρισε και την τροπή των πολιτικών εξελίξεων μετά την ανεξαρτησία (1960), όταν οι δύο κοινότητες κλήθηκαν να συνεργαστούν στο πλαίσιο ενός συνεταιρικού κράτους. Η απροθυμία τους για ειλικρινή συνεργασία αποτέλεσε τροχοπέδη και στον πολιτιστικό τομέα, αφού απέτρεψε τη διοργάνωση κοινών πολιτιστικών εκδηλώσεων και διαμόρφωσε ένα διχοτομημένο πολιτιστικό τοπίο, όμοιο με το πολιτικό σκηνικό. Η ανασφάλεια της περιόδου 1960 έως 1974 οδήγησε την εγχώρια πολιτιστική δημιουργία στις δύο κοινότητες σε «ατροφία» και αδράνεια, ενώ ταυτόχρονα άνοιξε διάπλατα τον δρόμο για την εντατικοποίηση της πολιτιστικής παρουσίας των δύο «μητέρων-πατρίδων», Ελλάδας και Τουρκίας.

## 1.2. Η Βρετανική Διακυβέρνηση της Κύπρου

Το αίτημα των Ελληνοκυπρίων για Ένωση και ο αποκλεισμός της τουρκοκυπριακής κοινότητας από τους πολιτικούς σχεδιασμούς της ελληνοκυπριακής ηγεσίας οδήγησαν τη βρετανική κυβέρνηση να επιχειρήσει τη δημιουργία συνθηκών για την ανάπτυξη τουρκικής εθνικής συνείδησης.<sup>26</sup> Έτσι, οι Τουρκοκύπριοι οδηγήθηκαν σε μια «εξαναγκαστική» συνειδητοποίηση της εθνικής ταυτότητας και της καταγωγής τους. Ως αποτέλεσμα, η μουσουλμανική ανώτερη τάξη συνεργάστηκε με τους Βρετανούς με στόχο την εξυπηρέτηση των οικονομικών συμφερόντων της, καταλήγοντας ως υποχείριο των αποικιοκρατών.<sup>27</sup>

Οι θρησκευτικές και πολιτιστικές διαφορές ανάμεσα στις δύο κοινότητες ενισχύθηκαν περαιτέρω με διοικητικές πράξεις που αποτέλεσαν μέρος της προσπάθειας των Βρετανών να αφυπνίσουν τον τουρκοκεντρικό εθνικισμό. Η βρετανική τακτική του «διαίρει και βασίλευε» εφαρμόστηκε και με τη θέσπιση της αναλογικής εκπροσώπησης χριστιανών και μουσουλμάνων στην κυβέρνηση.<sup>28</sup> Στόχος ήταν η υποδαύλιση κοινοτικών αντιπαράθεσεων, ενώ παράλληλα ενισχυόταν ο θρησκευτικός και ο εθνοτικός εθνικισμός. Με την επιδείνωση των σχέσεων των δύο κοινοτήτων, οι Βρετανοί καρπώθηκαν την ευκαιρία να γίνουν ρυθμιστές της πολιτικής κατάστασης, με στόχο την παράταση της παραμονής τους στο νησί. Ο διαχωρισμός της εκπαίδευσης (σε ελληνική και τουρκική) με

---

<sup>26</sup> Οι Βρετανοί επιχειρήσαν και πέτυχαν την ενεργοποίηση του ενδιαφέροντος της μετακεμαλικής Τουρκίας για διεκδικήσεις στην Κύπρο με το πρόσχημα της προστασίας της τουρκικής κοινότητας στο νησί. Η συμμετοχή της Τουρκίας στην Τριμερή Διάσκεψη του Λονδίνου, το 1957, την κατέστησε με τον πλέον επίσημο τρόπο, μέτοχο του «κυπριακού προβλήματος» αποκτώντας λόγο στις μελλοντικές πολιτικές εξελίξεις στο νησί. Με τον Αντνάν Μεντερές στην εξουσία, η Κύπρος για πρώτη φορά αποτελεί για την Τουρκία «εθνικό σκοπό για την τουρκική εξωτερική πολιτική» και επιδιώκεται η διαίρεσή της υπό το πρόσχημα της προστασίας της τουρκοκυπριακής κοινότητας. Inanc, 2010: 116.

<sup>27</sup> Κιζιλγιουρέκ, 1990: 16.

<sup>28</sup> Κωνσταντινίδης, 2010: 96. Σέρβας, 1999: 10.

τις βρετανικές «ευλογίες» καλλιέργησε επιπλέον, όπως προαναφέρθηκε, τον τουρκικό και τον ελληνικό εθνικισμό στους μαθητές/τριες.

Κατά τον αγώνα της ΕΟΚΑ (1955-1959), οι Βρετανοί υπέσκαψαν περαιτέρω τις σχέσεις των δύο κοινοτήτων με χαρακτηριστικότερη ενέργεια εκείνη της δημιουργίας ενός τάγματος Τουρκοκύπριων αστυνομικών το 1956, το οποίο ανέλαβε την καταστολή διαδηλώσεων και άλλων αντιαποικιακών ενεργειών των Ελληνοκυπρίων. Η δημιουργία του προαναφερόμενου τάγματος υπήρξε σημείο καμπής αναφορικά με τη μετατροπή της αντιαποικιακής βίας σε εθνοτική βία.<sup>29</sup>

Στο σύνολό τους οι βρετανικοί χειρισμοί σε συνδυασμό με τις αστοχίες των ηγεσιών των δύο κοινοτήτων ενδυνάμωσαν τις πολιτικές και θρησκευτικές εξάρσεις και πέτυχαν τη ρήξη στις σχέσεις τους. Η αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από την κυβέρνηση και τη Βουλή το 1963 επιβεβαίωσε και τυπικά την οριστική διάλυση του συνεταιρισμού.<sup>30</sup> Ταυτόχρονα σήμανε την έναρξη της παρουσίας ενός πολιτικού εθνικισμού στο νησί εκ μέρους των Ελληνοκυπρίων, όπου η διατήρηση της βιωσιμότητας του κυπριακού κράτους αποτελεί την ασπίδα προστασίας από τις επεκτατικές βλέψεις της Τουρκίας.

## **2. Η Εξέλιξη του Εθνικισμού μετά την Ανεξαρτησία (1960) – Εισαγωγή**

Το οικοδόμημα της ανεξαρτησίας του 1960 βασίστηκε θεωρητικά στη συνεργασία, στην αλληλεξάρτηση και στην ισότιμη συμμετοχή των δύο κοινοτήτων στις αποφάσεις. Παρόλα αυτά, ο εθνικισμός που ήδη είχε καλλιεργηθεί στις δύο κοινότητες-εταίρους δυσκόλεψε την επιτυχία του εγχειρήματος. Επιπλέον, η κηδεμονία του νέου κράτους από τις Εγγυήτριες Δυνάμεις (Τουρκία, Ελλάδα και Μεγάλη Βρετανία), όπως αυτές αναφέρονται στις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου, επέτρεπε παρεμβάσεις, οι οποίες ενίσχυαν τις ήδη υπάρχουσες εθνικιστικές τάσεις.<sup>31</sup> Έτσι από τη μία, οι χειρισμοί της ελληνικής κυβέρνησης οδήγησαν στην αναβίωση του οράματος της Ένωσης στην ελληνοκυπριακή κοινότητα και από την άλλη οι πολιτικές της Τουρκίας ενίσχυαν το όραμα της διχοτόμησης. Όπως εύστοχα λέχθηκε, ο Μακάριος (Ελληνοκύπριος Πρόεδρος της

---

<sup>29</sup> Από το 1956 μέχρι το 1958 υπήρξαν 150 νεκροί σε συμπλοκές μελών από τις δύο κοινότητες φανερώνοντας ότι οι σχέσεις τους είχαν οδηγηθεί στα άκρα, γεγονός που ευνοούσε τα βρετανικά σχέδια για παραμονή στο νησί. Συχνό ήταν επίσης το φαινόμενο των εκδικητικών εμπρησμών σπιτιών των Ελληνοκυπρίων από Τουρκοκύπριους και αντίστροφα. Κιζιλγιουρέκ, 2012.

<sup>30</sup> Μετά τα βίαια επεισόδια που ξέσπασαν μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων τα Χριστούγεννα του 1963 (Ματωμένα Χριστούγεννα), οι Τουρκοκύπριοι με παρότρυνση των ηγετών τους οικειοθελώς αυτο-εγκλωβίστηκαν σε θύλακες. Προηγήθηκε η καταγγελία του Προέδρου της Δημοκρατίας Αρχιεπισκόπου Μακαρίου για τα 13 σημεία του συντάγματος. Ο αυτοεγκλωβισμός στόχευε στη διάλυση της Κυπριακής Δημοκρατίας και στη διχοτόμηση του νησιού. Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι οι θύλακες αποτελούσαν μόνο το 2% του εδάφους της Κυπριακής Δημοκρατίας και μόνο το 6% των Τουρκοκυπρίων κατέφυγαν σε αυτούς. Οι υπόλοιποι Τουρκοκύπριοι εξάκολούθησαν, παρά τις παροτρύνσεις της ηγεσίας τους, να ζουν και να εργάζονται μέχρι το 1974 στις ελεγχόμενες από την Κυπριακή Δημοκρατία περιοχές. Αιμιλιανίδης, 2006: 106.

<sup>31</sup> Κωνσταντινίδης, 2010: 194.



Δημοκρατίας και Αρχιεπίσκοπος) και ο Φαζίλ Κουτσιούκ (Τουρκοκύπριος Αντιπρόεδρος), με την ανεξαρτησία, «έβγαλαν τις στολές των κρατικών αξιωματούχων και φόρεσαν τα κουστούμια των εθνικών ηγετών και προσανατολίστηκαν στο εθνικό μέλλον της κοινότητας που ο καθένας ανήκε».<sup>32</sup>

Οι πολιτικές ηγεσίες και διανοούμενοι θεωρούσαν το κράτος του 1960 ως ένα «ανεπιθύμητο παιδί», ένα «έκτρωμα» μια «παραξενιά της φύσης» που τις εμπόδιζε να αγκαλιαστούν με τις «μητέρες-πατρίδες».<sup>33</sup> Η εξυπηρέτηση συμφερόντων διαφόρων κοινωνικών ομάδων οδηγούσε άλλοτε στο αίτημα για κατάλυση του νέου κράτους και άλλοτε στο αίτημα για μετάβαση σε μια άλλη καινούρια πολιτειακή κατάσταση. Λίγους μόλις μήνες μετά την υπογραφή των συμφωνιών της ίδρυσης του νέου κράτους, παρατηρήθηκε σοβαρή επιδείνωση των σχέσεων των δύο κοινοτήτων. Άρθρο στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος* το 1961 αναφέρεται στην ανάγκη σύστασης «επιτροπή[ς] συσφίξεως των σχέσεων των δύο κοινοτήτων και αποκατάστασης της μεταξύ των συνεργασίας»,<sup>34</sup> ως μια ύστατη προσπάθεια να συντηρηθεί η κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα του ζυριχικού κράτους. Η απουσία, όμως, κοινών στόχων, οράματος για μια κοινή πατρίδα και μια κοινή ταυτότητα οδήγησε στην ενδυνάμωση των εθνικιστικών τάσεων προαναγγέλλοντας την πορεία προς τη σύγκρουση.

Η Κυπριακή Δημοκρατία, αν και είχε νομική υπόσταση, παρέμεινε καθ' όλη τη δεκαετία του 1960 ένα κράτος ορφανό από πολίτες. Οι πολίτες του έδειξαν την απαξίωσή τους μέσα από την άρνησή τους να αποδεχθούν τους θεσμούς και τα σύμβολά του, όπως η κυπριακή σημαία και η ανάκρουση του κυπριακού εθνικού ύμνου στις διάφορες εθιμοτυπικές εκδηλώσεις.<sup>35</sup> Η παρουσία του θρησκευτικού ηγέτη των Ελληνοκυπρίων, Μακαρίου του Γ', στον πολιτικό στίβο δυναμίτιζε την προοπτική συνεργασίας με την άλλη κοινότητα. Ο μουσουλμανικός πληθυσμός είδε καχύποπτα την παρουσία του ενός εκ των δύο ηγετών του αγώνα της ΕΟΚΑ στην ηγεσία του κράτους και αντίκρισε τον διττό του ρόλο ως απειλή. Ο ίδιος, ερωτούμενος σχετικά το 1960, ανέφερε ότι ανέλαβε το αξίωμα

---

<sup>32</sup> Κιζίλγιουρέκ, 2009: 7.

<sup>33</sup> Κιζίλγιουρέκ, 2009: 5.

<sup>34</sup> Συνίσταται επιτροπή συσφίξεως των σχέσεων των δύο κοινοτήτων, 1961: 1.

<sup>35</sup> Η έλλειψη πίστης στο νέο κράτος και η αντίληψη ότι η ανεξαρτησία ήταν μια προσωρινή διευθέτηση πριν τη μεταπήδηση στην Ένωση αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν υπήρξε πρόθεσης υιοθέτησης του κυπριακού εθνικού ύμνου. Αν και το 1963 ο Μακάριος ανέθεσε στον μουσουργό Σόλωνα Μιχαηλίδη τη σύνθεση ενός κυπριακού εθνικού ύμνου, αυτός δεν υιοθετήθηκε ποτέ, αφού ακόμη μέχρι σήμερα χρησιμοποιείται, από τους Ελληνοκυπρίους, ο ελληνικός εθνικός ύμνος. Ιωάννου, 2009: 196. Αναφορικά με την κυπριακή σημαία, αυτή αναρτάται έως σήμερα στα δημόσια κτήρια μαζί με την ελληνική και τη σημαία της Ευρώπης. Το 1960 προκηρύχθηκε διαγωνισμός από την Κυπριακή Δημοκρατία για προτάσεις που αφορούσαν στον σχεδιασμό της κυπριακής σημαίας. Το διαγωνισμό κέρδισε ένας Τουρκοκύπριος, ο Ισμέτ Γκιουνέι, τον οποίο ο Μακάριος συνέχρη στο Προεδρικό Μέγαρο σε σχετική τελετή. Σύμφωνα όμως με αποδεδειμμένα αρχεία του Βρετανικού Foreign Office αποτελεί μύθος το ότι ένας Τουρκοκύπριος δημιούργησε τη σημαία της Κυπριακής Δημοκρατίας. Αντίθετα, η σημαία ήταν βρετανική επινόηση, αφού «οι Βρετανοί δεν άφηναν τίποτα στην τύχη, μετά τη συμφωνία για την ανεξαρτητοποίηση της μεγαλονήσου [...] την είχαν σχεδιάσει οι ίδιοι αλλά διευθέτησαν, κατά τα αρχεία του Φόρεϊν Όφισ, ώστε να φανεί ότι δημιουργήθηκε από κοινού από τις δύο κοινότητες, με τη συνεργασία του τότε Προέδρου της Κύπρου Αρχιεπισκόπου Μακαρίου και του Αντιπροέδρου, Δρ Φαζίλ Κουτσιούκ». Χασαπόπουλος, 2012.

του Προέδρου για να βοηθήσει στη θεμελίωση της ομαλής λειτουργίας της Κυπριακής Δημοκρατίας. Προσέθεσε ότι η παρουσία του στην πολιτική ήταν προσωρινή και όταν αισθανθεί ότι αυτή έχει ολοκληρωθεί, θα επιστρέψει στα θρησκευτικά του καθήκοντα.<sup>36</sup> Τα δεκαεπτά χρόνια της προεδρίας του στην Κυπριακή Δημοκρατία (1960 έως 1977, οπότε και πέθανε) αποτέλεσαν μια διαδρομή, κατά την οποία η ταύτιση των δύο ρόλων – πολιτικού και θρησκευτικού – ενδυνάμωσε τον θρησκευτικό και τον πολιτειακό εθνικισμό στους Ελληνοκυπρίους. Ταυτόχρονα ενίσχυσε μέσα από τη συντήρηση της ενωτικής ιδεολογίας την ανασφάλεια στους Τουρκοκύπριους, εξωθώντας τους προς την Τουρκία, ιδιαίτερα μετά την καταγγελία του Συντάγματος το 1963, αφού φάνηκε ότι ερμήνευσε τον διαμοιρασμό της εξουσίας με την άλλη κοινότητα μέσα από τη σκοπιά του εθνικισμού.

## 2.1. Η Στάση των Ελληνοκυπρίων

Η ακύρωση του ενωτικού οράματος των Ελληνοκυπρίων υπήρξε σοβαρό τραύμα στην εθνική συνείδηση και αξιοπρέπειά τους. Η πολιτική ηγεσία των Ελληνοκυπρίων επιδόθηκε στην εμπέδωση της πεποίθησης στις λαϊκές μάζες, ότι η νέο-ιδρυθείσα Κυπριακή Δημοκρατία έπασχε από νομιμοποιητικό έλλειμμα.<sup>37</sup> Η έκφραση επιφυλάξεων, ιδιαίτερα από τον Αρχιεπίσκοπο Μακάριο για τις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου, επιδίωξε την καλλιέργεια της εντύπωσης στην κοινή γνώμη ότι ο διεθνής παράγοντας έστησε «παγίδα» στους Ελληνοκυπρίους και ότι οι συμφωνίες συνομολογήθηκαν χωρίς τη συμμετοχή της ελληνοκυπριακής πλευράς στις διαπραγματεύσεις.<sup>38</sup> Επίσης καλλιεργήθηκε στην κοινότητα η άποψη ότι οι εξελίξεις μετά το 1960 αποτελούσαν ένα μεταβατικό στάδιο πριν από τη μεταπήδηση σε μια άλλη πολιτική πραγματικότητα, η οποία θα ολοκληρωνόταν με την Ένωση. Σύμφωνα με την πολιτική αυτοβιογραφία του Γλαύκου Κληρίδη,<sup>39</sup> η πολιτική

<sup>36</sup> Η Συνέντευξίς του Αρχιεπισκόπου, 1960: 6.

<sup>37</sup> Μαυράτσας, 1998: 43, 44.

<sup>38</sup> Σχετικά με τις επιφυλάξεις του Μακαρίου αναφέρεται ότι, «ο Μακάριος ενημέρωσε το Έλληνα Πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή για την πρόθεσή του να ζητήσει βελτιώσεις [στις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου] για να πάρει από τον έλληνα πρωθυπουργό την απάντηση ότι δεν υπήρχε δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσης, εφόσον μοναδικό αντικείμενο της πενταμερούς θα ήταν η επικύρωση και η προσυπογραφή όσων συμφωνήθηκαν στη Ζυρίχη». Κατσώνης, 2002: 214. Ο Λάμπρος Λάμπρου υποστήριξε ότι, «ο Μακάριος εξέφρασε την επιθυμία να διαπραγματευτεί και να προσπαθήσει να βελτιώσει ορισμένα σημεία κατά τη διάρκεια της Πενταμερούς Διασκέψεως. Ο Καραμανλής εξήγησε στον Μακάριο ότι αυτό δεν μπορούσε να γίνει». Λάμπρου, 2008: 69. Ο Αλέξης Ηρακλείδης αναφέρει ότι, «[ο]ι ξένες δυνάμεις υπολόγισαν το 1960, παρόλα αυτά, στο λαϊκό έρεισμα του Μακαρίου για την αποδοχή της διευθέτησης για ανεξαρτησία, αλλά και για την αποδοχή των προνοιών του συντάγματος. Ο Ελληνοκύπριος ηγέτης, όντας πρόεδρος καθολικής αποδοχής, μπορούσε να σηκώσει στους ώμους του ένα τέτοιο βάρος. Υπήρχε μάλιστα η πεποίθηση στους διπλωματικούς κύκλους ότι αν ήταν άλλος ο ηγέτης της ελληνοκυπριακής κοινότητας με την έκβαση των συνομιλιών, θα διωκόταν από το νησί». Ηρακλείδης, 2002: 214-215. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι, ιστορικοί και μελετητές της νεότερης ιστορίας της Κύπρου εκφράζουν την άποψη πως ο Μακάριος θα υπέγραφε ούτως ή αλλιώς τις συμφωνίες, αλλά προέβαλε τον ισχυρισμό ότι δέχθηκε ψυχολογική πίεση, στοχεύοντας στην ηρωοποίησή του στα μάτια των συμπατριωτών του. Κωνσταντινίδης, 2011: 195.

<sup>39</sup> Ο Γλαύκος Κληρίδης, ο οποίος διετέλεσε πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας την περίοδο 1993-2003, ήταν στενός συνεργάτης του Μακαρίου στα πρώτα χρόνια της Δημοκρατίας. Υπήρξε ηγέτης της δεξιάς παράταξης και ιδρυτής του

ένταση που παρατηρήθηκε την περίοδο 1960 έως 1963 οφειλόταν επιπλέον στην αντίληψη των Ελληνοκυπρίων ότι δόθηκαν υπερβολικά δικαιώματα σε μια μειοψηφία.<sup>40</sup> Η λαϊκή επιθυμία της εθνικής ολοκλήρωσης οδήγησε τον Μακάριο, μετά από συνεννόηση με την ελληνική κυβέρνηση, στην καταγγελία προνοιών του συντάγματος, τη γνωστή καταγγελία των «13 σημείων του Συντάγματος».<sup>41</sup> Πίσω από την καταγγελία του ζυριχικού συντάγματος δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει το γεγονός ότι βρισκόταν η ιδεολογία του ελληνικού εθνικισμού, στην οποία ο Μακάριος ακόμη ήταν ταγμένος.

Τη δεκαετία του 1960, η ελληνοκυπριακή ηγεσία επιδίωξε την Ένωση, ως ένα ευκαταίο στόχο.<sup>42</sup> Όπως επισημαίνει ο Κωνσταντινίδης, «ο ίδιος ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος είχε μια διφορούμενη στάση. Πολλοί τον κατηγόρησαν για φιλοδοξίες που ήθελε να πραγματοποιήσει ως ηγέτης ενός ανεξάρτητου κράτους, προπάντων με τον ρόλο που διεκδικούσε στο Κίνημα των Αδεσμεύτων. Άλλοι εξακολουθούσαν να πιστεύουν ότι ο Μακάριος προσαρμοζόταν απλώς στις νέες συνθήκες και πως με την πρώτη ευκαιρία θα αναπετούσε ξανά τη σημαία της Ένωσης. Φαίνεται πως ο ίδιος «προσπαθούσε να ισορροπεί ταυτόχρονα σε δύο βάρκες δίνοντας ελπίδες σε όλους και αφήνοντας την Πυθία να μαντεύσει για τις σκέψεις και τους ενδοιασμούς του».<sup>43</sup> Στις δημόσιες δηλώσεις του ήταν εμφανής η υπόσκαψη της Κυπριακής Δημοκρατίας. Σε συνέντευξή του το 1960 υποστήριξε ότι, «θα αναπτύξωμεις εις τον ανώτερον βαθμό τας σχέσεις μας μετά της Ελλάδος προς την οποίαν ως μητέρα πατρίδα, θα στρέφονται πάντοτε αι σκέψεις μας και τα αισθήματά μας».<sup>44</sup> Σε άλλη δημόσια ομιλία του ένα χρόνο αργότερα ανέφερε ότι, «η Ελλάδα αποτελεί τη σχεδία του βίου του κυπριακού ελληνισμού».<sup>45</sup> Το 1966 και παρά τις αλλαγές που επήλθαν στο πολιτικό σκηνικό με την αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από τη διακυβέρνηση, ο ηγέτης της Κυπριακής Δημοκρατίας επέμεινε ότι, «η ένωση υπήρξε πάντοτε επίκεντρον οραματισμών του κυπριακού ελληνισμού».<sup>46</sup> Επίσης στις ομιλίες και συνεντεύξεις του σε κυπριακά και σε ξένα μέσα μαζικής επικοινωνίας εξακολούθησε να κάνει αναφορές στη «μητέρα-πατρίδα», και να επικαλείται «την ελληνική ψυχή των

---

πολιτικού κόμματος, Δημοκρατικός Συναγερμός. Ως δικηγόρος υπερασπίστηκε αγωνιστές της ΕΟΚΑ σε δίκες, στις οποίες οι Βρετανοί τους θεωρούσαν ύποπτους ποινικών αδικημάτων. Ζαβού, 2002: 343-357.

<sup>40</sup> Κληρίδης, 1998: 130.

<sup>41</sup> Τα δεκατρία σημεία αφορούσαν τα ζητήματα που η ελληνοκυπριακή κοινότητα θεωρούσε ότι έχριζαν βελτίωσης για να εξισορροπηθεί η αδικία που συνέβαινε σε βάρος της από την τελική κατάληξη των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου. Η καταγγελία των δεκατριών σημείων ήταν μια πράξη διαμαρτυρίας των Ελληνοκυπρίων προς τη διεθνή κοινότητα αναφορικά με τον αποδυναμωμένο ρόλο που τους αποδόθηκε στο νέο κράτος και μια διαμαρτυρία για τον εξαναγκασμό τους να αποδεχθούν το περιεχόμενο των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου. Οι Ελληνοκύπριοι με αυτή την πολιτική κίνηση ζήτησαν αλλαγές στο status quo που διαμόρφωσε η νέα πολιτειακή κατάσταση, ταυτόχρονα όμως προκάλεσαν κλονισμό στις όποιες πιθανότητες αρμονικής συγκυβέρνησης και συνύπαρξης των δύο κοινοτήτων.

<sup>42</sup> Μαυράτσας, 1998: 47.

<sup>43</sup> Κωνσταντινίδης, 2010: 224.

<sup>44</sup> Η ψυχή των Ελλήνων παραμένει ελληνική, δηλ. ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος, 1960: 1.

<sup>45</sup> Τα ελληνικά γράμματα σχεδία βίου κυπριακού ελληνισμού, 1961: 6. Το άρθρο αναφέρεται σε ομιλία του Μακαρίου με την ευκαιρία του εορτασμού της γιορτής των γραμμάτων μπροστά στους φοιτητές της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου, όπου υπογράμμισε ότι η Ελλάδα είναι η μόνη σωτηρία του κυπριακού ελληνισμού.

<sup>46</sup> Η Ένωση υπήρξε πάντοτε επίκεντρον οραματισμών του κυπριακού ελληνισμού, 1966: 1.

Ελληνοκυπρίων».<sup>47</sup> Αν και το 1967 ο Μακάριος εξήγγειλε την αλλαγή πολιτικής γραμμής και την απομάκρυνση από την «πολιτική του ευκταίου» στην «πολιτική του εφικτού», εντούτοις εξακολούθησε τη διαφορούμενη πολιτική γραμμή, της Ένωσης και της Ανεξαρτησίας.<sup>48</sup> Η πολιτική του τακτική δεν ήταν άσχετη με το γεγονός ότι ήθελε να είναι αρεστός στις λαϊκές μάζες, που νοσταλγούσαν τη νωπή ακόμα ιδέα της Ένωσης.<sup>49</sup> Οι δημόσιες αναφορές του στην Ένωση με τρόπο που να μοιάζει ως πραγματοποιήσιμος στόχος μπορούν να εννοηθούν και ως άμυνα στις επικρίσεις που δεχόταν από τους ενωτικούς για τον ρόλο του στις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου.

Η εμμονή στη θέση ότι το καθεστώς της Ζυρίχης ήταν ο «ζουρλομανδύας»<sup>50</sup> που έπνιγε την ελληνοκυπριακή κοινότητα συντηρήθηκε και από το σύνολο των Ελληνοκυπρίων διανοούμενων, πολιτικών και δημοσιογράφων, οι οποίοι διακατέχονταν ακόμη από τα κατάλοιπα του μεγαλοϊδεατισμού και αρνούσαν την πραγματικότητα του διαμοιρασμού της εξουσίας με τους Τουρκοκύπριους.<sup>51</sup> Επιπρόσθετα, ένα μέρος της ελληνοκυπριακής οικονομικής ελίτ θεωρούσε ότι ο διαμοιρασμός της εξουσίας με την άλλη κοινότητα οδηγούσε στην απώλεια οικονομικών προνομίων. Από την άλλη, οι Τουρκοκύπριοι αντιμετώπισαν το καθεστώς της Ζυρίχης αρχικά ως ένα «ιερό κείμενο, του οποίου τις πρόνοιες θα ακολουθούσαν κατά γράμμα»,<sup>52</sup> αφού μέσα από αυτές απέκτησαν περισσότερα προνόμια.<sup>53</sup> Ακριβώς σε αυτό το σημείο εστίασαν οι ενστάσεις του Μακαρίου και της υπόλοιπης πολιτικής ηγεσίας, οι οποίοι διάβασαν τις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου αποκλειστικά ως ένα νομικό κείμενο, το οποίο έδινε στην άλλη

<sup>47</sup> Η ψυχή των Ελλήνων παραμένει ελληνική, δηλ. ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος, 1960: 1.

<sup>48</sup> Μόλις το 1967 ο Μακάριος έκανε στροφή από την «πολιτική του ευκταίου» στην «πολιτική του εφικτού», τονίζοντας ότι έπρεπε να εγκαταλειφθεί η επιθυμία για Ένωση με την Ελλάδα και να υποστηριχθεί η διατήρηση της ανεξαρτησίας και η οντότητα του νησιού στον διεθνή πολιτικό χώρο.

<sup>49</sup> Είναι σημαντικό να λεχθεί ότι πολλά από τα μέλη του πρώην υπουργικού συμβουλίου υπήρξαν αγωνιστές της ΕΟΚΑ και ταγμένοι στην πραγματοποίηση της Ένωσης. Οι αναφορές σε ενωτικές θέσεις από τον Μακάριο στόχευαν στο «χάιδεμα» της συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων που συνέχιζε να πιστεύει σε μια πολιτική αλλαγή που θα επέτρεπε την Ένωση.

<sup>50</sup> Τριμικλινώτης, 2005: 172.

<sup>51</sup> Ιωάννου, 2009: 98.

<sup>52</sup> Τριμικλινώτης, 2005: 172.

<sup>53</sup> Στο Κυπριακό Σύνταγμα υπήρχαν πρόνοιες για δημιουργία δέκα υπουργείων με διαμοιρασμό τους αναλογικά στις δύο κοινότητες (στο 70% για την ελληνοκυπριακή κοινότητα και στο 30% για την τουρκοκυπριακή κοινότητα) γεγονός το οποίο προκάλεσε αντιδράσεις στην ελληνοκυπριακή κοινότητα, αφού αριθμητικά η τουρκοκυπριακή κοινότητα αποτελούσε το 18% του πληθυσμού. Το σύνταγμα κατοχύρωνε την τουρκοκυπριακή μειονότητα ως πολιτικά ισότιμο εταίρο της ελληνοκυπριακής πλειονότητας και έδωσε το δικαίωμα αρνησικυρίας (βέτο) στον Τουρκοκύπριο αντιπρόεδρο σε ζητήματα εξωτερικής πολιτικής, άμυνας και ασφάλειας. Η διανομή των θέσεων στη διοίκηση, τις ένοπλες δυνάμεις και τα σώματα ασφαλείας θεσπίστηκε με ενοϊκή αναλογία για τους Τουρκοκύπριους. Ο Κιζιλγιουρέκ υποστηρίζει ότι η ποσοστιαία διευθέτηση του 70% και του 30% δεν ήταν τόσο σημαντική για να αποτύχει η συμβίωση όσο ο ρόλος που αυτή διαδραμάτισε ως επιχείρημα για την καλλιέργεια του αισθήματος της αδικίας στους Ελληνοκύπριους, του λεγόμενου *resentment*. Ο γαλλικός όρος «*resentment*» προέρχεται από τον φιλόσοφο Friedrich Nietzsche και αναφέρεται στο αίσθημα της αδικίας που αισθάνεται κανείς, όταν πιστεύει ότι αξίζει να βιώνει, να κάνει ή να είναι κάπου, αλλά οι εξωτερικές πραγματικότητες που ζει του το στερούν. Ο Κιζιλγιουρέκ καινοτομεί θεωρώντας ότι όλο το «κυπριακό πρόβλημα» στηρίχθηκε πάνω σε αυτό το αίσθημα αδικίας (*resentment*), το οποίο ανάλογα με τις πολιτικές εξελίξεις έπληττε την κάθε κοινότητα. Ιστορικά, οι Τουρκοκύπριοι ένωσαν το *resentment* από την έναρξη της Αγγλοκρατίας (1878) μέχρι το 1960, οπότε από άρχουσα τάξη υποβιβάστηκαν σε μειονότητα με την παράλληλη ισχυροποίηση της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Από την πλευρά τους, οι Ελληνοκύπριοι αισθάνθηκαν το *resentment* με τις Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου και ειδικότερα μετά την εισβολή της Τουρκίας στο νησί το 1974 και τις καταστροφικές συνέπειές της. Κιζιλγιουρέκ, 2012.

κοινότητα, αν και μειονότητα, δικαίωμα συμμετοχής στη διακυβέρνηση του κράτους ως ισότιμο μέρος.<sup>54</sup>

## 2.2. Η Στάση των Τουρκοκυπρίων

Η Τουρκία δεν έπαυσε ποτέ να ενδιαφέρεται για την Κύπρο και να ασκεί ένα είδος ελέγχου πάνω στην τουρκοκυπριακή κοινότητα. Μπορεί αυτό το ενδιαφέρον της να ήταν περιορισμένο μέχρι τη δεκαετία του '50, αλλά αργότερα, με τη βρετανική υποκίνηση και την υπάρχουσα εθνικιστική ατμόσφαιρα, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στις πολιτικές εξελίξεις.<sup>55</sup> Ο Ραούφ Ντενκτάς, μετέπειτα ηγετική μορφή των Τουρκοκυπρίων και εκλεκτός του τουρκικού κράτους, εκφωνώντας λόγο το 1948 στην πρώτη μαζική συγκέντρωση Τουρκοκυπρίων κατά της Ένωσης δεσμεύτηκε για λύση διχοτόμησης. Ταυτόχρονα πρότεινε την αναζήτηση ασφάλειας στη «μητέρα-Τουρκία», σηματοδοτώντας τους μελλοντικούς στόχους της τουρκοκυπριακής ηγεσίας.<sup>56</sup>

Η δημιουργία και η δράση της τουρκοκυπριακής εθνικιστικής οργάνωσης με την επωνυμία TMT,<sup>57</sup> εγκαινίασε την έναρξη των αιματηρών διακοινοτικών συγκρούσεων τον Δεκέμβρη του 1963 (Ματωμένα Χριστούγεννα).<sup>58</sup> Οι Τουρκοκύπριοι αισθανόμενοι ανασφάλεια για την ύπαρξή τους λόγω των εθνικιστικών τάσεων που ενισχύονταν στην ελληνοκυπριακή κοινότητα καθοδηγήθηκαν από τους εθνικιστές ηγέτες τους στον αυτοεγκλωβισμό τους στους θύλακες. Ταυτόχρονα αποχώρησαν από τα διάφορα αξιώματα και τις θέσεις τους στο κυπριακό κράτος σε μια προσπάθεια να εκβιάσουν την κατάλυση και την από-νομιμοποίησή του. Ο πρόεδρος της Τουρκίας, Cemal Gursel, επικρότησε τις ενέργειες των Τουρκοκυπρίων και ανέφερε ότι η διχοτόμηση ήταν η πλέον ωφέλιμη πράξη για το νησί.<sup>59</sup> Στην πραγματικότητα, όμως, η αποχώρησή τους και ο αυτοεγκλωβισμός στους έξι θύλακες οδήγησε στην κατάληψη των κενωθέντων θέσεων της κυβέρνησης από τους Ελληνοκυπρίους, ενώ η εφαρμογή του λεγόμενου «Δίκαιου της Ανάγκης» ανέκοψε

---

<sup>54</sup> Ο Αιμιλιανίδης υποστήριξε εμφατικά ότι, «ένας κατά τεκμήριο νηφάλιος κριτής του συντάγματος, δεν θα διστάσει να παραδεχθεί ότι το κυπριακό σύνταγμα αποτελεί «ένα τραγικό και σε μερικές περιπτώσεις σχεδόν κωμικό κείμενο» και να σχολιάσει ότι κάποιος άσχετος με τις πραγματικότητες της πολιτικής θα μπορούσε δίκαια να διερωτηθεί αν οι αρχές στις οποίες βασίζεται το Σύνταγμα της Κύπρου και οι λεπτομερείς κανόνες που εμπεριέχει, υπήρξαν το προϊόν ενός εφιαλτικού διαλόγου, ανάμεσα σε ένα συνταγματολόγο και ένα μαθηματικό, Αιμιλιανίδης, 2010: 33.

<sup>55</sup> Κωνσταντινίδης, 2011: 175. Αθανασιάδης, 2007: 79. Επίσης, ο Κιζιλγιουρέκ αναφέρθηκε σε παγίδα στην οποία έπεσαν οι Τουρκοκύπριοι με επικέντρωση στην υπακοή και στην υιοθέτηση θέσεων και στάσεων που επέβαλλε η Τουρκία στην Κύπρο με αποτέλεσμα να επιδεινωθούν οι σχέσεις ανάμεσα στις δύο κοινότητες. Για παράδειγμα απαγορεύτηκαν οι εμπορικές συναλλαγές μεταξύ των δύο κοινοτήτων και η χρήση της ελληνικής γλώσσας από τους Τουρκοκύπριους. Επιβλήθηκε πρόστιμο (δύο σελινιών) για τη χρήση κάθε ελληνικής λέξης, χωρίς να ληφθεί υπόψη ότι σε τουρκοχώρια υπήρχαν κάτοικοι που δεν μπορούσαν να μιλήσουν καθόλου τούρκικα. Kizilyurek, 2010: 181.

<sup>56</sup> Kizilyurek, 2010: 180.

<sup>57</sup> Η TMT ήταν τουρκική εθνικιστική οργάνωση με ένοπλη δράση, η οποία πρέσβευε την προστασία των Τουρκοκυπρίων στην Κύπρο. Το 1965 δολοφόνησε τους συνδικαλιστές, Ντερβίς Αλή Καβάζογλου και Κώστα Μισιαούλη, οι οποίοι αγωνίστηκαν για την ομαλή συμβίωση των δύο κοινοτήτων.

<sup>58</sup> Πολυδώρου, 2011: 37.

<sup>59</sup> Inanc, 2007: 120.

την πορεία διάλυσης του κράτους.<sup>60</sup> Πρόσθετη συνέπεια των πιο πάνω υπήρξε η ενίσχυση του «οικονομικού χάσματος ανάμεσα στις δύο κοινότητες» που επέφερε οικονομικό μαρασμό και ανέχεια στην τουρκοκυπριακή κοινότητα.<sup>61</sup> Το 1/3 του τουρκοκυπριακού ενεργού εργασιακά πληθυσμού τέθηκε εκτός εργασίας και συνεπώς μεγάλος αριθμός Τουρκοκυπρίων εξαναγκάστηκε σε μετανάστευση.<sup>62</sup> Οι πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις της περιόδου 1960-1974 σίγησαν και τις τελευταίες κυπροκεντρικές φωνές που στήριζαν τη δημιουργία μιας κυπριακής ταυτότητας.

### 2.3. Οι Κοινοτικές Συνελεύσεις

Το Σύνταγμα του 1960 προνοούσε τη λειτουργία σε κάθε κοινότητα ενός θεσμικού οργάνου με την ονομασία «Κοινοτική Συνέλευση», το οποίο είχε την ευθύνη διαχείρισης ζητημάτων παιδείας, θρησκείας και πολιτισμού.<sup>63</sup> Η δημιουργία ξεχωριστής Κοινοτικής Συνέλευσης σε κάθε κοινότητα κρίθηκε απαραίτητη γιατί τα ζητήματα που αυτές καλούνταν να διαχειριστούν, αποτελούσαν συχνά αιτίες δικοινοτικών προστριβών. Στην ολιγόχρονη παρουσία τους (1960-1964), δεν κατάφεραν να αναπτύξουν εκπαιδευτικές και πολιτιστικές δράσεις που να υποστηρίξουν τις προοπτικές μιας πολιτιστικής συνεργασίας. Μοναδική εξαίρεση έντονης παρουσίας μελών της τουρκοκυπριακής κοινότητας σε πολιτιστικές εκδηλώσεις που διοργάνωναν Ελληνοκύπριοι ήταν η περίπτωση δημόσιων εορτασμών του Δήμου Λεμεσού. Όταν πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά, το 1961, η Γιορτή του Κρασιού, η προσπάθεια των τοπικών αρχών ήταν όπως η διοργάνωση «αγκαλιαστεί» από τα μέλη και των δύο κοινοτήτων, παρά το κλίμα έντασης που είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται στο πολιτικό σκηνικό. Στην πρώτη διοργάνωση κλήθηκαν και

---

<sup>60</sup> Το Δίκαιο της Ανάγκης αποτέλεσε τον άξονα της διάσωσης της λειτουργίας του κυπριακού κράτους μετά τα γεγονότα του 1963-1964. Με την επίκλησή του τεκμηριώθηκε η ανάγκη για λήψη νομοθετικών μέτρων που ήταν απαραίτητα για τη διασφάλιση της λειτουργίας του κράτους. Η νομοθετική αυτή ενέργεια απέτρεψε την επαπειλούμενη κατάρρευση του κυπριακού κράτους. Στην περίπτωση του κυπριακού συντάγματος, αν και η προαναφερόμενη νομική ρήτρα έχει προσωρινό χαρακτήρα, λόγω των περιστάσεων (εισβολή, κατοχή, εκτοπισμός) το Δίκαιο της Ανάγκης συνεχίζει να είναι ενεργό μέχρι σήμερα. Αγγελίδης, 2010: 22.

<sup>61</sup> Χαράλαμπος, 1995: 337-385. Κιζιλγιουρέκ, 2009: 83-87. Είναι σημαντικό να λεχθεί ότι οι Τουρκοκύπριοι μετά το 1964 αν και κατοικούσαν στους θύλακες, μπορούσαν να κινηθούν ελεύθερα και έξω από αυτούς, ενώ οι Ελληνοκύπριοι δεν μπορούσαν να εισέλθουν σε αυτούς. Το επίσημο κράτος εξακολούθησε να παρέχει ηλεκτρικό ρεύμα και να δίνει τα διάφορα ωφελήματα (π.χ. συντάξεις, ωφελήματα από κοινωνικές ασφαλίσεις) στους Τουρκοκύπριους, όπως όφειλε συνταγματικά. Επίσης οι Τουρκοκύπριοι σιτοπαραγωγοί, αμπελοουργοί και άλλοι καλλιεργητές συνέχισαν να παραδίδουν τα προϊόντα τους και εισέπρατταν την αξία τους στις επιχορηγημένες τιμές της κυβέρνησης. Λάμπρου, 2008: 115-116. ΔΗΚ: Έχει να παίρνει 152 εκατομμύρια, 2003: 4.

<sup>62</sup> Δημοσίευμα στον ελληνοκυπριακό τύπο ανέκρουε τους ισχυρισμούς για την ένταση του φαινομένου της μετανάστευσης των Τουρκοκυπρίων, αναφέροντας ότι, «[υ]πάρχουν ισχυρισμοί περί το ότι από της ίδρύσεως της Κυπριακής Δημοκρατίας μέχρι σήμερα μετανάστευσαν από την Κύπρο, 15,000 Τούρκοι εις Λονδίνον και έτεροι 4,000 στην Αυστραλία.[...] Επίσημα στατιστικά στοιχεία της Δημοκρατίας αναφέρουν 3,311 Τουρκοκύπριους εις Αγγλίαν, 24 εις Αυστραλίαν και 25 εις άλλες χώρες». Ολίγος Σεβασμός, 1961: 1.

<sup>63</sup> Το άρθρο 87 «Περί των Κοινοτικών Συνελεύσεων – Αρμοδιότητες εκάτερης Κοινοτικής Συνέλευσης από το Σύνταγμα της Κύπρου» αναφέρει ότι, «Οι συνθήκες Ζυρίχης-Λονδίνου και το σύνταγμα της Κυπριακής Δημοκρατίας προβλέπουν τη σύσταση δύο αρετών Κοινοτικών Συνελεύσεων, μιας ελληνικής και μιας τουρκικής, οι οποίες επιλαμβάνονται όλων των εκπαιδευτικών, πολιτιστικών και θρησκευτικών θεμάτων των δύο κοινοτήτων».

συμμετείχαν τόσο ο Μακάριος όσο και ο Τουρκοκύπριος αντιπρόεδρος Κουτσιούκ, αλλά και τα μέλη των δύο Βουλών. Τα γεγονότα, όμως, του Δεκέμβρη του 1963, οδήγησαν μεγάλο μέρος της τουρκοκυπριακής κοινότητας της Λεμεσού στους θύλακες, εκμηδενίζοντας την παρουσία της στα κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα της πόλης και καθιστώντας τον δικοινοτικό χαρακτήρα της διοργάνωσης προσωρινό.<sup>64</sup>

Η εμπέδωση της πολιτισμικής διαφορετικότητας μέσα από την παγίωση εθνικιστικών τάσεων στις δύο κοινότητες σε συνδυασμό με τη δομή, τη στελέχωση και τη λειτουργία των δύο θεσμών (Κοινοτικών Συνελεύσεων) δυσκόλεψαν ή και παρεμπόδισαν τη συνεργασία στους τομείς των αρμοδιοτήτων τους. Οι παρεμβάσεις των πολιτικών ηγεσιών και η ταύτιση των απόψεων των ατόμων που υπηρέτησαν τις Συνελεύσεις με την πολιτική ηγεσία απέτυχαν να οδηγήσουν στη διοργάνωση δικοινοτικών εκδηλώσεων και στην προώθηση συνεργειών μεταξύ Ελληνοκύπριων και Τουρκοκύπριων δημιουργών. Έτσι απαξιώθηκε η ανάγκη για δημιουργία μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας στους πολίτες του νέου κράτους και τα κοινά βιώματα της πολύχρονης αρμονικής συμβίωσής τους δεν μπόρεσαν να αποτελέσουν στέρεη βάση για την εμπέδωση μιας κυπριακής ταυτότητας και συνείδησης.<sup>65</sup>

### **2.3.1. Στόχοι της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης (ΕΚΣ)**

Οι στόχοι της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης (ΕΚΣ), όπως αποτυπώνονται σε σχετικό άρθρο στον τύπο του 1963, υπήρξαν η «ανάπτυξη εκείνων των πλευρών της ζωής του ελληνικού λαού που καλλιεργούν την εθνική συνείδηση [...] η Συνέλευσις είναι εμπειστημένη με την διατήρησιν του εθνικού χαρακτήρος του Ελληνικού πληθυσμού της νήσου και την διαφύλαξιν των παραδόσεων και της εθνικής συνειδήσεως του λαού δια της εκπαιδεύσεως και της προαγωγής των μορφωτικών δραστηριοτήτων. Εις το δύσκολον αυτόν αγώνα συνεργαζόμεθα εν πλήρη αρμονία μετά της Μητρος Ελλάδας».<sup>66</sup> Ως αποτέλεσμα, η ταύτιση της ελληνοκυπριακής εκπαίδευσης με την ελληνική εκπαίδευση και την ελληνική πολιτιστική ταυτότητα υπήρξε αναπόφευκτη. Ο πρόεδρος της ΕΚΣ, Κωνσταντίνος Σπυριδάκης υπήρξε ο άνθρωπος που πρότεινε την πολιτιστική ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα ως μια πρώτη ενέργεια για την πολιτική Ένωση.<sup>67</sup> Αναφερόμενος

<sup>64</sup> Λαμπρά ήτο η επιτυχία, 2011: 46.

<sup>65</sup> Ο Κιζιλγιουρέκ θεωρεί ότι, «οι διανοούμενοι εκπαιδευτές τόσο της ελληνοκυπριακής όσο και της τουρκοκυπριακής ελίτ εμπόδιζαν τον Κύπριο, που για αιώνες ζούσε στο νησί, να ταυτιστεί με τον τόπο του. Το αποτέλεσμα ήταν ότι οι άνθρωποι του νησιού παρέμειναν μετέωροι, δεν έγιναν ποτέ απόλυτα ανεξάρτητοι, αλλά ούτε και αποτέλεσαν ποτέ προέκταση των εθνών τους». Κιζιλγιουρέκ, 1990: 36, 37.

<sup>66</sup> Να γίνουν στενότεροι οι δεσμοί κυβερνήσεως και Κοινοτικής Συνέλευσης, 1963: 6.

<sup>67</sup> Ο Κωνσταντίνος Σπυριδάκης (1903-1979) υπήρξε εκπαιδευτικός, γνωστός για τις συντηρητικές του ιδέες και την αυστηρότητα και προσήλωσή του στην «ελληνικότητα» του νησιού. Διετέλεσε διευθυντής του Παγκύπριου Γυμνασίου,

στους στόχους της εκπαιδευτικής και πολιτιστικής πολιτικής της ελληνοκυπριακής κοινότητας, υποστήριξε ότι η διατήρηση της εθνικής συνείδησης των Ελληνοκυπρίων ήταν πρωταρχικής σημασίας, παρά τη νέα πολιτική πραγματικότητα (ανεξαρτησία).<sup>68</sup> Θεωρούσε δεδομένη την ύπαρξη κοινής ταυτότητας ανάμεσα στις δύο χώρες και αποκαλούσε την Ελλάδα φάρο που καθοδηγούσε τους «Ελληνες της Κύπρου». Σε ομιλία του ενώπιον λειτουργών της Μέσης Εκπαίδευσης το 1961 συμβούλευε όπως, «[ε]ίς το κέντρον της προσοχής και της δράσεως μας πρέπει να βρίσκεται η Ακρόπολις και τα ιδεώδη της μητρός Ελλάδος είτε εις την Κυπριακή Δημοκρατία ευρισκόμαστε είτε στην Ελλάδα [...] καθοδηγητής μας των εκπαιδευτικών ενεργειών μας, είτε ως ατόμων, είτε ως συνόλου πρέπει να είναι τα ιδεώδη του Ελληνισμού».<sup>69</sup> Η μυθοποίηση του ελληνικού στοιχείου και η συντήρηση της ιδεολογίας της Ένωσης μέσα από τις δράσεις και τους σχεδιασμούς της ΕΚΣ οδήγησαν στην εισαγωγή εκδηλώσεων και καλλιτεχνών από την Ελλάδα.

### 2.3.2. Εξαρτήσεις και Συνέπειες

Η ΕΚΣ ως αυτόνομο θεσμικό όργανο χωρίς δικό της προϋπολογισμό αντιμετώπιζε σε μόνιμη βάση σοβαρές οικονομικές δυσκολίες.<sup>70</sup> Ως εκ τούτου, ήταν αναγκασμένη να

---

ένα σχολείο πυλώνας της εκπαίδευσης στα χρόνια της αποικιοκρατίας και ενός σχολείου-σύμβολο της ελληνικότητας και της ορθοδοξίας στο νησί. Οι καθηγητές και μαθητές του ανέπτυξαν έντονη δράση υπέρ του ενωτικού αγώνα κατά τη διάρκεια του αγώνα της ΕΟΚΑ (1955-1959). Τα πρώτα χρόνια μετά την ανεξαρτησία, ο Σπυριδάκης υπήρξε ο άνθρωπος που διαμόρφωσε το εκπαιδευτικό σύστημα της Κύπρου. Ενώσω κατείχε πολιτειακά αξιώματα είτε ως πρόεδρος της ΕΚΣ, είτε ως Υπουργός Παιδείας, είτε ως πρόεδρος ή μέλος πνευματικών ομίλων, ο ημερήσιος τύπος φιλοξενούσε σχεδόν καθημερινά δηλώσεις και τοποθετήσεις του με επίκεντρό τους τη διατήρηση της επιθυμίας για ένωση με την Ελλάδα. Διετέλεσε πρόεδρος της Εταιρείας Ελληνικών Σπουδών, η οποία μέσα από το ερευνητικό της έργο υπογράμμισε την ελληνική προέλευση των Ελληνοκυπρίων και την ελληνική ταυτότητά τους, ενώ παράλληλα καλλιέργησε έμμεσα μια αρνητική στάση έναντι στην άλλη κοινότητα του νησιού.

<sup>68</sup> Η Ελληνική Κυβέρνησις θα καθορίση εντός των ημερών το ποσόν της επιχορηγήσεως της διά την εθνικὴν παιδείαν Κύπρου, 1961, Νοέμβριος 14: 3. Στο παράθεμα ο Σπυριδάκης τόνισε ότι, «το πρώτον, το οποίο θέλω να τονίσω είναι ότι η Ελληνική Εκπαίδευσις, όχι μόνον διατηρείτον εθνικόν ελληνικόν αυτής χαρακτήρα παρά την ύπαρξιν της Κυπριακής Δημοκρατίας, ἀλλὰ ὅτι θεωρεῖ υποχρέωσιν της να καλλιεργή το εθνικόν φρόνημα και την εθνικὴν εν γένει συνείδησιν των Ελληνοπαίδων Κυπρίων, τους οποίους να διδάξῃ ὅτι ἀνήκουν εις τον Ελληνικόν Εθνικόν κορμόν», φανερώνοντας την ταύτισή του με την ελληνική παιδεία και τον ελληνικό κορμό στα ζητήματα παιδείας.

<sup>69</sup> Τα ιδεώδη της μεγάλης μητρός Ελλάδος θα αποτελούν το κέντρον της προσοχής και δράσεως των Κυπρίων Καθηγητών, 1961: 6.

<sup>70</sup> Ο πρόεδρος της ΕΚΣ αναγνωρίζοντας τα προβλήματα στη λειτουργία της ζήτησε, «να ενισχυθούν αι σχέσεις Κυβερνήσεως και ΕΚΣ ίνα διευκολυνθῇ η ομαλή λειτουργία ενός ενοποιημένου Κράτους [...] οι πλείστοι ἔχουν την εντύπωση ὅτι η ΕΚΣ είναι ανεξάρτητο σῶμα, υπεύθυνον μόνον εις τον εαυτόν του, εν είδος ιδιωτικοῦ οικονομικοῦ οργανισμοῦ, δια το οποίον η Κυβέρνησις ενδιαφέρεται μόνον ὅταν ευρίσκειται στο χεῖλος της πτωχεύσεως, κατάστασιν εις τον οποίον κατ' ἀνάγκιν πάντοτε ευρίσκειται [...] είναι επιτακτικὴ η ἀνάγκη ὅπως αι σχέσεις μεταξύ κυβερνήσεως και ΕΚΣ καταστούν στενωτέρες για να επιτελεῖται με τον ρυθμό με τον οποίον επιτελεῖται το ἔργο της Κυβερνήσεως εις ζητήματα αφορώντας την πρόοδον και την ευημερίαν του Ελληνικοῦ πληθυσμοῦ της Κύπρου». Το παράθεμα αναδεικνύει την ἀνάγκη σύνδεσης των Κοινοτικών Συνελεύσεων με την κεντρικὴ κυβέρνησις για να χρηματοδοτούνται ομαλότερα. Η αδυναμία, ὁμως, να συμβεῖ αυτό ἔδωσε χώρο στις δύο «μητέρες-πατρίδες» για επέμβαση στον εκπαιδευτικὸν και πολιτιστικὸν τομέα της κάθε κοινότητος. Ἐτσι, οι Κοινοτικὲς Συνελεύσεις μέσα ἀπὸ τις δράσεις τους οδήγούσαν στην ενίσχυση των εθνικιστικῶν τάσεων και στην εδραίωση του διχαστικοῦ κλίματος. Να γίνουν στενωτέροι οι δεσμοὶ κυβερνήσεως και Κοινοτικῆς Συνέλευσης, 1963: 6.



αποτείνεται στο ελληνικό κράτος για οικονομική αρωγή.<sup>71</sup> Δημοσιεύματα έκαναν λόγο για οικονομικά αδιέξοδα και για το ότι στα ταμεία της ΕΚΣ «δεν υπάρχουν χρήματα ούτε διαμιαν κιμωλιαν, και αν δεν επιβληθή φορολογία επί των ευπόρων πολύ συντόμως, δεν θα έχωμεν οπισθοδρομήσιν απλώς αλλά κατακρύμνισιν της παιδείας μας».<sup>72</sup> Η οικονομική βοήθεια από την Ελλάδα οδηγούσε μεν στην ιδεολογική εξάρτηση, ήταν, όμως, και άμεσα συνυφασμένη με τη συνέχιση της οργανωμένης ελληνοκυπριακής παιδείας. Η βοήθεια από την ελληνική κυβέρνηση επεκτάθηκε και σε άλλους τομείς που αφορούσαν στην επιμόρφωση των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Ο Σπυριδάκης, ανακοίνωσε το 1961 ότι η ελληνική κυβέρνηση προσφέρθηκε να συμβάλει στη διοργάνωση εικαστικών εκθέσεων και διαλέξεων από Ελλαδίτες επιστήμονες, με στόχο «τον εκπολιτισμό των κατοίκων».<sup>73</sup> Η θέση περί εκπολιτισμού των Ελληνοκυπρίων από το μητροπολιτικό κέντρο παραπέμπει στην πρόθεση έναρξης μιας νέας μορφής αποικιοκρατίας στο νησί εκπορευόμενη από το μητροπολιτικό κέντρο. Το ελληνικό κράτος παραχωρούσε στην ελληνοκυπριακή εκπαίδευση δωρεάν σχολικά βιβλία (εκδόσεις του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων της Ελλάδας) αποσκοπώντας στην ευθυγράμμιση των αναλυτικών προγραμμάτων των ελληνοκυπριακών σχολείων με τις κυρίαρχες ιδεολογικές τάσεις που επικρατούσαν στον μητροπολιτικό χώρο αναφορικά με τα εθνικά ζητήματα. Χρηματοδοτούσε επίσης την επιμόρφωση εκπαιδευτικών, τη συνέχιση της λειτουργίας της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου και τη δημιουργία κτηριακών-σχολικών υποδομών. Η παρουσία του εκάστοτε πρέσβη της Ελλάδας στην Κύπρο και άλλων Ελλαδιτών αξιωματούχων στις τελετές εγκαινίων σχολικών κτηρίων, σε πολιτιστικές εκδηλώσεις και σε παρελάσεις με την ευκαιρία εθνικών επετείων επιβεβαιώνουν την παρουσία και την οικονομική στήριξη που έδινε το ελληνικό κράτος στις δράσεις της ΕΚΣ και αργότερα στις δράσεις του Υπουργείου Παιδείας. Ο Έλληνας πρέσβης, Ιωάννης Τρανός, σε ομιλία του στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου, τον χώρο εκπαίδευσης των Ελληνοκυπρίων δασκάλων, επαναβεβαίωσε τη συνεχή ελλαδική στήριξη και μέριμνα για την παιδεία στο νησί, λέγοντας ότι, «δια την Ελληνική Παιδείαν εν Κύπρω υπάρχει το σταθερόν ενδιαφέρον της Ελληνικής Κυβερνήσεως [...] η εν Κύπρω παιδεία δεν είναι ανεξάρτητη, διότι η ελληνική παιδεία είναι ενιαία και αδιαίρετος. Υπάρχει μεταξύ κέντρου και Κύπρου πλήρης ταυτότης παιδευτικών και πνευματικών στόχων».<sup>74</sup>

### 2.3.3. Πολιτιστικές Δράσεις της ΕΚΣ

<sup>71</sup> Να γίνουν στενότεροι οι δεσμοί κυβερνήσεως και Κοινοτικής Συνέλευσης, 1963: 6. Στο άρθρο, οι οικονομικές δυσκολίες συμπεκνώνονται στη φράση «ουδέν δυνατό να γίνει άνευ χρημάτων οσηδήποτε θέληση και αν υπάρχει».

<sup>72</sup> Η Ελληνική Παιδεία αντιμετωπίζει άμεσον κίνδυνον, 1961: 1.

<sup>73</sup> Η Ελληνική κυβέρνηση χορηγεί ποσόν 100,000 λιρών δια την Κύπρο, 1961: 1.

<sup>74</sup> Μεταξύ Ελλάδος και Κύπρου υπάρχει πλήρης ταυτότης εκπαιδευτικών και πνευματικών προσανατολισμών, 1961: 1.

Το Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης, το οποίο υπαγόταν θεσμικά στην ΕΚΣ, είχε την ευθύνη εφαρμογής της πολιτιστικής πολιτικής στην ελληνοκυπριακή κοινότητα από το 1961 μέχρι το 1965.<sup>75</sup> Το τμήμα διοργάνωνε εκδηλώσεις, προωθούσε πολιτιστικές δράσεις και διευκόλυνε οικονομικά και διαδικαστικά την εισαγωγή του ελλαδικού πολιτιστικού αγαθού στο νησί. Η διοργάνωση φεστιβάλ ή μεμονωμένων εκδηλώσεων από τον ελλαδικό χώρο είχε τη θετική ανταπόκριση των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας, αφού αισθάνονταν το εθνικό-πολιτιστικό κέντρο εγγύτερά τους και παράλληλα ικανοποιούσαν την ανάγκη για διαφύλαξη της ελληνικότητάς τους. Οι παραστάσεις – θεάτρου, μουσικής και χορού – και οι εικαστικές εκθέσεις αποτέλεσαν βασικό πυλώνα των δράσεων του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης. Οι εκδηλώσεις από την Ελλάδα βοηθούσαν «στην καθιέρωση του ελληνικού προσανατολισμού τις πάσαν αυτού τας πνευματικές και πολιτιστικές κατευθύνσεως» και «στην ανύψωσιν του πνευματικού και πολιτιστικού επιπέδου του λαού εν τω συνόλω του, την διατήρησιν του πνεύματος του Αγώνος και την έξαρσιν των αξιών αυτού».<sup>76</sup> Σε ομιλία του το 1963, ο διευθυντής του Τμήματος, Χρυσόστομος Παπαχρυσόστομος, καλωσορίζοντας τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας, επισήμανε ότι, «η παρουσία του Εθνικού θεάτρου εις την Κύπρον θα παράσχη θαυμαστήν ευκαιρίαν προς διαπίστωσιν της ταυτότητος της πολιτιστικής καταστάσεως και των πολιτιστικών ενδιαφερόντων και ροπών γενικώτερων Ελλάδος-Κύπρου».<sup>77</sup> Την περίοδο από το 1961 έως το 1964, το Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης διευκόλυνε και έθεσε ως προτεραιότητα τη φιλοξενία θεατρικών θιάσων όπως το Εθνικό Θέατρο Ελλάδας,<sup>78</sup> το Θέατρο «Κάρολου Κουν»,<sup>79</sup> το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας<sup>80</sup> και τον «Αθηναϊκό Θίασο Αρχαίου Δράματος».<sup>81</sup> Επίσης πραγματοποίησε εκδηλώσεις με τη συμμετοχή ελληνικών παραδοσιακών χορευτικών ομάδων και μουσικών συνόλων. Το 1961

<sup>75</sup> Οι κύριοι άξονες της πολιτιστικής πολιτικής του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης επικεντρώθηκαν «στη διατήρηση και την ανάπτυξη των ιδιαίτερων στοιχείων του τοπικού πολιτισμού, την εισαγωγή και την καλλιέργεια όλων των στοιχείων του νεοελληνικού πολιτισμού και εκείνων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού τα οποία έχουν άμεση σχέση προς τη σύγχρονη ζωή και την εισαγωγή και αφομοίωση των στοιχείων εκείνων του σύγχρονου διεθνούς πολιτισμού, τα οποία συνάδουν προς το πνεύμα και τις παραδόσεις του ελληνικού λαού, το ηθικό και το πνευματικό περιεχόμενο της ελληνικής ιστορίας και το πνεύμα της χριστιανικής θρησκείας». Νικήτα, 2008: 131. Το εν λόγω τμήμα για την πολιτιστική πολιτική των Ελληνοκυπρίων δημιουργήθηκε το 1961 με βάση το νόμο 7/1960 της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης, υπαγόταν στο Γραφείο Ελληνικής Παιδείας και από το 1962 στην Ελληνική Κοινοτική Συνέλευση.

<sup>76</sup> Νικήτα, 2006: 6.

<sup>77</sup> Μεταξύ Ελλάδος και Κύπρου υπάρχει πλήρης ταυτότης εκπαιδευτικών και πνευματικών προσανατολισμών, 1961: 1.

<sup>78</sup> Οι παραστάσεις του Αθηναϊκού Θιάσου, 1963: 1.

<sup>79</sup> Πέρσες στην Σαλαμίνα, 1966: 1. Στο δημοσίευμα η παράσταση του έργου *Πέρσες* στην Αρχαία Σαλαμίνα δεν αναφέρεται ως μια παράσταση ενταγμένη στο πλαίσιο κάποιας ευρύτερης διοργάνωσης ή ενός φεστιβάλ.

<sup>80</sup> Όπως αναφέρεται σε δημοσίευμα, «η πρώτη εξόρμηση εκτός Ελλάδος μετά από 12 χρόνια ύπαρξης το ΚΘΒΕ έρχεται να λάβει μέρος στις εκδηλώσεις της Σαλαμίνας στα πλαίσια της πολιτιστικής συνεργασίας Ελλάδας-Κύπρου». Οι Βάτραχοι του Αριστοφάνη στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας, 1973: 1, 5.

<sup>81</sup> Φθάνει οριστικώς ο Αθηναϊκός Θίασος Αρχαίου Δράματος, 1963: 1.

διοργάνωσε επίσης εκθέσεις ζωγραφικής με έργα Ελλαδιτών εικαστικών, όπως για παράδειγμα η έκθεση ζωγραφική με έργα του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα από την Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας.<sup>82</sup> Παράλληλα πρόβαλε μέσω εικαστικών εκθέσεων έργα των Ελληνοκύπριων ζωγράφων Βίκτωρα Ιωαννίδη<sup>83</sup> και Γεώργιου Πολυβίου Γεωργίου.<sup>84</sup> Το 1962, με ενέργειες της ΕΚΣ ιδρύθηκε το Μουσείο Αγώνος, ένα μουσείο που υπονόμωσε περαιτέρω την εύθραυστη ισορροπία σχέσεων με την άλλη κοινότητα, αφού το περιεχόμενό του υπενθύμιζε τον αγώνα του 1955-1959 και τον ανασταλτικό ρόλο των Τουρκοκυπρίων σε αυτόν.<sup>85</sup>

Η ανάδειξη της ελληνικής καταγωγής και συγγένειας των Ελληνοκυπρίων κατοίκων με τους αρχαίους Έλληνες αποτέλεσε σχεδόν μόνιμη αναφορά στις ομιλίες των εκπροσώπων της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης ή των εκπροσώπων του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης στις διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις, τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας. Οι διάφοροι αξιωματούχοι έσπευδαν προληπτικά να δηλώσουν την ελληνική ταυτότητα και καταγωγή των κατοίκων, όπως έκανε ο Σπυριδάκης στην ομιλία του κατά τα εγκαίνια του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας, το 1963. Πριν από την παράσταση του έργου *Αίαντας* από το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας επισήμανε ότι, «η αρχαιολογική σκαπάνη απεκάλυψε το αρχαίον τούτο θέατρον, εν ω πάλαι ποτέ αθάνατον Ελληνικόν πνεύμα έτρεφε τους κατοίκους της Ελληνικής τοιούτης νήσου όντας, ομαίμονας αδελφώς προς τους κατοίκους της λοιπής Ελλάδος».<sup>86</sup> Επιπλέον, επιχείρησε να συνδέσει τον χώρο (Θέατρο Σαλαμίνας) με τις ελληνικές παραδόσεις που επικρατούσαν στο νησί από τα αρχαία χρόνια αναφέροντας ότι, «κατά τους αρχαίους χρόνους εύρισκον πνευματικήν και καλλιτεχνικήν τροφή οι Έλληνες της Κύπρου αλλά και αναβιούσιν αι αρχαίαι παραδόσεις των μύθων, δι'ων συνδέεται η ελληνική αύτη νήσος προς του αρχαίου Ελληνικού κόσμου».<sup>87</sup>

Οι διακοινοτικές ταραχές του 1963 και 1964, και το κλίμα ανασφάλειας που επικράτησε ανάμεσα στους κατοίκους, ανέκοψαν την πολιτιστική κινητικότητα, η οποία

---

<sup>82</sup> Εγένετο χθες τα εγκαίνια της Εκθέσεως της Εθνικής Πινακοθήκης της Ελλάδος, 1961: 1. Άξιο αναφοράς αποτελεί το γεγονός ότι στα εγκαίνια της έκθεσης παρίστατο και ο Τουρκοκύπριος αντιπρόεδρος του κράτους Φαζίλ Κουτσιοκ σε μια από τις σπάνιες εμφανίσεις του σε πολιτιστική εκδήλωση με περιεχόμενο την ελλαδική εικαστική δημιουργία. Η παρουσία του Τουρκοκύπριου ηγέτη στην εκδήλωση, ένα χρόνο μετά την ανεξαρτησία (1960) εμπίπτει στο πλαίσιο της ανεκτικότητας που ακόμη συντηρείτο στις σχέσεις των δύο κοινοτήτων. Το λεκτικό της ανακοίνωσης των διοργανωτών, όμως, δεν άφινε πολλά περιθώρια για καλλιέργεια ανεκτικότητας. Η ανακοίνωση των διοργανωτών ήταν εναρμονισμένη με τις θέσεις της ελληνοκυπριακής ηγεσίας και σε αυτή οι αναφορές επικεντρώθηκαν στο ότι, «Η έκθεση, ήτις αποτελεί καλλιτεχνικόν γεγονός δια την Κύπρον και συμβάλλει εις την ανάπτυξιν στενωτέρων πνευματικών δεσμών μεταξύ Ελλάδος και Κύπρου και να αντιπροσωπευθή εις αυτήν η αρχή της πορείας της ελληνικής ζωγραφικής». Βλ. Εγένετο χθες τα εγκαίνια της Εκθέσεως της Εθνικής Πινακοθήκης της Ελλάδος, 1961: 1.

<sup>83</sup> Ηνοιξεν η έκθεση ζωγραφικής του Β. Ιωαννίδη, 1963: 1.

<sup>84</sup> Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέσον προς αποθανάτιση του αγώνος δι' ελευθερίαν, 1963: 1. Το θέμα της έκθεσης ήταν η ζωή στο νησί και ο απελευθερωτικός αγώνας του 1955-1959 σε μια προφανή προσπάθεια να ενισχυθεί η συλλογική μνήμη και συνείδηση στα μέλη της ελληνοκυπριακής κοινότητας.

<sup>85</sup> Νικήτα, 2010.

<sup>86</sup> Εις το Αρχαίο Θέατρον Σαλαμίνας εδόθη χθες η πρώτη παράστασις του Εθνικού με την τραγωδίαν Αίας, 1963: 1.

<sup>87</sup> Αι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, 1963: 1.

είχε επικρατήσει τα προηγούμενα χρόνια (1960-1963). Το κλίμα ανασφάλειας επηρέασε αρνητικά τη διοργάνωση εκδηλώσεων, αφού οι χώροι πολυπληθών συγκεντρώσεων θεωρήθηκαν επικίνδυνοι για την ασφάλεια των παρευρισκομένων. Οι αλλαγές που είχαν σημειωθεί σε πολιτειακό επίπεδο με την ενεργοποίηση του Δίκαιου της Ανάγκης, ώστε να συνεχιστεί η λειτουργία του κράτους από τους Ελληνοκυπρίους, οδήγησαν στην κατάργηση της ΕΚΣ μαζί με το Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης. Στη θέση τους δημιουργήθηκε το Υπουργείο Παιδείας (1965), το οποίο ανέλαβε την εκπαιδευτική και πολιτιστική διαχείριση στην Κυπριακή Δημοκρατία. Μια νέα υπηρεσία, που υπαγόταν στο νεοϊδρυθέν Υπουργείο, η Μορφωτική Υπηρεσία, ανέλαβε τις αρμοδιότητες που είχαν τα προγενέστερα θεσμικά όργανα σε σχέση με την πολιτιστική διαχείριση.

Η αλλαγή θεσμικών οργάνων και επωνυμίας δεν επέφερε ουσιαστική διαφοροποίηση των στόχων ή του πολιτισμικού παραδείγματος-μοντέλου που εφαρμόστηκε τα επόμενα χρόνια. Οι σκοποί και οι επιδιώξεις στον χώρο της εκπαίδευσης και του πολιτισμού διατήρησαν όμοια μορφή και περιεχόμενο, όπως ίδια παρέμεινε και η ανάμειξη της Εκκλησίας της Κύπρου στα θέματα και τις αρμοδιότητες του νέου Υπουργείου. Η ηγεσία της κυπριακής Εκκλησίας εξακολούθησε να κινείται παρασκηνακά αλλά ουσιαστικά παρεμβατικά στα εκπαιδευτικά και πολιτιστικά θέματα του κράτους και να επιβάλει τις πλείστες φορές τις θέσεις της. Η διαιώνιση της επιρροής και της παρουσίας της σε πολιτειακούς θεσμούς αναδείκνυε την ανάγκη για σαφή διαχωρισμό των αρμοδιοτήτων ανάμεσα στο κράτος και την Εκκλησία, ζήτημα καθόλου αυτονόητο στην κυπριακή δημόσια ζωή. Από την άλλη, η πολιτεία, όπως διαφαίνεται σε επόμενες ενότητες, εξακολούθησε να χρησιμοποιεί τον πολιτισμό και τις διάφορες πολιτιστικές δράσεις ως εργαλείο προώθησης των πολιτικών της θέσεων τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό.

#### **2.4. Η Τουρκική Κοινοτική Συνέλευση (ΤΚΣ) και το Τουρκοκυπριακό Πολιτιστικό Τοπίο**

Η Τουρκική Κοινοτική Συνέλευση (ΤΚΣ) αντιμετώπισε παρόμοια οικονομικά προβλήματα με την Ελληνική Κοινοτική Συνέλευση. Για αυτό ήταν επίσης αναγκασμένη να προσεγγίσει το τουρκικό κράτος για βοήθεια. Η Τουρκία άδραξε την ευκαιρία μέσω της εκπαίδευσης να ενισχύσει την εθνική συνείδηση στους Τουρκοκύπριους. Η εναρμόνιση των αναλυτικών προγραμμάτων με εκείνα των σχολείων στην Τουρκία οδήγησε στη διαμόρφωση και τη διάδοση μιας τουρκοκεντρικής ιστορικής αφήγησης στις συνειδήσεις

των μαθητών/τριών, η οποία είχε ως κέντρο αναφοράς της τη δήθεν προβληματική συμβίωση των δύο κοινοτήτων στο νησί και την εκμετάλλευση των Τουρκοκυπρίων από τους Ελληνοκυπρίους. Προφανής πρόθεσή της ήταν η δημιουργία αρνητικού κλίματος που να αποτρέπει μια μελλοντική συμβίωση, τακτική που ακολουθήθηκε και στην αντίστοιχη ελληνοκυπριακή εκπαίδευση.

Οι Τουρκοκύπριοι καλλιτέχνες – ιδιαίτερα οι εικαστικοί – επηρεάστηκαν από τις σπουδές τους στην Τουρκία και τη σχεδόν αποκλειστική συναναστροφή τους με Τούρκους ομότεχνούς τους. Ως εκ τούτου, τα έργα τους είχαν αισθητική αφετηρία την τουρκική-μουσουλμανική τέχνη.<sup>88</sup> Ο θεματικός της άξονας ήταν εθνοκεντρικός (τουρκοκεντρικός).<sup>89</sup> Προς την ίδια κατεύθυνση στόχευσαν οι υποτροφίες που έδωσε η τουρκική κυβέρνηση μέσω της ΤΚΣ σε Τουρκοκύπριους για καλλιτεχνικές σπουδές στην Τουρκία. Ο αποκλεισμός της τουρκοκυπριακής καλλιτεχνικής κοινότητας από τα τεκταινόμενα στον διεθνή εικαστικό χώρο, λόγω των πολιτικών εξελίξεων και του γεωγραφικού αυτό-εγκλωβισμού τους, περιόρισε επιπλέον τα ερεθίσματά της και ευνόησε τη μίμηση των Τούρκων καλλιτεχνών (αισθητικά και θεματολογικά).

## **2.5. Η Ελληνοκυπριακή Παιδεία τη Δεκαετία του 1960**

Η οικονομική συνδρομή του ελληνικού κράτους στη βελτίωση του εκπαιδευτικού συστήματος της ελληνοκυπριακής κοινότητας συνέβαλε στην κατακόρυφη άνοδο του αριθμού των μαθητών σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Από το 1962, χρονιά καθιέρωσης της υποχρεωτικής φοίτησης στη στοιχειώδη εκπαίδευση για παιδιά ηλικίας από 6 ως 14 ετών, παρατηρήθηκε αύξηση και στον αριθμό των μαθητών γυμνασίου. Έτσι τη σχολική χρονιά 1960-61 οι 1650 μαθητές/τριες στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση αυξήθηκαν θεαματικά σε 5873 τη σχολική χρονιά 1972/73.<sup>90</sup> Η ελληνική κυβέρνηση φρόντισε να καλύψει την έλλειψη πανεπιστημίου στο νησί με την παραχώρηση μεγάλου αριθμού υποτροφιών σε Ελληνοκύπριους μαθητές.<sup>91</sup> Στην αύξηση των απόφοιτων

---

<sup>88</sup> Ινασί, Μαραγκού, Σχίζα & Τουμαζή, 2005: 14.

<sup>89</sup> Σχίζα, 2010: 247.

<sup>90</sup> Ο αριθμός των σχολείων Μέσης Εκπαίδευσης αυξήθηκε από 45 το 1960-61 σε 90 το 1972 σημειώνοντας αύξηση 100%. Ο αριθμός των σχολικών κτηρίων δημοτικής εκπαίδευσης αυξήθηκε από τα 526 το 1960-61, στα 547 το 1972-3. *Statistics of Education in Cyprus School year 1973-1974, 1975: 49.*

<sup>91</sup> Ταυτόχρονα με τις υποτροφίες για σπουδές σε ελλαδικά πανεπιστήμια, ξένες κυβερνήσεις και οργανισμούς (Γαλλία, Ηνωμένες Πολιτείες, Βρετανικό Συμβούλιο και Κοινοπολιτεία) παραχώρησαν υποτροφίες σε Ελληνοκύπριους απόφοιτους γυμνασίων. Ενδεικτικά, το 1960 δόθηκαν 83 συνολικά υποτροφίες από άλλες χώρες ή διεθνείς οργανισμούς σε Ελληνοκύπριους, ενώ το 1973 αυτές τριπλασιάστηκαν φτάνοντας στις 247. Γαλλικά υποτροφία εις έξι Κύπριους, 1971: 8. Υποτροφία Φουλμπράιτ εις ετέρους 13 Κύπριους, 1969. 8. Άλλοι 27 Κύπριοι θα σπουδάσουν με υποτροφίες εις Ηνωμ. Πολιτείες, 1963: 6. Παρά την αύξηση των ευκαιριών πρόσβασης στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, οι πανεπιστημιακές σπουδές στο εξωτερικό, μετά την ανεξαρτησία, εξακολούθησαν να αποτελούσαν άπιαστο όνειρο για τους περισσότερους Ελληνοκύπριους, λόγω του μεγάλου κόστους. Ταλαντούχοι δημιουργοί δεν κατάφεραν να αναδείξουν το ταλέντο τους και ακόμη κι αυτοί που κατάφεραν να μεταβούν για σπουδές στο εξωτερικό, αρκετοί δεν

πανεπιστημίων μπορεί να αποδοθεί και η οικονομική άνοδος που σημειώθηκε στην κοινότητα έως το 1974.<sup>92</sup> Η σταδιακή μεταμόρφωση της οικονομίας από αγροτική σε οικονομία υπηρεσιών και εμπορίου οφειλόταν στην τεχνογνωσία που απέκτησαν οι Ελληνοκύπριοι απόφοιτοι πανεπιστημίων στους σχετικούς τομείς.<sup>93</sup> Επιπλέον, η βελτίωση του μορφωτικού και βιοτικού επιπέδου των Ελληνοκυπρίων ισχυροποίησε την επιρροή τους, την περίοδο που η τουρκοκυπριακή κοινότητα ζούσε σε μια κατάσταση οικονομικής παρακμής.

Οι διαφορίες σχετικά με την ίδρυση πανεπιστημίου στην Κύπρο, από την περίοδο λειτουργίας της ΕΚΣ μέχρι και το 1992 είχαν άμεση σχέση με τη συζήτηση που διεξαγόταν γύρω από τα θέματα εθνικής συνείδησης και ταυτότητας. Οι συνέπειες αυτής της καθυστέρησης ήταν πολλαπλές και εμφανείς σε διάφορους τομείς της δημόσιας ζωής.<sup>94</sup> Αρχικά επισημαίνεται ότι η καθυστέρηση της λειτουργίας πανεπιστημίου λειτούργησε ως ανάχωμα στην εξέλιξη και στη βελτίωση κρατικών δομών και θεσμών. Επίσης η απουσία πανεπιστημιακής κοινότητας στέρησε από τους εγχώριους καλλιτέχνες τον κριτικό σχολιασμό της δουλειάς τους και κατά συνέπεια μείωσε τις δυνατότητές τους για βελτίωση και εξέλιξη με τρόπο που να μπορέσει να κάνει αισθητή την παρουσία της στον διεθνή καλλιτεχνικό χώρο. Επιπλέον, η κοινωνία στερήθηκε την αναζωογονητική παρουσία μιας φοιτητικής νεολαίας, η οποία μπορούσε να φέρει ανανέωση στους θεσμούς και τη συλλογική ζωή. Ο Γιάννης Ιωάννου υποστήριξε ότι η φοιτητική νεολαία των Ελληνοκυπρίων που ολοκλήρωνε τις σπουδές τους στο εξωτερικό με την επάνοδό της στην Κύπρο απορροφάτο γρήγορα από το σύστημα, ασπαζόταν την ιδεολογία του εθνικισμού και ευθυγραμμίζόταν με τα κυρίαρχα κοινωνικά σχήματα και τη νοοτροπία του ρουσφετιού.<sup>95</sup> Έτσι, οι δυνάμεις και οι φορείς που επιθυμούσαν τη συντήρηση της υφιστάμενης κατάστασης στους διάφορους τομείς της συλλογικής ζωής είχαν την ευχέρεια να ακυρώνουν την όποια προσπάθεια εκσυγχρονισμού του πολιτικού και κοινωνικού βίου

---

επέστρεψαν στην Κύπρο, διότι οι κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες δεν επέτρεπαν την επιβίωσή τους λόγω έλλειψης βασικών πολιτιστικών υποδομών.

<sup>92</sup> Παρά τα εσωτερικά προβλήματα με τις διακοινοτικές βίαιες συγκρούσεις, η κυπριακή οικονομία αναπτύχθηκε με ένα ρυθμό 7.3% το χρόνο με χαμηλό ποσοστό ανεργίας, χαμηλό πληθωρισμό και ένα υγιές ισοζύγιο πληρωμών. Για την οικονομική ανάκαμψη αναφέρθηκε ότι η πρώτη δεκαετία της Κυπριακής Δημοκρατίας χαρακτηρίστηκε από συνεχή άνοδο του ΑΕΠ (ακαθάριστο εθνικό προϊόν) με εξαίρεση το 1964, λόγω των δικοινοτικών ταραχών. Ο μέσος όρος αύξησης του ΑΕΠ ανήλθε στο 7% ετησίως, ποσοστό αξιοζήλευτο για τα διεθνή δεδομένα. Σημαντικός επίσης ήταν ο ρόλος των θεσμών όπως της Κεντρικής Τράπεζας, της Τράπεζας Αναπτύξεως και του Γραφείου Προγραμματισμού στην ανάπτυξη του τόπου μέσα από τη χρηματοδότηση μεγάλων αναπτυξιακών έργων. Χαραλάμπους, 1995: 371. Αυξεντίου, Παπαναστασίου, 2011: 216.

<sup>93</sup> Ο τριτογενής τομέας της οικονομίας δηλαδή το εμπόριο, οι υπηρεσίες, οι τράπεζες, οι ασφαλιστικές, κτηματομεσιτικές υπηρεσίες, η δημόσια διοίκηση, οι μεταφορές και οι επικοινωνίες απασχολούσαν το μεγαλύτερο μέρος του οικονομικά ενεργού πληθυσμού. Σύμφωνα με το *Economic Review* ο πρωτογενής τομέας το 1961 απασχολούσε το 41,4% του πληθυσμού και ο τριτογενής τομέας το 21,1%, ενώ το 1973 ο πρωτογενής τομέας απασχολούσε το 34,9% και ο τριτογενής τομέας το 31,7%. Η κατανομή του οικονομικά ενεργού πληθυσμού κατά τομέα και η συμβολή του κάθε τομέα στο ΑΕΠ, 1981: 44, 89-90.

<sup>94</sup> Περσιάνης, 2010: 83.

<sup>95</sup> Ιωάννου, 2009: 81.

και να διατηρούν την εξουσία τους. Οι διαμάχες στα ζητήματα ταυτότητας και εξάρτησης της κοινωνίας των πολιτών από την κομματοκρατία παρέμεναν αναλλοίωτες και προς όφελος μιας οικονομικής και πολιτικής ελίτ.

Το ψευδές δίλημμα για τη διατήρηση ή για την απώλεια της ελληνικής συνείδησης ήταν μέρος της προσπάθειας επιβολής μιας ελληνοκεντρικής ιδεολογίας από μια μερίδα της διανοητικής ελίτ που συγκυριακά βρέθηκε στην πολιτική ηγεσία των Ελληνοκυπρίων και τον περίγυρο του Μακαρίου. Οι λειτουργοί που στελέχωσαν την ΕΚΣ και μετέπειτα το Υπουργείο Παιδείας υπήρξαν ως επί τω πλείστον, άτομα που εξυπηρετούσαν πολιτικές σκοπιμότητες. Η επιλογή του Σπυριδάκη από την πολιτική ηγεσία στη θέση του προέδρου της ΕΚΣ, αποτελεί ισχυρή απόδειξη για την ιδεολογική κατεύθυνση που επιδιώχθηκε να δοθεί στην παιδεία και στην πολιτιστική ταυτότητα των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Η πρότασή του για πολιτιστική ένωση των δύο χωρών (Ελλάδας και Κύπρου) αποτέλεσε την επιτομή του ιδεολογικού του μανιφέστου στα θέματα παιδείας και ταυτότητας. Σε κείμενό του στο περιοδικό *Φιλολογική Κύπρος* ανέφερε ότι, «αν πολιτική ένωση της Κύπρου μετά της Ελλάδος δι ην η Κύπρος ηγωνίσθη και τα τέκνα της εθυσιάσθησαν είναι επί του παρόντος δια τους γνωστούς πολιτικούς και λοιπούς λόγους ανέφικτος, μια οδός και μόνη μένει ανοικτή οδηγούσα εν ευθέτω χρόνω εις την φυσιολογικήν λύσιν, όχι απλώς η πνευματική επαφή, αλλ' η πολιτιστική μας ένωση μετά της Μητρός Ελλάδος. Εις το ζήτημα τούτο οφείλομεν να δώσωμεν πολύ μεγάλην σημασία».<sup>96</sup> Η σκοπιά θέασης που είχε στα ζητήματα παιδείας και πολιτισμού τον οδήγησαν από τη θέση του υπουργού Παιδείας την περίοδο 1964-1970, στην απόφαση να αρνηθεί την προώθηση της ιδέας για ίδρυση πανεπιστημίου στο νησί. Το αιτιολογικό της απόφασής του έδραζε στην πεποίθηση ότι μια τέτοια εξέλιξη μπορούσε να απομονώσει την Κύπρο από τον υπόλοιπο εθνικό κορμό. Μόλις το 1970 συναίνεσε στην ίδρυση πανεπιστημίου με την προϋπόθεση ότι αυτό να είναι πλήρως ελληνικό και συνδεδεμένο με τα πανεπιστήμια της Ελλάδας. Αρθρογραφώντας σε εφημερίδα μετά την αποχώρησή του από τα δημόσια αξιώματα υποστήριξε ότι, «επιβάλλεται η ίδρυσις πανεπιστημίου εις την Κύπρον το οποίον όμως να καλλιεργή την ελληνική συνείδησιν».<sup>97</sup> Η δημιουργία πανεπιστημίου καθυστέρησε τελικά μέχρι το 1992, οπότε μέσα σε κλίμα ιδεολογικών και πολιτικών αντιπαραθέσεων ξεκίνησε τη λειτουργία του.

## **2.6. Πνευματικά-λαογραφικά Σωματεία και Εκδόσεις: η Συμβολή τους στα Θέματα Ταυτότητας**

---

<sup>96</sup> Σπυριδάκης, 1970: 10.

<sup>97</sup> Περί της ίδρυσης Πανεπιστημίου, 1970: 6.

Τα πνευματικά και λαογραφικά σωματεία στην ελληνοκυπριακή κοινότητα δημιουργήθηκαν από διανοούμενους προσκείμενους στις πολιτικές και ιδεολογικές θέσεις των εκπροσώπων της Εκκλησίας της Κύπρου.<sup>98</sup> Χρησιμοποιήθηκαν διαχρονικά ως φορείς ενίσχυσης της ελληνοκεντρικής συνείδησης και ταυτότητας και μέσα από το έργο τους δόθηκε ώθηση στη μελέτη της λαϊκής κουλτούρας και στην ανάδειξη του τοπικού πολιτισμού και των παραδόσεων.<sup>99</sup> Η λαογραφική έρευνα στο νησί από τα διάφορα σωματεία, πνευματικά κέντρα ή από μεμονωμένους Ελλαδίτες λαογράφους ξεκίνησε πολύ πριν το χρονικό όριο της ανεξαρτησίας. Η ίδρυση της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών και οι ετήσιες εκδόσεις της επετηρίδας της έδωσαν έμφαση στην ελληνική καταγωγή των κατοίκων της Κύπρου και στην προβολή του κυπριακού λαϊκού πολιτισμού στον χορό, στην αγγειοπλαστική, την καλαθοπλεκτική και στα έθιμα με μόνιμο στόχο τον εντοπισμό των ελληνοπρεπών χαρακτηριστικών τους.<sup>100</sup>

Η συμβολή των πνευματικών κέντρων στην επιδιωκόμενη προώθηση της πολιτιστικής και της ιστορικής σύνδεσης των κατοίκων του νησιού με τον υπόλοιπο ελληνισμό διαπιστώνεται σε ομιλία του Μακαρίου, το 1970, κατά την τελετή απονομής του χρυσού μεταλλίου του Αποστόλου Βαρνάβα στον Κωνσταντίνο Σπυριδάκη. Ο Μακάριος εκθείασε το έργο των πνευματικών κέντρων και επισήμαινε ότι, «δια της ιδρύσεως επιστημονικών σωματείων και πνευματικών οργανώσεων σκοπός τους είναι η αναδίφησης και τεκμηρίωσης της εθνικής Ιστορίας μας, η προβολή και αξιοποίησης της πνευματικής και καλλιτεχνικής παραδόσεως του Κυπριακού Ελληνισμού και η περαιτέρω πνευματική και πολιτιστική άνοδος του. Η Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, ο Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, ο Σύνδεσμος Ελλήνων Φιλολόγων, ο Στασίνοσ και άλλα πνευματικά ιδρύματα φέρουν την σφραγίδα της ιδικής σας [του Σπυριδάκη] δημιουργίας».<sup>101</sup> Στο πρόσωπο του τιμώμενου αποδεικνυόταν η ιδεολογική ταύτιση των πνευματικών και λαογραφικών σωματείων με την πολιτική γραμμή της ηγεσίας των Ελληνοκυπρίων, λαμβάνοντας υπόψη ότι είχε διατελέσει ήδη σε διάφορα σημαντικά πολιτειακά αξιώματα.

---

<sup>98</sup> Ιδρυτές των πνευματικών και λαογραφικών κέντρων ήταν κυρίως απόφοιτοι του Παγκυπρίου Γυμνασίου, του πρώτου ιστορικά δευτεροβάθμιου εκπαιδευτικού ιδρύματος που καλλιέργησε τον ελληνικό εθνικισμό στην Κύπρο. Προσέφεραν εθελοντικά τις υπηρεσίες τους σε τομείς όπως η συγγραφή επιστημονικών εργασιών, εκφώνηση ομιλιών σε εκδηλώσεις και εξυπηρέτησαν ιδεολογικές σκοπιμότητες. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι η συντακτική επιτροπή του κυπριακού περιοδικού *Κυπριακά Χρονικά* (1960-1972), αποτελούμενη από ομάδα νέων διανοούμενων προσκείμενοι στην ηγεσία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αμφισβήτησαν τη ζυριχική λύση στο «κυπριακό πρόβλημα» και μέσα από τα γραφόμενά τους ενίσχυσαν την ιδεολογία της Ένωσης, παρά την Ανεξαρτησία του 1960. Belkin & Papadakis, 1998: 707.

<sup>99</sup> Belkin & Papadakis, 1997: 703.

<sup>100</sup> Η Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών δημιουργήθηκε το 1936 ως αντίδραση προς την Παλμεροκρατία που επικρατούσε στην Κύπρο μετά τα Οκτωβριανά. Στόχοι της Εταιρείας ήταν η διαφύλαξη, έκδοση και μελέτη ιστορικού, γλωσσικού και λαογραφικού υλικού που σχετίζεται με την Κύπρο. Κυπριακά Σπουδαί, Δελτίον, 1963: 10.

<sup>101</sup> Η απονομή του χρυσού μεταλλίου του Αποστόλου Βαρνάβα εις τον Δρα Κωνσταντίνου Σπυριδάκη, 1971: 171-172.



Το 1962, η ίδρυση του Κέντρου Επιστημονικών Μελετών επιχείρησε να καλύψει περαιτέρω τις ανάγκες για επιστημονική τεκμηρίωση της κυπρολογικής έρευνας και να ενδυναμώσει τη συνεργασία ανάμεσα στις τοπικές πνευματικές-πολιτιστικές ομάδες και τους φορείς. Απώτερος στόχος του κέντρου ήταν η ανάδειξη και η προβολή του πολιτισμού, της ιστορίας και της ελληνικής ταυτότητας τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Η διοργάνωση του Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου το 1969 (13-19 Απριλίου) στη Λευκωσία με τη συμμετοχή 300 ξένων επιστημόνων και η παρουσίαση πλήθους εργασιών αρχαιολογικού και ιστορικού περιεχομένου επιχειρούσαν να τεκμηριώσουν επιστημονικά τους στόχους του ιδρύματος αλλά και της επίσημης πολιτείας.<sup>102</sup>

Τα διάφορα λαογραφικά σωματεία ή χορευτικά συγκροτήματα συνέβαλλαν επίσης στη διατήρηση, τη διάδοση και την προβολή του λαϊκού πολιτισμού και της τοπικής παράδοσης, όπως έγινε με τη δημιουργία του λαογραφικού/μουσικοχορευτικού συγκροτήματος ΣΥΚΑΛΥ (Συγκρότημα Καλλιτεχνών Λύσης) το 1961.<sup>103</sup> Το προαναφερθέν λαογραφικό σχήμα χρησιμοποιήθηκε από το κράτος συστηματικά, όπως και άλλα τοπικά χορευτικά και μουσικά συγκροτήματα, για εκδηλώσεις στο εσωτερικό και στο εξωτερικό με προφανή την πρόθεση ανάδειξης της τοπικής ελληνοπρεπούς παράδοσης και του λαϊκού πολιτισμού ως τάση προς την ενίσχυση του ελληνοκεντρισμού.

Η εξάρτηση των τοπικών πνευματικών και λαογραφικών σωματείων από την ελληνική κυβέρνηση και την Εκκλησία της Κύπρου υπήρξε έντονη. Δεδομένου ότι από την περίοδο της Τουρκοκρατίας, η Εκκλησία υπήρξε ο πιο οργανωμένος οικονομικά και ιδεολογικά θεσμός στο νησί, ήταν αναμενόμενο όπως η χρηματοδότηση πολιτιστικών εκδηλώσεων και εκδόσεων να βασίζεται σε αυτή. Η έκδοση της *Κυπριακής Λαογραφίας*, το 1938, του Ξενοφώντα Φαρμακίδη, πραγματοποιήθηκε με τη χρηματοδότηση της Εκκλησίας της Κύπρου.<sup>104</sup> Η μακροβιότερη φιλολογική έκδοση στο νησί, το λογοτεχνικό περιοδικό *Πνευματική Κύπρος*, χρηματοδοτήθηκε από την ελληνική πρεσβεία στην Κύπρο,

---

<sup>102</sup> Οι συνέδροι ξεναγήθηκαν στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας και παρακολούθησαν καλλιτεχνική εκδήλωση από το Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου και τοπικά χορωδιακά συγκροτήματα. Η επιλογή του χώρου των εκδηλώσεων δεν ήταν καθόλου τυχαία, αφού το αναστηλωμένο αρχαίο θέατρο αποτελούσε «απόδειξη» της ελληνικής καταγωγής και ταυτότητας των κατοίκων του νησιού. Με το ίδιο σκεπτικό είχε επιλεγεί και ο συγκεκριμένος χώρος για τη διοργάνωση του πρώτου θεατρικού φεστιβάλ, Εβδομάς Ελληνικού Θεάτρου το 1963, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για τα εγκαίνια του αρχαίου θεάτρου μετά την αναστήλωσή του. 300 επιστήμονες εξ 20 χωρών έχουν δηλώσει συμμετοχήν εις το Κυπρολογικό, 1969: 1.

<sup>103</sup> Πάρπα, 2012. Τιμητική διάκριση στο ΣΥΚΑΛΥ, 2013. Το ΣΥΚΑΛΥ ιδρύθηκε το 1961 στο χωριό Λύση και αποτελείται από ψάλτες, λαϊκούς τραγουδιστές, οργανοπαίκτες και διαφόρους μορφωτικούς συλλόγους της κοινότητας που ανέβαζαν θεατρικές παραστάσεις. Το συγκεκριμένο λαογραφικό-μουσικοχορευτικό συγκρότημα ενισχύθηκε οικονομικά από τοπικούς παράγοντες και το κράτος.

<sup>104</sup> Η *Κυπριακή Λαογραφία* του Φαρμακίδη θεωρείται μια από τις καλύτερες μελέτες που έγιναν για τον κυπριακό λαϊκό πολιτισμό.

η οποία υπήρξε επί σειρά ετών ενεργός οικονομικός υποστηρικτής της Βιβλιοθήκης Λαϊκών Ποιητών.<sup>105</sup>

## 2.7. Η Ανάδυση της Νέας Ταυτότητας

Το δίπολο Ανεξαρτησία και Ένωση με τις αντίστοιχες αντιπαραθέσεις στα ζητήματα ταυτότητας κυριάρχησε στην ελληνοκυπριακή κοινότητα. Ο επιχειρηματικός κόσμος (έμποροι, βιοτέχνες, τουριστικοί παράγοντες) και οι εργαζόμενοι στον κρατικό μηχανισμό (δημόσιοι υπάλληλοι), μετά το ορόσημο του 1960, αντιλήφθηκαν ότι τα συμφέροντά τους εξυπηρετούνταν καλύτερα από τη διατήρηση της ανεξαρτησίας. Απέφυγαν όμως να τοποθετηθούν δημόσια στο ζήτημα, αφού οι λεγόμενες ανεξαρτησιακές φωνές είχαν ακόμη μικρή επιρροή στις πολιτικές εξελίξεις. Η ενωτική ιδεολογία εξακολούθησε να έχει μεγάλη απήχηση στον λαό. Η διφορούμενη πολιτική γραμμή της ελληνοκυπριακής πολιτικής ηγεσίας, στα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας, έδωσε στην αστική τάξη την αναγκαία πίστωση χρόνου ώστε να εδραιωθεί οικονομικά και πολιτικά, προτού διαλέξει ξεκάθαρα το ιδεολογικό της στρατόπεδο. Η στροφή στη λεγόμενη «πολιτική του εφικτού» το 1967, έφερε στο προσκήνιο τον λεγόμενο «κυπριωτισμό», ο οποίος αποτέλεσε τη νέα ιδεολογία των ατόμων ή ομάδων που επιθυμούσαν τη διατήρηση του ανεξάρτητου κυπριακού κράτους.<sup>106</sup> Η κυπριακή ταυτότητα υποστηρίχθηκε από μια μερίδα αριστερών διανοούμενων κι ένα μέρος των παραδοσιακών μακαριακών δυνάμεων.<sup>107</sup> Κύριο χαρακτηριστικό της ήταν ότι αντιστρατεύτηκε την επικράτηση του ελληνικού εθνικισμού και τις παρεμβάσεις της Ελλάδας και της Τουρκίας στα εσωτερικά του κράτους. Επικρότησε την απεξάρτηση από τις επιρροές των δύο εθνικών μητροπόλεων (Ελλάδας και Τουρκίας) στις δύο κοινότητες και επιδίωξε τη δημιουργία μιας κυπριακής συνείδησης. Ως εκ τούτου, βασικός στόχος ήταν η στήριξη του νέου κράτους από τους ίδιους τους πολίτες του (Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους), με σκοπό τη διατήρηση

<sup>105</sup> Εκτός από τα *Κυπριακά Χρονικά* που κυκλοφορούσαν μέχρι το 1972, το περιοδικό *Νέα Εποχή* κυκλοφορεί από το 1959 μέχρι σήμερα. Το περιοδικό *Πνευματική Κύπρος* εκδόθηκε από το 1934 και σταμάτησε να κυκλοφορεί το 2011.

<sup>106</sup> Η ιδεολογία του κυπριωτισμού και η ανάλυσή της γίνεται εκτενώς στο βιβλίο *Ολική Κύπρος* του Τουρκοκύπριου ακαδημαϊκού Νιαζί Κιζιλγιουρέκ. Σε αυτό το βιβλίο, πολιτικό-μανιφέστο για την κυπριακή ταυτότητα, υποστηρίζεται η ιδέα ότι η επιβίωση των κατοίκων της Κύπρου εξαρτάται από την ταύτισή τους με τον τόπο τους. Η απόκτηση της συνείδησης της λεγόμενης «μητέρας-Κύπρου» μπορούσε να επέλθει μέσα από την ταυτόχρονη απομάκρυνση των δύο κοινοτήτων από τις «μητέρες-πατρίδες», την Ελλάδα και την Τουρκία. Πεποίθηση του συγγραφέα ήταν ότι οι δύο χώρες (Ελλάδα και Κύπρος) πάντοτε έδιναν προτεραιότητα στην εξυπηρέτηση των δικών τους συμφερόντων και η επέμβασή τους στα εσωτερικά του νησιού υπήρξε μεροληπτική και ζημιογόνα. Επικροτείται ένας υγιής κυπροκεντρισμός, ο οποίος μεριμνά για το καλό των δύο κοινοτήτων μέσα από τον αμοιβαίο σεβασμό και την εμπιστοσύνη. Παρόλο που η πρόταση του Κιζιλγιουρέκ είναι ενδιαφέρουσα, διακρινόταν από μια ρομαντική διάθεση, αφού οι εθνικισμοί στο νησί καθιστούσαν ανέφικτη την πραγματοποίησή της.

<sup>107</sup> Ιωάννου, 2009: 37.

της ανεξαρτησίας. Η ταυτότητα του Κύπριου και ο κυπροκεντρισμός, ως ιδεολογία, είχαν προηγηθεί χρονικά στην τουρκοκυπριακή κοινότητα, διότι οι Τουρκοκύπριοι είχαν αντιδράσει πιο θετικά στις πρόνοιες των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου, σε αντίθεση με τους Ελληνοκύπριους που είδαν την ανεξαρτησία ως την οριστική ματαίωση του ενωτικού οράματος. Οι εξελίξεις μετά το 1963 και η συνεχής άλωση της συνείδησης των μελών των δύο κοινοτήτων από τους εθνικιστικούς μύθους που εξέθρεψαν οι δύο «μητέρες-πατρίδες» και οι διανοητικές ελίτ οδήγησαν σύντομα στην αποτυχία εδραίωσης της κυπριακής ταυτότητας. Το 1967, η άνοδος της Χούντας στην Ελλάδα, η απογοήτευση από την παθητική στάση της Ελλάδας κατά την τουρκική εισβολή (1974) και η άνοδος του μορφωτικού επιπέδου των Ελληνοκυπρίων διευκόλυναν την εκκίνηση της διαδικασίας απεγκλωβισμού τους από τους εθνικούς μύθους. Έτσι, από το 1974 και μετά, αυξήθηκαν οι υποστηρικτές της νέας ταυτότητας και κατακτήθηκαν μεγαλύτερα ερείσματα στην κοινωνία των πολιτών. Η ίδρυση του Νεοκυπριακού Συνδέσμου το 1974 έθεσε ευκρινέστερα και το πολιτικό πλαίσιο της εκκίνησης του αναστοχασμού στα θέματα ταυτότητας στην ελληνοκυπριακή κοινότητα.<sup>108</sup> Ταυτόχρονα σηματοδοτήθηκε η δυναμική εμφάνιση της κυπροκεντρικής ταυτότητας και ο σημαντικός της ρόλος στις μελλοντικές εξελίξεις.

## **B. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1960-1974**

### **Εισαγωγή – Πολιτιστικά Πρόσωπα της Κυπριακής Δημοκρατίας**

Οι πολιτιστικές δράσεις και σχεδιασμοί στην Κυπριακή Δημοκρατία έγιναν σε συνάφεια με τις πολιτικές εξελίξεις στο νησί κατά την περίοδο 1960-1974 και ακολούθησαν δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Με την ανάληψη της διακυβέρνησης του κράτους από την ελληνοκυπριακή κοινότητα, η Κυπριακή Δημοκρατία εμφανίστηκε με δύο πολιτιστικά προφίλ ανάλογα με τον γεωγραφικό χώρο και το κοινό, στο οποίο η καλλιτεχνική δημιουργία και δράσεις απευθυνόταν κάθε φορά. Το πρώτο προφίλ απευθύνθηκε στο εσωτερικό και στην Ελλάδα και το δεύτερο στις υπόλοιπες χώρες. Στο εσωτερικό το βάρος των πολιτιστικών δράσεων και εκδηλώσεων σήκωσαν τα υφιστάμενα λαογραφικά σωματεία, τα οποία πρότειναν ένα φολκλορικό πρόγραμμα εκδηλώσεων διανθισμένο με παραδοσιακούς χορούς, μουσική και τραγούδι. Στόχος τους ήταν η ανάδειξη του

---

<sup>108</sup> Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος υποστηρίζει τη νέα ταυτότητα, την κυπριακή, η οποία προσδιορίζεται γεωγραφικά, έχει συγκεκριμένους στόχους και στηρίζεται ιδεολογικά από ένα νέο είδος εθνικισμού, του πολιτειακού. Αυτός ο εθνικισμός στοχεύει στην υπεράσπιση και διατήρηση της Κυπριακής Δημοκρατίας, ως κρατικής οντότητας και είναι αυτό που ο Smith αποκαλεί πολιτειακό εθνικισμό. Νεοκυπριακός Σύνδεσμος, 2000.

λαϊκότροπου πολιτιστικού αγαθού και η επισήμανση του ελληνοκεντρικού χαρακτήρα της τοπικής παράδοσης. Στο πλαίσιο της ενίσχυσης της εθνικής συνείδησης ενθαρρύνθηκε η φιλοξενία της ελλαδικής πολιτιστικής δημιουργίας στο νησί με τη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων με καλλιτέχνες από την Ελλάδα. Με το δεύτερο πολιτιστικό προφίλ, στο εξωτερικό (εκτός Ελλάδας), το κράτος φρόντισε να δηλώσει το παρόν του εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων που στο μεταξύ επισυνέβαιναν εντός του αλλά και στο διεθνές πολιτικό σκηνικό.<sup>109</sup> Ο κύριος στόχος της πολιτιστικής παρουσίας του στο εξωτερικό αποσκοπούσε στην προβολή και ενδυνάμωση της υπόστασης της νεοσύστατης Κυπριακής Δημοκρατίας, η οποία αμφισβητήθηκε από την Τουρκία μετά την αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από το κράτος μετά το 1963. Έτσι, η συμμετοχή Ελληνοκύπριων καλλιτεχνών – κυρίως εικαστικών – σε διεθνείς εκθέσεις (π.χ. Μπιενάλε, Τριενάλε), εντάχθηκε στο πλαίσιο της άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας και στόχευσε αφενός στην προβολή της σύγχρονης εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας και αφετέρου στην ενδυνάμωση των διεθνών πολιτικών και πολιτιστικών σχέσεων της Κυπριακής Δημοκρατίας με άλλες χώρες.

## **1. Ιδεολογικές Εξαρτήσεις της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας στο Νησί από το Εθνικό Κέντρο**

Η εξάρτηση της εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας στο νησί από το «εθνικό κέντρο» ήταν εμφανής στον τομέα του θεάτρου, της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου στα πρώτα χρόνια μετά την ανεξαρτησία. Εξάιρεση αποτέλεσαν τα εικαστικά, τα οποία έχοντας ως κυριότερο κέντρο αναφοράς το Λονδίνο (παρά την Αθήνα), δεν ακολούθησαν πρακτικές εξυπηρέτησης του ιδεολογικού προγράμματος της ενίσχυσης της ελληνοκεντρικής συλλογικής ταυτότητας. Άξονας αυτής της εξάρτησης υπήρξε η καλλιέργεια ενός πολιτισμικού εθνικισμού, ο οποίος υλοποιείτο τόσο με ενέργειες της ελληνικής κυβέρνησης όσο και με ενέργειες του κυπριακού κράτους με τη μετατροπή

---

<sup>109</sup> Οι πολιτικές εξελίξεις αφορούν στην αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από το συνεταιρικό κράτος το 1963, τις προσπάθειες της Τουρκίας να την υποσκάψει την Κυπριακή Δημοκρατία και την ένταξη στο Κίνημα των Αδελφωτών (Σεπτέμβρη 1961) σε μια προσπάθεια το κράτος να απαλλαγεί από την υποχρέωση να επιλέξει στρατόπεδο, εξαιτίας του ψυχρού πολέμου που βρισκόταν σε εξέλιξη. Καζαμιάς, 2012: 3. Ο Μακάριος για τη μετάβασή του σε διάσκεψη των Αδελφωτών ανέφερε σε δηλώσεις του την ανάγκη να προστατευτεί η Κυπριακή Δημοκρατία από τον ιμπεριαλισμό και να αυξήσει το κύρος της. Ο Μακάριος θα μετάσχη διασκέψεως εις την Νιγηρίαν δια το θέμα Ροδεσίας, 1966: 1. Στο πλαίσιο της άσκησης εξωτερικής πολιτικής, το κράτος συνήψε διμερείς σχέσεις με γειτονικά αραβικά κράτη και τις χώρες του πρώην Σοσιαλιστικού Μπλοκ περιλαμβανομένης και της Σοβιετικής Ένωσης στο πλαίσιο της ενίσχυσης της επιρροής της ιδεολογίας του «διεθνισμού». Ο διεθνισμός ως ιδεολογία στόχευε στη διεθνή αλληλεγγύη, η οποία μπορεί να επιτευχθεί με την ένωση των λαών και τη διεθνή συνεργασία. Η συγκεκριμένη ιδεολογία έμοιαζε να ήταν το πιο συμφέρον – ιδεολογικό – στρατόπεδο για την Κυπριακή Δημοκρατία την περίοδο 1960-1974, αφού ακόμη το κυπριακό κράτος κατά τη δεκαετία του '60 προσπαθούσε να αντισταθεί στον νεο-αποικιακό έλεγχο των χωρών του ΝΑΤΟ που ήταν οι εγγυήτριες δυνάμεις. Παράλληλα, το κράτος με αυτές τις κινήσεις ισχυροποιούσε τη διεθνή αναγνώριση και υπόστασή του με τα ψηφίσματα που πήρε από τον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών.

διαφόρων μορφών τέχνης σε εργαλεία χειραγώγησης της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας. Ως εκ τούτου, οι διάφορες πολιτιστικές ανταλλαγές ανάμεσα στις δύο χώρες είχαν ως γνώμονά τους την προσπάθεια εμπέδωσης της συλλογικής συνείδησης στους αποδέκτες, ένθεν και ένθεν. Με την ευκαιρία διάφορων πολιτιστικών συμβάντων, η ελληνοκυπριακή καλλιτεχνική κοινότητα εμφανίστηκε στον ελλαδικό χώρο για να εκφράσει, εκ μέρους του συνόλου των Ελληνοκυπρίων, ευγνωμοσύνη στο ελληνικό κράτος και τον λαό για τη συμπαράστασή τους στον αγώνα τους για εθνική ολοκλήρωση. Η διοργάνωση εικαστικών εκθέσεων Ελληνοκυπρίων ζωγράφων, η παρουσίαση θεατρικών παραγωγών του ΟΘΑΚ (Οργανισμός Θεατρικής Ανάπτυξης Κύπρου) με εγχώρια θεατρικά έργα και η παρουσίαση χορευτικών προγραμμάτων από παραδοσιακά-λαογραφικά συγκροτήματα στο πλαίσιο – κυρίως – τοπικών φεστιβάλ στον ελλαδικό χώρο, λειτούργησαν στη λογική ενός πολιτισμικού αντίδωρου στους Έλληνες «αδελφούς».<sup>110</sup> Οι πολιτιστικές ανταλλαγές ανάμεσα σε Ελλάδα και Κύπρο συντηρούσαν επιπρόσθετα το αίσθημα εγγύτητας που ήθελαν να καλλιεργήσουν και η υπογραφή διμερών πολιτιστικών συμφωνιών διευκόλυνε την επίτευξη του προαναφερόμενου στόχου. Ο όρος «πολιτιστική ανταλλαγή» που περιλαμβανόταν σε αυτές τις συμφωνίες, αποδείχθηκε όμως περισσότερο υλοποιήσιμος για την ελλαδική πολιτεία παρά για την κυπριακή, αφού οι οικονομικές δυσχέρειες του κράτους ελαχιστοποίησαν την κυπριακή πολιτιστική παρουσία στο ελλαδικό κοινό.

Στον χώρο του θεάτρου, οι δύο διάδοχοι κρατικοί θεατρικοί φορείς (Οργανισμός Θεατρικής Ανάπτυξης Κύπρου και Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου) δυσκόλεψαν τις εγχώριες θεατρικές δυνάμεις από το να αναδείξουν αυτόνομα τις δυνατότητές τους, υποκριτικά και σκηνοθετικά. Οι αποφάσεις τους ενθάρρυναν την ανάμειξη της μητρόπολης στα θεατρικά δρώμενα του τόπου αποσκοπώντας στην εμπέδωση της ελληνοκεντρικής ταυτότητας μέσω του θεάτρου. Αυτή η εξάρτηση από το «εθνικό κέντρο» φαίνεται από το γεγονός ότι ο ΘΟΚ, από το 1971 μέχρι το 1974, λειτούργησε με καλλιτεχνικούς διευθυντές τους Νίκο Χατζίσκο και Σωκράτη Καραντινό, Ελλαδίτες θεατράνθρωπους, ενώ ταυτόχρονα οι πλείστες σκηνοθεσίες έργων δίνονταν σε Ελλαδίτες σκηνοθέτες. Οι δύο αυτές ενέργειες παραγκώνιζαν και αμφισβητούσαν τους Ελληνοκυπρίους σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Ο διευθυντής του ΘΟΚ, Χατζίσκος (1971-1972), υποστήριξε ότι, «η Κύπρος χρειάζεται ηθοποιούς ποιότητας και σκηνοθέτες από την Ελλάδα για να καλύψουν τα υφιστάμενα κενά»<sup>111</sup> και το ότι, «η στελέχωση του ΘΟΚ με ηθοποιούς ποιότητας και όχι βεντετών θα είναι υπέρ των Κυπρίων. Διότι εάν

<sup>110</sup> Ενθουσιώδης υποδοχή του ΟΘΑΚ εις την Ρόδο με το έργο «Ανάξιος», 1963: 6. Η Κύπρος εις το Διεθνές Φεστιβάλ Λευκάδος, 1965: 1. Κύπριοι χορευταί εις το Φεστιβάλ Αθηνών, 1963: 1.

<sup>111</sup> Ηθοποιοί ποιότητας εξ Ελλάδος εις τον ΘΟΚ τακτικά, 1972: 8.

εμφανίζονται δίπλα σε κορυφαίους Ελλαδίτες συναδέλφους των και ‘στέκουν’, τότε το όφελος γι’ αυτούς θα είναι τεράστιον».<sup>112</sup> Στα λεγόμενά του αποτυπωνόταν η αμφισβήτηση της επάρκειας των Ελληνοκυπρίων ηθοποιών, σε μια προσπάθεια να δικαιολογήσει το γεγονός ότι δεν δόθηκαν ευκαιρίες στους εγχώριους ηθοποιούς και σκηνοθέτες για να αναδείξουν τις ικανότητές τους.<sup>113</sup> Η ιδεολογική ταύτιση και εξάρτηση από το «εθνικό κέντρο» ενισχύθηκε περαιτέρω και μέσα από τις επιλογές ρεπερτορίου που έκανε ο ΟΘΑΚ και αργότερα ο ΘΟΚ, αφού παρατηρήθηκε το φαινόμενο να ανεβάζονται έργα που παράλληλα φιλοξενούνταν σε θεατρικές σκηνές στην Ελλάδα.<sup>114</sup>

Στο πλαίσιο των θεατρικών ανταλλαγών, η κυπριακή πολιτεία διευκόλυνε τη μεταφορά κυπριακών θεατρικών παραστάσεων του ΟΘΑΚ στην Ελλάδα. Θεατρικά έργα Ελληνοκυπρίων θεατρικών συγγραφέων μέσα στα οποία αντικατοπτριζόταν ο πόθος για εθνική ολοκλήρωση αποτέλεσαν την εμπροσθοφυλακή δύο θεατρικών περιοδειών στην Ελλάδα: η πρώτη ήταν το 1963 στη Ρόδο, με το έργο της Ρήνας Κατσελλή, *Ο Ανάξιος*.<sup>115</sup> Το έργο βραβεύτηκε στον διαγωνισμό συγγραφής θεατρικού έργου που είχε προκηρύξει νωρίτερα το Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης και επικεντρωνόταν στον αγώνα των Ελληνοκυπρίων κατά των Βρετανών. Στο σκεπτικό της βράβευσής του αλλά και στο ανέβασμά του από τον ΟΘΑΚ υπήρχαν σαφείς ιδεολογικές σκοπιμότητες. Τον επόμενο χρόνο, το 1964, η περιοδεία του κρατικού θεατρικού οργανισμού πραγματοποιήθηκε στη Ρόδο και στην ελληνοκυπριακή παροικία στο Λονδίνο με το έργο, *Η Ταλλού η Προξενήτρα*, του Μιχάλη Πιτσιλλίδη. Πρόκειται για μια κυπριακή ηθογραφία στην κυπριακή διάλεκτο με έντονα τα λαογραφικά στοιχεία, με αναφορές στην καθημερινότητα των κατοίκων και στους πόθους τους για τη ζωή και την εθνική ολοκλήρωσή τους. Αν συγκριθεί η ένταση της ανταλλαγής θεατρικών παραγωγών μεταξύ των δύο χωρών, οι ελλαδικές θεατρικές παραστάσεις στο νησί ήταν σαφώς περισσότερες από τις κυπριακές που περιόδευαν στον ελλαδικό χώρο. Διαφαίνεται ότι τη δεκαετία του 1960 το κράτος είχε ως σημείο αναφοράς της θεατρικής πολιτικής του μια ιδεολογική

---

<sup>112</sup> Ο.π.

<sup>113</sup> Το 1971, τον πρώτο χρόνο της ίδρυσης του ΘΟΚ, το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας παραχώρησε δωρεάν δύο ηθοποιούς του για να υποδυθούν την Κλυταιμνήστρα και τον Αγαμέμνονα στην παράσταση *Αγαμέμνονας* που ανέβασε ο οργανισμός. Βοήθεια του Εθνικού Θεάτρου, 1971: 6. Η εργοδότηση Ελλαδιτών ηθοποιών, αντί κυπρίων, προκάλεσε τη διαμαρτυρία του Σωματείου Ελλήνων Κυπρίων Ηθοποιών (ΣΕΚΗ), το οποίο εκπροσωπούσε συνδικαλιστικά τους Κύπριους ηθοποιούς. Το σωματείο έκρουσε τον κώδωνα του κινδύνου σχετικά με τις μετακλήσεις Ελλαδιτών συναδέλφων από το κρατικό θέατρο, αφού θεωρούσε ότι αυτή η ενέργεια αποτελούσε εμφανή παραγκωνισμό των ηθοποιών μελών του. Ηθοποιοί ποιότητας εξ Ελλάδος εις τον ΘΟΚ τακτικά, 1972: 8. Επίσης σε άρθρο του ο Δημήτρης Παπαδημητρίου ανέφερε, «ας μην υποτιμούμεν τις κυπριακές καλλιτεχνικές δυνάμεις πριν τις δούμε και τις δοκιμάσουμε [...] η αστόχαστη και απρογραμματίστη χρησιμοποίηση ξένων σκηνοθετών και ηθοποιών μπορεί να καταντήσει στο τέλος να γίνη οικονομική εκμετάλλευση του ΘΟΚ αντί να είναι καλλιτεχνική προσφορά εις το θέατρο και εις τον τόπον μας γενικά». Παπαδημητρίου, 1972: 3.

<sup>114</sup> Κωνσταντίνου, 2007: 274.

<sup>115</sup> Ενθουσιώδης υποδοχή του ΟΘΑΚ εις την Ρόδο, 1963: 1. Σχετική αναφορά στο έργο *Ο Ανάξιος*, το οποίο σημειωτέον ήταν και το πρώτο κυπριακό θεατρικό που ανέβηκε από τον ΟΘΑΚ, στους Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 528.

ζυγαριά, στην οποία βαρύνουσα σημασία είχε η ενδυνάμωση της ελληνοκεντρικής συλλογικής ταυτότητας, μια διαδικασία που θεωρήθηκε «ορθό» να περάσει μέσα από τη φιλοξενία ελλαδικών θιάσων. Έτσι το κυπριακό κράτος μέσω της ΕΚΣ και αργότερα μέσω της Μορφωτικής Υπηρεσίας διευκόλυνε ποικιλοτρόπως την έλευση της ελλαδικής θεατρικής δημιουργίας, αδιαφορώντας για την ανάσχεση που προκαλούσε στην ανάπτυξη και στην εξέλιξη της ελληνοκυπριακής θεατρικής δημιουργίας. Η χρηματοδότηση της συμμετοχής ελλαδικών θιάσων σε διοργανώσεις και σε μεμονωμένες εκδηλώσεις αποστερούσε χρήματα από τη στήριξη των τοπικών θιάσων, κυρίως ερασιτεχνικών. Η εγχώρια θεατρική δημιουργία παρέμεινε εκτεθειμένη στον έντονο ανταγωνισμό με τους ελλαδικούς θιάσους. Ο κριτικός θεάτρου Τεύκρος Ανθίας, επισήμανε σε άρθρο του στον τύπο ότι, «δεν άφηναν το κυπριακό θέατρο να αναπνεύσει, δημιουργώντας θεατρική συμφόρηση»,<sup>116</sup> υπονοώντας τον κορεσμό και την οικονομική ασφυξία που παρατηρήθηκε στους εγχώριους θιάσους, στη δεκαετία του 1960, εξαιτίας της έντονης παρουσίας ελλαδικών θιάσων.<sup>117</sup> Η δημιουργία του ΟΘΑΚ το 1961 και η συμβολική προσωπική εισφορά του Μακαρίου έστειλαν, από τη μια, το μήνυμα ότι η πολιτεία επιθυμούσε να σταθεί αρωγός του κυπριακού θεάτρου.<sup>118</sup> Παρόλα αυτά, την ίδια στιγμή το ελληνοκυπριακό θέατρο υπονομευόταν από τις συχνές μετακλήσεις ελλαδικών θιάσων, στις οποίες το κυπριακό κοινό έδειχνε την προτίμησή του. Το αποτέλεσμα ήταν το 1968 ο ΟΘΑΚ να κλείσει λόγω οικονομικών προβλημάτων.<sup>119</sup> Αυτή η εξέλιξη ώθησε την κυπριακή πολιτεία στο να αναλάβει την πρωτοβουλία για οριστική επίλυση του θέματος της αναγκαιότητας ύπαρξης ή όχι ενός κρατικού θεατρικού οργανισμού. Ο Τάκης Μουζενίδης, Ελλαδίτης σκηνοθέτης, ανέλαβε την ευθύνη σύνταξης μιας έκθεσης με χρηματοδότηση από την ΟΥΝΕΣΚΟ, η οποία να διερευνά το ζήτημα. Η Έκθεση

---

<sup>116</sup> Ανθίας, 1946: 2.

<sup>117</sup> Η παρουσία ενός Ελλαδίτη κινηματογραφικού αστέρα σε μια θεατρική παράσταση είχε κίνητρο το πρόσκαιρο κέρδος και όχι τη θεατρική αισθητική, όπως αναφέρει η Άντρη Κωνσταντίνου. Παρόλα αυτά οι ελλαδικές παραστάσεις κατάφερναν να «κλέβουν» το ενδιαφέρον του κυπριακού θεατρόφιλου κοινού ενώ οι τοπικοί θίασοι έμεναν χωρίς κοινό. Κωνσταντίνου, 2007: 133. Από την άλλη, οι προσπάθειες ενίσχυσης των κυπριακών παραγωγών και θιάσων με το ανέβασμα έργων του πιο «σοβαρού» ρεπερτορίου, ως αντίβαρο στην έλευση θιάσων ρεπερτορίου από την Ελλάδα, δεν έφεραν τα επιθυμητά αποτελέσματα σε ό,τι αφορά στην ανταπόκριση του κοινού-θεατών. Το ζήτημα της απουσίας κοινού από κυπριακές θεατρικές παραγωγές δεν συνδέεται με το επίπεδο των Κυπρίων ηθοποιών, αλλά με τον σνομπισμό και την ξενομανία και την έλλειψη αισθητικής από την αστική τάξη. Ο θίασος Βουγιουκλάκη, το κυπριακό θέατρο και το κοσμικό μας κοινό, 1962: 5. Νικολάου, 1973: 2.

<sup>118</sup> Ο Μακαριώτατος επροικοδότησε με 5000 λίρες τον Οργανισμό Θεατρικής Αναπτύξεως, 1961: 6. Στο σχετικό άρθρο αναφέρονται επίσης οι στόχοι της ίδρυσης του ΟΘΑΚ, οι οποίοι ήταν «ανάμεσα σε άλλα να συμβάλει εν τω πλαισίου των ειδικών αυτών σκοπών και επιδιώξεων της την ανύψωση εν γένει της καλλιτεχνικής, εκπολιτιστικής και πνευματικής στάθμης του Ελληνικού Κυπριακού λαού και εις την διατήρησιν, την καλλιέργεια και προβολήν των εθνικών και λαϊκών αυτού παραδόσεων».

<sup>119</sup> Οι ερασιτεχνικοί θεατρικοί όμιλοι και ομάδες που παρέμειναν εν ενεργεία μετά το κλείσιμο του ΟΘΑΚ στόχευσαν στη μαζική προσέλκυση λαϊκών στρωμάτων της κοινωνίας στις παραστάσεις τους για να αντεπεξέλθουν οικονομικά. Έχοντας έγνοια την οικονομική τους επιβίωση οδηγήθηκαν σε επιλογές ενός ελαφριού-λαϊκού θεατρικού ρεπερτορίου, όπως ήταν οι μουσικοχορευτικές παραστάσεις τύπου επιθεώρησης, με το σκεπτικό ότι αυτές αποτελούσαν λύσεις συμβατές με τις ανάγκες ψυχαγωγίας της μάζας του ελληνοκυπριακού κοινού. Ως εκ τούτου, απαξιώθηκαν έργα από το κλασικό παγκόσμιο δραματολόγιο, τα οποία ο μέσος Ελληνοκύπριος θεατρόφιλος σπάνια είχε πλέον τη δυνατότητα να παρακολουθήσει σε θεατρικές σκηνές στην Κύπρο.

Μουζενίδη κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ήταν επιβεβλημένη ανάγκη η ίδρυση ενός κρατικού θεάτρου και το κράτος ενεργώντας ανάλογα προχώρησε στη σύσταση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (ΘΟΚ), το 1971. Η επιλογή του Μουζενίδη υποδεικνύει – εκ νέου – την εμπιστοσύνη της πολιτείας προς Ελλαδίτες εμπειρογνώμονες στα θέματα πολιτιστικής ανάπτυξης, όπως έγινε νωρίτερα (1966) στην περίπτωση του Τώνη Σπητέρη, ο οποίος ανέλαβε καθήκοντα πολιτιστικού συμβούλου της Κυπριακής Δημοκρατίας. Επιπλέον αναδεικνύεται η επιθυμία του κυπριακού κράτους για ταύτιση με το «εθνικό πολιτιστικό κέντρο» στα ζητήματα πολιτιστικής πολιτικής, αφού θεωρούσε ότι με αυτό τον τρόπο θωράκιζε την ταυτότητα και τη συνέχιση της ύπαρξης των Ελληνοκυπρίων στο νησί.

Στον χώρο του κινηματογράφου, η παραγωγή ταινιών και ντοκιμαντέρ την περίοδο της ανεξαρτησίας μέχρι το 1974 ήταν μικρή λόγω της έλλειψης υποδομών (στούντιο, μηχανήματα, εργαστήρια τεχνικής φιλμ κτλ.) και των οικονομικών δυσκολιών του κράτους.<sup>120</sup> Η θεματολογία υπήρξε το απότοκο της προσπάθειας ανάδειξης της ελληνικής πολιτισμικής καταγωγής των Ελληνοκυπρίων και οι παραγωγές επικεντρώθηκαν θεματολογικά στην ιστορία του νησιού, στην αρχαία πολιτιστική κληρονομιά τους και στους εθνικούς αγώνες για την Ένωση. Η υλοποίηση κινηματογραφικών παραγωγών ανατέθηκε σε εργαζόμενους στο ΡΙΚ, τον ημικρατικό οργανισμό ραδιοφωνίας και τηλεόρασης. Ο οργανισμός διέθετε τις υλικές υποδομές και το τεχνικό προσωπικό (σκηνοθέτες, σεναριογράφους και παραγωγούς) για να φέρει εις πέρας κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές. Επιπλέον, το γεγονός ότι το ΡΙΚ ήταν κρατικά χρηματοδοτούμενο διευκόλυνε τον έλεγχο, τον καθορισμό και την εναρμόνιση του κινηματογραφικού προϊόντος, που προβαλλόταν στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, με τις ιδεολογικές προτεραιότητες της εκάστοτε πολιτικής εξουσίας. Ελληνοκυπριακές κινηματογραφικές παραγωγές προβλήθηκαν στο ελλαδικό κοινό μέσω του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και οι βραβεύσεις που απέσπασαν αποτέλεσαν περισσότερο συμβολικές κινήσεις ηθικής συμπαράστασης στον «κυπριακό ελληνισμό» για τον «εθνικό αγώνα» που διεξήγαγε τη δεδομένη περίοδο (1960-1974), παρά επιβράβευση της καλλιτεχνικής τους αξίας. Από το 1965 μέχρι το 1973, τέσσερις ελληνοκυπριακές

---

<sup>120</sup> Οι παραγωγές του ΡΙΚ τη δεδομένη περίοδο (1960-1974) επικεντρώθηκαν στην ιστορία (νεότερη και αρχαία), τον πολιτισμό και την κυπριακή παράδοση. Ταινίες όπως, *Οι τοιχογραφίες της Ασίνου*, *Η βυζαντινή τέχνη στην Κύπρο*, *Σαλαμίνα*, *Φυγή* εξυπηρέτησαν τους προαναφερόμενους στόχους. Το πρώτο ντοκιμαντέρ αφορούσε τις στιγμές της άφιξης του Μακαρίου στην Κύπρο μετά την υπογραφή των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου. Ο στόχος της καταγραφής των συγκεκριμένων στιγμών και η προβολή τους μέσω του ΡΙΚ ήταν αυταπόδεικτος, αφού ήταν μια εποχή κατά την οποία οι Ελληνοκύπριοι έπρεπε να πεισθούν για την ορθότητα της υπογραφής των Συμφωνιών Ζυρίχης Λονδίνου. Τα επόμενα χρόνια ο Χαρίλαος Παπαδόπουλος σκηνοθέτησε για το ΡΙΚ τις ταινίες, *Λευκωσία* (1962), *Το νησί της Αφροδίτης* (1963), *Εποποιία της Κύπρου* (1965) και *Βότρους της Κύπρου* (1968) αναφορικά με την Κύπρο και τους αγώνες της για ελευθερία. Ο Γιώργος Λανίτης επίσης εργαζόμενος στο ΡΙΚ σκηνοθέτησε τις ταινίες, *Ο Κόσμος του Διαμαντή* (1967), *Στα περίχωρα της Κερύνειας*, *Ποιήματα της Αγάπης* (1973) και *Επικοινωνία* (1970) με θέμα τον πολιτισμό και την παράδοση του νησιού. Κλεάνθους, 2006.



ταινίες έτυχαν βράβευσης στο ελλαδικό φεστιβάλ. Η αρχή έγινε το 1965 με το τρίτο βραβείο στην ταινία *Το νησί της Αφροδίτης* του Χαρίλαου Παπαδοπούλου, η οποία είχε θέμα της την ιστορία του νησιού. Την επόμενη χρονιά, το 1966, ο Μιχάλης Παπάς συμμετείχε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με την ταινία μεγάλου μήκους *Δικαίωμα Ιδιώτου*, η οποία εστίαζε στον αγώνα της ΕΟΚΑ. Το 1970 ακολούθησε η βράβευση της ταινίας *Επικοινωνία* του Γιώργου Λανίτη με το βραβείο της καλύτερης ξένης ταινίας μικρού μήκους, ενώ το 1973 το ντοκιμαντέρ *Γρηγόρης Αυξεντίου, ένας ήρωας με μνημογνόμιο* του Γιώργου Φιλή απέσπασε το βραβείο της αρτιότερης παραγωγής και της καλύτερης μουσικής. Η ταινία του Λανίτη είχε θέμα τον αντιαποικιακό αγώνα των Ελληνοκυπρίων κατά των Άγγλων και επικεντρωνόταν στον ήρωα Γρηγόρη Αυξεντίου, όπως και η ταινία του Φιλή. Στον αντίποδα των προαναφερόμενων βραβεύσεων με τις προφανείς ιδεολογικές προεκτάσεις, οι βραβεύσεις των ταινιών *Στέλλα* και *Ηλέκτρα* του Ελληνοκύπριου σκηνοθέτη Μιχάλη Κακογιάννη στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκη με το βραβείο καλύτερης ταινίας το 1960 και το 1962 αντίστοιχα και βραβεία σε άλλα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ (όπως έγινε στο Φεστιβάλ Καννών), είχαν υποβαθμιστεί από την κυπριακή κυβέρνηση, αφού η θεματολογία τους δεν εξυπηρετούσε τους ιδεολογικούς-πολιτικούς στόχους του κυπριακού κράτους. Η στάση της πολιτείας απέναντι στο έργο του Κακογιάννη άλλαξε, όταν ολοκλήρωσε την ταινία *Ατίλας '74*, ένα ντοκιμαντέρ-οδοιπορικό στους προσφυγικούς καταυλισμούς με αναφορές στα κοινωνικά προβλήματα που δημιούργησε η τουρκική εισβολή. Το Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών με ανακοίνωση καλούσε τους Ελληνοκύπριους να παρακολουθήσουν την ταινία για να αναβιώσουν το δράμα της εισβολής και να ενισχύσουν τη θέληση επαναδιεκδίκησης των κατεχομένων εδαφών.<sup>121</sup> Αυτή η προτροπή επιβεβαιώνει την πρόθεση της πολιτείας να προσδίδει κυρίως πολιτική χροιά στην τέχνη του κινηματογράφου και να θέτει σε δεύτερη μοίρα την αισθητική εξέλιξή του. Στο εσωτερικό, τα προαναφερόμενα ελληνοκυπριακής παραγωγής ντοκιμαντέρ δεν έτυχαν διανομής στους διάφορους τοπικούς κινηματογράφους, για αυτό και τελικά προβλήθηκαν από τον κρατικό τηλεοπτικό φορέα (ΡΙΚ).<sup>122</sup>

<sup>121</sup> Ένα φιλμ που όλοι πρέπει να δουν, 1975: 8.

<sup>122</sup> Η τάση των ιδιοκτητών κινηματογραφικών αιθουσών να σκέφτονται βραχυπρόθεσμα, έχοντας ως βάση τις εισπράξεις, συνέδραμε στη διαμόρφωση ενός προγράμματος προβολών, όπου τη μερίδα του λέοντος είχαν οι ελληνικές ταινίες και οι αμερικανικές παραγωγές τύπου western. Αναφορικά με τις προβολές ελληνικών ταινιών, από τη λεγόμενη «χρυσή» εποχή του ελληνικού κινηματογράφου, φαίνεται ότι η γλώσσα (ελληνική) και η θεματολογία τους (μικροαστικής ηθικολογίας κοινωνικά δράματα της μεταπολεμικής Ελλάδας ή ελαφριές μουσικοχορευτικές κωμωδίες με πασίγνωστους Έλληνες ηθοποιούς) αποτέλεσαν μια βολική συνταγή για προσέλκυση μεγάλου αριθμού θεατών. Η σχεδόν αποκλειστική προβολή ελληνικών ταινιών στις ελληνοκυπριακές κινηματογραφικές αίθουσες ικανοποιούσε, εξάλλου, τις ανάγκες του κοινού να ζήσει, να ψυχαγωγηθεί και να ταυτιστεί με οικείες καταστάσεις. Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu αναφέρει ότι, «στο θέατρο όπως και στον κινηματογράφο, το λαϊκό κοινό αρέσκεται στην πλοκή που λογικά και χρονολογικά προσανατολίζεται στο 'happy end' ενώ βρίσκει καλύτερα τον εαυτό του σε πρόσωπα και καταστάσεις απλά σκιαγραφημένα παρά τις διαφορούμενες και συμβολικές ανθρώπινες μορφές και

Στη λογοτεχνία, στις πλείστες περιπτώσεις η θεματολογία εστίασε στο να δώσει ένα εθνικοπατριωτικό στίγμα, το οποίο συντηρούσε έναν παρατεταμένο Αλυτρωτισμό στους Ελληνοκυπρίους ως αποτέλεσμα της νωπής ακόμη επιθυμίας για Ένωση. Με επίκεντρο την κυπριακή ιστορία, οι Ελληνοκύπριοι λογοτέχνες αναδείκνυαν στα έργα τους την αλαζονεία των κατακτητών, τις δυσκολίες των κατακτημένων και την ψυχολογία τους εξαιτίας της διάψευσης του ενωτικού οράματός τους. Η επίδραση του μητροπολιτικού λογοτεχνικού κέντρου εξακολούθησε τη μετα-ανεξαρτησιακή περίοδο να είναι ισχυρή σε μια μεγάλη μερίδα Ελληνοκύπριων λογοτεχνών. Αυτή η επίδραση διαχεόταν μέσα από τα διάφορα ελληνοκυπριακά λογοτεχνικά περιοδικά, όπου φιλοξενούνταν συχνά Ελλαδίτες λογοτέχνες, οι οποίοι μέσα από τα κείμενα τους ενίσχυαν έμμεσα τις τάσεις μιμητισμού που υπήρχαν στους εγχώριους λογοτέχνες.<sup>123</sup> Μερικοί θεώρησαν ότι η επαφή με Ελλαδίτες ομότεχνούς τους αποτέλεσε αφορμή για να ανακαλύψουν και να εκτιμήσουν τον πολιτισμικό θησαυρό της χώρας τους.<sup>124</sup> Γνώρισμα της περιόδου 1960-1974 υπήρξε επίσης η εκκίνηση της προσέγγισης ζητημάτων μέσα από μια υπαρξιακή και ιστορικο-πολιτική προοπτική. Ως αποτέλεσμα αυτής της προσέγγισης ήταν η διεύρυνση της αναζήτησης πέρα από το ατομικό και το τοπικό επίπεδο.<sup>125</sup> Μια ομάδα νεότερων λογοτεχνών όπως ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης, Μιχάλης Πασιαρδής, Κώστας Παστελλάς και Πίτσα Γαλάζη βρέθηκαν, την εποχή αυτή, να διανύουν μια φάση πειραματισμού, η οποία τους προετοίμασε για να συγκροτήσουν τη λεγόμενη «Γενιά του 1974» στην ελληνοκυπριακή λογοτεχνία. Υπό το βάρος των πολιτικών εξελίξεων και της αναθεώρησης των ζητημάτων συλλογικής ταυτότητας, η συγκεκριμένη ομάδα λογοτεχνών διένυσε μετά την εισβολή την περίοδο της ωριμότητάς της, όπου και απέδωσε έργα σε νέες φόρμες.

---

πράξεις». Η ανάλυση αυτή αποσαφηνίζει για εμάς την απήχηση που είχαν οι συγκεκριμένες ταινίες στο ελληνοκυπριακό κοινό. Bourdieu, 2011: 77. Με αυτές τις επιλογές, οι αιθουσάρχες διαμόρφωσαν ένα κοινό με συγκεκριμένη αισθητική και προτιμήσεις στον κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, όμως, στέρησαν από το εγχώριο κοινό τη δυνατότητα παρακολούθησης κινηματογραφικών ταινιών διαφορετικής αισθητικής και θεματικής, όπως από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο (π.χ. τον ιταλικό νεορεαλισμό και τον ανεξάρτητο κινηματογράφο). Όταν ξεκίνησε η περίοδος της παρακμής του ελληνικού κινηματογράφου και ταυτόχρονα η ακμή της ιδιωτικής τηλεόρασης, το κοινό εγκατέλειψε τις κινηματογραφικές αίθουσες, με αποτέλεσμα πολλές από αυτές να κλείσουν οριστικά.

<sup>123</sup> Τα κυριότερα λογοτεχνικά περιοδικά ήταν η *Νέα Εποχή* (1959) με αριστερό προσανατολισμό, η *Πνευματική Κύπρος* (1960) που πρόκειται στη Δεξιά με έντονο ελληνοκεντρικό χαρακτήρα και τα *Κυπριακά Χρονικά* (1960) από τον χώρο του Κέντρου. Το περιοδικό *Πνευματική Κύπρος* εξαρχής είχε έντονο ελληνοκεντρικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τις προγραμματικές διακηρύξεις του λόγιου εκπαιδευτικού Κωνσταντίνου Σπυριδάκη, στόχος του περιοδικού ήταν να μεταλαμπαδεύσει τις ελληνικές πνευματικές δυνάμεις στην Κύπρο και στην Ανατολή. Η *Φιλολογική Κύπρος* (1960) υπήρξε επίσης ένα βραχύβιο περιοδικό υπό την εκδοτική ευθύνη του Σπυριδάκη με παρόμοιο ιδεολογικό περιεχόμενο. Κεχαγιόγλου, Παπαλεοντίου, 2010: 450, 451.

<sup>124</sup> Τα ποιήματα του Σεφέρη για την Κύπρο και την ιστορία της αποτέλεσαν αφορμή για μερίδα Ελληνοκύπριων λογοτεχνών να επανασυνδεθούν με την ιστορία του νησιού τους και να οδηγηθούν σε παρόμοιες «σεφερειακές» θεματολογικές με έντονη την ελληνοκεντρική διάσταση. Μερικοί άλλοι λογοτέχνες επιδόθηκαν σε νέες υφολογικές ποιητικές απόπειρες μακριά από μιμητισμούς τύπου «σεφερισμού», όπως αναφέρει ο Κεχαγιόγλου. Ένας από τους σημαντικότερους λογοτέχνες της νεότερης ελληνοκυπριακής λογοτεχνίας, κατά τη δεκαετία του 1960, ο Κώστας Μόντης αξιοποιώντας τον καθαφικό ιστορισμό και την καρυστακική μελαγχολία διατυπώνει στα ποιήματα και στις νουβέλες του όψεις της πολιτικής ζωής του κυπριακού ιστορικού παρελθόντος και παρόντος. Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 461.

<sup>125</sup> Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 455, 489, 497.

Τα εικαστικά, σε αντιδιαστολή με το θέατρο, τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, είχαν ως κύριο σημείο αναφοράς τους όχι τον ελλαδικό χώρο αλλά τον αγγλικό, αφού εκεί σπούδασαν οι πλείστοι Ελληνοκύπριοι εικαστικοί.<sup>126</sup> Αν και το Λονδίνο, τη δεκαετία του '50 και αρχές του '60, ήταν καλλιτεχνική «περιφέρεια» σε σχέση με τα «κέντρα» των εξελίξεων που ήταν κυρίως το Παρίσι και στη συνέχεια η Νέα Υόρκη, εντούτοις αποτέλεσε ιδανικό καλλιτεχνικό περιβάλλον για τη νέα γενιά Ελληνοκύπριων καλλιτεχνών που σπούδαζε εκεί, λόγω της παρουσίας μιας ευρείας γκάμας τάσεων, εκφράσεων και ερεθισμάτων.<sup>127</sup> Η νέα αυτή γενιά, η οποία αποτέλεσε τη «δεύτερη γενιά» Ελληνοκυπρίων εικαστικών με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Χριστόφορο Σάββα, διαδέχθηκε την πρώτη γενιά (των Αδαμάντιου Διαμαντή,<sup>128</sup> Τηλέμαχου Κάνθου,<sup>129</sup> Γεώργιου Πολυβίου Γεωργίου<sup>130</sup> κ.α.) εισάγοντας συστηματικά στην κυπριακή τέχνη στον μοντερνισμό και φέρνοντας την σε επαφή και με άλλα σύγχρονα διεθνή καλλιτεχνικά ρεύματα. Ο ελληνοκυπριακός μοντερνισμός ως ένας «άλλος μοντερνισμός της περιφέρειας», κατά τον Αντώνη Δανό, δέχθηκε αφενός επιρροές από τα διάφορα καλλιτεχνικά «κέντρα», αφετέρου όμως προσαρμόστηκε δημιουργικά με το εγχώριο πολιτιστικό πλαίσιο.<sup>131</sup> Οι νεότεροι μοντερνιστές απέφυγαν την ενασχόληση με τα ιδεολογικά ζητήματα αναφορικά με την «κυπριακότητα» και την «ελληνικότητα», πράγμα που δεν κατάφεραν να αποφύγουν οι Ελληνοκύπριοι λογοτέχνες. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο μοντερνισμός, έστω σε μια ηπιότερη μορφή, ενυπάρχει και στο έργο των σημαντικότερων εκπροσώπων της πρώτης γενιάς. Αυτοί εξέτασαν το παρόν μέσω μιας πολύπλευρης συνδιαλλαγής με το παρελθόν (παράδοση, κληρονομιά), στην επιθυμία τους για ένα λαμπρότερο μέλλον.<sup>132</sup> Αναπόφευκτα, αυτή η συνδιαλλαγή εμπεριείχε ιδεολογικές αναφορές, κυρίως σε ένα μέρος της δουλειάς του Διαμαντή και, λιγότερο, στη δουλειά του Γ. Π. Γεωργίου. Η φιλική σχέση του Διαμαντή με τον Γιώργο Σεφέρη, κορυφαία λογοτεχνική μορφή της λεγόμενης «Γενιάς του Τριάντα» στην ελληνική λογοτεχνία που έδινε μεγάλη αξία στη «λαϊκή»

<sup>126</sup> Νικήτα, 2010b: 781, 782.

<sup>127</sup> Δανός, 2012b: 3.

<sup>128</sup> Στα έργα του Αδαμάντιου Διαμαντή (1900-1994) διαφαίνονται οι επιδράσεις που δέχτηκε από τη βυζαντινή τέχνη του νησιού και ειδικά τις αγιογραφίες. Ο αγώνας του 1955-1959 κατά των Βρετανών του έδωσε τροφή για τη δημιουργία της σειράς έργων *Αγωνίες*, τα οποία εκφράζουν την αγανάκτηση, τον πόνο και την αγωνία του για την τύχη του νησιού. Οι *Αγωνίες* ξεκίνησαν το 1963 με το *Αγωνία I* και ολοκληρώθηκαν το 1983-1984. Νικήτα, 1998: 161-172. Ο Διαμαντής έγινε επίσης γνωστός από το έργο του ο *Κόσμος της Κύπρου*, όπου απεικονίζεται ο παλιός ειρηνικός κόσμος της Κύπρου που σταδιακά χανόταν. Ο τίτλος του έργου αναφέρεται σε μια φράση που χρησιμοποίησε ο Γιώργος Σεφέρης, προσωπικός φίλος του ζωγράφου. Ο ποιητής δεν μπόρεσε να δει το έργο τελειωμένο, αφού μέχρι να αποπερατωθεί το 1972, ο ποιητής είχε πεθάνει (1971). Παρόλα αυτά, ο ζωγράφος αφιέρωσε το έργο με ιδιόχειρη υπογραφή πάνω σε αυτό στον Γιώργο Σεφέρη. Περαιτέρω πληροφορίες για τον *Κόσμο της Κύπρου*. Νικήτα, 1998: 173-184.

<sup>129</sup> Ο Τηλέμαχος Κάνθος (1910-1993) θεματολογικά κινήθηκε στον χώρο της τοπιογραφίας και της απεικόνισης της καθημερινής ζωής στο νησί. Θεωρείται ένας από τους «πατέρες» της κυπριακής ζωγραφικής.

<sup>130</sup> Σημαντικό μέρος του έργου του Γεώργιου Π. Γεωργίου (1901-1972) αφορά στον απελευθερωτικό αγώνα της ΕΟΚΑ κατά των Αγγλων για Ένωση με την Ελλάδα. Χαρακτηριστικό έργο του *Τα φυλακισμένα μνήματα*, το οποίο αναφέρεται στους απαγχονισθέντες του αγώνα. Για μια κριτική ανάλυση του ιδεολογικού περιεχομένου αυτών των έργων του Γεωργίου (όπως και του Διαμαντή) βλ. Danos, 2014.

<sup>131</sup> Δανός, 2012b: 3.

<sup>132</sup> Danos, 2014: 219, 239.

παράδοση, στο πολιτισμικό παρελθόν και στα ζητήματα ταυτότητας, επηρέασε σημαντικά τη δουλειά του.<sup>133</sup> Έτσι ο Διαμαντής απεικονίζει την ελληνοκυπριακή αγροτική ζωή και τις Ελληνοκύπριες αγρότισσες ως αγιοποιημένες φιγούρες που παραπέμπουν σε αρχαϊκές κόρες και κλασικές Καρυάτιδες αποσκοπώντας στην ανάδειξη της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς και της ελληνικής ταυτότητας του νησιού.<sup>134</sup> Το 1962, η Κυπριακή Δημοκρατία διοργάνωσε έκθεση του Αδαμάντιου Διαμαντή στην γκαλερί Ζυγός στην Αθήνα,<sup>135</sup> ενώ ακολούθησαν και άλλες εκθέσεις στην Ελλάδα που στόχευαν στη γνωριμία του ελλαδικού κοινού με την πρώτη γενιά Ελληνοκυπρίων εικαστικών καλλιτεχνών μέσα από έργα που αναφέρονταν στον αγώνα της ΕΟΚΑ και τις θυσίες του λαού για την επίτευξη της Ένωσης.

Αναφορικά με τη δεύτερη γενιά, ήδη από τα τέλη του 1955 παρατηρείται έντονη κινητικότητα στην ελληνοκυπριακή εικαστική σκηνή, η οποία ουσιαστικά προετοίμασε τη σχεδόν καθολική «επικράτηση» της γενιάς των μοντερνιστών. Η ίδρυση της Παγκύπριας Ένωσης Φιλότεχνων (Δεκέμβριο του 1955 ή Ιανουάριο του 1956) και η μετεξέλιξή της το 1958 σε Παγκύπριο Όμιλο Φιλότεχνων, η διοργάνωση διαφόρων εκθέσεων στους χώρους της και η ίδρυση το 1960 της γκαλερί «Απόφαση» των Χριστόφορου Σάββα και Glynn Hughes (1931-2014) αποτελούν μερικά παραδείγματα εμπλουτισμού της εικαστικής ζωής στο νησί. Η «Απόφαση» αποτέλεσε ένα σημαντικό χώρο καλλιτεχνικής ζύμωσης, αφού στους χώρους της διοργανώθηκαν διαλέξεις, θεατρικές παραστάσεις, εκδηλώσεις και εικαστικές εκθέσεις, οι οποίες σημάδεψαν την πολιτιστική ζωή στο νησί τη δεκαετία του '60.<sup>136</sup> Παράλληλα, υπήρξε ο χώρος παρουσίασης και συνύπαρξης του εικαστικού έργου καλλιτεχνών από τις δύο κοινότητες. Τον Φεβρουάριο του 1961 διοργανώθηκε στην «Απόφαση» η Έκθεση Ελλήνων και Τούρκων Κυπρίων Ζωγράφων, στην οποία για πρώτη φορά τα σύννοικα στοιχεία εξέθεταν μαζί τα έργα τους ως «Κύπριοι ζωγράφοι», φανερώνοντας την πρόθεση του Σάββα να συμφιλιάσει τους ανθρώπους των δύο κοινοτήτων μέσα από τον δρόμο της τέχνης.<sup>137</sup>

Η θετική στάση του φιλότεχνου κοινού, των δημοσιογράφων, ακόμη και των καλλιτεχνών της πρώτης γενιάς για τη μοντερνιστική αισθητική του Σάββα τεκμηριώνεται μέσα από τα δημοσιεύματα στον κυπριακό τύπο με αφορμή τις εκθέσεις του το 1954, το 1955 και το 1956. Ο Κώστας Οικονόμου, Ελληνοκύπριος εικαστικός, με την ευκαιρία της πρώτης έκθεσης του Σάββα το 1954 διαπιστώνει ότι το εγχώριο κοινό των εικαστικών, αν

---

<sup>133</sup> Danos, 2014: 221-223.

<sup>134</sup> Danos: 2014: 219, 223-224.

<sup>135</sup> Εξαιρετική η επιτυχία της εκθέσεως των έργων του ζωγράφου κ. Διαμαντή, 1962: 6.

<sup>136</sup> Δανός: 2012a: 4, Δανός: 2012b: 13.

<sup>137</sup> Νικήτα, 2008: 136.

και περιορισμένο, εντούτοις ήταν έτοιμο για την αλλαγή που έφερνε ο μοντερνισμός.<sup>138</sup> Άλλο άρθρο, μετά τη δεύτερη έκθεση του Σάββα το Δεκέμβρη του 1955 στο ξενοδοχείο Λήδρα Πάλας αναφέρει ότι, «το έργο του πήρε ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους καλλιτέχνες του νησιού μας».<sup>139</sup> Ενδείξεις κριτικής δέχθηκε ο Σάββα στην τρίτη ατομική έκθεσή του (29 Μαρτίου 1956) από την εφημερίδα *Χαραυγή* για το έργο του *Διαδήλωση*. Αυτό συνέβη εξαιτίας της συμπίεσης της ελληνοκυπριακής Αριστεράς με τη διεθνιστική ιδεολογία και την πεποίθηση περί «στρατευμένης» τέχνης, σύμφωνα με την οποία η τέχνης εξυπηρετεί κυρίως τον άνθρωπο και την επικράτηση της παγκόσμιας ειρήνης.<sup>140</sup> Η στάση των εντύπων του αριστερού πολιτικού χώρου απέναντι στο έργο του Σάββα και των Ελληνοκυπρίων μοντερνιστών ευρύτερα, άλλαξε τη δεκαετία του 1960, όπως μαρτυρούν διάφορα άλλα δημοσιεύματα για τα εικαστικά δρώμενα.<sup>141</sup> Τον Νοέμβριο του 1961, η έκθεση του Σάββα στην «Απόφαση» εγκαινιάστηκε από τον Τηλέμαχο Κάνθο, σημαντικό εκπρόσωπο της πρώτης γενιάς, ο οποίος στην ομιλία του σχολίασε θετικά το έργο του καλλιτέχνη. Ουσιαστικά τα σχόλια του Κάνθου νοηματοδότησαν με τον πλέον επίσημο τρόπο τη θετική υποδοχή της οποίας έτυχε η νεότερη γενιά καλλιτεχνών από τους παλαιότερους, ακυρώνοντας ταυτόχρονα τις συντηρητικές μέχρι πρότινος αναλύσεις σχετικά με «διαμάχη» ανάμεσα στις δύο γενιές.

Η παρουσία του Τώνη Σπητέρη ως πολιτιστικού συμβούλου της Κυπριακής Δημοκρατίας έδωσε πρόσβαση στη διεθνή εικαστική σκηνή για τη νέα γενιά Ελληνοκυπρίων εικαστικών, αρχής γενομένης με την πρώτη κυπριακή συμμετοχή στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1968. Η εισβολή του 1974 ανέκοψε απότομα τις δημιουργικές διεργασίες που επισυνέβαιναν στην εγχώρια εικαστική σκηνή ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Οι Ελληνοκύπριοι εικαστικοί καλλιτέχνες θα χρειαζόντουσαν χρόνια μέχρι να συμβαδίσουν εκ νέου με τις διεθνείς εικαστικές εξελίξεις.<sup>142</sup>

## **2. Πολιτιστική Δημιουργία στην Κυπριακή Δημοκρατία (1960-1974)**

### **2.1. Παράγοντες που επίδρασαν στην Εγχώρια Δημιουργία**

Οι έννοιες «διατήρηση» και «εξέλιξη» είναι σημαντικές στην κατανόηση των παραγόντων που επίδρασαν στη διαμόρφωση της πολιτιστικής δημιουργίας στο νησί μετά την ανεξαρτησία. Η έννοια «διατήρηση» ως πολιτισμική διαδικασία δεν προϋποθέτει τριβή με

<sup>138</sup> Κυπριακά Γράμματα, Μάρτιος 1955, αναφορά στο Δανός, 2012: 4.

<sup>139</sup> Ανώνυμο άρθρο, Έκθεση ζωγραφικής του Χρ. Σάββα, εφημερίδα *Έθνος*, 29.11.1955, αναφορά στο Δανός, 2012b: 5.

<sup>140</sup> *Χαραυγή*, 4.4.1956, σ. 2, αναφορά στο Δανός, 2012b: 7.

<sup>141</sup> Δανός, 2012b: 14, 19

<sup>142</sup> Danos, 2014: 241

τη νέα γνώση και κριτικό προβληματισμό για τη σύζευξη του νέου με το παλιό. Αντίθετα, σε αυτή τη διαδικασία εμπερικλείεται η συντήρηση και η ανακύκλωση του υφιστάμενου πολιτιστικού προϊόντος. Εξάλλου, οι διεργασίες για διαφοροποίηση και ανανέωση του πολιτιστικού τοπίου και της καλλιτεχνικής δημιουργίας προϋποθέτουν ευρύτητα μόρφωσης και κυρίως εξοικείωση με μη οικείες πολιτιστικές εμπειρίες, χαρακτηριστικά, τα οποία δεν διέκριναν την πλειοψηφία των Ελληνοκυπρίων στα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας. Σε αυτή τη μεταβατική φάση που διένυε η κοινωνία, η επίσημη πολιτεία δεν διέθετε ούτε την πολιτική βούληση αλλά ούτε και τα υλικά μέσα για να προάγει την αισθητική και την πνευματική εξέλιξη του λαού. Η προβολή ενός ανακυκλωμένου πολιτιστικού προϊόντος στις διάφορες εκδηλώσεις ήταν αφενός μια αναγκαστική επιλογή και αφετέρου μια ορθολογιστική λύση, αφού αντικατόπτριζε τις αισθητικές προσλήψεις της πλειοψηφίας του κοινού. Επιπλέον, αυτή η λύση εξασφάλισε ικανοποιητική προσέλευση κοινού στις εκδηλώσεις. Η πλειοψηφία των Ελληνοκυπρίων λόγω του φτωχού «πολιτισμικό κεφαλαίου»<sup>143</sup> που διέθετε, κατέληγε να συμμετέχει σε ψυχαγωγικές εκδηλώσεις ή σε τοπικά φεστιβάλ, όπου λαογραφικά και χορευτικά σωματεία πρόβαλλαν πληβειακής αξίας καλλιτεχνικά προγράμματα, κύριο συστατικό των οποίων ήταν οι παραδοσιακοί χοροί, τα λαϊκά-παραδοσιακά τραγούδια και η θεατρική επιθεώρηση. Από την άλλη, ένα μεγάλο μέρος της ελληνοκυπριακής αστικής τάξης υποστήριζε τα εντός και γύρω από την «Απόφαση», αν και ένα άλλο μέρος της εξακολούθησε παρόλα αυτά να παραμένει απαθές στις πολιτιστικές ζυμώσεις που συνέβαιναν και με τη στάση της επικρότησε τη συνέχιση της προβολής της υφιστάμενης πολιτισμικής αισθητικής εις βάρος της νέας, εγχώριας πρωτοποριακής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η αδυναμία ή η απροθυμία θεσμοθέτησης κρατικής επιδοματικής πολιτικής για την στήριξη καλλιτεχνών σε συνδυασμό με την απουσία μεγάλης αστικής τάξης, η οποία να απορροφά το νέο πολιτιστικό αγαθό, οδήγησε τους εγχώριους καλλιτέχνες είτε να απασχολούνται σε παρεμφερή επαγγέλματα για βιοπορισμό είτε, συχνότερα, να βρίσκουν εργοδότηση στον δημόσιο τομέα, κυρίως στην παιδεία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ένταξης καλλιτεχνών στη δημόσια υπηρεσία υπήρξαν οι περιπτώσεις των Ελληνοκύπριων εικαστικών Αδαμάντιου Διαμαντή και Τηλέμαχου Κάνθου, οι οποίοι εργάστηκαν ως καθηγητές τέχνης στη Μέση Εκπαίδευση.<sup>144</sup> Ο Κάνθος σε σημείωμά του επισήμανε ότι η έλλειψη χρόνου, λόγω των υποχρεώσεων του ως καθηγητής τέχνης, τον ανάγκαζε να

---

<sup>143</sup> Εκτενείς αναφορές στον όρο «πολιτισμικό κεφάλαιο» κάνει ο Bourdieu στην κλασική πλέον έρευνά του στο βιβλίο του, *Η Διάκριση. Κοινωνία, κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Στην έρευνα του Γάλλου κοινωνιολόγου αναφέρεται ότι οι άνθρωποι για να κατανοήσουν κάποιες μορφές πολιτιστικής παραγωγής πρέπει να διαθέτουν συγκεκριμένες μορφές κοινωνικοποίησης, δηλαδή μια σχετική παιδεία και ανατροφή, καθότι αυτές δίνουν την απαραίτητη πολιτιστική ικανότητα να αναγνωρίζουν τέτοιες παραγωγές. Bourdieu, 2011: 2, 78.

<sup>144</sup> Χρίστου, 1983: 16.

ζωγραφίζει μόνο τους καλοκαιρινούς μήνες.<sup>145</sup> Από την άλλη, αν η επιβίωση του εξαρτάτο αποκλειστικά από τις πωλήσεις έργων του σε μια χώρα με μικρό αγοραστικό κοινό, ενδέχεται η πίεση για συχνές εκθέσεις να είχε αρνητικό αντίκτυπο στην ποιότητα της δημιουργίας του. Ο Σάββας Παύλου παρόλα αυτά υποστήριξε πως η εργοδότηση πνευματικών ανθρώπων και καλλιτεχνών στον δημοσιούπαλληλικό μηχανισμό δημιουργούσε βαθμιαία μια σχέση ιδεολογικής εξάρτησης και χειραγώγησής τους από το κράτος.<sup>146</sup> Όμως, όπως ήδη αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα, τα εικαστικά στην Κύπρο λειτούργησαν ανεξάρτητα από ιδεολογικές σκοπιμότητες, με τη δεύτερη γενιά Ελληνοκυπρίων εικαστικών σχεδόν κυριολεκτικά να «επιβάλλεται» με το έργο της στην εγχώρια εικαστική σκηνή. Μέχρι και την είσοδο στη νέα χιλιετηρίδα, η επιλογή εικαστικών καλλιτεχνών για εκπροσώπηση της Κυπριακής Δημοκρατίας σε διεθνείς εικαστικές συναντήσεις σχετίστηκε περισσότερο με τις προσωπικές γνωριμίες και τις προσβάσεις του κάθε υποψήφιου στις διάφορες επιτροπές επιλογής, παρά με ζητήματα ιδεολογίας ή πολιτικής σκοπιμότητας.

Όσον αφορά στην τέχνη του χορού, αρχικά η Ελληνική Κοινοτική Συνέλευση (ΕΚΣ) και μετέπειτα οι διάφοροι κρατικοί πολιτιστικοί θεσμοί και φορείς στήριξαν τον παραδοσιακό χορό, ο οποίος προβλήθηκε από τα λαογραφικά χορευτικά συγκροτήματα. Οι παραστάσεις με παραδοσιακούς χορούς από τον ελλαδικό και κυπριακό χώρο αποτέλεσαν βασικό συστατικό του προγράμματος των πλείστων εκδηλώσεων και ισχυρό μέσο προβολής και ενίσχυσης της ελληνοκεντρικής συλλογικής ταυτότητας του κυπριακού κοινού, όπως ήδη αναφέρθηκε. Επίσης ο παραδοσιακός χορός αποτέλεσε το σύνηθες πολιτιστικό αγαθό με το οποίο η χώρα εκπροσωπήθηκε σε εκδηλώσεις στο εξωτερικό. Αντίθετα, ο σύγχρονος και ο κλασικός χορός (μπαλέτο) δεν έτυχαν ευνοϊκής μεταχείρισης από την πολιτεία. Η συνέχιση της απουσίας δομών, υλικών και θεσμικών, δεν επέτρεψαν την ανάπτυξη και την προβολή τους, παρόλο που πολλές Ελληνοκύπριες σπούδασαν

---

<sup>145</sup> Κάνθος, 1996: 160. Ο Κάνθος ανέφερε ότι, «[τ]όσα χρόνια στην εκπαίδευση δεν είχα το χρόνο να ζωγραφίζω παρά σε κάποιες διακοπές. Ο φίλος μου ο ζωγράφος, ο μακαρίτης ο Σπύρος Βασιλείου, όταν είδε τη ζωγραφική μου, που έκανα κάθε Αύγουστο, μου λέει «Καλά λένε οι χωριάτες, 'Αύγουστε καλέ μου μήνα, να' σουν δυο φορές το χρόνο». Πράγματι εδούλευα αρχές του Ιούλη με τέλη του Αυγούστου [...] Έτσι η ζωγραφική μου ήταν η ζωγραφική του Αυγούστου».

<sup>146</sup> Παύλου, 2007: 210. Ο Παύλου επισήμανε ότι, «[λ]όγω του μικρού μεγέθους της κυπριακής κοινωνίας όσοι ασχολούνται με τα γράμματα και τις τέχνες είναι ενταγμένοι στις κρατικές υπηρεσίες. Οι μουσικοί και οι ζωγράφοι είναι καθηγητές μουσικής και τέχνης στα γυμνάσια και τα λύκεια, καθώς οι ερευνητές και λογοτέχνες στην εκπαίδευση και σε μερικές άλλες υπηρεσίες [...] δεν είναι κακό που στην Κύπρο είμαστε ενταγμένοι στο κρατικό μισθολόγιο φτάνει ο ίδιος ο δημιουργός να διεκδικήσει, το δικαίωμα της αυτονομίας του και της ελευθερίας της έκφρασής του». Σχετικά και στον Κεχαγιόγλου, 2007: 194. Αναφορικά με την εξάρτηση των Ελληνοκυπρίων δημιουργών από το κράτος και τους φορείς του, ο Αντρέας Χριστοφίδης υποστήριξε ότι, «οι των εικαστικών τεχνών κατά κανόνα είναι εκπαιδευτικοί. [...] τα έργα θα αγοραστούν από το κράτος και από μερικούς ιδιώτες που κοσμούν τα σπίτια τους. Τα εικαστικά έργα προσαρμόζονται προς τα σημεία των καιρών [...] [Ο]ι μουσικοί όταν δε διδάσκουν σε σχολεία ή ωδεία μετέχουν στις κρατικές ορχήστρες [...]. Υπάλληλοι του κράτους έγιναν και οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες, είτε ανήκουν στο ΘΟΚ είτε σε δημοτικά σχήματα των οποίων η προσφορά εξαρτάται από τις αποφάσεις Συμβουλίων και των Διευθύνσεων, που έχουν άμεση σχέση με την κυβέρνηση και τη Βουλή και άρα με τα κόμματα, την ιδεολογία τους και τις πελατειακές σχέσεις». Χριστοφίδης, 1995: 20.

σύγχρονο χορό και μπαλέτο στο εξωτερικό. Το μειωμένο ενδιαφέρον του κοινού σχετίζεται με την έλλειψη σχετικής παιδείας, αφού διαχρονικά ο σύγχρονος και ο κλασικός χορός δεν αποτέλεσαν γνωστικό αντικείμενο των αναλυτικών προγραμμάτων σε καμία βαθμίδα της ελληνοκυπριακής εκπαίδευσης.<sup>147</sup>

Εικόνα στασιμότητας παρατηρήθηκε επίσης στην εγχώρια μουσική δημιουργία. Η σχεδόν αποκλειστική κρατική στήριξη λαογραφικών μουσικών συγκροτημάτων για συμμετοχή σε πολιτιστικές εκδηλώσεις ή σε τοπικά φεστιβάλ σε συνδυασμό με την απουσία βασικών υλικών και θεσμικών υποδομών (π.χ. ίδρυση μιας συμφωνικής ορχήστρας) οδήγησαν τους νέους μουσικούς στον δρόμο της μετανάστευσης, αφού το εξωτερικό αποτελούσε τη διέξοδο για την πραγματοποίηση των καλλιτεχνικών επιδιώξεών τους.<sup>148</sup> Στον χώρο της ελληνοκυπριακής θεατρικής παραγωγής παρατηρήθηκε η χρησιμοποίηση παραδοσιακών μουσικών μοτίβων και αυτούσιων παραδοσιακών τραγουδιών,<sup>149</sup> ως επένδυση θεατρικών παραγωγών ελαφρού ρεπερτορίου, όπως ήταν οι κυπριακές ηθογραφίες και η επιθεώρηση, χωρίς κάποια πρωτοτυπία, συντηρώντας την εικόνα στασιμότητας στην κυπριακή μουσική δημιουργία.<sup>150</sup> Όπως και στην περίπτωση του κλασικού και σύγχρονου χορού, η έλλειψη παιδείας στην κλασική μουσική έχει ως αποτέλεσμα οι διαχειριστές του πολιτισμού στο αρμόδιο κρατικό τμήμα να καταφεύγουν σε επιλογές ενός ανούσιου φολκλόρ που προέκρινε την αναπαραγωγή της παραδοσιακής μουσικής στα διάφορα φεστιβάλ ή μεμονωμένες εκδηλώσεις χωρίς την απαραίτητη ανανέωσή της.

## 2.2. Πολιτιστικές Δράσεις της Εκκλησίας της Κύπρου

Η ταύτιση των πολιτικών στόχων της ηγεσίας της Κυπριακής Δημοκρατίας με τις θέσεις της ηγεσίας της Εκκλησίας της Κύπρου ήταν δεδομένη εξαιτίας του διττού ρόλου, τον

<sup>147</sup> Ο Ελληνοκύπριος μουσικοσυνθέτης, Βάσος Αργυρίδης, σημείωσε τον σημαντικό ρόλο του σχολείου στη διαμόρφωση νέου κοινού, αφού μπορούσε να συμβάλει στην ανάπτυξη των τεχνών όπως ο χορός, η μουσική και τα εικαστικά. Αργυρίδης, 1999: 134-137.

<sup>148</sup> Το κράτος αναγνώρισε το ταλέντο Ελληνοκυπρίων μουσικών, εφόσον αυτοί έκαναν αξιόλογη καριέρα στο εξωτερικό. Έτσι τούς καλούσε για να συμμετέχουν μουσικά σε δημόσιους εορτασμούς εθνικού χαρακτήρα (π.χ. εγκαίνια ή εθνικές επέτειοι). Αυτό είχε συμβεί σε περιπτώσεις όπως ο βαρύτονος Ζαρμάς, ο βιολιστής Καριόλου, οι πιανίστες Κατσαρής, Τυρίμος και ο συνθέτης και διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης Σόλωνας Μιχαηλίδης. Οι μετακλήσεις τους αποσκοπούσαν στην πρόκληση ενός συγκινησιακού κλίματος ανάμεσα στους παρευρισκόμενους σχετικά με τους αξιόλογους Ελληνοκύπριους καλλιτέχνες που διέπρεπαν στο εξωτερικό. Η αναγνώριση του ταλέντου τους, δεν συνοδεύταν, παρόλα αυτά, με εξαγγελίες για τη δημιουργία υποδομών, οι οποίες ενδεχομένως να επέσπευδαν τον επαναπατρισμό τους.

<sup>149</sup> Η καταγραφή της κυπριακής παραδοσιακής μουσικής και των παραδοσιακών μουσικών μοτίβων έγινε από τον Θεόδουλο Καλλίνικο από το 1924-1948 με σκοπό τη διαφύλαξη και τη διάδοση της βυζαντινής μουσικής και ειδικά της κυπριακής λαϊκής παράδοσης. Με τα πενήντά τότε μέσα μεταφοράς που διέθετε η Κύπρος, ο Καλλίνικος επισκέφθηκε σχεδόν ολόκληρο το νησί και κατάγραψε την Κυπριακή Δημοτική Παράδοση. Μετά επεξεργάστηκε το υλικό και εξέδωσε το βιβλίο, *Κυπριακή Μούσα*, 1951. Από <http://www.churchofcyprus.org.cy/article.php?articleID=693> (ανάκτηση 18.6.2011).

<sup>150</sup> Κωνσταντίνου, 2007: 49.



οποίο υπηρέτησε ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος την περίοδο 1960-1974, ως θρησκευτικός και πολιτικός ηγέτης. Η ταύτιση των δύο ρόλων και θεσμών στο ίδιο πρόσωπο είχε ως αποτέλεσμα οι αποφάσεις στα ζητήματα πολιτιστικής διαχείρισης να λαμβάνονται είτε λόγω της προσωπικής ανάμειξης του Μακαρίου, είτε διότι ο ίδιος έμμεσα επηρέαζε τις αποφάσεις πολιτειακών ή θρησκευτικών φορέων. Ως εκ τούτου, το 1963 με πρωτοβουλία του η Εκκλησία της Κύπρου ενδιαφέρθηκε για την αγορά της συλλογής έργων του Ελληνοκύπριου συλλέκτη Νίκου Δίκαιου, κάτοικου Γαλλίας.<sup>151</sup> Στόχος ήταν να αποκτηθούν έργα τέχνης, τα οποία απεικόνιζαν τις ένδοξες στιγμές της νεοελληνικής ιστορίας και μπορούσαν να αποτελέσουν το υλικό μιας μελλοντικής κρατικής πινακοθήκης.<sup>152</sup> Ο Σπυριδάκης, σε επιστολή του προς τον Μακάριο, χαιρέτησε την απόφαση για δημιουργία κυπριακής πινακοθήκης με αφορμή την εν εξελίξει προσπάθεια για αγορά της συλλογής. Όπως ανέφερε, συγχαίρει τον προκαθήμενο της Εκκλησίας της Κύπρου και πρόεδρο της Δημοκρατίας «για την εξαιρετον απόφασιν περί της αγοράς των πινάκων της συλλογής του κ. Δικαίου των αναφερόμενων κατά το πλείστον εις την Ελληνικήν επανάστασιν και περί ιδρύσεως ούτω Πινακοθήκης εν τη Ι. Αρχιεπισκοπή, ήτις θα περιλάβη την συλλογήν ταύτην ως τμήμα του εν τω μέλλοντι ιδρυθησόμενου Βυζαντινού Μουσείου».<sup>153</sup> Οι διαπραγματεύσεις για την οριστική επίτευξη της αγοράς κράτησαν τρία χρόνια (1963-1966), γεγονός που αποκαλύπτει το ενδιαφέρον της κυπριακής ηγεσίας να χρησιμοποιήσει τη συλλογή στο πλαίσιο της καλλιέργειας ενός πολιτισμικού εθνικισμού που να ενισχύει την ελληνοκεντρική συλλογική ταυτότητα. Αν και επίσημα λέχθηκε ότι το σκεπτικό της αγοράς της συλλογής εστίαζε πρωτίστως σε λόγους συλλογικής ωφέλειας, αφού «η απόφασιν αυτή της Υμέτερας Μακαριότητος ενέχει υψίστην πολιτιστικής σημασίαν δια την Κύπρον και αποδεικνύει άπαξ έτι, ότι η Εκκλησία της Κύπρου υπό την πεφωτισμένη Μακαριότητος συνεχίζει ανοδικήν την πορείαν προς την πνευματικής και πολιτιστικήν ανάπτυξιν της νήσου»,<sup>154</sup> δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι κυρίως πολιτικοί λόγοι οδήγησαν σε αυτή την ενέργεια. Ο τύπος της εποχής χαρακτήρισε την αγορά της συλλογής ως προσωπικό επίτευγμα του προκαθήμενου της Εκκλησίας και του κράτους.<sup>155</sup> Ο υφυπουργός παρά τον Πρόεδρο και στενός συνεργάτης του Μακαρίου, Πάτροκλος Σταύρου, επιβεβαίωσε τον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισε

<sup>151</sup> Η συλλογή αγοράστηκε έναντι του ποσού των 30,000 λιρών Κύπρου (51,000 ευρώ περίπου), ποσό τεράστιο για τα οικονομικά δεδομένα του νεοσύστατου κράτους.

<sup>152</sup> Η συλλογή αποτελείται από 123 πίνακες και αντικείμενα. Θέμα τους ήταν η ελληνική ιστορία, αφού οι πλείστοι πίνακες απεικόνιζαν σκηνές από την επανάσταση του 1821, όπως ήταν ο πίνακας *Οι σφαγές της Χίου*, *Ο Ομάρ Βρυώνης*, *Μαρία Συγκλητική*, μερικές προσωπογραφίες του Μπότσαρη, του Μιαούλη, χειρόγραφα από την αλληλογραφία των αρχηγών της ελληνικής επανάστασης, γεωγραφικοί χάρτες της Κύπρου. Περιλαμβάνονταν επίσης αντίγραφα πινάκων δυτικο-ευρωπαϊκής τεχνοτροπίας. Νικήτα. 2010.

<sup>153</sup> Υψίστης πολιτιστικής σπουδαιότητας η δημιουργία Κυπριακής Πινακοθήκης, 1963: 1.

<sup>154</sup> Ο.π.

<sup>155</sup> Ο.π.

ο Ελληνοκύπριος ηγέτης στην αγορά της συλλογής έργων ζωγραφικής, αφού ήταν με τις εντολές του που μετέβη στη Λυών τον Νοέμβριο του 1966 για να οριστικοποιήσει την αγορά.<sup>156</sup>

Με την απόκτηση της συλλογής, το 1966, ο Μακάριος επανέφερε το θέμα της ανέγερσης κρατικής πινακοθήκης για την έκθεση των έργων. Το κόστος της ανέγερσης του κτηρίου της κρατικής πινακοθήκης συμφωνήθηκε να το επωμιστεί ο πωλητής της συλλογής, ο Νίκος Δίκαιος, με την προϋπόθεση ότι θα κατάφερνε – στο μεταξύ – να πωλήσει ένα πίνακα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι (*Η Αήδα και ο Κύκνος*) που είχε στην κατοχή του, εφόσον προηγουμένως αποδεικνυόταν η γνησιότητά του.<sup>157</sup> Από τα γεγονότα διαφαίνεται ότι οι προφορικές δεσμεύσεις του Δίκαιου, δεν τηρήθηκαν. Η Κύπρος μέχρι το 1990, οπότε έγιναν τα επίσημα εγκαίνια της Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Τέχνης στη Λευκωσία, παρέμενε χωρίς κρατική πινακοθήκη, γεγονός που καταδεικνύει το ζήτημα της έλλειψης προγραμματισμού στη δημιουργία πολιτιστικών υποδομών στην Κυπριακή Δημοκρατία.<sup>158</sup> Η συλλογή του Δίκαιου, έκτοτε φιλοξενείται στο Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου, ένα πολιτιστικό κέντρο μέσα στο σύμπλεγμα των κτηρίων της Αρχιεπισκοπής, το οποίο κτίστηκε από τον Μακάριο στις αρχές της δεκαετίας του '60, ενδεικτικό της ανάμειξη του εκκλησιαστικού θεσμού στον πολιτιστικό τομέα.

### 2.3. Πολιτιστικές Δράσεις της Ελληνοκυπριακής Αριστεράς

Η Αριστερά στην Κύπρο είχε ενεργό συμμετοχή στη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων και τοπικών φεστιβάλ. Η ανάμειξη της στα πολιτιστικά δρώμενα διευκόλυνε την προβολή του λαϊκο-φολκλορικού πολιτιστικού προϊόντος, το οποίο λειτούργησε ως εύπεπτη τροφή τόσο για τις αμόρφωτες μάζες εργατών όσο και για τα μέλη της ολιγαριθμης αστικής τάξης, οι οποίες κατείχαν περιορισμένες πολιτιστικές εμπειρίες. Το κομμουνιστικό κόμμα ΑΚΕΛ,<sup>159</sup> από το 1960 διοργάνωνε ετήσια μέσω της νεολαίας (ΕΔΟΝ), το Φεστιβάλ της Νεολαίας ΕΔΟΝ.<sup>160</sup> Οι διοργανωτές του προέβλεπαν τον τοπικό πολιτισμό στο πρόγραμμα των εκδηλώσεων με κυπριακούς λαϊκούς χορούς, παραδοσιακό τραγούδι και επίδειξη λαϊκών μορφών τέχνης (π.χ. αγγειοπλαστική, καλαθοπλεκτική).

<sup>156</sup> Για την Πινακοθήκη στην Αρχιεπισκοπή, 1986: 10.

<sup>157</sup> Διακόσιους πίνακες αγόρασε η Αρχιεπισκοπή αντί 30,000 λ.Κ., 1963: 1.

<sup>158</sup> Ο χώρος που φιλοξένησε την Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης είναι ένα κτήριο του 1925-26, λιθόκτιστο στην εκτός των τειχών Λευκωσίας, το οποίο λειτούργησε ως οικία, κλινική και ξενοδοχείο. Λόγω του αρχιτεκτονικού του ενδιαφέροντος κηρύχθηκε διατηρητέο. Με απόφαση του Υπουργικού Συμβουλίου το 1982 απαλλοτριώθηκε για να διασωθεί. Αργότερα συντηρήθηκε και αξιοποιήθηκε ως πολιτιστικός χώρος με τη λειτουργία της πρώτης κρατικής πινακοθήκης στο νησί. Πληροφορίες από Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες, 1998: 9.

<sup>159</sup> Το ΑΚΕΛ (Ανορθωτικό Κόμμα Εργαζόμενου Λαού) ιδρύθηκε το 1924 με την αρχική ονομασία Κομμουνιστικό Κόμμα Κύπρου για να αλλάξει ονομασία το 1931.

<sup>160</sup> Χιλιάδες νέοι και νέες παρακολούθησαν τις εκδηλώσεις του παγκύπριου φεστιβάλ νεολαίας, 1962: 1. ΕΔΟΝ είναι η κομματική νεολαία του ΑΚΕΛ, το αριστερό κόμμα της Κύπρου

Στόχος ήταν η γνωριμία των συμμετεχόντων με τα συστατικά στοιχεία της κυπροκεντρικής ταυτότητάς τους, την εγχώρια λαϊκή παράδοση και τα έθιμα του τόπου. Επιπλέον, τα φεστιβάλ της νεολαίας της ελληνοκυπριακής Αριστεράς καλλιεργούσαν τις αξίες και τα ιδανικά «της ειρήνης, της φιλίας και του πολιτισμού», ως συστατικά στοιχεία του Αριστερού Διεθνισμού.<sup>161</sup> Αναφορές που σχετίζονται με την εξυπηρέτηση πολιτικών στόχων μέσα από τη διοργάνωση του φεστιβάλ εντοπίζονται σε κάθε ετήσια διοργάνωση. Ενδεικτικά, η διοργάνωση του 1971 είχε ως σύνθημα το «Η Νεολαία κατηγορεί τον ιμπεριαλισμό».<sup>162</sup> Η συμμετοχή χορευτικών ομάδων της νεολαίας σε φεστιβάλ χορού στο εξωτερικό, όπως έγινε το 1962 με τη συμμετοχή στο Φεστιβάλ του Ελσίνκι και τη συμμετοχή στο φολκλορικό Φεστιβάλ της Αδριατικής ήταν συνήθης πρακτική, με την οποία επιδιωκόταν η γνωριμία ιδεολογικά συγγενικών νεολαίων από όλο τον κόσμο με αφορμή τον πολιτισμό.<sup>163</sup>

### **3. Το Πολιτιστικό Πρόσωπο της Κυπριακής Δημοκρατίας στο Εξωτερικό**

Η Μορφωτική Υπηρεσία, η οποία το 1965 αντικατέστησε το Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης, ανέλαβε την υλοποίηση πολιτιστικών δράσεων, στο πλαίσιο των προτεραιοτήτων που έθετε η Κυπριακή Δημοκρατία και η εξωτερική της πολιτική. Ο διορισμός του Τώνη Σπητέρη στη θέση του πολιτιστικού συμβούλου της Κυπριακής Δημοκρατίας με πρωτοβουλία του Μακαρίου έφερε στο προσκήνιο μια πιο συγκροτημένη θέση αναφορικά με τον ρόλο του πολιτισμού, ως ένα έμμεσο αλλά αποτελεσματικό εργαλείο άσκησης πολιτικής διπλωματίας.<sup>164</sup> Ως εκ τούτου, οι πολιτιστικές δράσεις στο εξωτερικό χρησιμοποιήθηκαν από την Κυπριακή Δημοκρατία με στόχο την ισχυροποίηση της διεθνούς αναγνώρισής της, έχοντας υπόψη ότι αυτή κλονίστηκε μετά την αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από την κυβέρνηση και η συνέχιση της λειτουργίας της αμφισβητείτο από το τουρκικό κράτος. Ο πολιτικός ρόλος που μπορούσε να διαδραματίσει ο πολιτισμός διαπιστώνεται σε σημείωμα του Σπητέρη, επιμελητή της Έκθεσης «Θησαυροί της Κύπρου». Ο Σπητέρης ανέφερε με την ευκαιρία της διοργάνωσης της προαναφερόμενης έκθεσης ότι, «τη στιγμήν κατά την οποίαν ξένοι δυνάμεις προσπαθούν δια παντοίων τρόπων να καταβαραθρώσουν την Κυπριακήν υπόθεσιν μια τιαύτη έκθεσιν τονίζουσα την αδιάσπαστον συνέχειαν των παραδόσεων της νήσου από την απώτατης αρχαιότητος μέχρι

---

<sup>161</sup> Ο.π.

<sup>162</sup> Έληξε με επιτυχία το τριήμερο φεστιβάλ της ΕΔΟΝ στο Κίτι, 1971: 3.

<sup>163</sup> Τα νιάτα όλου του κόσμου τραγουδούν αδελφωμένα την ειρήνη και τη φιλία, 1962: 1. Αγγελίδης, 1962: 1, 5.

<sup>164</sup> Ο Σπητέρης προσλήφθηκε με ενέργειες του Μακαρίου το 1966 με την ιδιότητα του εμπειρογνώμονα στα ζητήματα πολιτιστικής διαχείρισης. Ο Σπητέρης, άτομο με διεθνές εκτόπισμα και διασυνδέσεις στον χώρο των εικαστικών συνέβαλε κατά τα έξι χρόνια παρουσίας του (1966-1972) στη συμμετοχή Ελληνοκυπρίων εικαστικών καλλιτεχνών σε σημαντικές διεθνείς εικαστικές συναντήσεις τέχνης, τύπου διεθνών μπιενάλε, τριενάλε κτλ. Βλ., για παράδειγμα Danos, 2014: 239.

σήμερον θα ήτο ιδιαιτέρως αποτελεσματική! Πράγματι, ο ειρηνικός αυτός πρέσβυς [ο πολιτισμός] δύναται να αποδείξει κατά τον πλέον πειστικόν και αδιαφιλονίκητον τρόπον το δίκαιο της κυπριακής υποθέσεως δι' απτών επιχειρημάτων». <sup>165</sup> Στο πλαίσιο θεώρησης του πολιτισμού ως πολιτικό εργαλείο επιδιώχθηκε, επίσης, η σύναψη διακρατικών πολιτιστικών και εκπαιδευτικών συμφωνιών με άλλα κράτη και η ένταξη σε διεθνείς οργανισμούς, όπως ήταν η προσχώρηση στην UNESCO και το Συμβούλιο της Ευρώπης. <sup>166</sup>

### 3.1. Πολιτιστικές Συμφωνίες με Ξένες Χώρες

Η παρουσία των πολιτιστικών τμημάτων ξένων πρεσβειών διευκόλυνε τη σύναψη πολιτιστικών και εκπαιδευτικών συμφωνιών με το νέο κράτος με αποτέλεσμα η συνεργασία και οι πολιτιστικές ανταλλαγές να φέρουν τα πρώτα θετικά αποτελέσματα στο κυπριακό πολιτιστικό τοπίο. <sup>167</sup> Το 1967 οι φιλικές σχέσεις του Μακαρίου με τον Αμπτέλ Νάσερ, πρόεδρο της Αιγύπτου, λόγω της συμμετοχής των δύο χωρών στο Κίνημα των Αδελφεύτων, οδήγησαν στην υπογραφή διακρατικής εκπαιδευτικής-πολιτιστικής συμφωνίας. Πολιτιστικές και εκπαιδευτικές συμφωνίες υπογράφηκαν επίσης το 1966 με τη Σερβία-Μαυροβούνιο, τη Γαλλία και τη Σλοβενία. Το 1972 συνάφθηκαν συμφωνίες με τη Σοβιετική Ένωση, τη Ρουμανία και τη Βουλγαρία και ένα χρόνο αργότερα, το 1973, συμφωνίες στους ίδιους τομείς υπογράφηκαν με την Ιταλία, την Πολωνία και Ουγγαρία. Νωρίτερα το 1971 υπογράφηκε διμερής εκπαιδευτική και πολιτιστική συμφωνία μεταξύ Κύπρου και Τσεχοσλοβακίας σε συνέχεια της υπογραφής της συμφωνίας για τεχνική και επιστημονική συνεργασία το 1965, η οποία συνοδεύτηκε από μια δήλωση πολιτικής σημασίας, στην οποία αναφερόταν ότι, «η Κυβέρνησις της Τσεχοσλοβακίας σταθερώς υποστηρίζει τον Κυπριακό αγώνα». <sup>168</sup> Το 1968 ανακοινώθηκε ότι, «ανανεούται η εμπορική συμφωνία Κύπρου και Ανατολικής Γερμανίας με συμμετοχή της Κύπρου εις την Έκθεσιν της Λειψίας», <sup>169</sup> ενώ δύο χρόνια αργότερα, το 1970, υπογράφηκε συμφωνία για «Πολιτιστικά ανταλλαγαί Κύπρου-Ανατολικής Γερμανίας». <sup>170</sup> Το 1971 συνάφθηκε διμερής συμφωνία για πολιτιστική συνεργασία μεταξύ των δύο χωρών (Κύπρου και Ανατολικής Γερμανίας) με στόχο οι δύο χώρες να έρθουν κοντά στον πνευματικό τομέα

<sup>165</sup> Από <http://teloglion.auth.gr/> (ανάκτηση Μάιος 2013).

<sup>166</sup> Sergiou, 1969: 94-95.

<sup>167</sup> Νικήτα, 2006: 8.

<sup>168</sup> Υπεγράφη Συμφωνία Τεχνικής και Επιστημονικής Συνεργασίας Κύπρου Τσεχοσλοβακίας, 1965: 1. Office of Commissioner, 2006: 243.

<sup>169</sup> Ανανεούται η εμπορική συμφωνία Κύπρου και Ανατολικής Γερμανίας, 1968: 6.

<sup>170</sup> Πολιτιστικά Ανταλλαγαί Κύπρου – Ανατολικής Γερμανίας, 1970: 8.

και να δημιουργήσουν συνθήκες βαθιάς κατανόησης.<sup>171</sup> Το 1973 συνομολογήθηκε επιπλέον η «Συμφωνία για Πολιτιστική και Επιστημονική Συνεργασία Κύπρου – Ανατολικής Γερμανίας».<sup>172</sup> Στο πλαίσιο των συμφωνιών του 1970 και 1971 φιλοξενήθηκαν το Μάρτη του 1971 στο νησί παραστάσεις μπαλέτου με τη συμμετοχή της Όπερας του Βερολίνου.<sup>173</sup> Στη συμφωνία του 1970 με την Ανατολική Γερμανία περιλήφθηκε ρήτρα για την παραχώρηση υποτροφιών, με την οποία «το πρόγραμμα πολιτιστικών ανταλλαγών Κύπρου – Ανατολικής Γερμανίας αποβλέπει εις την ενίσχυσιν και διεύρυνση της συνεργασίας εις τον επιστημονικόν τομέα περιλαμβάνει δε μεταξύ άλλων, την παροχή υποτροφιών εις Κυπρίους με την κάθοδον σοβαρών καλλιτεχνικών συγκροτημάτων εκ Γερμανικής Λαοκρατικής Δημοκρατίας και την ανταλλαγή καλλιτεχνικών εκθέσεων».<sup>174</sup> Η ενεργοποίηση της πρόνοιας για παραχώρηση υποτροφιών υπήρξε θετική εξέλιξη, αφού συνέβαλλε στη σταδιακή άνοδο του μορφωτικού επιπέδου των Ελληνοκυπρίων. Στην ίδια πολιτιστική συμφωνία η ρήτρα για πολιτιστικές ανταλλαγές υποβοήθησε στη φιλοξενία της περιοδεύουσας έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου στο Κρατικό Μουσείο του Βερολίνου, το 1971. Ο Υφυπουργός Πολιτισμού της Γερμανικής Λαοκρατικής Δημοκρατίας στα εγκαίνια της έκθεσης υπογράμμισε «την αλληλεγγύη προς τον δίκαιον αγώνα του κυπριακού λαού εναντίον των ιμπεριαλιστικών μηχανορραφιών κατά της ελευθερίας»,<sup>175</sup> για να επιβεβαιώσει τον ρόλο που μπορούσε να διαδραματίσει ο πολιτισμός στην άσκηση αποτελεσματικής εξωτερικής πολιτικής.

### **3.2. Συμμετοχή Ελληνοκυπρίων Καλλιτεχνών σε Διεθνή Πολιτιστικά Φεστιβάλ και Συναντήσεις και η Παγκόσμια Περιοδεία της Έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου**

Η κυπριακή πολιτεία επιδίωξε, μετά το 1964, τη συμμετοχή εγχώριων καλλιτεχνών σε διεθνή πολιτιστικά φόρα για τους λόγους που ήδη αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα. Οι εικαστικές διασυνδέσεις του Σπητέρη στον διεθνή καλλιτεχνικό χώρο χρησιμοποιήθηκαν για να σηματοδοτήσουν τη συμμετοχή Ελληνοκύπριων εικαστικών καλλιτεχνών σε διεθνείς εικαστικές συναντήσεις τέχνης, τύπου διεθνών μπιενάλε, τριενάλε.<sup>176</sup> Σε αυτές τις συμμετοχές προβλήθηκε κυρίως η αισθητική των καλλιτεχνών της δεύτερης γενιάς, η οποία δημιουργούσε ακολουθώντας τον δρόμο του

---

<sup>171</sup> Ο.π.

<sup>172</sup> Office of Commissioner, 2006: 243.

<sup>173</sup> Άρισται οι παραστάσεις του μπαλέτου «Κομισιέ» της Όπερας του Βερολίνου, 1971: 1.

<sup>174</sup> Πολιτιστικά Ανταλλαγάι Κύπρου – Ανατολικής Γερμανίας, 1970: 1.

<sup>175</sup> Οι θησαυροί της Κύπρου εκτίθενται εις το Βερολίνον, 1971: 1.

<sup>176</sup> Ο Σπητέρης διατελούσε την περίοδο εκείνη γενικός γραμματέας της ΑΙΣΑ (Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης).

μοντερνισμού.<sup>177</sup> Υπό την επίβλεψη του Σπητέρη, Ελληνοκύπριοι καλλιτέχνες έλαβαν μέρος στην Μπιενάλε της Βενετίας, στην Μπιενάλε Νέων Παρισίων, στην Τριενάλε Νέου Δελχί, στην Μπιενάλε Σάο Πάολο, στην Μπιενάλε Λιουμπλιάνας.<sup>178</sup> Το 1963, η Κύπρος συμμετείχε για πρώτη φορά στην Μπιενάλε Τέχνης Αλεξάνδρειας και το 1969 ο λαϊκός ζωγράφος Μιχαήλ Κάσιαλος συμμετείχε στην Τριενάλε της Μπρατισλάβας για την ναϊφ τέχνη, αποσπώντας το πρώτο βραβείο.<sup>179</sup> Η πρώτη συμμετοχή της Κύπρου στην 34<sup>η</sup> Μπιενάλε της Βενετίας, το 1968, έγινε με τους Χριστόφορος Σάββα, Στέλιος Βότση, Αντρέας Χρυσόχοο, Γιώργο Σκοτεινό, Κώστας Ιωακείμ και Γιώργος Κυριάκου, εκπροσώπους της νεότερης γενιάς Ελληνοκυπρίων εικαστικών καλλιτεχνών. Στο έργο τους ενυπήρχαν κάποιες από τις πιο πρωτοποριακές τάσεις της κυπριακής εικαστικής σκηνης, μέρος της οποίας είχε ήδη υιοθετήσει πρόσφατες τάσεις του μοντερνισμού.<sup>180</sup> Η παρουσία τους νοηματοδότησε το δεύτερο πολιτιστικό προφίλ της χώρας με το οποίο εμφανίστηκε πλέον στο εξωτερικό. Όπως προαναφέρθηκε, στις εικαστικές τέχνες η σύνδεση των Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών με το «εθνικό κέντρο» δεν ήταν κυρίαρχη, οπότε και η συνομιλία τους με διεθνή ρεύματα έγινε πιο απρόσκοπτα από ότι σε άλλες μορφές δημιουργίας.<sup>181</sup>

Στον τομέα του κινηματογράφου, οι κυπριακές ταινίες μεγάλου μήκους τη δεκαετία του '60 δεν είχαν ξεπεράσει τις πέντε.<sup>182</sup> Το κυπριακό κράτος εκπροσωπήθηκε κυρίως με ντοκιμαντέρ σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ σε πολιτικά φίλες-χώρες, όπως η Τσεχοσλοβακία (Πράγα) και η Ανατολική Γερμανία (Λειψία). Το ντοκιμαντέρ του Νίνου Φένεκ Μικελλίδη *Κύπρον ου με θέσπισεν* (1962) με θέμα την ελληνική ιστορία του νησιού τιμήθηκε με το βραβείο καλύτερης ταινίας μικρού μήκους, στο Φεστιβάλ Κάρλοβι Βάρυ, το ειδικό βραβείο στο Φεστιβάλ της Λειψίας και το βραβείο καλύτερης ταινίας (βραβείο κριτικών) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1964).<sup>183</sup>

---

<sup>177</sup> Όπως ανέφερε η Στρούζα «το 'πρωτοποριακό' πνεύμα ορισμένων κύπριων καλλιτεχνών μέσα από το οποίο κατάφερναν να χαράξουν ένα δρόμο εικαστικής αναζήτησης που στην ουσία επαναποθετούσε τη βαθύτερη πολιτιστική τους ρίζα στο πρόσφορο έδαφος του πνεύματος του ελληνικού πολιτισμού, ανοικτού στη σκέψη διαφορετικών πολιτισμών της σύγχρονης εποχής, απ' όπου, άλλωστε, τροφοδοτήθηκε η κριτική σκέψη του υπόλοιπου δυτικού κόσμου». Στρούζα, 1997: 23.

<sup>178</sup> The Cultural Service of the Ministry of Education, 1969: 94.

<sup>179</sup> Ο βραβευθής Μ. Κάσιαλος, 1963: 1.

<sup>180</sup> Μιχαηλίδου, Τουμαζή, 2010: 9. Το 1968, η Κύπρος συμμετείχε για πρώτη φορά στην Μπιενάλε της Βενετίας. Το 1972 σηματοδότησε την τελευταία συμμετοχή της λίγο πριν τη μεγάλη παύση εξαιτίας της τουρκικής εισβολής του 1974. Επανήλθε το 1986 και από τότε συμμετέχει ανελλιπώς στη διοργάνωση.

<sup>181</sup> Danos, 2014.

<sup>182</sup> Οι πέντε κυπριακές κινηματογραφικές ταινίες από το 1960 μέχρι τον Αύγουστο του 1974 ήταν: *Αγάπες Τζιαι Κομοί* (1965) του Γιώργου Φιλί, *Δικαίωμα ιδιώτων* (1966) του Μιχάλη Παπά, *Ο παράς ο μασκαράς* (1969) του Βαγγέλη Οικονόμου, *Το τελευταίο φιλί* (1970) του Φιλί με πρωταγωνιστή τον Μάνο Κατράκη και *Λόρδος ο Φιρφυρής* (1972) του Ευάγγελου Ιωαννίδη. Κλεάνθους, 2006: 14-21.

<sup>183</sup> Το *Κύπρον ου με θέσπισεν* αναδείκνυε το κυπριακό τοπίο και την ιστορία του νησιού βασισμένο στα ποιήματα του Σεφέρη *Σαλαμίνα της Κύπρου* και *Ελένη*. Με τη βοήθεια της εικόνας το ντοκιμαντέρ αφηγήθηκε το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν της Κύπρου με τον ανταποικιακό αγώνα της ΕΟΚΑ, ενώ ταυτόχρονα έκανε αναφορές στην ιστορία του νησιού από την εποχή της αρχαιότητας συνδέοντας το πολιτιστικά με την Ελλάδα και τον ελληνικό πολιτισμό.

Η παγκόσμια περιοδεία της έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου, από το 1967 έως το 1972, εντάχθηκε στο πλαίσιο της άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας με τα εκθέματα να αποτελούν πρεσβευτές των πολιτικών θέσεων του νεοσύστατου κράτους.<sup>184</sup> Η περιοδεία της ξεκίνησε από το Μουσείο του Λούβρου το 1967 για να συνεχίσει στο Μόναχο, στο Μιλάνο, στη Γενεύη, στο Βελιγράδι, στην Αθήνα, στην Πράγα, στη Μόσχα, στο Βερολίνο και τελευταίο σταθμό την Στοκχόλμη το 1972. Η δημοσιογραφική κάλυψη, της οποίας έτυχε η έκθεση στις διάφορες χώρες που περιόδευσε, γνωστοποιούσε την «ελληνικότητα» του νησιού και τη διαχρονική πολιτισμική σχέση του με τη μητροπολιτική Ελλάδα. Επιπλέον προσδοκία ήταν όπως με την ευκαιρία της έκθεσης ενισχυθεί η διεθνής υπόσταση της Κυπριακής Δημοκρατίας.

Ο επιμελητής της έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου, Σπητέρης, χώρισε τα εκθέματα σε τρεις ενότητες: στα αρχαιολογικά ευρήματα από το Αρχαιολογικό Μουσείο Κύπρου, τις βυζαντινές εικόνες (αγιογραφίες) από τα διάφορα μοναστήρια της Κύπρου και τα αντικείμενα λαϊκής τέχνης από το Μουσείο Λαϊκής Τέχνης. Η πεποίθηση ότι η παρουσία της Κύπρου στο εξωτερικό αποκτούσε μεγαλύτερη απήχηση, όταν επιχειρείτο η σύνδεσή της με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ο οποίος τύγγανε εκτίμησης και αναγνώρισης στον Δυτικό κόσμο, είχε κατευθύνει την επιλογή των εκθεμάτων. Στο πρόγραμμα της έκθεσης που φιλοξενήθηκε στο Ζάμπειο στην Αθήνα, το 1970, ο Υφυπουργός παρά τον Πρόεδρο της Κυπριακής Δημοκρατίας, Πάτροκλος Σταύρου, ανέφερε ότι μέσα από τα εκθέματα το κοινό μπορεί να διαπιστώσει ότι, «η Κύπρος διατήρησε τον ελληνικόν χαρακτήρα της και ανέπτυξε τον πολιτισμό της εις μορφάς καθαράς [...]. Η τέχνη της Κύπρου έχει την σχετικήν τοπικήν ιδιομορφίαν της, όπως τοπικήν ιδιομορφίαν έχει έκαστον τμήμα του ελληνικού χώρου. Η γραμμή, όμως, της κυπριακής τέχνης, η έκφρασις της, διμορφώθη και είναι ακραιφνώς ελληνική. Η εξελικτική πορεία, ακόμη, της κυπριακής τέχνης είναι ταυτόσημη με την πορείαν της καθόλου ελληνικής τέχνης, της οποίας γνήσιον αναποσπάστως αποτελεί».<sup>185</sup>

## **Γ. ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ (1960-1974)**

### **Εισαγωγή**

---

<sup>184</sup> Επέστρεψαν οι Θησαυροί της Κύπρου από το εξωτερικό, 1972: 1. Μήνυμα φιλίας και συνεργασίας προς τον σοβιετικό λαό μέσω της έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου, 1970: 1, 5. Οι Θησαυροί της Κύπρου η καλύτερα Έκθεσις Τέχνης που οργανώθη εις Βερολίνον, 1971: 1. Κατέκτησαν τους Ρώσους οι 'Θησαυροί της Κύπρου', 1970: 1. Ο Τώνης Σπητέρης ομιλεί δια την έκθεσιν Θησαυροί της Κύπρου και την συμμετοχήν της Κύπρου εις την Μπιενάλε της Βενετίας, 1968: 2.

<sup>185</sup> Σταύρου, 1970: 14.

Οι αναφορές σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και πολιτιστικά φεστιβάλ στην Κύπρο επικεντρώνονται στις δράσεις που επόπτευε η Ελληνική Κοινοτική Συνέλευση, ενόσω ακόμη αυτή λειτουργούσε ως θεσμικό όργανο, από το 1961 μέχρι το 1964. Από το 1965 και μετά, οι αναφορές εστιάζουν στις δράσεις της Μορφωτικής Υπηρεσίας, η οποία ανέλαβε την κρατική πολιτιστική διαχείριση όπως και τον συντονισμό, τη διεξαγωγή και τη χρηματοδότηση των πλείστων εκδηλώσεων και φεστιβάλ τεχνών.

Η διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων την περίοδο 1960-1963 παρουσίασε αυξητική τάση, εξαιτίας της αισιοδοξίας και της αίσθησης ελευθερίας που επικράτησε στην κυπριακή κοινωνία μετά την ανεξαρτησία. Η αύξηση των διαθέσιμων χώρων-αιθουσών που μπορούσαν να φιλοξενήσουν διοργανώσεις συνέβαλε, επίσης, στην αναζωογόνηση του πολιτιστικού τοπίου και στην αύξηση της προσφοράς εκδηλώσεων στο κοινό. Τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας ολοκληρώθηκαν οι αναστηλώσεις των αρχαίων θεάτρων του Κουρίου (Λεμεσός) και της Σαλαμίνας (Αμμόχωστος). Το 1967 έγιναν τα εγκαίνια του Δημοτικού Θεάτρου Λευκωσίας, το 1969 του αμφιθεάτρου της Σχολής Τυφλών και τον ίδιο χρόνο εγκαινιάστηκε το μικρό θέατρο στους χώρους των εγκαταστάσεων της δημόσιας ραδιοτηλεόρασης (ΡΙΚ). Η πολιτιστική ευφορία, όμως, ανακόπηκε τον Δεκέμβριο του 1963 από τις πολιτικές εξελίξεις, με την έναρξη των δικαιοδικών διαταραχών. Οι ενδοιασμοί για την ασφάλεια των παρευρισκομένων σε χώρους συνάθροισης πολλών ατόμων οδήγησαν σε μαζικές ματαιώσεις εκδηλώσεων.<sup>186</sup>

Οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις<sup>187</sup> ή αλλιώς «πολιτιστικές»<sup>188</sup> ή «εκπολιτιστικές»<sup>189</sup> – όπως χαρακτηρίστηκαν στον τύπο της εποχής – ήταν κυρίως θρησκευτικού, αθλητικού και ψυχαγωγικού τύπου συνάξεις όπως πανηγύρια, χοροεσπερίδες, αθλητικές συναντήσεις, μουσικές συναυλίες, εκδηλώσεις με παραδοσιακούς χορούς, ποιητικές βραδιές με απαγγελίες, διαλέξεις και εικαστικές εκθέσεις.<sup>190</sup> Οι πλείστες εκδηλώσεις της δεκαετηρατίας (1960-1974) ενέταξαν στο πρόγραμμά τους παραδοσιακούς χορούς και τραγούδια με στόχο την προσέλκυση μεγαλύτερου αριθμητικά κοινού. Το περιεχόμενό τους δομήθηκε με άξονα τις προσδοκίες και τις πολιτιστικές εμπειρίες του κοινού δίνοντας έμφαση στην ψυχαγωγία του και αδιαφορώντας για την αισθητική του καλλιέργεια. Η παρουσία των πνευματικών-λαογραφικών σωματείων στα τοπικά φεστιβάλ και τις μεμονωμένες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στόχευσε μονοδιάστατα στη μαζική ψυχαγωγία

<sup>186</sup> Περιορίστηκαν πλήρως οι πολιτιστικές εκδηλώσεις στην επαρχία Λεμεσού, 1964: 4.

<sup>187</sup> Έληξε με επιτυχία το φεστιβάλ ΕΔΟΝ στο Κίτι, έκθεση φωτογραφιών, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αγώνες κ.α., 1961: 3.

<sup>188</sup> Πλούσιες καλλιτεχνικές, αθλητικές και άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις, 1962: 4.

<sup>189</sup> Ο όρος «εκπολιτιστικές εκδηλώσεις» αναφέρεται σε δημοσιεύματα στον τύπο για να υποδηλώσει τις εκδηλώσεις με άξονα τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την ποίηση και τη φωτογραφία. Ενδεικτικά βλ. δημοσίευμα Πρωτοφανές σε λαμπρότητα το πρόγραμμα του Παγκύπριου φεστιβάλ της Νεολαίας, 1959: 1.

<sup>190</sup> Έληξε με επιτυχία το τριήμερο φεστιβάλ της ΕΔΟΝ στο Κίτι, 1971: 3. Πρωτοφανές σε λαμπρότητα το πρόγραμμα του Παγκύπριου Φεστιβάλ Νεολαίας, 1959: 1.



αλλά και στην εξυπηρέτηση σκοπιμοτήτων που εστίαζαν στην ενδυνάμωση της εθνικής συνείδησης των παρευρισκομένων, όπως ήδη αναφέρθηκε.<sup>191</sup> Ταυτόχρονα αποτέλεσε ιδανική διευθέτηση από οικονομική άποψη, αφού η συμμετοχή των προαναφερόμενων σωματείων δεν συνεπαγόταν στις πλείστες περιπτώσεις τη χρηματική επιβάρυνση των διοργανωτών.

Η διαπίστωση ότι οι περισσότερες τοπικές φεστιβαλικές διοργανώσεις της περιόδου 1960-1974 αντιμετώπισαν τον ρόλο και τους στόχους τους μέσα από τον φακό της ψυχαγωγίας οδήγησε την ερευνήτρια στην απόφαση να επικεντρωθεί στην ανάλυση και στην ερμηνεία εκείνων των πολιτιστικών φεστιβάλ, τα οποία πληρούν στοιχεία από τον ορισμό που πρότειναν οι Stephen Boyle, Carmen Joham & ABM Abdullah. Σύμφωνα με αυτό, «φεστιβάλ» ορίζεται ως η περιοδική επαναλαμβανόμενη εκδήλωση, η οποία συνδέει τους συμμετέχοντες με κάποιους εθνικούς ή ιστορικούς ή θρησκευτικούς δεσμούς.<sup>192</sup> Απώτερος στόχος είναι οι παρευρισκόμενοι να οδηγηθούν σε μια νέα και κοινή οπτική του κόσμου. Υποδεικνύουν επίσης ότι σε ένα φεστιβάλ τα διάφορα συμβολικά νοήματα που αναδεικνύονται, αποτελούν σημαντικές και αναγνωρισμένες αξίες της κοινότητας, συγκροτούν μια συγκεκριμένη ιδεολογία για τη συλλογική ταυτότητα και ως εκ τούτου συνιστούν ισχυρά εργαλεία για τη διασφάλιση της ιστορικής συνέχειας και της φυσικής επιβίωσης της εθνικής ομάδας. Εκδηλώσεις στο νησί στο πλαίσιο ενός τοπικού φεστιβάλ με διάρκεια μια μόνο μέρα και με ένα πρόγραμμα, στο οποίο περιλάμβαναν κάποιες αθλητικές συναντήσεις και μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις, θεωρήθηκαν από την ερευνήτρια ότι εμπίπτουν στην κατηγορία των μεμονωμένων εκδηλώσεων και ως εκ τούτου δεν αποτελούν αντικείμενο εξέτασης.

Η προβολή του εγχώριου λαϊκού πολιτισμού στις εκδηλώσεις της πλειοψηφίας των τοπικών φεστιβάλ έγινε με μια προχειρότητα, η οποία δεν επέτρεψε να εκτιμηθεί η αξία του στην πολιτισμική συγχρονικότητα και να αποτελέσει αφετηρία της νέας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Από την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας παρατηρείται το φαινόμενο κοινοτικά συμβούλια να ευαγγελίζονταν τη διατήρηση και την ανάδειξη των ηθών και των εθίμων, την ενίσχυση της τοπικής παράδοσης, την προβολή των λαϊκών χορών, της μουσικής και της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου αλλά ουσιαστικά πίσω από τις λαϊκότερες εκδηλώσεις που διοργάνωναν, κρυβόταν μια χοροεσπερίδα με έμφαση στην εστίαση.<sup>193</sup> Ο εκδότης του τουριστικού οδηγού *Welcome to Cyprus*, Πάνος Κόκκινος, το 1969, έψεξε την προχειρότητα που χαρακτήριζε τη διοργάνωση καλλιτεχνικών

---

<sup>191</sup> Σχετικές αναφορές στην υποενότητα, Πνευματικά-λαογραφικά Σωματεία και Εκδόσεις: η Συμβολή τους στα Θέματα Ταυτότητας, κεφ. 2, παρούσας διατριβής.

<sup>192</sup> Boyle, Joham & Abdullah, 2010: 2.

<sup>193</sup> Δημοσθένους, 2012: 10.

εκδηλώσεων αναφέροντας «μετά λύπης μου παρατηρώ την προχειρότητα με την οποία διοργανούνται οι διάφοροι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις εν Κύπρω [...] οι οργανωτές των διαφόρων φεστιβάλ, επαρχιακών, τοπικών κτλ. ουδέποτε προβαίνουν εις έγκαιρους ανακοινώσεις, οι οποίες δυστυχώς γίνονται την τελευταία στιγμή μη παρεχόμενης της ευκαιρίας δι' ευρύτατην διαφήμιση».<sup>194</sup>

Η διαφαινόμενη αδυναμία των διαφόρων διοργανώσεων να εκπληρώσουν αξιόλογους πολιτιστικούς στόχους δεν προβλημάτισε το κράτος, το οποίο, αντίθετα, εξακολούθησε να τις ενισχύει οικονομικά. Κομβικό σημείο στην κατανόηση αυτής της στάσης του κράτους είναι ο ρόλος που διαδραμάτισαν οι πελατειακές σχέσεις, ανάμεσα σε αυτό και στους πολίτες. Ο Μακάριος στην προσπάθειά του να επιτύχει μια ελάχιστη ισορροπία και ηρεμία στο εσωτερικό της ελληνοκυπριακής κοινότητας ανάμεσα στις αριστερές και τις δεξιές πολιτικές δυνάμεις χρησιμοποίησε την κρατική μηχανή ως μέσο εξυπηρέτησης των συμφερόντων οικονομικών και πολιτικών ομάδων. Ο τρόπος δόμησης των σχέσεων του κράτους με τους πολίτες του βασίστηκε σε ένα εν εξελίξει άτυπο σύστημα αλληλοεξυπηρέτησης των δύο μερών (κράτους και πολιτών). Ο πολιτικός αναλυτής Μιχάλης Ατταλίδης δήλωσε χαρακτηριστικά ότι στην Κύπρο διαχρονικά η σχέση των πολιτικών δεν είναι με πολίτες αλλά με «πελάτες» με τους οποίους έκαναν αμοιβαίες συναλλαγές και εξυπηρετήσεις. Η σχέση δέσμευσης-εξάρτησης που καλλιεργήθηκε μεταξύ κράτους και πολιτών επέβαλε έμμεσα έλεγχο στην εκλογική συμπεριφορά τους και το κράτος μετατρεπόταν σταδιακά σε ένα «κράτος πατρωνίας», το οποίο λειτουργούσε ως διανομέας ρουσφετιών προς τις εγχώριες πολιτικές και οικονομικές ελίτ.<sup>195</sup>

Η σχέση αλληλεξάρτησης και αλληλοεξυπηρέτησης που αναπτυσσόταν ανάμεσα σε πολίτες και κράτος εντοπίζεται και στον τρόπο διαχείρισης του πολιτισμού. Τα πολιτιστικά φεστιβάλ και οι άλλες τοπικές διοργανώσεις μετατράπηκαν σε εργαλείο προώθησης μικροπολιτικών σκοπιμοτήτων και συμφερόντων των κυριάρχων κοινωνικών και οικονομικών ομάδων. Κυβερνητικοί αξιωματούχοι (π.χ. υπουργοί), οι οποίοι έθεταν υπό την αιγίδα τους τις εκδηλώσεις και τα φεστιβάλ είχαν ως βασική πρόθεσή τους κατά τα εγκαίνια να εξαγγέλλουν την υλοποίηση έργων κοινής ωφελείας (δρόμοι, αρδευτικά έργα, κτήρια κτλ) ή την παραχώρηση χρηματικής βοήθειας. Οι υποσχέσεις για πραγματοποίηση έργων ή δράσεων ικανοποιούσαν τους κομματικούς οπαδούς που βρίσκονταν στο ακροατήριο και ενίσχυαν την πεποίθησή τους ότι μέσα από την πραγματοποίηση τοπικών φεστιβάλ, ανεξαρτήτως καλλιτεχνικού επιπέδου, γινόταν εφικτή η απόσπαση πόρων από

<sup>194</sup> Η οργάνωση φεστιβάλ και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, 1969: 5.

<sup>195</sup> Ατταλίδης, 2009: 52, 53.

τα δημόσια ταμεία. Αυτές οι πρακτικές εδραίωναν περαιτέρω τις στρεβλώσεις στο πολιτικό σύστημα, αφού όσο αυτές διευκόλυναν τις πολιτικές και κομματικές συναλλαγές τόσο ενισχυόταν η απροθυμία του πολιτικού συστήματος να εκσυγχρονιστεί μέσα από τη θέσπιση αξιοκρατικών και αδιάβλητων διαδικασιών χρηματοδότησης έργων υποδομής στις διάφορες κοινότητες και δήμους.

## **1. Οι Πρώτες Συζητήσεις και Προβληματισμοί για τη Διοργάνωση Πολιτιστικών Φεστιβάλ στην Κύπρο**

Τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας η εντατικοποίηση της συζήτησης για τη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ υπήρξε απότοκο της ευρύτερης ευφορίας που επέφερε η νέα πολιτική κατάσταση στο νησί. Η πρόθεση του κράτους να στηρίζει προσπάθειες δημιουργίας φεστιβαλικών θεσμών δεν προέρχονταν από τη συνειδητοποίηση της ανάγκης για πολιτισμική αφύπνιση ή για καλλιέργεια πολιτισμικών εμπειριών. Αντίθετα, οι δημόσιες τοποθετήσεις κρατικών αξιωματούχων εστίασαν στο επιχείρημα ότι οι πολιτιστικές διοργανώσεις είχαν οικονομικά οφέλη, αφού αποτελούσαν ενέργειες ποιοτικής αναβάθμισης του τουριστικού προϊόντος της χώρας και ως εκ τούτου συνέβαλλαν στην αύξηση της τουριστικής κίνησης. Επιπρόσθετα με τα οικονομικά οφέλη, τα πολιτιστικά φεστιβάλ προωθήθηκαν ως μια συγκεκριμένη πρόφαση για την αύξηση της πολιτισμικής παρουσίας της Ελλάδας στο πλαίσιο ενίσχυσης του πολιτισμικού εθνικισμού, όπως διαφαίνεται στις αναφορές για τις εκδηλώσεις στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας το 1963 και το 1973.

Τοπικοί και πολιτιστικοί φορείς χρησιμοποιούσαν, συχνά αυθαίρετα, τον όρο «φεστιβάλ» για να εξυπηρετήσουν ένα παιχνίδι εντυπωσιασμού που διαδραματιζόταν στο εσωτερικό. Στον τύπο αποτυπώθηκαν καταχρηστικές αναφορές σε διοργανώσεις τύπου «φεστιβάλ», γεγονός, το οποίο εντόπισε και σχολίασε ο ιστορικός Κώστας Προυσής. Σε επιστολή του στην εφημερίδα, *Ελευθερία*, το 1961 αποδοκίμασε την κατάχρηση του όρου, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει την κάθε πολιτιστική ή ψυχαγωγική εκδήλωση την περίοδο μετά την ανεξαρτησία. Επισήμανε ότι, «τους τελευταίους μήνες συχνά βλέπω ότι διοργανώνονται το ένα ‘φεστιβάλ’ πίσω από το άλλο, ‘φεστιβάλ Λιπέρτη’, ‘φεστιβάλ Κουρίου’, ‘φεστιβάλ τραγουδιού και κυπριακών χορών’». Αλλά γιατί φεστιβάλ; Μήπως θα μπορούσαν για όλες αυτές τις γιορτές να χρησιμοποιηθούν οι απλές ελληνικές λέξεις: εορτή, εορτασμός, γιορτή, πανηγυρίς, πανηγυρισμός, πανηγύρι – ακόμη

και το κυπριακόν παναῦρι;».<sup>196</sup> Ο επιστολογράφος διερωτάται για τους λόγους που οδήγησαν στη χρήση του ξενόφερτου όρου «φεστιβάλ», υποθέτοντας ότι στόχος των διοργανωτών ήταν να προσδώσουν γόητρο στις εκδηλώσεις και εντέλει να προσελκύσουν κοινό. Ταυτόχρονα στην επιστολή αναδεικνύεται ο φόβος σχετικά με τη διατήρηση της ελληνικής γλώσσας μέσα από τη λογική μιας ενδεχόμενης γλωσσικής και κατ' επέκταση πολιτισμικής αφομοίωσης, ένα σύνηθες επιχείρημα που χρησιμοποιούσαν οι εθνικιστικοί κύκλοι στην ελληνοκυπριακή κοινότητα. Ο Προυσής προέβλεψε ότι η υπερβολική χρήση του όρου, οδηγούσε στο φαινόμενο «αύριο να έχουμε 'φεστιβάλ πορτοκαλιού', 'φεστιβάλ αμπελοπουλιού', 'φεστιβάλ σταφυλιού' και – γιατί όχι – 'φεστιβάλ Αγίου Γεωργίου', 'φεστιβάλ Αποστόλου Ανδρέα' [...]. [Τα]α 'φεστιβάλ' (κατά τα Καρναβάλια) αυξάνονται και πληθύνονται».<sup>197</sup> Η αξία της επιστολής έγκειται στο ότι επισημαίνει την πληθώρα των ψυχαγωγικών εκδηλώσεων, οι οποίες διοργανώνονταν στην Κύπρο τα πρώτα χρόνια μετά την ανεξαρτησία. Πιστοποιεί επίσης την κατάχρηση του όρου «φεστιβάλ», ο οποίος συχνά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ακόμη και μεμονωμένες εκδηλώσεις. Ως εκ τούτου, ο σύγχρονος ερευνητής/τρια οφείλει να αντικρίσει με σκεπτικισμό τη χρήση του όρου τη δεδομένη χρονική περίοδο και να λάβει υπόψη ότι στην Κυπριακή Δημοκρατία υπήρχαν αρκετές διοργανώσεις, οι οποίες δεν είχαν τη δομή και τη λειτουργία πολιτιστικών φεστιβάλ. Οι αναφορές σε πολιτιστικά φεστιβάλ ή φεστιβάλ τεχνών την περίοδο 1960 έως 1974 στην παρούσα έρευνα αφορούν, επομένως, στις διοργανώσεις που πληρούσαν τα καλλιτεχνικά κριτήρια και το κριτήριο της διάρκειας, όπως αυτά ήδη αναφέρθηκαν.<sup>198</sup> Συγκεκριμένα, οι αναφορές περιορίζονται στις δύο φεστιβαλικές διοργανώσεις που έλαβαν χώρα την περίοδο 1960 έως 1974 και αφορούσαν στο Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού ή Κύπρου (1969) και στην Εβδομάδα Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (1963), η ύπαρξη της οποίας ήταν βραχύβια, αλλά δέκα χρόνια αργότερα έδωσε τη σκυτάλη στις Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας.

Η βούληση του κράτους για τη διοργάνωση ενός κρατικού πολιτιστικού φεστιβάλ εντοπίζεται σε δηλώσεις του Υπουργού Εμπορίου και Βιομηχανίας, Ανδρέα Αραούζου, το 1961. Ο υπουργός πρότεινε τη διοργάνωση ενός «κυπριακού πολιτιστικού φεστιβάλ με τις ορθές προδιαγραφές», ώστε αυτό να καταστεί θεσμός στα πολιτιστικά δεδομένα του νησιού. Εισηγήθηκε όπως το μουσικό φεστιβάλ έχει διάρκεια έξι εβδομάδων, από τα τέλη

---

<sup>196</sup> Προυσής, 1961: 5. Παρόμοιες επισημάνσεις και ανησυχίες εξέφρασε – σαράντα χρόνια αργότερα – σε άρθρο του στον ημερήσιο τύπο ο Κώστας Παπασταύρος αναφορικά με τη συνεχιζόμενη εξάπλωση του φαινομένου των φεστιβάλ στο νησί, παρά τις αλλαγές στο κοινωνικό-οικονομικό πλαίσιο της χώρας. Ο αρθρογράφος διερωτάται αν «τα αποκαλούμενα 'πολιτιστικά φεστιβάλ' που ειδικά το καλοκαίρι φυτρώνουν σαν τα μανιτάρια σε ύπαιθρο και αστικά κέντρα είναι πράγματι πολιτιστικά;». Τόνισε ότι, «ασφαλώς χρειάζεται και η ψυχαγωγία του λαού και η ευκαιρία συνάντησης των συγχωριανών, χρειάζονται και οι εκδηλώσεις για να επιδειχτούν τα φορέματα γνωστών οίκων μόδας του εξωτερικού». Παπασταύρος, 2010: 31.

<sup>197</sup> Προυσής, 1961: 5.

<sup>198</sup> Βλ. ορισμό Boyle et al, σσ 86-87, παρούσας διατριβής.

του Ιούλη μέχρι τα τέλη του Αυγούστου, ώστε να προσελκύσει τουρίστες. Ως ιδανικές εκδηλώσεις θεωρήθηκαν οι συναυλίες μουσικών συγκροτημάτων διεθνούς φήμης και οι παραστάσεις κυπριακών χορών και τραγουδιού από λαϊκά συγκροτήματα. Το Φρούριο της Κερύνειας προτάθηκε ως ο ιδανικός χώρος φιλοξενίας της διοργάνωσης λόγω της καλής ακουστικής του και της ικανοποιητικής χωρητικότητάς του. Με την ευκαιρία της πρότασης για διοργάνωση του πρώτου πολιτιστικού φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία, ο Αραούζος επισήμανε τα ποικίλα οφέλη που θα προέκυπταν από αυτό, με σημαντικότερο «την πρόοδο του τουρισμού της Νήσου».<sup>199</sup> Παρ' όλες, τις εξαγγελίες του κράτους για την άμεση πραγματοποίηση του πρώτου μουσικού φεστιβάλ το 1962, αυτό τελικά δεν υλοποιήθηκε. Στον ημερήσιο τύπο της περιόδου δεν εντοπίστηκαν εκδηλώσεις στο πλαίσιο ενός φεστιβαλικού θεσμού, όπως τον οραματίστηκε ο προαναφερόμενος Ελληνοκύπριος υπουργός, πράγμα που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η διοργάνωση δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.<sup>200</sup>

Το 1966, στα εγκαίνια του βραχύβιου Διεθνούς Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών στη Λεμεσό, προάγγελο του Διεθνούς Καλλιτεχνικού Φεστιβάλ Λεμεσού, ο Υπουργός Εμπορίου και Βιομηχανίας (Ανδρέας Αραούζος) στην ομιλία του αναγνώρισε τη σημασία του για την αύξηση της τουριστικής κίνησης στο νησί. Παράλληλα αναφέρθηκε στην πρόθεση της πολιτείας για διοργάνωση του αποκαλούμενου Φεστιβάλ Κύπρου, λέγοντας ότι, «η κυβέρνηση αναγνωρίζει τη σημασία των Φεστιβάλ ως παράγοντας για την πολιτιστική και τουριστική ανάπτυξιν, θα ενισχύση ηθικώς και οικονομικώς δια να υποβοηθήση δε την αρτιότεραν οργάνωσιν των, το Υπουργείο Εμπορίου και Βιομηχανίας συνέστησε προσφάτως Παγκύπριον Ειδικήν Επιτροπήν Συντονισμού, με φιλοδοξίας οργανώσεως εις το μέλλον Ετήσιου Φεστιβάλ Κύπρου, παρόμοιου με το Φεστιβάλ Αθηνών ή άλλων [...] [ε]υχὴν μου είναι ὅπως το Φεστιβάλ Λαϊκῶν Χορῶν αποτελέσει την ἀπαρχὴν μίας τοιαύτης κινήσεως».<sup>201</sup> Οι συχνές αναφορές στα οικονομικά οφέλη που μελλοντικά θα επέφεραν οι φεστιβαλικές διοργανώσεις αναδεικνύουν το καίριο ζητούμενο της εποχής που ήταν η αναζήτηση οικονομικών πόρων, οι οποίοι να διασφαλίζουν τη βιωσιμότητα του νέου κράτους. Η δημιουργία επικερδών τουριστικών επενδύσεων που να συνέβαλλαν στην αύξηση του τουριστικού ρεύματος υπήρξε προτεραιότητα και η πρόθεση στήριξης πολιτιστικών φεστιβάλ ενέπιπτε σε αυτό το πλαίσιο. Μέσα από τις ομιλίες και εξαγγελίες στον τύπο διαφαινόταν ότι ήταν μικρότερη η έμφαση που δινόταν σε ζητήματα που είχαν να κάνουν με την αύξηση της πρόσβασης του κοινού στο πολιτικό αγαθό, τη

<sup>199</sup> Υπουργός Εμπορίου και Βιομηχανίας για το Φεστιβάλ, 1961: 1.

<sup>200</sup> Θα έπρεπε περάσουν τριάντα τρία χρόνια για να διοργανωθεί το πρώτο κυπριακό κρατικό φεστιβάλ τεχνών – το Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ (1993).

<sup>201</sup> Φεστιβάλ Κύπρου φιλοδοξεί να οργανώσει η Κυβέρνησις, 1966: 6.

χρησιμοποίηση των φεστιβαλικών θεσμών ως «οχήματα» προώθησης της νέας πολιτιστικής παραγωγής και την αξιοποίηση των διοργανώσεων ως χώρων ανταλλαγής ιδεών με στόχο την καλλιτεχνική εξέλιξη των εγχώριων καλλιτεχνών.

Τον Οκτώβρη του 1962, οι ιδρυτές του Θεάτρου Τέχνης Κύπρου ανάγγειλαν σε δημοσιογραφική διάσκεψη την πρόθεσή τους να διοργανώσουν το Φεστιβάλ Ελληνικού Θεάτρου, το οποίο θα διαρκούσε από τον Ιούνιο μέχρι τον Οκτώβρη.<sup>202</sup> Το φεστιβάλ θα φιλοξενούσε θεατρικές παραστάσεις από ελλαδικούς και εγχώριους θιάσους, αν και δε δόθηκαν πληροφορίες για τους στόχους ή το περιεχόμενό του στην προαναφερόμενη διάσκεψη τύπου.<sup>203</sup> Η αδυναμία της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης να επιχορηγήσει τον θίασο, οδήγησε στη συγχώνευσή του από τον ΟΘΑΚ, το 1962, ακυρώνοντας την προοπτική διοργάνωσης του φεστιβάλ.

Το 1963, η Ομοσπονδία Εθνικών Φοιτητικών Ενώσεων Κύπρου στην ετήσια γενική συνέλευσή της έθεσε θέμα διοργάνωσης και θεσμοθέτησης ενός Μεσογειακού Φεστιβάλ.<sup>204</sup> Το φεστιβάλ των φοιτητικών ενώσεων των χωρών της Μεσογείου, το κρατικό φεστιβάλ που πρότεινε ο Υπουργός Εμπορίου και Βιομηχανίας (1961) και το φεστιβάλ ελληνικού θεάτρου από το Θέατρο Τέχνης Κύπρου, δεν πραγματοποιήθηκαν εξαιτίας της έλλειψης σχετικών κρατικών δομών και οικονομικών προβλημάτων.

## **2. Τα Φεστιβάλ της Πρώτης Περιόδου (1960-1974)**

Η πρώτη περίοδος των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κύπρο οριοθετείται χρονικά από την ίδρυση του κυπριακού κράτους (1960) μέχρι την τουρκική εισβολή (1974). Πρώτη διοργάνωση υπήρξε η Εβδομάδα Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, το 1963, στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας με παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος από το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας. Η διοργάνωση πραγματοποιήθηκε μόνο το 1963, οπότε δέκα χρόνια αργότερα (καλοκαίρι, 1973) έδωσε τη σκυτάλη σε μια νέα διοργάνωση με την επωνυμία Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας. Δεύτερο φεστιβάλ της περιόδου υπήρξε το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (ΔΚΦΛ), το οποίο εκκίνησε το 1969 ως θεματικό φεστιβάλ παραδοσιακών χωρών για να εξελιχθεί σε πολυθεματικό διεθνές φεστιβάλ με εικοσαετή παρουσία στην πολιτιστική ζωή του νησιού. Το ΔΚΦΛ πήρε τη σκυτάλη από δύο προηγούμενες χρονικά διοργανώσεις που πραγματοποιήθηκαν στην πόλη την περίοδο από το 1966 μέχρι το 1968. Λόγω της βραχύβιας παρουσίας τους στο πολιτιστικό τοπίο

<sup>202</sup> Η συγκεκριμένη θεατρική ομάδα αποτελείται από Ελληνοκύπριους και Ελλαδίτες ηθοποιούς με σπουδές στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, οι οποίοι έδωσαν τέτοιο όνομα στην ομάδα, το οποίο να παραπέμπει στο αντίστοιχο θεατρικό σχήμα της Αθήνας.

<sup>203</sup> Κωνσταντίνου, 2007: 121.

<sup>204</sup> Θα μελετηθή το ζήτημα οργάνωσης Μεσογειακού Φεστιβάλ εις την Κύπρον, 1963: 1.

και της απουσίας σχετικών στοιχείων δεν θα μας απασχολήσουν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας.

Το διττό πολιτιστικό προφίλ της Κυπριακής Δημοκρατίας, όπως ήδη αναλύθηκε στην ενότητα, Πολιτιστικό Πλαίσιο Περιόδου 1960-1974 – Πολιτιστικά Πρόσωπα της Κυπριακής Δημοκρατίας, αντικατοπτρίζεται στις δύο προαναφερθείσες φεστιβαλικές διοργανώσεις. Οι διοργανώσεις του 1963 και του 1973 στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας, (Εβδομάδα Αρχαίου Ελληνικού Δράματος) στόχευσαν στη σύνδεση του χώρου με την ελληνική καταγωγή των κατοίκων του νησιού. Ως εκ τούτου, οι εκδηλώσεις προήλθαν κυρίως από ελλαδικούς πολιτιστικούς φορείς και στόχευαν να ενισχύσουν την ελληνοκεντρική ταυτότητα και την ενωτική ιδεολογία στους Ελληνοκυπρίους. Από την άλλη, το ΔΚΦΛ πρέσβευε τις αρχές της διεθνιστικής ιδεολογίας,<sup>205</sup> εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων στο πολιτικό σκηνικό της χώρας και του αριστερού ιδεολογικού προσανατολισμού των τοπικών αρχόντων της πόλης.<sup>206</sup> Ο θεσμός φιλοξένησε συγγενικά ιδεολογικές χώρες προσδίδοντάς του ταυτόχρονα και διεθνή χαρακτήρα. Το φεστιβάλ πρόβαλε επιπρόσθετα τη λαϊκή-φολκλορική δημιουργία μέσα από τη φιλοξενία τοπικών λαογραφικών συγκροτημάτων στοχεύοντας στην προσέλκυση και την ψυχαγωγία της κυπριακής εργατικής τάξης.

## **2.1. Φεστιβάλ στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας: Σημειολογία Χώρου, Στόχοι και Σκοπιμότητες**

Η έναρξη αρχαιολογικών ανασκαφών και κυρίως η ανεύρεση του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας ένα χρόνο πριν την ανεξαρτησία, αποτέλεσε αφορμή για να αρχίσουν οι συζητήσεις αναφορικά με την πολιτιστική χρήση του χώρου. Η μερική αναστήλωση του θεάτρου είχε αναθερμάνει το ενδιαφέρον πολιτειακών και τοπικών φορέων της Αμμοχώστου – της πιο κοντινής πόλης προς την Αρχαία Σαλαμίνα – για τις δυνατότητες χρησιμοποίησης του ως χώρου φιλοξενίας πολιτιστικών εκδηλώσεων. Σύμφωνα με

---

<sup>205</sup> Η διεθνιστική ιδεολογία εστίαζε στην ανάπτυξη διεθνών σχέσεων σε όλους τους τομείς με άλλες χώρες. Παραμέριζε τις εθνικιστικές προκαταλήψεις και έβλεπε τον κόσμο σαν μια πολιτεία χωρίς διάκριση κρατών, όπου ο απώτερος στόχος είναι η γνωριμία και η αλληλοκατανόηση για τον σχηματισμό μιας παγκόσμιας κοινωνίας που σέβεται την ελευθερία των λαών και προστατεύει τα ανθρώπινα δικαιώματά τους. Καργάκος, 2012.

<sup>205</sup> Λαμπρά ή το η επιτυχία, 2011: 46.

<sup>206</sup> Στη Λεμεσό σε όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα κυριάρχησε η αριστερή πολιτική θέση, όπως αποδεικνύεται από τις εκλογές στο δήμο της πόλης. Η λήξη της Παλμεροκρατίας στο νησί και των σκληρών πολιτικών απαγορεύσεων σηματοδότησε την πρώτη εκλογική αναμέτρηση. Οι κάτοικοι της Λεμεσού επέλεξαν στις εκλογές τον Πλουτή Σέρβα για δήμαρχό τους (από 1943 έως το 1949), ο οποίος υπήρξε πρωτοστάτης στη δημιουργία του ΑΚΕΛ, το κομμουνιστικό κόμμα της Κύπρου. Έκτοτε στην πόλη, το εργατικό εκλογικό σώμα, το οποίο αποτελούσε την πλειοψηφία, εξέλεγε αριστερούς τοπικούς άρχοντες. Το ΔΚΦΛ λειτουργώντας στα πλαίσια του διεθνισμού της Αριστεράς επιδίωξε την εισαγωγή καλλιτεχνικών ομάδων από ιδεολογικά συγγενικές χώρες και υπηρέτησε τους στόχους της αλληλογνωριμίας και της ειρηνικής συμβίωσης των λαών. Εξαίρεση αποτέλεσε το εκλογικό αποτέλεσμα του 1987, με την εκλογή του Δεξιού υποψηφίου, Αντώνη Χατζηπαύλου, με ελάχιστη διαφορά ψήφων από τον ανθυποψήφιό του, της Αριστεράς.

αναφορά του προέδρου της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης, Κωνσταντίνου Σπυριδάκη, ο χώρος αναστηλώθηκε «δια της γενναίας χορηγίας της κυβερνήσεως της Μητρός Ελλάδος».<sup>207</sup> Οι χορηγίες πολιτιστικών δράσεων στο νησί από την ελληνική κυβέρνηση, όπως γινόταν και στον χώρο της εκπαίδευσης, ενίσχυαν περαιτέρω την ελλαδική παρουσία και ενδυνάμωναν την οικονομική, πολιτική και πολιτιστική εξάρτηση από τη μητρόπολη. Απώτερος στόχος ήταν η εδραίωση του πολιτισμικού εθνικισμού στους Ελληνοκυπρίους, εξέλιξη που ευνοήθηκε την περίοδο 1960-1974 από την περιρρέουσα πολιτικο-ιδεολογική κατάσταση και την έξαρση των εθνικισμών στις δύο κοινότητες.

Ο Βάσος Καραγιώργης, έφορος του Κυπριακού Μουσείου και υπεύθυνος της ανασκαφής στον χώρο της Αρχαίας Σαλαμίνας, υποστήριξε σε υπηρεσιακό σημείωμα ότι το θέατρο είχε όλες τις προδιαγραφές για πολιτιστική χρήση. Επισημαίνει ότι, «δια της μερικής αναστήλωσης το Τμήμα Αρχαιοτήτων ελπίζει να καταστήσει τούτο κέντρον πολιτιστικών εκδηλώσεων εις τον ιδεώδη χώρον της αρχαίας Σαλαμίνας».<sup>208</sup> Η προσδοκία που εξέφρασε ο Καραγιώργης αποτέλεσε επίσης προσδοκία των τοπικών παραγόντων της περιοχής, οι οποίοι ετοίμασαν εισήγηση προς τους αξιωματούχους της νεοσύστατης τότε Κυπριακής Δημοκρατίας για την πολιτισμική αναγέννηση της περιοχής με επίκεντρο το Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας. Ο Δήμος Αμμοχώστου και οι πολιτιστικές οργανώσεις της πόλης στήριζαν οικονομικά τη συνέχιση των ανασκαφών στον χώρο της Αρχαίας Σαλαμίνας και πρωταγωνίστησαν στις διεργασίες για τη διοργάνωση ενός φεστιβάλ με την επωνυμία Φεστιβάλ Σαλαμίνας. Οι πρώτες συσκέψεις παραγόντων της Αμμοχώστου έγιναν στο δημαρχείο της πόλης. Επικεφαλής της πρωτοβουλίας ήταν ο δήμαρχος, Αντρέας Πούγιουρος, ο οποίος επισήμανε ότι το πρόσφατα αναστηλωμένο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας προέτασσε ως αναγκαιότητα πλέον τη διοργάνωση ενός φεστιβάλ στον χώρο, χωρίς, όμως, να αναφέρει λεπτομέρειες για το περιεχόμενο ή τον θεματικό άξονα της διοργάνωσης. Η ομογνωμία μεταξύ των παρευρισκομένων στην εισήγηση του δημάρχου οδήγησε στη σύσταση μιας πενταμελούς επιτροπής, η οποία ανέλαβε τη σύνταξη πρότασης για την πολιτιστική χρήση του χώρου, την οποία και υπέβαλε για έγκριση στο Τμήμα Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης.<sup>209</sup> Με το επιχείρημα ότι μια φεστιβαλική διοργάνωση στον χώρο της Αρχαίας Σαλαμίνας «θα συμβάλει μεγάλως εις το

---

<sup>207</sup> Μήνυμα του προέδρου της ΕΚΣΚ επί τη αφίξη εις Κύπρον Κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος. (1963): 6. Σημαντική συνδρομή στη χρηματοδότηση των αναστηλώσεων του Θεάτρου της Σαλαμίνας αποτέλεσαν, επίσης, τα έσοδα από τη μαθητική θεατρική παράσταση που πραγματοποιήθηκε το 1962 από τους μαθητές του Ελληνικού Γυμνασίου Αμμοχώστου.

<sup>208</sup> Σέργη, 2007: 103.

<sup>209</sup> Προωθείται η διοργάνωση του Φεστιβάλ Σαλαμίνας, 1961: 4.



να προσελκύση περιηγητάς εις Κύπρον, ιδίως εκ των περιηγητών» επιδιώχθηκε η διασφάλιση κρατικής χορηγίας.<sup>210</sup>

Η σημειολογία του χώρου σε συνάρτηση με την ανάγκη ανάδειξης μιας ελληνοπρεπούς συλλογικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους συνέβαλαν στη συνέχιση της αναστήλωσης και στην προσδοκία για πολιτιστική χρησιμοποίηση του θεάτρου. Ο Παναγιώτης Σέργης, λειτουργός της Μορφωτικής Υπηρεσίας, ανέφερε ότι η αναστήλωση του θεάτρου επιδίωκε την «αξιοποίησιν του χώρου, εις ους κατά τους αρχαίους χρόνους εύρισκον πνευματικής και καλλιτεχνικής τροφήν οι Έλληνες της Κύπρου, αλλά και αναβιούσιν αι αρχαίαι παραδόσεις των μύθων, δι' ων συνδέεται η Ελληνική αύτη νήσος προς του αρχαίου Ελληνικού κόσμου»,<sup>211</sup> συνδέοντας έτσι την ιστορία και τον πολιτισμό του νησιού με τη μητροπολιτική Ελλάδα. Η ταύτιση του χώρου με τη συλλογική ταυτότητα οδηγούσε στην επίσπευση της χρήσης του με τις ανάλογες ιδεολογικές συνυποδηλώσεις. Ήδη στις 6 Ιουλίου του 1962 πραγματοποιείται στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας μαθητική θεατρική παράσταση, παρόλο που τα έργα αναστήλωσης δεν είχαν ακόμη ολοκληρωθεί.<sup>212</sup> Η παράσταση του έργου *Οιδίποδα Τύραννου* ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Παναγιώτη Σέργη,<sup>213</sup> σε ένα κλίμα συγκίνησης, όπως περιέγραψε ο Ελληνοκύπριος λογοτέχνης και εκδότης του λογοτεχνικού περιοδικού *Πνευματική Κύπρος*, Κύπρος Χρυσάνθης.<sup>214</sup> Στην παράσταση αποδόθηκαν υπερβολικοί χαρακτηρισμοί όπως «μυσταγωγία και ένα πραγματικό θεατρικό γεγονός»<sup>215</sup> και ότι, «δημιουργήθηκε μια συγκινητική ατμόσφαιρα που σχετιζόταν με την ιστορική καταγωγή του χώρου».<sup>216</sup> Η παρουσία υπουργών και αξιωματούχων της κυβέρνησης στο γεγονός αποδεικνύει την προφανή πολιτική χροιά που επιχειρήθηκε να αποδοθεί σε αυτό.<sup>217</sup>

<sup>210</sup> Συνεκροτήθη προπαρασκευαστική επιτροπή Φεστιβάλ Σαλαμίνας, 1961: 8.

<sup>211</sup> Σέργη, 2007: 6.

<sup>212</sup> Όπως ανέφερε ο Καραγιώργης, «ακόμη δεν υπήρχε ηλεκτρισμός στο δάσος της Σαλαμίνας ούτε και καμαρίνια για να ετοιμαστούν οι μαθητές ηθοποιοί. Οι διοργανωτές δανείστηκαν μια γεννήτρια από το στρατό και πρόχειρα καμαρίνια κατασκευάστηκαν με σανίδια και λαμαρίνες». Καραγιώργης, 1999: 93.

<sup>213</sup> Ο Παναγιώτης Σέργης διετέλεσε φιλόλογος στο Γυμνάσιο Αμμοχώστου (1953-1966) και ακολούθως υπηρέτησε ως ο πρώτος μορφωτικός λειτουργός στο Υπουργείο Παιδείας και αργότερα των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού (1966-1987). Σπούδασε στη φιλοσοφική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και στη Δραματική Σχολή του Σωκράτη Καραντινού. Σχίζα, 2008: 31.

<sup>214</sup> Ο Κύπρος Χρυσάνθης σημείωσε ότι, «θα ήταν άσκοπο να ψαρεύαμε αδυναμίες στην παράσταση, όταν μάλιστα αναλογιστεί κανείς πως ερμηνευτές ήταν μαθητές [...] υποχρεωτικώς τις αντικρίζομε (τις παραστάσεις) με τα δικαιολογητικά τους που θα αποτελούν μια αξιόπαινη έκφραση των μαθητών». Χρυσάνθης, 1962.

<sup>215</sup> Ο.π.

<sup>216</sup> Όπως αναφέρθηκε, «εις τον ιερόν και υποβλητικόν εκείνο χώρο, που οι απόγονοι των Ατρείδων, ετέλουν τας πνευματικάς λειτουργίας του εκ του ιερού άστεως εκπεπομένου, προς τας Ελληνικάς Επαρχίας ή τα μικρά βασίλεια των τότε Ελληνικών πόλεων». Ο Οιδίπους Τύραννος, Εν τω αρχαίω Θέατρω Σαλαμίνας, 1962. Η συνεχής επαναφορά της σημειολογίας του χώρου στην «εθνική» καταγωγή των Ελληνοκυπρίων και οι αναφορές στους ιδρυτές της πόλης γίνονταν με στόχο την εθνική ανάταση του απλού λαού και την ανάδειξη της εθνικής καταγωγής του. Σύμφωνα με την παράδοση η πόλη της Σαλαμίνας ιδρύθηκε από τον Τεύκρο, γιο του βασιλιά της Σαλαμίνας της Ελλάδας, ο οποίος εκδιώχθηκε από τον πατέρα του, όταν επέστρεψε από τον Τρωικό πόλεμο, κατηγορώντας τον ότι δεν έκανε όσα έπρεπε για να αποτρέψει την αυτοκτονία του αδελφού του, Αίαντα.

<sup>217</sup> Στη μαθητική παράσταση του 1962 στο θέατρο της Αρχαίας Σαλαμίνας παρευρέθησαν ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας και οι Ελληνοκύπριοι υπουργοί του κράτους. Όπως αναφέρει σχετικά ο Καραγιώργης, «ήταν πράγματι συγκινητικό να βλέπει κανείς τον νεοεκλεγέντα Πρόεδρο της Κυπριακής Δημοκρατίας Αρχιεπίσκοπος Μακάριο Γ', περιστοιχιζόμενος

## 2.2. Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος – Εγκαίνια Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας (1963)

Με την ολοκλήρωση των έργων αναστήλωσης του αρχαίου θεάτρου της Σαλαμίνας, ο χώρος φιλοξένησε κατά τους καλοκαιρινούς μήνες πολιτιστικές εκδηλώσεις με τη συμμετοχή διαφόρων καλλιτεχνικών ομάδων από την Ελλάδα.<sup>218</sup> Σε τοπικό επίπεδο οι εκδηλώσεις αφορούσαν κυρίως μουσικο-χορευτικές και θεατρικές παραστάσεις από τοπικούς πολιτιστικούς φορείς, οι οποίες όμως δεν πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο κάποιου φεστιβαλικού θεσμού, για αυτό και γίνεται απλή επισήμανσή τους.

Χρονικό σημείο-σταθμός για τον χώρο αποτέλεσε το 1963, με τις εκδηλώσεις των εγκαίνιων του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας, οι οποίες πήραν τη μορφή ενός φεστιβάλ εστιασμένου στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Ο διευθυντής του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης, Χρυσόστομος Παπαχρυσόστομος, ανακοίνωσε ότι, «στο πρόγραμμά της η Κρατική Σκηνή [το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας] αποφάσισε να περιληφθεί η Εβδομάς Αρχαίου Δράματος εν Κύπρω ως μόνιμος υποχρέωσις εις τρόπον ώστε να καθιδρυθεί και εν Κύπρω το ετήσιον Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος εις τακτάς ημερομηνίας. Τούτω ανακοινώθη ήδη επισήμως υπό του Διευθυντού του Εθνικού Θεάτρου κ. Αιμίλιου Χουρμούζιου εις μήνυμά του προς τον Μακαριώτατο Πρόεδρο της Δημοκρατίας Αρχιεπίσκοπο Μακάριο».<sup>219</sup> Αναγγέλθηκε έτσι η έναρξη ενός φεστιβαλικού θεσμού στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας με συνεργάτη το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας. Η παρουσία του ελληνοκυπριακής καταγωγής Αιμίλιου Χουρμούζιου, στη θέση του διευθυντή του ελλαδικού κρατικού θιάσου, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην παρουσία του. Η

---

από τους νεαρούς Υπουργούς τους, στις κεντρικές κερκίδες, να ακούει τα χορό του δράματος να απαγγέλλει 'Ω κλεινά (ένδοξη) Σαλαμίς...' εννοώντας βέβαια το νησί Σαλαμίνα στην Ελλάδα, από το οποίο η πόλη πήρε το όνομά της, εφόσον ιδρύθηκε από τον Τεύκρο, τον γιο του βασιλιά της νήσου Σαλαμίνας». Καραγιώργης, 1999: 93.

<sup>218</sup> Την περίοδο 1964-1973 ο χώρος του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας χρησιμοποιήθηκε για μεμονωμένες θεατρικές παραστάσεις από ελλαδικούς θιάσους. Τον Αύγουστο του 1963 ο Αθηναϊκός Θίασος πραγματοποίησε παραστάσεις του έργου *Λυσιστράτη* και *Ιφιγένεια Εν Αυλίδι*, χωρίς αυτές να αποτελούν μέρος των εκδηλώσεων κάποιου φεστιβάλ. Παραστάσεις του Αθηναϊκού Θιάσου πραγματοποιήθηκαν στις 24, 25, 26 Αυγούστου του 1963 και είχαν προηγηθεί των εκδηλώσεων για τα εγκαίνια του χώρου. Παραστάσεις επίσης είχαν γίνει και στο Αρχαίο Θέατρο του Κουρίου στις 28, 29 και 30 Αυγούστου, ενώ στο Φρούριο της Κερύνειας παραστάσεις έγιναν στις 19, 20, 21 Αυγούστου. Φθάνει οριστικώς ο Αθηναϊκός Θίασος Αρχαίου Δράματος, 1963: 1. Το 1966, το Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν, παρουσίασε το έργο *Πέρσες* του Αισχύλου στον χώρο του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας, παράσταση, στην οποία παρέστη και ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος. Από την παράστασιν των Περσών, 1966: 1. Μετά τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδας στις εκδηλώσεις για τα εγκαίνια του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας, ο εν λόγω θίασος επέλεξε να μην έρθει για παραστάσεις στην Κύπρο την επόμενη χρονιά, αφού όπως ανέφερε ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης «ήρθε στο νησί ο 'Αθηναϊκός Θίασος' για παραστάσεις αρχαίου δράματος και δεν ήθελε να έρθει (το Εθνικό) σε σύγκρουση με άλλα ιδιωτικά συγκροτήματα». Ο σκηνοθέτης κ. Μουζενίδης ομιλεί προς την «Μάχην», 1963: 1. Το 1967, το Εθνικό Θέατρο επέστρεψε με την ευκαιρία των εγκαίνιων του Δημοτικού Θεάτρου Λευκωσίας. Ο χορηγός των εκδηλώσεων ήταν η ελληνική κυβέρνηση. Ο θίασος δεν πραγματοποίησε παραστάσεις στα υπαίθρια αρχαία θέατρα του νησιού και ειδικότερα στη Σαλαμίνα, διότι η φιλοξενία του έγινε κατά την χειμερινή περίοδο. Αναμένεται κάθοδος του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος εις Κύπρον, 1967: 1. Το 1971 το Εθνικό Θέατρο επανήλθε στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας με παραστάσεις του έργου *Ιφιγένεια Εν Αυλίδι* με διοργανωτή τη Μορφωτική Υπηρεσία. Το Εθνικόν Θέατρον Ελλάδος εις Κύπρον, 1971: 1.

<sup>219</sup> Καθιερούται οριστικώς πλέον Φεστιβάλ αρχαίου δράματος ετησίως και εις την Κύπρο, 1963: 1.

βιογράφος του Χουρμούζιου υποστήριξε ότι, «οι παραστάσεις στην Κύπρο (1963) ήταν μια μεγάλη στιγμή στη ζωή του και στη σταδιοδρομία του, καθώς είχαν την έννοια της επιστροφής στις ρίζες του».<sup>220</sup> Η συνεργασία των δύο χωρών στον τομέα του θεάτρου αποτέλεσε για τον Χουρμούζιο ένα είδος «πολιτιστικού αντίδωρου» προς την ιδιαίτερη του πατρίδα.<sup>221</sup> Ταυτόχρονα, η παρουσία του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας για παραστάσεις στο νησί εξυπηρετούσε την ενδυνάμωση της ελληνικής συνείδησης στους Ελληνοκυπρίους στο πλαίσιο του πολιτισμικού εθνικισμού που καλλιεργούνταν.

Η πρόθεση χρησιμοποίησης του ελλαδικού κρατικού θεάτρου για ιδεολογικές σκοπιμότητες είχε τροχοδρομηθεί από τον Οκτώβρη του 1961. Κλιμάκιο του ελλαδικού θεάτρου ήρθε στο νησί τη δεδομένη στιγμή για να διερευνήσει τη δυνατότητα πραγματοποίησης παραστάσεων στο νησί. Για αυτό τον λόγο συντάχθηκε σχετική έκθεση, στην οποία αναφερόταν η ανάγκη όπως «καθιερωθή ετησίως η 'Εβδομάς Αρχαίας Τραγωδίας' του Εθνικού Θεάτρου εις Κύπρον».<sup>222</sup> Η έκθεση πρότεινε, επίσης, την καθιέρωση ενός ετήσιου φεστιβαλικού θεσμού με θεματικό άξονα το αρχαίο ελληνικό δράμα στο νησί, εισήγηση που υλοποιήθηκε με τις εκδηλώσεις του 1963 και 1973 αντίστοιχα στον χώρο της Αρχαίας Σαλαμίνας.<sup>223</sup>

Ο Σπυριδάκης υπογράμμισε το πολιτιστικό νόημα των εκδηλώσεων αναφέροντας ότι, «η έναρξις των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας έχουν ιδιαίτερη σημασία, διότι επανασυνδέουν και πολιτιστικών τους τριών χιλιετηρίδων εθνικούς δεσμούς Ελλάδος – Κύπρου».<sup>224</sup> Στην ομιλία του στα εγκαίνια του Αρχαίου Θεάτρου Σαλαμίνας δήλωσε «είμεθα ευγνώμονες προς την κυβέρνησιν της Μητρός Πατρίδος, διότι χάριν εις την στοργικήν αυτήν μέριμναν αναδιούσιν εις τον χώρον οι εκδηλώσεις»,<sup>225</sup>

---

<sup>220</sup> Γαλάζη, 2005: 149. Σύμφωνα με τη βιογράφο του, Πίτσα Γαλάζη, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος ως ο εμπνευστής των Φεστιβάλ Αθηνών και του Φεστιβάλ της Επιδαύρου, ζήτησε από το 1962 όπως «αναληφθεί πρωτοβουλία προς ενίσχυσιν της καλλιτεχνικής συνεργασίας Ελλάδος και Κύπρου» αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο «το φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου θα ηδύνατο να επεκταθούν και εν Κύπρω», με στόχο τον εμπλουτισμό των πολιτιστικών εμπειριών του ελληνοκυπριακού κοινού με τη φιλοξενία ελλαδικών παραστάσεων στον χώρο τόσο του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας όσο και του Αρχαίου Θεάτρου του Κουρίου. Να αναληφθεί πρωτοβουλία προς την ενίσχυσιν της καλλιτεχνικής συνεργασίας Ελλάδος και Κύπρου, 1962: 5. Φρόντισε επίσης «να παραχωρούνται κατ' έτος πέντε υποτροφία εις Κύπριους δια την δραματικήν Σχολήν του Εθνικού με σκοπόν την Θεατρικήν Ανάπτυξιν της νήσου, καθώς Κύπριοι σπουδασταί θα αναλαμβάνουν την υποχρέωσιν όπως μετά την τριετή φοίτησιν των εις την Δραματικήν Σχολήν εργαστούν εις Κυπριακούς θιάσους, τουλάχιστον επί μιαν τετραετίαν, εις τρόπον ώστε να αποτελέσουν τον καλλιτεχνικόν πυρήνα της θεατρικής αναπτύξεως της Νήσου». Εβδομάς Αρχαίας Τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου εις την Κύπρο, 1961: 1, 6.

<sup>221</sup> Καυκαρίδου, 2008.

<sup>222</sup> Εβδομάς Αρχαίας Τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου εις την Κύπρο, 1961: 1, 6.

<sup>223</sup> Η πρόταση για ένα ετήσιο φεστιβάλ αρχαίου δράματος υποβοηθήθηκε και από το γεγονός ότι το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας τη δεδομένη στιγμή αποφάσισε να καθιερώσει περιοδικές με παραστάσεις από το αρχαίο ελληνικό δραματολόγιο, εκτός ελλαδικού χώρου. Ο θίασος του Εθνικού πραγματοποίησε στο παρελθόν κάποιες περιοδικές στο εξωτερικό με παρουσίαση έργων από το αρχαίο ελληνικό δραματολόγιο όπως συνέβη το 1939 σε Αγγλία και σε Γαλλία, το 1947 σε Αίγυπτο και σε Κύπρο, το 1952 στις ΗΠΑ, το 1955 στη Γερμανία, στην Ιταλία, στη Γαλλία και στη Γιουγκοσλαβία και το 1958 στη Γαλλία. Τερζάκης, 1961: 7.

<sup>224</sup> Το Εθνικόν Θέατρον Ελλάδος θα δώση παραστάσεις εν Κύπρω την τραγωδίαν «Αίας» και «Ελένη», 1963: 3.

<sup>225</sup> Εις το Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας εδόθη χθες η πρώτη παράστασις του Εθνικού με την τραγωδίαν «Αίας», 1963: 1. Η επίσκεψις του Εθνικού Θεάτρου εις Κύπρον, 1963: 1.

αναφερόμενος στην οικονομική βοήθεια για την αναστήλωση του θεάτρου και για την κάλυψη των εξόδων της φιλοξενίας του θιάσου.<sup>226</sup>

Ο πολιτικός χαρακτήρας που δόθηκε στη διοργάνωση του 1963 στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας πιστοποιείται από το γεγονός ότι ο πρέσβης της Ελλάδας στην Κύπρο, Ιωάννης Δελιβάνης έθεσε υπό την αιγίδα του τις διάφορες εκδηλώσεις. Η παρουσία ανωτάτων κυβερνητικών αξιωματούχων στις εν λόγω παραστάσεις, όπως και η δεξίωση που παρέθεσε ο Αρχιεπίσκοπος και πρόεδρος της Κυπριακής Δημοκρατίας στο Προεδρικό Μέγαρο, υπογράμμισαν περαιτέρω την πολιτική διάσταση που προσδόθηκε στο φεστιβάλ.<sup>227</sup>

Το 1963, ο θιάσος του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας παρουσίασε στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας τον *Αίαντα* του Σοφοκλή (24 και 25 Σεπτεμβρίου) και την *Ελένη* του Ευριπίδη (27 Σεπτεμβρίου), ενώ οι παραστάσεις έγιναν και σε άλλους πολιτιστικούς χώρους του νησιού.<sup>228</sup> Σύμφωνα με δημοσίευμα, οι παραστάσεις στέφθηκαν με επιτυχία, κάνοντας αναφορά σε «πρωτοφανή κοσμοσυρροή στην παράσταση του Εθνικού «Ελένη» καθώς υπολογίζεται ότι αυτή τη φορά οι θεατές υπερέβηκαν τις 5 χιλιάδες [...]. Πολλοί ήταν εκείνοι, που δεν μπόρεσαν να εισέλθουν στο θέατρο, πολλοί δε άλλοι παρακολούθησαν όρθιοι...».<sup>229</sup> Άλλο δημοσίευμα έκανε λόγο για το ότι, «το Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας κατακλύστηκε από 3500 περίπου χιλιάδες θεατές [...] σε ένα ασφυκτικά γεμάτο θέατρο».<sup>230</sup> Τα σχόλια για την ποιότητα των παραστάσεων και των ερμηνειών επικεντρώθηκαν στο ότι ήταν «εξαιρετες από υποκριτικής αποδόσεως»<sup>231</sup> και ότι οι θεατές «έζησαν ώρες καλλιτεχνικής συγκίνησης».<sup>232</sup> Αν και με την ολοκλήρωση των παραστάσεων του 1963 στο Θέατρο της Αρχαίας Σαλαμίνας, ο πρόεδρος της ΕΚΣ ανέφερε ότι δόθηκε υπόσχεση από τους υπεύθυνους του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας «περί οριστικής ετήσιας καθιέρωσης της καθόδου του Εθνικού».<sup>233</sup> Η διοργάνωση δεν επαναλήφθηκε τα επόμενα χρόνια. Οι λόγοι αυτής της εξέλιξης μπορούν να αναζητηθούν στις πολιτικές και οικονομικές δυσκολίες του νεοφανούς κυπριακού κράτους. Παρόλα αυτά, οι θεατρικές παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν το 1963 στον συγκεκριμένο

<sup>226</sup> Το δημοσίευμα αναφέρει ότι, «η ελληνική κυβέρνηση επιχορηγεί την κάθοδο του Θεάτρου της Ελλάδος με 12.000 λ.κ.» [20500 ευρώ]. Η επίσκεψις του Εθνικού Θεάτρου εις Κύπρον, 1963: 1.

<sup>227</sup> Festival of ancient drama, 1963: 32, 33.

<sup>228</sup> Το Εθνικό, λοιπόν, εγκαινιάζει το Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας και δίνει παραστάσεις στο Αρχαίο Θέατρο Κουρίου και στο Κάστρο της Κερύνειας με την *Ελένη* του Ευριπίδη. Γαλάζη, 2005: 149. Επίσης παραστάσεις των δύο έργων του Εθνικού Θεάτρου έγιναν επίσης στο Αρχαίο Θέατρο του Κουρίου (*Αίας* στις 28 Σεπτεμβρίου και *Ελένη* στις 26 Σεπτεμβρίου), το οποίο επίσης αναστηλώθηκε και μπορούσε να φιλοξενήσει εκδηλώσεις.

<sup>229</sup> Πρωτοφανής η κοσμοσυρροή στην προσησινή παράσταση του Εθνικού με την «Ελένη», 1963: 2. Αποτελεί εθνικής υπηρεσιών μεγίστης σημασίας η καθιέρωσις Εβδομάδος Αρχαίας Τραγωδίας, 1963: 1.

<sup>230</sup> Οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, 1963: 4.

<sup>231</sup> Αποτελεί εθνικής υπηρεσιών μεγίστης σημασίας η καθιέρωσις Εβδομάδος Αρχαίας Τραγωδίας, 1963: 1.

<sup>232</sup> Σοφοκλέους Αίας – σπάνιες ώρες καλλιτεχνικής συγκίνησης, 1963: 1, 4.

<sup>233</sup> Αποτελεί εθνικής υπηρεσιών μεγίστης σημασίας η καθιέρωσις Εβδομάδος Αρχαίας Τραγωδίας, 1963: 1.

αρχαίο θέατρο απάρτισαν το πρώτο κρατικό φεστιβάλ στη νεοσύστατη Κυπριακή Δημοκρατία και ως τέτοιο καταγράφηκε στη συλλογική μνήμη των Ελληνοκυπρίων.

Το 1970, σε δημοσιογραφική διάσκεψη ο πολιτιστικός λειτουργός Σέρρης, προβάλλει ως στόχο της υπηρεσίας την επαναφορά της ιδέας για καθιέρωση ενός νέου φεστιβάλ στον χώρο της Σαλαμίνας.<sup>234</sup> Απότοκο της προσπάθειας αυτής αποτέλεσαν οι Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας του 1973 που ακολούθησαν την ιδεολογική γραμμή, την οποία χάραξαν οι εκδηλώσεις του 1963.

### 2.3. Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας (1973)

Το φθινόπωρο του 1973, η Κυπριακή Δημοκρατία μέσω της Μορφωτικής Υπηρεσίας διοργάνωσε τις Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις Σαλαμίνας στον χώρο του θεάτρου της αρχαίας Σαλαμίνας, τη χρονική στιγμή που οι σχέσεις των Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων ήταν εξαιρετικά περιορισμένες, με τις εθνικιστικές τάσεις στις δύο κοινότητες να βρίσκονται σε οριακό σημείο. Αναπόφευκτα, οι εκδηλώσεις στη Σαλαμίνα ενίσχυαν την παγίωση της ελληνικής «εθνικής» ταυτότητας και συνείδησης των Ελληνοκυπρίων, όπως παρόμοια έγινε το 1963 με τις εκδηλώσεις των εγκαινίων στον ίδιο χώρο. Οι διοργανωτές έθεσαν επίσης ως στόχους τη «δημιουργία ενός φεστιβάλ υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου, το οποίον να αποτελή πηγήν καλλιτεχνικής επιμορφώσεως του Κυπρίου και ταυτοχρόνως κίνητρον τουριστικής αναπτύξεως».<sup>235</sup>

Οι εκδηλώσεις πραγματοποιήθηκαν από τις 15 Σεπτεμβρίου μέχρι την 1<sup>η</sup> Οκτωβρίου του 1973 και στο πρόγραμμα περιλαμβάνονταν παραστάσεις από δύο ελλαδικές καλλιτεχνικές ομάδες, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας – το οποίο παρουσίασε τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη – και το συγκρότημα *Χορικά* της Ζοζούς Νικολαΐδη.<sup>236</sup> Από κυπριακής πλευράς, ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (ΘΟΚ) παρουσίασε την παράσταση *Αίαντας* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού, ο Λαογραφικός Όμιλος Πάφου και το συγκρότημα Απόλλων παρουσίασαν παραδοσιακούς χορούς και η χορωδία του Άρη παραδοσιακά τραγούδια.

Η συμμετοχή του νεοσύστατου ΘΟΚ στη διοργάνωση με το έργο *Αίαντας* αποτέλεσε το δεύτερο σημαντικό βήμα του οργανισμού στην ενασχόλησή του με το αρχαίο ελληνικό

<sup>234</sup> Ταχεία η ανάπτυξις της τέχνης εις Κύπρον, 1970: 6.

<sup>235</sup> Σέρρη, 2007: 172.

<sup>236</sup> Οι *Βάτραχοι* παρουσιάστηκαν στις 22 και 23 Σεπτεμβρίου, ενώ η παράσταση της Ζοζού Νικολαΐδου στις 29 Σεπτεμβρίου. Ο ΘΟΚ παρουσίασε το έργο *Αίαντας* στις 15 και 16 Σεπτεμβρίου, ενώ οι κυπριακές συμμετοχές που πλαισίωσαν τη διοργάνωση παρουσιάστηκαν στις 18 και 26 Σεπτεμβρίου αντίστοιχα. Σχετικές αναφορές εντοπίστηκαν στον απολογισμό της Μορφωτικής Υπηρεσίας για τα έτη 1970-1973 από τον μορφωτικό λειτουργό Παναγιώτη Σέρρη. Σέρρη, 2007: 6.

δράμα, μετά το ανέβασμα του *Αγαμέμνονα* το 1971 στον ίδιο χώρο.<sup>237</sup> Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του ΘΟΚ και σκηνοθέτης του έργου, Σωκράτης Καραντινός, στη δημοσιογραφική διάσκεψη για την έναρξη των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων του 1973, ανέφερε ότι, «ο ΘΟΚ εμφανίζεται με την αναμέτρηση του στο αρχαίο δράμα ως έχων πλέον τας δυνατότητας να αποβή η πάγια βάση των υπό εξέλιξιν ετήσιου φεστιβάλ Σαλαμίνας, το οποίον ημώραι ασφαλώς να αποτελέση πολύτιμον μέσον εθνικής προβολής και ακτινοβολίας της πνευματικής παραδόσεως και των πολιτιστικών επιτευξέων και προσανατολισμών του Κυπριακού Ελληνισμού».<sup>238</sup> Επισήμανε επίσης ότι η διοργάνωση έδινε ευκαιρίες για την εξέλιξη της εγχώριας θεατρικής δημιουργίας και ταυτόχρονα υποσχέθηκε ότι ο κρατικός θεατρικός φορέας θα είχε στο μέλλον μεγαλύτερη εμπλοκή στο φεστιβάλ, εφόσον αυτό γινόταν θεματικό και επικεντρωνόταν στη θεατρική τέχνη.<sup>239</sup> Η Μορφωτική Υπηρεσία, μέσω του Σέρρη, υποστήριξε επίσης την άποψη ότι, «υπάρχουν προοπτικές για καθιέρωση των εκδηλώσεων σαν ετήσιου θεσμού με προέκταση μελλοντικά να λάβη τον χαρακτήρα διεθνούς καλλιτεχνικού φεστιβάλ»,<sup>240</sup> για να εκφράσει την πρόθεση φεστιβαλοποίησης των εκδηλώσεων στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας. Παράλληλα, στόχος του κράτους παρέμενε όπως η διοργάνωση αποτελέσει «πηγήν καλλιτεχνικής επιμορφώσεως του Κύπριου και ταυτοχρόνως κίνητρον τουριστικής αναπτύξεως»,<sup>241</sup> για να αναδείξει τον διττό της ρόλο σε πολιτιστικό και σε οικονομικό επίπεδο.

Τα σχέδια για την επόμενη διοργάνωση, τον Σεπτέμβρη του 1974, ακυρώθηκαν λόγω της τουρκικής εισβολής του Ιούλη της χρονιάς εκείνης. Είκοσι τρία χρόνια αργότερα, το 1997, το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου (ΔΙΘΚ) διοργάνωσε ένα φεστιβάλ με θεματικό άξονα το αρχαίο ελληνικό δράμα στοχεύοντας στην προβολή και στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού δράματος. Τα θέατρα του Αρχαίου Κουρίου (Λεμεσός) και του Αρχαίου Ωδείου Πάφου – αργότερα και το Αμφιθέατρο Σχολής Τυφλών στη Λευκωσία – φιλοξένησαν παραστάσεις αρχαίου ελληνικού θεάτρου από θεατρικές ομάδες από όλο τον κόσμο με πειραματικές αλλά και συμβατικές ερμηνείες έργων από το αρχαίο ελληνικό δραματολόγιο.

#### **2.4. Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (1969-1974)**

---

<sup>237</sup> Η επιλογή του έργου *Αίαντας* σχετιζόταν με την παράδοση που ήθελε την αρχαία πόλη της Σαλαμίνας να έχει ιδρυτή τον Τεύκρο, αδελφό του Αίαντα. Η επιλογή του έργου άμεσα υπογράμμισε τη διαχρονική πολιτιστική και ιστορική ταύτιση των κατοίκων του νησιού με την Ελλάδα.

<sup>238</sup> Ο ΘΟΚ εγκαινιάζει τις εκδηλώσεις Σαλαμίνας με τον «Αίαντα», 1973, Σεπτέμβριος 13: 2.

<sup>239</sup> Ο.π.

<sup>240</sup> Σέρρη, 2007: 122.

<sup>241</sup> Ο.π.

#### 2.4.1. Στόχοι και Χαρακτηριστικά διοργάνωσης

Το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (ΔΚΦΛ) ή το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Κύπρου, όπως απαντάται στον τύπο της εποχής, διοργανώνεται από το 1969 μέχρι το 1989 από τον Δήμο Λεμεσού.<sup>242</sup> Η διοργάνωση αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα στο φεστιβαλικό τοπίο του νησιού και ήταν η συνέχεια δύο άλλων διοργανώσεων: του Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών (1966 και 1967) και του Παγκύπριου Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών (1968). Οι διαδοχικές αλλαγές ονομασίας, δομής και περιεχομένου στους φεστιβαλικούς θεσμούς μέχρι την τελική κατάληξη στη διοργάνωση του 1969 (ΔΚΦΛ) αποτελούν ένδειξη μιας συνεχούς αναζήτησης ταυτότητας από τους διοργανωτές, με τα προγενέστερα φεστιβάλ να αποτελούν προπομπούς της τελικής διοργάνωσης.

Το φεστιβάλ του 1969 ήταν το αποτέλεσμα της πρωτοβουλίας μιας ομάδας δημοτών που απάρτιζε τη λεγόμενη «Οργανωτική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού για το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ».<sup>243</sup> Η εισήγηση της ομάδας πρωτοβουλίας προς το Δημοτικό Συμβούλιο αφορούσε τη διοργάνωση ενός διεθνούς πολιτιστικού φεστιβάλ με θεματικό άξονα τον χορό. Μετά τη σχετική ενημέρωση των δημοτικών συμβούλων και του δημάρχου της πόλης αποφασίστηκε όπως ο δήμος μέσω μιας ομάδας δημοτικών υπαλλήλων αναλάβει την οργανωτική και τη διοικητική στήριξη του νέου θεσμού.<sup>244</sup> Η εθελοντική εργασία αυτής της ομάδας αποτέλεσε σημαντική παράμετρο για την εδραίωσή του. Εκτός από την εξοικονόμηση χρημάτων που προέκυπτε από την αφιλοκερδή προσφορά των εθελοντών, κέρδος προέκυπτε και σε κοινωνικό επίπεδο, αφού το φεστιβάλ κατάφερε να κινητοποιήσει τους κατοίκους και να καλλιεργήσει στην πόλη την ιδέα ότι η επιτυχία του εξαρτάτο από την εθελοντική τους εργασία αλλά και τη συμμετοχή τους στις εκδηλώσεις.

---

<sup>242</sup> Οι αναφορές σε Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Κύπρου, παρακάμπτουν την ονομασία που αναφερόταν στον χώρο διοργάνωσής του, δηλαδή την πόλη της Λεμεσού, και αποδεικνύουν ότι το λεμεσιανό φεστιβάλ ξεπερνούσε τα γεωγραφικά όρια της πόλης με τις πολιτιστικές εκδηλώσεις του να απευθύνονται σε όλους τους κατοίκους του νησιού. Η πρώτη διοργάνωση πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1969, στις 26 και 27 Ιούλη και στις 2 και 3 Αυγούστου και χορηγός ήταν το Υπουργείο Εμπορίου και Βιομηχανίας και η Ελληνική Κυβέρνηση μέσω της Ελληνικής Πρεσβείας. Καλλιτεχνικόν Φεστιβάλ αύριον εις την Λεμεσόν, 1969: 6. Η διοργάνωση είχε ανελλιπή ετήσια παρουσία στον πολιτιστικό τοπίο. Εξαίρεση υπήρξαν το 1974 και το 1975 με τη διοργάνωση να αναστέλλεται λόγω του πραξικοπήματος και της τουρκικής εισβολής. Σχετικά αναφέρεται ότι, «ύστερα από το μεγάλο κακό που βρήκε τον τόπο μας όλα ανατράπηκαν. Δύο χρόνια δεν οργανώσαμε το Διεθνές Φεστιβάλ, παρόλο που οργανώσαμε με μεγάλη επιτυχία άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις». Βανέλλης. 1976.

<sup>243</sup> Η Ομάδα Πρωτοβουλίας αποτέλεσε το κύριο σώμα εθελοντών του φεστιβάλ. Απαρτιζόταν από άτομα που ήταν ήδη γνωστά για την εθελοντική τους δράση σε άλλες πολιτιστικές διοργανώσεις του δήμου. Ιστορικοί, κοινωνικοί, πολιτικοί και γεωγραφικοί λόγοι δύνανται να τεκμηριώσουν τους παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας κοινωνίας πολιτών, η οποία αναλάμβανε τέτοια την πολιτιστική πρωτοβουλία.

<sup>244</sup> Τη διαχείριση του φεστιβάλ ανέλαβαν δημοτικοί υπάλληλοι, μετά από αίτημα του Δημοτικού Συμβουλίου. Αυτοί οι εργαζόμενοι δεν είχαν τις απαιτούμενες γνώσεις για να διαχειριστούν τις προκλήσεις του θεσμού. Ως εκ τούτου, έρχεται στην επιφάνεια το ζήτημα της στελέχωσης των πολιτιστικών τμημάτων των δήμων και των κρατικών υπηρεσιών, ως μια βασική και διαχρονική αδυναμία του τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης στο νησί.

Η Bernadette Quinn, ειδική στα ζητήματα πολιτιστικού τουρισμού και φεστιβάλ, επισήμανε ότι η επιτυχία ή η αποτυχία μιας φεστιβαλικής διοργάνωσης σχετίζεται άμεσα με τη στάση των ντόπιων απέναντι σε αυτή. Για να στηρίξει την άποψή της έφερε ως παράδειγμα το Φεστιβάλ Καρναβαλιού Βενετίας, όπου όταν οι μόνιμοι κάτοικοι ξεκίνησαν να το αποδοκιμάζουν μέσα από την απουσία συμμετοχής τους στις εκδηλώσεις, η συνέχιση της διοργάνωσης τέθηκε σε σοβαρό κίνδυνο. Αν και οι εκδηλώσεις απευθύνονταν κυρίως σε τουρίστες, η δυσαρέσκεια των ντόπιων και η άρνησή τους να συμμετέχουν σε αυτές, θορύβησε τις δημοτικές αρχές. Σε μια προσπάθεια να παρθούν διορθωτικά μέτρα, οι υπεύθυνοι ίδρυσαν τον σύνδεσμο Φίλων του Βενετσιάνικου Καρναβαλιού, ο οποίος επικέντρωσε τις δράσεις του στην αλλαγή της στάσης των κατοίκων απέναντι στο φεστιβάλ, την επαναφορά τους στις εκδηλώσεις αλλά και τη συμμετοχή τους ως εθελοντές στη διοργάνωση.<sup>245</sup> Στην περίπτωση του λεμεσιανού φεστιβάλ, η ομάδα των εθελοντών διαδραμάτισε ρόλο τόσο στην επιτυχή διοργάνωσή του όσο και στη διαμόρφωση των επιλογών του προγράμματός του. Οι εμπειρίες και η προσφορά αυτής της ομάδας σε άλλους επιτυχημένους, από άποψη προσέλευσης κοινού, λαϊκούς εορτασμούς και δημόσιες εκδηλώσεις στην πόλη, όπως το Λεμεσιανό Καρναβάλι και η Γιορτή του Κρασιού, αποτέλεσαν τον κύριο λόγο για τον οποίο η διοργάνωση είχε τόσες λαϊκότροπες εκδηλώσεις στο πρόγραμμά της.<sup>246</sup>

Η οικονομική εξάρτηση της διοργάνωσης από τον κρατικό προϋπολογισμό την ώθησε στην εναρμόνιση των επιλογών στη βάση των κρατικών πολιτικών-πολιτιστικών προτεραιοτήτων, οι οποίες εκπορεύθηκαν από τη Μορφωτική Υπηρεσία. Αυτό έγινε πιο ευδιάκριτο μετά την εισβολή (1974), με τους διοργανωτές να στοχεύουν στη γνωστοποίηση του πολιτικού προβλήματος και των συνεπειών της τουρκικής εισβολής. Αυτή η πολιτική διαφώτιση μεθοδεύτηκε μέσα από την ενημέρωση των ξένων καλλιτεχνών που έρχονταν με τις καλλιτεχνικές τους ομάδες στο νησί για να λάβουν μέρος στο φεστιβάλ. Πριν την εισβολή του 1974, κύριος πολιτικός στόχος του θεσμού ήταν να συμβάλει στην ενίσχυση της διεθνούς υπόστασης της Κυπριακής Δημοκρατίας μέσα από τον δρόμο της διεθνιστικής αριστερής ιδεολογίας, την οποία ασπάστηκαν οι τοπικές αρχές αλλά και το κεντρικό κράτος.<sup>247</sup> Εξάλλου, η αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από το συνεταιρικό κράτος και οι πολιτικές εξελίξεις που αυτή δρομολόγησε, άλλαξαν σταδιακά τη στάση των Ελληνοκυπρίων απέναντι στην Κυπριακή Δημοκρατία. Ως εκ τούτου, οι

---

<sup>245</sup> Quinn, 2005: 934.

<sup>246</sup> Η εθελοντική τους δράση αφορούσε την κατασκευή καρναβαλιστικών αρμάτων, είτε ως μουσικοί, είτε ως κανταδόροι, είτε ως μαέστροι σε ορχήστρες είτε ως μέλη χορωδιών του δήμου.

<sup>247</sup> Ήταν η περίοδος που η Κυπριακή Δημοκρατία επιθυμούσε να κάνει αισθητή την παρουσία του στον διεθνή πολιτικό στίβο μέσα από πολιτικά forum και συνασπισμούς (ΟΗΕ, Κίνημα των Αδεσμευτών). Στόχος της ήταν να αποφύγει την προσχώρηση σε κάποιο ιδεολογικό στρατόπεδο στα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου και να δείξει έμπρακτα την ουδετερότητά της.



ενέργειες επικεντρώθηκαν στη διατήρηση, προάσπιση, προβολή και ενδυνάμωση της Κυπριακής Δημοκρατίας με όλους τους δυνατούς τρόπους και σε αυτό το πλαίσιο χρησιμοποιήθηκαν οι διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις αλλά και ο πολιτισμός ευρύτερα.

Στο πλαίσιο της εξυπηρέτησης πολιτικών στόχων εντάχθηκαν οι εκδηλώσεις του λεμεσιανού φεστιβάλ, καθώς οι διοργανωτές του πρόβαλαν ως κύριο μέλημά τους την πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου, τη σύσφιξη των σχέσεων των λαών που αγωνίζονταν για την παγκόσμια ειρήνη μέσα από πολιτιστικές ανταλλαγές και την προβολή της διεθνούς λαϊκής κουλτούρας. Το ιδεολογικό στίγμα του θεσμού ήταν σαφώς διαφοροποιημένο από εκείνο των διοργανώσεων στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας. Επιπρόσθετα, οι διοργανωτές επιδίωξαν μέσα από τις εκδηλώσεις να ψυχαγωγήσουν τους παρευρισκομένους και να τονώσουν το ηθικό τους, ιδιαίτερα μετά το συλλογικό τραύμα που επέφερε η τουρκική εισβολή.<sup>248</sup>

Ο δήμος της πόλης μερικές μέρες πριν τα γεγονότα του πραξικοπήματος και της τουρκικής εισβολής επισήμανε στο πρόγραμμα της διοργάνωσης του 1974 ότι, «η Δημοτική Επιτροπή Λεμεσού άρχισε και συνεχίζει την ωραία αυτή προσπάθεια με κυριώτερους στόχους την πολιτιστική άνοδο του λαού και τη διεθνή τουριστική προβολή του νησιού μας».<sup>249</sup> Στην παραπάνω δήλωση ουσιαστικά ο Δήμος Λεμεσού υπογράμμισε την ταύτισή του με τις πλείστες δηλώσεις κρατικών αξιωματούχων και τοπικών φορέων σχετικά με την πολιτισμική και την οικονομική διάσταση των πολιτιστικών εκδηλώσεων και φεστιβάλ τεχνών στην Κυπριακή Δημοκρατία την περίοδο μετά την ανεξαρτησία.

Αναφορικά με την προσπάθεια για αύξηση του τουριστικού ρεύματος στην πόλη διοργανώθηκαν ενημερωτικές επισκέψεις του δημάρχου και των μελών του δημοτικού συμβουλίου σε χώρες, όπως η Τσεχοσλοβακία, η Αυστρία, η Ανατολική Γερμανία, η Πολωνία και η Ελλάδα την περίοδο 1970 έως 1974. Η ανάγκη για τουριστική προβολή συνέπεσε χρονικά με τη στιγμή που η πόλη αποκτούσε τουριστικές υποδομές και ξεκινούσε να ανταγωνιστεί τη μέχρι τότε τουριστική μονοκρατορία της Αμμοχώστου. Η ένταξη μιας φεστιβαλικής διοργάνωσης στο ευρύτερο τουριστικό πακέτο που προσέφερε η πόλη στους ξένους επισκέπτες επικροτήθηκε από τον Κυπριακό Οργανισμό Τουρισμού (ΚΟΤ).<sup>250</sup> Ως εκ τούτου, το 1970, ο κρατικός τουριστικός οργανισμός απέστειλε, μαζί με την υπόλοιπη αποστολή του Δήμου Λεμεσού έναν ανώτερο λειτουργό του στην Ελλάδα, με στόχο να ενισχύσει την προσπάθεια επιλογής συμμετοχών για το πρόγραμμα του

<sup>248</sup> Δήμος Λεμεσού, 1986. Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού, 1977.

<sup>249</sup> Πρόγραμμα του ΔΚΦΛ 1974. Η διοργάνωση του 1974 ακυρώθηκε λόγω του πραξικοπήματος και της τουρκικής εισβολής τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου.

<sup>250</sup> Ο Κυπριακός Οργανισμός Τουρισμού (ΚΟΤ) ιδρύθηκε το 1969 με στόχο την προβολή του κυπριακού τουριστικού προϊόντος στο εξωτερικό.

ΔΚΦΛ αλλά και για να προβάλλει το νησί ως ένα αξιόλογο τουριστικό προορισμό.<sup>251</sup> Η θετική στάση του ΚΟΤ αναφορικά με τη συμβολή των φεστιβάλ στην καλυτέρευση του εγχώριου τουριστικού προϊόντος οδήγησε στην οικονομική στήριξη διάφορων φεστιβάλ τεχνών στο νησί. Το επίσημο κράτος, μέσω των αξιωματούχων του επίσης αναγνώριζε τις θετικές επιπτώσεις των φεστιβάλ στην οικονομία. Ο Υπουργός Παιδείας, Φρίξος Πετρίδης, στην ομιλία του κατά τα εγκαίνια του φεστιβάλ το 1970, αναφέρθηκε στην επωφελή τουριστική προβολή του νησιού εξαιτίας του συγκεκριμένου φεστιβάλ.<sup>252</sup> Νωρίτερα, το 1966, ο Υπουργός Εμπορίου και Βιομηχανίας, Ανδρέας Αραούζος, στα εγκαίνια του Α΄ Διεθνούς Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών Λεμεσού της προγενέστερης χρονικά διοργάνωσης στην πόλη, υποστήριξε ότι το φεστιβάλ μπορούσε να συμβάλει στην αξιοποίηση των τουριστικών δυνατοτήτων του νησιού και ως εκ τούτου να βοηθήσει στην οικονομική ανάκαμψη του κράτους ευρύτερα.<sup>253</sup> Συνεπώς, σύμφωνα με τον προαναφερόμενο υπουργό, το κράτος ήταν αποφασισμένο να ενισχύσει ηθικά και οικονομικά τη λεμεσιανή διοργάνωση. Ταυτόχρονα, ανακοίνωσε ότι πρόθεσή του ήταν η σύσταση μιας Ειδικής Επιτροπής Συντονισμού, όπως την αποκάλεσε, με στόχο «τη διοργάνωση στο μέλλον ενός Ετήσιου Φεστιβάλ Κύπρου, παρόμοιου με το Φεστιβάλ Αθηνών ή άλλων».<sup>254</sup> Οι συχνές αναφορές σε θετικές οικονομικές επιδράσεις που είχε το φεστιβάλ για την «τουριστική ανάπτυξη της Κύπρου»,<sup>255</sup> έρχονταν σε αντίθεση με τις σπάνιες αναφορές του για την αισθητική καλλιέργεια του εγχώριου κοινού. Η δυσκολία των διοργανωτών και των κρατικών αξιωματούχων να κατανοήσουν την πολιτιστική και την αισθητική σημασία των φεστιβαλικών θεσμών οφείλεται στο ότι δεν είχαν την απαραίτητη γνώση του τομέα και στρατηγικό σχεδιασμό, ώστε να αξιοποιήσουν τις τεράστιες προοπτικές του και τις ακόμη μεγαλύτερες απαιτήσεις και προκλήσεις που τίθεντο ενώπιόν τους.

Οι εκδηλώσεις του ΔΚΦΛ πραγματοποιούνταν τον μήνα Ιούλιο. Η διάρκεια κυμαινόταν από επτά μέχρι δέκα μέρες και ο χώρος φιλοξενίας των εκδηλώσεων ήταν το Δημοτικό Κηποθέατρο, ένα υπαίθριο θέατρο στα όρια του Δημόσιου Κήπου της πόλης με χωρητικότητα 1100 θέσεων. Με την πάροδο του χρόνου, η ανάγκη για φιλοξενία εκδηλώσεων με ιδιαίτερες τεχνικές απαιτήσεις οδήγησαν στην απόφαση για υλικοτεχνική αναβάθμιση του χώρου. Σε έκθεσή της η Πολιτιστική Επιτροπή του Δήμου επισήμανε ότι,

<sup>251</sup> Δια τη συμμετοχήν Ελλήνων στο Καλλιτεχνικόν Φεστιβάλ Λεμεσού, 1970: 5.

<sup>252</sup> Δηλώσεις Υπουργού Εμπορίου και Βιομηχανίας για το Φεστιβάλ Λεμεσού, 1970: 1. Συγκεκριμένα ανέφερε στην ομιλία του ότι, «η παρουσία εις τούτο (φεστιβάλ) συγκροτημάτων εκ πολλών ξένων χωρών καθιστούν την πολιτιστική αυτήν προσπάθεια διεθνούς πλέον σημασίας και προσδίδουν εις την πόλιν, η οποία το ενεπνεύσθη και εις τους ανθρώπους, οι οποίοι το υλοποίησαν προβάδισμα της εξυψώσεως της πολιτιστικής μας ζωής, της αλληλοκατανοήσεως των λαών και της τουριστικής προβολής της νήσου μας».

<sup>253</sup> Φεστιβάλ Κύπρου φιλοδοξεί να οργανώσει η κυβέρνηση, 1966: 6.

<sup>254</sup> Φεστιβάλ Κύπρου φιλοδοξεί να οργανώσει η κυβέρνηση, 1966: 6.

<sup>255</sup> Ο.π.

«το Δημοτικό Κηποθέατρο παρουσιάζει προβλήματα τα οποία επιβάλλεται να λυθούν [...] [η] σκηνή πρέπει να μεγαλώσει. Να αγορασθούν προβολείς και να συμπληρωθούν τα φωτιστικά. Το δάπεδο να επιχωματωθεί και να υψώσει ένα μέτρο προς την καμπίνα των φωτιστικών και τα καθίσματα να συμπληρωθούν. Γενικά ο χώρος και οι εγκαταστάσεις του Κηποθέατρου μας να βελτιωθούν για να ανταποκριθούν προς τις ανάγκες μιας τόσο μεγάλης καλλιτεχνικής εκδήλωσης όπως είναι το ετήσιον Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού».<sup>256</sup> Οι τεχνικές αναβαθμίσεις που έγιναν στο Κηποθέατρο Λεμεσού είχαν ως αποτέλεσμα η πόλη να αποκτήσει σημαντικές υλικές υποδομές για τη φιλοξενία εκδηλώσεων με υψηλές τεχνικές απαιτήσεις στο μέλλον.

Σταδιακά το πρόγραμμα του φεστιβάλ εξελίχθηκε σε ένα συνονθύλευμα ασύνδετων εκδηλώσεων με παραστάσεις χορού, θεάτρου, κλασικού μπαλέτου, χοροθεάτρου, μουσικής και τραγουδιού. Αυτό συνέβη διότι όλες οι αιτήσεις ομάδων από τον διεθνή πολιτιστικό χώρο για συμμετοχή στη διοργάνωση γίνονταν δεκτές. Για να χωρέσουν όλες οι συμμετοχές στο πρόγραμμα, το φεστιβάλ φιλοξενούσε περισσότερες από μια παραστάσεις κάθε βράδυ, ανάλογα με τη διάρκειά τους. Μερικές φορές ο αριθμός των παραστάσεων σε ένα βράδυ ήταν τόσο μεγάλος, ιδιαίτερα την περίοδο της γιγάντωσης της διοργάνωσης τη δεκαετία του '80, και οι πλείστες εκδηλώσεις ήταν τόσο χαμηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, που προκαλείτο ανία στο κοινό. Οι διοργανωτές υπό την πίεση να συνεχίσουν τη λειτουργία του θεσμού και εξαιτίας των οικονομικών προβλημάτων, αναγκάζονταν να αποδέχονται συμμετοχές καλλιτεχνικών ομάδων ακόμη και με αμφίβολο επίπεδο.<sup>257</sup> Οι «πολιτιστικές εκπτώσεις» έφεραν στο φεστιβάλ παραστάσεις τσίρκου και ακροβατικών (διοργάνωση του 1978), επιλογή που έκρυβε πίσω της την ανάγκη για αύξηση της προσέλευσης των θεατών και των εσόδων, με στόχο την προσωρινή επίλυση των οικονομικών προβλημάτων.

#### **2.4.2. Μετακλήσεις Καλλιτεχνικών Ομάδων από Ξένες Χώρες και Οικονομικά**

Η έναρξη του ΔΚΦΛ το 1969, ως η συνέχεια των δύο προαναφερθέντων διοργανώσεων, συνέπεσε χρονικά με την απομάκρυνση από το όραμα της Ένωσης, μετά την στροφή του Μακαρίου προς το δόγμα της «πολιτικής του εφικτού» και τη νέα έμφαση στην ανάδειξη της διεθνούς υπόστασης του κυπριακού κράτους. Ως εκ τούτου, η διαμόρφωση ενός πιο

<sup>256</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού, 1977.

<sup>257</sup> Αναλυτικά οικονομικά στοιχεία για τους προϋπολογισμούς του φεστιβάλ δεν εντοπίστηκαν, αφού δεν υπήρχε συστηματική καταγραφή και αρχειοθέτησή τους. Αυτή η έλλειψη αριθμητικών στοιχείων για δαπάνες, εισπράξεις και συμμετέχοντες παρατηρείται σε όλα τα πολιτιστικά φεστιβάλ που διοργανώνονται στην Κύπρο. Εξαιρέση από αυτές τις διοικητικές αδυναμίες αποτελούν τα τελευταία λίγα χρόνια κάποιοι ιδιωτικοί πολιτιστικοί φορείς, οι οποίοι τηρούν επιμελώς αριθμητικά στοιχεία, διότι αυτά ενισχύσουν την προσπάθειά τους στην εύρεση ιδιωτών χορηγών.

εξωστρεφούς προγράμματος με συμμετοχές από τον διεθνή καλλιτεχνικό χώρο υπήρξε μια καινοτόμος ενέργεια στον πολιτιστικό τομέα, εναρμονισμένη, όμως, με τα νέα πολιτικά και ιδεολογικά δεδομένα. Σε αυτό το πλαίσιο δόθηκε προτεραιότητα στις πολιτιστικές ανταλλαγές και επαφές με ουδέτερα ιδεολογικά κράτη (βλ. παράρτημα, πίνακας 1). Εξάλλου έχοντας υπόψη τις πολιτικές εξελίξεις στο εσωτερικό αλλά και τις διεθνείς συγκυρίες με το ψυχροπολεμικό κλίμα που εξαπλωνόταν στο διεθνές πολιτικό σκηνικό, η Κυπριακή Δημοκρατία για να αποφύγει την επιλογή ιδεολογικού στρατοπέδου εντάχθηκε στο Κίνημα των Αδεσμεύτων τη δεκαετία του 1960. Ο νέος πολιτιστικός θεσμός αναζήτησε καλλιτεχνικές ομάδες από τις χώρες-μέλη του Κινήματος των Αδεσμεύτων. Παράλληλα συμμετείχαν ομάδες από τις φιλοσοβιετικές χώρες ή τις λεγόμενες χώρες του Ανατολικού Μπλοκ, αφού ο Μακάριος τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας προσέγγισε τον σοβιετικό παράγοντα ως σύμμαχο στο πολιτικό ζήτημα.

Το ημερολόγιο του Πετράκη Βασιλείου υπήρξε μια από τις πηγές άντλησης πληροφοριών σχετικά με τις καλλιτεχνικές ομάδες που συμμετείχαν στις εκδηλώσεις.<sup>258</sup> Μέσα από τις καταγραφές του προκύπτει ότι στο Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών, την προγενέστερη διοργάνωση στην πόλη (1966), οι συμμετοχές προήλθαν κυρίως από την Ελλάδα, τη Ρουμανία, τη Γαλλία, τη Βουλγαρία, τη Σκωτία, τη Γιουγκοσλαβία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Στο Παγκύπριο Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών (1967-1968), οι συμμετοχές συγκροτημάτων ήταν από τον χώρο των εγχώριων παραδοσιακών χορών και προήλθαν από το εσωτερικό με το συγκρότημα Απόλλων, ΕΔΟΝ, ΣΥΚΑΛΥ, Ευαγόρα και τη χορωδία του «Άρη» Λεμεσού.

Αναφορικά με το ΔΚΦΛ (1969) προκύπτει ότι συμμετοχές αναζητήθηκαν αρχικά για πρακτικούς λόγους από τον ελλαδικό χώρο με τον εκτελών χρέη πολιτιστικού υπεύθυνου του δήμου, Ευάγγελο Βανέλλη, να επισκέπτεται την Ελλάδα, το 1969 και 1970.<sup>259</sup> Τελικά διασφαλίστηκε η συμμετοχή χορευτικών συγκροτημάτων από τη Ρόδο, την Κέρκυρα και την Κρήτη. Μέχρι το 1970, όπως επισήμανε σχετικό δημοσίευμα στον ημερήσιο τύπο «το εφετεινόν φεστιβάλ έχη τον χαρακτήρα φεστιβάλ ελληνικού χώρου [...] θα λάβουν μέρος σε αυτό χορευτικά συγκροτήματα και τραγουδιστές από την Ελλάδα και την Κύπρον».<sup>260</sup>

Η καθυστέρηση στη διεύρυνση των συμμετοχών από τον διεθνή χώρο τα πρώτα χρόνια σχετίστηκε με ζητήματα που αφορούσαν την έλλειψη δικτύωσης του οικείου δήμου

---

<sup>258</sup> Ο Πετράκης Βασιλείου ήταν εθελοντής στη διοργάνωση και ο μόνιμος εκφωνητής σε όλες τις εκδηλώσεις των διοργανώσεων του ΔΚΦΛ από το 1969 έως το 1989. Οι πληροφορίες που παρέχει το ημερολόγιο είναι σημαντικές καθότι δεν εντοπίστηκαν στον ημερήσιο τύπο, αφού η δημοσιογραφική κάλυψη πολιτιστικών εκδηλώσεων σε επίπεδο δήμων ήταν ακόμη ελλιπής.

<sup>259</sup> Δεκαήμερον φεστιβάλ τέχνης οργανούται υπό τον Δήμο Λεμεσού, 1969: 6.

<sup>260</sup> Γνωστά συγκροτήματα εις το Β΄ Καλλιτεχνικόν Φεστιβάλ Λεμεσού. (1970): 6. Στη διοργάνωση του 1970 εκτός από τα συγκροτήματα από την Ρόδο και την Κέρκυρα, το πρόγραμμα περιλάμβανε διαγωνισμό σύνθεσης τραγουδιού σε συνεργασία με το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου, έκθεση ζωγραφικής, απαγγελία και συναυλία κλασικής μουσικής.

με ξένους πολιτιστικούς οργανισμούς και φορείς. Η κατάσταση άλλαξε άρδην μετά από την υπογραφή πολιτιστικών συμφωνιών ανάμεσα στην κυπριακή πολιτεία και άλλες χώρες. Η ενεργοποίηση της πρόνοιας για «πολιτιστικές ανταλλαγές» έδωσε ουσιαστική πρόσβαση και άνοιξε κανάλια επικοινωνίας με πολιτιστικούς φορείς και ομάδες από το εξωτερικό διευκολύνοντας σημαντικά την έλευση ξένων καλλιτεχνικών ομάδων στη λεμεσιανή διοργάνωση, προδίδοντας μια κοσμοπολίτικη διάσταση σε αυτή.<sup>261</sup>

Σε επιστολή προς το Υπουργείο Εξωτερικών, οι διοργανωτές ζήτησαν τη μεσολάβηση του αρμόδιου υπουργού με στόχο την εύρεση καλλιτεχνικών ομάδων από το εξωτερικό: «[η] παράκλησις μας είναι όπως το υμέτερον Υπουργείον βοηθήση την Δημοτικήν Επιτροπήν εις τας επαφάς της με τας διαφόρους Κυβερνήσεις μέσω των εν Κύπρω ξένων Πρεσβειών και συγκεκριμένως θα ηδύνατο να διευθετήση συμμετοχήν εις το Φεστιβάλ μας Καλλιτεχνικών Συγκροτημάτων από χώρας με τας οποίας η Κύπρος έχει Πολιτιστικά Συμφωνίας ή από χώρας εις τας οποίας έχομεν Πρεσβείας ή Προξενεία».<sup>262</sup> Η αναζήτηση διεθνών καλλιτεχνικών συμμετοχών τροχοδρομήθηκε επίσης και μέσω των κατ' ιδίαν επαφών του οικείου δημάρχου με τους πρέσβεις διαφόρων χωρών στο νησί. Όπως σημείωσε σχετικά η Ελένη Νικήτα, οι ξένες πρεσβείες και ιδιαίτερα τα πολιτιστικά τμήματα ή κέντρα του Βρετανικού Ινστιτούτου, του Γαλλικού Μορφωτικού Κέντρου, του Ινστιτούτου Γκαίτε και του Σοβιετικού Κέντρου ανέπτυξαν έντονη πολιτιστική δράση στο νησί.<sup>263</sup> Διευκόλυναν την εύρεση καλλιτεχνικών σχημάτων από τις χώρες τους και ανέλαβαν να επωμιστούν τα έξοδα συμμετοχής, έχοντας υπόψη τις οικονομικές δυσχέρειες των διοργανωτών. Εξάλλου, οι διοργανωτές έθεσαν εκ των προτέρων ως όρο στις καλλιτεχνικές ομάδες να μην έχουν οικονομικές απαιτήσεις πέραν από την κάλυψη των εξόδων διαμονής, διατροφής και του κόστους των αεροπορικών εισιτηρίων τους.<sup>264</sup> Όπως ήταν αναμενόμενο δόθηκε προτεραιότητα στις συμμετοχές καλλιτεχνών από χώρες, τα έξοδα των οποίων μπορούσαν να καλυφθούν εξ' ολοκλήρου από τα πολιτιστικά τμήματα των πρεσβειών τους στο νησί. Στις ετήσιες εκθέσεις του αρμόδιου πολιτιστικού λειτουργού του Δήμου Λεμεσού, Ευάγγελου Βανέλλη, τεκμηριώνεται η κάλυψη των εξόδων διατροφής και διαμονής από τις δημοτικές αρχές. Όπως αναφέρεται «προς τους καλλιτέχνες οι οποίοι θα συμμετάσχουν η Δημοτική Επιτροπή θα προσφέρει δωρεάν

<sup>261</sup> Μέχρι το 1974, η Κυπριακή Δημοκρατία είχε συνάψει διμερείς πολιτιστικές συμφωνίες με τη Μεγάλη Βρετανία (1960), Αίγυπτος (1967), Σερβία & Μαυροβούνιο, Γαλλία και Σλοβενία (1969), Τσεχία, Σλοβακία, Δυτική Γερμανία (1971), Ρωσική Ομοσπονδία, Ρουμανία (1972), Πολωνία, Ιταλία, Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας και Ουγγαρία (1973) χώρες οι οποίες αποτελούσαν τον κύριο κορμό χωρών με συμμετοχές στη διοργάνωση. Office of the Commissioner, 2006.

<sup>262</sup> Κολακίδης, 1974.

<sup>263</sup> Νικήτα, 2006α: 8.

<sup>264</sup> Για να αντεπεξέλθει ο Δήμος στα έξοδα διαμονής επιστράτευσε τα σχολικά κτήρια, τα οποία έγιναν οι χώροι φιλοξενίας των καλλιτεχνών. Τα εν λόγω κτήρια, λόγω των θερινών διακοπών, ήταν διαθέσιμα και σε αυτά φιλοξενήθηκαν οι ερασιτεχνικές ομάδες που συμμετείχαν στη διοργάνωση, ενώ οι επαγγελματικές ομάδες εξακολούθησαν να φιλοξενούνται σε ξενοδοχεία της πόλης. Πολιτιστική Επιτροπή Λεμεσού, 1977.

διατροφή, διαμονή και περιήγησιν εις τα αξιοθέατα της νήσου μας. Τα μεταφορικά έξοδα καθόδου εις την Κύπρο μετ' επιστροφή θα πρέπει να έχουν αι Κυβερνήσεις από τας οποίας προέρχονται τα Συγκροτήματα». <sup>265</sup> Υπολογίστηκε ότι με αυτό το «μοντέλο» οικονομικής διαχείρισης, οι διοργανωτές κατάφεραν να φιλοξενήσουν, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 και μετά, περίπου 300-350 ξένους καλλιτέχνες τον χρόνο από χώρες των τριών ηπείρων (Αφρική, Ασία, Ευρώπη). <sup>266</sup> Το 1973 έγιναν ορατά τα σημάδια της ευρύτερης διεθνοποίησης της διοργάνωσης με δημοσιεύματα στον τύπο να αναφέρονται στη φιλοξενία καλλιτεχνικών ομάδων από οκτώ διαφορετικές χώρες. <sup>267</sup>

Από το 1971 και μετά παρατηρήθηκε μια επαναλαμβανόμενη συμμετοχή καλλιτεχνικών ομάδων και συγκροτημάτων από χώρες, όπως η Βουλγαρία, η Ρουμανία, η Γιουγκοσλαβία, η Ανατολική Ευρώπη, η Πολωνία, η Τσεχοσλοβακία κι η Ανατολική Γερμανία. Η σχεδόν ανελλιπής συμμετοχή των προαναφερόμενων χωρών στο φεστιβάλ δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις αριστερές ιδεολογικές ταυτίσεις της πλειοψηφίας της τοπικής κοινωνίας και των τοπικών αρχών της. Επιπλέον, η παρουσία καλλιτεχνικών ομάδων στο φεστιβάλ από τις προαναφερόμενες χώρες διευκολύνθηκε σημαντικά από την αντίληψη που υπήρχε ότι η εξαγωγή του πολιτιστικού προϊόντος τους στο εξωτερικό λειτουργούσε ως μέσο έμμεσης προπαγάνδας και εξυπηρέτησης πολιτικών σκοπιμοτήτων. Ο Χρήστος Γιανναράς επισημαίνει ότι την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου ο πολιτισμός αποτέλεσε την ιδεολογική βάση πάνω στην οποία επιχειρήθηκε η συγκρότηση ενός «στρατοπέδου» ή ενός συνασπισμού χωρών που αντιτάσσονταν στον «ανατολικό» συνασπισμό των υποταγμένων σε κομμουνιστικά καθεστώτα κράτη. <sup>268</sup> Ο Daniel Bell υποστήριξε ότι κατά την περίοδο του ψυχροπολεμικού κλίματος στο διεθνές πολιτικό σκηνικό, οι αριστερές κυβερνήσεις χρησιμοποίησαν τον πολιτισμό για προβολή των ιδεολογικών τους θέσεων. Ενδεικτικό παράδειγμα άσκησης πολιτιστικής ηγεμονίας αποτέλεσε η περίπτωση της Σοβιετικής Ένωσης, η οποία χρησιμοποίησε την πολιτιστική «για να επιτυγχάνει την προπαγάνδα κατά το δοκούν ηθικών αξιών και πολιτικών ιδεολογιών, καθιστώντας το ίδιο το κράτος ως δύναμη πολιτιστικής ηγεμονίας». <sup>269</sup>

Οι απαγορεύσεις εξόδου που ίσχυαν για τους καλλιτέχνες από αυτές τις χώρες (πρώην κομμουνιστικές), ενίσχυσαν την προθυμία τους για επισκέψεις στο εξωτερικό. Οι προαναφερόμενοι λόγοι και συνθήκες διασφάλισαν στους διοργανωτές, κατά την πορεία εξέλιξης του λεμεσιανού φεστιβάλ, την ευχέρεια για καταρτισμό ενός προγράμματος εμπλουτισμένο από ξένες συμμετοχές. Εκτός από τις χώρες του πρώην Ανατολικού Μπλοκ

<sup>265</sup> Βανέλλης, 1973.

<sup>266</sup> 300 ξένοι καλλιτέχνες στο φεστιβάλ της Λεμεσού, 1977: 1.

<sup>267</sup> Διεθνή χαρακτήρα θα έχη το εφετινόν φεστιβάλ Λεμεσού, 1973: 4.

<sup>268</sup> Γιανναράς, 2003: 127.

<sup>269</sup> Bell, 1999: 25.

εντοπίζονται έστω σπάνια συμμετοχές από τη Γαλλία, την Ιταλία, τη Σκωτία και την Ισπανία. Συχνότερες ήταν οι συμμετοχές από χώρες της Μεσογείου όπως το Ισραήλ, ο Λίβανος, η Συρία και η Αίγυπτος. Η παρουσία αυτών των χωρών στον θεσμό σχετιζόταν με το γεγονός ότι η Κυπριακή Δημοκρατία είχε εγκαθιδρύσει διπλωματικές σχέσεις με τον αραβικό-μουσουλμανικό κόσμο λόγω της συμμετοχής της στον Αραβικό Σύνδεσμο και στο Κίνημα των Αδεσμεύτων.

Η συμμετοχή εγχώριων καλλιτεχνικών ομάδων στη διοργάνωση του ΔΚΦΛ, τη δεκαετία του 1970, υπήρξε ισχνή τόσο σε σχέση με την ένταση όσο και σε σχέση με την επίδρασή της στο πολιτιστικό γίγνεσθαι. Οι κυπριακές ομάδες δεν μπόρεσαν να επιφέρουν αισθητικά και καλλιτεχνικά ανανεωτικές πολιτιστικές προτάσεις για τους λόγους που αναλύθηκαν στην ενότητα που αφορούσε τους παράγοντες που επίδρασαν στην καλλιτεχνική δημιουργία στην Κύπρο την περίοδο 1960-1974. Από το 1969, χρονιά έναρξης του ΔΚΦΛ μέχρι το 1973, στο πρόγραμμα των εκδηλώσεων διεξαγόταν ένας παγκύπριος διαγωνισμός σύνθεσης κυπριακού τραγουδιού, στόχος του οποίου ήταν να ενθαρρυνθεί η συμμετοχή Κύπριων μουσικών και τραγουδιστών.<sup>270</sup> Ο διαγωνισμός, ένα από τα «απομεινάρια» του πρώτου λεμεσιανού φεστιβάλ (του Παγκύπριου Φεστιβάλ Λαϊκών Χορών και Τραγουδιού), καταργήθηκε οριστικά το 1973 λόγω του μειωμένου ενδιαφέροντος σε συμμετοχές ακυρώνοντας παράλληλα και τις όποιες δυνατότητες διανοίγονταν για μια νέα εγχώρια μουσική δημιουργία.

Στις πρώτες τρεις διοργανώσεις του ΔΚΦΛ – από το 1969 μέχρι το 1971 (βλ. παράρτημα, πίνακας 1) – οι κυπριακές συμμετοχές αφορούσαν κυρίως τοπικά χορευτικά και μουσικά συγκροτήματα λόγω και της δυσκολίας προσέγγισης ξένων καλλιτεχνικών ομάδων, όπως ήδη αναφέρθηκε. Εξάιρεση αναφορικά με τη συμμετοχή ξένων καλλιτεχνικών ομάδων στον θεσμό αποτελούσαν οι συμμετοχές από την Ελλάδα λόγω των ισχυρών δεσμών φιλίας και συνεργασίας που είχαν εγκαθιδρύσει στα προηγούμενα χρόνια οι τοπικές αρχές με πολιτιστικούς φορείς από τον ελλαδικό χώρο.<sup>271</sup> Έτσι στις διοργανώσεις του 1971 και του 1972 οι ελλαδικές συμμετοχές είχαν την πρωτοκαθεδρία. Αυτό άλλαξε στη διοργάνωση του 1973 με τη σταδιακή μείωση της αποκλειστικής συμμετοχής ελλαδικών καλλιτεχνικών ομάδων και την ταυτόχρονη αύξηση των συμμετοχών ομάδων από τον διεθνή χώρο (παράρτημα, πίνακας 1).<sup>272</sup>

Η επιχορήγηση της διοργάνωσης προήλθε από τον προϋπολογισμό της Μορφωτικής Υπηρεσίας. Αν και το κράτος εξάγγειλε την πρόθεσή του να ενεργήσει προς την

<sup>270</sup> Διεθνή χαρακτήρα θα έχει το εφετεινόν φεστιβάλ Λεμεσού, 1973: 4.

<sup>271</sup> Δια την συμμετοχήν Ελλήνων στο Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, 1970: 5.

<sup>272</sup> Βανέλλης, 1974.

κατεύθυνση της δημιουργίας «βασικών υποδομών»<sup>273</sup> ανάμεσα στις οποίες ήταν η δημιουργία πολιτιστικών υποδομών, εντούτοις απέτυχε να βρει μια φόρμουλα επιχορήγησης πολιτιστικών δράσεων μέσα από διαφανείς διαδικασίες.<sup>274</sup> Έτσι το ΔΚΦΛ τύγχανε επιχορήγησης από τον προϋπολογισμό της Μορφωτικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Παιδείας αλλά και από τον προϋπολογισμό του Υπουργείου Εμπορίου και Βιομηχανίας μέσα από ένα ασαφές πλαίσιο διαδικασιών. Έσοδα με τη μορφή χορηγιών προήλθαν επίσης από το Υπουργείο Εξωτερικών, τον Κυπριακό Οργανισμό Τουρισμού (ΚΟΤ) και το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα της Κύπρου (ΡΙΚ), χωρίς όμως να υπάρχουν σαφείς αναφορές για το ύψος τους.<sup>275</sup>

Η ετήσια επιχορήγηση της διοργάνωσης κάλυψε το 20-25% του συνόλου των λειτουργικών εξόδων. Ο Δήμος Λεμεσού παρέδιδε στην αρμόδια υπηρεσία μια αναλυτική κατάσταση των λειτουργικών εξόδων για έλεγχο και αποζημίωση. Το υπόλοιπο 75-80% του κόστους του φεστιβάλ επωμίστηκε ο δήμος της πόλης. Το χαμηλό κόστος των εισιτηρίων αδυνατούσε, όμως, να καλύψει τα οργανωτικά έξοδα των διοργανωτών. Παρόλα αυτά δεν έγινε αύξηση στις τιμές των εισιτηρίων με το σκεπτικό ότι, «το φεστιβάλ θεωρείται προσφορά προς όλο το λαό και η τιμή του εισιτηρίου διατηρείται σε χαμηλά επίπεδα για να είναι προσιτή σε όλους τους πολίτες».<sup>276</sup>

Στις εννέα διοργανώσεις για τις οποίες υπάρχουν στοιχεία – από το 1969 μέχρι το 1980 – το κράτος έδινε μια εφάπαξ αποζημίωση, 4,000 λιρών Κύπρου (6800 ευρώ) ποσό που αποτελούσε περίπου το 20% των συνολικών εξόδων.<sup>277</sup> Οι αρμόδιοι κρατικοί λειτουργοί δικαιολόγησαν το σταθερά χαμηλό ύψος της επιχορήγησης αναφερόμενοι στις

---

<sup>273</sup> Μετά την αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από την κυβέρνηση, το κυπριακό κράτος εξακολούθησε να παίρνει διεθνή οικονομική βοήθεια και με αυτή δημιουργούσε κρατικές υποδομές. Το 1964 η εξωτερική βοήθεια έφτασε τις 664,000 λίρες Κύπρου και με αυτή έγιναν κυβερνητικά έργα αναπτύξεως. Η Διεθνής Τράπεζα έδωσε 7½ εκατομμυρίων λίρες Κύπρου για χρηματοδότηση έργων αναπτύξεως της Αρχής Ηλεκτρισμού. Ο ρυθμός ανάπτυξης για τα χρόνια 1965-1969 ήταν θεαματικά θετικός με ποσοστά 2,1% (1965) 6,1%, (1966) 13,6% (1967), 4,6,%(1968), 9,3% (1969), 7,1,% (1970). Στην επίτευξη αυτού του ρυθμού ανάπτυξης συνέβαλε η άνοδος της διεθνούς οικονομίας, η εργατικότητα των πολιτών της Κύπρου, οι αναπτυξιακές πολιτικές της κυβέρνησης και η αύξηση του τουριστικού ρεύματος. Από την πλευρά του το κράτος υλοποιούσε στόχους που τέθηκαν στο πλαίσιο των λεγόμενων Πενταετών Σχεδίων Ανάπτυξης (1961-1966 και 1967-1971), τα οποία συνέβαλαν στη δημιουργία υποδομών σχετικών με την οικονομική ανάπτυξη, αλλά και στην ανακίνηση της πολιτιστικής ζωής στην Κυπριακή Δημοκρατία. Ιωσήφ, 2011: 235-241.

<sup>274</sup> Η πρώτη εξαγγελία του κράτους σχετικά με την προετοιμασία ενός προγράμματος επιχορηγήσεων εντοπίζεται το 1969 και αφορούσε την επιχορήγηση κυπριακών θεατρικών θιάσων. Συγκεκριμένα αναφέρθηκε ότι, «επί τω σκοπώ της ανυψώσεως του θεατρικού επιπέδου του κυπριακού λαού εν τω σύνολω του και της ενισχύσεως των αξιόλογων θεατρικών παραγόντων του τόπου το Υπουργείο Παιδείας δια της Μορφωτικής αυτού Υπηρεσίας θέτει εις εφαρμογήν σύστημα επιχορηγήσεως κυπριακών θεατρικών συγκροτημάτων αναβιβάζοντων ευπροσώπως έργα ποιότητας». Πνευματικών Φυτάρων κατέστη η Σχολή Τυφλών, 1969: 1.

<sup>275</sup> Διεθνή χαρακτήρα θα έχη το εφετεινόν φεστιβάλ, 1973: 4.

<sup>276</sup> Κολακίδης, 1982.

<sup>277</sup> Οι συνολικές ετήσιες δαπάνες της διοργάνωσης για τις χρονιές (1976, 1977, 1978) υπολογίστηκαν στις 18,000 λίρες Κύπρου (30,600 ευρώ). Η κρατική επιχορήγηση τη δεκαετία του 1980 ανήλθε στις 8,000 λίρες Κύπρου (13,600 ευρώ). Σύμφωνα με τα στοιχεία των φακέλων του δημοτικού αρχείου του Δήμου Λεμεσού η οικονομική βοήθεια από το 1982 μέχρι το 1987 αντιπροσώπευε το 20% των συνολικών δαπανών της διοργάνωσης, το κόστος της οποίας στο μεταξύ είχε ανέλθει στις 40,000 λίρες Κύπρου (68,000 ευρώ).



περιορισμένες οικονομικές δυνατότητες του κράτους.<sup>278</sup> Σε επιστολή του προς το Υπουργείο Παιδείας, ο δήμαρχος Φώτης Κολακίδης, επισήμανε τις οικονομικές αντιξοότητες μέσα στις οποίες διεξαγόταν ο θεσμός, αναφέροντας ότι το ποσό που δινόταν δεν μπορούσε να καλύψει τα έξοδα της διοργάνωσης.<sup>279</sup> Στην προσπάθειά του να πείσει το κράτος να αυξήσει την οικονομική στήριξη στον θεσμό πρόταξε το επιχείρημα της κοινωνικής ωφέλειάς του. Έτσι επισήμανε ότι, «τόσο το δικό μας φεστιβάλ όσο και τα φεστιβάλ που διοργανώνονται σε όλο τον κόσμο επιχορηγούνται από τις κυβερνήσεις των χωρών τους διότι είναι αδύνατον να καλύψουν τα έξοδά τους λόγω του μεγάλου αριθμού καλλιτεχνών που προσκαλούν και των μεγάλων εξόδων που συνεπάγονται για την οργάνωση ενός καλλιτεχνικού φεστιβάλ με διεθνή χαρακτήρα. Άλλωστε τα φεστιβάλ δεν είναι εμπορική επιχείρηση, αλλά μια πολιτιστική προσφορά προς το λαό, τόσο από την χώρα που οργανώνει το φεστιβάλ, όσον και από την χώρα που παίρνει μέρος στο φεστιβάλ».<sup>280</sup> Η μη αναπροσαρμογή του ποσού της επιχορήγησης του φεστιβάλ για μια σειρά ετών αποδεικνύει τη διαφορετική ιεράρχηση προτεραιοτήτων που είχε το κράτος. Η ανάληψη πολιτιστικών πρωτοβουλιών και η στήριξη νέων πολιτιστικών θεσμών δεν αποτέλεσαν, όπως διαφαίνεται από τα δεδομένα, προτεραιότητα του κράτους, παρά τις περιαντιθέτου επίσημες εξαγγελίες του για την αξία του πολιτισμού στην κοινωνία.

### **3. Σύντομες Διαπιστώσεις για την Πρώτη Περίοδο Πολιτιστικών Φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία (1960 έως 1974)**

Οι πολιτικές συνθήκες που επικράτησαν στο νησί σε συνδυασμό με την ενίσχυση του πολιτισμικού εθνικισμού από τοπικούς και ελλαδικούς φορείς πολιτικής διαμόρφωσαν τα τεκταινόμενα στον τομέα του πολιτισμού κατά την πρώτη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κύπρο, από το 1960 μέχρι το 1974. Ως εκ τούτου, η πολιτιστική δραστηριότητα και το πολιτιστικό αγαθό που φιλοξενήθηκε από το εξωτερικό κινήθηκε στο πλαίσιο των πολιτικών συγκυριών της περιόδου επιδρώντας στο περιεχόμενο και στους στόχους των φεστιβαλικών διοργανώσεων.

Η κινητικότητα που παρατηρήθηκε στον πολιτιστικό τομέα τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας σταδιακά έδωσε τη θέση της στην αδράνεια, εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων και της ενδυνάμωσης των εθνοτικών εθνικισμών. Η ρήξη στις σχέσεις των δύο

---

<sup>278</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού, 1976. Στο έγγραφο υπάρχουν αναφορές που επισημαίνουν ότι, «είχαμε την υπόσχεση της κυβέρνησεως ότι θα επιχορήγησε το φεστιβάλ μας με 4,000 λίρες», αλλά παρά το ότι ολοκληρώθηκε το φεστιβάλ, η κρατική χορηγία δεν είχε ακόμη δοθεί στους διοργανωτές. Στο έγγραφο περιλαμβάνεται επίσης αναλυτική κατάσταση εξόδων του θεσμού.

<sup>279</sup> Κολακίδης, 1982.

<sup>280</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού, 1976.

κοινοτήτων και η ανάληψη της διακυβέρνησης της χώρας από τους Ελληνοκυπρίους οδήγησε την πολιτιστική πολιτική της Κυπριακής Δημοκρατίας σε δύο δρόμους-άξονες. Οι άξονες αυτοί επίδρασαν στον τρόπο που εξελίχθηκαν και υλοποιήθηκαν οι φεστιβαλικές διοργανώσεις. Ο πρώτος άξονας εστίασε στη χρήση του πολιτισμού για την ενίσχυση της ελληνοκεντρικής ταυτότητας των κατοίκων με τη διοργάνωση εκδηλώσεων και τη συμμετοχή καλλιτεχνικών ομάδων από το εθνικό κέντρο, την Ελλάδα. Η καλλιτεχνική δημιουργία επικεντρώθηκε στη διάσωση και στην προβολή της παράδοσης μέσα από τη διοργάνωση φολκλορικών εκδηλώσεων με κυπριακούς χορούς και παραδοσιακό τραγούδι. Σε αυτό το πλαίσιο, τα ελληνοκυπριακά πνευματικά-λαογραφικά σωματεία συμμετείχαν σε τοπικές φεστιβαλικές διοργανώσεις και σε δημόσιους εορτασμούς με στόχο να αναδείξουν την ελληνικότητα της τοπικής παράδοσης και δημιουργίας. Ο δεύτερος άξονας επικεντρώθηκε στην ενίσχυση του διεθνούς προσώπου του νέου κράτους και επιχείρησε να υλοποιήσει τους στόχους του μέσα από τη συμμετοχή Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών σε διεθνείς εικαστικές συναντήσεις και τη συμμετοχή κυπριακών παραδοσιακών χορευτικών συγκροτημάτων σε εκδηλώσεις ή φεστιβάλ, κυρίως στον ελλαδικό χώρο.

Τα δύο φεστιβάλ τεχνών της περιόδου 1960-1974 διοργανώθηκαν στη βάση των δύο προαναφερόμενων αξόνων. Έτσι, οι εκδηλώσεις στο πλαίσιο της Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος (1963) και τις Καλλιτεχνικά Εκδηλώσεις Σαλαμίνας (1973) στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας ταυτίστηκαν στη συνείδηση των Ελληνοκυπρίων ως χώρος ενδυνάμωσης της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητάς τους. Από την άλλη, το ΔΚΦΛ πρόβαλε την κυπριακή παράδοση με συμμετοχές στο φεστιβάλ εγχώριων παραδοσιακών συγκροτημάτων με τοπικούς χορούς αλλά και καλλιτεχνών από ξένες χώρες. Στόχοι του ήταν η ενίσχυση της διεθνούς υπόστασης του κράτους, η καλλιέργεια μιας κοσμοπολίτικης ταυτότητας, η ψυχαγωγία των παρευρισκομένων και ταυτόχρονα η ενίσχυση της κυπροκεντρικής ταυτότητάς τους.

Το διττό και διφορούμενο πολιτιστικό όραμα της κυπριακής πολιτείας επέδρασε αρνητικά σε μια πιο «υγιή» προώθηση του πολιτισμού ως κληρονομιά και στην ανάδειξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιπρόσθετα, η απουσία ενός μακροπρόθεσμου προγραμματισμού δράσεων και μιας ορθολογιστικής διαχείρισης στον χώρο του πολιτισμού έδωσε χώρο σε πολιτικές παρεμβάσεις και μετέτρεψε τον τομέα της διοργάνωσης φεστιβάλ σε άλλο ένα εργαλείο εξυπηρέτησης σκοπιμοτήτων. Έτσι από τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας, οι διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις, μεμονωμένες ή στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ, εκτός από την ψυχαγωγία του κοινού, αποτέλεσαν «όχημα» δημαγωγίας και χειραγώγησης της κοινής γνώμης στα ζητήματα πολιτικής και συλλογικής

ταυτότητας. Το νεαρό της ηλικίας της Κυπριακής Δημοκρατίας λειτούργησε για το επίσημο κράτος ως δικαιολογία για τις παρατηρούμενες ελλείψεις υποδομών (υλικές και μη), τις θεσμικές αδυναμίες και την αναβλητικότητα στη λήψη αποφάσεων για τη βελτίωση του πολιτιστικού τομέα. Τα επόμενα χρόνια θα αποδείκνυαν αν το κράτος χρειαζόταν πίστωση χρόνου για να κάνει τις αναγκαίες αλλαγές που θα στήριζαν νέες πολιτιστικές δράσεις ή αν ο τομέας θα εξακολουθούσε να αποτελεί στοιχείο τροφοδοτούμενο από τις πολιτικές εξελίξεις που διαδραματιζόνταν στο εσωτερικό. Η εξέταση της υπόθεσης αν ο πολιτισμός, η πολιτιστική πολιτική και τα πολιτιστικά φεστιβάλ λειτούργησαν αλληλένδετα παραμένει ένα ενδεχόμενο υπό διερεύνηση κατά τη δεύτερη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1974-2004).

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΟΚΕΝΤΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΥΠΡΟΚΕΝΤΡΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ Η ΕΥΡΩΠΑΙΚΗ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΩΣ ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΑΛΛΑΓΩΝ ΣΤΟ ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ**

### **A. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ-ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1974-2004**

#### **1. Ιδεολογικό και Πολιτικό Πλαίσιο της Περιόδου στις Δύο Κοινότητες – Κυρίαρχες Τάσεις, Διλήμματα και Αντιπαραθέσεις**

Η τουρκική εισβολή του 1974 στην Κύπρο με τη διχοτόμηση του νησιού, την προσφυγοποίηση του ενός τρίτου των Ελληνοκυπρίων, την απώλεια σημαντικών πλουτοπαραγωγικών πόρων και την αύξηση της ανεργίας επέφερε ριζική αναθεώρηση των προτεραιοτήτων του κράτους σε όλους τους τομείς.<sup>1</sup> Τα νέα δεδομένα οδήγησαν τις δύο κοινότητες σε δύο διαφορετικές πορείες. Από τη μια, οι Ελληνοκύπριοι, ταυτισμένοι με την Κυπριακή Δημοκρατία, μονοπώλησαν τη διαχείριση του κράτους και τον τομέα της οικονομίας και, από την άλλη, οι Τουρκοκύπριοι, σύμφωνα με τον Κιζιλγιουρέκ, «απλώς πάλευαν για την ύπαρξή τους».<sup>2</sup>

Οι εθνικιστικές τάσεις εξακολούθησαν να υφίστανται μετά το 1974 στις δύο κοινότητες γεγονός που δυσκόλευε τις προοπτικές εύρεσης λύσης στο πολιτικό ζήτημα. Η παρουσία των τουρκικών στρατευμάτων, ο εποικισμός, η δημογραφική αλλαγή στα κατεχόμενα και η προσκόλληση των Τουρκοκυπρίων στην Τουρκία αποτέλεσαν βασικούς λόγους συντήρησης της όξυνσης στις σχέσεις τους. Η στρατιωτική επέμβαση της Τουρκίας στο νησί, νωρίτερα, υπό το πρόσχημα της εγγυήτριας δύναμης, αναθέρμανε τον εθνικισμό στην τουρκοκυπριακή ηγεσία. Η ιδέα της διχοτόμησης που εξέφραζε ο εθνικιστής Τουρκοκύπριος ηγέτης Ραούφ Ντενκτάς πήρε υπόσταση το 1983 με τη μονομερή και παράνομη ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της λεγόμενης Τουρκικής Δημοκρατίας της Βόρειας Κύπρου.<sup>3</sup> Ο θάνατος του Μακαρίου (1977) και η μετέπειτα κομματική πολυφωνία στην ελληνοκυπριακή κοινότητα συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας πολιτικής ασυνεννοησίας αναφορικά με την επιδιωκόμενη μορφή λύσης στο πολιτικό

---

<sup>1</sup> Μετά την εισβολή του 1974, η οικονομία έχασε το 46% της βιομηχανικής παραγωγής, το 48% των αγροτικών εξαγωγών, το 41% των κτηνοτροφικών μονάδων, το 56% της εξόρυξης μεταλλευμάτων, το 65% των τουριστικών μονάδων και το 87% των υπό ανέγερση ξενοδοχειακών μονάδων. Το μοναδικό διεθνές αεροδρόμιο (της Λευκωσίας) τέθηκε εκτός λειτουργίας και το κυριότερο λιμάνι (της Αμμοχώστου) καταλήφθηκαν αφήνοντας το νησί σε πλήρη συγκοινωνιακή παράλυση. Αλεξανδρή, 2000: 484. Θεοφάνους, 1995: 15. Επίσης λόγω της απώλειας σημαντικού μέρους των παραγωγικών πόρων της κυπριακής οικονομίας το ποσοστό των ανέργων ανέβηκε στο 35% του εργατικού δυναμικού. Panteli, 1990: 234. Λάμπρου, 2008: 614.

<sup>2</sup> Κιζιλγιουρέκ, 2009: 58, 59.

<sup>3</sup> Τι πέτυχε μέχρι τώρα ο Ντενκτάς, 1994.

πρόβλημα.<sup>4</sup> Μαξιμαλιστικές θέσεις των πολιτικών εκπροσώπων της κοινότητας στηριγμένες σε μια άτοπη συνθηματολογία, όπως «όλοι οι πρόσφυγες στα σπίτιά τους», «τα σύνορά μας είναι στην Κερύνεια» και «η Κύπρος είναι ελληνική», κατάφεραν να βρουν παρόλα αυτά μεγάλη απήχηση, αφού στόχευσαν στο συναίσθημα ενός ανασφαλούς εκλογικού σώματος, το οποίο φοβόταν για τη φυσική επιβίωσή του.<sup>5</sup> Η διαμόρφωση ενός εκφοβιστικού πλαισίου ισχυροποιούσε την παρουσία των ελληνοκυπριακών πολιτικών κομμάτων, τα οποία αποκτούσαν σταθερά ηγεμονικό ρόλο στον δημόσιο βίο και μπορούσαν ακόμα και να διαμορφώνουν τις ιδεολογικές τάσεις στα θέματα συλλογικής ταυτότητας.<sup>6</sup> Μπροστά στον κίνδυνο να χάσουν την επιρροή τους στους πολίτες, τα ελληνοκυπριακά κόμματα δημιούργησαν νέα ιδεολογικά κατασκευάσματα, προσαρμοσμένα κάθε φορά στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα.<sup>7</sup> Με την επίκληση του κινδύνου για τον πλήρη εκτουρκισμό του νησιού μέσω μιας νέας επίθεσης από την Τουρκία, η ελληνοκεντρική ταυτότητα προβαλλόταν ως η ασπίδα προστασίας.<sup>8</sup> Ο εθνοκεντρικός πολιτικός λόγος αποδείχτηκε ο πιο ασφαλής δρόμος για τη συνέχιση της πολιτικής χειραγώγησης της ελληνοκυπριακής κοινωνίας. Υπό την επίδραση της εθνικιστικής παλινδρόμησης στον πολιτικό λόγο, η πλειοψηφία των πολιτών οδηγήθηκε προς τη θέση ότι η Κύπρος αποτελείτο αποκλειστικά από την ελληνοκυπριακή κοινωνία, με αποτέλεσμα την ενίσχυση της απροθυμίας τους για επίλυση του πολιτικού προβλήματος στο πλαίσιο ενός συνεταιρισμού με τους Τουρκοκυπρίους.

Από την άλλη, μια σημαντική μερίδα Ελληνοκυπρίων ασπάστηκε την άποψη ότι η Ελλάδα υπήρξε «η μητέρα που πρόδωσε το παιδί της» λόγω της ολιγωρίας της να στείλει στρατιωτικές ενισχύσεις για να αναχαιτίσει την τουρκική εισβολή του 1974, μετά το πραξικόπημα της ελληνικής χούντας και των συνεργατών της στο νησί. Έτσι άνοιξε σταδιακά ο δρόμος για αναθεώρηση της σχέσης με την Ελλάδα και για επαναπροσδιορισμό της συλλογικής ταυτότητάς τους.<sup>9</sup> Η δυναμική επανεμφάνιση της ιδεολογίας του κυπριωτισμού, η οποία εκκολλαπτόταν ήδη από τα πρώτα χρόνια της

---

<sup>4</sup> Οι νέοι κομματικοί σχηματισμοί μετά το 1974 αφορούν στην ίδρυση του Δημοκρατικού Συναγερμού (ΔΗΣΥ) του Γλαύκου Κληρίδη, το 1976, κόμμα της Δεξιάς και την ίδρυση του Δημοκρατικού Κόμματος (ΔΗΚΟ) του Σπύρου Κυπριανού, επίσης το 1976, κόμμα του κεντρώου χώρου. Προϋπήρχαν το ΑΚΕΛ, από το 1941, το κόμμα της Αριστεράς με γενικό γραμματέα τον Εζεκία Παπαϊωάννου και την ΕΔΕΚ, το σοσιαλιστικό κόμμα, από το 1969, με επικεφαλής τον Βάσο Λυσσαρίδη.

<sup>5</sup> Μαυράτσας, 1998: 123. Μαυράτσας, 2005: 128. Μαυράτσας, 2003: 135.

<sup>6</sup> Ο Ατταλίδης αναφέρθηκε στον ρόλο της κοινωνίας των πολιτών για τη λειτουργία της δημοκρατίας. Επισημαίνει ότι μαζί με την ύπαρξη πολιτικών κομμάτων χρειάζεται και μια δραστήρια κοινωνία των πολιτών, ελεύθερη από εξαρτήσεις, ποδηγετήσεις ή εκφοβισμούς, ώστε να ελέγχει και να συμπληρώνει τη λειτουργία των πολιτικών και των κομμάτων τους, αλλά και να συμμετέχει στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Στην περίπτωση της Κύπρου, η κοινωνία των πολιτών υπήρξε καχεκτική σε αντίθεση με την υπερτροφία του λαϊκισμού, της διαφθοράς και της γραφειοκρατίας. Ατταλίδης, 2009: 60, 108, 109. Ο Μαυράτσας για να αναδείξει την εξάρτηση των πολιτικών κομμάτων από το Κυπριακό αναφέρει το ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* και κάνει τις σχετικές αναγωγές στην κυπριακή περίπτωση. Μαυράτσας, 2010: 89.

<sup>7</sup> Φιλίππου, 2011: 57.

<sup>8</sup> Μαυράτσας, 2005: 138.

<sup>9</sup> Μαυράτσας, 1998: 82, 83.

ανεξαρτησίας στην ανερχόμενη ελληνοκυπριακή αστική και δημοσιο-υπαλληλική τάξη, λειτούργησε ως το αντίπαλο δέος στον νέο ελληνοκυπριακό εθνικισμό, από τη δεκαετία του '80 και μετά, και αποτέλεσε την ειδοποιό διαφορά στη συζήτηση αναφορικά με τα θέματα ταυτότητας εντός της κοινότητας.<sup>10</sup> Στη νέα αντίληψη πραγμάτων, το κυπριακό κράτος έπαυσε να θεωρείται το ανάθεμα και έγινε η «Κιβωτός της Σωτηρίας» που μπορούσε να διασφαλίσει τη φυσική και την εθνική επιβίωση των Ελληνοκυπρίων, αφού η συνέχισή του ματαίωνε τα σχέδια της Τουρκίας για την πλήρη κατάληψη του νησιού.<sup>11</sup>

Η ίδρυση του Νεοκυπριακού Συνδέσμου (1975) από μια ομάδα εννέα αριστερών διανοούμενων σηματοδότησε τις συχνές δημόσιες παρεμβάσεις τους με εκδηλώσεις και διαλέξεις, οι οποίες αναθέρμαναν περαιτέρω τον αναστοχασμό γύρω από την ανάγκη εμπέδωσης της αίσθησης της κοινής πατρίδας και της «κυπριακής» ταυτότητας στα μέλη των δύο κοινοτήτων.<sup>12</sup> Τα μέλη του Συνδέσμου επέμειναν στην άποψη ότι η ανάκρουση του κυπριακού ύμνου, αντί του ελληνικού που χρησιμοποιείται ακόμη μέχρι σήμερα στις διάφορες εθιμοτυπικές εκδηλώσεις της Κυπριακής Δημοκρατίας, όπως και η ανάρτηση της κυπριακής σημαίας στα δημόσια κτήρια, αποτελούσαν σημαντικά σύμβολα ταύτισης των μελών των δυο κοινοτήτων.<sup>13</sup> Επιπρόσθετα, υποστήριζαν τη σημασία της οριστικής πολιτικής χειραφέτησης και απομάκρυνσης από τις μητέρες-πατρίδες, τη δημιουργία προϋποθέσεων επαναπροσέγγισης των δύο κοινοτήτων, την εμπέδωση της έννοιας του «εμείς» και την «κατασκευή» κοινών μύθων ως βήματα για την εδραίωση της κυπριακής ταυτότητας.<sup>14</sup> Στον αγώνα εδραίωσης των κρατικών συμβόλων, οι ανεξαρτησιακοί

<sup>10</sup> Κωνσταντινίδης, 2011: 224.

<sup>11</sup> Περσιάνης, 2010: 78.

<sup>12</sup> Κονής, 2010: 127.

<sup>13</sup> Μέχρι τον Δεκέμβριο του 1963, το νεοσύστατο κράτος ανέκρουε ως εθνικό του ύμνο ένα ορχηστρικό κομμάτι του Johann Sebastian Bach, αν και υπήρχε και ένα άλλο ορχηστρικό κομμάτι του Ελληνοκύπριου μουσουργού Σόλωνα Μιχαηλίδη, το οποίο αποτελούσε τον επίσημο κυπριακό εθνικό ύμνο, ο οποίος, δεν ανακρούστηκε ποτέ. Να στιγματιστούν οι ανθέλληνες, 1976: 1. Οι νεοκύπριοι υπονομεύουν την εθνική μας ταυτότητα, 1977: 1. Επιβάλλεται απάντηση, 1978: 3. Εθνικοί Ύμνοι, παρέμβαση του Νεοκυπριακού Συνδέσμου, 1988. Η σημαία, σύμβολο της κρατικής υπόστασης, 1975: 5. Σύμφωνα με τα μέλη του Νεοκυπριακού Συνδέσμου, ο παραγκωνισμός της κρατικής σημαίας αποτελούσε πράξη αυτοϋπονόμευσης της ύπαρξης του κράτους και συνέβαλλε στη μείωση του κύρους του στους πολίτες του με ότι αυτό συμβόλιζε. Σύμφωνα με τον Μαυράτσα η σύγκρουση για την ανάρτηση της κυπριακής σημαίας οδήγησε την ελληνοκυπριακή κοινότητα στην αποκαλούμενη «σημαιολογική σχιζοφρένεια». Μαυράτσας, 1998: 124. Επίσης σχετικά με τη διαμάχη που ξέσπασε το 1996 ανάμεσα στη διοίκηση του Πανεπιστημίου Κύπρου και της υπουργού Παιδείας και Πολιτισμού, Κλαίρης Αγγελίδου σχετικά με την ανάρτηση ή όχι της ελληνικής σημαίας στο Πανεπιστήμιο Κύπρου βλ. σχετικά Βάκης, 2010. Μαρκίδης: Κυπριακή σημαία στο Πανεπιστήμιο, 1996: 3. Σημαία: Φωτιές στο Πανεπιστήμιο, 1996: 10. Προδρόμου, 1996: 7. Ιωάννου, 1996: 7.

<sup>14</sup> Νεοκυπριακός Σύνδεσμος, 2000: 1. Κονής, 1992: 4. Ανάγκη για κάποιους κοινούς μύθους, 2000. Οι διδυμοποιήσεις, το ζειμπέκικο και η απουσία της μυθικής, 2001: 15. Πρέπει να ξαναδούμε σαν λαός τη ζωή μας εντελώς από την αρχή, 1975, Φεβρουάριος 12. Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος λέγει ότι δεν πρέπει να ανακρούεται ο Εθνικός Ύμνος της Ελλάδος, 1976. Στο πλαίσιο της πολιτικής της επαναπροσέγγισης διοργανώθηκε το 2000 από τον Νεοκυπριακό Σύνδεσμο ένα δικαιοτικό φεστιβάλ στο Λήδρα Πάλας, το οποίο περιλάμβανε δραστηριότητες γνωριμίας των συμμετεχόντων από τις δύο κοινότητες και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, όπου προβαλλόταν η κοινή χορευτική και μουσική παράδοσή τους. Το φεστιβάλ έλαβε χώρα δύο μέρες πριν από την έναρξη συνομιλιών στη Νέα Υόρκη ανάμεσα στους ηγέτες των δύο κοινοτήτων (Ντενκτάς και Κληρίδη) και έστειλε πολιτικά μηνύματα σχετικά με τις δυνατότητες συνεννόησης και συνύπαρξής τους. Αποτέλεσε, όμως, ένα μεμονωμένο δείγμα πολιτιστικής επαναπροσέγγισης των δύο κοινοτήτων που αδυνατούσε να επιφέρει σοβαρή διαφοροποίηση στις ήδη παγιωμένες αντιλήψεις σχετικά με την ανάγκη προσέγγισης των μελών τους. Βήμα επικοινωνίας πρώτο δικαιοτικό φεστιβάλ: 2000: 4.

<sup>14</sup> Να στιγματιστούν οι ανθέλληνες, 1976: 1.

κατάφεραν να καθιερώσουν μερικώς την κυπριακή σημαία, αφού η ελληνική σημαία εξακολουθεί να αναρτάται ακόμη μέχρι σήμερα στα δημόσια κτήρια και να παρελαύνει στις διάφορες εκδηλώσεις και δημόσιους εορτασμούς. Μετά από πιέσεις πέτυχαν επίσης επί διακυβέρνησης του Σπύρου Κυπριανού (1977-1987), την καθιέρωση της 1<sup>ης</sup> Οκτωβρίου ως Ημέρας της Κυπριακής Ανεξαρτησίας. Έτσι νομοθετήθηκε και συμβολικά το πέρασμα στην ανεξαρτησία έστω και με δεκατέσσερα χρόνια (1978) καθυστέρηση.<sup>15</sup>

Κατά την περίοδο ακμής της κυπροκεντρικής ταυτότητας, ο νέος ελληνοκυπριακός εθνικισμός ανασυντασσόταν και ενίοτε αντιστεκόταν σθεναρά.<sup>16</sup> Από τον χώρο της πολιτικής, της δημοσιογραφίας και του ελληνοκυπριακού εκπαιδευτικού συστήματος, το οποίο άρχισε να δομείται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τρόπο που να ενδυναμώνει τις εθνικιστικές τάσεις και να απορρίπτει την ιδέα της συμβίωσης με το σύνολο στοιχείο, προήλθαν οι κύριοι εκφραστές της εθνικιστικής ιδεολογίας.<sup>17</sup> Οι επιθέσεις τους κατά των ανεξαρτησιακών επικεντρώθηκαν στο επιχείρημα ότι οι κυπροκεντρικές πολιτικές διευκόλυναν την προσπάθεια της Τουρκίας για αφελληνισμό του νησιού. Η άλλη πλευρά απέρριπτε τους ισχυρισμούς προβάλλοντας το επιχείρημα ότι είναι το αντίθετο που συμβαίνει με τη συνεχή υπόσκαψη της υπόστασης του κυπριακού κράτους.<sup>18</sup> Σε έντυπα της Δεξιάς εντοπίζονται υβριστικοί χαρακτηρισμοί για τους φορείς της νέας ιδεολογίας, όπως «ανθέλληνες», «γραικύλοι», «συμμορία σλαβογραικύλων καθαρμάτων» και «κοινωνικά αποβράσματα».<sup>19</sup> Το αίτημα της Δεξιάς για περιορισμό της ακαδημαϊκής ελευθερίας στο νεοσύστατο Πανεπιστήμιο Κύπρου (έτος λειτουργίας 1992) στηρίχθηκε στο επιχείρημα ότι ο χώρος αποτελούσε «εκκολαπτήριο» της ιδεολογίας του «νεοκυπριωτισμού».<sup>20</sup> Η έκδοση του βιβλίου του Τουρκοκύπριου ακαδημαϊκού του

<sup>15</sup> Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος χαιρετίζει το γιορτασμό της Ανεξαρτησίας, 1979: 3.

<sup>16</sup> Μαυράτσας, 2003: 42, 43. Μαυράτσας, 1998: 100.

<sup>17</sup> Koutselini, 1997: 395.

<sup>18</sup> Να στιγματιστούν οι ανθέλληνες, 1976: 1. Οι νεοκύπριοι υπονομεύουν την εθνική μας ταυτότητα. (1977): 1. Επιβάλλεται απάντηση, 1978: 3. Νεοκυπριακός Σύνδεσμος: Δεν ξεχνάμε την εθνική μας καταγωγή, 1977: 4. Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος υπερασπίζεται θέσεις και διευκρινίζει, 1978: 2.

<sup>19</sup> Ο Νεοκυπριακός διαψεύει τα περί ανθέλληνικών τάσεων, 1988. Η εφημερίδα *Ελευθερωτής* θα καταβάλει το εν λόγω ποσό για δυσφημιστικό λίβελο τον οποίο δημοσίευσε τις 26.8.1974 υπό τον τίτλο «Γραικύλοι». Οι εναγόμενοι αποκάλεσαν τον Ηλία Γεωργιάδη και τα άλλα εννέα μέλη της Επιτροπής ως «γραικύλους». Πρόστιμο 3000 λ.Κ. για λίβελο σε βάρος «Νεοκυπρίων», 1978: 1. Αγωγές έγιναν σε πολλές περιπτώσεις, Αγωγή μελών Νεοκυπριακού Συνδέσμου, 1988: 5. Γραικύλοι θεωρήθηκε σαν ένας από τους χειρότερους λίβελους, 1982: 8.

<sup>20</sup> Ο «νεοκυπριωτισμός» είναι όρος που καθιερώθηκε στην πολιτική ζωή μετά την ίδρυση του Νεοκυπριακού Συνδέσμου. Τα μέλη του χαρακτηρίζονταν από τους φορείς του ελληνοκεντρικού εθνικισμού ως «νεοκύπριοι», χαρακτηρισμός που είχε ως επί το πλείστον αρνητικές συνυποδηλώσεις, αφού σε αυτόν προσδόθηκε η έννοια του εθνικού μειοδότη και του αρνητή των ελληνικών πολιτιστικών ριζών και καταβολών των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Ο όρος «νεοκύπριος» αποτέλεσε και αφορμή για δικαστική διαμάχη τη δεκαετία του 1990, με τον ενάγοντα να θεωρεί ότι ο χαρακτηρισμός του ως νεοκύπριο από τον εναγόμενο είχε θέσει υπό αμφισβήτηση τον πατριωτισμό του. Τελικά, ο δικαστής στην απόφασή του ανέφερε ότι δεν πείστηκε για το ότι η χρήση του όρου περιέχει οποιαδήποτε δυσφημιστική έννοια. Η αγωγή αποτέλεσε, παρόλα αυτά, βαρομετρικό της αντίληψης που διαμορφωνόταν στην ελληνοκυπριακή κοινωνία για τους υποστηρικτές της κυπροκεντρικής ταυτότητας. Ο Μιχάλης Πιερής, ακαδημαϊκός στο Πανεπιστήμιο Κύπρου, ερμήνευσε τον όρο «νεοκύπριος» ως ένα χαρακτηρισμό, ο οποίος σε κάθε περίπτωση είναι μειωτικός (ή και προσβλητικός) προσδιορισμός αλλά δεν θεωρεί ότι αυτός προσδίδει το ιδεολογικό στίγμα αυτού που τον χρησιμοποιεί, ούτε αυτού που τον εισπράττει. Δεν αποτελεί λίβελο ο όρος νεοκύπριος, 2002. Πιερής, 1996: 7. Ποιος είπε ότι αρνούμαστε την πολιτιστική μας ταυτότητα, 2000. Μαυράτσας, 1998: 120. Μακρίδης, 1997: 9

ιδρύματος, Νιαζί Κιζιλγιουρέκ, το 1995, με τίτλο *Ολική Κύπρος*<sup>21</sup> έδωσε νέα αφορμή για την περαιτέρω ανάκαμψη της ρητορικής του νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού. Νωρίτερα, το 1993, η εξαγγελία και εφαρμογή της πολιτικής του «Ενιαίου Αμυντικού Δόγματος»<sup>22</sup> με την Ελλάδα, αποτέλεσε άλλη μια απόδειξη της ανάκαμψης του νέου ελληνοκεντρικού εθνικισμού με τις ιδεολογικές του διαστάσεις να εντοπίζονται σε όλους τους τομείς της δημόσιας ζωής, αναδεικνύοντας εκ νέου την αδυναμία της ελληνοκυπριακής κοινότητας να χειραφετηθεί και να απεξαρτηθεί πολιτικά από την ελλαδική κηδεμονία.<sup>23</sup>

Η ελληνοκεντρική ιδεολογία στην προσπάθειά της να εδραιωθεί στη συλλογική συνείδηση των μελών της κοινότητας συντήρησε ένα είδος εγκλεισμού, τον «κυπριακό εγκλεισμό», ο οποίος έτεινε να βλέπει τον κόσμο στατικό, μέσα στην αμετάλλακτη φύση του, αρνούμενος την όποια εξέλιξη.<sup>24</sup> Ο ελληνοκυπριακός εγκλεισμός ασπάστηκε την ιδεολογία, της λεγόμενης «ελληνομανίας» και «αυτό που οι εθνικιστές αυτή την περίοδο ονομάζουν ελληνική Κύπρο, δόγμα ενιαίου αμυντικού χώρου ή ελληνικότητα γενικά».<sup>25</sup> Από την άλλη, οι κυπροκεντρικοί-ανεξαρτησιακοί αντιστρατεύτηκαν τον κυπριακό εγκλεισμό με τον λεγόμενο «νομαδικό ορθολογισμό», ο οποίος έβλεπε τον κόσμο να διαφοροποιείται σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο.<sup>26</sup> Επιδίωξαν έτσι να εκμεταλλευτούν την ιστορική ευκαιρία που τούς έδωσαν τα γεγονότα του 1974 για να διαμορφώσουν και να καλλιεργήσουν μια κυπριακή ταυτότητα και συνείδηση, την οποία θεωρούσαν ως το θεσμικό-πολιτικό επιστέγασμα αλλά και την εγγύηση για μια μελλοντική βιώσιμη λύση του πολιτικού προβλήματος.<sup>27</sup>

Στη διαμάχη ανάμεσα στις δύο κυρίαρχες ιδεολογικές τάσεις στα ζητήματα συλλογικής ταυτότητας (ελληνοκεντρικής και κυπροκεντρικής), μια τρίτη ταυτότητα – η

---

<sup>21</sup> Το βιβλίο *Ολική Κύπρος* επιγραμματικά αναφέρεται στην ανάγκη εμπέδωσης της κυπριακής ταυτότητας στους κατοίκους των δύο κοινοτήτων, έτσι ώστε αυτή να αποτελέσει τον δρόμο της απαλλαγής τους από τις παρεμβάσεις των δύο «μητέρων-πατριδών».

<sup>22</sup> Το Ενιαίο Αμυντικό Δόγμα εξαγγέλθηκε το 1993 από τον Πρωθυπουργό της Ελλάδας Ανδρέα Παπανδρέου και τον νεοεκλεγέντα Πρόεδρο της Κυπριακής Δημοκρατίας, Γλαύκο Κληρίδη. Αφορούσε κοινές στρατιωτικές ασκήσεις με την παρουσία της ελληνικής αεροπορίας στο νησί σε σενάρια ασκήσεων της Εθνικής Φρουράς. Παρεπόμενο του δόγματος ήταν η αγορά των S-300, πυραυλικού συστήματος, το οποίο τελικά αφού αγοράστηκε από την Κυπριακή Δημοκρατία εγκαταστάθηκε στην Κρήτη σε μια προσπάθεια να μη διαταραχθεί η πολεμική ισορροπία στη Μεσόγειο. Η εμμονή για έλευση των πυραύλων S-300 αποτέλεσε την αιχμή του δόρατος της πολιτικής αντίστασης της ελληνοκυπριακής πλευράς και οδήγησε στην περαιτέρω όξυνση της αντιπαράθεσης στα ελληνοτουρκικά. Η ελληνική κυβέρνηση για να αποκλιμακωθεί η αντιπαράθεση αγόρασε το οπλικό σύστημα από την Κυπριακή Δημοκρατία και έδωσε ως αντάλλαγμα ένα άλλο ισότιμο σε χρηματική αξία οπλικό σύστημα, αλλά μικρότερης εμβέλειας και αποτελεσματικότητας. Σύμφωνα με τον Μαυράτσα, το «δόγμα» μπορεί να το δει κανείς ως τη θεσμοποίηση και τη συστηματοποίηση της ελληνοκυπριακής αντίληψης ότι η Ελλάδα αποτελεί τον πιο πιστό σύμμαχο και αρωγό των Ελληνοκυπρίων. Πέραν όμως από το ενιαίο δόγμα στην άμυνα, αυτό επεκτάθηκε και στους τομείς της οικονομίας, της διοίκησης, της δημόσιας τάξης, της εκπαίδευσης και του πολιτισμού. Η επιδιωκόμενη οργανική σύνδεση της Κυπριακής Δημοκρατίας με το ελλαδικό κράτος μπορεί βέβαια να εκληφθεί και ως μία νέα μορφή του ενωτικού αιτήματος. Μαυράτσα, 1998: 103.

<sup>23</sup> Μαυράτσα, 1998: 42, 207.

<sup>24</sup> Φιλίππου, 2011: 125.

<sup>25</sup> Φιλίππου, 2011: 126.

<sup>26</sup> Φιλίππου, 2011: 125.

<sup>27</sup> Αναγνωστοπούλου, 2004: 415.



ευρωπαϊκή – εμφανίστηκε λίγο πριν το 2004 με αφορμή την ένταξη της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Η ευρωπαϊκή ταυτότητα επιδίωκε να ανοίξει τον δρόμο της επαναπροσέγγισης των δύο κοινοτήτων μέσα στο πλαίσιο των θεσμών και εγγυήσεων της.<sup>28</sup> Απώτερος στόχος της Ευρωπαϊκής Ένωσης ήταν η εμπέδωση της πεποίθησης ότι οι δύο κοινότητες συγκροτούν ένα έθνος μέσα στο ευρωπαϊκό πλαίσιο και ότι η ευρωπαϊκή τους ταυτότητα ήταν ο δρόμος για την κοινή συνάντησή τους, συνάντηση που δεν έμελλε να γίνει ποτέ. Το εθνικιστικό σκηνικό που στο μεταξύ «στήθηκε» στην ελληνοκυπριακή κοινότητα είχε ως αποτέλεσμα την απόρριψη του προτεινόμενου «Σχέδιο Ανάν» από τον ΟΗΕ, ομοσπονδιακού σχεδίου επίλυσης του «κυπριακού ζητήματος».<sup>29</sup> Η πρόταση χαρακτηρίστηκε ως επερχόμενος εθνικός κίνδυνος από την πλειοψηφία της ελληνοκυπριακής πολιτικής ηγεσίας. Η πολιτική διαμάχη που ξέσπασε αμέσως μετά το αποτέλεσμα στην ελληνοκυπριακή κοινότητα σχετικά με τον χαρακτηρισμό «νεναίκος»<sup>30</sup> ενίσχυσε περαιτέρω τις εθνικιστικές τάσεις, παρόλο που ένα μήνα μετά (Μάιος 2004) η χώρα εντάχθηκε ως πλήρες μέλος στην Ευρωπαϊκή Ένωση.<sup>31</sup>

Αντίθετα με τις εξελίξεις στην ελληνοκυπριακή πολιτική σκηνή με την ενίσχυση του ελληνοκυπριακού εθνικισμού, οι Τουρκοκύπριοι μετά το 2000 κατάφεραν να απαλλαγούν από τον εθνικιστή ηγέτη Ραούφ Ντενκτάς και τη θέση του διαπραγματευτή στο Κυπριακό πήρε ο Μεχμέτ Αλί Ταλάτ, εκπρόσωπος της διαλλακτικής ομάδας και οπαδός της κυπροκεντρικής ταυτότητας. Οι Τουρκοκύπριοι την περίοδο 2000-2003 κατήλθαν σε μαζικές διαδηλώσεις με κεντρικό σύνθημα «αυτή η χώρα είναι δική μας». Απευθύνθηκαν στις πολιτικές ηγεσίες των δύο κοινοτήτων διεκδικώντας το δικαίωμα όλων των κατοίκων του νησιού να ορίζουν την τύχη τους, τους όρους συγκρότησης του «κυπριακού προβλήματος» και το δικαίωμα στη διεκδίκηση της κυπριακής τους ταυτότητας.<sup>32</sup> Η ελληνοκυπριακή κοινότητα τη δεδομένη στιγμή δεν μπόρεσε να «αφουγκραστεί» και να ερμηνεύσει ορθά τα μηνύματα των διαδηλώσεων των Τουρκοκυπρίων και έτσι χάθηκε η ευκαιρία που δημιουργήσε η συγκυρία για ενίσχυση της ιδέας μιας κοινής πατρίδας και μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας.

---

<sup>28</sup> Μαυράτσας, 2010: 76.

<sup>29</sup> Το Σχέδιο Ανάν πήρε την ονομασία του από το Γενικό Γραμματέα του ΟΗΕ, Κόφι Ανάν, στη θητεία του οποίου προτάθηκε ως ένα σχέδιο συνολικής διευθέτησης του «κυπριακού ζητήματος». Στο ταυτόχρονο δημοψήφισμα στις δύο κοινότητες που έγινε στις 24 Απριλίου του 2004, οι Τουρκοκύπριοι ψήφισαν υπέρ του σχεδίου, ενώ το 74% των Ελληνοκυπρίων το απέρριψε.

<sup>30</sup> Ο χαρακτηρισμός «νεναίκος» χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο τον Παπαδόπουλο για να αποδώσει την έννοια του προδότη και του εθνικού μειοδότη σε όποιο Ελληνοκύπριο ψήφισε υπέρ της αποδοχής του προτεινόμενου σχεδίου επίλυσης του «κυπριακού προβλήματος», του Σχεδίου Ανάν. Σύμφωνα με τον Μαυράτσα, όσοι από τους ψηφοφόρους ψήφισαν κατά του Σχεδίου Ανάν χαρακτηρίστηκαν «πατριώτες». Μαυράτσας, 2010: 94, 95.

<sup>31</sup> Μαυράτσας, 2010: 72-95.

<sup>32</sup> Αναγνωστοπούλου, 2004: 34. Βάκης, 2010. Μαρκίδης: Κυπριακή σημαία στο Πανεπιστήμιο, 1996: 3. Σημαία: Φωτιές στο Πανεπιστήμιο, 1996: 10. Προδρόμου. (1996): 7.

Η ένταξη της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση χωρίς τη λύση του «κυπριακού προβλήματος» αποτελεί ακόμη μια πολιτική ανωμαλία, η οποία αναβάλλει τη βελτίωση του δημόσιου βίου και τη διακοπή της διαδικασίας αναστοχασμού στα ζητήματα εθνικής συνείδησης και ταυτότητας.<sup>33</sup> Ο κυπριωτισμός δέχθηκε άλλη μια ήττα από τον ελληνοκυπριακό εθνικισμό.

## **B. ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1974-2004**

Τα πρώτα χρόνια μετά την τουρκική εισβολή, οι οικονομικές δυσκολίες της Κυπριακής Δημοκρατίας ελαχιστοποίησαν τις δαπάνες για πολιτιστικές υποδομές και σχεδιασμούς.<sup>34</sup> Ταυτόχρονα αρκετές υφιστάμενες πολιτιστικές δράσεις οδηγήθηκαν είτε σε ακύρωση, είτε σε αναστολή. Όπως συνέβη στην πρώτη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1960-1974) έτσι και στη δεύτερη περίοδο (1974-2004) οι κοινωνικές, οι οικονομικές και οι πολιτικές εξελίξεις στο νησί υπήρξαν καθοριστικής σημασίας για τις αποφάσεις που λήφθηκαν στον τομέα της πολιτιστικής πολιτικής και διαχείρισης. Η καλλιτεχνική παραγωγή και οι πολιτιστικές δράσεις τις πλείστες περιπτώσεις παρέμειναν ως ένα εργαλείο εξυπηρέτησης των κρατικών πολιτικών σχεδιασμών και επιδιώξεων.

Οι ποικίλες επιδράσεις που δέχθηκε το κυπριακό πολιτιστικό τοπίο κατά τη δεύτερη περίοδο (1974-2004) οδήγησαν στην απόφαση για διαχωρισμό της σε δύο υποπεριόδους. Ο διαχωρισμός κρίθηκε απαραίτητος λαμβάνοντας υπόψη την ένταση στη συζήτηση ζητημάτων σχετικών με τη συλλογική ταυτότητα, ανάμεσα σε επαναπροσεγγιστές-ανεξαρτησιακούς και εθνικιστές-ελληνοκεντρικούς αλλά και την προσπάθεια εξάπλωσης της ευρωπαϊκής-αντιευρωπαϊκής ταυτότητας έχοντας υπόψη τις διεργασίες για ένταξη της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Η πρώτη υποπερίοδος έχει ορόσημο την τουρκική εισβολή του 1974 μέχρι το 1993. Η δεύτερη υποπερίοδος ξεκινά από το 1993, όταν η Δεξιά (ΔΗΣΥ) αναλαμβάνει τη διακυβέρνηση της χώρας μέχρι το 2004 που η Κυπριακή Δημοκρατία γίνεται πλήρες μέλος στην Ευρωπαϊκή Ένωση.

### **1. Το Πολιτισμικό Πλαίσιο: 1974-1993**

---

<sup>33</sup> Φιλίππου, 2011: 134, 136.

<sup>34</sup> Οι λειτουργοί που στελέχωναν τη Μορφωτική Υπηρεσία μέχρι το 1977 ήταν μόλις τέσσερις. Η πληροφορία προέκυψε από τη Συνέντευξη Ελένης Νικήτα διευθύντρια Πολιτιστικών Υπηρεσιών, 2009: 60-61. Αυτή η πληροφορία είναι αρκετή για να στοιχειοθετήσει κανείς την άποψη ότι η ανεπάρκεια προσωπικού ήταν εν μέρει ένας από τους λόγους που δυσκόλευε την εξέλιξη του τμήματος και την εφαρμογή των πολιτιστικών πολιτικών του.

Οι πολιτικές εξελίξεις μετά την εισβολή οδήγησαν την επίσημη πολιτιστική πολιτική της Κυπριακής Δημοκρατίας σε δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας αφορούσε δράσεις στο εξωτερικό που επικεντρώθηκαν στην προβολή του Κυπριακού Προβλήματος μέσα από τη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων που επιδίωξαν την ευαισθητοποίηση της διεθνούς κοινής γνώμης για την πολιτική κατάσταση στη χώρα. Έμφαση σε αυτές τις δράσεις δόθηκε επίσης στο ζήτημα της καταστροφής της πολιτιστικής κληρονομιάς στο κατεχόμενο μέρος του νησιού. Ο δεύτερος άξονας επικεντρώθηκε σε πολιτιστικές δράσεις στο εσωτερικό που αναδείκνυαν την εγχώρια ελληνοπρεπή καλλιτεχνική δημιουργία, προσδοκώντας όπως αυτή λειτουργήσει ως αντίσταση στον επαπειλούμενο αφελληνισμό του νησιού από την Τουρκία. Ο άξονας αυτός αποτέλεσε τη συνέχεια του πολιτισμικού εθνικισμού που καλλιεργήθηκε από την προηγούμενη περίοδο (1960-1974) και υποστήριζε τη διατήρηση της ελληνοκεντρικής συλλογικής συνείδησης ως τρόπου συνέχισης της ύπαρξης των Ελληνοκυπρίων στο νησί.

Στις διάφορες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας επίσης ανιχνεύονται οι δύο κυρίαρχες τάσεις της συλλογικής ταυτότητας, η ελληνοκεντρική και η κυπροκεντρική. Στον χώρο των εικαστικών υπήρξαν καλλιτέχνες που αντέδρασαν στα τεκταινόμενα είτε σιωπώντας καλλιτεχνικά, είτε αναπροσαρμόζοντας προσωρινά τη θεματολογία τους, είτε μεταναστεύοντας από την Κύπρο λόγω των δύσκολων συνθηκών που δημιούργησε η εισβολή. Όσοι καλλιτέχνες επέλεξαν να παραμείνουν στο νησί, τα πρώτα χρόνια μετά την εισβολή αναπροσάρμοσαν τη θεματολογία τους και ασχολήθηκαν με τα ζητήματα καταγωγής, ταυτότητας και ελευθερίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της πατριωτικής δημιουργίας υπήρξε ο *Κύκλος της Καταγγελίας* του Γιώργου Σκοτεινού.<sup>35</sup> Τα έργα της έκθεσης διακατέχονταν από μια δραματική ατμόσφαιρα, με στόχο όπως αυτά «μιλήσουν για τις πληγές της εισβολής που υπέστη ο τόπος και οι άνθρωποί του από την τουρκική εισβολή».<sup>36</sup> Ενδεικτική υπήρξε, επίσης, η περίπτωση του χαράκτη Χαμπή Τσαγγάρη, ο οποίος εμπνευσμένος από την κυπριακή τραγωδία, με τα έργα του *Οι πρόσφυγες* και *Οι εισβολείς*, καταγγέλλει το πραξικόπημα και την εισβολή.<sup>37</sup>

Στον χώρο της λογοτεχνίας, η «Γενιά του 1974»<sup>38</sup> καθρέφτισε στην ποιητική της δημιουργία την κρίση ταυτότητας που βίωνε.<sup>39</sup> Σημαδεμένη από τα γεγονότα της εισβολής

---

<sup>35</sup> Ο *Κύκλος της Καταγγελίας* αποτέλεσε έκθεση του Γιώργου Σκοτεινού, η οποία περιόδευσε από το Νοέμβριο του 1974 σε Αθήνα και Λονδίνο. Θεματικά επικεντρώθηκε σε μια σειρά έργων διαμαρτυρίας για το δράμα της Κύπρου λόγω της τουρκικής εισβολής. Μωησέως, 2013: 35.

<sup>36</sup> Σχίζα, 2008: 79.

<sup>37</sup> Σχίζα, 2008: 110.

<sup>38</sup> Οι όροι «Γενιά του 1974» λέγεται και «Γενιά της εισβολής» αποτελούν επινοήσεις που χρησιμοποιήθηκαν επίσης για να περιγράψουν κάτι που δεν πήρε ακόμη οριστική μορφή. Οι όροι χρησιμοποιήθηκαν για να διαφοροποιήσουν τη συγκεκριμένη γενιά από τη λεγόμενη «Γενιά της Ανεξαρτησίας» στη λογοτεχνία. Από την άλλη, δεν μπορεί να μην αναφερθεί το γεγονός ότι μια ισχυρή πλειοψηφία ανάμεσα στους Ελληνοκύπριους λογοτέχνες εξακολουθούσε να είναι

και του πραξικοπήματος δημιουργούσε με αφορμή τα πολιτικά γεγονότα, τις κοινωνικές συνέπειες της νέας κατάστασης και τη διάψευση των προσδοκιών από τη στάση της ελλαδικής κυβέρνησης.<sup>40</sup> Σταδιακά, αυτή η ομάδα Ελληνοκύπριων λογοτεχνών έκανε στροφή προς την εντοπιότητα μέσα από την αμφισβήτηση της κρατικής ιδεολογίας. Επιτέθηκε στο μυθολογικό σύστημα της παραδοσιακής εθνικόφρονος παράταξης και επιδίωξε την κάθαρση που είχε τις ρίζες της στην πραγματικότητα.<sup>41</sup> Με αυτό τον τρόπο προέκυψε η ενδυνάμωση του κυπροκεντρισμού και η τάση αποστασιοποίησης από το «εθνικό κέντρο».<sup>42</sup> Έτσι η λογοτεχνική παραγωγή οδηγήθηκε σε σαφή διαφοροποίηση από τη δημιουργία των προηγούμενων χρόνων. Στα ελληνοκυπριακά λογοτεχνικά περιοδικά, ο *Κύκλος*, το *Εντός των Τειχών* και το *Καινούριο* διαφάνηκε η τάση των εγχώριων λογοτεχνών να προβάλουν την κυπριακή γραμματεία και τα πολιτιστικά δεδομένα του τόπου μέσα από ένα φακό κυπριακότητας ή κυπριωτισμού.<sup>43</sup> Στην ποίηση, μια ομάδα ποιητών υπερασπίστηκε μέσα από τη δημιουργία της την ελληνοτουρκική φιλία και την επιθυμία δημιουργίας μιας κοινής πατρίδας για τις δύο κοινότητες.<sup>44</sup> Στην πεζογραφία, αν και το μυθιστόρημα σπάνιζε σε σύγκριση με την παραγωγή διηγημάτων, προβάλλεται ο αθώος άνθρωπος, θύμα των ιστορικών περιστάσεων, τα μεγάλα θέματα της ζωής και της ύπαρξης και ο αγώνας της αναζήτησης μιας εθνικής (ελληνικής, ελληνοκυπριακής και κυπριακής) ταυτότητας.<sup>45</sup>

Στον χώρο της θεατρικής γραφής, τα έργα που γράφτηκαν επικεντρώθηκαν στις ιστορικές περιπέτειες του τόπου και των ανθρώπων.<sup>46</sup> Ο ΘΟΚ ανέβασε έργα σύγχρονων εγχώριων θεατρικών συγγραφέων, τα οποία αναφέρονταν στις διαχρονικές κακουχίες που

---

εγκλωβισμένη σε εθνικά στερεότυπα, τα οποία εδραίωναν την εικόνα των «αιμοβόρων» και «βάρβαρων» εισβολέων. Παπαλεοντίου, 2010: 743.

<sup>39</sup> Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 598.

<sup>40</sup> Χαρακτηριστικό ποίημα που εξέφραζε την έντονη διάψευση, πίκρα και απελπισία των Ελληνοκυπρίων για τη στάση της ελλαδικής κυβέρνησης ήταν το ποίημα του Μιχάλη Πασιαρδή *Είμαστε Έλληνες* (1974), όπου επικαλείται την εγκατάλειψη της Κύπρου από την Αθήνα στα χέρια των Περσών. Παρόμοια ο Άνθος Λυκαύγης στο *Μαρτυρία* και *Μαρτυρία 2* (1975) εξέφρασε την άποψη ότι η Ελλάδα πρόδωσε την Κύπρο. Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 579.

<sup>41</sup> Ιωάννου, 1995: 262.

<sup>42</sup> Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 574, 575.

<sup>43</sup> Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 575. Το λογοτεχνικό περιοδικό *Ακτή*, το μακροβιότερο κυπριακό λογοτεχνικό περιοδικό, προσπάθησε, αντίθετα με τα άλλα κυπριακά λογοτεχνικά περιοδικά, να συμβιβάσει τις δύο κυρίαρχες τάσεις, την ανεξαρτησιακή και την ελληνοκεντρική, οι οποίες αντιπαράτεθηκαν μετά το 1974.

<sup>44</sup> Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι περιπτώσεις του Κώστα Κλεάνθους (*Αδελφέ μου Οσμάν*, 1975) και του Θεοδόση Πιερίδη, οι οποίοι αναπολούν μέσα από τα έργα τους την ειρηνική συμβίωση των Ελληνοκυπρίων με τους Τουρκοκυπρίους. Εκφράζουν τον πόθο ότι το νησί θα επανενωθεί και θα ξαναγίνει μια κοινή πατρίδα για τις δύο κοινότητες. Χαρακτηριστική περίπτωση εξέλιξης θεματολογικά και αισθητικά υπήρξε η περίπτωση του λογοτέχνη Φοίβου Σταυρίδη, ο οποίος ενώ στην ποιητική συλλογή του *Απομυθοποίηση* (1978) καταπιάνεται με τα οδυνηρά γεγονότα του 1974, στην επόμενη του συλλογή (*Τρίτο Πρόσωπο*, 1978) εξέφρασε τις υπαρξιακές του ανησυχίες. Το πέρασμά του σε νέες θεματικές απέδειξε τη γενικότερη τάση στους Ελληνοκύπριους ποιητές να απομακρυνθούν από το κρίσιμο έτος 1974 και να δουν τη θεματική της εισβολής πιο ψύχραιμα, πιο αποστασιοποιημένα ή ακόμη και να πάψουν να ασχολούνται με αυτήν. Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 581, 600, 620.

<sup>45</sup> Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 648.

<sup>46</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα ιστορικής θεατρικής γραφής αποτελούν οι περιπτώσεις των Πάνου Ιωαννίδη *Ονήσιλος* (1981), *Πέτρος ο πρώτος* (1991), η περίπτωση του Μιχάλη Πιτσιλλίδη με *Το πέρασμα των Σταυροφόρων* (1993) και την *Αικατερίνη Κορνάρο* (1995) και του Γιώργου Νεοφύτου *Στης Κύπρου το Βασίλειο* (1980) σε κυπριακό ιδίωμα για την περίοδο της Φραγκοκρατίας. Βλ. σχετικά Κεχαγιόγλου & Παπαλεοντίου, 2010: 693, 696, 698.

υπέστησαν οι Ελληνοκύπριοι από τους διάφορους κατακτητές αλλά και έργα από το αρχαίο ελληνικό δραματολόγιο που αναδεικνυαν τα δεινά του πολέμου. Τον Σεπτέμβρη του 1974, ο ΘΟΚ υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών της Ελλάδας περιόδευσε στην Ελλάδα με τα έργα *Ομηροι* του Λουκή Ακρίτα και *Το Νερό του Δρόπη* του Μιχάλη Πασιαρδή με τα έσοδα της περιοδείας να διατίθενται στο Ταμείο Ανακούφισης Εκτοπισθέντων και Παθόντων.<sup>47</sup>

Στον χώρο του κινηματογράφου, η παραγωγή οκτώ ντοκιμαντέρ<sup>48</sup> από το ΡΙΚ αξιοποιήθηκε στη διαφώτιση της «παγκόσμια κοινής γνώμης για την κατάσταση που έχει δημιουργήσει η τουρκική εισβολή στην Κύπρο».<sup>49</sup> Λειτουργήσε, έτσι στο πλαίσιο της εξυπηρέτησης πολιτικών σκοπιμοτήτων με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως και στην προηγούμενη περίοδο (1960-1974).

Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος διοργάνωσε διάφορες εκδηλώσεις με Τουρκοκύπριους και Ελληνοκύπριους εικαστικούς και ποιητές στο πλαίσιο της υλοποίησης δράσεων επαναπροσέγγισης ανάμεσα στις δύο κοινότητες που εξυπηρετούσαν την καλλιέργεια της φιλίας και της συνεργασίας μεταξύ τους.<sup>50</sup> Τα έργα των καλλιτεχνών από τις δύο κοινότητες πρόβαλαν την κυπριακή καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ ταυτόχρονα εστίασαν στην ιστορία του νησιού. Ο Σύνδεσμος διοργάνωσε, επίσης, μονοήμερα φεστιβάλ με καλλιτεχνικές εκδηλώσεις με επίκεντρο την παρουσίαση της κυπριακής χορευτικής και της εγχώριας μουσικής παράδοσης.<sup>51</sup> Η προσέλευση κοινού στις δικοινοτικές εκδηλώσεις παρόλα αυτά υπήρξε περιορισμένη.

Η διαμάχη στα ζητήματα συλλογικής συνείδησης που διαδραματιζόταν στην ελληνοκυπριακή κοινωνία είχε ως αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες που εξέφρασαν μια διαφορετική προσέγγιση από την κυρίαρχη στα ζητήματα ταυτότητας, να δέχονται έντονη κριτική και να «δημιουργούνται ολόκληρα κυκλώματα για φάγωμά τους».<sup>52</sup> Αυτή η

<sup>47</sup> Η πολιτιστική πολιτική προς την Ευρώπη από το 1974, 1998: 9. Παρόμοιες δράσεις προβολής του πολιτικού προβλήματος στην Ελλάδα αποτέλεσε το ανέβασμα της παράστασης *Ικέτιδες*. Με τη συγκεκριμένη παράσταση ο θίασος του ΘΟΚ περιόδευσε σε διάφορες πόλεις στην Ελλάδα και έτυχε θερμής υποδοχής από τον ελλαδικό κοινό και τον τύπο τόσο για τις ερμηνείες όσο και για τη θεματική ταύτιση του έργου με το δράμα του πολέμου που βίωνε ο κυπριακός ελληνισμός τη δεδομένη στιγμή. Οι *Ικέτιδες* σε σκηνοθεσία του Νίκου Χαραλάμπους ανέβηκαν το 1978 και ένα χρόνο αργότερα παρουσιάστηκαν στην Αθήνα (Θέατρο Λυκαβηττού), Θεσσαλονίκη και Ηράκλειο. Οι *Ικέτιδες* αποτέλεσαν και την αφορμή για τη συμμετοχή του ΘΟΚ το Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος της Επιδαύρου το 1980. Ο Τάσος Λιγνάδης, Ελλαδίτης κριτικός θεάτρου θεώρησε ότι η συγκεκριμένη παράσταση ήταν, «μια κορυφαία παράσταση και ότι δεν είδε τέτοια στην Αθήνα τα τελευταία χρόνια». Θρίαμβος στην Αθήνα επικρίσεις στην Κύπρο, 1979: 3.

<sup>48</sup> *Κύπρος, Επιχείρηση Ατίλας, It was an Island, Ξερίζωμα, Στην Κύπρο Φέτος, Η Πορεία Γυναϊκών, Το Χρονικό της Κυπριακής Συμφοράς, Κύπρος 1974-με τα Μάτια των Παιδιών, Expulsion*.

<sup>49</sup> Σημαντική η παραγωγή του ΡΙΚ σε ντοκιμαντέρ, 1975: 2.

<sup>50</sup> Απόψε στη Λεμεσό η βραδιά τουρκοκυπριακής ποίησης προοδευτικής ποίησης», 1986. Επιτυχής εκδήλωση για τη σύγχρονη τουρκοκυπριακή ποίηση, 1986.

<sup>51</sup> Παραλίμνι φολκλοριστικό φεστιβάλ μέσα στον Αύγουστο, 1990: 3. Στο Φρέναρος και στη Τσακκλερή, Φεστιβάλ της ΕΔΟΝ για την ελληνοτουρκική φιλία, 1980: 2.

<sup>52</sup> Σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα που έγιναν ή δεν έγιναν μέσα στο 1992 στην Κύπρο, 1993: 8. Στο σχετικό άρθρο ο σκηνοθέτης Νίκος Χαραλάμπους, ο οποίος είχε μόλις διοριστεί διευθυντής του ΘΟΚ, αναφέρεται στο γεγονός ότι όποιος εξέφρασε διαφορετικές απόψεις από τις επικρατούσες στα ζητήματα του πολιτισμού προκαλούσε αντιδράσεις.

αντίδραση επιβεβαιώνει την έμφαση που δίνει η εκάστοτε εξουσία στη χαλιναγώγηση της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας μέσα από την πολιτιστική δημιουργία. Επιπλέον, αυτή η στάση επιβεβαιώνει το γεγονός ότι η πλειοψηφία των μελών των δύο κοινοτήτων και κυρίως οι πολιτικοί εκπρόσωποί τους αντιστέκονται σθεναρά στην αποδοχή της ύπαρξης μιας κυπριακής ταυτότητας. Το γεγονός ότι τα κέντρα άσκησης πολιτικής εξουσία όπως και τα κέντρα καθορισμού της εκπαιδευτικής και της πολιτιστικής πολιτικής της Κυπριακής Δημοκρατίας εξακολούθησαν να στελεχώνονται από άτομα και φορείς της ελληνοκεντρικής ιδεολογίας, συνέβαλε στη διατήρηση των προαναφερόμενων αντιστάσεων. Ο φόβος ότι οι κυπροκεντρικές προσεγγίσεις διαφοροποιούσαν τις ισορροπίες στα ζητήματα πολιτισμικής και εθνικής ταυτότητας δημιούργησε μια απροθυμία στη δημιουργία θεσμών και δομών για την πολιτιστική προσέγγιση των δύο κοινοτήτων και τη διοργάνωση κοινών πολιτιστικών εκδηλώσεων. Η κυπροκεντρική ταυτότητα παρέμεινε ως εκ τούτου η ιδεολογία μιας μικρής μερίδας της κοινωνίας που δεν είχε καμία κομματική εξουσία και συνεπώς είχε ελάχιστες δυνατότητες άσκησης ουσιαστικών πιέσεων για τη δημιουργία δικοινοτικών πολιτιστικών προγραμμάτων.

Τοπικές αρχές, δήμοι και φορείς ασπαζόμενοι τις θέσεις του Νεοκυπριακού Συνδέσμου για προώθηση της λαϊκής ερμηνείας του πολιτισμού ενέταξαν στους σχεδιασμούς τους εκδηλώσεις και τοπικά φεστιβάλ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ήταν το ΔΚΦΛ, το Φεστιβάλ Νεολαίας της ΕΔΟΝ (οργάνωση νεολαίας από την Αριστερά), τα φεστιβάλ του Δήμου Λάρνακας και του Δήμου Πάφου, εκτενής αναφορά στα οποία γίνεται στις σχετικές ενότητες. Στους προαναφερόμενους θεσμούς φιλοξενήθηκαν εκδηλώσεις από τοπικά χορευτικά και μουσικά συγκροτήματα, στόχος των οποίων ήταν η ανάδειξη των κοινών μουσικών και χορευτικών μοτίβων στις κουλτούρες των δύο κοινοτήτων και η εμπέδωση της κυπριακής πολιτισμικής ταυτότητας. Επιπλέον, η προβολή του λαϊκού στοιχείου στις εκδηλώσεις της τοπικής αυτοδιοίκησης και των άλλων σωματείων συνέβαλε στη μαζική προσέλευση κοινού σε αυτές. Ταυτόχρονα, εκδηλώσεις με ελληνοπρεπές πολιτιστικό περιεχόμενο εξακολούθησαν να διοργανώνονται από πολιτιστικούς φορείς όπως ήταν τα λεγόμενα «Εθνικόφρονα Σωματεία».<sup>53</sup> Αυτά διοργάνωναν είτε μεμονωμένες εκδηλώσεις είτε τοπικά φεστιβάλ και άξονάς τους ήταν η

---

Επισημαίνει επίσης τη διαχρονική δυσκολία αποδοχής της διαφορετικής άποψης ως αποτέλεσμα της έλλειψης δημοκρατίας που υπήρχε τόσο σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο στο νησί.

<sup>53</sup> Με τον όρο «Εθνικόφρων Σωματείο» στην Κύπρο προσδιορίζονται τα δεξιάς ιδεολογίας σωματεία, τα οποία στην ονομασία τους περιλαμβάνεται και το όνομα κάποιου ήρωα της νεότερης κυπριακής ιστορίας, κυρίως από τον αγώνα της ΕΟΚΑ (1955-1959) π.χ. Εθνικόφρων Σωματείο Κυριάκος Μάτσης ή Εθνικόφρων Σωματείο Γρηγόρης Αυξεντίου. Τα εθνικόφρονα σωματεία αποτελούν τον αντίποδα των λεγόμενων «Λαϊκών Οργανώσεων», αριστερής ιδεολογίας, οι οποίες είναι αφιερωμένες στους πρωτεργάτες του λαϊκού-συνδικαλιστικού κινήματος στο νησί ή σε επαναπροσεγγιστές Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους. Το είδος των καλλιτεχνικών προγραμμάτων των δύο ιδεολογικά διαφορετικών σωματείων είναι ενδεικτικό των προσεγγίσεων τους στο ζήτημα της πολιτισμικής ταυτότητας που επιδιώκουν να ενισχύσουν ακόμη και σήμερα.

προβολή του νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού, όπως αυτός διαμορφωνόταν μετά το χρονικό όριο του 1974. Ιδρυτικά μέλη των προαναφερόμενων πολιτιστικών ομίλων και οργανώσεων ήταν κυρίως πρώην αγωνιστές της ΕΟΚΑ, οι οποίοι δεν είχαν ακόμη αποβάλει εντελώς το ενωτικό όραμα και παρέμειναν πιστοί στην ιδέα της ενδυνάμωσης της ελληνοκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητας των μελών της κοινότητάς τους ως μέσο προστασίας από την ενδεχόμενη τουρκοποίηση του νησιού. Οι εκδηλώσεις των προαναφερόμενων σωματείων γίνονταν – τις πλείστες φορές – με αφορμή εορτασμούς εθνικών επετείων του ελληνισμού (της 25<sup>ης</sup> Μαρτίου και της 28<sup>ης</sup> Οκτωβρίου) ή με αφορμή εκδηλώσεις στη μνήμη πεσόντων του απελευθερωτικού αγώνα του 1955-1959. Στο πρόγραμμά τους συμμετείχαν εγχώρια χορευτικά και μουσικά σωματεία που αναδείκνυαν τις ελληνικές πολιτιστικές καταβολές του νησιού μέσα από την παρουσίαση ελληνικών παραδοσιακών χορών και τραγουδιών, όπως παρόμοια γινόταν στα διάφορα πνευματικά κέντρα της Εκκλησίας της Κύπρου κατά την προηγούμενη περίοδο (1960-1974).

## 2. Το Πολιτισμικό Πλαίσιο: 1993-2004

Από το 1993 έως το 2004, η κυπριακή κοινωνία βίωσε μια περίοδο αισιοδοξίας και ευφορίας λόγω οικονομικής ανάκαμψης. Η προοπτική ένταξης της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση καλλιέργησε ένα αίσθημα ασφάλειας στους Ελληνοκυπρίους και δημιούργησε προϋποθέσεις για πολιτισμική εξωστρέφεια με τη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις.<sup>54</sup> Παράλληλα, εντατικοποιήθηκε η συμμετοχή Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών σε φεστιβάλ του εξωτερικού και σε διεθνείς εικαστικές συναντήσεις.<sup>55</sup> Οι διοργανώσεις εκθέσεων (εικαστικών και αρχαιολογικών), εκδηλώσεων και ημερίδων στο εξωτερικό χρησιμοποιήθηκαν, κυρίως, ως «όπλα για τη διαφώτιση» των ξένων αναφορικά με τα προβλήματα που επέφερε η εισβολή σε πολιτιστικό και κοινωνικό επίπεδο.<sup>56</sup> Η προβολή του κυπριακού πολιτισμού στο εξωτερικό έδινε έμφαση στην προβολή της διαχρονικής ελληνικής καταβολής του και

---

<sup>54</sup> Σχίτζα, 2011a: 135.

<sup>55</sup> Μετά την εισβολή η Κυπριακή Δημοκρατία ανέστειλε τη συμμετοχή της στην Μπιενάλε της Βενετίας για να ξανασυμμετάσχει το 1986 και από τότε σχεδόν ανελλιπώς. Αναλυτικά οι κυπριακές συμμετοχές μετά το 1985 ήταν το 1988, 1990, 1993, 1997, 1999, 2001 και το 2003, ενώ αποχή υπήρξε το 1995. Μιχαηλίδου, Τουμαζή, 2010. Σχετικές αναφορές για τη συμμετοχή της Κύπρου σε πολιτιστικές εκδηλώσεις στο εξωτερικό στο Ιωαννίδης, 1998: 9.

<sup>56</sup> Παιονίδου, 1996: 19. Όπλο άμυνάς μας ο πολιτισμός μας, 1997: 25. Το άρθρο αναφέρεται στα εγκαίνια των κυπριακών αιθουσών στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης με χορηγία από το Ίδρυμα «Αναστάσιος Λεβέντης». Σε ομιλία του στα εγκαίνια ο Γλαύκος Κληρίδης αναφέρθηκε στο ότι, «αποτελεσματικό όπλο μας κατά της καταστροφής της πολιτιστικής κληρονομιάς μας στις περιοχές που βρίσκονται εκτός του ελέγχου της Κυπριακής Δημοκρατίας ως αποτέλεσμα της εισβολής είναι η προώθηση του πολιτισμού του νησιού στο εξωτερικό».

στην επισήμανση των ελληνικών χαρακτηριστικών του, όπως έγινε την προηγούμενη περίοδο με την πανευρωπαϊκή περιοδεία της έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου.

Η προσπάθεια του κράτους να ασκήσει πολιτιστική διπλωματία υποβοηθήθηκε από τις πρωτοβουλίες και δράσεις που ανέλαβαν εγχώριοι ιδιωτικοί πολιτιστικοί φορείς.<sup>57</sup> Αυτοί οι φορείς ανέδειξαν μέσα από τις δράσεις τους το ζήτημα της σύλησης της πολιτιστικής κληρονομιάς και της παράνομης διακίνησης κυπριακών έργων τέχνης – εκκλησιαστικού κυρίως περιεχομένου – στο εξωτερικό από Τούρκους αρχαιοκάπηλους. Κύρια αποστολή του κράτους συνεχίστηκε να είναι η διεθνής γνωστοποίηση της καταστροφής της πολιτιστικής κληρονομιάς των κατεχομένων και η διασφάλιση της στήριξης διεθνών οργανισμών, όπως η Ουνέσκο (UNESCO) και το Συμβούλιο της Ευρώπης. Απώτερος στόχος αποτέλεσε ο επαναπατρισμός των κλοπιμαίων κυπριακών αρχαιοτήτων και έργων τέχνης. Επιπρόσθετα, το κράτος εξέφρασε την πρόθεσή του να χρησιμοποιήσει τους πνευματικούς ανθρώπους και τους καλλιτέχνες-δημιουργούς στον αγώνα για προβολή της πολιτικής κατάστασης στην Κύπρο. Όπως αναφέρθηκε σχετικά «πρέπει να προσπαθήσουμε να κινητοποιήσουμε υπέρ της Κύπρου τους καλλιτέχνες, τους πνευματικούς δημιουργούς, τους επιστήμονες [...] για να προβληθεί το κυπριακό»,<sup>58</sup> επιφορτίζοντάς τους με την ευθύνη όπως η παρουσία τους στο εξωτερικό αποτελέσει μέρος μιας πολιτικής αποστολής, αντί μιας πολιτιστικής.

Στο εξωτερικό της ελληνοκυπριακής κοινότητας η απομάκρυνση από ιδεολογήματα και διλήμματα που περιστρέφονταν γύρω από τα θέματα ταυτότητας ήταν μερικά από τα κύρια χαρακτηριστικά της δημιουργίας μιας ομάδας εγχώριων δημιουργών τη δεκαετία του 1990. Στη λογοτεχνία, η λεγόμενη «Γενιά του 1974» εμφανώς αποστασιοποιημένη από τη θεματική του πραξικοπήματος και της εισβολής ανέδειξε ζητήματα του προσωπικού και του ιδιωτικού χώρου.<sup>59</sup> Το άνοιγμα του ευρωπαϊκού εικαστικού χώρου έδωσε στους εγχώριους καλλιτέχνες περισσότερες δυνατότητες παρουσίασης της δουλειάς τους στο εξωτερικό. Η λειτουργία νέων γκαλερί και νέων εκθεσιακών χώρων στο νησί, έδωσε, επίσης, στους εγχώριους εικαστικούς καλλιτέχνες περισσότερες ευκαιρίες για να

---

<sup>57</sup> Η ίδρυση ιδιωτικών πολιτιστικών κέντρων όπως το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου (έτος ίδρυσης 1984), το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Λαϊκής Τράπεζας (έτος ίδρυσης 1983), το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Ελληνικής Τράπεζας, το Πολιτιστικό Ίδρυμα Μακαρίου Γ', το Ίδρυμα «Αναστάσιος Λεβέντη» (έτος ίδρυσης 1979), το Ίδρυμα «Πιερίδη» (έτος ίδρυσης 1983), το Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου και το Ίδρυμα «Φάρος» συνέβαλαν στην ανάπτυξη σημαντικών πολιτιστικών δράσεων τόσο στο νησί όσο και στο εξωτερικό από τη δεκαετία του 1980 και μετά. Με το νομικό καθεστώς των μη κερδοσκοπικών οργανισμών, οι προαναφερόμενοι πολιτιστικοί φορείς αναπτύσσουν δράση στους τομείς των εικαστικών, της μουσικής, της φωτογραφίας, της διοργάνωσης εκθέσεων και διαλέξεων, του επαναπατρισμού και της συντήρησης έργων πολιτιστικής κληρονομιάς, της έρευνας και των εκδόσεων. Μερικοί από αυτούς τους οργανισμούς δημιούργησαν επίσης πινακοθήκες, γλυπτοθήκες, μουσεία, βιβλιοθήκες, χαρτογραφικές και νομισματικές συλλογές και ερευνητικά κέντρα. Παράλληλα παραχωρούν τους χώρους τους για πολιτιστικές εκδηλώσεις και χορηγούν υποτροφίες σε Ελληνοκύπριους υπηκόους που ενδιαφέρονται να κάνουν σπουδές στον πολιτιστικό τομέα. Ανέπτυξαν επίσης πολιτιστικές δράσεις στο εξωτερικό, οι οποίες εντάχθηκαν στο πλαίσιο των δράσεων μιας πολιτιστικής διπλωματίας με απώτερο στόχο τη διαφώτιση της διεθνούς κοινότητας για το «κυπριακό πρόβλημα».

<sup>58</sup> Να προβληθεί το κυπριακό μέσα από την τέχνη, 1999: 19.

<sup>59</sup> Παπαλεοντίου, 2010: 743-744.



διοργανώσουν εκθέσεις και να παρουσιάσουν έργα τους στο κοινό.<sup>60</sup> Στον χώρο του θεάτρου, το μονοπώλιο του ΘΟΚ προσπεράστηκε με την εμφάνιση ιδιωτικών επαγγελματικών θιάσων ρεπερτορίου, όπως ήταν το Σατιρικό Θέατρο και το Θέατρο «ΕΝΑ» (1987) στη Λευκωσία και η ΕΘΑΛ (1989) στη Λεμεσό.<sup>61</sup> Στον κινηματογράφο υπήρξαν περιπτώσεις Ελληνοκυπρίων σκηνοθετών, οι οποίοι σκηνοθέτησαν ταινίες μεγάλου μήκους με σύγχρονη θεματολογία, ξεφεύγοντας από την πατριωτική εθνοκεντρική θεματολογία της προηγούμενης περιόδου. Ελληνοκυπριακές ταινίες μεγάλου μήκους συμμετείχαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως συνέβη το 1995 με τις ταινίες των Γιάννη Οικονομίδη (*Η ζωή που θα ήθελες*) και Χρίστου Σιοπαχά (*Το Φτερό της Μύγας*).<sup>62</sup> Ελληνοκυπριακές ταινίες συμμετείχαν επίσης σε διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου στην Ευρώπη αποσπώντας διακρίσεις και βραβεύσεις, όπως η ταινία, *Η Σφαγή του Κόκορα*.<sup>63</sup> Η θετική αποδοχή τους στο εξωτερικό, όμως, δεν ανέτρεψε την «έλλειψη ενδιαφέροντος από όσους λάμβαναν αποφάσεις»<sup>64</sup> στο εσωτερικό και έτσι οι κυπριακές παραγωγές παρέμειναν ελάχιστες.

Κατά τη δεύτερη υποπερίοδο (1993-2004) θετικά αποτιμάται η πολιτιστική δραστηριότητα ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών, όπως το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου, το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Λαϊκής Τράπεζας και το Ίδρυμα «Αναστάσιος Λεβέντης». Τα προαναφερόμενα πολιτιστικά ιδρύματα είχαν σημαντική δράση στο επίπεδο της καταγραφής της κυπριακής ιστορίας, αρχαιολογίας, τέχνης και φιλολογίας και στον τομέα της διοργάνωσης εικαστικών εκθέσεων και άλλων εκδηλώσεων.<sup>65</sup> Αξιοπρόσεκτη υπήρξε η πρωτοβουλία του Ιδρύματος «Αναστάσιος Λεβέντης», το οποίο δημιούργησε χώρους σε σημαντικά μουσεία του εξωτερικού (Μουσείο Λούβρου, Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης και Βρετανικό Μουσείο), όπου εκτίθενται οι κυπριακές αρχαιότητες. Το συγκεκριμένο ίδρυμα διακρίθηκε επίσης και

---

<sup>60</sup> Σχίζα, 2011α: 136. Στον κατάλογο των παλαιότερων γκαλερί (Γκλόρια, Αργώ, Αποκάλυψη, Διάσπρο, Όπου, Μορφή, Κύκλος) προστίθενται οι νέες γκαλερί Κ, Διάτοπος, Κυπριακή Γωνιά και η δημιουργία του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης στην Παλαιά Ηλεκτρική, στη Λευκωσία.

<sup>61</sup> Ιωάννου, 1995: 258. Η θεατρική ανάπτυξη μπορούσε να ήταν μεγαλύτερη, αν θεσμικά διορθωνόταν η εξάρτηση της θεατρικής δημιουργίας από τον έλεγχο που ασκούσε το Διοικητικό Συμβούλιο του ΘΟΚ, μέσα από τη διανομή των κονδυλίων στους θεατρικούς θιάσους. Για την επιχορήγηση του ελεύθερου θεάτρου – δήλωση των θιασαρχών Δημήτρη Παπαδημητρίου και Δώρας Κακουράτου, 1986: 8. Σιαφκάλλης, 1986: 3.

<sup>62</sup> Δύο κυπριακές παρουσίες στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1995: 19.

<sup>63</sup> Η ταινία του Αντρέα Πάντζη, *Η Σφαγή του Κόκορα* πήρε διάφορα βραβεία σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ. Το 1996 πήρε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το βραβείο της κριτικής επιτροπής στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βάρνας, το βραβείο καλύτερης ευρωπαϊκής ταινίας στο Φεστιβάλ Βαρκελώνης το 1997 και το Βραβείο *Espressione Artistica* του Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου Ρώμης το 1997.

<sup>64</sup> Σοφοκλέους, 2011: 29. Στο εν λόγω άρθρο, ο αρθρογράφος κάνει μια ιστορική αναφορά των συχνά μάταιων προσπαθειών που έκανε από τη θέση του ως Διευθυντής του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών από το 1990 για στήριξη της τέχνης του κινηματογράφου από τις εκάστοτε κυβερνήσεις.

<sup>65</sup> Αυτονομεύεται το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου, 1994: 23.

στη διοργάνωση εκδηλώσεων και συνεδρίων στα θέματα αρχαιολογίας τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό.<sup>66</sup>

## 2.1. Πολιτισμική Επαναπροσκόλληση στην Ελλάδα

Η ενεργοποίηση σε στρατιωτικό επίπεδο, το 1993, του δόγματος στρατιωτικής προστασίας μεταξύ Ελλάδας και Κύπρου, το οποίο ονομάστηκε «ενιαίο αμυντικό δόγμα» επεκτάθηκε και στον πολιτιστικό τομέα ισχυροποιώντας την πολιτισμική επαναπροσκόλληση της Κυπριακής Δημοκρατίας στο ελληνικό κράτος.<sup>67</sup> Η υπογραφή πολιτιστικών μνημονίων συνεργασίας αποτέλεσε το νομικό πλαίσιο του λεγόμενου «ενιαίου πολιτιστικού δόγματος» ανάμεσα στις δύο χώρες.<sup>68</sup> Το πολιτιστικό αυτό δόγμα πρέσβευε τους δεσμούς πολιτισμικής συγγένειας μεταξύ των δύο χωρών και εντατικοποιούσε την παρουσία της ελλαδικής καλλιτεχνικής δημιουργίας στο νησί.

Το 1993, η Μορφωτική Υπηρεσία του Υπουργείου Παιδείας μετονομάστηκε σε Πολιτιστικές Υπηρεσίες και το σχετικό υπουργείο σε υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού. Την ίδια χρονιά υπογράφηκαν πολιτιστικές συμφωνίες για ανταλλαγές δημιουργώντας «ένα πλαίσιο συνεργασίας»<sup>69</sup> ανάμεσα στις δύο χώρες, το οποίο οικονομικά διευκόλυνε τις μετακλήσεις ελλαδικών καλλιτεχνικών ομάδων στο νεοσύστατο κρατικό φεστιβάλ, ΚΥΠΡΙΑ.<sup>70</sup> Αυτές οι θεσμικές ρυθμίσεις αποτελούσαν απόδειξη της επανασύστασης και της εμβάθυνσης των πολιτιστικών σχέσεων των δύο χωρών και της ανανέωσης της πολιτιστικής εξάρτησης από τη μητροπολιτική Ελλάδα. Κατά την υπουργική θητεία της Κλαίρης Αγγελίδου, υπογράφηκε διμερής πολιτιστική συμφωνία για ανταλλαγή εκδηλώσεων με την ομόλογό της, Ελληνίδα Υπουργό Πολιτισμού, Ντόρα Μπακογιάννη. Η κάθοδος του Εθνικού Θεάτρου για παραστάσεις στο νησί και η διοργάνωση συναυλιών από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ελλάδας ήταν το αποτέλεσμα της προαναφερόμενης συμφωνίας. Από κυπριακής πλευράς πραγματοποιήθηκε μετάβαση του ΘΟΚ στην Ελλάδα για παραστάσεις.<sup>71</sup> Με τη συμφωνία του 1993 διασφαλίστηκε, επίσης, η ετήσια συμμετοχή του ΘΟΚ στο Φεστιβάλ Επιδαύρου ή στο Φεστιβάλ Αθηνών.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> Τριάντα χρόνια του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη, 2011: 29.

<sup>67</sup> Σχετικά με τον όρο «Ενιαίο Αμυντικό Δόγμα», βλ. υποσημείωση 22, σελ. 117.

<sup>68</sup> Πολιτιστική συνεργασία με την Ελλάδα, 1999: 4. Ενιαίο Πολιτιστικό Δόγμα Κύπρου – Ελλάδας, 1995: 40.

<sup>69</sup> Υλοποιείται το Σχέδιο πολιτιστικής συνεργασίας Κύπρου και Ελλάδας, 1995: 20.

<sup>70</sup> Παράδειγμα πολιτιστικών διευκολύνσεων μεταξύ Ελλάδας και Κύπρου αποτέλεσε η επιχορήγηση από το Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας για την κάλυψη των εξόδων της μεταφοράς παραστάσεων του ΘΟΚ στο ελλαδικό κοινό. Επιχορήγηση 40 χιλ. Λιρών στο Θ.Ο.Κ., 1996: 40.

<sup>71</sup> Υπήρξε υποβάθμιση του ελληνικού στοιχείου...σήμερα αν δεν επιστρέψουμε στις ρίζες μας θα χαθούμε σαν οντότητα – συνέντευξη της Κλ. Αγγελίδου, Υπουργού Παιδείας, 1993: 8.

<sup>72</sup> Ανοίγματα στην Ελλάδα κάνει ο Θ.Ο.Κ., 1994: 8.

Δύο χρόνια αργότερα (1995) υπογράφηκε το λεγόμενο Σχέδιο για την Πολιτιστική Συνεργασία των δύο χωρών από τους υπουργούς, Κλαίρη Αγγελίδου και Θάνο Μικρούτσικο. Η συμφωνία επιβεβαίωσε την πρόθεση για διεύρυνση των πολιτιστικών ανταλλαγών ανάμεσα στις δύο χώρες, με ειδική μνεία για τη διοργάνωση εκδηλώσεων στο Σπίτι της Κύπρου στην Αθήνα.<sup>73</sup> Το 1998 υπογράφηκε νέα διμερής πολιτιστική συμφωνία από τους Λυκούργο Κάππα, υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου και τον Ευάγγελο Βενιζέλο, υπουργό Πολιτισμού της Ελλάδας. Κατά την επίσκεψή του στο νησί για την υπογραφή της πολιτιστικής συμφωνίας, ο Έλληνας υπουργός έκανε αναφορές στην ύπαρξη ενός «ενιαίου πολιτιστικού χώρου» ανάμεσα στις δύο χώρες και την ύπαρξη μιας ενιαίας πολιτιστικής ζώνης.<sup>74</sup> Ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού της Κυπριακής Δημοκρατίας επισήμανε κατά την τελετή υπογραφών ότι, «η πολιτιστική συνεργασία των δύο χωρών αποτελεί χρέος εθνικό [...]. Τα δύο υπουργεία πολιτισμού έχουν αναπτύξει στενούς δεσμούς συνεργασίας με στόχο τη διατήρηση της ιστορικής ταυτότητας του έθνους. Η στενή συνεργασία με την Ελλάδα στον τομέα αποτελεί θεμελιακό στήριγμα στον αγώνα μας για εθνική και φυσική επιβίωση, ιδιαίτερα σήμερα που οι αξίες κλονίζονται και ο κίνδυνος εξ ανατολών είναι ορατός για τον ελληνισμό».<sup>75</sup> Η παραπάνω δήλωση συμπτωνώνει τις φοβίες που γιγάντωσε ο νέος ελληνοκυπριακός εθνικισμός στους Ελληνοκυπρίους αυτά τα χρόνια. Η συνεχής προσπάθεια επαναφοράς του ενδεχόμενου ενός εθνικού αφανισμού γινόταν για να δικαιολογηθεί η επαναπροσκόλληση στην ελλαδική κηδεμονία τόσο του πολιτιστικού τομέα όσο και των τομέων της ευρύτερης δημόσιας ζωής. Η Αγγελίδου, προκάτοχός του στο ίδιο υπουργείο, σε συνέντευξή της το 1993 προέτρεπε σε επιστροφή στις ρίζες, έτσι ώστε να αποτραπεί ένας «επικείμενος εθνικός αφανισμός»,<sup>76</sup> αποκαλύπτοντας τις εθνοκεντρικές-ελληνοκεντρικές προσεγγίσεις της στα ζητήματα πολιτιστικής ταυτότητας. Το 1999, η Υπουργός Πολιτισμού της Ελλάδας, Ελισάβετ Παπαζώη, κατά την επίσκεψή της στο νησί, ανέφερε ότι, «η Κύπρος και η Ελλάδα δεν χρειάζονται ενιαίο δόγμα πολιτισμού αφού για αυτό έχουν φροντίσει οι πρόγονοι μας. Εμείς αυτό που έχουμε ανάγκη είναι να το αναδείξουμε».<sup>77</sup> Το 2000, επί υπουργίας Ουράνιου Ιωαννίδη, υπογράφηκε πολιτιστικό μνημόνιο με τον ομόλογό του, Θεόδωρο Πάγκαλο, το οποίο προσδοκούσε στη στενή συνεργασία των δύο χωρών στα

<sup>73</sup> Το Σπίτι της Κύπρου ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1987 και αποτελεί ειδική Υπηρεσία του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου. Λειτουργεί σε άμεση συνεργασία με τον εκάστοτε Γενικό Διευθυντή και τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του οικείου Υπουργείου. Το Σπίτι της Κύπρου προβάλλει την πνευματική παραγωγή των Κυπρίων λογοτεχνών και καλλιτεχνών στην Ελλάδα. Επίσης βοηθά στην καλλιέργεια και την ενδυνάμωση των σχέσεων μεταξύ των πνευματικών ανθρώπων Ελλάδας και Κύπρου. Από <http://www.spititiskyprou.gr/?page=profile> (ανάκτηση 10.2.2013).

<sup>74</sup> Ενιαίος Πολιτιστικός Χώρος, 1998: 7.

<sup>75</sup> Ο.π.

<sup>76</sup> Η υπουργός παιδείας αποκαλύπτει τα οράματα της, 1993: 8.

<sup>77</sup> Πολιτιστική συνεργασία με την Ελλάδα, 1999: 4.

πολιτιστικά θέματα και στην ενδυνάμωση των σχέσεων ανάμεσα στον ελλαδικό και στον κυπριακό ελληνισμό.<sup>78</sup> Συνολικά, οι πολιτικές τοποθετήσεις των δύο πλευρών κατά τις επαφές και τις υπογραφές συμφωνιών πολιτιστικής συνεργασίας παραπέμπουν στο ύφος και στο λεκτικό δηλώσεων που γίνονταν την περίοδο λειτουργίας της Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης (ΕΚΣ). Τότε ο πρόεδρος της Κωνσταντίνος Σπυριδάκης και οι εκάστοτε Έλληνες πρέσβεις σε κάθε ευκαιρία αναδείκνυαν την κοινή πολιτιστική καταγωγή των δύο λαών και τη σημασία της ελλαδικής στήριξης στην επιβίωση του κυπριακού ελληνισμού.

## 2.2. Πρόσληψη του Ρόλου του Πολιτισμού στον Πολιτικό Λόγο

Η υποβολή αίτησης ένταξης (1990) της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση θεωρήθηκε από μερίδα του πολιτικού κόσμου ευκαιρία για ανάδειξη της σπουδαιότητας του ελληνικού πολιτισμού ως η βάση του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η ένταξη στην Ένωση αντιμετωπίστηκε επίσης ως ένταξη στην πολιτισμική οικογένεια στην οποία οι Ελληνοκύπριοι δικαιωματικά ανήκουν, σύμφωνα με τον Vaso Argyrou, ο οποίος στο βιβλίο του *Tradition and Modernity* συζητά τον ευρωκεντρισμό των Ελληνοκυπρίων.<sup>79</sup> Με όπλο μια πατριωτική συνθηματολογία επιχειρήθηκε η ανάδειξη του ρόλου του πολιτισμού στη διατήρηση της συλλογικής συνείδησης. Ταυτόχρονα καλλιεργήθηκε η ιδέα της πολιτισμικής ενότητας και ταύτισης των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας με τα μέλη της ευρύτερης ελληνικής εθνότητας, της οποίας θεωρούσαν ότι αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της.<sup>80</sup> Σε πρακτικό επίπεδο, οι πλείστες πολιτιστικές δράσεις της πολιτείας επικεντρώθηκαν στην προβολή ελληνοπρεπών στοιχείων του εγχώριου πολιτισμού και στην εμπέδωση της αντίληψης σχετικά με «την ανωτερότητα του ελληνικού πολιτισμού σε σχέση με τους πολιτισμούς άλλων λαών»<sup>81</sup>. Την ίδια περίοδο (1993-2004) επιδιώχθηκε επίσης η ενδυνάμωση της σχέσης με το «εθνικό κέντρο» μέσα από τη φιλοξενία της ελλαδικής πολιτιστικής δημιουργίας στις διάφορες εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν στο νησί. Απόψεις σχετικά με το ότι ο ελληνικός πολιτισμός ήταν «η άμυνα που μας προσδιορίζει ως Έλληνες και ως τόπο» και ως «το όπλο για να διατηρηθούν [οι Ελληνοκύπριοι] ως οντότητα» υπήρξαν και πάλι συχνές στον δημόσιο πολιτικό λόγο.<sup>82</sup> Αντίβαρο στον εκφοβισμό και στην προγονολατρεία υπήρξαν πιο ήπιες

---

<sup>78</sup> Σχίζα, 2000a: 31.

<sup>79</sup> Argyrou, 1996.

<sup>80</sup> Ομιλία Ιωάννη Κασουλίδη για την παρουσίαση του προγράμματος του για τον πολιτισμό, 2007, Δεκέμβριος.

<sup>81</sup> Ιωαννίδης, 1998: 9.

<sup>82</sup> Ιακωβίδης, 1999: 7. Υπήρξε αναβάθμιση του ελληνικού στοιχείου, 1993: 8. Παναγιώτου, 1998: 7. Βασιλείου, 1999: 7. Όπλο άμυνάς μας ο πολιτισμός μας, 1997: 25. Η σημασία και το όραμα της παιδείας, 1999: 19. Σκαλιστής, 1998: 7.

απόψεις, οι οποίες επιδίωκαν τον μετριασμό του ελληνοκεντρικού παραληρήματος και επικεντρώνονταν στη σημασία που έπρεπε να δοθεί στη σύγχρονη πολιτιστική δημιουργία της χώρας και στη συμπόρευσή της με τα νέα ευρωπαϊκά ρεύματα.<sup>83</sup> Παρόλα αυτά, οι μετριοπαθείς αυτές απόψεις δεν κατάφεραν να υπερισχύσουν έναντι του καθημερινού καταγιγισμού εθνικιστικών θέσεων από τους κρατικούς και τους εκκλησιαστικούς φορείς στην ελληνοκυπριακή κοινότητα.

Το εκπαιδευτικό σύστημα λόγω του μαζικού του χαρακτήρα επιστρατεύτηκε στην προσπάθεια διάχυσης των εθνοκεντρικών-ελληνοκεντρικών θέσεων στο πλαίσιο της λογικής για διασφάλιση της συνέχειας του ελληνισμού στο νησί. Έτσι γινόταν λόγος για την ανάγκη «θωράκισης της παιδείας» μέσα από τη διατήρηση της ελληνικής γλώσσας και του ελληνικού πολιτισμού.<sup>84</sup> Μέσω της εκπαίδευσης επιδιώχθηκε, επίσης, να δοθεί έμφαση στην αποδόμηση των επιχειρημάτων της κυπροκεντρικής αντίληψης της συλλογικής ταυτότητας. Η Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού Κλαίρη Αγγελίδου (1993-1997) στις πλείστες δημόσιες τοποθετήσεις της επισήμανε τη σπουδαιότητα του ελληνικού πολιτισμού, ως όπλο αναχαίτισης της από-ελληνοποίησης του νησιού.<sup>85</sup> Σε ομιλίες της κατά τα εγκαίνια πολιτιστικών εκδηλώσεων και φεστιβάλ ισχυρίστηκε ότι, «οι πολιτιστικές εκδηλώσεις δείχνουν την ταυτότητα μας», ενδυναμώνουν την ελληνοκεντρική πολιτισμική ταυτότητα και αναχαιτίζουν την επικράτηση νεοκυπριακών αντιλήψεων.<sup>86</sup>

Η επιμονή των κυβερνώντων την περίοδο 1993-2003 στην προβολή του ελληνοκεντρικού χαρακτήρα του τοπικού πολιτισμού και στη φιλοξενία ελλαδικών καλλιτεχνικών ομάδων μέσω ενός πιο συγκεντρωτικού κρατικού φορέα οδήγησε στην εισήγηση για δημιουργία ενός ξεχωριστού υπουργείου για τον πολιτισμό.<sup>87</sup> Η πρόταση προσέκρουσε όμως σε εμπόδια που σχετίζονταν με πρόνοιες του Συντάγματος του 1960.<sup>88</sup> Έτσι, η μόνη αλλαγή που έγινε ήταν η μετονομασία του Υπουργείου Παιδείας σε

---

<sup>83</sup> Καυκαρίδου, 1998: 21.

<sup>84</sup> Τσούκας, 1995: 7.

<sup>85</sup> Υπήρξε αναβάθμιση του ελληνικού στοιχείου...σήμερα αν δεν επιστρέψουμε στις ρίζες μας θα χαθούμε σαν οντότητα σιγά σιγά, 1993: 8.

<sup>86</sup> Οι πολιτιστικές εκδηλώσεις δείχνουν την ταυτότητά μας, 1994: 12. Στο δημοσίευμα γίνονταν αναφορές στην ομιλία της Κλαίρης Αγγελίδου κατά τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Αγίας Νάπας, ενός τοπικού φεστιβάλ

<sup>87</sup> Υπήρξε αναβάθμιση του ελληνικού στοιχείου...σήμερα αν δεν επιστρέψουμε στις ρίζες μας θα χαθούμε σαν οντότητα σιγά σιγά, 1993: 8. Η Αγγελίδου στη σχετική συνέντευξη ανέφερε ότι, «ήταν δική μου σκέψη η μετονομασία επειδή μέσα στο Υπουργείο υπάρχει και λειτουργεί η Μορφωτική Υπηρεσία, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας πολιτιστικός φορέας. Άρα κάνει την εργασία ενός υπουργείου Πολιτισμού γιατί να μην ονομαστεί και σε υπουργείο Πολιτισμού».

<sup>88</sup> Τα συνταγματικά προβλήματα εστιάζουν στο γεγονός ότι η Κυπριακή Δημοκρατία εξακολουθούσε, ακόμη και μετά την αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων το 1963 από το κράτος, να λειτουργεί με το δικονομικό σύνταγμα των Συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου, θέτοντας σε λειτουργία το Δίκαιο της Ανάγκης. Η αλλαγή στον αριθμό των υπουργείων δεν μπορούσε να δικαιολογηθεί συνταγματικά ως έκτακτη ανάγκη, γεγονός που καθιστούσε αντισυνταγματική την πρόταση για δημιουργία ξεχωριστού Υπουργείου Πολιτισμού.

Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού και η παραμονή του κρατικού πολιτιστικού τμήματος στην αρμοδιότητα του εκάστοτε οικείου υπουργού.

Η εργαλειοποίηση του όρου «πολιτισμός» ως μέρος της πολιτικής ρητορικής και της ατζέντας της ηγεσίας αποδείκνυε επίσης την τάση για εξυπηρέτηση σκοπιμοτήτων (ιδεολογικών, πολιτικών και οικονομικών) στο εσωτερικό της Κυπριακής Δημοκρατίας. Η υπέρμετρη χρήση του όρου πολιτισμός στις δημόσιες τοποθετήσεις της κομματικής και της πολιτικής ηγεσίας, το χάσμα ανάμεσα στα έργα και στα λόγια, στις εξαγγελίες και στις πράξεις αποτελούσαν ενδείξεις αντιφατικής προσέγγισης του ρόλου και της σημασίας του στην κοινωνία. Ο αναποτελεσματικός τρόπος διαχείρισης των προβλημάτων του αποδείκνυαν ότι το πολιτικό σύστημα ήταν απρόθυμο να προωθήσει ουσιαστικές μεταρρυθμίσεις που αφορούσαν στον καταρτισμό ενός μακροπρόθεσμου πλάνου πολιτιστικής διαχείρισης στη βάση σύγχρονων πολιτιστικών δομών.<sup>89</sup> Όπως συχνά παραδέχθηκαν οι εκάστοτε διευθυντές του αρμόδιου κρατικού πολιτιστικού τμήματος, οι εισηγήσεις για αναδιάρθρωση των δομών των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, προσέκρουαν στην έλλειψη πολιτικής βούλησης αλλά και στην έλλειψη οράματος, θέλησης, τακτικής και προγραμματισμού συντηρώντας έτσι ένα περιβάλλον, όπου ο πολιτισμός και η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελούσαν εξάρτημα του κράτους και των κομμάτων.<sup>90</sup>

### **2.3. Ευκαιρίες Ανεξαρτητοποίησης της Εγχώριας Καλλιτεχνικής Δημιουργίας**

Το συγκεντρωτικό μοντέλο πολιτιστικής διαχείρισης που δόμησε η Κυπριακή Δημοκρατία είχε ως αποτέλεσμα η χρηματοδότηση του πολιτισμού να γίνεται σχεδόν αποκλειστικά από το κράτος, όπως σχετικά επισήμανε έρευνα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής.<sup>91</sup> Αυτό το μοντέλο διαχείρισης δημιουργούσε ευνοϊκές συνθήκες για άσκηση πολιτικών πιέσεων στα ζητήματα διανομής των διαφόρων κονδυλίων του αρμόδιου τμήματος για την υλοποίηση πολιτιστικών δράσεων. Ταυτόχρονα, δημιουργούσε ευνοϊκές συνθήκες για κρατική παρέμβαση στην καλλιτεχνική δημιουργία.<sup>92</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα

---

<sup>89</sup> Η κατανομή των καθηκόντων στο πολιτιστικό τμήμα γινόταν στη βάση μιας κάθετης διοικητικά δομής, καθιστώντας αδύνατη την αλληλεπίδραση ανάμεσα στους πολιτιστικούς λειτουργούς και τις ενδεχόμενες συνεργασίες σε κοινές πολιτιστικές δράσεις στους διάφορους τομείς πολιτισμού και τεχνών. Η λειτουργός και μετέπειτα διευθύντρια των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Ελένη Νικήτα, επισήμανε, «την απουσία μιας ενιαίας στρατηγικής και πολιτικής για τον πολιτισμό με οριζόντιες δομές, οι οποίες πρέπει να προϋπάρχουν και να καθοδηγούν τη διαμόρφωση επιμέρους πολιτικών για τομείς της τέχνης και του πολιτισμού». Νικήτα, 2010α: 14, 15.

<sup>90</sup> Σχίζα, 2011d: 41. Σχίζα, 1992: 6. Παπαδόπουλος, 2009: 60-61. Σχίζα, 2012: 46. Χριστοφίδης, 1995: 20.

<sup>91</sup> Klamer et al., 2006: 19.

<sup>92</sup> Ο Αδαμάντιος Διαμαντής σε επιστολή του το 1964 προς τον ζωγράφο Τηλέμαχο Κάνθο, όταν επρόκειτο να ιδρυθεί το ΕΚΑΤΕ, τού επισήμανε τους κινδύνους από την εξάρτηση των καλλιτεχνών από την πολιτεία. Ο ίδιος τη συγκεκριμένη στιγμή αδυνατούσε να παραστεί στην ιδρυτική συνέλευση του σωματείου των εικαστικών καλλιτεχνών και με την επιστολή του προειδοποιούσε για το ότι η δημιουργία μιας οργάνωσης καλλιτεχνών έπρεπε να έχει πρώτιστο στόχο της τη διαφύλαξη της ανεξαρτησίας τους από την πολιτική και τους πολιτικούς. Συγκεκριμένα ανέφερε, «Κατά τη γνώμη μου, όταν στες 6 Μαΐου έχετε τη συνεδρία, θα πείτε μόνο πως 'πιστεύω στην απόλυτη ανεξαρτησία'. Είναι η

παρεμβατισμού στον πολιτισμό αποτέλεσαν οι συμμετοχές της χώρας στις Μπιενάλε της Βενετίας. Η εμβέλεια και η αίγλη που απέκτησε αυτή η διεθνής εικαστική έκθεση ανά την υφήλιο είχε ως αποτέλεσμα να αποτελεί ιδανικό χώρο για τη διεθνή προβολή της Κυπριακής Δημοκρατίας. Η διαδικασία επιλογής του καλλιτέχνη-εκπροσώπου της χώρας στη διοργάνωση όπως επίσης και το περιεχόμενο της συμμετοχής ήταν υπό τον έλεγχο του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος. Η σύσταση επιτροπών επιλογής της συμμετοχής της χώρας στη διοργάνωση από ανθρώπους που το ίδιο το κράτος διορίζει, μέσω των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, αποτελούσε απόδειξη του κρατικού παρεμβατισμού. Η διαδικασία επιλογής του εθνικού εκπροσώπου στη διοργάνωση προκαλούσε συχνά τις διαμαρτυρίες των άλλων υποψήφιων εικαστικών καλλιτεχνών. Αυτές οι διαμαρτυρίες εστίαζαν κυρίως στους ισχυρισμούς ότι η εκάστοτε επιτροπή είχε εκ των προτέρων επιλέξει τον αρεστό της. Η αδιαφάνεια που συντηρήθηκε και η αναβλητικότητα στη θέσπιση κριτηρίων θεωρήθηκε από τους ενδιαφερόμενους σκόπιμη, ώστε το κράτος να καταφέρνει να προβάλλει ένα πολιτιστικό αγαθό εναρμονισμένο με τις ιδεολογικές και πολιτικές επιδιώξεις του. Επιπρόσθετα, κριτική ασκήθηκε στη μη έγκαιρη ενημέρωση των ενδιαφερόμενων για την πρόθεση του κράτους να συμμετέχει σταθερά στην εκάστοτε διοργάνωση, με αποτέλεσμα οι ενδιαφερόμενοι να μην έχουν το χρονικό περιθώριο να ετοιμάσουν και να υποβάλουν τις προτάσεις τους. Συχνά στο στόχαστρο της κριτικής βρέθηκαν τα άτομα που απάρτιζαν τις επιτροπές επιλογής, αφού θεωρούνταν ότι δεν είχαν τα απαραίτητα προσόντα.<sup>93</sup>

Η μερική ανεξάρτηση καλλιτεχνών από τις πολιτικές σκοπιμότητες, τα ιδεολογικά και οικονομικά βαρίδια άρχισε να παρατηρείται από την πρώτη δεκαετία του 2000 και κυρίως μετά την πλήρη ένταξη της Κύπρου στην Ευρωπαϊκή Ένωση (2004). Η οικονομική ανάκαμψη που βίωσε το νησί σε συνδυασμό με τα οικονομικά οφέλη της ένταξης στην ΕΕ αύξησε την κατανάλωση πολιτιστικών αγαθών από τα μέλη της ελληνοκυπριακής κοινότητας, κυρίως από την αστική τάξη. Οι Ελληνοκύπριοι αστοί γίνονταν σταδιακά συλλέκτες έργων τέχνης και ως κοινό συμμετείχαν με μεγαλύτερη συχνότητα σε

---

προϋπόθεση μιας οργάνωσης τέτοιας [...]. [Π]ιστεύω πως η κίνηση αυτή πρέπει να 'ναι όσο μπορεί ανεξάρτητη και να συνδέεται μόνο και κατ' ευθείαν με την Ελληνική Κοινωνική Συνέλευση, αν χρειάζεται την οικονομική της βοήθεια. Αλλιώς ας μείνει ανεξάρτητη και από αυτήν». Διαμαντής & Κάνθος, 2011: 82, 83.

<sup>93</sup> Η Κύπρος στην Μπιενάλε Βενετίας, 1997: 19. Στο εν λόγω δημοσίευμα ο Ελληνοκύπριος εικαστικός Αριστοτέλης Δημητρίου παρέθεσε ερωτήματα σε μορφή επιστολής. Ξεκίνησε από τη διαπίστωσή του ότι υπάρχει αδιαφάνεια στη διαδικασία επιλογής. Διερωτήθηκε γιατί «δεν ενημερώθηκαν οι καλλιτέχνες για να έχουν δικαίωμα υποβολής υποψηφιότητας. Η δικαιολογία είναι γνωστή και την έχουμε ακούσει ουκ ολίγες φορές. Ο χρόνος είναι περιορισμένος δε μας ειδοποιούν και εμάς έγκαιρα, έτσι επιλέγουμε πριν από σας, χωρίς εσάς, για σας!». Ο Ελληνοκύπριος εικαστικός αναφέρει ότι, «οι γνωστές επιτροπές [...] τα ίδια άτομα εφ' όρου ζωής (κρατικοί υπάλληλοι) επιλέγουν κάθε φορά ελέω Θεού ποιοι θα είναι οι εκλεκτοί. Νοείται ότι το επιμελητήριο Καλών Τεχνών Κύπρου, το σωματείο που εκπροσωπεί τους καλλιτέχνες δεν έχει κανένα λόγο στην επιτροπή αυτή. Αυτό ονομάζεται δημοκρατία, διαφάνεια, πολυφωνία, πολιτιστικές υπηρεσίες στον τόπο σου;», αναδεικνύοντας το γεγονός ότι η επιλογή του εκάστοτε καλλιτέχνη για τη συγκεκριμένη διοργάνωση χαρακτηριζόταν από αδιαφάνεια και πολιτικές σκοπιμότητες. Σχετικά με την αναρμοδιότητα των σχετικών επιτροπών αναφορές κάνει και ο Αντρέας Χριστοφίδης στο άρθρο, Δομές και Επικοινωνία, 1995: 20.

πολιτιστικές δράσεις-εκδηλώσεις. Ο απεγκλωβισμός των καλλιτεχνών από την κρατική οικονομική εξάρτηση, υποβοηθήθηκε επίσης από τις ευκαιρίες που τους δόθηκαν να παρουσιάσουν τη δουλειά τους στο εξωτερικό, κυρίως σε ευρωπαϊκές χώρες. Η γεωγραφική διεύρυνση της αγοράς έδωσε στους εγχώριους εικαστικούς την ευκαιρία να απευθυνθούν σε ένα μεγαλύτερο αγοραστικό κοινό, ενώ στους καλλιτέχνες των παραστατικών τεχνών δόθηκε η δυνατότητα να απευθυνθούν σε περισσότερους θεατές.

Οι προαναφερόμενες συγκυρίες «απελευθέρωσαν» τους δημιουργούς και τους επέτρεψαν να διαχειριστούν οι ίδιοι την καλλιτεχνική τους εξέλιξη. Χαρακτηριστικές υπήρξαν οι περιπτώσεις καλλιτεχνών, οι οποίοι τόλμησαν να προβάλλουν μέσα από τα έργα τους ζητήματα που σχετίζονταν με την εθνική ταυτότητα και ιστορία από μια διαφορετική οπτική γωνία. Η Άντρη Μιχαήλ, ιστορικός τέχνης επισημαίνει ότι παρατηρήθηκε σταδιακά μια απενοχοποίηση των καλλιτεχνών απέναντι στους επιβεβλημένους κοινωνικούς όρους και κώδικες συμπεριφοράς, με αποτέλεσμα μια ομάδα σύγχρονων κυπρίων καλλιτεχνών να τολμά να συζητά για το πολιτικό πρόβλημα θίγοντας τον τυποποιημένο και ανούσιο πολιτικό λόγο.<sup>94</sup> Η αποδέσμευση των καλλιτεχνών από τους ομαδικούς μύθους της κοινότητάς τους, τους οδήγησε στο να διαπραγματευτούν στα έργα τους θέματα, όπως η συμφιλίωση Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων και τα συνθήματα που απέκτησαν εθνικό περιεχόμενο, όπως το «Δεν ξεχνάω».<sup>95</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες περιπτώσεις αποτέλεσαν η εκπροσώπηση της Κύπρου στην Μπιενάλε το 2009 από τον εικαστικό Σωκράτη Σωκράτους<sup>96</sup> και η προβολή της κινηματογραφικής ταινίας του Πανίκου Χρυσάνθου *Ακάμας*,<sup>97</sup> το 2006 σε διεθνή φεστιβάλ και στο

---

<sup>94</sup> Μιχαήλ, 2010.

<sup>95</sup> Ο.π.

<sup>96</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα έντονης πολιτικής κριτικής σε εικαστικό έργο αποτέλεσε η περίπτωση εκπροσώπησης της Κύπρου το 2009 στην Μπιενάλε της Βενετίας από τον Σωκράτη Σωκράτους. Ο δημιουργός σχολίασε στο έργο του «ευαίσθητα» εθνικά ζητήματα αναφερόμενος στις σχέσεις Κύπρου-Τουρκίας. Έμπνευσή του ήταν ένας αστικός μύθος για τη μεταφορά κόμπρων μέσω φοινικόδεντρων στο νησί μέσω Τουρκίας. Αφορμή για την πολιτικοποίηση της κυπριακής εικαστικής συμμετοχής έδωσε η εκτύπωση της πρόσκλησης στην Μπιενάλε του 2009, στην οποία φαινόταν μια φρεγάτα με τουρκική σημαία στο φόντο ενός θαλασσινού τοπίου. Οι πολιτικοί εξαπέλυσαν ανούσια επιχειρήματα κατά των Πολιτιστικών Υπηρεσιών και κατά του καλλιτέχνη, αφήνοντας ασχολίαστο το καλλιτεχνικό κομμάτι της πρότασής του. Έγινε λόγος για πρόκληση στο δημόσιο αίσθημα και καλλιτεχνική ασυδοσία. Ο λογοτέχνης Αντώνης Γεωργίου επισημαίνει ότι, «[τ]α περισσότερα όμως που ακούστηκαν ενάντια στο έργο του Σωκράτους δεν είχαν σχέση με την ποιότητα ή την καλλιτεχνική αξία του έργου αλλά κινούνταν στη λογική οικειοποίησης του πατριωτισμού». Γεωργίου, 2009: 41. Τουρκική Φρεγάτα κοσμεί πρόσκληση του Υπουργείου Παιδείας, 2009: 13. Χ΄Στυλιανού, 2013: 37, Ξένου, 2013: 52. Εφημερίδα της Δεξιάς πολιτικοποιώντας, επίσης το θέμα κάνει λόγο για προώθηση της τουρκικής προπαγάνδας. Με τουρκική φρεγάτα στην Biennale, 2009. Η παρουσία ενός πολιτιστικού συμβάντος, όπως το προκείμενο, στα πρωτοσέλιδα εφημερίδων αποτέλεσε εξαίρεση, αφού σπάνια ο πολιτισμός αποτέλεσε θέμα για τις πρώτες σελίδες των ελληνοκυπριακών εφημερίδων. Κατά βάση πολιτικά και κοινωνικά θέματα μονοπωλούν τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων. Μια έρευνα στον ελληνοκυπριακό έντυπο οδηγεί στη διαπίστωση ότι τα πολιτιστικά συμβάντα κατατάσσονται στις εσωτερικές σελίδες των εφημερίδων και αφορούν μερικά μονόστηλα χωρίς κριτική ανάλυση είτε για τα εγχώρια είτε για τα διεθνή πολιτιστικά τεκταινόμενα, ένδειξη της αξίας που προδίδουν οι αρχισυντάκτες στον πολιτισμό.

<sup>97</sup> Στην ταινία *Ακάμας* το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, ως χορηγός, αρνήθηκε να καταβάλει μέρος του ποσού της χορηγίας προς την παραγωγή της ταινίας (15,000 λ.Κ.) με το αιτιολογικό ότι παραβιάστηκε συμφωνία σχετικά με τη μη αφαίρεση μιας επίμαχης σκηνής στο έργο, όπου αφήνονταν αιχμές για την ηθική των αγωνιστών του Απελευθερωτικού Αγώνα της ΕΟΚΑ. Η κρατική αντίδραση πυροδοτήθηκε από σκηνές στην ταινία, οι οποίες απομυθοποιούσαν το ήθος



εσωτερικό. Και στις δύο περιπτώσεις, οι δημιουργοί ενοχοποιήθηκαν από το πολιτικό σύστημα, επειδή τόλμησαν να προσεγγίσουν με ένα διαφορετικό τρόπο τα θέματα συλλογικής ταυτότητας και ιστορικής μνήμης των Ελληνοκυπρίων.

Η έναρξη των διαπραγματεύσεων για την ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση, το 1998, δημιούργησε ευκαιρίες άντλησης κονδυλίων από ευρωπαϊκά πολιτιστικά προγράμματα. Έτσι οι εγχώριοι καλλιτέχνες απέκτησαν ευκαιρίες συμμετοχής σε πολιτιστικά προγράμματα με ευρωπαϊκούς πολιτιστικούς φορείς. Κοινοτικά πολιτιστικά προγράμματα, όπως το πρόγραμμα Αριάν για το βιβλίο και τις μεταφράσεις, το πρόγραμμα Ραφαήλ για την πολιτιστική κληρονομιά αλλά και η διοργάνωση διάφορων πολιτιστικών εκδηλώσεων σε χώρες της Ευρώπης συνέβαλαν στη διεύρυνση των πολιτιστικών συνεργασιών και ανταλλαγών.<sup>98</sup> Το 2004, χρονιά της πλήρους ένταξης του νησιού στην ΕΕ, η αισιοδοξία για το επερχόμενο τέλος της εσωστρέφειας της ελληνοκυπριακής καλλιτεχνικής δημιουργίας οδήγησε τη διευθύντρια των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Ελένη Νικήτα, να υποστηρίξει σε συνέντευξή της ότι η ένταξη του νησιού στην ευρωπαϊκή συμμαχία θα έφερνε «το τέλος της πολιτιστικής απομόνωσης της Κύπρου»,<sup>99</sup> ισχυρισμός που αποτελεί ουτοπία με δεδομένες τις ελλειμματικές δομές, τις δυσλειτουργικές διαδικασίες και τις αδιαφανείς διαδικασίες που επικρατούσαν στο κρατικό τμήμα, ταυτόχρονα με τις διάφορες παρεμβάσεις από το πολιτικο-κομματικό σύστημα. Οι προσδοκίες για καλλιτεχνική εξωστρέφεια και απορρόφηση κοινοτικών κονδυλίων για πολιτιστικά προγράμματα και δράσεις δεν επαληθεύτηκαν. Η συμμετοχή ελληνοκυπριακών πολιτιστικών φορέων και καλλιτεχνών σε ανταγωνιστικά προγράμματα του προγράμματος, Πολιτισμός (Culture)<sup>100</sup> υπήρξε πενιχρή, ιδιαίτερα μετά την πλήρη ένταξη (2004).<sup>101</sup> Η απουσία συμμετοχής

---

του ήρωα, Ευαγόρα Παλληκαρίδη. Σχετικό δημοσίευμα, Το σινεμά διχάζει την Κύπρο, 2006, Αύγουστος 10: 36. Στεργιούλη, 2006.

<sup>98</sup> Η Κύπρος σε τρία ευρωπαϊκά πολιτιστικά προγράμματα, 1996: 16.

<sup>99</sup> Σχίζα, 2004b: 44.

<sup>100</sup> Το Πρόγραμμα Πολιτισμός 2000 θεσπίστηκε για περίοδο 7 ετών (2000-2006) με συνολικό προϋπολογισμό 236,5 εκατομμύρια ευρώ και η συμμετοχή της Κύπρου σε αυτό υπήρξε αμελητέα. Πρόγραμμα «Πολιτισμός 2000» της Ευρωπαϊκής Ένωσης, 2004.

<sup>101</sup> Στο πρόγραμμα Πολιτισμός 2007 υπήρχαν δύο σχέδια-προγράμματα, στα οποία συμμετείχε η Κύπρος με σπάνιες τις περιπτώσεις, όπου ένας κυπριακός φορέας ή οργανισμός είχε συντονιστικό ρόλο στα προγράμματα. Εξαιρέσεις αποτελούν το Ίδρυμα Πιερίδη, το οποίο είχε ρόλο συντονιστή στο πρόγραμμα, «Suspended spaces» κατά την πρόσκληση του 2009 και η κυπριακή εταιρεία Atlantis Production, στο πρόγραμμα, Triptych: Poetry – Gryptych: Poetry-Coexistence στην πρόσκληση του 2007. Ρόλο εταίρου σε προσκλήσεις του προγράμματος Πολιτισμός το 2009 είχε το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου μαζί με το Πανεπιστήμιο Κύπρου στο πρόγραμμα με τίτλο, Witness the past: education programs for the public and CH professionals on illicit trafficking of antiquities. Στην πρόσκληση του 2008 υπήρχαν δύο κυπριακές συμμετοχές: ο Κυπριακός Σύνδεσμος Πλοιοκτητών και Ιδιοκτητών Σκαφών στο πρόγραμμα με θέμα Fishing Cultural Heritage Network και το Πανεπιστήμιο Κύπρου στο πρόγραμμα με θέμα, Literature across Frontiers. Με την πρόσκληση του 2010, το Λεβέντιο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας συμμετείχε ως εταίρος στο πρόγραμμα, Twice a Stranger. Συγκριτικά με άλλες χώρες μέλη η Κύπρος είναι ουραγός σε συμμετοχές στα προγράμματα Πολιτισμός τόσο ως εταίρος όσο και ως συντονιστής. Διαφαίνεται ότι το αρμόδιο υπουργείο δεν έχει τις δυνατότητες να διαχειριστεί τα σχετικά προγράμματα. Πρόβλημα υπάρχει και στη διασπορά της σχετικής ενημέρωσης, όταν ανοίξουν νέες προσκλήσεις σε πολιτιστικά προγράμματα. Ζήτημα προκύπτει και αναφορικά με τις ικανότητες των αρμοδίων λειτουργών, οι οποίοι καλούνται να διαχειριστούν τη γραφειοκρατία των σχετικών αιτήσεων και να συντάξουν και να καταθέσουν εμπειριστωμένες και συνεπώς ανταγωνιστικές προτάσεις. Η χαμηλή συμμετοχή πολιτιστικών φορέων από την Κύπρο στο προαναφερθέν ευρωπαϊκό πολιτιστικό πρόγραμμα αφαιρεί τη δυνατότητα χρησιμοποίησης κοινοτικών πόρων για

εγχώριων φορέων σε ευρωπαϊκά πολιτιστικά προγράμματα δεν μπορεί όμως να χρεωθεί στους δημιουργούς. Οι λόγοι εντοπίζονται στα διαρθρωτικά προβλήματα του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος και ιδιαίτερα στην αδυναμία του να προωθήσει αποτελεσματικά κοινοτικές προσκλήσεις σε ενδιαφερόμενους πολιτιστικούς φορείς και ιδιώτες. Επίσης η απουσία μηχανισμών διαχείρισης των γραφειοκρατικών διαδικασιών που απαιτούνταν για σύνταξη ανταγωνιστικών προτάσεων συνέβαλαν στην ελλιπή απορρόφηση ευρωπαϊκών κονδυλίων.<sup>102</sup>

### **3. Οικονομικά Δεδομένα της Κυπριακής Δημοκρατίας (1974-2004) και Επιδράσεις τους στον Πολιτιστικό Τομέα**

Η απώλεια των περιουσιών των Ελληνοκυπρίων, λόγω της εισβολής, τούς ώθησε στην σκληρή δουλειά και σε ένα προσωρινό ασκητισμό που περιλάμβανε μια λιτή ζωή και την αποχή από οτιδήποτε είχε ψυχαγωγικό χαρακτήρα.<sup>103</sup> Αυτή η στάση ζωής, ιδιαίτερα την πρώτη δεκαετία μετά την εισβολή, οδήγησε στην αύξηση της παραγωγής και στη μείωση της κατανάλωσης, με αποτέλεσμα τη γοργή επανάκτηση ενός ικανοποιητικού βιοτικού επιπέδου.<sup>104</sup> Η αύξηση των εξαγωγών στις αραβικές χώρες, του τουριστικού ρεύματος και των επενδύσεων και η ανάπτυξη του τομέα των υπηρεσιών οδήγησαν στη συνεχή άνοδο του ακαθάριστου εθνικού προϊόντος της χώρας, κάνοντας τους οικονομολόγους να μιλούν για τη συντέλεση «ενός οικονομικού θαύματος».<sup>105</sup> Οι θετικές οικονομικές εξελίξεις στην κυπριακή οικονομία, μετά τη δεκαετία του 1990, επίδρασαν, όμως, αρνητικά στις κοινωνικές δομές και στο αίσθημα συλλογικότητας της κυπριακής κοινωνίας.<sup>106</sup> Η εμφάνιση ενός άκρατου ατομικισμού στα ζητήματα οικονομίας και η μετέπειτα επικράτηση ενός ευδαιμονισμού ως απόρροια του γρήγορου πλουτισμού μετέτρεψαν το οικονομικό ήθος των Ελληνοκυπρίων σε έντονα νεόπλουτο. Αξίζει να επισημανθεί ότι αντίθετα με τον οικονομικό ατομικισμό, στα ζητήματα της εθνικής συνείδησης κυριαρχούσε έντονα η τάση καταπολέμησης του ατομικισμού ως βασικό εφιαλτήριο στην προσπάθεια διαμόρφωσης μιας συμπαγούς συλλογικής ταυτότητας στα μέλη της ελληνοκυπριακής κοινότητας.

---

την πολιτιστική αναβάθμιση της χώρας. Στοιχεία από συνέντευξη από Στροβιλιώτου Ρόζμπαρου, επικεφαλής του Ευρωπαϊκού Γραφείου της Κύπρου στις Βρυξέλλες, Λεμεσός, 10.6.2010.

<sup>102</sup> Νέα Κίνηση Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου, 2006: 55.

<sup>103</sup> Μαυράτσας, 1995: 58.

<sup>104</sup> Η περίπτωση της οικονομικής ανάκαμψης της κυπριακής οικονομίας συνάδει με την ανάλυση του Γερμανού κοινωνιολόγου Max Weber, ο οποίος στο κλασικό βιβλίο του, *Προτεσταντική Ηθική και το Πνεύμα του Καπιταλισμού* επεξηγεί ότι η συσσώρευση κεφαλαίου στην ομάδα των καλβινιστών (παρακλάδι του προτεσταντισμού) μπορούσε να αποδοθεί στην προτεσταντική ηθική τους και ειδικότερα την αποστροφή τους στις υλικές ηδονές.

<sup>105</sup> Χαραλάμπους, 2012: 116. Θεοφάνους, 1995: 16. Αυξεντίου, Χατζηαναστασίου, 2011: 220. Μαυράτσας, 1995: 55. Θεοφάνους, 1995: 13-33.

<sup>106</sup> Κωνσταντινίδης, 2012: 124.

Οι τάσεις νεοπλουτισμού που επικράτησαν στους Ελληνοκυπρίους τούς οδήγησε σε μια επιδεικτική κατανάλωση, η οποία συχνά γινόταν αυτοσκοπός και επιδρούσε σε βάρος της αποταμίευσης και των επενδύσεων.<sup>107</sup> Ο Μιχάλης Πιερής απέδωσε αυτές τις τάσεις στη νεοκυπριακή νοοτροπία που εμπεδωνόταν στην κοινωνία. Ισχυρίστηκε ότι, «οι νεοκυπριακές τάσεις μπορούσαν να ανιχνευτούν όχι μόνο στην πολιτική συμπεριφορά αλλά και στον καθημερινό τρόπο ζωής τους, στη σχέση τους με την εθνική πολιτιστική κληρονομιά, στη σχέση τους με την παράδοση, τη γλώσσα, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική, τη μουσική και τον χορό. Οι υπέρογκες αρχιτεκτονικές και οι κιτς απομιμήσεις των επαύλεων που οι νεόπλουτοι νεοκύπριοι ξεσηκώνουν από τις αμερικανικές σαπουνόπερες συνιστούσαν κακοποίηση του αρχέγονου ελληνικού πολιτισμού».<sup>108</sup> Ο Κωνσταντινίδης συμφωνεί και υποστηρίζει επίσης ότι η οικονομική ισχυροποίηση της μεσαίας τάξης δεν την οδήγησε σε μια ουσιαστική αύξηση της κατανάλωσης πολιτιστικών αγαθών, όπως συνέβη σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, αλλά αντίθετα την οδηγήθηκε σε «ναρκισσιστικές εξάρσεις αρχοντοχωριατισμού», οι οποίες είναι εμφανώς αποτυπωμένες στα αρχιτεκτονικά εκτρώματα που παρατηρούνται σε οικίες στα αστικά και περιφερειακά κέντρα του νησιού.<sup>109</sup>

Απέδωσε αυτές τις συμπεριφορές στην απομάκρυνση των Ελληνοκυπρίων από τις ελληνικές πολιτισμικές τους ρίζες, ως αποτέλεσμα της ακμής του νεοκυπριωτισμού. Θεώρησε ότι ο νεοκυπριακή νοοτροπία συνέβαλε στη διαφοροποίηση του άλλου συλλογικού προτύπου, το οποίο ψάχνοντας για νέα ταυτότητα κατέληξε να δανείζεται πολιτισμικά πρότυπα από το παγκοσμιοποιημένο πολιτισμικό πλαίσιο.

Η πεποίθηση ότι η κατανάλωση πολιτισμού ήταν απτή απόδειξη κοινωνικής και οικονομικής ευμάρειας, οδήγησε την ανερχόμενη αστική τάξη στην αναζήτηση νέων πολιτιστικών εμπειριών. Ως εκ τούτου, οι διοργανωτές του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, το 1993, περιέλαβαν στον προγραμματισμό τους εκδηλώσεις υψηλών πολιτισμικών συμβολισμών, όπως ήταν οι παραστάσεις όπερας, μπαλέτου και κλασικής μουσικής. Το κράτος, ως ο διοργανωτής του φεστιβάλ στήριξε αυτή την προσπάθεια, αφού τα δημόσια οικονομικά μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις αυξημένες οικονομικές ανάγκες της διοργάνωσης. Η ολομέλεια της Βουλής των Αντιπροσώπων, από την πλευρά της, ενέκρινε τον συνεχώς αυξημένο προϋπολογισμό του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος, ώστε οι εκδηλώσεις να καταστούν πραγματοποιήσιμες.<sup>110</sup> Έτσι, παρατηρήθηκαν μετακλήσεις δαπανηρών παραγωγών είτε από τον ελλαδικό χώρο είτε από άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Η

<sup>107</sup> Μαυράτσας, 1995: 66.

<sup>108</sup> Πιερής, 1996: 7.

<sup>109</sup> Κωνσταντινίδης, 2010: 230.

<sup>110</sup> Σχετικά βλ. παράρτημα, πίνακα 2 με τα στοιχεία αναφορικά με τον προϋπολογισμό του Τμήματος Πολιτιστικών Υπηρεσιών την περίοδο 1960-2004.

χρηματοδότηση δράσεων του αρμόδιου κρατικού πολιτιστικού τμήματος κυμάνθηκε από το 0,5 έως το 1,7% του συνολικού κρατικού προϋπολογισμού, αν και διαχρονικά επικρατεί μια σύγχυση σχετικά με το ακριβές ύψος αυτού του ποσοστού. Η σύγχυση προκύπτει από το γεγονός ότι η κομματική προέλευση του φορέα που ασκούσε κάθε φορά κριτική για το ύψος του προϋπολογισμού στον πολιτιστικό τομέα παρουσίαζε άλλοτε το χρηματικό πόσο υπερβολικά αυξημένο και άλλοτε μειωμένο για λόγους άσκησης αντιπολίτευσης και εξυπηρέτησης πολιτικών σκοπιμοτήτων. Το Ινστιτούτο Πολιτισμού έκανε λόγο για επιχορήγηση του πολιτισμού, μετά το 2000, με ένα ποσοστό κάτω του 1% του ετήσιου κρατικού προϋπολογισμού με στόχο την άσκηση κριτικής στην κυβέρνηση Τάσσου Παπαδόπουλου (2003-2008).<sup>111</sup> Αποκάλεσε τον πολιτισμό «φτωχό συγγενή», αφού επιχορηγήθηκε το 2008 με ένα ποσοστό γύρω στο 0,6% του συνόλου του κρατικού προϋπολογισμού.<sup>112</sup> Κατά την περίοδο διακυβέρνησης του Γλαύκου Κληρίδη (1993-2003), ο υπεύθυνος του πολιτιστικού γραφείου του ΑΚΕΛ, Δημήτρης Καραγιάννης, εκπροσωπώντας την αντιπολίτευση, άσκησε κριτική στο ότι οι δαπάνες για τον πολιτισμό ανήλθαν στο 0,1% και 0,2%, αν αφαιρούσε κανείς τα πάγια έξοδα από τον προϋπολογισμό.<sup>113</sup> Τα διάφορα ποσοστά που κατά καιρούς κομματικοί παράγοντες αναφέρουν ως δαπάνες του κράτους για τον πολιτισμό επέτειναν περαιτέρω τη σύγχυση σχετικά με το τελικό ετήσιο ύψος της χρηματοδότησης του πολιτισμού στο νησί.<sup>114</sup> Ως μια αξιόπιστη πηγή πληροφόρησης αναφορικά με το πιο πάνω θέμα θεωρείται μια έρευνα εμπειρογνομόνων του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου το 2006. Η έρευνα ανέφερε ότι ο ετήσιος προϋπολογισμός των Πολιτιστικών Υπηρεσιών για πολιτιστικές δαπάνες (πάγιες

---

<sup>111</sup> Το Ινστιτούτο Πολιτισμού είναι το σκιάδεξ Υπουργείο Πολιτισμού του Δημοκρατικού Συναγερμού (ΔΗΣΥ) το κόμμα της Δεξιάς στο νησί. Ιδρύθηκε το 2008 με στόχο τη μελέτη, την έρευνα και τη διαμόρφωση προτάσεων σε ολόκληρο το φάσμα του πολιτισμού. Διοργανώνει πολιτιστικές δραστηριότητες και κάνει παρεμβάσεις μέσω ανακοινώσεων στο τύπο σχετικά με θέματα πολιτιστικού ενδιαφέροντος.

<sup>112</sup> Ινστιτούτου Πολιτισμού, 2010. Ινστιτούτου Πολιτισμού, 2008.

<sup>113</sup> Βουλευτικές 1996, Πολιτισμός, 1996: 19. Καραγιάννης, 1997: 19. Στο άρθρο ο Καραγιάννης ασκεί κριτική στο ότι από το 1993, αφότου ανέλαβε η κυβέρνηση Κληρίδη, η οικονομική ενίσχυση του πολιτισμού ανήλθε στο 0,65%. Από αυτή αν αφαιρεθούν τα πάγια έξοδα, τότε οι δαπάνες για την πολιτιστική ανάπτυξη και υποδομή κυμαίνονται μεταξύ του 0,1% και 0,2% του συνολικού κρατικού προϋπολογισμού. Αν θεωρηθεί ότι τελικά το ποσοστό που απορροφούν οι πολιτιστικές δράσεις κυμαίνεται γύρω στο 1% του ετήσιου κρατικού προϋπολογισμού σε ένα ευρωπαϊκό κράτος όπως η Κύπρος με μια μακράιωνη πολιτισμική παράδοση και μια αξιόλογη σύγχρονη δημιουργία, καταδεικνύεται η χαμηλή σειρά προτεραιότητας, στην οποία η πολιτεία κατέταξε τον πολιτισμό. Ο Christopher Gordon στο report που κατέθεσε το 2004 σχετικά με την πολιτιστική διαχείριση στο νησί ανέφερε ότι σε συνεντεύξεις που έγιναν με εργαζόμενους στο κρατικό τμήμα, οι τελευταίοι πρότειναν ως λύσεις στα προβλήματα την αύξηση του προϋπολογισμού του τμήματος και την πρόσληψη περισσότερων λειτουργών. Gordon, 2004: 12.

<sup>114</sup> Δες ενδεικτικά τα προεκλογικά προγράμματα υποψηφίων προέδρων για τις εκλογές του 2003 και του 2008 με υποψηφίους τους Τάσσο Παπαδόπουλο (ΔΗΚΟ), Δημήτρη Χριστόφια (ΑΚΕΛ) και Ιωάννη Κασουλίδη (ΔΗΣΥ). Επίσης Zorba, 2009: 245-259. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι το Υπουργείο Οικονομικών πέραν από τους ετήσιους κρατικούς προϋπολογισμούς των τελευταίων χρόνων δεν διαθέτει ούτε σε ψηφιακή μορφή αλλά ούτε και σε έντυπη μορφή τους κρατικούς προϋπολογισμούς από τη γέννηση της Κυπριακής Δημοκρατίας και μετά. Η προσπάθεια εντοπισμού των προϋπολογισμών από το 1974 στο αρχείο του Υπουργείου Οικονομικών ήταν μια χρονοβόρα διαδικασία χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα. Κατέδειξε, όμως, για ακόμη μια φορά την έλλειψη αρχειοθέτησης και ερευνητικής κουλτούρας που υπάρχει στα αρμόδια κρατικά τμήματα, παρόλη την προθυμία των λειτουργών να βοηθήσουν.

και αναπτυξιακές) ήταν της τάξεως του 1,6-1,7% του ετήσιου συνολικού κρατικού προϋπολογισμού.<sup>115</sup>

## Γ. ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ (1974-2004)

### Εισαγωγή

Η δεύτερη περίοδος των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία έχει ως αφετηρία της τις μέρες που ακολούθησαν την τουρκική εισβολή του 1974 και κατάληξη το 2004, χρονολογία που ορίζει την ένταξη της Κύπρου ως πλήρες μέλος στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Σημαντικό χρονικό ορόσημο της περιόδου υπήρξε το έτος 1993 με τη μετονομασία της Μορφωτικής Υπηρεσίας σε Πολιτιστικές Υπηρεσίες και την προσδοκία για αναβάθμιση του ρόλου του τμήματος σε επίπεδο σχεδιασμού και εφαρμογής νέων πολιτιστικών δράσεων.<sup>116</sup> Η ίδια χρονιά αποτέλεσε, επίσης, σταθμό για το φεστιβαλικό τοπίο, καθώς τότε ξεκίνησε ο κρατικά διοργανωμένος και επιχορηγημένος φεστιβαλικός θεσμός, το Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ με τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού να αναλαμβάνουν τον ρόλο του διοργανωτή.

Οι πολιτικές και οικονομικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν μετά την τουρκική εισβολή, η ανάγκη κοινωνικής συνεύρεσης και παροχής ευκαιριών μαζικής ψυχαγωγίας ώθησαν στην ανάληψη πρωτοβουλιών για τη διοργάνωση φεστιβάλ. Οι λανθασμένες βάσεις, όμως, πάνω στις οποίες το κράτος έδωσε κίνητρα για την αύξησή τους είχαν ως αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό τους με αρνητικές επιπτώσεις στην καλλιτεχνική ποιότητα των εκδηλώσεών τους. Ως εκ τούτου, επιβεβαιώθηκαν οι ανησυχίες και οι επισημάνσεις που έκανε ήδη από το 1961 ο ιστορικός Κώστας Προυσής σε επιστολή του στον τύπο.<sup>117</sup> Το φαινόμενο της κατάχρησης και της λανθασμένης χρήσης του όρου «φεστιβάλ», με την απόδοσή του σε ασήμαντες καλλιτεχνικά και αισθητικά εκδηλώσεις που δεν τηρούσαν ούτε τα ελάχιστα κριτήρια (θεματικού άξονα, χρονικής διάρκειας κτλ), αποτέλεσαν χαρακτηριστικό γνώρισμα της περιόδου. Η «επιδημία» δημιουργίας νέων φεστιβαλικών θεσμών όπως Φεστιβάλ Φράουλας,<sup>118</sup> Φεστιβάλ Γάλακτος,<sup>119</sup> Φεστιβάλ

<sup>115</sup> Klamer et al., 2006: 3.

<sup>116</sup> Πικρή γεύση αφήνει πίσω του το 1993, θέτοντας ωστόσο κάποιες βάσεις για την ανάπτυξη του πολιτισμού μας, 1994: 8. Στο σχετικό άρθρο επιχειρείται μια αναδρομή των όσων συνέβηκαν το 1993 στον τομέα του πολιτισμού στο νησί.

<sup>117</sup> Προυσής, 1961: 5. Στη σχετική επιστολή ο Προυσής προβλέπει ότι θα εξαπλωθούν επικίνδυνα τα επονομαζόμενα φεστιβάλ χωρίς να έχουν κάποια καλλιτεχνική ή αισθητική αξία.

<sup>118</sup> Σχετική αναφορά σε διοργάνωση φεστιβάλ με την επωνυμία Φεστιβάλ Φράουλας εντοπίστηκε σε δημοσίευμα στον καθημερινό κυπριακό τύπο το 2000. Όπως αναφέρεται σε αυτό το Φεστιβάλ Φράουλας τιμούσε τους αγρότες που ήταν πρωτοπόροι στην καλλιέργεια της φράουλας στην περιοχή της Αμμοχώστου. Η διοργάνωση του 2000 ήταν αφιερωμένη στη γυναίκα αγρότισσα. Παράλληλα «στο φεστιβάλ οι προσκεκλημένοι θα έχουν την ευκαιρία να έχουν στη διάθεσή τους άφθονες φράουλες». Φεστιβάλ Δερύνειας, 2000: 6, 14.

<sup>119</sup> Φεστιβάλ Γάλακτος, 1995: 17. Το φεστιβάλ δεν είχε κάποια πολιτιστική αξία αφού διαρκούσε μια νύχτα με διοργάνωση μιας συναυλίας από ένα γνωστό Ελλαδίτη λαϊκό τραγουδιστή. Προσφερόταν φαγητό και γαλακτοκομικά

Φουντουκιού<sup>120</sup> με γνώμονα ένα χαρακτηριστικό ή ένα προϊόν της κοινότητας ή της περιοχής, αποτέλεσε ένα από τα γνωρίσματα του φεστιβαλικού τοπίου τη δεκαετία 1993-2004.<sup>121</sup> Παρόμοια με την πρώτη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1960-1974) και την περίοδο 1974-1993, το περιεχόμενο του καλλιτεχνικού προγράμματος των τοπικών φεστιβάλ εξαντλήθηκε κυρίως στην παρουσίαση εγχώριων παραδοσιακών χορευτικών και μουσικών συγκροτημάτων. Η σύνθεση προγράμματος στις διάφορες τοπικές διοργανώσεις αποτέλεσε συμφέρουσα λύση από οικονομικής άποψης, δεδομένης της αδυναμίας του κράτους να στηρίζει υφιστάμενους θεσμούς ή να προχωρήσει στη δημιουργία νέων. Μετά την οικονομική ανάκαμψη της δεκαετίας του 1990, η συνέχιση της προαναφερόμενης σύνθεσης προγράμματος με την προσθήκη μουσικών συναυλιών από Ελλαδίτες καλλιτέχνες μπορεί να αποδοθεί στην αντίληψη και στην ερμηνεία που απέδιδαν στον πολιτισμό οι εμπλεκόμενοι στην πολιτιστική διαχείριση αλλά και στην προχειρότητα με την οποία τον αντιμετώπιζαν.

Η «έκρηξη» διοργάνωσης τοπικών φεστιβάλ που παρατηρήθηκε ως πολιτιστικό φαινόμενο από την ανεξαρτησία μέχρι τη δεκαετία του 1990 είχε πάρει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις μετά τη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη και ειδικότερα μετά την έναρξη των ΚΥΠΡΙΩΝ (1993).<sup>122</sup> Το ενδιαφέρον για διοργάνωση φεστιβάλ αναθερμάνθηκε στους δήμους και τις κοινότητες του νησιού ως απότοκο της ανάκαμψης των δημόσιων οικονομικών με το κράτος να προτίθεται να τις επιχορηγήσει. Έτσι το 1993 έφτασε να χαρακτηρίζεται ως «η χρονιά των φεστιβάλ, αφού το καλοκαίρι [του 1993] που

---

προϊόντα με τους διοργανωτές να δηλώνουν ότι, «κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ θα προσφερθούν 50,000 λίτρα γάλακτος σε χαλούμι, τυρί, ρόφημα δωρεάν [...] το φεστιβάλ γάλακτος που έγινε ένας πετυχημένος ετήσιος θεσμός θα τιμήσει με την παρουσία του ο πρόεδρος της Δημοκρατίας Γλαύκος Κληρίδης και άλλοι επίσημοι».

<sup>120</sup> Λαοί που χορεύουν και τραγουδούν, 1992: 15. Το Φεστιβάλ Αλωνας ή το Φεστιβάλ του Φουντουκιού, ξεκίνησε το 1971 και στο πρόγραμμά του περιλαμβάνονταν χορευτικά συγκροτήματα του χωριού και άλλων κοινοτήτων σε κυπριακούς και ελληνικούς χορούς, θεατρική παράσταση κυπριακής επιθεώρησης, αναβίωση λαϊκού πανηγυριού με τραγούδια, χορούς και κυπριακά εδέσματα. Φεστιβάλ Αλωνας, 1995: 19.

<sup>121</sup> Για μας και τους τουρίστες μας – φεστιβάλ και γιορτές, 1987: 14. Αύριο τα Αδόνεια, 1995: 19.

<sup>122</sup> «Έκρηξη» στη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ παρατηρήθηκε και στις κατεχόμενες περιοχές του νησιού τη δεκαετία του 1990. Οι διοργανώσεις στο κατεχόμενο μέρος της Κύπρου χρησιμοποιήθηκαν για την προβολή και την ενίσχυση της διεθνούς υπόστασης του ψευδοκράτους, το οποίο συστάθηκε παράνομα και μονομερώς από την ηγεσία των Τουρκοκυπρίων το 1983. Η πρόσκληση και συμμετοχή στα φεστιβάλ των κατεχομένων καλλιτεχνών διεθνούς φήμης αποτελούσε επιτυχία του ψευδοκράτους σε πολιτικό επίπεδο, αφού γινόταν έμμεση αναγνώρισή του. Όπως ανέφερε η Σχίζα, «κάθε χρόνο στη Λευκωσία και Αμμόχωστο διοργανώνεται το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου όπου προβάλλονται ταινίες από όλο τον κόσμο με συμμετοχές σκηνοθετών, ηθοποιών και άλλων συντελεστών [...] το ψευδοκράτος προσπαθεί να στήσει το δικό του πολιτιστικό γίνεσθαι, το οποίο εν πολλοίς αγνοούμε ή δεν θέλουμε να αντιμετωπίσουμε». Σχίζα, 2010b: 42. Η Σχίζα ασκεί κριτική στην αδυναμία της Κυπριακής Δημοκρατίας να αποτρέψει με διπλωματικά μέσα τα όσα διαδραματίζονται στα κατεχόμενα σε πολιτιστικούς χώρους όπως το Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας και το Πέλλα-Πάις και φέρει την αδυναμία του κράτους να δια φωτίσει τους ξένους για το παράνομο πολιτικό μόρφωμα. Έτσι διοργανώθηκε το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής της Βόρειας Κύπρου, το 1996, με θεματικό άξονα τη μουσική στον χώρο του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας. Στην Αμμόχωστο διοργανώνεται από το 1997 ένα διεθνές φεστιβάλ τεχνών, «όπου παρουσιάζονται συναυλίες, συμπόσια, εικαστικές εκθέσεις στις οποίες μάλιστα παίρνουν μέρος και Ελληνοκύπριοι καλλιτέχνες [...] το 1995 στη διάρκειά του εμφανίστηκαν πολύ γνωστά ονόματα όπως ο Γκόραν Μπρέκοβιτς, Σεζάρια Εβόρα». Σχίζα, 2007: 34. Φεστιβαλίζουν τα κατεχόμενα, 2011: 29. Άλλα παρόμοια φεστιβάλ γίνονταν στη Μόρφου ενώ «σημαντικό είναι και το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής που γίνεται στο Πέλλα Πάις και το οποίο προσελκύει πολύ κόσμο, Κύπριους και ξένους, στους οποίους έχει γίνει πια συνείδηση ότι στην κατεχόμενη Κύπρο δημιουργείται μια σημαντική καλλιτεχνική κίνηση. Το φεστιβάλ αυτό άρχισε το 1996 και συνεχίζεται αδιάλειπτα με αφιερώματα σε μεγάλους συνθέτες». Σχίζα, 2007: 34. Σχίζα, 2011g: 29.

μας πέρασε κάθε δήμος μικρός και μεγάλος έχει διοργανώσει τις δικές του εκδηλώσεις».<sup>123</sup> Το 1996, η έναρξη του Προγράμματος Αθηνά επιβεβαίωσε τη βούληση αλλά και την οικονομική ευχέρεια του κράτους για ετήσιες επιχορηγήσεις πολιτιστικών δράσεων σε κοινότητες και δήμους στο πλαίσιο της πολιτικής για πολιτιστική αποκέντρωση και του πολλαπλασιασμού των εκδηλώσεων και φεστιβάλ σε ολόκληρο το νησί.<sup>124</sup> Η εξέλιξη αυτή δεν απέφερε, όμως, και την αναβάθμιση των πολιτιστικών εμπειριών ή της αισθητικής του κοινού, αφού η πλειοψηφία των εκδηλώσεων υπολείπεται ποιότητας και πρωτοτυπίας. Όπως αναφέρει η Μαρίνα Σχίζα, πολιτιστική συντάκτρια στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος*, «δεν μπορώ να δεχτώ ως φεστιβάλ ένα πρόγραμμα ενός ή δύο ημερών, το οποίο παρουσιάζει λίγο θέατρο, κανένα ποιητάρη, καμιά ομιλία από αρμόδιο παράγοντα και στο τέλος το 'φεστιβάλ' να κλείνει με λουκουμάδες, σιάμιση, κλέφτικο και κυπριακούς χορούς».<sup>125</sup> Έτσι επανέρχεται το διαχρονικό ζήτημα της προχειρότητας των σχεδιασμών στον τομέα των φεστιβάλ αλλά και ευρύτερα στον πολιτιστικό τομέα.

Η δυστοκία των εγχώριων φορέων πολιτιστικών δράσεων να αντιληφθούν ότι πέραν της ψυχαγωγικής λειτουργίας ενός φεστιβάλ υπήρχαν και άλλες ωφέλειες για την κοινωνία, ευνόησε την επικράτηση μιας προχειρότητας στους σχεδιασμούς με τυποποιημένες επιλογές. Η παρουσία μανιέρας στον τρόπο σχεδιασμού τους με την «πρόσκληση Ελλαδικών ερμηνευτών ελαφρολαϊκού τραγουδιού για τις εκδηλώσεις τους, όπου η ανάμειξη αυτού του είδους του τραγουδιού με τα υπόλοιπα κυπριακά εδέσματα και

---

<sup>123</sup> Σχίζα, 1993a: 8.

<sup>124</sup> Η φιλοσοφία του Προγράμματος Αθηνά ήταν η διάχυση του πολιτιστικού προϊόντος σε ομάδες πληθυσμού, οι οποίες λόγω κοινωνικο-οικονομικών εμποδίων είχαν μειωμένη πρόσβαση σε πολιτιστικές εκδηλώσεις. Αρχισε το πρόγραμμα πολιτιστικής αποκέντρωσης Αθηνά, 1996: 19, Πολιτιστική αποκέντρωση με την Αθηνά, 1994: 19, Πολιτιστική αποκέντρωση με το πρόγραμμα Αθηνά, 1997: 23. Πρόγραμμα Πολιτιστικής Αποκέντρωσης Αθηνά 2004, 2002: 26. Το Πρόγραμμα Αθηνά, παρόλη την κοινωνική ευαισθησία που επιδείκνυε, αναστάληκε το 2002. Από τη μελέτη σχετικών φακέλων στο αρχείο των Πολιτιστικών Υπηρεσιών δεν προέκυψε κάποιο έγγραφο που να τεκμηριώνει τους λόγους αναστολής του συγκεκριμένου προγράμματος ή κάποια αξιολόγηση που να τεκμηριώνει την αναστολή του. Το ζήτημα της συμβατότητας των εκδηλώσεων με το μορφωτικό επίπεδο του κοινού-στόχος αποτέλεσε ενδεχόμενα το τρωτό σημείο του προαναφερόμενου προγράμματος. Η ένταξη στο εν λόγω πρόγραμμα σειράς επιμορφωτικών διαλέξεων υψηλού επιπέδου για το μέσο μορφωτικό επίπεδο των συμμετεχόντων, εκθέσεις βιβλίων, εικαστικές και μουσικές εκδηλώσεις ασύμβατες για το μορφωτικό επίπεδο του κοινού αποτελούν λόγους που μπορούν να εξηγήσουν την αποτυχία του εγχειρήματος, αφού οδηγούσαν στη μικρή ανταπόκριση του κοινού. Οι ενότητες των διαλέξεων ήταν: Πολιτισμός και Τοπική Αυτοδιοίκηση, Η διαχρονικότητα της ελληνικής γλώσσας, Τα ΜΜΕ: Θετικές και αρνητικές επιδράσεις και η Σημασία της Αρχιτεκτονικής, ενότητες, οι οποίες πιστοποιούν την ασυμβατότητα των εκδηλώσεων με το επίπεδο του κοινού. Πολιτιστική αποκέντρωση με το πρόγραμμα Αθηνά, 1997: 23. Πολιτιστική αποκέντρωση με την Αθηνά, 1994: 19. Η προσφορά εκπαιδευτικών προγραμμάτων στους τομείς των διαφόρων τεχνών, ως μέρος των παράλληλων εκδηλώσεων του θεσμού, μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο-λύση για τη σταδιακή αύξηση της πρόσβασης του κοινού σε πολιτιστικές εκδηλώσεις στο νησί. Ο σχεδιασμός εκπαιδευτικών προγραμμάτων στον τομέα των τεχνών αποτελεί μια μόνο πτυχή του σχεδιασμού για αποτελεσματική ανάπτυξη κοινού (effective audience development). Ο όρος «ανάπτυξη κοινού» που στην αγγλοσαξονική βιβλιογραφία συναντάται ως «audience development» περιγράφει τη δράση που αναλαμβάνει να ικανοποιήσει τις ανάγκες των υφιστάμενων αλλά και των δυνητικών κοινών και προσπαθεί να βοηθήσει πολιτιστικούς οργανισμούς και φορείς να αναπτύξουν σχέσεις με το κοινό. Μπορεί να περιλαμβάνει στις συνέργειές του το μάρκετινγκ, ζητήματα προγραμματισμού, την εκπαίδευση και τον τρόπο διανομής του πολιτιστικού προϊόντος. Κεντρικό ζήτημα στην ανάπτυξη κοινού αποτελεί η έννοια της «πρόσβασης» για το ευρύ κοινό μέσα από τη μετακίνηση των εμποδίων αναφορικά με τη συμμετοχή τους. Σε αυτή περιλαμβάνεται και η προσφορά πληροφόρησης και η προσέγγιση των αναγκών και επιθυμιών του κοινού. Arts Council England, 2008: 1, 3.

<sup>125</sup> Σχίζα, 1993b: 8.

τραγούδια δημιούργησε όχι λαϊκές αλλά λαϊκίστικες εκδηλώσεις»,<sup>126</sup> επιβεβαιώνει την απουσία οράματος στις φεστιβαλικές διοργανώσεις. Περαιτέρω η υπερβολή και η έλλειψη μέτρου εγείρουν εύλογα ερωτήματα σχετικά με το αν «τα περισσότερα φεστιβάλ που έγιναν αξίζουν τα λεφτά που ξοδεύτηκαν [...] και αν θα ήταν καλύτερα να γίνεται κάποια συνεργασία μεταξύ των δήμων και φορέων για να παρουσιάζουν από κοινού εκδηλώσεις πιο λίγες ίσως, αλλά πιο αξιόλογες».<sup>127</sup>

Σημαντική παράμετρος στην ανάλυση της διοργάνωσης πολιτιστικών φεστιβάλ στο νησί, ιδιαίτερα στα χρόνια 1993-2004, αποτελούν οι πολιτικές σκοπιμότητες, τις οποίες αυτά εξυπηρέτησαν στο πλαίσιο της διαμάχης ανάμεσα στην επικράτηση της ελληνοκεντρικής ή της κυπροκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους. Η αποδυνάμωση του κυπροκεντρισμού με την αντίστοιχη άνοδο του ελληνοκυπριακού εθνικισμού και την ενδυνάμωση της ρητορικής για προάσπιση των «εθνικών συμφερόντων»<sup>128</sup> αποτέλεσαν παράγοντες που συνέβαλαν στην επαναφορά της αντίληψης ότι τα πολιτιστικά φεστιβάλ μπορούσαν να αποτελέσουν ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια της πολιτικής ηγεσίας για την εξυπηρέτηση σκοπιμοτήτων τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Οι διοργανώσεις τύπου χοροεσπερίδας ή ενός μονοήμερου τοπικού φεστιβάλ λόγω της συγκέντρωσης μεγάλων ακροατηρίων έδιναν την ευκαιρία στις κομματικές ηγεσίες και στην εκάστοτε κυβέρνηση, υπό την αιγίδα των οποίων τελούσαν οι εκδηλώσεις, για ψηφοθηρική εκμετάλλευσή τους. Η δημιουργία, εξάλλου, πληθώρας κομματικών σχηματισμών μετά το 1974, είχε ως συνέπεια την εντατικοποίηση της συμμετοχής των πολιτικών σε πολιτιστικές εκδηλώσεις των τοπικών κοινωνιών με απώτερο στόχο την προσκόμιση κομματικών ωφελειών. Η πολιτική εκμετάλλευση των τοπικών φεστιβάλ αποτέλεσε κανόνα του πολιτικού βίου στην Κυπριακή Δημοκρατία. Όπως χαρακτηριστικά επισημάνθηκε «οι υπουργοί της κυβέρνησης ‘αλωνίζουν’ την ύπαιθρο σε φεστιβάλ, συγκεντρώσεις και κέντρα νεότητας με το πρόσχημα του ενδιαφέροντος για τον αγροτικό πληθυσμό, πουλώνοντας εκδούλευση στον πρόεδρο και το κόμμα τους».<sup>129</sup> Επίσης λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ο προσφυγικός κόσμος

---

<sup>126</sup> Ο.π.

<sup>127</sup> Σχίζα, 1993b: 8.

<sup>128</sup> Μαυράτσας, 2010: 82.

<sup>129</sup> Κολακειάς συνέχεια – το ‘ενδιαφέρον’ του προέδρου προπαγανδίζουν δύο υπουργοί, 1986: 3. Υπουργικές χαλαρώσεις, 2002: 5. Στο δημοσίευμα αναφέρεται ότι, «με τα ανέκδοτα υπουργοί περνούν τις διακοπές τους στην Πάφο, χαλαρά ελέω διακοπών, μέλη της κυβέρνησης φεύγουν από το ένα φεστιβάλ και πηγαίνουν σε άλλο [...] οι ψήφοι βλέπετε είναι πολύτιμοι και η μάχη θα δοθεί μέχρι το τέλος». Λόγω της συχνής παρουσίας ορισμένων μελών των υπουργικών συμβουλίων των κυβερνήσεων σε φεστιβαλικές εκδηλώσεις κάποιοι από τους υπουργούς της Κυπριακής Δημοκρατίας αποκαλούνταν οι «υπουργοί των φεστιβάλ». Την περίοδο διακυβέρνησης του Κληρίδη (1993-2003) υπουργός του χαρακτηρίστηκε ως «ο περιζήτητος στα φεστιβάλ», αφού το κάθε σωματείο ή κοινοτική αρχή ή δήμος έκανε προσπάθειες να τον «κλείσει», ώστε να παραστεί στα εγκαίνια ή τις εκδηλώσεις τους. Ο συγκεκριμένος υπήρξε αγωνιστής και αντάρτης της ΕΟΚΑ και υπηρέτησε στον αγώνα του 1955-1959 στο κοντινό περιβάλλον του αρχηγού της οργάνωσης, Γεώργιου Γρίβα Διγενή, με αποτέλεσμα να αποκτήσει μυθικές διαστάσεις στο πλατύ κοινό ιδιαίτερα στις



αριθμούσε το 1/3 του εκλογικού σώματος, οι πολιτικοί παρευρίσκονταν στις διάφορες εκδηλώσεις προσφυγικών καταυλισμών και σωματείων προσπαθώντας να κάνουν σαφές στους παρευρισκομένους το «ενδιαφέρον τους για τον προσφυγικό κόσμο».<sup>130</sup> Επιπλέον με την ευκαιρία της παρουσίας τους στις εκδηλώσεις υπενθύμιζαν τον αγώνα που διεξάγουν σε πολιτικό επίπεδο για επιστροφή στα κατεχόμενα χωριά και πόλεις και υπογράμμιζαν τον «προσωρινό χαρακτήρα της προσφυγοποίησης».<sup>131</sup> Όλα αυτά με την προσδοκία ότι εν τέλει θα προσέλκυαν επιπλέον ψηφοφόρους στο κόμμα τους.

Η παρουσία της πολιτικής ηγεσίας σε εκδηλώσεις και φεστιβαλικούς θεσμούς της έδινε, επίσης, την ευκαιρία να δώσει «υποσχέσεις»<sup>132</sup> αναφορικά με τη χρηματοδότηση έργων υποδομών στις τοπικές κοινωνίες μέσω του κρατικού προϋπολογισμού.<sup>133</sup> Η ίδια πρακτική εμφανίστηκε από την προηγούμενη περίοδο (1960-1974) και έδινε συνέχεια στο πελατειακό-κομματικό κράτος, χαρακτηριστικό γνώρισμα της κυπριακής πολιτικής ζωής. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται σε δημοσίευμα, «[ο]ι γιορτές πέρασαν, τα φεστιβάλ στα ερημωμένα χωριά τέλειωσαν και οι διάφοροι πολιτικοί μας, επίσημοι προσκεκλημένοι σε αυτά, ήλθαν, είδαν και απήλθαν. Αφού ήπιαν, έφαγαν, χόρεψαν δωρεάν φυσικά, μοίρασαν μερικές υποσχέσεις και έφυγαν [...] κάθε χρόνο από το 1980 περίπου, σαν φιλόξενοι 'χωριάτες που είμαστε, καλούμε κάποιους κυβερνώντες, κάποιους ιθύνοντες να δουν κατά πού πέφτει το χωριό μας και σαν εξουσία που είναι, τέλος πάντων, να μας βοηθήσουν με το δικό τους τρόπο να σταματήσει η εγκατάλειψη και ερήμωση του χωριού. Να φιλοτιμηθεί το Υπουργείο Συγκοινωνιών να συντηρήσει με λίγη χαβάρα τον 'αμαξόδρομο' που οδηγεί στο χωριό».<sup>134</sup>

Τα βελτιωμένα δημόσια οικονομικά της δεκαετίας του 1990 λόγω «των ρυθμών ανάπτυξης της οικονομίας»,<sup>135</sup> υποβοήθησαν στην εξάπλωση του φαινομένου της διοργάνωσης φεστιβάλ. Με επίκληση του επιχειρήματος ότι με αυτό τον τρόπο προωθείτο η αναβάθμιση του προσφερόμενου τουριστικού προϊόντος, τοπικοί πολιτιστικοί φορείς διασφάλιζαν χωρίς πολύπλοκες διαδικασίες κρατική χορηγία από διάφορες πηγές του κρατικού προϋπολογισμού. Η συμμετοχή της Μορφωτικής Υπηρεσίας, με τον ΚΟΤ στη

---

αγροτικές περιοχές. Ως εκ τούτου, η παρουσία του σε τοπικές εκδηλώσεις σε συνδυασμό με το μεγάλο λαϊκό έρεισμα του μετέτρεπε τη συμμετοχή του στις εκδηλώσεις σε σημαντικό γεγονός. Ο υπουργός των φεστιβάλ, 1998: 24.

<sup>130</sup> Κολακείας συνέχεια – το 'ενδιαφέρον' του προέδρου προπαγανδίζουν δύο υπουργοί, 1986: 3.

<sup>131</sup> Ο.π.

<sup>132</sup> Άνοιξε το φεστιβάλ των Πλατρών, 1986: 16. Στο εν λόγω δημοσίευμα γίνεται αναφορά στον υπουργό Συγκοινωνιών και Έργων, Ρόης Νικολαΐδη, επί της προεδρίας του Σπύρου Κυπριανού (1977-1987), ο οποίος κατά τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Πλατρών, το 1986, συζήτησε – κατά τον αρθρογράφο – με τον κοινοτάρχη των Πλατρών για προβλήματα της αρμοδιότητας του υπουργείου του και έδωσε υποσχέσεις για τη δημιουργία χώρου στάθμευσης και την κατασκευή δρόμου που να συνδέει τον κεντρικό δρόμο της κοινότητας με το δρόμο Μονιάτη-Πλατρών.

<sup>133</sup> Πολλά φεστιβάλ σε χωριά μας, 1988: 14.

<sup>134</sup> Μιχαήλ, 1997: 3.

<sup>135</sup> Η οικονομία επί Γλαύκου Κληρίδη. Από <http://www.sigmalive.com/inbusiness/news/financials/76773>. Στο σχετικό δημοσίευμα αναφέρεται ότι οι ρυθμοί ανάπτυξης της κυπριακής οικονομίας επί της διακυβέρνησης Κληρίδη ήταν υψηλοί και σε αυτό συνέβαλε η άνθιση του τομέα των υπηρεσιών και ειδικότερα του τουριστικού τομέα. Ο ρυθμός ανάπτυξης του πραγματικού ΑΕΠ υπολογίστηκε ετήσια τη δεδομένη περίοδο (1993-2003) γύρω στο 4-5%.

διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρίου του 1991 και του 1992 αποτελεί απτή απόδειξη της προσπάθειας που καταβαλλόταν για την προσέλκυση τουριστών στις εκδηλώσεις. Στο πλαίσιο της συνεργασίας ενεργοποιήθηκαν δράσεις του Σχεδίου για την Προώθηση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρίου, αναφορά στο οποίο γίνεται στην ενότητα για το οικείο φεστιβάλ. Από το 1993 και μετά, οπότε επήλθε η διάλυση της συνεργασίας των προαναφερόμενων φορέων, ο καθένας διοργάνωσε τις δικές του ξεχωριστές πολιτιστικές εκδηλώσεις ή παρουσιάστηκε ως χορηγός σε μεμονωμένες εκδηλώσεις και πολιτιστικά φεστιβάλ στο νησί. Η παρατηρούμενη δυστοκία στην κατάρτιση ενός κοινού στρατηγικού πλάνου στον τομέα της διοργάνωσης πολιτιστικών φεστιβάλ από τους διάφορους κρατικούς και μη φορείς, ώστε να προβληθεί η Κύπρος ως πολιτιστικός προορισμός, οδήγησε σε σπατάλες και επικαλύψεις εκδηλώσεων.

Στόχος των φεστιβαλικών διοργανώσεων κατά την περίοδο 1993-2004 αποτέλεσε επίσης η διευκόλυνση της πρόσβασης μη προνομιούχων ομάδων του πληθυσμού στο πολιτιστικό αγαθό. Η παροχή ελεύθερης εισόδου σε πολιτιστικές εκδηλώσεις ή η καταβολή ενός συμβολικού ποσού ως εισιτήριο υπήρξε για τους διοργανωτές το μέσο προς την επίτευξη του παραπάνω στόχου. Ταυτόχρονα, η διευκόλυνση της πρόσβασης αποτέλεσε αφορμή για επίκληση της κοινωνικής λειτουργίας των φεστιβαλικών θεσμών στο πλαίσιο της εξυπηρέτησης της πολιτικής για την «πολιτιστική εκδημοκρατικοποίηση» της κοινωνίας.<sup>136</sup> Το κίνητρο του χαμηλού εισιτηρίου ή της δωρεάν εισόδου δεν μπορούσε, όμως, από μόνο του να επιφέρει τα επιθυμητά αποτελέσματα, καθώς οι κοινωνικοί και μορφωτικοί περιορισμοί που χαρακτηρίζουν το σύνθετο ζήτημα της πρόσβασης ομάδων του πληθυσμού σε πολιτιστικά αγαθά δεν είχαν συνυπολογιστεί και αντιμετωπιστεί συστηματικά. Η εφαρμογή πολιτικών πολιτιστικής εκδημοκρατικοποίησης μέσα σε συνθήκες απουσίας ουσιαστικών εσόδων για τους διοργανωτές αποτέλεσε βαρίδι για τους προϋπολογισμούς των δήμων και των ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων, οι οποίοι είχαν επωμιστεί το μεγαλύτερο κόστος διεξαγωγής τους. Η δεινή οικονομική θέση στην οποία βρέθηκαν τούς οδήγησε στην αναζήτηση ετήσιας και σταθερής κρατικής χορηγίας με δεδομένο ότι από το 1989 η Μορφωτική Υπηρεσία πρόσφερε κονδύλι για τη διοργάνωση φεστιβάλ στη βάση ασαφών κριτηρίων και διαδικασιών. Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο δημιουργήθηκαν ευνοϊκές συνθήκες για εξαρτήσεις (οικονομικές, πολιτικές και

---

<sup>136</sup> Η έννοια της «πολιτιστικής δημοκρατίας» αφορά στη συμμετοχή όλων των πολιτών στην πολιτιστική ζωή, στη διαδικασία λήψης αποφάσεων για την πολιτιστική πολιτική, την ποιότητα της πολιτιστικής ζωής τους αλλά και τη διασφάλιση της πρόσβασής τους σε πολιτιστικά αγαθά. Με την εφαρμογή της πολιτιστικής δημοκρατίας «δένεται» η ταυτότητα με την κουλτούρα σε μια δημοκρατία βασισμένη στις αξίες της ισότητας, της πρόσβασης, της συμμετοχής και των δικαιωμάτων. Mokre, 2007. Σχετικά με τον ορισμό και τα μέτρα που βοηθούν στην υλοποίηση της πολιτιστικής δημοκρατίας και στην Κονσόλα, 2006.

ιδεολογικές) σε σχέση με τις επιλογές εκδηλώσεων στις διοργανώσεις, δυσκολεύοντας την ανανέωση στο πολιτιστικό και ειδικότερα στο φεστιβαλικό τοπίο.

## **ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ**

Το 1993 το κράτος προώθησε τη δημιουργία ενός κρατικού πολιτιστικού φεστιβάλ με διοργανωτή τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες δίνοντάς του την επωνυμία Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Προάγγελος της συγκεκριμένης διοργάνωσης υπήρξε ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης που είχε ξεκινήσει τον Σεπτέμβρη του 1991 με τη συνεργασία της Μορφωτικής Υπηρεσίας του ΘΟΚ και του ΚΟΤ. Ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης, όπως και τα ΚΥΠΡΙΑ αργότερα, αποτέλεσαν το θεσμικό πλαίσιο αλλά και την αφορμή για την αυξημένη κάθοδο της ελλαδικής πολιτιστικής δημιουργίας στο νησί. Επιδίωξη της κυπριακής κυβέρνησης τη δεδομένη στιγμή (1993), μετά την εκλογική νίκη του κόμματος της Δεξιάς, του ΔΗΣΥ, υπήρξε η περαιτέρω σύσφιξη των πολιτιστικών σχέσεων των δύο χωρών στο πλαίσιο του λεγόμενου «πολιτιστικού δόγματος». Ως εκ τούτου, οι διοργανωτές του κρατικού φεστιβάλ ενεργοποίησαν ρήτρες στις υφιστάμενες πολιτιστικές συμφωνίες για ανταλλαγές, ενώ παράλληλα προώθησαν και την υπογραφή νέων συμφωνιών μεταξύ των δύο χωρών, επιβεβαιώνοντας την περίοδο ακμής που διένυε ο νέος ελληνοκυπριακός εθνικισμός στο νησί.

Οι επιλογές των διοργανωτών του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη και ακολούθως του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ συνδέθηκαν άμεσα με τα οικονομικά και κοινωνικά τεκταινόμενα στη χώρα. Η οικονομική ανάκαμψη και η ισχυροποίηση της αστικής τάξης επηρέασαν τη διαμόρφωση του προγράμματος των εκδηλώσεων στις δύο διοργανώσεις αλλά και τη γεωγραφική τους διασπορά. Ως εκ τούτου, η πλειοψηφία των εκδηλώσεων πραγματοποιήθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα – κυρίως στην πρωτεύουσα και στη συμπρωτεύουσα (Λευκωσία και Λεμεσό αντίστοιχα) – όπου αφενός κατοικούσε η πλειοψηφία της αστικής τάξης και αφετέρου επειδή οι δύο πόλεις διέθεταν την απαραίτητη υλικοτεχνική υποδομή. Η έλλειψη, όμως, παιδείας σε μορφές της λεγόμενης «υψηλής τέχνης» (κλασική μουσική, μπαλέτο, όπερα) αποτέλεσε εμπόδιο για την αθρόα προσέλευσή της αστικής τάξης στα κρατικά φεστιβάλ. Ταυτόχρονα, το μεγάλο κόστος που είχαν οι προαναφερόμενες εκδηλώσεις επιβάρυναν τον ετήσιο προϋπολογισμό της διοργανώτριας αρχής και δημιούργησαν εύλογα ερωτήματα σχετικά με τη χρησιμότητα της συνέχισης των ίδιων επιλογών.

### **1. Διεργασίες για τη Διοργάνωση Κρατικού Φεστιβάλ (1988-1991)**

Η οικονομική ανάκαμψη των δημοσίων οικονομικών τη δεκαετία του 1990, παραβλέποντας τις διαρθρωτικές αδυναμίες των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, ενθάρρυνε την εκκίνηση της προεργασίας για τη διοργάνωση ενός κρατικού πολιτιστικού φεστιβάλ με διεθνείς αξιώσεις.<sup>137</sup> Το κράτος εμφανίστηκε πρόθυμο να το χρηματοδοτήσει μέσω του προϋπολογισμού της Μορφωτικής Υπηρεσίας. Την ίδια στιγμή, άλλοι δύο ημικρατικοί φορείς, ο ΘΟΚ και ο ΚΟΤ ενδιαφέρθηκαν επίσης να στηρίξουν οικονομικά την υλοποίηση του εγχειρήματος, αφού αυτό εξυπηρετούσε και δικές τους επιδιώξεις.

Οι διεργασίες για διοργάνωση ενός διεθνούς πολιτιστικού φεστιβάλ επιταχύνθηκαν το καλοκαίρι του 1988 μετά τη συνάντηση του καλλιτεχνικού διευθυντή του ΘΟΚ, Εύη Γαβριηλίδη, και ενός εκπρόσωπου της Μορφωτικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Παιδείας με τον διευθυντή του Φεστιβάλ Αθηνών, Δήμο Βρατσάνο, στην Αθήνα, με αφορμή τη συμμετοχή του ΘΟΚ στο Φεστιβάλ Επιδαύρου. Η αρχική προσδοκία ήταν όπως δημιουργηθεί στο νησί ένας φεστιβαλικός θεσμός στο πρότυπο του Φεστιβάλ Επιδαύρου.<sup>138</sup> Η εισήγηση βρήκε τη θετική ανταπόκριση φορέων στην Κύπρο, με αποτέλεσμα το φθινόπωρο του 1988 να συσταθεί επιτροπή προεργασίας με την επωνυμία Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, αποτελούμενη από εκπροσώπους των ΘΟΚ, ΚΟΤ και της Μορφωτικής Υπηρεσίας. Οι ενδιαφερόμενοι φορείς έθεσαν ως προϋπόθεση για την επιτυχία του νέου εγχειρήματος τη «σύσταση ξεχωριστού οργανισμού με την επωνυμία Φεστιβάλ Κύπρου με διοικητικές ευθύνες ή έστω την ενίσχυση ενός από τους τρεις εταίρους οργανισμούς-συνδιοργανωτές, ώστε ο τελευταίος να μπορέσει να αναλάβει την οργανωτική πλευρά του φεστιβάλ».<sup>139</sup> Με τη σύσταση ξεχωριστού φορέα διαχείρισης του φεστιβάλ γινόταν προσπάθεια να ενδυναμωθεί η αποτελεσματικότητα στη διαχείριση του θεσμού και να αποφευχθούν ενδεχόμενες συγκρούσεις αρμοδιοτήτων ανάμεσα στους τρεις συνεργαζόμενους φορείς.

Η Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου ανέλαβε την προετοιμασία και την προώθηση εγγράφου σχετικού με την οργανωτική δομή του προτεινόμενου φεστιβάλ, έτσι ώστε να γίνει εφικτή η έναρξή του τον επόμενο χρόνο (1989). Σε πρακτικά συνεδριάσεων της επιτροπής υπάρχουν αναφορές στους στόχους, στη διάρκεια και στον προϋπολογισμό της

---

<sup>137</sup> Ακόμη και μετά τη μετονομασία του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος και τις αλλαγές που δρομολογήθηκαν το 1993, οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες αδυνατούσαν να διαχειριστούν προβλήματα που προέκυψαν λόγω του αναχρονιστικού διοικητικού τους μοντέλου. Οι αδυναμίες του υφιστάμενου συστήματος πολιτιστικής διακυβέρνησης προέκυπταν από το γεγονός ότι οι υπάρχουσες δομές του τμήματος είχαν προκύψει περιστασιακά και δεν υπήρξαν το αποτέλεσμα μιας μελετημένης προσέγγισης. Έτσι, οι όποιες αλλαγές στη δομή της υπηρεσίας ήταν βεβιασμένες, αποσπασματικές και δεν αντιμετώπιζαν δραστικά τις εκάστοτε αναφερόμενες ανάγκες στη βάση ενός μακροπρόθεσμου σχεδιασμού. Οι γραφειοκρατικές διαδικασίες που επικράτησαν στο τμήμα, το καθιστούσαν αδύνατο να ανταπεξέλθει στις προκλήσεις για βελτιώσεις, ευελιξία, σωστό προγραμματισμό και ταχύτητα στη λήψη αποφάσεων. Νικήτα, 2011.

<sup>138</sup> Γαβριηλίδης, 1988.

<sup>139</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988α.

διοργάνωσης αλλά και στην ανάγκη για διασφάλιση της διεθνούς πολιτιστικής προβολής της, η οποία θα επιτυγχανόταν με την «πρόσκληση ξένων σχημάτων, η διοργάνωση συμποσίων και εικαστικών εκθέσεων με διεθνείς συμμετοχές».<sup>140</sup> Η επίτευξη του διεθνούς χαρακτήρα του φεστιβάλ θα διευκολυνόταν με την ενεργοποίηση των διακρατικών πολιτιστικών συμφωνιών, εργαλείο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και από τους διοργανωτές του ΔΚΦΛ τη δεκαετία του 1960. Η διεθνοποίηση της διοργάνωσης με την ένταξη παραγωγών υψηλής ποιότητας, χωρίς, να παρακάμπτεται παράλληλα η προβολή του κυπριακού πολιτισμού, θεωρήθηκε βασική προϋπόθεση για την επιτυχία του θεσμού, αφού έτσι ικανοποιούνταν τόσο οι ανάγκες της αστικής τάξης για νέες πολιτιστικές εμπειρίες όσο και οι ανάγκες ψυχαγωγίας των λαϊκότερων στρωμάτων. Ως προς τους χώρους φιλοξενίας των εκδηλώσεων του φεστιβάλ προτάθηκε όπως χρησιμοποιηθούν οι υπάρχοντες πολιτιστικοί χώροι στις διάφορες πόλεις, έτσι ώστε να δοθεί η δυνατότητα σε όλους τους κατοίκους να συμμετέχουν σε αυτές.<sup>141</sup>

Η διασαφήνιση των αρμοδιοτήτων του κάθε συμβαλλομένου φορέα (ΘΟΚ, ΚΟΤ και Μορφωτική Υπηρεσία) στο πρώτο κρατικό φεστιβάλ (Πολιτιστικός Σεπτέμβρης) δεν έγινε, όπως προτάθηκε στις εισηγήσεις της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, με αποτέλεσμα ο καθένας από τους συμβαλλόμενους να λειτουργεί μέσα σε ένα χαλαρό πλαίσιο αρμοδιοτήτων. Το προαναφερόμενο πλαίσιο συνέβαλε στη διάλυση της συνεργασίας των τριών φορέων, το 1992, με την ολοκλήρωση της δεύτερης διοργάνωσης του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη, αν και, όπως αναφέρεται στη σχετική ενότητα, επισήμως προβλήθηκαν ως αιτία οι οικονομικοί λόγοι.

## **2. Οι Απόψεις του Μπρόζατ Τίλμαν για τη Διοργάνωση Κρατικού Φεστιβάλ**

Οι προκαταρκτικές συζητήσεις και οι ανταλλαγές απόψεων κατά τις συνεδρίες της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου σχετικά με τη διοργάνωση ενός διεθνούς πολιτιστικού φεστιβάλ από κρατικούς φορείς συνεχίστηκαν μέχρι την εκπνοή του 1988. Ενδεχομένως, η απουσία τεχνογνωσίας από τη συσταθείσα επιτροπή εμπόδιζε τη λήψη οριστικών αποφάσεων. Η πρόσκληση του ξένου εμπειρογνώμονα, Μπρόζατ Τίλμαν για να εκφράσει τις απόψεις του για τη μελλοντική διοργάνωση θεωρήθηκε ενέργεια, η οποία θα

---

<sup>140</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988α. Αναφορικά με τη διάρκεια του φεστιβάλ εκφράστηκαν διάφορες απόψεις στο έγγραφο της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου με επικρατέστερες αυτές για μια διοργάνωση διάρκειας 1-3 μήνες ή 10-20 μέρες. Τελικά αποφασίστηκε η διοργάνωση ενός φεστιβάλ με διάρκεια 30-40 μέρες, ξεκινώντας από τα τέλη του Ιούλη μέχρι τις αρχές του Σεπτέμβρη. Αναφορές σε πρακτικό της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου έκαναν λόγο για ένα προτεινόμενο προϋπολογισμό. Συγκεκριμένα για την πρώτη διοργάνωση ορίστηκε το ποσό των 75,000 λιρών Κύπρου (περίπου 130,000 ευρώ), ποσό που καταβαλλόταν ισόποσα από τον καθένα συμβαλλόμενο φορέα (ΘΟΚ, ΚΟΤ και Μορφωτική Υπηρεσία).

<sup>141</sup> Ο.π.

διευκόλυνε την επιτροπή, αφού της έδινε τις απαραίτητες εισηγήσεις για την ορθολογιστική έναρξη και διαχείριση του νέου θεσμού.<sup>142</sup> Τον Νοέμβριο του 1988, ο προαναφερόμενος εμπειρογνώμονας παρέστη σε δύο συνεδρίες της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου και εξέφρασε τις απόψεις και τις εισηγήσεις του ενώπιον των ενδιαφερομένων φορέων. Στην τοποθέτησή του έκανε αναφορές στο ιδανικό φεστιβάλ και τις προϋποθέσεις επιτυχίας του. Έκανε επίσης συστάσεις για την ανάγκη δημιουργίας ενός διεθνούς φεστιβάλ, στο οποίο οι συμμετοχές να είναι τόσο δημοφιλείς, ώστε να μπορέσουν να πετύχουν ευρεία δημοσιογραφική κάλυψη από ευρωπαϊκά έντυπα και μέσα. Ταυτόχρονα προβαλλόταν ως σημαντική παράμετρος η αρμονική συνύπαρξη των εγχώριων και των διεθνών συμμετοχών στη διοργάνωση, ώστε να δοθεί ο χώρος για την αξιοποίηση και την προβολή των Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών.

Αναφορικά με την οργανωτική δομή, στις εισηγήσεις του ο Τίλμαν υποστήριξε ότι το φεστιβάλ έπρεπε να λειτουργήσει ως ένας ανεξάρτητος οργανισμός με δικό του καλλιτεχνικό διευθυντή, ο οποίος να έχει ελευθερία δράσης σε ζητήματα προγραμματισμού και αναζήτησης χορηγιών. Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο διαχείρισης, οι διοργανωτές μπορούσαν να δρουν ανεξάρτητα από την κρατική χορηγία και τις άλλες δεσμεύσεις που μπορούσαν να πηγάζουν από αυτή. Κατευθύνσεις δόθηκαν επίσης και για το ότι οι διοργανωτές έπρεπε να αποφασίσουν εκ των προτέρων για το κοινό που ήθελαν να προσελκύσουν στο φεστιβάλ (μόνιμους κάτοικους ή τουρίστες). Η αποσαφήνιση των χαρακτηριστικών των θεατών ήταν ζήτημα κομβικό για την επιτυχία του θεσμού, αφού με αυτό τον τρόπο ήταν δυνατό να δημιουργηθεί ένα πολιτιστικό προϊόν κατάλληλο και ελκυστικό για τις ανάγκες του συγκεκριμένου κοινού. Η χρονική περίοδος διεξαγωγής του φεστιβάλ, αν τελικά αποφασιζόταν το καλοκαίρι, σύμφωνα με τον εμπειρογνώμονα, ευνοούσε τη διαμόρφωση ενός προγράμματος ανάλογα με τις ανάγκες των επισκεπτών-τουριστών. Παράλληλα η επιλογή της καλοκαιρινής περιόδου έδινε τη δυνατότητα ευκολότερης εξασφάλισης καλλιτεχνικών ομάδων από το εξωτερικό, οι οποίες βρίσκονται σε περιόδους η δεδομένη στιγμή.<sup>143</sup>

Μετά το πέρας των δύο συνεδριών, στις οποίες παρέστη ο Γερμανός εμπειρογνώμονας, τα μέλη της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου αναλώθηκαν σε συζητήσεις για το κατά πόσο έπρεπε να ανατεθεί στο συγκεκριμένο άτομο η ευθύνη της σύνταξης μιας

---

<sup>142</sup> Ο Γερμανός εμπειρογνώμονας, ο οποίος εντοπίστηκε στα πρακτικά των συνεδριάσεων της εν λόγω επιτροπής με το όνομα κύριος Μπρόζατ Τίλμαν, ήταν ειδικός σε θέματα διοργάνωσης φεστιβάλ στον ευρωπαϊκό χώρο, καθώς ήταν διοργανωτής φεστιβάλ και διευθυντής του θεατρικού και μουσικού φεστιβάλ του Μονάχου. Παρέστη σε δύο από τις συνεδρίες της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου στις οποίες εξέφρασε απόψεις και ιδέες σχετικά με τη διοργάνωση ενός κρατικού φεστιβάλ στο νησί. Στις συνεδρίες (28.11.1988, 29.11.1988) παρέστη και ο Ελληνοκύπριος μουσικός Νικόλας Οικονόμου και η σκηνοθέτης Μάγια Χόφμαν.

<sup>143</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988c. Στα πρακτικά των συνεδριάσεων της επιτροπής υπάρχουν όλες οι σχετικές εισηγήσεις του Γερμανού εμπειρογνώμονα.

πιο εμπειριστατωμένης μελέτης για το νέο φεστιβάλ. Υπήρχαν αντιδράσεις στο ζήτημα με επίκληση νομικίστικων προφάσεων σχετικά με το ότι η ανάθεση της διοργάνωσης έπρεπε να είναι μια ανοικτή και διαφανής διαδικασία. Ταυτόχρονα εκφράστηκαν ενδοιασμοί σχετικά με το «κατά πόσο ένας ξένος μπορούσε να γνωρίζει την κυπριακή πραγματικότητα».<sup>144</sup> Υπό το φως αυτής της αμφισβήτησης, οι παρευρισκόμενοι στις συσκέψεις θεώρησαν ότι οι εισηγήσεις του Τίλμαν δεν μπορούσαν να καταστούν εργαλείο για τη λήψη οριστικών αποφάσεων. Αν και οι απόψεις του θεωρήθηκαν ενδιαφέρουσες και προς την ορθή κατεύθυνση, εντούτοις – σύμφωνα με τα μέλη της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου – αυτές υπήρξαν γενικόλογες και αδυνατούσαν να εστιάσουν στην περίπτωση της κυπριακής πολιτιστικής πραγματικότητας.<sup>145</sup> Ενδεχομένως, η εισήγηση για σύσταση ανεξάρτητου φορέα να αποτέλεσε έναν από τους κύριους λόγους για τον παραγκωνισμό των εισηγήσεων στο σύνολό τους. Στη συνεδρία της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου στο προεδρικό μέγαρο στις 29 Νοεμβρίου το 1988 στην παρουσία του εισηγητή-εμπειρογνώμονα έγινε αναφορά ότι, «η δομή του φεστιβάλ πρέπει να είναι στο πλαίσιο της κυπριακής νομοθεσίας και θεσμών. Υπάρχουν δυσκολίες στη δημιουργία νέου θεσμού»,<sup>146</sup> προεξοφλώντας την εξάρτηση της νέας διοργάνωσης από υφιστάμενους θεσμούς και κρατικά τμήματα. Εξάλλου, μια ενδεχόμενη δημιουργία ενός ανεξάρτητου οργανισμού διαχείρισης αφαιρούσε από τους τρεις συμβαλλόμενους τα οφέλη προβολής που είχαν στην κοινωνία μέσω της διοργάνωσης. Στα θετικά της πρότασης εντασσόταν η απαλλαγή τους από την οικονομική διαχείριση του σχετικού κονδυλίου, την ευθύνη της επιλογής εκδηλώσεων και τη διαμόρφωση του προγράμματος του θεσμού. Οι ορθολογιστικές διαδικασίες οικονομικής και καλλιτεχνικής διαχείρισης της διοργάνωσης που προτεινόταν στη σχετική έκθεση έρχονταν, όμως, σε σύγκρουση με το πολιτικό-κομματικό κατεστημένο, το οποίο συντηρούσε την εξουσία του έχοντας ως ασπίδα του τις ασαφείς διαδικασίες. Επιπρόσθετα, η απουσία κριτηρίων και σαφών διαδικασιών επιλογής προτάσεων για συμμετοχή σε κρατικά επιχορηγημένες εκδηλώσεις διευκόλυνε την εξυπηρέτηση όσων αντιλαμβάνονταν τον πολιτισμό ως μέσο για πολιτική και προσωπική προβολή.

### 3. Η Προκαταρκτική Μελέτη

---

<sup>144</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988b. Επιπλέον επιφυλάξεις σχετικά με την ανάθεση στον Τίλμαν της ευθύνης σύνταξης έκθεσης εξέφρασε ο πολιτιστικός λειτουργός Νίκος Παναγιώτου, ο οποίος ανέφερε ότι, «ο Τίλμαν δεν γνωρίζει την κυπριακή πραγματικότητα και ότι μια έκθεση από αυτόν δεν μπορούσε να προσφέρει ιδιαίτερα».

<sup>145</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988d.

<sup>146</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988c.

Τα μέλη της Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου τελικά αποφάσισαν τον Δεκέμβρη του 1988 να αναθέσουν σε τρεις αξιωματούχους<sup>147</sup> από τα συμβαλλόμενα μέρη (Μορφωτική Υπηρεσία, ΚΟΤ, ΘΟΚ) τη σύνταξη μιας προκαταρκτικής μελέτης<sup>148</sup> σχετικά με τη διοργάνωση ενός κρατικού φεστιβάλ.<sup>149</sup> Η επιλογή των αξιωματούχων-συντακτών της νέας έκθεσης έγινε στη βάση της πεποίθησης ότι από τη θέση που ήδη υπηρετούσαν είχαν γνώση του κυπριακού πολιτιστικού τοπίου και συνεπώς οι προτάσεις τους ήταν πραγματοποιήσιμες στο πλαίσιο της κυπριακής πραγματικότητας. Η τελική μελέτη ετοιμάστηκε και παρουσιάστηκε ενώπιον της σχετικής επιτροπής για έγκριση και υλοποίηση στις αρχές του 1989.

Το έγγραφο της προαναφερθείσας έκθεσης αποτελείτο από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος σκιαγραφήθηκε η κατάσταση που επικρατούσε στον τομέα των φεστιβάλ στο νησί, όπου διοργανωτές ήταν κυρίως οι δήμοι και οι κοινοτικές αρχές. Εστίασε στην αδυναμία των υφιστάμενων τοπικών φεστιβάλ να παρουσιάσουν στο κοινό αξιόλογα θεάματα παρά την πρόσκληση για συμμετοχή σε αυτά καλλιτεχνικών ομάδων από το εξωτερικό. Η έκθεση ανέδειξε επίσης ότι οι διοργανωτές φεστιβάλ λόγω περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων δεν μπορούσαν να καλούσαν ξένους καλλιτέχνες να συμμετέχουν σε συμπαραγωγές με Ελληνοκύπριους δημιουργούς. Από την άλλη, εντοπίζεται σπατάλη των διαθέσιμων οικονομικών πόρων των φορέων-διοργανωτών, ως αποτέλεσμα της απουσίας κουλτούρας συνεργασίας. Στην περίπτωση των διαφόρων κοινοτήτων ή τοπικών αρχών, αυτές δρώντας ανεξάρτητα, έφερναν με δική τους πρωτοβουλία συγκροτήματα και καλλιτεχνικές ομάδες από το εξωτερικό για μία έως δύο παραστάσεις, επωμιζόμενες ένα μεγάλο οικονομικό κόστος.<sup>150</sup> Μέσα από τις επισημάνσεις της έκθεσης γινόταν αντιληπτό ότι οι αδυναμίες δεν αφορούσαν μόνο στην έλλειψη οικονομικών πόρων αλλά κυρίως στη λανθασμένη διαχείρισή τους και στην απουσία συλλογικού οράματος στον πολιτιστικό τομέα. Η απουσία βούλησης από το κράτος για βελτίωση των πρακτικών που εφαρμόζονταν στον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης σε τοπικό επίπεδο μπορεί να αποδοθεί γενικότερα στις νοοτροπίες που χαρακτήρισαν διαχρονικά τον πολιτικό βίο στην Κυπριακή Δημοκρατία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε δημοσίευμα στον τύπο, «ατυχήσαμε να ζούμε σε μια χώρα που οι πολιτικοί δε βλέπουν πέρα από τη μύτη του [...]

---

<sup>147</sup> Τη μελέτη τεκμηρίωσης ανέλαβαν να εκπονήσουν οι Ανδρέας Μολέσκης (Μορφωτική Υπηρεσία), Ανδρέας Μιχαηλίδης (ΘΟΚ) και η Κουλίτσα Δημητρίου (ΚΟΤ).

<sup>148</sup> Οι πληροφορίες για τη σχετική προκαταρκτική μελέτη στο έγγραφο Μολέσκης, Α., Μιχαηλίδης, Α., Δημητρίου, Κ. (1988, Δεκέμβριος 13). Προκαταρκτική Μελέτη από την τριμελή ομάδα που ορίστηκε από την Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου. Στο σχετικό έγγραφο δεν υπάρχει ημερομηνία κατάθεσής του στην επιτροπή παρά μόνο η ημερομηνία ανάθεσης της εκπόνησης της μελέτης.

<sup>149</sup> Μορφωτική Υπηρεσία, 1988.

<sup>150</sup> Μολέσκης, Μιχαηλίδης & Δημητρίου, 1988.



τουλάχιστον όσον αφορά στην καλλιτεχνική και πολιτιστική δημιουργία. Ποτέ μια κυβέρνηση δεν ένταξε σοβαρά την πολιτιστική πολιτική στις προτεραιότητές της».<sup>151</sup>

Στο δεύτερο μέρος της έκθεσης, οι συντάκτες επικεντρώθηκαν σε προτάσεις αναφορικά με το περιεχόμενο του προγράμματος της μελλοντικής διοργάνωσης. Εισηγήθηκαν την παρουσίαση μεγάλων θεαμάτων (μπαλέτου, συμφωνικών ορχηστρών, όπερας και πολυμελών θιάσων θεάτρου), έτσι ώστε αυτά να προσφέρουν σημαντικές πολιτιστικές εμπειρίες στους εγχώριους θεατές, καλύπτοντας αφενός τα πολιτιστικά κενά των παρευρισκομένων αλλά και αποτελώντας αφετέρου κίνητρο για την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι εισηγήσεις των συντακτών έδιναν το στίγμα του καλλιτεχνικού ρεπερτορίου του μελλοντικού θεσμού επιβεβαιώνοντας την επίδραση που είχε η συγκεκριμένη έκθεση στη διαμόρφωση των μελλοντικών διοργανώσεων (Πολιτιστικού Σεπτέμβρη και ΚΥΠΡΙΩΝ).<sup>152</sup> Η Προκαταρκτική Μελέτη προέταξε επίσης ως επιτακτική την ανάγκη αποσαφήνισης των χαρακτηριστικών και των αναγκών του δυνητικού κοινού. Στο σχετικό ζήτημα έγινε λόγος για την ύπαρξη δύο διαφορετικών ομάδων, στις οποίες το φεστιβάλ όφειλε να απευθυνθεί με τις ανάλογες εκδηλώσεις. Η μια κατηγορία περιλάμβανε τους Ελληνοκύπριους, ως ένα ομοιογενές σύνολο, θέτοντας ως στόχο τη βελτίωση του πολιτιστικού επιπέδου τους. Η δεύτερη κατηγορία αφορούσε στους ξένους επισκέπτες-τουρίστες και στόχος ήταν ο εμπλουτισμός της πολιτιστικής εμπειρίας τους από την επίσκεψή τους στο νησί, η βελτίωση του τουριστικού προϊόντος και η άντληση εσόδων.<sup>153</sup>

Αναφορικά με την οικονομική διαχείριση, οι συντάκτες της σχετικής μελέτης εισηγούνταν έναν προϋπολογισμό γύρω στις 250,000 λίρες Κύπρου (427,500 ευρώ) για την εκάστοτε διοργάνωση, πόσο τεράστιο για τα δεδομένα της εποχής που αναδεικνύει την έμφαση που επιθυμούσαν οι διοργανωτές να προσδώσουν στον νέο θεσμό. Προτάθηκε επίσης όπως δημιουργηθεί ένας οργανισμός διαχείρισης του φεστιβάλ, ο οποίος να έχει την ευελιξία μέσα από το ανάλογο νομοθετικό πλαίσιο να αποφασίζει αυτόνομα σχετικά με ζητήματα χορηγιών από ιδιώτες και οργανισμούς – κατά το πρότυπο των σχετικών εισηγήσεων της προκαταρκτικής μελέτης. Ως εκ τούτου, διαφαίνεται ότι η νεότερη μελέτη της τριμελούς επιτροπής το 1989, επικροτούσε – όπως και οι εισηγήσεις του Γερμανού εμπειρογνώμονα – τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου οργανισμού διαχείρισης του κρατικού φεστιβάλ. Η απροθυμία, όμως, των αρμόδιων να προβούν στην ίδρυσή του μπορεί να αποδοθεί σε λόγους πολιτικής σκοπιμότητας.

---

<sup>151</sup> Σχίζα, 2011f: 42.

<sup>152</sup> Σε σχέση με τις εκδηλώσεις του προγράμματος προτάθηκε όπως σε αυτό περιληφθεί και η διοργάνωση ενός διεθνούς συμποσίου για τον πολιτισμό της Κύπρου, μια διεθνή εικαστική έκθεση και ένα είδος στούντιο με προσκεκλημένους καλλιτέχνες. Μολέσκης, Μιχαηλίδης & Δημητρίου, 1988.

<sup>153</sup> Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988e.

Ο χρόνος που δαπανήθηκε για την ετοιμασία των δύο εκθέσεων-εισηγήσεων είχε ως αποτέλεσμα τη χρονική καθυστέρηση και τη μετάθεση της έναρξης του φεστιβάλ από το 1988 στο 1990. Με αφορμή τον προγραμματισμό εκδηλώσεων από άλλους κρατικούς φορείς (Υπουργείο Άμυνας και Υπουργείο Εξωτερικών) με την ευκαιρία του εορτασμού των τριάντα χρόνων της Κυπριακής Δημοκρατίας, η ημερομηνία έναρξης του πρώτου Πολιτιστικού Σεπτεμβριού<sup>154</sup> πήρε αναβολή για τον Σεπτέμβριο του 1991.<sup>155</sup>

#### 4. Πολιτιστικός Σεπτέμβρης (1991-1992)

##### 4.1. Στόχοι

Ο πρώτος Πολιτιστικός Σεπτέμβρης πραγματοποιήθηκε το 1991 (από τις 7 μέχρι τις 27 Σεπτέμβρη) με τον καθένα από τους συνδιοργανωτές (Μορφωτική Υπηρεσία, ΚΟΤ και ΘΟΚ) να αναλαμβάνει ευθύνες ανάλογα με το πεδίο ειδίκευσής του. Οι ευθύνες τους επικεντρώθηκαν στην αρτιότερη – από τεχνική άποψη – διεξαγωγή της διοργάνωσης αλλά και στην προβολή της τόσο στους μόνιμους κατοίκους όσο και στους ξένους επισκέπτες. Έτσι ο ΚΟΤ στο πλαίσιο της υλοποίησης του επονομαζόμενου Σχεδίου Δράσης για Προώθηση του Πολιτιστικού Σεπτεμβριού, το οποίο καταρτίστηκε για τους σκοπούς της διοργάνωσης, ανέλαβε την προβολή του θεσμού στους τουρίστες-επισκέπτες. Η προβολή γινόταν με την ενημέρωση κομβικών συνεργατών του, όπως ήταν οι υπεύθυνοι δημοσίων σχέσεων των ξενοδοχειακών μονάδων, την προβολή της διοργάνωσης στα μέσα μαζικής επικοινωνίας, όπως σε ελληνοκυπριακούς και αγγλόφωνους ραδιοφωνικούς σταθμούς, δημοσιεύματα στο περιοδικό των Κυπριακών Αερογραμμών, *Sunjet*<sup>156</sup> και την έκδοση και διανομή του προγράμματος των εκδηλώσεων του φεστιβάλ στα ελληνικά και στα αγγλικά για τους ξένους επισκέπτες.<sup>157</sup> Από την πλευρά του ο ΘΟΚ, στο πλαίσιο της υλοποίησης του ίδιου σχεδίου δράσεων διέθεσε το προσωπικό και την τεχνογνωσία του (ρύθμιση ήχου, φωτισμού κτλ) στην επιδίωξη τεχνικά άρτιων εκδηλώσεων.

<sup>154</sup> Αρχικά η πρόταση για την ονομασία του φεστιβάλ ήταν Διονυσιακές Μέρες, αργότερα Απολλώνια για να επικρατήσει τελικά η ονομασία Πολιτιστικός Σεπτέμβρης. Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, 1988c.

<sup>155</sup> Οι εκδηλώσεις για τα «Τριαντάχρονα της Κυπριακής Δημοκρατίας» άρχισαν στις 30 Σεπτεμβρίου και ολοκληρώθηκαν την 1<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1990 και ο στόχος τους, σύμφωνα με τον υπουργό Άμυνας και συντονιστή των εκδηλώσεων, ήταν να «δείξουμε σε όλο τον κόσμο, την αλύγιστη θέληση του λαού μας να επιβιώσει και να αγωνιστεί για την αποκατάσταση της ενότητας της διαμελισμένης πατρίδας μας». Η προώθηση της κρατικής οντότητας μας οι εορτασμοί των 30 χρόνων της Δημοκρατίας, 1990, Σεπτέμβριος 15: 10. Στις εκδηλώσεις δόθηκε έμφαση στην ενημέρωση των πρέσβων των ξένων χωρών στην Κύπρο για το πολιτικό πρόβλημα στο νησί αλλά και η κυκλοφορία χρυσού νομίσματος και επετειακών γραμματοσήμων. Στις εκδηλώσεις περιλήφθηκαν θεατρικές παραστάσεις από την Ελλάδα και την Κύπρο (ΘΟΚ), συναυλίες και παραστάσεις χορού, βλ. σχετικά πρακτικό απόφασης Υπουργικού Συμβουλίου για τις εκδηλώσεις για τα 30 χρόνια της Κυπριακής Δημοκρατίας. Υπουργικό Συμβούλιο, 1990.

<sup>156</sup> Το *Sunjet* ήταν το περιοδικό που εξέδιδαν οι Κυπριακές Αερογραμμές και το δίνεσαν στους επιβάτες κατά τις πτήσεις τους. Σε αυτό γινόταν προβολή του φεστιβάλ Πολιτιστικός Σεπτέμβρης, ως μια πολιτιστική επιλογή για τους επισκέπτες στο νησί.

<sup>157</sup> Κυπριακός Οργανισμός Τουρισμού, 1992.

Οι στόχοι του νέου πολιτιστικού φεστιβάλ υπήρξαν πανομοιότυποι με τους στόχους των φεστιβαλικών διοργανώσεων της πρώτης περιόδου (1960-1974) στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας (1963) και στο λεμεσιανό φεστιβάλ, ΔΚΦΛ (1969). Ο Υπουργός Παιδείας, Χριστόφορος Χριστοφίδης, δήλωσε ότι μέλημα του θεσμού ήταν η προσφορά εκδηλώσεων ποιότητας σε όλους τους Κύπριους.<sup>158</sup> Επιπλέον θεωρούσε ότι ο θεσμός μπορούσε να εξυπηρετήσει και προς την κατεύθυνση της αύξησης της τουριστικής κίνησης μέσα από τον εμπλουτισμό του τουριστικού προϊόντος με τα συνεπακόλουθα οικονομικά οφέλη.<sup>159</sup> Μέσα από τις δηλώσεις του Υπουργού Παιδείας ανιχνεύεται η πρόθεση υλοποίησης σχετικών εισηγήσεων της προκαταρκτικής μελέτης της τριμελούς επιτροπής του 1989 αναφορικά με την ικανοποίηση των αναγκών των δύο δυνητικών ομάδων κοινού, εγχώριων και ξένων επισκεπτών.

Στη δημοσιογραφική διάσκεψη πριν την έναρξη της πρώτης διοργάνωσης επισημάνθηκε από τον οικείο υπουργό ότι, «ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης βρίσκεται στο πειραματικό του στάδιο από πλευράς επιλογής μόνιμων χώρων και θεαμάτων»<sup>160</sup> για να δώσει το στίγμα ότι η πρώτη διοργάνωση αποτέλεσε μια δοκιμή μέχρι την οριστικοποίηση της τελικής της μορφής. Συγχρόνως επικαλέστηκε έμμεσα την επιείκεια του κοινού και των ειδικών αναφορικά με τις τυχόν αδυναμίες και παραλείψεις που ενδεχομένως να προέκυπταν στο νέο πολιτιστικό εγχείρημα.<sup>161</sup> Η άσκηση προληπτικής πολιτικής από τον Υπουργό Παιδείας, Χριστοφίδη, αναφορικά με τις τυχόν αδυναμίες της διοργάνωσης δεν απέδωσε καρπούς, αφού πριν ακόμη την έναρξη των εκδηλώσεων παρατηρήθηκε έντονη κριτική τόσο από τους εγχώριους καλλιτέχνες όσο και από τους απλούς πολίτες προς τους διοργανωτές. Η κριτική εστίαζε στις επιλογές και στις αποφάσεις των διοργανωτών με επίκεντρο την απαξίωση που αισθάνθηκε η εγχώρια καλλιτεχνική κοινότητα με τον αποκλεισμό της από τις εκδηλώσεις, σημείο στο οποίο γίνεται αναφορά στην επόμενη ενότητα.

#### **4.2. Στάση Ελληνοκυπρίων Καλλιτεχνών στις Επιλογές των Διοργανωτών**

Οι εγχώριοι καλλιτέχνες άσκησαν κριτική στους διοργανωτές σχετικά με τον αποκλεισμό τους από τη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη και ισχυρίστηκαν ότι το αρμόδιο κρατικό τμήμα διακατεχόταν από ξενομανία που οδηγούσε στην απαξίωση του έργου τους. Η αντιπαράθεση ενισχύθηκε από δηλώσεις που επικεντρώνονταν σε ερωτήματα

<sup>158</sup> Πολιτιστικός Σεπτέμβρης με δαπάνη 150 χιλ. λιρών, 1991: 4.

<sup>159</sup> Δηλώσεις Υπουργού Χρ. Χριστοφίδη στο άρθρο, Πολιτιστικός Σεπτέμβρης με δαπάνη 150 χιλ. λιρών, 1991. Πολιτιστικός Σεπτέμβρης 1991, 1991b: 4.

<sup>160</sup> Ο.π.

<sup>161</sup> Ο.π.

σχετικά με το «πότε η Μορφωτική Υπηρεσία είδε με καλό μάτι κάποιο μουσικό είτε συνθέτης είναι αυτός, είτε τραγουδιστής, παίρνοντας μια πρόταση για ένα έργο που θέλει να ανεβάσει και δεν έχει τα μέσα. Αδιαφορία πλήρης! Μόνο όταν πρόκειται για μεγαλεπήβολα σχήματα από το εξωτερικό, αγνώστου επιπέδου η πρόσκληση γίνεται χωρίς δεύτερη σκέψη».<sup>162</sup> Σε σχετική επιστολή προς τον Υπουργό Παιδείας, ο Ελληνοκύπριος καλλιτέχνης μουσουργός Ανδρέας Χαραλάμπους επισήμανε επίσης το γεγονός ότι, «[ο]ι κύπριοι καλλιτέχνες απουσιάζουν από το δικό τους Πολιτιστικό Σεπτέμβρη. Τόσο χαμηλού επιπέδου είναι όλοι ή τόση ξενομανία έχετε;».<sup>163</sup> Η Οργανωτική Επιτροπή έχοντας ως στόχο της τη διεθνοποίηση της διοργάνωσης έκανε επιλογές καλλιτεχνών και ομάδων από τον διεθνή πολιτιστικό χώρο τείνοντας προς τον αποκλεισμό προτάσεων Ελληνοκύπριων καλλιτεχνών.<sup>164</sup> Έτσι στα δύο χρόνια ζωής του το φεστιβάλ είχε περιοριστεί σε ένα πρόγραμμα αποτελούμενο κυρίως από ξένες παραγωγές.<sup>165</sup> Κριτική ασκήθηκε επίσης στις δηλώσεις του υπουργού Παιδείας, ο οποίος επευφημώντας το πρόγραμμα της πρώτης διοργάνωσης του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη μίλησε για πρωτόγνωρα πολιτιστικά συμβάντα στο νησί. Ως εκ τούτου, τού τέθηκαν ερωτήματα σχετικά με το πότε «κ. Υπουργέ, μια καλή χορωδία από την Αυστρία, μια συμφωνική ορχήστρα και η όπερα Αθηνών σε δύο παραστάσεις, είναι πρωτόγνωρα; [...] [ε]κτός αν ήταν ένας τρόπος να δικαιολογηθείτε που αποκλείσατε τόσους και τόσους κύπριους καλλιτέχνες και συγκροτήματα που μια ζωή 'μάχονται' για την τέχνη, χωρίς να έχουν τη δική σας συμπαράσταση».<sup>166</sup> Τα ερωτήματα υπογράμμισαν – εκ νέου – τη διαφαινόμενη υποτίμηση, με την οποία οι εγχώριοι καλλιτέχνες αισθάνθηκαν ότι αντιμετωπίστηκε η δημιουργία τους από το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα.

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στους διοργανωτές και στην εγχώρια καλλιτεχνική κοινότητα ενισχύθηκε και από την πεποίθηση της τελευταίας ότι οι διαδικασίες επιλογής καλλιτεχνών που θα συμμετείχαν σε εκδηλώσεις στο εξωτερικό και στο εσωτερικό ήταν σκόπιμα διαβλητές και ασαφείς. Έγινε λόγος για το ότι ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης, ως θεσμός, αποτέλεσε μέρος ενός κλειστού κυκλώματος για μερικούς, οι οποίοι «το μετέτρεψαν σε κοσμικό γεγονός»<sup>167</sup> για να επισημανθεί η λανθασμένη αντίληψη που επικρατούσε σχετικά με τον ρόλο του θεσμού στην κοινωνία. Επιπλέον αναδείχθηκε το

<sup>162</sup> Σχίζα, 1993c: 8.

<sup>163</sup> Οι καλλιτέχνες μας απουσιάζουν από τον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη, 1991: 6. Η επιστολή απευθύνθηκε στον Υπουργό Παιδείας από τον Ελληνοκύπριο μουσουργό Αντρέα Χαραλάμπους.

<sup>164</sup> Στον σχετικό απολογισμό της πρώτης διοργάνωσης αναφέρθηκε ότι όντως «δεν υπήρξε κυπριακή συμμετοχή, παρά μόνο συμπληρωματική συμμετοχή στο πρόγραμμα της χορωδίας του Σάλτσμπουργκ (Χορωδία «Άρη», Αδούλωτη Κερύνεια, Χορωδία Παραλιμνίου) πράγμα που υποβάθμισε την πολιτιστική φυσιογνωμία του τόπου μας στα μάτια του κοινού που παρακολούθησε τις εκδηλώσεις. Τα συγκροτήματα απευθύνθηκαν σε εξειδικευμένο κοινό». Μορφωτική Υπηρεσία, 1992.

<sup>165</sup> Σχίζα, 1993c: 8.

<sup>166</sup> Οι καλλιτέχνες μας απουσιάζουν από τον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη, 1991: 6.

<sup>167</sup> Πολιτιστικός Σεπτέμβρης, 1991: 6.

ζήτημα των πολιτικών παρεμβάσεων στον πολιτιστικό τομέα λόγω των ασαφών κριτηρίων επιλογής καλλιτεχνικών προτάσεων στον συγκεκριμένο θεσμό. Ως διορθωτικό μέτρο είχε προταθεί η σύσταση «μιας επιτροπής από ανθρώπους που πονούν τον τόπο και θέλουν να προσφέρουν, που προβληματίζονται, που αγωνιούν»,<sup>168</sup> σε μια προσπάθεια οι επιλογές να γίνονται από άτομα με γνώσεις και κύρος στο συγκεκριμένο ζήτημα.

Η αντιμετώπιση των εγχώριων καλλιτεχνών από το κράτος συνέβαλε κατ' επέκταση και στη διαμόρφωση της αντίληψης που είχε για αυτούς η κοινωνία αναφορικά με τον ρόλο τους σε αυτή. Ο γλύπτης Θεόδουλος Θεοδούλου αναφέρει ότι, «κυριαρχεί ακόμη στη μικρή μας επαρχία, ότι ο καλός καλλιτέχνης είναι μόνο ο ξένος ή ο νεκρός»<sup>169</sup> και στη δήλωσή του εμπερικλείεται γλαφυρά η κοινωνική αντιμετώπιση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας στο νησί. Ως αποτέλεσμα αυτής της αντίληψης σπάνια δόθηκαν ευκαιρίες σε σύγχρονους εγχώριους καλλιτέχνες των παραστατικών τεχνών να παρουσιάσουν τη δουλειά τους σε εγχώριες διοργανώσεις.

Επιπρόσθετα, οι αναφορές για χρησιμοποίηση της διοργάνωσης του Πολιτιστικού Σεπτεμβρίου ως μέσο για την προσέλκυση τουριστών αποτέλεσαν αφορμή για επιδείνωση των ανησυχιών της τοπικής καλλιτεχνικής κοινότητας για τους στόχους της διοργάνωσης. Εξέφρασαν τον φόβο ότι η λογική της προσέλκυσης τουριστών στο φεστιβάλ έκρυβε την παγίδα μετατροπής του σε μια κοινότυπη διοργάνωση με επιλογές χαμηλής ποιότητας. Η ανησυχία τους επικεντρώθηκε στο επιχείρημα ότι, «ο τουρισμός είναι ο μεγαλύτερος καταστροφέας πολιτιστικών παραδόσεων, και κάθε καλλιτεχνική εκδήλωση, που σκοπόν έχει την εξυπηρέτηση του τουριστικού κινήματος, είναι μια εκπόρνευση της τέχνης».<sup>170</sup> Το γεγονός αυτό δεν τεκμηριώθηκε, καθώς οι διοργανωτές συμπεριέλαβαν στο πρόγραμμά τους «υψηλές» μορφές τέχνης από το εξωτερικό για να ικανοποιήσουν τις πολιτιστικές ανάγκες των ξένων επισκεπτών αλλά και της αναδυόμενης αστικής ελληνοκυπριακής τάξης.

Οι κριτικές που δέχθηκαν οι διοργανωτές για την πρώτη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρίου και τις επιλογές του προγράμματος, αποκρούστηκαν με το επιχείρημα ότι, «η εφαρμογή φέτος θα' χει δοκιμαστικό χαρακτήρα με παρουσίαση χορού, θεάτρου, μουσικής που στο εγγύς μέλλον θα εκφράζει πιο τονισμένα την ιδιαιτερότητα των κυπριακών καλλιτεχνικών δυνάμεων»,<sup>171</sup> διαβεβαιώνοντας ότι μελλοντικά θα περιλαμβάνονταν στο πρόγραμμά του και εγχώριες συμμετοχές. Περαιτέρω, η

<sup>168</sup> Πολιτιστικός Σεπτέμβριος, 1991: 6.

<sup>169</sup> Κύπρια: ζητούμενο, ο εκσυγχρονισμός, 2002: 49. Σχετικό σχόλιο αναφορικά με το πώς αναγνωρίζει το κράτος το έργο των καλλιτεχνών του, ο ηθοποιός Ανδρέας Μαυρομάτης σε συνέντευξή του ανέφερε ότι, «το κράτος πιστεύω ότι έχει καθήκον να τιμά τους ηθοποιούς και γενικά τους καλλιτέχνες ενώ είναι ζωντανοί. Όχι να περιμένουν να πεθάνεις για να πουν δύο λόγια καλά στην κηδεία σου». Ανδρέας Μαυρομάτης: πρέπει να πεθάνεις για να σε τιμήσουν, 1995: 35.

<sup>170</sup> Στας, 1991: 3.

<sup>171</sup> Πολιτιστικός Σεπτέμβριος 1991. Πολιτιστικός Σεπτέμβριος, 1991α.

διοργανώτρια πολιτεία αμυνόμενη στις αποδοκιμασίες που δεχόταν ο νέος θεσμός υπερασπίστηκε τις επιλογές της επικαλούμενη την κοινωνική και την πολιτιστική του προσφορά στον Κύπριο πολίτη. Υποστήριξε ότι παρά τις ελλείψεις δίνονταν μοναδικές ευκαιρίες για αισθητική απόλαυση στους ντόπιους χωρίς μεγάλη οικονομική επιβάρυνση, αφού αυτός «δεν χαρακτηρίζεται από εμπορικότητα [...] ο Κύπριος σπάνια έχει την ευκαιρία να απολαύσει [παραστάσεις επιπέδου διεθνών αξιώσεων] χωρίς να ταξιδέψει στο εξωτερικό [...] πιστεύουμε ότι θα προσφέρει στο φιλότεχνο κοινό πρωτόγνωρες για τους πολλούς καλλιτεχνικές και εκλεπτυσμένες απολαύσεις».<sup>172</sup>

### 4.3. Ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης και η Γεωγραφική Διασπορά του

Η καθυστέρηση στην ολοκλήρωση ενός προγράμματος για το φεστιβάλ του 1991 λόγω της απειρίας των λειτουργών της Μορφωτικής Υπηρεσίας στη διοργάνωση ενός διεθνούς φεστιβάλ, οδήγησε την Οργανωτική Επιτροπή στην επιλογή της αγοράς υπηρεσιών από ιδιωτικό γραφείο διοργάνωσης καλλιτεχνικών εκδηλώσεων.<sup>173</sup> Η αγορά υπηρεσιών από ιδιώτες αποτέλεσε παρέκκλιση από τις μέχρι τότε πάγιες διαδικασίες του κράτους, το οποίο παραδοσιακά λειτουργούσε συγκεντρωτικά αποκλείοντας τις συνεργασίες με τον ιδιωτικό τομέα.<sup>174</sup> Με σχετικό σημείωμά της η Μορφωτική Υπηρεσία προς το Υπουργικό Συμβούλιο ζήτησε την κατ' εξαίρεση – λόγω της πίεσης χρόνου – έγκριση της αγοράς υπηρεσιών για τη διοργάνωση του 1991.<sup>175</sup> Η έγκριση που δόθηκε από το Υπουργικό Συμβούλιο άνοιξε ουσιαστικά το δρόμο για τις μελλοντικές αναθέσεις της διοργάνωσης πολιτιστικών εκδηλώσεων του κράτους στον ιδιωτικό τομέα. Η εξέλιξη αυτή αντικρίστηκε αρνητικά τόσο από πολίτες όσο και από πολιτιστικούς συντάκτες. Οι αντιρρήσεις τους εστίασαν στο ζήτημα της αυτοκατάργησης των αρμοδιοτήτων του κρατικού πολιτιστικού τμήματος και στην ανάδειξη της αδυναμίας των λειτουργών να αναλάβουν εξ' ολοκλήρου την ευθύνη της διοργάνωσης, διότι, «Αν 2-3 ατζέντηδες και μια 'πρωτότυπη ιδέα' μπορούν να υποκαταστήσουν τις πολιτιστικές υπηρεσίες του ΚΟΤ, του ΘΟΚ και της Μορφωτικής Υπηρεσίας, τότε τι ξοδεύουμε τόσα χρόνια συντηρώντας τόσο πολυδάπανες

---

<sup>172</sup> Παπαγιάννη, 1991a: 4.

<sup>173</sup> Η Οργανωτική Επιτροπή του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη αποτελείται από εκπροσώπους των τριών συνδιοργανωτών. ΚΟΤ, ΘΟΚ και Μορφωτική Υπηρεσία.

<sup>174</sup> Στα επόμενα χρόνια διοργάνωσης του κρατικού θεσμού καθιερώθηκε η τακτική της αγοράς υπηρεσιών από ιδιώτες διοργανωτές εκδηλώσεων. Το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα του κράτους αγοράζει πλέον υπηρεσίες, είτε από κυπριακά, είτε από ελλαδικά γραφεία διοργάνωσης εκδηλώσεων. Πρακτικά συνεδρίας Υπουργικού Συμβουλίου. Υπουργικό Συμβούλιο, 1991.

<sup>175</sup> Μορφωτική Υπηρεσία, 1991b. Στο σχετικό σημείωμα γινόταν αναφορά στην έγκριση ποσού της τάξης των 15,000 λ.Κ. (26,000 ευρώ) στην ιδιωτική εταιρεία Παπαδόπουλος και Σχοινής από τη Λεμεσό.

υπηρεσίες; Οι ίδιες αντιλαμβάνονται ότι με την ανοχή τους υποβάλλουν το κοινό σε αυτή τη σκέψη;». <sup>176</sup>

Παρά τις κριτικές, οι διοργανωτές του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη προχώρησαν στην υιοθέτηση των εισηγήσεων των ιδιωτών, στους οποίους ανέθεσαν τη διοργάνωση. Έτσι ο πρώτος Πολιτιστικός Σεπτεμβρης (1991) περιέλαβε στον προγραμματισμό του συνολικά δεκατέσσερις εκδηλώσεις. Πραγματοποιήθηκαν συναυλίες του Georges Moustaki, της Συμφωνικής Ορχήστρας της Σλοβακίας, του Συγκροτήματος Πνευστών Μάντζαρος (Ελλάδα), της χορωδίας Artis – Chor από το Σάλτσμπουργκ (Αυστρία) και οι παραστάσεις από την Εθνική Λυρική Σκηνή Αθηνών. Στο θέατρο, η Θεατρική Εταιρεία Πενσυλβάνιας παρουσίασε το έργο, *Αχιλλέας* με τη χρήση της ιαπωνέζικης θεατρικής τεχνικής, του καμπούκι.

Η γεωγραφική διασπορά των εκδηλώσεων του φεστιβάλ δημιούργησε προστριβές ανάμεσα στους διοργανωτές και στους διάφορους τοπικούς φορείς. Οι διοργανωτές εξέφρασαν την πρόθεση όπως υπάρχουν δύο κέντρα διεξαγωγής των εκδηλώσεων του φεστιβάλ, διότι σύμφωνα και με τον απολογισμό παρατηρήθηκε ότι, «ήταν προβληματική η διοργάνωση και η προβολή των εκδηλώσεων σε Πάφο, ενώ στη Λάρνακα συγκεντρώθηκε μικρό ενδιαφέρον». <sup>177</sup> Οι εκδηλώσεις πραγματοποιήθηκαν κυρίως στη Λευκωσία (Σχολή Τυφλών, Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας και το Ανοικτό Θέατρο της Πύλης Αμμοχώστου) και τη Λεμεσό (Κούριο, Δημοτικό Κηποθέατρο) για να αναδειχθεί – εκ νέου – το ζήτημα της έλλειψης πολιτιστικών υποδομών στις υπόλοιπες πόλεις. Χαρακτηριστικό της έλλειψης υποδομών αποτελούσε τη δεδομένη στιγμή η απουσία δημοτικών θεάτρων σε πόλεις όπως η Λάρνακα και η Πάφος, με αποτέλεσμα οι παραστάσεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής να παρουσιαστούν μόνο στη Λευκωσία. <sup>178</sup> Ο αποκλεισμός της Λάρνακας από τις εκδηλώσεις του πρώτου Πολιτιστικού Σεπτεμβρη ώθησε τον δήμαρχο της πόλης να αποστείλει, πριν την έναρξη του φεστιβάλ, επιστολή διαμαρτυρίας στον υπουργό Παιδείας, Χριστόφορο Χριστοφίδη. Σε αυτή έκφραζε «την έντονη διαμαρτυρία για την παραγνώριση ακόμη μια φορά της Λάρνακας και τη στέρηση των δημοτών μας της ευκαιρίας να παρακολουθήσουν εκδηλώσεις υψηλού επιπέδου [...] [έ]χουμε πληροφορηθεί ότι προγραμματίζεται για το Σεπτέμβρη το ‘Φεστιβάλ Κύπρου’ με εκδηλώσεις μόνο στη Λευκωσία και τη Λεμεσό». <sup>179</sup> Η διαμαρτυρία, εντούτοις, δεν κατάφερε να ανατρέψει τον αρχικό προγραμματισμό των εκδηλώσεων.

<sup>176</sup> Δημοσίευμα από εφημερίδα *Προσκήνιο*, 14.9.1991, το σχετικό άρθρο προέρχεται από τον φάκελο στο Αρχείο των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Πολιτιστικός Σεπτέμβρης, αρ. φακ. ΥΠ(ΜΥ)179/69/3<sup>Η</sup>.

<sup>177</sup> Μορφωτική Υπηρεσία, 1992.

<sup>178</sup> Εθνική Λυρική Σκηνή της Ελλάδας με την όπερα «Τροβατόρε» στην Κύπρο, 1991: 22.

<sup>179</sup> Χριστοδουλίδης, 1991.

Οι διοργανωτές του δεύτερου Πολιτιστικού Σεπτεμβρη, μετά την κριτική που δέχθηκε η πρώτη διοργάνωση για την απουσία εγχώριων καλλιτεχνών, περιέλαβαν στο πρόγραμμα του 1992 δύο προτάσεις Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών και ομάδων. Συνολικά στο πρόγραμμα περιλήφθηκε η θεατρική παράσταση *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη από το ΘΟΚ, το χοροθέατρο Ναυσικά Αθηνών με την παράσταση *Δεινά επί Θήβας*, το Moscow City Ballet με την *Κοιμωμένη Καλλονή* του Tchaikovsky, την όπερα της Βάρνας Βουλγαρίας με τον *Κουρέα της Σεβίλλης* και τη συναυλία της ορχήστρας Vaasa από τη Φιλανδία, η οποία είχε στις τάξεις της Ελληνοκύπριους μουσικούς και μαέστρος της ήταν ο επίσης Ελληνοκύπριος, Άγις Ιωαννίδης.<sup>180</sup> Η συμμετοχή εγχώριων καλλιτεχνών στη δεύτερη παρουσία του θεσμού αποδεικνύεται, συμπτωματική, όπως διαφαίνεται στην επόμενη διοργάνωση, τα ΚΥΠΡΙΑ. Οι ξένες συμμετοχές συνέχισαν στη νέα διοργάνωση να είναι ασύγκριτα περισσότερες από τις κυπριακές, αναδεικνύοντας ξανά την αδυναμία του κράτους να δημιουργήσει συνθήκες προώθησης και προβολής της εγχώριας σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

#### 4.4. Συμμετοχή Κοινού στις Εκδηλώσεις του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη

Η συμμετοχή του κοινού στον Πολιτιστικό Σεπτεμβρη του 1991 χαρακτηρίστηκε υποτονική, σύμφωνα με τον απολογισμό της Μορφωτικής Υπηρεσίας, χωρίς να γίνεται παράθεση αριθμητικών στοιχείων. Οι επιλογές εκδηλώσεων χαμηλής αισθητικής ποιότητας και η αδυναμία συμπερίληψης ελληνόφωνης θεατρικής παράστασης στο πρόγραμμα του φεστιβάλ συνετέλεσε στη μειωμένη προσέλευση του κοινού.<sup>181</sup> Ως εκ τούτου, διορθωτικά προτάθηκε το αυτονόητο, δηλαδή όπως στην επόμενη διοργάνωση γίνει επιλογή καλλιτεχνικών προτάσεων με κριτήριο την ποιότητά τους. Παράλληλα επιδιώχθηκε ο καταρτισμός ενός προγράμματος που να περιλαμβάνει εκδηλώσεις οικείες προς το κοινό (πχ. ελλαδικές θεατρικές παραστάσεις).<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Πολιτιστικός Σεπτεμβρης, 1992, Αύγουστος 26: 4. Τα σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα που έγιναν ή...δεν έγιναν μέσα στο 1992 στην Κύπρο, 1993: 8. Ο Κουρέας της Σεβίλλης, 1992: 8.

<sup>181</sup> Κατσούρης, 1992. Ο απολογισμός συντάχθηκε από τον ανώτερο πολιτιστικό λειτουργό Γιάννη Κατσούρη. Ένας από τους λόγους που συνετέλεσε στη μικρή προσέλευση κοινού ήταν και το γεγονός ότι οι τέχνες που εκπροσωπήθηκαν ήταν άγνωστες στο κυπριακό κοινό όπως το μπαλέτο, η κλασική μουσική και το θέατρο καμπούκι. Όπως αναφέρθηκε σχετικά «το βάρος του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη το κράτησε η κλασική μουσική και λιγότερο το θέατρο [...] απευθύνθηκε μόνο στο μουσικόφιλο κοινό και ελάχιστα στο θεατρόφιλο κοινό. Αυτό είναι σίγουρο ότι μείωσε κατά πολύ το ενδιαφέρον των ευρύτερων μαζών του ντόπιου κοινού». Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι δεν υπάρχουν αριθμητικά στοιχεία για τα εισιτήρια της διοργάνωσης. Η απουσία θεατρικών παραστάσεων από το πρόγραμμα αποδεικνύεται – εκ των υστέρων – ότι λήφθηκε πολύ σοβαρά υπόψη στις μελλοντικές κρατικές φεστιβαλικές διοργανώσεις. Ως εκ τούτου, στις επερχόμενες διοργανώσεις το θέατρο αποτέλεσε την πιο προβαλλόμενη μορφή τέχνης στο Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, όπως τεκμηριώνεται και στον πίνακα 2 – Εκπροσώπηση Μορφών Τέχνης στο φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004 (σελ. 165).

<sup>182</sup> Κατσούρης, 1992.



Στο ίδιο έγγραφο επισημάνθηκε, επίσης, η προβληματική παράμετρος της χρονικής κατανομής των εκδηλώσεων (μέρες και ημερομηνίες) και η υψηλή τιμή του εισιτηρίου. Το κόστος του εισιτηρίου για τις εκδηλώσεις του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη ήταν απαγορευτικό σύμφωνα με ορισμένες διαμαρτυρίες πολιτών, αφού «μια οικογένεια που αγαπά την τέχνη μπορεί να ξοδέψει 30 λίρες σε ένα μήνα για εκδηλώσεις ενώ ο μηνιαίος μισθός είναι 200 λίρες;».<sup>183</sup> Έτσι τίθετο υπό αμφισβήτηση η διακήρυξη του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος σχετικά με το ότι ο Πολιτιστικός Σεπτεμβρης έδινε ίσες ευκαιρίες πρόσβασης σε όλους τους πολίτες της Κυπριακής Δημοκρατίας με την προσφορά των πολιτιστικών αγαθών σε προσιτές τιμές.

#### 4.5. Οικονομικά Δεδομένα Διοργανώσεων

Οι τρεις συνδιοργανωτές του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη, η Μορφωτική Υπηρεσία, ο ΘΟΚ και ο ΚΟΤ κατέβαλαν ισόποσα το μερίδιο που τούς αναλογούσε για την κάλυψη των εξόδων της διοργάνωσης του 1991, η οποία προϋπολογίστηκε στις 150,000 λ.Κ. (256,500 ευρώ). Στη διοργάνωση του 1992 από τις 175,000 λ.Κ. (300,000 ευρώ) του προϋπολογισμού, η Μορφωτική Υπηρεσία κατέβαλε 130,000 ευρώ και οι άλλοι δύο φορείς 85,000 ευρώ έκαστος.

Πίνακας αρ. 1 – Προϋπολογισμός Πολιτιστικού Σεπτεμβρη και η Χρηματική Συνδρομή του Εκάστοτε Συνδιοργανωτή

ΕΤΟΣ	ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ	ΜΟΡΦΩΤΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ	Θ.Ο.Κ	Κ.Ο.Τ
1991	256,500 ευρώ	1/3 του συνολικού ποσού	1/3 του συνολικού ποσού	1/3 του συνολικού ποσού
1992	300,000 ευρώ	130,000 ευρώ	85,000 ευρώ	85,000 ευρώ

Με την αποπεράτωση της πρώτης διοργάνωσης, ο ΚΟΤ εξέφρασε ήδη την αδυναμία του να συνεισφέρει οικονομικά στη δεύτερη διοργάνωση, αφού όπως ανέφερε δεν υπήρχε πρόνοια στον προϋπολογισμό του για κονδύλι σχετικό με την κάλυψη των εξόδων του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη. Η πιθανότητα αποχώρησης του ΚΟΤ ως συνδιοργανωτής είχε εμφανιστεί ως ενδεχόμενο στον απολογισμό της διοργάνωσης από τη Μορφωτική

<sup>183</sup> Επιστολή ανώνυμου προς τη Μορφωτική Υπηρεσία, η επιστολή δεν είχε ημερομηνία και εντοπίστηκε στους φακέλους του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη, Π.Υ.179/69/5<sup>Η</sup>. Ανώνυμος, 2003.

Υπηρεσία, το 1991.<sup>184</sup> Το ίδιο ίσχυσε και στην περίπτωση του ΘΟΚ και ως εκ τούτου τελικά «οι συνδιοργανωτές του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη, ο ΚΟΤ και ο ΘΟΚ αποχώρησαν, αφού τα κονδύλιά τους ήταν περιορισμένα».<sup>185</sup> Η Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Κλαίρη Αγγελίδου, η οποία μόλις ανέλαβε τα υπουργικά καθήκοντά της και προέβη ήδη σε μετονομασία της Μορφωτικής Υπηρεσίας σε Πολιτιστικές Υπηρεσίες, έδωσε τη δική της εκδοχή για τη διάλυση της συνεργασίας με τους άλλους δύο συνδιοργανωτές. Έκανε την επισήμανση ότι, «το Φεστιβάλ αποτελεί ένα άλλο χώρο, όπου επιβεβαιώνεται το ότι η συνεργασία δεν είναι από τις ιδιότητες που μας χαρακτηρίζουν ως λαό. Δε θα μπορούσε π.χ. ο ΘΟΚ να εμπλακεί ουσιαστικά στην πραγματοποίηση του Φεστιβάλ και όχι να βλέπει τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες ως ανταγωνιστή του ή ως πελάτη που αγοράζει από αυτόν υπηρεσίες, τη στιγμή που οι δύο φορείς ανήκουν στο ίδιο Υπουργείο;»,<sup>186</sup> αναδεικνύοντας την απουσία κουλτούρας συνεργειών ανάμεσα στα διάφορα κρατικά τμήματα, η οποία οδηγούσε στη σπατάλη δημόσιων πόρων.

Η Μορφωτική Υπηρεσία, μετά την ολοκλήρωση της δεύτερης διοργάνωσης του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη (1992) βρέθηκε με την αποκλειστική ευθύνη μιας φεστιβαλικής διοργάνωσης, στα έξοδα της οποίας αδυνατούσε να αντεπεξέλθει με δεδομένη και την απουσία ουσιαστικών εσόδων από τα εισιτήρια.<sup>187</sup> Μπροστά στο οικονομικό αδιέξοδο αποστάληκε σημείωμα από το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα στο Υπουργικό Συμβούλιο με αίτημα ένα συμπληρωματικό ποσό των 100,000 λιρών Κύπρου (171.000 ευρώ) για να καλυφθούν τα έξοδα της διοργάνωσης του 1993, η οποία βρισκόταν ήδη στο στάδιο της ετοιμασίας. Το αιτιολογικό ήταν ότι, «οι άλλοι δύο συνδιοργανωτές ΚΟΤ και ΘΟΚ αδυνατούν να συνεισφέρουν για τις εκδηλώσεις του προσεχούς φθινοπώρου».<sup>188</sup>

#### 4.6. Η Πολιτική Χρoιά

Η πρώτη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη, το 1991, είχε έντονη πολιτική χροιά. Η φιλοξενία του θιάσου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Αθηνών για παραστάσεις στο πλαίσιο της διοργάνωσης έγινε τη στιγμή που στο εσωτερικό διαμορφωνόταν ένα περιβάλλον ευνοϊκό για την ανασύσταση των πολιτικών δυνάμεων και φορέων του νέου ελληνοκεντρικού εθνικισμού. Συνεπεία των πολιτικών τάσεων που επικρατούσαν στο

---

<sup>184</sup> Παρά το ότι ο ΚΟΤ αποχώρησε από τη θέση του συνδιοργανωτή, εντούτοις στη διοργάνωση των ΚΥΠΡΙΩΝ του 1994 προσέφερε το ποσό των 35,000 λ.Κ. (60,000 ευρώ) σύμφωνα με ευχαριστήρια επιστολή προς τον οργανισμό από τον Κατσούρη Γιάννη, τον τότε ο διευθυντής των Πολιτιστικών Υπηρεσιών. Κατσούρης, 1994.

<sup>185</sup> Σχίζα, 1993c: 8.

<sup>186</sup> Αγγελίδου, 1994.

<sup>187</sup> Τα έσοδα από τα εισιτήρια αναμένονταν – σύμφωνα με τους αρχικούς υπολογισμούς των διοργανωτών – να φτάσουν περίπου στις 75,000 λ. Κ. (119,000 ευρώ) σε κάθε διοργάνωση.

<sup>188</sup> Πολιτιστικές Υπηρεσίες, 1993.

εγχώριο πολιτικό πεδίο ήταν οι δηλώσεις των μελών του προαναφερόμενου θιάσου να κινηθούν σε ένα παρόμοιο ιδεολογικό πλαίσιο. Μέσα από αυτές αναδεικνυόταν η σημασία της παρουσία τους στο νησί ως αφορμή για τη σύσφιξη των πολιτιστικών σχέσεων ανάμεσα στις δύο χώρες. Στη σχετική δημοσιογραφική διάσκεψη μέλη του κλιμακίου της Λυρικής Σκηνής εμφατικά αναφέρθηκαν στο ότι οι παραστάσεις του θιάσου «είναι μια Εθνική Αποστολή που ως σκοπός έχει να διατρανώσει για μια ακόμη φορά και κατά τον πιο επίσημο τρόπο [...] τους ακατάλυτους ιστορικούς, εθνικούς, πνευματικούς κ.τ.λ. δεσμούς μεταξύ ημών και των αδελφών μας Ελλήνων της Κύπρου. Ας έχουμε υπόψη μας ότι όσο περισσότερο και όσο πνευματικότερα επικοινωνούμε με τους αδελφούς μας Κύπριους τόσο αυξάνουμε τη δύναμη τους για την επίλυση των προβλημάτων που τους δημιούργησε ο κατακτητής [...] [η] Ελλάδα και οι Έλληνες αγωνίζονται χέρι-χέρι με τον Κυπριακό Ελληνισμό για τα δικά του».<sup>189</sup> Οι δηλώσεις των μελών του θιάσου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Αθηνών παραπέμπουν στις δηλώσεις του 1963 κατά τις μέρες της φιλοξενίας του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας για τις παραστάσεις στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για τα εγκαίνια του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας. Και στις δύο περιπτώσεις η παρουσία των δύο ελλαδικών καλλιτεχνικών σχημάτων στην Κύπρο θεωρήθηκε ως ευκαιρία για την ανανέωση των σχέσεων πολιτιστικής και πολιτικής αλληλεγγύης ανάμεσα στις δύο χώρες.

#### **4.7. Αλλαγή Σκυτάλης: από τον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη στα ΚΥΠΡΙΑ**

Η διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη, το 1993, συνέπεσε με τις αλλαγές σε θεσμικό-πολιτειακό και ιδεολογικό επίπεδο. Η εκλογή νέου προέδρου (Γλαύκου Κληρίδη) και ο διορισμός της Κλαίρης Αγγελίδου, ως υπουργού Παιδείας και Πολιτισμού, με τις ελληνοκεντρικές προσεγγίσεις της στα ζητήματα πολιτισμού και πολιτιστικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους, έδωσαν αφορμή για πλήθος αλλαγών στο κρατικό πολιτιστικό φεστιβάλ. Ο διευθυντής των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Γιάννης Κατσούρης, σε επιστολή του προς τη διευθύντρια του ΚΟΤ, Φρύνη Μιχαήλ, ως συνδιοργανωτή του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη, ανακοίνωσε ότι, «οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες θα διοργανώσουν το Σεπτέμβρη και τον Οκτώβρη φεστιβάλ με την επωνυμία ‘Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ’».<sup>190</sup> Η επιστολή αποτελεί τεκμήριο της πρώτης επίσημης εμφάνισης της νέας ονομασίας του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη, σηματοδοτώντας παράλληλα την καινούρια αρχή που

<sup>189</sup> Εθνική αποστολή η παρουσία μας στην Κύπρο, 1991: 6. Παπαγιάννη, 1991b: 22. Στο άρθρο αναφέρεται ότι, «Χαιρόμαστε διότι όπως αποδείχθηκε όλοι μας έχουμε βαθιά συνείδηση πως η επίσκεψή μας στο μαρτυρικό ελληνικό νησί της Κύπρου δεν είναι ούτε επίσκεψη για ψυχαγωγία ούτε επίσκεψη για εξυπηρέτηση συμβατικών ή άλλων τυπικών υποχρεώσεων, αλλά είναι μια επίσκεψη Εθνικής, όντως».

<sup>190</sup> Κατσούρης, 1993.

επιχειρείτο από τον μόνο πλέον διοργανωτή, τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες. Το 1993, το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα προέβη σε όλες τις απαραίτητες ενέργειες και διευθετήσεις για τη διασφάλιση της οικονομικής βιωσιμότητας του φεστιβάλ και πέτυχε να εξασφαλίσει την καθιέρωση σχετικού κονδυλίου στον ετήσιο προϋπολογισμό του. Η υπουργός «σε διάσκεψη τύπου ανακοίνωσε τη μετονομασία και αναβάθμιση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη σε διεθνές φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Η Υπουργός Παιδείας, Αγγελίδου, είπε ότι οραματισμός του υπουργείου είναι «τα ΚΥΠΡΙΑ να αποκτήσουν την εμβέλεια που έχουν τα Επιδάυρια και οι εκδηλώσεις του Ηρωδείου»<sup>191</sup> για να θέσει εξ αρχής τους υψηλούς στόχους της νέας διοργάνωσης.

## 5. Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ

### Εισαγωγή

Η έναρξη των ΚΥΠΡΙΩΝ το 1993 συνδέθηκε από τους διοργανωτές, λειτουργούς των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, με τον προγενέστερο φεστιβαλικό θεσμό, ο οποίος «πρωτοξεκίνησε πριν την εισβολή με επίκεντρο εκδηλώσεων το αρχαίο θέατρο της Σαλαμίνας».<sup>192</sup> Οι σαφείς αναφορές στις εκδηλώσεις της Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος (1963) και τις Καλλιτεχνικές Εκδηλώσεις (1973) στον χώρο του Αρχαίου Θεάτρου της Σαλαμίνας και στους συμβολισμούς που αυτές κουβαλούσαν, ταίριαζαν στην προσπάθεια ενίσχυσης της ελληνοκεντρικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους που επιχειρείτο τη δεδομένη στιγμή. Η διοργάνωση από την έναρξή της επιφορτίστηκε με πολιτικό περιεχόμενο σε μια προσπάθεια όπως αυτή εξυπηρετήσει σκοπιμότητες της κυπριακής πολιτείας. Ταυτόχρονα, η αναφορά στις εκδηλώσεις της Σαλαμίνας αποσύνδεσε τον νέο θεσμό από την πιο πρόσφατη – ιστορικά – διοργάνωση, τον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη, η οποία δεν είχε στεφθεί με την προσδοκώμενη επιτυχία, έστω και αν – εκ των πραγμάτων – τα ΚΥΠΡΙΑ αποτέλεσαν τη μετεξέλιξή του.

Η πληθωρικότητα αλλά και η απουσία ποιοτικών προτάσεων στο φεστιβαλικό τοπίο του νησιού από τα χρόνια της εισβολής μέχρι το 1993 δημιούργησαν ευθύνες στους διοργανωτές του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ ως προς τον ρόλο που ο νέος θεσμός όφειλε να διαδραματίσει στην κοινωνία. Είχε αφηθεί να καλλιεργηθεί στην κοινωνία η άποψη πως η νέα διοργάνωση έπρεπε να καθιερωθεί ως ένας θεσμός-πρότυπο για τους άλλους πολιτιστικούς φορείς σε τομείς όπως η διοίκηση, η διοργάνωση και η καλλιτεχνική

---

<sup>191</sup> Σχίζα, 1993b: 8.

<sup>192</sup> Κατσούρης, 1999b: 4.

επιμέλεια φεστιβαλικών διοργανώσεων χωρίς, όμως, να υποσκάπτεται η συνέχισή τους από τη διοργανώτρια αρχή, τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες. Η εκκίνηση, όμως, του επανασχεδιασμού του φεστιβαλικού χάρτη όφειλε να γίνει σταδιακά χωρίς ριζικές και βίαιες αναπροσαρμογές. Αυτή η πεποίθηση εκφράστηκε ήδη από την αρμόδια πολιτιστική αρχή, στην πρότασή της προς το Υπουργικό Συμβούλιο, το 1991, όταν ακόμη ο προγραμματισμός μιας κρατικής φεστιβαλικής διοργάνωσης βρισκόταν στο στάδιο της προετοιμασίας. Στην πρόταση διευκρινίστηκε ότι στόχος της κρατικής διοργάνωσης δεν ήταν «να υποκαταστήσει ή να μειώσει τα διάφορα τοπικά φεστιβάλ αλλά να κάνει αυτό που εκείνα δεν μπορούν, λόγω των περιορισμένων τους δυνατοτήτων και ακόμα να τα βοηθήσει να βρουν το καθένα το δικό του χαρακτήρα».<sup>193</sup> Με αυτό τον τρόπο εκφράστηκε η πρόθεση για τον σχεδιασμό ενός κρατικού φεστιβάλ υψηλών καλλιτεχνικών προδιαγραφών, του οποίου το παράδειγμα μπορούσε να υποβοηθήσει στον επαναπροσδιορισμό της αποστολής και του ρόλου των υπόλοιπων διοργανώσεων. Η περίοδος χάριτος και δοκιμών είχε παρέλθει με τις δύο διοργανώσεις του Πολιτιστικού Σεπτέμβρη (1991, 1992), έτσι τα ΚΥΠΡΙΑ παίρνοντας τη σκυτάλη αναλάμβαναν ταυτόχρονα την υποχρέωση να υλοποιήσουν τις αλλαγές και τις βελτιώσεις που έπρεπε να γίνουν στον τομέα.

Πέραν της διόρθωσης στρεβλώσεων στο φεστιβαλικό τοπίο, όπως αυτές επισημάνθηκαν σε πολιτικές διακηρύξεις, σε εκθέσεις και σε αναφορές, οι εξελίξεις στο πολιτικό προσκήνιο αναδείκνυαν την αναγκαιότητα όπως ο νέος θεσμός λάβει υπόψη τις πολιτικές πραγματικότητες διαμορφώνοντας ανάλογα τις επιλογές του. Έτσι, οι πολιτικές εξελίξεις καθόρισαν ουσιαστικά το πρόγραμμα της διοργάνωσης. Οι καλλιτεχνικές επιλογές στόχευσαν στην ενίσχυση των πολιτιστικών σχέσεων ανάμεσα σε Ελλάδα και Κύπρο και στην πολιτιστική γνωριμία με άλλους Ευρωπαίους δημιουργούς.

### **5.1. Στόχοι της διοργάνωσης (1993-2004)**

Η κυπριακή πολιτεία ως ο χορηγός του φεστιβάλ αντιμετώπισε τα ΚΥΠΡΙΑ ως εργαλείο πρόωξης δύο βασικών πολιτικών στόχων της τη δεδομένη στιγμή. Ο πρώτος στόχος αφορούσε στην ενδυνάμωση πολιτιστικών σχέσεων ανάμεσα στην Ελλάδα και την Κύπρο για την ενίσχυση της ελληνοκεντρικής πολιτιστικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Ουράνιος Ιωαννίδης, κατά τη δημοσιογραφική διάσκεψη για τα ΚΥΠΡΙΑ του 1999 επισήμανε ότι, «το Φεστιβάλ συνιστά σημαντική γέφυρα σύσφιξης των πολιτιστικών δεσμών με τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο. Μεγάλο

---

<sup>193</sup> Μορφωτική Υπηρεσία, 1991α.

ποσοστό των εκδηλώσεων προέρχεται από την Ελλάδα τα τελευταία χρόνια γεγονός που δίνει την ευκαιρία στον κυπριακό λαό να γνωρίσει σημαντικά πολιτιστικά δρώμενα του ελλαδικού χώρου»,<sup>194</sup> υπενθυμίζοντας ότι το ενιαίο πολιτιστικό δόγμα βρισκόταν στην πλήρη εξέλιξή του τη δεδομένη στιγμή. Ο δεύτερος πολιτικός στόχος αφορούσε στην ενίσχυση της ευρωπαϊκής διάστασης της πολιτιστικής ταυτότητας με την ταυτόχρονη προώθηση και προβολή της ευρωπαϊκής πολιτιστικής δημιουργίας. Η επαφή και η γνωριμία του εγχώριου κοινού με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία, ενόψει της επικείμενης ένταξης του νησιού στην Ευρωπαϊκή Ένωση, μετατράπηκε σε αναγκαιότητα τη δεδομένη στιγμή συμβάλλοντας στην κάθοδο μιας πληθώρας εκδηλώσεων από το εξωτερικό, κυρίως από την Ευρώπη.<sup>195</sup>

Οι πολιτικοί στόχοι των διοργανωτών προωθήθηκαν για υλοποίηση στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του προγράμματος του φεστιβάλ. Ως εκ τούτου, έγιναν αναφορές στην προσπάθεια εντατικοποίησης της παρουσίας Ελληνοκυπρίων καλλιτεχνών στις εκδηλώσεις με γνώμονα την πεποίθηση πως η διοργάνωση έπρεπε να λειτουργήσει ως πλατφόρμα παρουσίας και προώθησης της σύγχρονης εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας.<sup>196</sup> Ο συγκεκριμένος στόχος υπήρξε – θεωρητικά – προτεραιότητα, όπως αποδεικνύεται στη σχετική ενότητα, όπου γίνεται σύγκριση των εκδηλώσεων από το εξωτερικό και των εγχώριων παραγωγών (βλ. πίνακα 5, σελ. 170). Εκ των πραγμάτων, όμως, αποδεικνύεται ότι η πολιτεία αδυνατούσε να εφαρμόσει πολιτικές και δράσεις, οι οποίες να δίνουν ουσιαστικά κίνητρα στους Ελληνοκύπριους δημιουργούς για νέα δημιουργία. Αντίθετα, ο στόχος της φιλοξενίας διεθνών πολιτιστικών εκδηλώσεων με επιδίωξη την προσφορά νέων πολιτιστικών εμπειριών στο ελληνοκυπριακό κοινό είχε τύχει σθεναρής υλοποίησης. Όπως επαναλάμβαναν οι διάφοροι υπουργοί Παιδείας και Πολιτισμού της περιόδου 1993-2004 στα εισαγωγικά σημειώματά τους στα έντυπα προγράμματα της κάθε διοργάνωσης «κύριος στόχος της [διοργάνωσης] είναι να δώσει την ευκαιρία στο κοινό της Κύπρου να παρακολουθήσει παραστάσεις υψηλού επιπέδου»,<sup>197</sup> οι οποίες προέρχονταν κυρίως από το εξωτερικό και ειδικότερα από την Ευρώπη.

## 5.2. Η Προσέλευση Κοινού

<sup>194</sup> Ιωαννίδης, 1999.

<sup>195</sup> Έκθεση που συντάχθηκε για την Ευρωπαϊκή Επιτροπή αναφορικά με τις πολιτιστικές δαπάνες των υπό ένταξη χωρών έδειξε ότι οι υπονήμιες χώρες επιδίωκαν να διοργανώνουν ποικίλες και πολλαπλές πολιτιστικές εκδηλώσεις τη δεδομένη περίοδο. Αυτό γινόταν στην προσπάθειά τους να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στην επερχόμενη πολιτική οικογένειά τους. Ως εκ τούτου, η σχετική έκθεση αναφοράς επισήμανε ότι η χρηματοδότηση των τεχνών και του πολιτισμού στις υπό ένταξη χώρες ήταν αυξημένη. Για την Κύπρο η αύξηση της χρηματοδότησης του πολιτισμού την περίοδο 1999-2002 ήταν της τάξεως του 230%. Klamer et al., 2006: 15, 81.

<sup>196</sup> Κυπριακό χρώμα με διεθνή χαρακτήρα, 2004: 30.

<sup>197</sup> Στοιχεία από τα προγράμματα του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ για διοργανώσεις 1999, 2001, 2002 και ιδιαίτερα τα εισαγωγικά σημειώματα των υπουργών Ουράνιου Ιωαννίδη (1999, 2001, 2002) και του Πεύκιου Γεωργιάδη (2003). Επίσης Κυπριακό χρώμα με διεθνή χαρακτήρα, 2004: 30.

Η μαζική συμμετοχή κοινού στις εκδηλώσεις του φεστιβάλ αποτέλεσε επιδίωξη και στόχο των διοργανωτών. Η διάθεση εισιτηρίων σε χαμηλές τιμές θεωρήθηκε ως η «πανάκεια» στην προσπάθεια βελτίωσης της προσέλευσης κοινού με δεδομένη την αποτυχία που σημείωσε η προηγούμενη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη.<sup>198</sup> Η συνέχιση, όμως, της επιφανειακής προσέγγισης και αντιμετώπισης του πολύπλοκου και πολυσύνθετου φαινομένου της συμμετοχής θεατών σε πολιτιστικές εκδηλώσεις είχε ως αποτέλεσμα, δέκα χρόνια μετά την έναρξη του φεστιβάλ, να επισημαίνεται ότι, «τα εισιτήρια παραμένουν στα ίδια επίπεδα τα τελευταία χρόνια» και ότι η προσέλευση του κοινού εξακολουθούσε να είναι «απογοητευτική».<sup>199</sup>

Τα ίδια φαινόμενα και αδυναμίες που παρατηρήθηκαν στην προσέλκυση κοινού κατά τη διοργάνωση του Πολιτιστικού Σεπτεμβρη εξακολούθησαν να συμβαίνουν μετέπειτα και στα ΚΥΠΡΙΑ. Η απουσία επιστημονικής έρευνας, η οποία να τεκμηριώνει τα χαρακτηριστικά και τις πολιτιστικές ανάγκες των θεατών τη δεδομένη στιγμή αποτέλεσε ουσιώδη έλλειψη και λειτούργησε υπέρ όσων αναζητούσαν να εξυπηρετήσουν περιστασιακές πολιτικές-ιδεολογικές σκοπιμότητες αναφορικά με τον τρόπο διαχείρισης της συλλογικής μνήμης μέσα από εκδηλώσεις και φεστιβάλ.<sup>200</sup> Τα στοιχεία του παρακάτω πίνακα αρ. 2 δίνουν ενδείξεις για τις μορφές τέχνης που διαμόρφωσαν το πρόγραμμα εκδηλώσεων στις δώδεκα διοργανώσεις που πραγματοποιήθηκαν από το 1993 μέχρι το 2004. Ταυτόχρονα, ο ίδιος πίνακας δίνει μια εικόνα σχετικά με το πώς αντιλήφθηκαν οι διοργανωτές τον θεσμό, το κοινό και τις ανάγκες του.

<sup>198</sup> Οι τιμές των εισιτηρίων κρατήθηκαν τα πρώτα δέκα χρόνια της διοργάνωσης σε χαμηλές τιμές, με 8 ευρώ για ενήλικες και 5 ευρώ για παιδιά, στρατιώτες και συνταξιούχους.

<sup>199</sup> Σταυρινίδου, 2003a. Σταυρινίδου, 2003b. Σταυρινίδου, 2003. Επιπρόσθετα αναφορικά με τη συμμετοχή κοινού σε πολιτιστικές εκδηλώσεις στην έρευνα Κέντρου Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege, Η Πολιτιστική ζωή στην Κύπρο. (1999).

<sup>200</sup> Οι ομάδες θεατών την περίοδο 1960-1974 και την περίοδο 1974-2004 ήταν ουσιαστικά δύο: η ελληνοκυπριακή αστική τάξη και τα λαϊκότερα στρώματα. Σε σχέση με την πρώτη ομάδα, στο φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, επιδιώχθηκε η εισαγωγή εκδηλώσεων από τις λιγότερο γνωστές μορφές τέχνης, της «υψηλής» κουλτούρας (λυρικό θέατρο, κλασική μουσική, μπαλέτο) για να ικανοποιηθούν οι πολιτιστικές ανάγκες της. Για τη δεύτερη κοινωνική ομάδα, η διοργάνωση δεν επιδίωξε την ένταξη ενός γνώριμου και κατανοητού πολιτιστικού αγαθού στο πρόγραμμά της, ενδεχομένως θεωρώντας ότι αυτές οι ανάγκες καλύπτονταν από την πληθώρα των άλλων φεστιβαλικών διοργανώσεων στο νησί με λαϊκόμορφη προσέγγιση. Ο προβληματικός τρόπος προσέγγισης των χαρακτηριστικών και των πολιτιστικών αναγκών της νεόκοπης ελληνοκυπριακής αστικής τάξης είχε παίξει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσέλευσης στη διοργάνωση. Το ελλειμματικό «πολιτιστικό κεφάλαιο» της δεν την διαφοροποίησε από τα λαϊκά στρώματα ως προς τα γούστα και τις αισθητικές αναζητήσεις της. Συνεπώς, η συμπερίληψη στους ετήσιους προγραμματισμούς του θεσμού πολυέξοδων παραστάσεων μπαλέτου και συναυλιών κλασικής μουσικής δεν έφερε το αναμενόμενο κοινό στις εκδηλώσεις. Η ελληνοκυπριακή αστική τάξη αδυνατούσε, εκ των πραγμάτων, να εκτιμήσει και να παρακολουθήσει τις εκδηλώσεις «υψηλής» κουλτούρας του φεστιβάλ.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 2 – Εκπροσώπηση Μορφών Τέχνης στο Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004

ΜΟΡΦΗ ΤΕΧΝΗΣ	Θέατρο	Χορός	Μπαλέτο	Εικαστικά	Όπερα	Κινηματογράφος <sup>201</sup>
<b>Συχνότητα παραγωγών στις διάφορες μορφές τέχνης σε κάθε διοργάνωση</b>	Μίνιμουμ μία, μάξιμουμ τρεις θεατρικές παραγωγές σε κάθε διοργάνωση	Μίνιμουμ μία, μάξιμουμ τρεις παραγωγές χορού σε κάθε διοργάνωση	Μια παραγωγή μπαλέτου από εξωτερικό σε εννέα διοργανώσεις	Διοργάνωση εικαστικής έκθεσης σε επτά διοργ.	Μια παραγωγή ή όπερας σε έξι διοργ.	Προβολή ταινιών σε επτά διοργ.

Η τέχνη του θεάτρου (με ελληνόφωνες παραστάσεις) και του χορού (παραδοσιακός και σύγχρονος) ήταν οι δύο μορφές τέχνης, στις οποίες υπήρχε ήδη κοινό για να ταυτιστεί μαζί τους. Ως εκ τούτου, αυτές είχαν προτεραιότητα για ένταξή τους στο πρόγραμμα της κάθε διοργάνωσης, αφού ο στόχος ήταν η αθρόα προσέλευση εγχώριου κοινού. Από τα στοιχεία του πίνακα διαφαίνεται επίσης ότι οι παραστάσεις μπαλέτου και όπερας – από ξένες ομάδες – αποτέλεσαν σημαντικό συστατικό στοιχείο του προγραμματισμού της εκάστοτε διοργάνωσης αφού εμφανίζονταν σε εννέα και σε έξι διοργανώσεις της περιόδου 1993-2004. Ερωτήματα για τις δαπανηρές επιλογές στη διοργάνωση, όπως ήταν οι παραστάσεις μπαλέτου και όπερας, προέκυψαν μέσα από τη διαπίστωση ότι τα δύο αυτά είδη τέχνης ήταν τα πλέον δύσκολα και άγνωστα στον μέσο Ελληνοκύπριο θεατή. Οι εκδηλώσεις αυτές απευθυνόμενες σε ένα κοινό με ανύπαρκτες εμπειρίες και γνώσεις στην όπερα και το μπαλέτο, σε μια χώρα που δεν είχε καν τις σχετικές υποδομές για την ανάπτυξη και την προώθησή τους, μετέτρεπε σε ανέφικτο τον στόχο της προσέλκυσης αριθμητικά μεγάλου κοινού.<sup>202</sup> Μπροστά στην αμφισβήτηση των επιλογών των διοργανωτών, αυτοί απάντησαν ότι στόχος ήταν να δοθεί στο κοινό δυνατότητα πρόσβασης σε νέες πολιτιστικές εμπειρίες. Η αμφισβήτηση αυτή μεγεθύνεται λαμβάνοντας υπόψη ότι οι υλικές, τεχνικές, οικονομικές

<sup>201</sup> Στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ διοργανώθηκε το 2001 με τριετή ορίζοντα, ένας νέος θεσμός οι Κινηματογραφικοί Ορίζοντες με στόχο «την προβολή και προώθηση ενός κινηματογράφου ποιότητας που δεν είναι άμεσα προσιτός, μέσα από τα εμπορικά κυκλώματα διανομής [...] [υ]πεύθυνος για τη σύσταση και τη διεύθυνση του νέου κινηματογραφικού θεσμού, είναι ο Δημήτρης Εϊπίδης, διευθυντής των Νέων Οριζόντων του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης». Κινηματογραφικοί Ορίζοντες, 2001: 30. Σύμφωνα με επιστολή που εντοπίστηκε στο Αρχείο των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, το Θέατρο «Ριάλτο» ζήτησε από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες την επέκταση του θεσμού για ακόμη τρία χρόνια μέχρι να καταστεί διεθνής. Ντέτσερ, 2002.

<sup>202</sup> Η Κύπρος ακόμη μέχρι σήμερα δεν διαθέτει ομάδα επαγγελματιών χορευτών/τριών μπαλέτου για τακτικές παραστάσεις ούτε και Εθνική Ομάδα Μπαλέτου. Επίσης δεν διαθέτει Κρατική Όπερα ή κτήριο Κρατικής Όπερας.



προϋποθέσεις και απαιτήσεις για τις πολυπληθείς ομάδες συντελεστών στις δύο προαναφερόμενες μορφές τέχνης απορρόφησαν μεγάλα ποσά από τον προϋπολογισμό της διοργάνωσης, χωρίς την αναμενόμενη κοινωνική διάχυση του πολιτιστικού προϊόντος.

Παρά τα χαμηλά ποσοστά συμμετοχής του κοινού στη διοργάνωση, η διασφαλισμένη κρατική οικονομική ενίσχυση και η απουσία της άσκησης αυτοκριτικής – εκ μέρους των διοργανωτών – αποτέλεσαν τους λόγους συνέχισης των ίδιων αποτυχημένων επιλογών. Σύμφωνα με τα στοιχεία του παρακάτω πίνακα (αρ. 3), η επιχορήγηση αυξανόταν κάθε χρόνο. Επισημαίνεται ότι συγκρίνοντας το ποσό της πρώτης διοργάνωσης, του 1993 και της διοργάνωσης του 2004 παρατηρείται δεκαπλασιασμός του.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 3 – Προϋπολογισμός Πολιτιστικών Υπηρεσιών για τα ΚΥΠΡΙΑ από το 1993 –2004

ΕΤΟΣ	1993	1994	1995	1996	1997	1998
ΠΟΣΟ €	128,250	256,500	342,000	444,600	427,500	513,000

ΕΤΟΣ	1999	2000		2002	2003	2004
ΠΟΣΟ €	598,500	684,000	1,026,000	1,197,000	1,282,500	1,282,500

Σημ.: Τα στοιχεία που παρατίθενται στον πίνακα (αρ. 3) πάρθηκαν από τους προϋπολογισμούς των Πολιτιστικών Υπηρεσιών και τα μηνύματα των ετήσιων προϋπολογισμών του τμήματος. Άλλα στοιχεία βρέθηκαν στο αρχείο του Υπουργείου Οικονομικών της Κυπριακής Δημοκρατίας και έχουν τύχει επεξεργασίας για τους λόγους της έρευνας.

Η αύξηση του προϋπολογισμού για τα ΚΥΠΡΙΑ δεν μπορεί να αιτιολογηθεί στη βάση μιας τεκμηριωμένης αξιολόγησης αναφορικά με την προσέλευση κοινού ή στη βάση του κοινωνικού ή του πολιτιστικού οφέλους της. Η μόνη λογική εξήγηση που μπορεί να δοθεί είναι ότι η αύξηση ήταν το αποτέλεσμα της συγκυριακής βελτίωσης των δημόσιων οικονομικών, η οποία έδωσε στο κράτος την ευχέρεια για αύξηση των διαθέσιμων πόρων στον προϋπολογισμό των Πολιτιστικών Υπηρεσιών.

Στον φαύλο κύκλο της σπατάλης κρατικών οικονομικών πόρων και της αποτυχίας προσέλκυσης θεατών λόγω της ασυμβατότητας των εκδηλώσεων με τις ανάγκες του, οι διοργανωτές αντί να δράσουν παρεμβατικά στην υπέρβαση των εμποδίων που θα οδηγούσαν στη βελτίωση της προσβασιμότητας του κοινού, εξακολούθησαν απλά να κάνουν παρόμοιες επιλογές με τα ίδια χαμηλά επίπεδα προσέλευσης θεατών. Η προώθηση ενός σχεδίου δράσεων που να αφορά στην εκπαίδευση και στην ανάπτυξη νέου κοινού με στόχο την αύξηση της προσέλευσης νέων θεατών στο φεστιβάλ, δεν προωθήθηκε ποτέ. Η έναρξη «ενός διαλόγου με τους πολιτιστικούς φορείς για να ακουστούν απόψεις και εισηγήσεις και για να μπορέσει ο υπουργός με τους αρμόδιους λειτουργούς των

Πολιτιστικών Υπηρεσιών να διαμορφώσουν το πρόγραμμα αναδιοργάνωσης του θεσμού»<sup>203</sup> ως προϋπόθεση για τη διασφάλιση της μακροπρόθεσμης επιβίωσης του θεσμού και της εξυπηρέτησης του πολιτιστικού εκδημοκρατισμού, επίσης δεν τροχοδρομήθηκε από τους διοργανωτές. Τα πορίσματα έρευνας που διεξήγαγε το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου (ΔΙΘΚ), το 2002, ανέφεραν ότι η ένταξη εκπαιδευτικών προγραμμάτων και η διεξαγωγή επιμορφωτικών εργαστηρίων στις δράσεις πολιτιστικών φορέων μπορούσαν να βοηθήσουν στην ανάπτυξη νέου κοινού, αλλά αυτά δε λήφθηκαν υπόψη.<sup>204</sup>

Η ύπαρξη τεκμηριωμένης επιστημονικής μελέτης για την ανάλυση του προφίλ του κοινού που συμμετείχε στις εκδηλώσεις ξεκίνησε με την πάροδο του χρόνου να αναδεικνύεται ως αναγκαιότητα. Τα αποτελέσματά της θα έδιναν τις ορθές κατευθύνσεις για την καλύτερη αξιοποίηση της κρατικής πολιτιστικής επένδυσης. Αυτή η αναγκαιότητα αναδείχθηκε από το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα, το οποίο εισηγήθηκε πως «για να εξαχθούν σωστά συμπεράσματα χρειάζεται στατιστική έρευνα βασισμένη σε αριθμούς και στοιχεία. Υπολογίζεται ότι υπάρχουν 9000 θεατές το χρόνο επιπρόσθετα με τα 100-150 άτομα ανά παράσταση με προσκλήσεις [...] υπολογίζεται ότι ο κάθε θεατής της διοργάνωσης στοιχίζει στο κράτος 30 λ.Κ. (50 ευρώ)».<sup>205</sup> Η απουσία λεπτομερούς τήρησης στοιχείων αναφορικά με τα εισιτήρια που διατέθηκαν στην εκάστοτε εκδήλωση αποτελεί παράλειψη, η οποία δυσχεραίνει την προσπάθεια εξαγωγής συμπερασμάτων από τον σύγχρονο ερευνητή. Ταυτόχρονα, η απουσία στοιχείων με τους αριθμούς συμμετοχής θεατών καθιστούσε αδύνατη και τη λήψη διορθωτικών μέτρων για τη βελτίωση της διοργάνωση κατά τη φάση σχεδιασμού του προγράμματός της.

Ενδέχεται, ακόμη και αν τηρούνταν επιμελώς στο Κρατικό Αρχείο Κύπρου (ΚΑΚ) όλα τα αριθμητικά στοιχεία σχετικά με την προσέλευση κοινού στις διοργανώσεις, η μελέτη τους να μη διαφοροποιούσε την εικόνα που ήδη διαμορφώθηκε από τα διαθέσιμα στοιχεία του πίνακα 4. Η παραπάνω θέση προκύπτει από το γεγονός ότι οι παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της «εικόνας» της συμμετοχής δεν είχαν διαφοροποιηθεί στα χρόνια διεξαγωγής της διοργάνωσης για να προκύψουν σημαντικές αλλαγές στη συνολική αποτίμηση της προσέλευσης. Επιπλέον, όπως επισημάνθηκε από τους ίδιους τους διοργανωτές η απόπειρα συγκριτικής ανάλυσης των δεδομένων κατά έτος ήταν δύσκολο να γίνει, αφού «δεν είναι ο ίδιος ο αριθμός των παραστάσεων κάθε χρόνο και η χωρητικότητα των θεάτρων διαφοροποιείται από χρόνο σε χρόνο (π.χ. το Δημοτικό

---

<sup>203</sup> Καυκαρίδου, 2003: 96.

<sup>204</sup> Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου, 2002: 27-29.

<sup>205</sup> Σταυρινίδου, 2003b. Επιπρόσθετα αναφορικά με τη συμμετοχή κοινού σε πολιτιστικές εκδηλώσεις δεξ έρευνα Κέντρου Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege, Η Πολιτιστική ζωή στην Κύπρο. (1999).

Θέατρο Στροβόλου έχει χωρητικότητα 750 θέσεων, το Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας 1500 θέσεις)».<sup>206</sup>

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 4 – Συμμετοχικότητα και Εισιτήρια σε Πέντε Διοργανώσεις των ΚΥΠΡΙΩΝ

ΕΤΟΣ	Συνολικός αριθμός εισιτηρίων – θεατές	Συνολικές εισπράξεις (ευρώ)	Συνολικό κόστος κάθε διοργ. (ευρώ)	Συνολικός αριθμός εισιτηρίων θεατρικών παραστάσεων	Ποσοστό θεατών σε θεατρικές παραστάσεις
1994 (10 παραγωγές, 19 παραστάσεις από όλες τις τέχνες)	8577	65,000	256,650	4260 (2 θεατρικές παραγωγές με 6 παραστάσεις)	49,67%
1995 (7 παραγωγές, 19 παραστάσεις από όλες τις τέχνες)	10,874	86,000	342,000	5954 (2 θεατρικές παραγωγές με 5 παραστάσεις)	54,75%
1996 (7 παραγωγές, 15 παραστάσεις από όλες τις τέχνες)	8400	76,000	444,600	4260 (2 θεατρικές παραγωγές με 6 παραστάσεις)	50,71%
1997 (6 παραγωγές, 21 παραστάσεις από όλες τις τέχνες)	12,841	116,000	427,500	10664 (4 θεατρικές παραγωγές με 13 παραστάσεις)	82,89%
2003 (6 παραγωγές, 12 παραστάσεις από όλες τις τέχνες)	7289	60,000	1,282,500	1743 (1 θεατρική παραγωγή με 2 παραστάσεις)	23,91%

Σημ.: Η επεξεργασία των στοιχείων έγινε από την ερευνήτρια βάση δεδομένων που βρέθηκαν στο Κρατικό Αρχείο Κύπρου και στο Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.

Παρόλα αυτά, ο παραπάνω πίνακας δίνει κάποιες ενδείξεις για το εύρος της συμμετοχής στις εκδηλώσεις του θεσμού το οποίο κυμάνθηκε από τους 7,000 έως 12,000 θεατές, με μέσο όρο συμμετοχής τους 9,596 θεατές ανά διοργάνωση. Από την άλλη, τα έσοδα κυμάνθηκαν από τα 60,000 έως 116,000 ευρώ, με μέσο όρο τα 80,600 ευρώ. Από τον πίνακα 4 προκύπτει επίσης το συμπέρασμα ότι οι ελληνόφωνες θεατρικές παραστάσεις είτε από Κύπρο είτε από Ελλάδα αποτελούσαν τις πιο επιτυχημένες εκδηλώσεις του θεσμού σε σχέση με τη συμμετοχή του κοινού, με εξαίρεση το έτος 2003. Αν και οι

<sup>206</sup> Σταυρινίδου, 2003b.

θεατρικές παραστάσεις των ΚΥΠΡΙΩΝ είχαν να ανταγωνιστούν, από το 1998 και μετά, τις παραστάσεις του Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, αποδεικνύεται ότι αυτές εξακολούθησαν να έχουν σταθερά υψηλή προσέλευση κοινού και στις δύο διοργανώσεις. Αυτό το γεγονός επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό για την παρουσία ενός σταθερού θεατρικού κοινού στο νησί, σε αντίθεση με την απουσία κοινού στις άλλες μορφές τέχνης (π.χ. στο μπαλέτο, όπερα, κλασική μουσική). Σημαντικό ρόλο στην επιλογή παραστάσεων ελληνικού θεάτρου διαδραμάτισε η επισήμανση που έγινε μετά τον πρώτο Πολιτιστικό Σεπτέμβρη, η οποία αναφερόταν στο ότι η μειωμένη προσέλευση κοινού οφειλόταν στην απουσία παραστάσεων ελληνικού θεάτρου. Έτσι, ως διορθωτική ενέργεια οι διοργανωτές των ΚΥΠΡΙΩΝ ενέταξαν παραστάσεις θεάτρου από ελλαδικούς και κυπριακούς θιάσους σε όλες τις διοργανώσεις τους (δες στοιχεία πίνακα αρ. 4), με στόχο να διασφαλιστεί ότι κάποιες εκδηλώσεις θα είχαν αθρόα προσέλευση κοινού. Η ορθότητα της απόφασης επιβεβαιώθηκε το 1999 από τους διοργανωτές, οι οποίοι ανέφεραν ότι, «οι παραστάσεις ελληνικού θεάτρου πάντοτε είναι sold out».<sup>207</sup> Ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Λυκούργος Κάππας, αντιλαμβανόμενος με τη σειρά του τη σημασία των θεατρικών παραστάσεων για τη μαζική παρουσία θεατών στο φεστιβάλ, σε επιστολή του προς τον ομόλογό του Ευάγγελο Βενιζέλο, το 1998, ζήτησε επιχορήγηση από το ελληνικό κράτος για τη διευκόλυνση της συμμετοχής του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας και του πολυμελούς θιάσου του στο πλαίσιο των ΚΥΠΡΙΩΝ.<sup>208</sup> Επιπρόσθετα, η παρουσία της ελλαδικής θεατρικής δημιουργίας, εκτός από την εξασφάλιση θεατών στη διοργάνωση, συνέβαλε και στην περαιτέρω σύσφιξη των πολιτιστικών σχέσεων των δύο κρατών. Με αυτό τον τρόπο εξυπηρετούνταν ιδεολογικοί και πολιτικοί στόχοι της Δεξιάς διακυβέρνησης, με πρωτεύοντα αυτόν που αφορούσε στην ενίσχυση της ελληνοκεντρικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων.<sup>209</sup>

### 5.3. Οι Ελληνοκύπριοι Δημιουργοί στη Διοργάνωση

<sup>207</sup> Μολέσκης, 1999. Σε κάθε διοργάνωση περιλαμβάνονταν ο σύγχρονος χορός, όμως δεν υπάρχουν στοιχεία σχετικά με τη συμμετοχή κοινού σε αυτές τις παραστάσεις.

<sup>208</sup> Κάππας, 1998.

<sup>209</sup> Οι θεατρικές παραστάσεις στα ΚΥΠΡΙΑ προήλθαν κυρίως από ελλαδικές παραγωγές από τα δημοτικά περιφερειακά θέατρα (ΔΗΠΕΘΕ), το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας και το Θέατρο Τέχνης. Το ρεπερτόριο ήταν από το αρχαίο ελληνικό δραματολόγιο (κωμωδία ή τραγωδία). Οι διοργανωτές των ΚΥΠΡΙΩΝ αγόραζαν επιπλέον από τον ΘΟΚ, τον κρατικό θεατρικό φορέα, τη θερινή παραγωγή του, με την οποία συμμετείχε στο Φεστιβάλ Επιδάουρου ή στο Φεστιβάλ Αθηνών. Εντάσσοντάς την στο πρόγραμμα του φεστιβάλ ικανοποιούσαν και τον στόχο της προβολής της εγχώριας θεατρικής παραγωγής. Η συγκεκριμένη οικονομική συνδιαλλαγή, ανάμεσα σε διοργανωτές (Πολιτιστικές Υπηρεσίες) και ΘΟΚ προκαλούσε δυσφορία στους ίδιους τους λειτουργούς των Πολιτιστικές Υπηρεσίες αλλά και στην υπουργό Παιδείας, Κλαίρη Αγγελίδου, η οποία διερωτήθηκε γιατί «δεν θα μπορούσε π.χ. ο ΘΟΚ να εμπλακεί ουσιαστικά στην πραγματοποίηση του Φεστιβάλ αντί να βλέπει τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες ως ανταγωνιστή του ή πελάτη που αγοράζει;». Παναγιώτου, 1994.

Οι διοργανωτές του διεθνούς φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ εξαγγέλλοντας τους στόχους του πρώτου φεστιβάλ, όπως ήδη αναφέρθηκε, υποστήριξαν την ανάπτυξη της εγχώριας πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής μέσα από την παροχή κινήτρων στους Ελληνοκύπριους δημιουργούς για παρουσίαση της δουλειάς τους. Τον πρώτο χρόνο της διοργάνωσης (1993) σχετικά δημοσιεύματα επικρότησαν τα σημάδια υλοποίησης του παραπάνω στόχου και ανέφεραν ότι, «κάποια καλά σημάδια εξάλειψης του κακού [η απουσία των εγχώριων καλλιτεχνών] φαίνονται τώρα αφού στο φετινό φεστιβάλ παρουσιάζονται περισσότεροι Ελληνοκύπριοι δημιουργοί και μάλιστα θα γίνει παραγωγή ειδικά για το φεστιβάλ της όπερας *Παλιάτσοι* με τη Λυρική Σκηνή Κύπρου. Του χρόνου αναφέρθηκε στη διάσκεψη θα γίνει παραγωγή του έργου του Φαίδρου Καβαλλάρη *Αφροδίτη Κυπρογένεια* στηριγμένο σε ποιήματα της Σαπφούς».<sup>210</sup> Τα στοιχεία στον παρακάτω πίνακα αρ. 5 αποδεικνύουν, όμως, ότι με την πάροδο των χρόνων ο αριθμός των εκδηλώσεων από ξένες καλλιτεχνικές ομάδες υπήρξε εμφανώς μεγαλύτερος από τον αντίστοιχο αριθμό των ελληνοκυπριακών. Οι εγχώριες συμμετοχές αποτελούσαν την εξαίρεση του κανόνα, με τρεις ελληνοκυπριακές παραγωγές στην καλύτερη χρονιά εκπροσώπησής τους. Ως εκ τούτου, η εγχώρια καλλιτεχνική κοινότητα εξέφρασε – εκ νέου – τις έντονες διαμαρτυρίες της για αυτή την εξέλιξη.

**ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 5 – Εξωτερικές και Εγχώριες Παραγωγές στο Πλαίσιο του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ**

ΕΤΟΣ	1993	1994	1995	1996	1997	1998
<b>ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ</b>	4	8	6	6 + 1 συμπαραγωγή με ντόπιους καλλιτέχνες	5	7
<b>ΝΤΟΠΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ</b>	1	2	1		1	2

ΕΤΟΣ	1999	2000	2001	2002	2003	2004
<b>ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ</b>	8	6 + 1 συμπαραγωγή με ντόπιους καλλιτέχνες	8	8	5	11
<b>ΝΤΟΠΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ</b>	1		2	1	1	3

Η αρμόδια υπηρεσία αναζήτησε τρόπους για την «ενεργότερη συμμετοχή Κυπρίων καλλιτεχνών στα ΚΥΠΡΙΑ, με εκπόνηση μελέτης για επιχορήγηση μιας κυπριακής παραγωγής στο φεστιβάλ»,<sup>211</sup> χωρίς να τα καταφέρει να διαφοροποιήσει την κατάσταση μέσα στη δεκαετία του 1990-2000. Η απουσία προβολής «της σύγχρονης κυπριακής

<sup>210</sup> Σχίζα, 1993α: 8.

<sup>211</sup> Στυλιανού, 1995.

δημιουργίας και της σύγχρονης Κύπρου»<sup>212</sup> στο πλαίσιο της διοργάνωσης παραπέμπει στον ιστορικά αποδεδειγμένο εγκλωβισμό της πολιτείας να δώσει ουσιαστικά κίνητρα στους εγχώριους καλλιτέχνες, προβάλλοντας ως αίτια θεσμικά και οικονομικά κολλήματα. Τα πραγματικά της, όμως, κολλήματα ήταν ιδεολογικής φύσης, τα οποία σε συνδυασμό με την αδυναμία των πολιτικών και κρατικών αξιωματούχων να αντιληφθούν τον ουσιαστικό ρόλο του πολιτισμού, η καλλιτεχνική δημιουργία στο νησί οδηγείτο στην αδρανοποίηση.<sup>213</sup> Η απουσία προώθησης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας των Ελληνοκυπρίων, εκτός από την αποθάρρυνση που επέφερε στην ανάδειξη της καλλιτεχνικής κοινότητας του νησιού, συνέβαλε επίσης αρνητικά στην προσέλευση εγχώριου κοινού στις εκδηλώσεις.

Στη δημοσιογραφική διάσκεψη για την παρουσίαση του προγράμματος των ΚΥΠΡΙΩΝ του 1996, ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Ουράνιος Ιωαννίδης, ρωτήθηκε από δημοσιογράφο για τους λόγους απουσίας των Ελληνοκύπριων δημιουργών από τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ. Η απάντηση του υπουργού ήταν ότι αυτό συνέβαινε διότι τη συγκεκριμένη χρονιά (1996) δεν υπήρξαν προτάσεις από εγχώριους δημιουργούς, ενώ για τον επόμενο χρόνο δήλωσε ότι υπήρχαν ήδη δύο προτάσεις, οι οποίες θα μελετούνταν.<sup>214</sup> Με τη συνέχιση της απουσίας Ελληνοκύπριων δημιουργών από το 1996 έως το 2003 και την εντονότερη παρουσία ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ομάδων, τα επιχειρήματα της πολιτείας εστίασαν στην ανάγκη του κράτους για προώθηση της διεθνούς συνεργασίας σε πολιτιστικό επίπεδο λόγω και της επικείμενης ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση και της ανάγκης για ενίσχυση της ευρωπαϊκής διάστασης της ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Έγινε αναφορά στο ότι, «η αρχή του 21<sup>ου</sup> αιώνα που χαρακτηρίζεται από το πνεύμα της Ενωμένης Ευρώπης [...] [β]ρίσκει το υπουργείο

---

<sup>212</sup> Σχίζα, 1993c: 8.

<sup>213</sup> Η αναφορά σε πολιτικούς αφορά κυρίως στα πενήντα έξι μέλη της κυπριακής βουλής, τους υπουργούς και όσους κατέχουν θέση με πολιτική επιρροή. Οι Ελληνοκύπριοι πρωταγωνιστές στην πολιτική προέρχονται κυρίως από την αστική τάξη και δεν κατέχουν κανένα σημαντικό «πολιτισμικό κεφάλαιο» για ιστορικούς λόγους που σχετίζονται με την υποτονική ανάπτυξη της αστικής τάξης εξαιτίας της παρατεταμένης αποικιοκρατίας αλλά και των πολιτικοοικονομικών συνθηκών που επικράτησαν. Αυτά τα ελλείμματα καθορίζουν και τη στάση τους σχετικά με τον ρόλο του πολιτισμού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην κοινωνία. Η ελάχιστη ενασχόλησή τους με τα πολιτιστικά πεπραγμένα αποτελούσε παράγοντα ενίσχυσης της άγνοιάς τους για τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Κριτικό σημείωμα στον τύπο με αφορμή την απροσδόκητα αθρόα προσέλευση πολιτικών, δημοσιογράφων, βουλευτών και πρέσβων στα εγκαίνια έκθεσης ζωγραφικής του υπουργού οικονομικών Γιώργου Συρίμη, της κυβέρνησης Βασιλείου (1987-1993), έψεξε την αδιαφορία των πολιτικών για τις τέχνες ευρύτερα και ταυτόχρονα επισήμανε την «εργαλειοποίηση» του πολιτισμού με στόχο την προβολή των πολιτικών και την επικαιροποίηση των πολιτικών θέσεων τους. Σύμφωνα με το δημοσίευμα «για τους περισσότερους παρευρισκόμενους η παρουσία τους στην έκθεση δεν ήταν γιατί ένιωθαν μια απερίφραστη ανάγκη να δουν έργα τέχνης, διαφορετικά, αλλιώς θα τους βλέπαμε σε όλες τις εκθέσεις. Διαφορετικά όλοι αυτοί θα είχαν ερωτήματα γύρω από θέματα πολιτισμού και της ένταξης που βρίσκεται το ενδιαφέρον μας για τις τέχνες. Διαφορετικά θα διερωτούνταν γιατί δεν προωθείται το σχέδιο δημιουργίας του Πολιτιστικού Κέντρου, ενός Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, μιας αξιοπρεπούς βιβλιοθήκης, γιατί μειώνονται οι ώρες διδασκαλίας της τέχνης στο γυμνάσιο και το λύκειο». Ξαφνικά όλοι έγιναν φιλότεχνοι, 1990: 4. Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης, Κώστας Δημητρίου, σημειώνει ότι οι πολιτικοί παρέμβαναν στον χώρο των τεχνών και ειδικότερα του θεάτρου την περίοδο των προσλήψεων στον ημικρατικό οργανισμό για να τύχουν εργοδότησης ή ανανέωσης συμβολαίου ηθοποιού που προέρχονταν από τον ανάλογο πολιτικό χώρο, καθώς είναι «μετρημένοι στα χέρια του ενός χεριού είναι οι πολιτικοί που παρακολουθούν θέατρο τακτικά». Είναι της μόδας να κατηγορείται ο ΘΟΚ, 1995: 39.

<sup>214</sup> Κύπρια, 1996.

Παιδείας και Πολιτισμού να δίνει έμφαση στον πολιτισμό των πολιτισμών [...] [μ]έσα σε αυτά τα πλαίσια εντάσσεται η προσπάθεια του υπουργείου να αναβαθμίζει διαρκώς την ποιότητα του Φεστιβάλ, δίδοντας μεγάλη σημασία στον ρόλο που αυτό διαδραματίζει τόσο στο πολιτιστικό γίνεσθαι του τόπου όσο και στην προώθηση της διεθνούς πολιτιστικής συνεργασίας».<sup>215</sup>

Ταυτόχρονα, το φεστιβάλ επιδιώκοντας την ενίσχυση της ελληνοκεντρικής διάστασης της ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους, εξαιτίας των πολιτικών εξελίξεων στο Κυπριακό και της διαμόρφωσης των πολιτικών ισορροπιών στο εσωτερικό του νησιού, προώθησε την παρουσία Ελλαδιτών καλλιτεχνών κυρίως μέσω της φιλοξενίας ελλαδικών θεατρικών παραστάσεων και μουσικών συναυλιών. Οι κυπριακές συμμετοχές στη διοργάνωση περιορίστηκαν στη συμμετοχή του ΘΟΚ με την καλοκαιρινή θεατρική παραγωγή του, τις μουσικές συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας Κύπρου και τις συναυλίες Ελληνοκυπρίων μουσικών με καριέρες στο εξωτερικό, όπως ήταν ο Χρίστος Πήττας και ο Φαίδρος Καβαλλάρης.

Οι διαπιστώσεις σχετικά με την ώθηση που έπρεπε να δοθεί «στην κυπριακή καλλιτεχνική παραγωγή και στις συνεργασίες των Ελληνοκυπρίων δημιουργών με ξένους καλλιτέχνες και συγκροτήματα»<sup>216</sup> δεν κινητοποιήσαν προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης των κινήτρων για συμμετοχή εγχώριων καλλιτεχνών στον θεσμό. Αυτό προκύπτει μέσα από τα στοιχεία του παραπάνω πίνακα (αρ. 5). Η διαπίστωση της απουσίας ουσιαστικών κινήτρων που να ενθαρρύνουν την παρουσία Ελληνοκύπριων καλλιτεχνών στον θεσμό εντοπίζεται στη δήλωση ότι, «δεν είδαμε κανένα οργανωτή να επιδοτεί κανένα Κύπριο δημιουργό ή συγκρότημα για να δημιουργήσει αποκλειστικά για τις ανάγκες του φεστιβάλ»<sup>217</sup>. Η ευθύνη για την απουσία εγχώριων καλλιτεχνών από τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ βάραινε, σύμφωνα με δημοσίευμα, όσους ενασχολούνταν με τα σχετικά θέματα στο αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα, αφού αυτό «συνεχίζει να μη δίνει ευκαιρίες για προώθηση κυπριακών παραγωγών από κύπριους δημιουργούς οι οποίες να μπορούν να παρουσιαστούν στα πλαίσια των ΚΥΠΡΙΩΝ»,<sup>218</sup> παρόλο που Ελληνοκύπριοι καλλιτέχνες «έκαναν προτάσεις (στους διοργανωτές του φεστιβάλ), οι οποίες όμως απορρίφθηκαν».<sup>219</sup> Με την πάροδο των διοργανώσεων, η συνέχιση της απουσίας εγχώριων δημιουργών από το φεστιβάλ ανάγκασε τον υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, Πεύκιο Γεωργιάδη, να θέσει με τον πλέον επίσημο τρόπο ως στόχο της πολιτείας όπως «στα ΚΥΠΡΙΑ του 2004 δοθεί η ευκαιρία συμμετοχής, κατά το δυνατό τρόπο, των κύπριων δημιουργών και των κυπριακών

<sup>215</sup> Εναλλακτική πρόταση πολιτισμού, 2002: 22.

<sup>216</sup> Νικήτα, 2003.

<sup>217</sup> Σχίζα, 1993b: 8.

<sup>218</sup> Μαραγκού, 1997: 32.

<sup>219</sup> Σχίζα, 1993b: 8.

σημάτων, χωρίς να αναιρείται ο διεθνής χαρακτήρας του Φεστιβάλ». <sup>220</sup> Από τον σχετικό πίνακα διαφαίνεται ότι το 2004 υπήρξε όντως μια καλύτερη χρονιά για τις εγχώριες συμμετοχές στη διοργάνωση με τρεις εκδηλώσεις στον θεσμό.

#### **5.4. Η Προβολή των Εκδηλώσεων**

Παρότι όλα τα τοπικά μέσα μαζικής ενημέρωσης (περιοδικά, εφημερίδες, ραδιόφωνο, τηλεόραση) αποτελούσαν τον δίαυλο ενημέρωσης του εν δυνάμει εγχώριου κοινού με τις εκδηλώσεις της διοργάνωσης, ανάλογες ενέργειες για τη διεθνή προβολή της στο εξωτερικό δεν υπήρξαν. <sup>221</sup> Αναφορικά με την προβολή των εκδηλώσεων ξοδεύταν το 25-30% του συνολικού προϋπολογισμού του φεστιβάλ. <sup>222</sup> Η προβολή γινόταν μέσα από διαφημίσεις στον καθημερινό έντυπο τύπο και στα μηνιαία και εβδομαδιαία περιοδικά. Η ανάρτηση των εκδηλώσεων της διοργάνωσης στις ημερήσιες εφημερίδες περιοριζόταν σε ένα μονόστηλο αναφοράς με ελάχιστες λέξεις στις εσωτερικές τους σελίδες, όπου βρισκόταν η πολιτιστική ατζέντα της μέρας, χωρίς κάποια κριτική ανάλυση. Στις ανακοινώσεις αυτές γινόταν αναφορά στον τίτλο της εκδήλωσης, τον χώρο και τον χρόνο διεξαγωγής της. Επίσης περιλαμβάνονταν και μια μικρή περίληψη του έργου, εφόσον επρόκειτο για θεατρικές παραστάσεις. Στις περιπτώσεις συμμετοχής ενός ελλαδικού θεατρικού θιάσου με πρωταγωνιστές ηθοποιούς, οι οποίοι ήταν γνωστοί τηλεοπτικοί πρωταγωνιστές, οι εφημερίδες φιλοξενούσαν, συνήθως, στις κυριακάτικες εκδόσεις τους εκτενείς συνεντεύξεις τους. Με αυτό τον τρόπο προβαλλόταν άμεσα η παράσταση που θα πραγματοποιείτο στο πλαίσιο της διοργάνωσης. Επίσης προβολή γινόταν από τα ραδιοφωνικά κανάλια και τηλεοπτικούς σταθμούς που ήταν χορηγοί επικοινωνίας της εκάστοτε διοργάνωσης. Τα ραδιοφωνικά μηνύματα ή οι τηλεοπτικές διαφημίσεις αφορούσαν μια γενική ανακοίνωση σχετικά με τη διεξαγωγή της διοργάνωσης ή μιας μεμονωμένης εκδήλωσης του φεστιβάλ.

Σε κάθε διοργάνωση μέσω της διαδικασίας της ανάθεσης, ένας Ελληνοκύπριος εικαστικός καλλιτέχνης αναλάμβανε τον σχεδιασμό της αφίσας του φεστιβάλ. Η αφίσα

---

<sup>220</sup> Κυπριακό χρώμα με διεθνή χαρακτήρα, 2004: 30.

<sup>221</sup> Η διοργάνωση μπορούσε να επιτύχει διεθνή προβολή χωρίς ιδιαίτερο οικονομικό κόστος, αν αυτή γινόταν μέλος στον Ευρωπαϊκό Σύνδεσμο Φεστιβάλ (European Festival Association – EFA). Ο EFA ιδρύθηκε το 1952 στη Γενεύη και έχει υπό την αιγίδα του φεστιβαλικούς οργανισμούς από όλη την Ευρώπη. Αποτελεί τον παλαιότερο πολιτιστικό δίκτυο στην Ευρώπη και η ίδρυσή του υπήρξε πρωτοβουλία του μαέστρου Igor Markevitch και του φιλόσοφου Denis de Rougemont. Σε αυτό συμμετέχουν διεθνή ευρωπαϊκά φεστιβάλ από 38 χώρες και έχει διασυνδέσεις με εκατό άλλα διεθνή φεστιβάλ στην Ευρώπη. Διαθέτει εμπειρίες και καλές πρακτικές στη διαχείριση και τη διοργάνωση φεστιβάλ και μπορούσε, εκτός από την προβολή των εκδηλώσεων των ΚΥΠΡΙΩΝ μέσω της ιστοσελίδας του σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, να βοηθήσει στην αύξηση της προσέλκυσης πολιτιστικού τουρισμού στο νησί. Πληροφορίες που προέκυψαν από τη συνέντευξη με τη διευθύντρια του οργανισμού European Festival Association (EFA) Kathrin Deventer, στις 8.7.2011 στο γραφείο του EFA, House of Culture, Βρυξέλλες.

<sup>222</sup> Παρασκευάς, 2000.



αποτελούσε το σήμα κατατεθέν του φεστιβάλ και με αυτή προβαλλόταν η διοργάνωση στα διάφορα έντυπα (πρόγραμμα διοργάνωσης, feuilles volantes). Στη διοργάνωση του 2002, η αφίσα δεν έτυχε ευνοϊκής υποδοχής, αφού όπως γράφτηκε «ούτε ερασιτεχνικό ή μαθητικό δεν μπορεί να το ονομάσει κανείς. Είναι άσχημο να βγαίνει προς τα έξω ένα τέτοιο έκτρωμα από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, υπηρεσίες που υποτίθεται έχουν λόγο στα εικαστικά δρώμενα και γνωρίζουν από πρώτο χέρι την εικαστική κυπριακή δημιουργία»,<sup>223</sup> αναδεικνύοντας την ανάγκη για μια διαφανή διαδικασία επιλογής της καλύτερης πρότασης με την προκήρυξη διαγωνισμού ανάμεσα σε εγχώριους εικαστικούς.

Η διοργάνωση παρουσιάστηκε ανέτοιμη να συμβαδίσει με τη ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας στον χώρο της ενημέρωσης με τη διάδοση της χρήσης του διαδικτύου. Τα διαρθρωτικά προβλήματα με σημαντικότερο την απουσία καλλιτεχνικού διευθυντή και τις συνθήκες πλήρους εξάρτησης του τμήματος από το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού και το πολιτικό σύστημα ευρύτερα, αφαίρεσε από τους διοργανωτές την ευελιξία στις αποφάσεις τους σχετικά με τη δημιουργία ξεχωριστής ιστοσελίδας για το φεστιβάλ. Η μοναδική δυνατότητα διαδικτυακής προβολής των εκδηλώσεων δινόταν μέσω ανάρτησης σχετικών ανακοινώσεων στη χαοτική – σε μέγεθος και συνδέσμους (web-links) – ιστοσελίδα του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Η απουσία μιας ανεξάρτητης – διαχειριστικά – ιστοσελίδας αποτέλεσε τροχοπέδη στην αποτελεσματική προβολή της διοργάνωσης και ακύρωσε τη δυνατότητα επικαιροποίησης αλλαγών, οι οποίες συχνά αφορούσαν πρακτικά ζητήματα όπως η ενημέρωση του κοινού για αλλαγές στις ημερομηνίες και στους χώρους των εκδηλώσεων.

## **5.5. Πολιτιστική Αποκέντρωση και Γεωγραφική Διασπορά Εκδηλώσεων**

### **5.5.1. Οι Εκδηλώσεις στην Πάφο**

Η έλλειψη πολιτιστικών χώρων<sup>224</sup> με τις απαραίτητες υλικοτεχνικές υποδομές στις διάφορες πόλεις της Κύπρου επέδρασε καταλυτικά σε μια ισότιμη γεωγραφική διασπορά

---

<sup>223</sup> Διεθνές Φεστιβάλ τα Κύπρια, 2002: 8. Επίσης σχετική επισήμανση κάνει και η σκηνοθέτιδα Μαρία Καρσερά «όσον αφορά στον τρόπο παρουσίασης των εκδηλώσεων και το image που θα βγει προς τα έξω, λείπει η φαντασία στο πώς θα γίνουν οι αφίσες ή το εξώφυλλο του προγράμματος. Θα ήταν καλό αν ήταν λίγο πιο σύγχρονα για να ελκύνουν περισσότερο και το θεατή», Αντί-θέση, 2002: 42.

<sup>224</sup> Το κυπριακό κράτος διαχρονικά «πάσχει» από έλλειψη υλικών πολιτιστικών υποδομών, αφού ακόμη μέχρι σήμερα δεν κατάφερε να αποκτήσει ένα Αρχαιολογικό Μουσείο για να στεγάσει τις κυπριακές αρχαιότητες, ή ένα Μουσείο Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης για να εκτίθενται τα έργα της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας. Η απουσία κατάλληλων χώρων έκθεσης των έργων είχε ως αποτέλεσμα αυτά να φυλάσσονται σε ακατάλληλες αποθήκες και να υφίστανται φθορά. Σχίζα, 2011ε: 1. Την έλλειψη αρωγής του κράτους για τον πολιτισμό επισήμανε και η Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Κλαίρη Αγγελίδου, το 1995, καθώς οι συνάδελφοι της υπουργοί δεν ενέκριναν τις προτάσεις της αναφορικά με τη δημιουργία υποδομών στον πολιτισμό. Συγκεκριμένα, όπως ανέφερε «οι επιδιώξεις έμειναν οράματα αφού το υπουργείο μετονομάστηκε σε Υπουργείο Πολιτισμού χωρίς να είναι όμως στην πραγματικότητα. [...] δεν έχουμε ούτε τις

των εκδηλώσεων του φεστιβάλ, ΚΥΠΡΙΑ. Οι ελλείψεις εντοπίζονται κυρίως στην Πάφο αλλά και τη Λάρνακα και αυτές αφαίρεσαν από τις συγκεκριμένες πόλεις τη δυνατότητα φιλοξενίας πολλών εκδηλώσεων. Οι Δήμοι Πάφου και Λάρνακας εξέφρασαν με επιστολές τη διαμαρτυρία τους προς τη διοργανώτρια υπηρεσία και τον πολιτικό προϊστάμενο της, τον εκάστοτε υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, για τη μη περίληψή τους στο πρόγραμμα των εκδηλώσεων τόσο κατά την περίοδο του Πολιτιστικού Σεπτεμβρίου όσο και μετέπειτα με τα ΚΥΠΡΙΑ. Ο δήμαρχος Πάφου, Αντρέας Αταλιώτης, το 1993, με επιστολή του στην υπουργό, Κλαίρη Αγγελίδου, εξέφρασε την άποψη ότι, «η μη περίληψη της Πάφου στο πρόγραμμα των εκδηλώσεων του Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ αποτελεί ενέργεια που δεν συνάδει με τον στόχο της πολιτιστικής αποκέντρωσης» και επιπρόσθετα αναφέρθηκε και στο δικαίωμα συμμετοχής των δημοτών της πόλης του στα πολιτιστικά αγαθά.<sup>225</sup> Παράλληλα επικαλέστηκε την πλούσια πολιτιστική κληρονομιά της Πάφου αλλά και την έντονη τουριστική κίνηση της πόλης, η οποία μπορούσε να δράσει ευεργετικά στην προσέλευση κοινού στις εκδηλώσεις. Το 1995 ο Δήμος Πάφου διαμαρτυρήθηκε – εκ νέου – με επιστολή του δημάρχου της στην Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, Αγγελίδου, αναφέροντάς της ότι, «ο αποκλεισμός της πόλης προσλαμβάνει χαρακτήρα μειωτικής αδικίας και ατυχούς προσέγγισης ενός θέματος ουσιώδους».<sup>226</sup> Στην απάντησή της η υπουργός απευθυνόμενη στον βουλευτή Πάφου, Γιαννάκη Ομήρου, απαρίθμησε τους λόγους αποκλεισμού της πόλης. Ανάφερε ότι η έλλειψη κατάλληλων υποδομών για τη φιλοξενία μεγάλων παραγωγών στην πόλη αλλά και το οικονομικό κόστος της μετακίνησης πολύπλοκων σκηνικών μεγάλων παραγωγών ήταν οι βασικοί λόγοι αποκλεισμού της από τις εκδηλώσεις του φεστιβαλικού θεσμού.<sup>227</sup>

Από τα στοιχεία του παρακάτω πίνακα αρ. 6 διαφαίνεται συχνά η παντελής απουσία της Πάφου από τον προγραμματισμό του φεστιβάλ. Στα ΚΥΠΡΙΑ του 1992, 1993, 1994, 1994, 1995, 1996 και του 1999 καμιά εκδήλωση του φεστιβάλ δε διοργανώθηκε στην Πάφο. Η δυσφορία των τοπικών αρχών για πολιτιστικό παραγκωνισμό της πόλης, παρόλα αυτά δε συνοδεύτηκε από αιτήματα προς το κεντρικό κράτος και τις αρμόδιες υπηρεσίες για τη δημιουργία πολιτιστικών υποδομών, η απουσία των οποίων ήταν η αιτία του

---

δυνατότητες, ούτε τα οικονομικά μέσα, ούτε τα έργα υποδομής για να γίνουμε υπουργείο Πολιτισμού. Δεν έχουμε τους κατάλληλους χώρους [...] δεν νοείται χώρα του 2000 που διεκδικεί την ένταξη της στην Ευρώπη να μην έχει τα βασικά». Στη συζήτηση του προϋπολογισμού στη Βουλή των Αντιπροσώπων για τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, το 1996, η ίδια υπουργός, επισήμανε την έλλειψη υλικών πολιτιστικών υποδομών τονίζοντας πως «δεν έχουμε χώρους για να παρουσιάσουμε τη συμφωνική μας ορχήστρα, δεν έχουμε Πινακοθήκη και μένουν οι πίνακες κλειστοί μέσα στα υπόγεια, δεν έχουμε Κρατική Πινακοθήκη». Σχίζα, 1995: 27. Η δυστοκία για επίλυση των προβλημάτων ενδέχεται να μην αφορά τόσο στο οικονομικό μέρος όσο την απουσία βούλησης για αποφάσεις και την απουσία έγκαιρου προγραμματισμού, συνεπεία της διαχρονικής απουσίας στρατηγικής στον τομέα.

<sup>225</sup> Αταλιώτης, 1993.

<sup>226</sup> Αταλιώτης, 1995.

<sup>227</sup> Απαντητική επιστολή στον Δήμαρχο Πάφου για το ζήτημα της μη περίληψης της Πάφου στα ΚΥΠΡΙΑ, Αγγελίδου (1995). Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη σήμερα, η Πάφος παραμένει η μόνη πόλη στην Κύπρο χωρίς Δημοτικό Θέατρο, παρά το γεγονός ότι έχει πάρει το χρίσμα της Ευρωπαϊκής Πολιτιστικής Πρωτεύουσας για το 2017.

αποκλεισμού της από τις εκδηλώσεις. Στις διοργανώσεις του 1998 και του 2000 έγιναν τρεις εκδηλώσεις του φεστιβάλ στην Πάφο, το 1997, το 2003 και το 2004 έγιναν δύο, ενώ το 2001 και το 2002 έγινε μόνο μια εκδήλωση. Οι εκδηλώσεις πραγματοποιήθηκαν εφόσον οι καιρικές συνθήκες τον μήνα Σεπτέμβρη το επέτρεπαν σε υπαίθριους χώρους που διέθετε η πόλη.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 6 – Αριθμός Παραστάσεων στην Πάφο στα Πλαίσια των Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004

Έτος	1992 (Πολιτιστικός Σεπτέμβρης)	1993	1994	1995	1996	1997
Αριθμός Παραστάσεων	Καμία	Καμία	Καμία	Καμία	Καμία	2

Έτος	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Αριθμός Παραστάσεων	3	Καμία	3	1	1	2	2

Σημ.: τα στοιχεία προέκυψαν από τη μελέτη των προγραμμάτων του φεστιβάλ.

Το κλίμα αντιπαράθεσης μεταξύ Δήμου Πάφου και Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού για την απουσία του φεστιβάλ από την πολιτιστική ζωή της Πάφου ανατράπηκε, παροδικά, το 1997 με τον προγραμματισμό δύο εκδηλώσεων στην πόλη. Εκφράζοντας την ευαρέσκειά του για αυτή την εξέλιξη, ο δήμαρχος της Πάφου, Φειδίας Σαρίκας, απέστειλε σχετική επιστολή στην υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, όπου της ανέφερε ότι, «η ενέργειά σας να περιλάβετε στη διοργάνωση την Πάφο αποτελεί έμπρακτη ανταπόκριση στην ανάγκη για πολιτιστική αποκέντρωση και κρατική αρωγή προς εμπλουτισμό του τουριστικού προϊόντος με εκδηλώσεις υψηλών καλλιτεχνικών προδιαγραφών».<sup>228</sup>

Οι αρμόδιοι πολιτιστικοί λειτουργοί και οι κρατικοί αξιωματούχοι στην πρωτεύουσα συναίνεσαν το 1999 στην οικονομική στήριξη ενός νέου ετήσιου φεστιβαλικού θεσμού στην πόλη, το φεστιβάλ Paphos Aphrodite Festival (χρονιά έναρξης το 1999) με θεματικό άξονα την όπερα, αναφορά στο οποίο γίνεται σε επόμενη ενότητα. Επιπλέον την ίδια περίοδο το κράτος μέσω του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος ενέκρινε την επιχορήγηση του Διεθνούς Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, το οποίο πραγματοποιούσε εκδηλώσεις του στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου. Οι δύο νέοι φεστιβαλικοί θεσμοί επιχορηγημένοι από τον κρατικό προϋπολογισμό διασκέδασαν περαιτέρω τις διαμαρτυρίες των τοπικών παραγόντων αναφορικά με τον πολιτιστικό παραγκωνισμό της Πάφου.

### 5.5.2. Οι Εκδηλώσεις στη Λάρνακα

<sup>228</sup> Σαρίκας, 1997.

Ο Δήμος Λάρνακας εξέφρασε επίσης με επιστολές του προς το αρμόδιο υπουργείο-διοργανωτή του φεστιβάλ τη δυσαρέσκειά του για την «πλήρη παραγνώρισή της πόλης κατά την κατανομή των διαφόρων εκδηλώσεων των ΚΥΠΡΙΩΝ».<sup>229</sup> Στην επιστολή του δημάρχου με θέμα τον αποκλεισμό της πόλης από τις εκδηλώσεις, η διευθύντρια των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Ελένη Νικήτα, απάντησε απαριθμώντας τους λόγους φιλοξενίας εκδηλώσεων στις διάφορες πόλεις, «το Υπουργείο επιχορηγεί τις εκδηλώσεις που προτείνουν ιδιωτικοί φορείς, οι οποίοι επιλέγουν τον χώρο που θα τις παρουσιάσουν ανάλογα με το πού πιστεύουν ότι θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού. Η περιοδεία μεγάλων εκδηλώσεων όπως αυτών των ΚΥΠΡΙΩΝ προϋποθέτει μεγάλα κόστη».<sup>230</sup> Σύμφωνα με τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες οι διοργανωτές αναζητούσαν τρόπους μείωσης του κόστους των εκδηλώσεων και αύξησης της προσέλευσης του κοινού. Την ίδια στιγμή έθεσαν ως βασική προϋπόθεση την ύπαρξη συγκεκριμένων τεχνικών προδιαγραφών στους χώρους φιλοξενίας των εκδηλώσεων για ένα καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα.<sup>231</sup>

Η Λάρνακα φιλοξένησε περισσότερες εκδηλώσεις από την Πάφο στο πλαίσιο του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Οι πολιτιστικές υποδομές σε κτήρια και τεχνικό εξοπλισμό που απέκτησε σταδιακά η πόλη στα τέλη της δεκαετίας του 1980 ενίσχυσαν τις δυνατότητές της για φιλοξενία παραγωγών με υψηλές υλικοτεχνικές απαιτήσεις.<sup>232</sup> Καλύτερες χρονιές για την πόλη από άποψη φιλοξενίας εκδηλώσεων του θεσμού υπήρξαν το 1996, το 1998, το 2000 με τέσσερις εκδηλώσεις (βλ. πίνακα αρ. 7). Ακολούθως στα ΚΥΠΡΙΑ του 1997, του 1999 και του 2002 έγιναν τρεις εκδηλώσεις, ενώ στις διοργανώσεις του 1993, του 1995 και του 2003 μόλις δύο. Χειρότερες χρονιές για τη φιλοξενία εκδηλώσεων των ΚΥΠΡΙΩΝ στη Λάρνακα ήταν το 1994, το 2001 και το 2004 με μόνο μια εκδήλωση (βλ. πίνακα αρ. 7).

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 7 – Αριθμός Παραστάσεων στη Λάρνακα στο Πλαίσιο των Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1993-2004

Έτος	1992 (Πολ. Σεπτ.)	1993	1994	1995	1996	1997	1998
Αριθμός Παραστάσεων	2	2	1	2	4	3	4

Έτος	1999	2000	2001	2002	2003	2004

<sup>229</sup> Σχίζα, 2004b: 30.

<sup>230</sup> Σχίζα, 2004b: 30.

<sup>231</sup> Ο.π.

<sup>232</sup> Σχετική αναλυτική αναφορά στις υλικές υποδομές που απέκτησε η Λάρνακα κατά τη δεύτερη περίοδο πολιτιστικών φεστιβάλ γίνεται στην ενότητα που αφορά στις φεστιβαλικές διοργανώσεις του Δήμου Λάρνακας, σσ. 241-243.

<b>Αριθμός Παραστάσεων</b>	3	4	1	3	2	1
----------------------------	---	---	---	---	---	---

Η αδυναμία ισομερούς διασποράς των εκδηλώσεων στις διάφορες πόλεις του νησιού ακύρωσε τον στόχο της πολιτιστικής αποκέντρωσης και της διεύρυνσης της συμμετοχής του κοινού στον θεσμό. Αυτή ήταν και μια από τις διαπιστώσεις των διοργανωτών του φεστιβάλ κι ως εκ τούτου ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Πεύκιος Γεωργιάδης, κατά την αναγγελία της έναρξης του φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ του 2003, έδωσε την υπόσχεση ότι θα επιδιωχθεί η «αναδόμηση, αποκέντρωση και ενίσχυση της κυπριακής παραγωγής».<sup>233</sup> Αναφορικά με την αποκέντρωση επισημάνθηκε ότι, «η πολιτική του φεστιβάλ είναι η αποκέντρωση και προς τούτο γίνεται επαφή με τους Δήμους για να βρεθεί λύση».<sup>234</sup> Παράλληλα, στην προσπάθειά του να κατευνάσει τις διαμαρτυρίες σχετικά με την αδυναμία γεωγραφικής διασποράς των εκδηλώσεων του φεστιβάλ, ανέφερε ότι, «η Κύπρος είναι ένας μικρός γεωγραφικός χώρος και καμιά απόσταση δεν είναι αποτρεπτική για κάποιον που θέλει να δει μια παράσταση».<sup>235</sup> Επικαλούμενος τις κοντινές αποστάσεις ανάμεσα στις διάφορες πόλεις του νησιού, το μέγεθος του νησιού και το ύψος των δαπανών που απαιτούνταν για το κτίσιμο αιθουσών πολιτιστικής χρήσης εκδηλώσεων, η επίσημη πολιτεία επιχείρησε να δικαιολογήσει την απουσία πρόνοιας για τη δημιουργία νέων υλικών πολιτιστικών υποδομών και την έγκριση σχετικών κονδυλίων στον κρατικό προϋπολογισμό.

### 5.5.3. Οι Εκδηλώσεις στη Λεμεσό

Αντίθετα με τη Λάρνακα και την Πάφο, η Λεμεσός φιλοξένησε αρκετές εκδηλώσεις του Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Ο αριθμός των εκδηλώσεων που διοργανώθηκαν στην πόλη μπορεί να συγκριθεί με τον αριθμό των εκδηλώσεων που φιλοξενήθηκαν σε πολιτιστικούς χώρους στη Λευκωσία, στην επικράτεια της οποίας διεξαγόταν η πλειοψηφία των εκδηλώσεων του φεστιβάλ. Ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια της διοργάνωσης, η Λεμεσός ως συμπρωτεύουσα φιλοξένησε σχεδόν ισάριθμες εκδηλώσεις με τη Λευκωσία, όπως φαίνεται από τα στοιχεία του παρακάτω πίνακα (αρ. 8).

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 8 – Αριθμός Παραστάσεων στη Λευκωσία και Λεμεσό στο Πλαίσιο των Εκδηλώσεων του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ από το 1992-2010

<b>Έτος</b>	<b>1992</b>	<b>1993</b>	<b>1994</b>	<b>1995</b>	<b>1996</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>
-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------	-------------

<sup>233</sup> Σχέδιο αναδόμησης και αποκέντρωσης των Κυπρίων, 2003: 30.

<sup>234</sup> Ο.π.

<sup>235</sup> Ο.π.

Αριθμός Παραστάσεων Λευκωσία	7	5	11	8	6	8	12
Αριθμός Παραστάσεων Λεμεσός	7	5	10	9	5	8	8

Έτος	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Αριθμός Παραστάσεων Λευκωσία	10	12	14	11	19	15
Αριθμός Παραστάσεων Λεμεσός	9	8	12	7	7	7

Από το 2000, όμως, μέχρι το 2004 παρατηρείται μείωση των εκδηλώσεων του φεστιβάλ στη Λεμεσό, η οποία σχετίζεται με τις διαμαρτυρίες των δύο πόλεων (Λάρνακα και Πάφο) για παραγκωνισμό τους από τους διοργανωτές. Το αποτέλεσμα των διαμαρτυριών των δύο πόλεων ήταν να μετακινηθούν εκδηλώσεις προς αυτές και αντίστοιχα να γίνει «αφαίρεσή» τους από τη Λεμεσό.

Η «ευνοϊκή» μεταχείριση της οποίας έτυχε η Λεμεσός οφειλόταν στο ότι διέθετε – όπως και η Λευκωσία – τις απαραίτητες κτηριακές υποδομές και τον τεχνικό εξοπλισμό για να φιλοξενήσει μεγάλες παραγωγές μπαλέτου, συμφωνικές ορχήστρες, χοροθέατρο και θεατρικές παραστάσεις. Εξάλλου ένα από τα οφέλη του Διεθνούς Καλλιτεχνικού Φεστιβάλ Λεμεσού ήταν ότι η φιλοξενία παραγωγών με τεχνικές απαιτήσεις στο πλαίσιο του θεσμού είχε «υποχρεώσει» τον δήμο της πόλης, ήδη από τη δεκαετία του 1980, να δημιουργήσει τις απαραίτητες υλικές υποδομές στον χώρο του Κηποθέατρου. Οι υποδομές αυτές ως κληροδότημα του τοπικού φεστιβάλ χρησίμευσαν για τη φιλοξενία μεγάλων παραγωγών στο πλαίσιο των ΚΥΠΡΙΩΝ. Η παρουσία, επιπλέον, τριών άλλων χώρων με την κατάλληλη υλικοτεχνική υποδομή, όπως το Παττίγειο θέατρο, το Αρχαίο Θέατρο Κουρίου και το Θέατρο «Ριάλτο» (επαναλειτουργία τον Μάιο 1999) κατέστησε την πόλη ακόμη πιο έτοιμη για φιλοξενία μεγάλων παραγωγών, διεθνών και εγχώριων.<sup>236</sup> Εκτός από τις υλικές πολιτιστικές υποδομές της πόλης, η Λεμεσός διέθετε επίσης ένα έτοιμο κοινό για να παρακολουθήσει τις εκδηλώσεις της διοργάνωσης ως αποτέλεσμα ιστορικών, εκπαιδευτικών και οικονομικών συγκυριών. Επιπλέον πληθυσμιακά η Λεμεσός, μετά την εισβολή του 1974, είχε καταστεί η δεύτερη σε πληθυσμό πόλη της Κύπρου ως αποτέλεσμα της μετακίνησης και στέγασης προσφύγων.<sup>237</sup> Ως εκ τούτου, η πόλη κατέστη μια

<sup>236</sup> Το Θέατρο «Ριάλτο» επαναλειτούργησε χάρη στην οικονομική στήριξη του Συνεργατικού Ταμειτηρίου Λεμεσού (ΣΤΛ). Στο πλαίσιο άσκησης της κοινωνικής και πολιτιστικής προσφοράς του, αγόρασε το 1991 το εγκαταλελειμμένο τότε ιστορικό θέατρο, το αναμόρφωσε και το παρέδωσε στους δημότες της Λεμεσού ως ένα χώρο κατάλληλο να φιλοξενεί πολιτιστικές εκδηλώσεις διαφόρων τεχνών. Ακολούθως για τη διαχείριση και για τον συντονισμό των πολιτιστικών δράσεων του θεάτρου, το ΣΤΛ ίδρυσε ένα μη κερδοσκοπικό οργανισμό με την επωνυμία Εταιρεία Θέατρο «Ριάλτο», όπου ένα επταμελές Διοικητικό Συμβούλιο επωμίστηκε την ευθύνη της διαχείρισης του χώρου και των εκδηλώσεων. Το θέατρο και οι λοιπές εγκαταστάσεις συντηρούνται οικονομικά από το ΣΤΛ, στο οποίο ανήκει η ιδιοκτησία του θεάτρου. Το Θέατρο «Ριάλτο» ανάπτυξε μεγάλη δράση στη διοργάνωση νέων φεστιβάλ τεχνών στο νησί από το 2000 και έδωσε σημαντικό βήμα στους εγχώριους καλλιτέχνες. Συνεργατικό Ταμειτήριο Λεμεσού, 2008.

<sup>237</sup> Η οικονομική-τουριστική ανάπτυξη της Λεμεσού μετά την τουρκική εισβολή οφειλόταν στην απώλεια της Αμμοχώστου και της Κερύνειας, περιοχές που προσέλκυαν το 70% του τουρισμού στο νησί. Αρχοντίδης, 2007: 163-165.

υπολογίσιμη δεξαμενή άντλησης κοινού (θεατών) για το εν λόγω φεστιβάλ αλλά και για τις άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις στο νησί.

Η παρουσία εργαζομένων από άλλες χώρες λόγω της λειτουργίας υπεράκτιων εταιρειών με δραστηριότητα στον τραπεζικό και στον ναυτιλιακό τομέα, κυρίως από τις Σκανδιναβικές χώρες, τη Γερμανία και τη Ρωσία, ήταν άλλος ένας παράγοντας που ευνόησε την ύπαρξη έντονου πολιτιστικού ενδιαφέροντος στην πόλη και άνοιξε νέες προοπτικές στην ανάπτυξη της πολιτιστικής ζωής. Οι ξένες επιχειρήσεις εντός της πόλης, εκτός από τα οικονομικά οφέλη που έφεραν στα δημοτικά και κρατικά ταμεία, επίδρασαν θετικά στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτιστικού κοινού με νέες απαιτήσεις. Οι ανάγκες και τα ενδιαφέροντα των ξένων εργαζόμενων για ψυχαγωγία ευνόησαν τη διοργάνωση εκδηλώσεων ποικίλων μορφών τέχνης με χρηματοδότηση-χορηγία από τις υπεράκτιες αυτές εταιρείες.<sup>238</sup>

Το Συνεργατικό Ταμεικτήριο Λεμεσού (ΣΤΛ) υπήρξε άλλος ένας παράγοντας ώθησης της εξέλιξης του πολιτιστικού τοπίου στην πόλη. Ανάμεσα στους στόχους του τραπεζικού ιδρύματος ήταν η βελτίωση της οικονομικής, μορφωτικής και κοινωνικής θέσης των μελών του. Ως εκ τούτου, στήριξε οικονομικά με τη μορφή χορηγιών πολιτιστικές εκδηλώσεις και πολιτιστικούς οργανισμούς.<sup>239</sup> Η στήριξη πολιτιστικών δράσεων συνέβαλε στον πολλαπλασιασμό των πολιτιστικών οργανισμών και κατ' επέκταση στην αύξηση του φιλότεχνου κοινού στην πόλη. Η δημιουργία νέων

---

Η μετακίνηση Αμμοχωστιανών ξενοδοχοϋπαλλήλων στη Λεμεσό μετά την εισβολή συνέβαλε επίσης στην αύξηση του πληθυσμού της πόλης, ενώ το ίδιο συνέβη και με μια άλλη επαγγελματική ομάδα, την ομάδα των λιμενεργατών. Οι λιμενεργάτες από την Αμμόχωστο, μετά την απώλεια του λιμανιού αλλά και της πόλης τους βρήκαν εργασία στο λιμάνι Λεμεσού, το οποίο κατέστη το σημαντικότερο εμπορικό λιμάνι στην Κύπρο αλλά και της γύρω περιοχής ιδιαίτερα για διαμετακομιστικό εμπόριο. Ευτυχής συγκυρία για τη Λεμεσό αποτέλεσε το γεγονός ότι το 1974 είχαν ολοκληρωθεί τα έργα επέκτασης του λιμανιού και αντικατέστησε αυτό της Αμμοχώστου στις εκφορτώσεις εμπορευματοκιβωτίων. Από ιστοσελίδα Αρχής Λιμένων Κύπρου, [www.cpa.gov.cy](http://www.cpa.gov.cy). Στην αύξηση του πληθυσμού της Λεμεσού και των ευκαιριών εργοδότησης συνέβαλε και η κρίση στο Λίβανο, στα μέσα της δεκαετίας του '70. Ο εμφύλιος πόλεμος στο Λίβανο είχε ως αποτέλεσμα την εγκατάσταση πλούσιων Λιβανέζων στην πόλη της Λεμεσού, εξέλιξη, η οποία έδωσε ώθηση στην οικονομία της πόλης και την κατέστησε κέντρο εμπορίου και οικονομικής ανάπτυξης. Ο λόγος της εγκατάστασης τους στη Λεμεσό υπήρξε συμπτωματική και ενδεχομένως να σχετίζεται με την εισοδό τους στο νησί από το λιμάνι της πόλης. Γεγονός παραμένει ότι η παρουσία χιλιάδων εύπορων Λιβανέζων είχε φέρει, ανέλπιστα, εισροή ξένου συναλλάγματος, η οποία βοήθησε στην οικονομική ανάκαμψη αλλά και στην εμφάνιση ενός πολυπολιτιστικού χαρακτήρα στην πόλη.

<sup>238</sup> Η σημασία της χρηματοδότησης πολιτιστικών εκδηλώσεων από ξένες εταιρείες αποκτά μεγαλύτερη σημασία αν ληφθεί υπόψη ότι οι χορηγίες δίνονταν χωρίς την ύπαρξη φοροαπαλλακτικών κινήτρων. Η σχετική νομοθεσία ψηφίστηκε σε νόμο, μόλις το 2009, άρα τα κίνητρα των χορηγιών στον πολιτισμό πριν το 2004 δεν αφορούσαν στα οικονομικά συμφέροντα. Ενδέχεται τα κίνητρα των χορηγιών να προέρχονταν από την έγνοια των χορηγών-επιχειρήσεων για την ψυχαγωγία και την αισθητική καλλιέργεια του εγχώριου κοινού αλλά και των εργαζομένων στις επιχειρήσεις. Περισσότερα σχετικά με το νόμο φοροαπαλλαγής μετά από επιχορήγηση πολιτιστικών δράσεων από ιδιωτικές εταιρείες, βλ. τον νόμο Περί φορολογίας του Εισοδήματος νόμος (Μέρος 3) Επιβολή του Νόμου/άρθρο 9. Ο νόμος λογίζεται ότι τέθηκε σε ισχύ από το φορολογικό έτος 2009, ανάκτηση από [www.leginet.eu.com](http://www.leginet.eu.com), 15.1.2011.

<sup>239</sup> Ενδεικτικά το ΣΤΛ χορήγησε το 2009 πάνω από 700,000 ευρώ σε κοινωφελή ιδρύματα, ομίλους, φορείς, συνδέσμους και οργανισμούς με κοινωνική και πολιτιστική προσφορά. Προϋπόθεση για επιδίωξη χορηγίας από το ΣΤΛ είναι το εγγεγραμμένο σωματείο ή οργάνωση (δεν χορηγούνται φυσικά πρόσωπα) να εδρεύει στη Λεμεσό και να έχει επιδείξει αξιόλογη πολιτιστική δράση. Αν η αίτηση αφορά νεοσύστατη ομάδα, αυτή κρίνεται από την πρόταση και το εφικτό της πραγμάτωσής της αλλά και από το «ποιόν» αυτών που την αποτελούν. Το ΣΤΛ έχει δημιουργήσει ένα κατάλογο θεσμικών χορηγιών, δηλαδή μια λίστα με οργανισμούς, οι οποίοι χορηγούνται ετήσια πλέον ανάλογα της δράσης τους. Τα ποσά κυμαίνονται από 1000-5000 ευρώ και πιο σπάνια στις 8000 ευρώ. Σε αυτό τον κατάλογο κάθε χρόνο προστίθενται νέοι θεσμικοί επιχορηγούμενοι. Το ύψος των χορηγιών και το ποιοι χορηγούνται από το ίδρυμα αποτελεί ευθύνη του Διοικητικού Συμβουλίου του ΣΤΛ σε συνεδρία του. Τα στοιχεία αυτά δεν υπάρχουν γραπτώς και προέκυψαν από συνέντευξη με τον Οικονομικό Διευθυντή του ΣΤΛ, Χάρη Λεωνίδα, 22.2.2011.

καλλιτεχνικών ομάδων σύγχρονου χορού και πειραματικών ομάδων θεάτρου, η έναρξη τριών νέων φεστιβάλ σύγχρονου χορού (Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού, Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού και Καλοκαιρινό Φεστιβάλ Χορού), φεστιβάλ κινηματογράφου (Κινηματογραφικοί Ορίζοντες, Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων, Όψεις του Κόσμου) αλλά και η δημιουργία νέων θεατρικών αιθουσών (Θέατρο «ΕΝΑ» στον χώρο της Β΄ Δημοτικής Αγοράς, της ΕΘΑΑ – Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού – και του Θεάτρου «Ριάλτο») αποτελούν απτές μαρτυρίες για το ότι η πόλη εξελισσόταν σταδιακά σε χώρο φιλοξενίας αξιόλογων διοργανώσεων και εκδηλώσεων αλλά και σε χώρο εκκόλαψης της σύγχρονης εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας.<sup>240</sup>

### **5.6. Προτάσεις για μια πιο Αποτελεσματική Διαχείριση του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ – Κριτική στον Θεσμό**

Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες, ως η διοργανώτρια αρχή του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, έκανε την αυτοκριτική της και διαπίστωσε τα τρωτά σημεία του θεσμού που έχριζαν διόρθωσης. Έτσι, το 2002 σε μια εμπειριστατωμένη πρόταση πρότειναν την ανάθεση της διοργάνωσης σε έναν άλλο, ανεξάρτητο φορέα, με την επωνυμία Ίδρυμα Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Γινόταν εισήγηση όπως το νέο ίδρυμα προσλάβει καλλιτεχνικό διευθυντή με γνώσεις και πείρα στη διοργάνωση φεστιβαλικών θεσμών, ο οποίος να αναλάβει τα θέματα καταρτισμού του προγράμματος, των δημοσίων σχέσεων και της οικονομικής διαχείρισης της, *απαλλάσσοντας τους πολιτιστικούς λειτουργούς του τμήματος από τις οργανωτικές ευθύνες του φεστιβάλ.*<sup>241</sup> Η πρόταση, όμως, για δημιουργία ανεξάρτητου φορέα διαχείρισης που να οδηγήσει τον θεσμό στην χειραφέτησή του από τις πολιτικές παρεμβάσεις δεν υιοθετήθηκε, με αποτέλεσμα να διαιωνίζεται η εξάρτηση από κρατικές πολιτικές θέσεις και επιδιώξεις.

Το 2003, στην εκπνοή της δεύτερης περιόδου των πολιτιστικών φεστιβάλ, η Ελένη Νικήτα, διευθύντρια των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, κατέθεσε στον πολιτικό προϊστάμενό της, τον υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, Ουράνιο Ιωαννίδη, έγγραφο για τη μετατροπή του φεστιβάλ σε πρόσωπο δημοσίου δικαίου με την επωνυμία Οργανισμός Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Ο οργανισμός θα *απαρτιζόταν από ένα διοικητικό συμβούλιο*, στο οποίο θα συμμετείχε ο διευθυντής των Πολιτιστικών Υπηρεσιών και ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θεσμού. Η χρηματοδότηση της νέας δομής θα γινόταν από το κράτος αλλά

<sup>240</sup> Κωνσταντίνου, 2010: 16.

<sup>241</sup> Ανυπόγραφο σημείωμα-εισήγηση με θέμα την Ίδρυση ενός Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Εντοπίστηκε στο Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών με ημερομηνία 14.1.2005, φάκελος 14.4.15.5. Επίσης βλ. Σχίζα, 2011c: 43. Σχετικά με την εισήγηση για δημιουργία δημόσιας εταιρείας που να διαχειρίζεται τη διοργάνωση βλ. Κολώτας, 2002: 49.



και από ιδιώτες με τη μορφή χορηγιών.<sup>242</sup> Με αυτή την πρόταση δινόταν η ευχέρεια στη διοργάνωση μέσα από ένα αυξημένο προϋπολογισμό να προβεί σε επιλογές πιο αξιόλογων και πιο δαπανηρών εκδηλώσεων από τον διεθνή χώρο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η υιοθέτηση της θέσης για ανάληψη της ευθύνης της διοργάνωσης από έναν καλλιτεχνικό διευθυντή παραπέμπει στις σχετικές προτάσεις που έγιναν το 1988 και το 1989 μέσα στις διάφορες εκθέσεις των Ελληνοκυπρίων και των ξένων εμπειρογνομόνων, οι οποίες δεν είχαν εισακουστεί.<sup>243</sup>

Η πρόταση για δημιουργία ενός νέου και ανεξάρτητου φορέα διαχείρισης των ΚΥΠΡΙΩΝ αντικρίστηκε θετικά από τους πολιτιστικούς συντάκτες των ημερήσιων εφημερίδων ευρείας κυκλοφορίας, όπως ήταν ο *Φιλελεύθερος* και ο *Πολίτης*. Επανειλημμένα, εξάλλου είχαν επισημανθεί τα προβλήματα της διοργάνωσης μέσα από τη σχετική αρθρογραφία τους, όπου σχολιάστηκε πως «φορτώθηκε το φεστιβάλ στους ώμους των λιγοστών υπαλλήλων των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, αυτό πρέπει να μας βάλει σε σκέψεις για την αναδιοργάνωση του Φεστιβάλ, στα πρότυπα της Ελλάδας».<sup>244</sup> Μετά το 2000, σύμφωνα με τους λειτουργούς των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, ο θεσμός απόκτησε μεγάλες διοργανωτικές απαιτήσεις, αφού «ο αριθμός των αιτήσεων αυξήθηκε κατακόρυφα ξεπερνώντας τις 100»,<sup>245</sup> προκαλώντας φόρτο εργασίας που επηρέασε την εύρυθμη λειτουργία ολόκληρης της υπηρεσίας. Σε σχετικό δημοσίευμα επισημαίνεται ότι η διαδικασία επιλογής των συμμετοχών για το φεστιβάλ είχε ως αποτέλεσμα «οι φάκελοι με τις χρόνιες υποθέσεις να ξεχειλίζουν τα γραφεία τους [των λειτουργών των Πολιτιστικών Υπηρεσιών] και τους φορτώνουμε με περισσότερα καθήκοντα πέραν των χρόνιων. Ούτε είναι και ούτε πρέπει να γίνει η Υπηρεσία παραγωγός εκδηλώσεων».<sup>246</sup> Το γεγονός ότι οι λειτουργοί του κρατικού τμήματος αφιέρωναν 2-3 μήνες στις διαδικασίες επιλογής αιτήσεων για συμμετοχή στο φεστιβάλ και άλλους 4-5 μήνες σε πρακτικά οργανωτικά ζητήματα, χωρίς να έχουν ξεκάθαρα κριτήρια επιλογής ή ένα συγκεκριμένο όραμα, φανερώνει ότι η διοργάνωση γινόταν σε βάρος των δράσεων και αρμοδιοτήτων του τμήματος αναφορικά με την κρατική διαχείριση του πολιτισμού.<sup>247</sup> Ως εκ τούτου, το

---

<sup>242</sup> Νικήτα, 2003.

<sup>243</sup> Βλ. σχετικά τις απόψεις του Γερμανού εμπειρογνώμονα, Μπρόζατ Τίλμαν αναφορικά με το πρώτο κρατικό φεστιβάλ. Επίσης βλ. Προκαταρκτική Μελέτη, κεφ. 3, παρούσας διατριβής.

<sup>244</sup> Καυκαρίδου, 2002: 8.

<sup>245</sup> Σταυρινίδου, 2005.

<sup>246</sup> Καυκαρίδου, 2002: 8. Σε παρόμοια κριτική είχε προβεί επίσης και ο ακαδημαϊκός Μιχάλης Πιερός, ο οποίος ανέφερε ότι είναι απαραίτητη η ανεξαρτητοποίηση του φεστιβάλ, ώστε «να μετατραπεί σε ένα ζωντανό, ανεξάρτητο καλλιτεχνικό φορέα με καλλιτεχνικό διευθυντή και επιτελείο ειδικών, οι οποίοι θα έχουν την ευθύνη για τον καταρτισμό του προγράμματος και της λειτουργίας του. Όπως γίνεται σε όλα τα πολιτισμένα μέρη του κόσμου». Πιερός, 2002: 46.

<sup>247</sup> Τα οργανωτικά του φεστιβάλ αφορούσαν την κράτηση αεροπορικών εισιτηρίων και ξενοδοχείων, την εσωτερική διακίνηση ομάδων, την εξασφάλιση χώρων, την κατάρτιση ημερολογιακού προγράμματος, την προβολή και την εκτύπωση προγράμματος. Με βάση το σημείωμα συμπεραίνεται ότι μετά το 1998 κάποια οργανωτικά του φεστιβάλ είχαν αναλάβει ιδιωτικά γραφεία διοργάνωσης εκδηλώσεων ως υπεργολαβία από το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα. Σταυρινίδου, 2005.

διοικητικό κενό στο αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα διευρυνόταν. Επιπρόσθετα, η απουσία μηχανισμών οδηγούσε σε καθυστερήσεις στον καταρτισμό του προγράμματος της διοργάνωσης. Έτσι οι επιλογές γίνονταν ανάμεσα σε καλλιτεχνικά «προϊόντα» που έμειναν στα αζήτητα στον διεθνή πολιτιστικό χάρτη, αφού «τα γνωστά φεστιβάλ ετοιμάζουν το πρόγραμμα τουλάχιστον ένα χρόνο, εδώ το πρόγραμμα ετοιμάζεται 2-3 μήνες πριν την έναρξη ακόμη διαμορφώνεται».<sup>248</sup> Επίσης η καθυστέρηση οδηγούσε πολύ συχνά στη διαμόρφωση ενός προγράμματος χωρίς περιεχόμενο ουσίας, ενώ ταυτόχρονα ανέβαινε το κόστος της διοργάνωσης σε βάρος των δημόσιων οικονομικών. Ο διττός ρόλος που κλήθηκαν να υπηρετήσουν οι κρατικοί λειτουργοί αποτελούσε πρόβλημα, αφού είχε ως αποτέλεσμα να χάνεται μεγάλο ποσοστό του χρόνου τους στην προώθηση των διοργανώσεων τους (ΚΥΠΡΙΑ, Πολιτιστικός Σεπτέμβρης, φεστιβάλ χορού και κινηματογράφου) και να αποσπάται η ενέργειά τους από την άσκηση του συμβουλευτικού και συντονιστικού ρόλου τους. Έτσι η πολιτιστική διαχείριση εξακολούθησε να παραμένει ελλιπής, τα προβλήματα να διαιωνίζονται και οι λύσεις να μετατίθενται στο αόριστο μέλλον.

Η ανάληψη της διοργάνωσης από έναν καλλιτεχνικό διευθυντή, εκτός από την ευελιξία και το όραμα που θα προσέδιδε στον θεσμό, θα λειτουργούσε επιπλέον και αναχαιτιστικά στη διαρκή κριτική που δέχονταν οι λειτουργοί σχετικά με το ότι, «το φεστιβάλ είναι στα χέρια ερασιτεχνών, όσο και αν έχουν κάποια σχετική ή παραπλήσια παιδεία».<sup>249</sup> Ο διορισμός ενός καλλιτεχνικού διευθυντή, ο οποίος θα ήταν «ειδικός, επαγγελματίας της ενεργούς καλλιτεχνικής δημιουργίας με υπεύθυνες εισηγήσεις»<sup>250</sup> και με γνώσεις και πείρα αποκλειστικά για αυτού του είδους τις διοργανώσεις, να λύτρωνε τους λειτουργούς από τις επικρίσεις που δέχθηκαν σχετικά με την επάρκειά τους να επιλέγουν εκδηλώσεις, αφού όπως λέχθηκε «κανείς από την αρμόδια υπηρεσία δεν είναι σκηνοθέτης, ηθοποιός, μαέστρος, χορογράφος ή εικαστικός».<sup>251</sup>

Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Κώστας Καυκαρίδης αναφερόμενος στο ποιοι θα έπρεπε να επιλέγουν τις εκδηλώσεις των ΚΥΠΡΙΩΝ θεωρεί ότι μόνο αν είναι κάποιος καλλιτέχνης μπορεί να κάνει ορθά αυτές τις επιλογές. Επιπλέον αναδεικνύει την απαξίωση με την οποία οι διοργανωτές του κρατικού φεστιβάλ αντιμετώπισαν τους εγχώριους καλλιτέχνες και επισημαίνει ότι, «μόνο τέτοια άτομα [καλλιτέχνες], απολύτως εξειδικευμένα, μπορούν να αναλάβουν μια τέτοια ευθύνη [της διοργάνωσης] και τα οποία θα ξέρουν να εκτιμήσουν την αξία των κύπριων δημιουργών και κατά συνέπεια θα δώσουν

---

<sup>248</sup> Σταυρινίδου, 2003c.

<sup>249</sup> Κολώτας, 2002: 49.

<sup>250</sup> Ο.π.

<sup>251</sup> Καυκαρίδης, 2002: 49.

προτεραιότητα και έμφαση στη συμμετοχή τους».<sup>252</sup> Η δριμεία κριτική που δέχθηκαν οι λειτουργοί του τμήματος για δημοσιοϋπαλληλική νοοτροπία, «διασφάλιση των προσωπικών τους προνομίων που προέκυπταν από την εμπλοκή τους στη διοργάνωση»,<sup>253</sup> ανεπάρκεια και καθυστέρηση στη λήψη αποφάσεων έφεραν στην επιφάνεια το γεγονός ότι η κοινωνία ήταν σε ρήξη μαζί τους. Σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό του Πανεπιστημίου Κύπρου και καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ του Πανεπιστημίου Κύπρου, Μιχάλη Πιερή, οι κρατικοί πολιτιστικοί λειτουργοί αδυνατούσαν «να αντιληφθούν το ρόλο που θα μπορούσε να διαδραματίσει το συγκεκριμένο υπουργείο ώστε να στηρίξουν θετικά τις προσπάθειες για ανάδειξη του πολιτισμού της Κύπρου».<sup>254</sup> Στην αντίπερα όχθη των επικρίσεων ο Αντρέας Πάντζης,<sup>255</sup> Ελληνοκύπριος σκηνοθέτης του κινηματογράφου, σύστησε σε όσους κάνουν κριτική στους λειτουργούς του τμήματος να λάβουν υπόψη τους τις δύσκολες συνθήκες (προβληματικές διαρθρωτικές δομές, γραφειοκρατία κτλ), μέσα στις οποίες αυτοί κλήθηκαν να εργαστούν.<sup>256</sup>

Η επίκληση νομικών προφάσεων πάνω στις οποίες σκόνταφταν οι προσπάθειες δόμησης ενός νέου μοντέλου διαχείρισης του θεσμού αποτέλεσε συχνή δικαιολογία για την καθυστέρηση στη λήψη οριστικών αποφάσεων για την ανεξαρτητοποίησή του.<sup>257</sup> Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες κατηγορήθηκαν επίσης ότι ήταν «ακόμη αναποφάσιστες στην αλλαγή του καθεστώτος λειτουργίας του φεστιβάλ», με αποτέλεσμα «το φεστιβάλ να λειτουργεί χωρίς καλλιτεχνικό διευθυντή, να αποτελεί μέρος ενός ανεξάρτητου φορέα διοίκησης και με τις βασικές του λειτουργίες να σκοντάφτουν για χρόνια στο νομοθετικό πλαίσιο».<sup>258</sup> Η καθυστέρηση στην αλλαγή του καθεστώτος διαχείρισης του θεσμού δεν μπορεί, παρόλα αυτά, να χρεωθεί στο αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα. Εξάλλου, ήδη από το 2003, οι λειτουργοί του τμήματος υπέβαλαν προτάσεις στους πολιτικούς προϊστάμενους τους για την αναβάθμιση του φεστιβάλ. Διαφαίνεται ότι σκοπιμότητες το κράτησαν δέσμιο

---

<sup>252</sup> Ο.π.

<sup>253</sup> Μαραγκού, 1997: 32. Στο σχετικό δημοσίευμα καυτηριάζεται το πόσο άκριτα επιλέγονται παραστάσεις για το φεστιβάλ από τους αρμόδιους αναφέροντας ότι, «βλέπουμε δημοσίους υπαλλήλους καλοπληρωμένους οι οποίοι ελαφρά τη καρδία και τη συνειδήσει, κάνουν το ταξιδάκι τους στην Αθήνα, ψωνίζουν οι κυρίες τους, επιλέγουν αυτά που θα δούμε όλοι εμείς, έρχονται πίσω, οργανώνουν τις παραστάσεις και ψύλλος στον κόρφο τους. 200-300 χιλιάδες λίρες θα στοιχίσουν αυτά. Γιατί να νοιαστούν αν είναι επιτυχημένη η παράσταση, αφού ο μισθός τους θα πέσει, πάει δεν πάει κόσμος, είναι ή δεν είναι κακή η παράσταση».

<sup>254</sup> Πιερής, 2002: 49.

<sup>255</sup> Ο Αντρέας Πάντζης, Ελληνοκύπριος σκηνοθέτης κινηματογράφου και θεάτρου, με διεθνή βραβεία (*Σφαγή του κόκορα*, βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας και πρώτου γυναικείου και αντρικού ρόλου στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1996).

<sup>256</sup> Πάντζης, 2003. Στην επιστολή γίνονται αναφορές στο ότι, «η έγνοια της διοργάνωσης νικούσε την ευκατρία και αναγκαία φροντίδα της ιδιαιτερότητας, της ποιότητας της πολιτιστικής προσφοράς, του πολιτιστικού χαρακτήρα, της σοβαρής πρωτοτυπίας και πρωτοπορίας και αναπόφευκτα κατέληγε σε διεκπεραίωση [...]. Είναι πρόβλημα εγγενές της όλης διοργανωτικής διαδικασίας, ενός γεννήτορα οργανισμού, ο οποίος είναι από τη φύση του γραφειοκρατικός». Επίσης γίνονται αναφορές στο αδύναμο θεσμικό πλαίσιο, την έλλειψη χρόνου αλλά και το μη κατάλληλο ανθρώπινο δυναμικό για να υποστηρίξει ότι η δομή διαχείρισης της διοργάνωσης είχε κλείσει τον κύκλο της ζωής της και έπρεπε να βρεθούν άλλες λύσεις.

<sup>257</sup> Σχίζα, 2011c: 43. Σχετικά με την εισήγηση για δημιουργία δημόσιας εταιρείας που να διαχειρίζεται τη διοργάνωση επίσης στο άρθρο, Κύπρια: ζητούμενο, ο εκσυγχρονισμός, 2002: 49.

<sup>258</sup> Σχίζα, 2011c: 43.

μιας αναποφασιστικότητας που στόχευσε στη συντήρηση της εξάρτησης της πολιτιστικής διαχείρισης από το κεντρικό κράτος και τα πολιτικά-κομματικά κατεστημένα. Η λήψη απόφασης για αλλαγή διαχείρισης ήταν μια καθαρά πολιτική πράξη και η αναβλητικότητα στις αλλαγές αναδείκνυε – εκ νέου – την απουσία πολιτικής βούλησης για δραστικές λύσεις στα πολιτιστικά ζητήματα, χαρακτηριστικό γνώρισμα της αντίστασης του κυπριακού πολιτικού συστήματος σε θεσμικές αλλαγές. Η τακτική έτεινε «περισσότερο στη συντήρηση της πραγματικότητας παρά στη μεταμόρφωσή της σε κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι»<sup>259</sup> και οι ρίζες της εντοπίζονται σε όλο το φάσμα του πολιτικού συστήματος στην Κυπριακή Δημοκρατία.

### **5.7. Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ: Μερικά Συμπεράσματα και Επισημάνσεις**

Το Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ της περιόδου 1993-2004 αποτέλεσε μια σημαντική αλλά και πολυδάπανη κρατική πολιτιστική επένδυση. Παρ' όλες τις αδυναμίες, δόθηκε η δυνατότητα στο κοινό να παρακολουθήσει παραστάσεις υψηλού επιπέδου σε χαμηλές τιμές εισιτηρίων. Όπως επισημάνθηκε «χαιρόμαστε να βλέπουμε πολιτιστικά δρώμενα από τον έξω κόσμο, δεδομένου ότι είναι πολύ λίγες οι ευκαιρίες να ερχόμαστε σε επαφή με τον παγκόσμιο πολιτισμό [...] μας δίνεται η ευκαιρία να παρακολουθούμε πράγματα που υπό κανονικές συνθήκες δεν θα είχαμε ευκαιρία να δούμε».<sup>260</sup> Επιπρόσθετα, η παρουσία του πρώτου κρατικού φεστιβάλ στο νησί υπήρξε αφορμή για την έναρξη μιας ευρύτερης επιχορήγησης νέων φεστιβάλ και πολιτιστικών εκδηλώσεων από την πολιτεία. Έτσι στη μετα-Κύπρια εποχή όλο και περισσότεροι δήμοι, κοινότητες, ιδιωτικοί και άλλοι πολιτιστικοί φορείς ανέλαβαν πρωτοβουλίες για διοργάνωση φεστιβάλ, συμβάλλοντας στην ενίσχυση της πολιτιστικής ζωής και στην προσφορά περισσότερων ευκαιριών ψυχαγωγίας στους κάτοικους και στους ξένους επισκέπτες.

Στα αρνητικά καταγράφεται το γεγονός ότι θεσμικές ελλείψεις δεν επέτρεψαν στους διοργανωτές των ΚΥΠΡΙΩΝ να πετύχουν τη μεγιστοποίηση του ρόλου του θεσμού στη μετεξέλιξη του ευρύτερου πολιτισμικού τοπίου. Η απουσία τεκμηριωμένης έρευνας για το πολιτιστικό προφίλ και τις πολιτισμικές ανάγκες των κατοίκων της Κυπριακής Δημοκρατίας ήταν ένα πολύ σημαντικό εμπόδιο για έναν αποτελεσματικό σχεδιασμό του προγράμματος των εκδηλώσεων, ο οποίος μπορούσε να οδηγήσει στην αύξηση της προσέλευσης κοινού και στην κάλυψη των πολιτιστικών αναγκών των συμμετεχόντων. Όπως επισημαίνεται, «παρόλο που μετά την τουρκική εισβολή έγιναν αξιόλογα βήματα

---

<sup>259</sup> Φιλίππου, 2012: 74, 75.

<sup>260</sup> Αντι-θέση, 2002: 42.

στον τομέα του πολιτισμού εντούτοις απουσίαζε το στοιχείο της πλατύτερης συμμετοχής του κοινού στην πολιτιστική δραστηριότητα, η οποία κινήθηκε στο επιφανειακό επίπεδο».<sup>261</sup> Ταυτόχρονα, ο θεσμός απέτυχε να προωθήσει τη σύγχρονη εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία, αφού η επιλογή καλλιτεχνών και ομάδων από τον διεθνή χώρο απέκλεισε τους εγχώριους δημιουργούς.

Επιπλέον, οι διοργανωτές των ΚΥΠΡΙΩΝ απέτυχαν να εφαρμόσουν διαφανείς διαδικασίες στις επιλογές εκδηλώσεων για το φεστιβάλ, ζήτημα στο οποίο δέχθηκαν κριτική. Επικράτησε η αντίληψη ότι οι επιλογές των εκδηλώσεων υπήρξαν το αποτέλεσμα αδιαφανών διαδικασιών και ότι αυτές βασίστηκαν σε παρασκηνιακές κινήσεις με τις οποίες «φίλοι και ευνοούμενοι κάποιων λειτουργών [...] καθοδηγούνται στη συμπλήρωση και διαμόρφωση προτάσεων ‘όπως πρέπει’ για να περάσουν από την Επιτροπή Επιλογής, ενώ άλλοι ουδέποτε έτυχαν τέτοιας μεταχείρισης».<sup>262</sup> Με αυτή την πρακτική συντηρήθηκε επίσης ο ελιτίστικος χαρακτήρας των επιλογών μιας ομάδας ανθρώπων, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό δεν ανταποκρίθηκαν στις πολιτιστικές ανάγκες της πλειοψηφίας του κοινού. Στην ίδια επιστολή προς τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες επισημαίνεται η μεροληψία που επικράτησε ακόμη και στη διαδικασία ανακοίνωσης για υποβολή αιτήσεων από τους ενδιαφερόμενους καλλιτέχνες, σημειώνοντας ότι, «η προκήρυξη προσφορών για ζήτηση συμμετοχών για τα ΚΥΠΡΙΑ πάσχει νομικά και αφήνει σοβαρές υπόνοιες για τροχοδρόμηση των πραγμάτων υπέρ κάποιων αιτητών».<sup>263</sup>

Η δημιουργία ενός ανεξάρτητου φορέα διαχείρισης του θεσμού και ο διορισμός καλλιτεχνικού διευθυντή ήταν κομβικής σημασίας ενέργειες, οι οποίες μπορούσαν να σηματοδοτήσουν την είσοδο της χώρας σε ένα πιο σύγχρονο μοντέλο πολιτιστικής διαχείρισης. Η υιοθέτηση των δύο προαναφερόμενων αλλαγών, όμως, απέτυχε εξαιτίας των αντιστάσεων του πολιτικού συστήματος. Η διατήρηση του θολού τοπίου στις αποφάσεις των διοργανωτών αποδείκνυε τη δυστοκία ή και την αδυναμία αποκόλλησης από τις προσωποπαγείς εξαρτήσεις του πολιτικού συστήματος. Ακόμη και μετά τη λήξη της δεύτερης περιόδου (2004) εξακολούθησε να γίνεται λόγος για το ότι στις αποφάσεις του κράτους «ρυθμιστικό κριτήριο δεν υπήρξε η ποιότητα αλλά το κοινωνικό lifestyle, οι φιλίες και οι δημόσιες σχέσεις του καθενός [...] [ο] πολιτισμός στην Κύπρο είχε ανέκαθεν πρόβλημα με τις επιχορηγήσεις: όχι γιατί είναι μικρά τα ποσά αλλά γιατί αλλού δεν δίνονται και αλλού... παραγίνονται. Η άνιση κατανομή χρημάτων είναι στις πλείστες των περιπτώσεων και άλογη, με αποτέλεσμα να μιλούμε για ‘κάστες’, για ανθρώπους και οργανισμούς που ό,τι ζητήσουν το έχουν και για άλλους που από τις τέχνες και τα

<sup>261</sup> Αναστασιάδης, 2011: 76.

<sup>262</sup> Ανώνυμος, 2003.

<sup>263</sup> Ο.π.

γράμματα μεταφέρονται στο μεσοδιάστημα της επαιτείας».<sup>264</sup> Λύση στο ζήτημα των παρεμβάσεων και στο ζήτημα της βελτίωσης της διαχείρισης του θεσμού και του πολιτιστικού τομέα ευρύτερα θεωρήθηκε η πρόταση για τη σύσταση Ενιαίας Αρχής Πολιτισμού, ένα θεσμικό σώμα με διαφορετική διάρθρωση από ότι το υφιστάμενο μοντέλο πολιτιστικής διαχείρισης.<sup>265</sup> Παρ' όλες τις προεκλογικές δεσμεύσεις υποψηφίων στις προεδρικές εκλογές του 2003 (Τάσσου Παπαδόπουλου) και του 2008 (Δημήτρη Χριστόφια) για εφαρμογή της νέας αρχής, οι μετέπειτα πρόεδροι της Κυπριακής Δημοκρατίας δεν υλοποίησαν τις σχετικές υποσχέσεις του προεκλογικού τους προγράμματος.

Η καθυστέρηση στη θεσμοθέτηση αλλαγών και οι συνεχείς αναβολές μεταρρύθμισης και εκσυγχρονισμού του τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης αποτέλεσαν χαρακτηριστικές εκφάνσεις του πολιτικού βίου στην Κυπριακή Δημοκρατία. Τα αίτια της συντήρησης του συγκεντρωτισμού και της εξάρτησης των πολιτιστικών φορέων από το κεντρικό κράτος μπορούν να αναζητηθούν στην ανάγκη του πολιτικού συστήματος και των φορέων του να εξακολουθήσουν να ασκούν έλεγχο στους πολιτιστικούς θεσμούς. Επίσης τα αίτια μπορούν να αναζητηθούν και στην έλλειψη πολιτικής βούλησης και οράματος για τον πολιτισμό. Δημοσίευμα επισημαίνει ότι το πρόβλημα του πολιτισμού στην Κύπρο, ο οποίος διαχρονικά νοσεί, «δεν είναι η έλλειψη χρημάτων αλλά η έλλειψη οράματος, θέλησης, τακτικής, προγραμματισμού».<sup>266</sup> Από το 1974 και μετά, οι Ελληνοκύπριοι πολιτικοί με δικαιολογία το πολιτικό ζήτημα, το «κυπριακό πρόβλημα», ακινητοποιούσαν πρωτοβουλίες και εισηγήσεις για αλλαγές σε διάφορους τομείς της δημόσιας ζωής, καταδικάζοντάς τους σε αναχρονιστικές δομές. Οι στρεβλές δομές και διαδικασίες διαιωνίστηκαν κατά συνέπεια και στις Πολιτιστικές Υπηρεσίες και στο Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Το τελευταίο συνέχισε να διοργανώνεται, κυρίως λόγω της γενναιόδωρης κρατικής στήριξης αλλά εξακολούθησε να είναι το «παραπαίδι» μιας υπηρεσίας, η οποία έσερνε μαζί της τα χρόνια διαρθρωτικά της προβλήματα που ανέμεναν άμεση αντιμετώπιση και επείγουσες λύσεις.

---

<sup>264</sup> Μωησέως, 2011.

<sup>265</sup> Η Ενιαία Αρχή Πολιτισμού αποτελούσε για τη δεκαετία 2000-2010 τον ευσεβή πόθο των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, καθώς θεωρήθηκε η πανάκεια στις δυσκολίες που ταλάνιζαν το τμήμα. Μαζί με τη δημιουργία Γενικής Διεύθυνσης Πολιτισμού και τη δημιουργία Υφυπουργείου Πολιτισμού, η Ενιαία Αρχή Πολιτισμού θα αποτελούσε το θεσμικό πλαίσιο για την εισαγωγή καινοτόμων προτάσεων αναφορικά με την πολιτιστική διαχείριση. Πολιτικά κόμματα, όπως το ΔΗΚΟ και το ΑΚΕΛ, δεσμεύτηκαν στα προεκλογικά προγράμματά τους για τις προεδρικές εκλογές του 2003 και 2008 να εφαρμόσουν την προαναφερόμενη αρχή. Μετά την εναλλάξ ανάδειξη των υποψηφίων τους στην προεδρία του κράτους, κανένας δεν υλοποίησε τις σχετικές προγραμματικές του εξαγγελίες. Από το 2013 και μετά, η οικονομική κρίση χρησιμοποιείται ως το επιχείρημα για την πλήρη αναστολή της σύστασης της Αρχής. Το έγγραφο σχετικά για την Ενιαία Αρχή Πολιτισμού (αρμοδιότητες και διοικητική δομή) αποτελεί μέχρι σήμερα απόρρητο έγγραφο.

<sup>266</sup> Σχίζα, 2012: 46.

## ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΔΗΜΩΝ

### Εισαγωγή

Οι φορείς της τοπικής αυτοδιοίκησης (Δήμοι και κοινότητες) εισήλθαν δυναμικά στον πολιτιστικό τομέα τη δεκαετία του 1980 με τη δημιουργία πολιτιστικών τμημάτων, τα οποία ανάμεσα σε άλλες αρμοδιότητες ανέλαβαν και τη διοργάνωση φεστιβάλ τεχνών. Στόχοι των διοργανώσεων αυτών ήταν κυρίως η προσφορά ψυχαγωγίας στους δημότες τους και η τουριστική προβολή των πόλεων. Ο Δήμος Λευκωσίας, το 1976, ξεκίνησε το πολυθεματικό Φεστιβάλ Λευκωσίας και ο Δήμος Λάρνακας εγκαινίασε το 1988 δύο φεστιβάλ τεχνών, το Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής, το οποίο διεξάγεται κατά τους χειμερινούς μήνες με άξονα την κλασική μουσική και το Φεστιβάλ Λάρνακας ως πολυθεματική καλοκαιρινή διοργάνωση. Τόσο το λευκωσιάτικο φεστιβάλ όσο και τα δύο φεστιβάλ του Δήμου Λάρνακας εξακολουθούν να υφίστανται μέχρι σήμερα. Στον Δήμο Λεμεσού, το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού εξακολούθησε να διοργανώνεται μέχρι το 1989 με είκοσι συνολικά χρόνια παρουσίας. Με τον τερματισμό του, ο δήμος ξεκίνησε άλλες τρεις ετήσιες διοργανώσεις τις Καλοκαιρινές Εκδηλώσεις (1990) στο Μεσαιωνικό Κάστρο, οι οποίες ολοκλήρωσαν τον κύκλο τους το 2011, τα Μεγάλα Μπαλέτα (2001) και το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Λεμεσού (2003), θεσμοί που ακόμη υφίστανται. Ο Δήμος Πάφου διοργάνωσε το Φεστιβάλ Πάφια από το 1992 μέχρι το 1998, ενώ σε συνεργασία με τους δήμους της ευρύτερης περιοχής συμμετέχει στη διοργάνωση του Paphos Aphrodite Festival (1999), ένα φεστιβάλ όπερας στον χώρο του μεσαιωνικού κάστρου της πόλης με παρουσία μέχρι σήμερα.

Οι επιλογές των εκδηλώσεων στα προαναφερόμενα φεστιβάλ των δήμων «κινήθηκαν» στα ιδεολογικά πλαίσια που έθεσαν οι δύο κυρίαρχες τάσεις στα ζητήματα της συλλογικής ταυτότητας (κυπροκεντρική και ελληνοκεντρική). Έτσι ανάλογα με τις πεποιθήσεις που ασπάζονταν οι εκάστοτε δημοτικοί άρχοντες, κάποιες από τις φεστιβαλικές διοργανώσεις προσέφεραν εκδηλώσεις, όπου στόχος ήταν η προβολή της κυπριακής-παραδοσιακής κουλτούρας, ώστε να ενισχυθεί η κυπροκεντρική πολιτιστική ταυτότητα στους παρευρισκόμενους. Από την άλλη, κάποιοι άλλοι δήμοι προσέφεραν εκδηλώσεις με ελληνικούς χορούς και μουσική και θέατρο από ελλαδικούς θιάσους

στοχεύοντας στην ανάδειξη και προβολή της ελλαδικής πολιτιστικής δημιουργίας στο νησί, ώστε να ενισχυθεί η ελληνοκεντρική ταυτότητα των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας.

## **1. Φεστιβάλ Λευκωσίας (1976)**

Το Φεστιβάλ Λευκωσίας εκκίνησε το 1976 ως πολυθεματικό φεστιβάλ και φιλοδοξούσε να αποτελέσει το επίσημο πλαίσιο παρουσίασης της δημιουργίας τοπικών πολιτιστικών φορέων, καλλιτεχνών και διανοούμενων της πόλης. Ταυτόχρονα επιδίωξε να γίνει ο χώρος φιλοξενίας ελλαδικών πολιτιστικών φορέων και ομάδων. Αυτή η συνύπαρξη Ελλαδικών και εγχώριων καλλιτεχνών στο πρόγραμμα των εκδηλώσεων του φεστιβάλ της πρωτεύουσας αποσκοπούσε στην εξομάλυνση μιας υποβόσκουσας αντιπαράθεσης που αναπτυσσόταν τη δεδομένη περίοδο ανάμεσα στους οπαδούς της κυπροκεντρικής και της ελληνοκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητας. Εξάλλου, χρονικά η εκκίνηση του Φεστιβάλ Λευκωσίας συνέπεσε με την περίοδο ακμής της κυπροκεντρικής ταυτότητας, ως αποτέλεσμα του συλλογικού τραύματος που βίωσαν τα μέλη της ελληνοκυπριακής κοινότητας λόγω της στάσης της ελληνικής κυβέρνησης κατά την τουρκική εισβολή.<sup>267</sup> Ως εκ τούτου, οι διοργανωτές περιέλαβαν στο πρόγραμμα εκδηλώσεις με τοπικά λαογραφικά χορευτικά συγκροτήματα, χορωδίες και θεατρικά σχήματα. Από την άλλη, το γεγονός ότι η Λευκωσία ήταν μια διαιρεμένη πρωτεύουσα με εμφανή τα σημάδια της τουρκικής στρατιωτικής παρουσίας, οδήγησε τον οικείο δήμο στη συνεχή αναζήτηση τρόπων ενίσχυσης του ηθικού των κατοίκων που ζούσε καθημερινά στις συνέπειες της διχοτομημένης πόλης. Η επίκληση της ανάγκης για διατήρηση της ελληνοκεντρικής συλλογικής συνείδησης ως ασπίδα προστασίας από τον τουρκικό επεκτατισμό αποτέλεσε ένα από τα θεμελιώδη επιχειρήματα που χρησιμοποίησαν οι δημοτικές αρχές. Ο δήμαρχος της πόλης, Λέλλος Δημητριάδης, σε δημόσιες δηλώσεις με την ευκαιρία του φεστιβάλ συχνά πρόβαλε τη θέση ότι η Ελλάδα και η ελληνική κυβέρνηση ήταν ο μόνος συμπαραστάτης του κυπριακού λαού στον αγώνα του, μια θέση εναρμονισμένη με τη ρητορική του νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού στη μετα-εισβολική Κυπριακή Δημοκρατία. Ως αποτέλεσμα αυτής της θέσης, οι σχέσεις των τοπικών αρχών με την ελληνική πρεσβεία στο νησί διατηρήθηκαν σε πολύ καλό επίπεδο. Έτσι η ελληνική πρεσβεία έγινε βασικός αρωγός του λευκωσιάτικου φεστιβάλ, αφού ανέλαβε τα έξοδα

---

<sup>267</sup> Το συγκεκριμένο σημείο έχει αναδειχθεί στην ενότητα Ιδεολογικό – Πολιτικό Πλαίσιο της Περιόδου στις Δύο Κοινότητες του παρόντος κεφαλαίου.



φιλοξενίας Ελλαδιτών καλλιτεχνών που λάμβαναν μέρος σε θεατρικές παραστάσεις και μουσικές συναυλίες αλλά και Ελλαδιτών διανοούμενων που έρχονταν στο νησί για διαλέξεις και συζητήσεις στο πλαίσιο του φεστιβάλ. Κατά τα εγκαίνια της διοργάνωσης του 1977, ο δήμαρχος, Λέλλος Δημητριάδης, έκφρασε την ευγνωμοσύνη του τόσο το κυπριακό κράτος για τη χορηγία όσο και προς τον Έλληνα πρέσβη, Νίκο Δούντα, για την εισφορά 1000 λιρών (1700 ευρώ) στον φεστιβαλικό θεσμό.<sup>268</sup>

Αρχικά οι εκδηλώσεις του φεστιβάλ είχαν διάρκεια μια εβδομάδα για να καταλήξουν, μετά το 1981, να έχουν διάρκεια ενάμιση μήνα, από τον Ιούλιο μέχρι τον Αύγουστο. Η ψυχαγωγία των κατοίκων που παρέμεναν εντός της πόλης κατά την καλοκαιρινή περίοδο ήταν ψηλά στις προτεραιότητες των διοργανωτών, οι οποίοι χαρακτήρισαν το φεστιβάλ ως «όαση στην καλοκαιρινή ερημιά της πρωτεύουσας».<sup>269</sup> Από το 1976 μέχρι το 1980, οι εκδηλώσεις πραγματοποιούνταν στην Πλατεία Ελευθερίας μπροστά από το κτήριο του Δημαρχείου. Η αναπαλαιωμένη Πύλη Αμμοχώστου από τις 18 Ιουνίου το 1981 αποτέλεσε τον μόνιμο χώρο φιλοξενίας των εκδηλώσεων του Φεστιβάλ Λευκωσίας.<sup>270</sup> Έτσι από το 1981 μέχρι το 2004, οι μουσικές και οι εικαστικές εκδηλώσεις, οι θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις, οι παρουσιάσεις βιβλίων, οι διαλέξεις, οι εκθέσεις φωτογραφίας στο πλαίσιο του εν λόγω φεστιβάλ φιλοξενήθηκαν στον συγκεκριμένο χώρο.

Οι διοργανωτές του θεσμού υποστήριζαν ότι στόχος τους ήταν επίσης η αναβάθμιση του πολιτισμικού επιπέδου των δημοτών και η ενίσχυση της συνεργασίας με την Ελλάδα και άλλα έθνη στον τομέα του πολιτισμού.<sup>271</sup> Ο στόχος της διεθνοποίησης του φεστιβάλ εγκαταλείφθηκε, όμως, ήδη από τα πρώτα χρόνια του θεσμού, όπως προκύπτει από τη μελέτη των εκδηλώσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Πύλη Αμμοχώστου.<sup>272</sup> Μετά τη δεύτερη διοργάνωση (1977) στην οποία συμμετείχαν χορευτικές ομάδες από τη Σοβιετική Ένωση, την Αυστρία και τις Ηνωμένες Πολιτείες, το φεστιβάλ της πρωτεύουσας στράφηκε αποκλειστικά προς καλλιτεχνικές συμμετοχές από το εσωτερικό και τον ελλαδικό χώρο. Έτσι οι εκδηλώσεις από το 1976 μέχρι το 2004 περιλάμβαναν καλλιτεχνικά σχήματα από την Ελλάδα και την Κύπρο. Με αυτό τον τρόπο διατηρήθηκε ανοικτό το κανάλι για πολιτιστική επαφή της εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας με την

---

<sup>268</sup> Συναρπαστικές εκδηλώσεις στο Φεστιβάλ Λευκωσίας, Όαση στην ερημιά, 1977: 1. Στο συγκεκριμένο παράθεμα αναφέρθηκε ότι ο Δήμος Λευκωσίας δεν επιβαρύνεται οικονομικά για το φεστιβάλ αφού παίρνει σχετική χορηγία από το κράτος και την πρεσβεία της Ελλάδας μέσω του πρέσβη κ. Δούντα..

<sup>269</sup> Ο.π.

<sup>270</sup> Μαραγκού, 2011: 234.

<sup>271</sup> Συναρπαστικές εκδηλώσεις στο Φεστιβάλ Λευκωσίας, Όαση στην ερημιά, 1977: 1. Η ψυχαγωγία ήταν σημαντικός στόχος για τους διοργανωτές λόγω των νωπών ακόμα τραυμάτων της εισβολής και της ανάγκης του κόσμου να αισθανθεί καλύτερα.

<sup>272</sup> Σχετικά πληροφορίες για το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Λευκωσίας στο βιβλίο Άννας Μαραγκού, *Πύλη Αμμοχώστου, Η μακράϊωνη ιστορία της και η τριαντάχρονη παρουσία της στον σύγχρονο πολιτισμό*, σσ. 240-272.

αντίστοιχη ελλαδική, ενώ ταυτόχρονα διαμορφωνόταν μια διοργάνωση με εκδηλώσεις από όλες τις μορφές τέχνης.

## **2. Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (1969-1989)**

### **2.1. Στόχοι Διοργάνωσης**

Το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (ΔΚΦΛ) επανάρχισε το 1976 μετά την προσωρινή αναστολή του, το 1974 και το 1975 λόγω της τουρκικής εισβολής. Όπως φαίνεται στον Πίνακα αρ. 1 (βλ. παράρτημα) – στο φεστιβάλ του 1976 υπήρχαν συμμετοχές από τον διεθνή χώρο. Η παρουσία τους καταδείκνυε την έμφαση που έδωσαν οι διοργανωτές στην καλλιέργεια των ιδανικών της ελευθερίας και της ειρήνης μέσα από τη γνωριμία του εγχώριου κοινού με την καλλιτεχνική δημιουργία από άλλες χώρες, όπως γινόταν στα προηγούμενα χρόνια της διοργάνωσης (1969-1974).<sup>273</sup>

Η επιδίωξη όπως το φεστιβάλ αποκτήσει διεθνή χαρακτήρα προέκυψε πλέον ως επιτακτική ανάγκη εξαιτίας των πολιτικών αλλαγών μετά την τουρκική εισβολή. Η επίσημη πολιτεία θεώρησε ότι ο συγκεκριμένος πολιτιστικός θεσμός με την πολύχρονη ήδη πορεία του στα πολιτιστικά δρώμενα της χώρας (από το 1969) και τις συμμετοχές ξένων καλλιτεχνικών ομάδων μπορούσε να λειτουργήσει ως εργαλείο γνωστοποίησης στη διεθνή κοινότητα της πολιτικής κατάστασης στο νησί. Ως εκ τούτου, οι διοργανωτές του φεστιβάλ επιδίωξαν να διαφωτίσουν τις προσκεκλημένες καλλιτεχνικές ομάδες και τους συνοδούς τους για το «κυπριακό πρόβλημα» και τα κοινωνικά προβλήματα που δημιούργησε η τουρκική εισβολή στο νησί.<sup>274</sup> Επίσημα, η εκστρατεία διαφώτισης για το πολιτικό πρόβλημα εγκαινιάστηκε στη διοργάνωση του 1977 και σε αυτή περιλαμβάνονταν επίδοση σε κάθε καλλιτέχνη ενός φακέλου με φυλλάδια και εικονογραφημένο υλικό αναφορικά με τις επιπτώσεις της εισβολής. Η διαφώτιση περιλάμβανε επίσης οργανωμένες εκδρομές σε ιστορικούς χώρους, συναντήσεις με πολιτικά πρόσωπα, παρακολούθηση ντοκιμαντέρ για τη ζωή στους προσφυγικούς συνοικισμούς και τη διοργάνωση έκθεσης φωτογραφίας και εικαστικών με θέμα την εισβολή.<sup>275</sup> Στα εγκαίνια της διοργάνωσης του 1980, ο Δήμαρχος Λεμεσού, Φώτης Κολακίδης, ανέφερε ότι θα ήθελε τον κάθε

<sup>273</sup> Κορυφώνονται οι προετοιμασίες για το φεστιβάλ Λεμεσού, 1978: 2.

<sup>274</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού, 1976.

<sup>275</sup> Πολιτιστική Επιτροπή του Δήμου Λεμεσού, (1979): 4. Ευρύτατη θα είναι η ξένη συμμετοχή στο καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, 1978: 10.

καλλιτέχνη να γίνει πρεσβευτής και συνήγορος της υπόθεσης του νησιού μετά την επιστροφή στη χώρα του.<sup>276</sup>

Η πολιτική έμφαση που αποκτούσε σταδιακά η διοργάνωση αποτέλεσε σοβαρό λόγο για τη συνέχιση της κρατικής επιχορήγησής της.<sup>277</sup> Έτσι παρά τα δυσμενή κρατικά οικονομικά λόγω της εισβολής, το 1976 δόθηκε κρατική χορηγία ύψους 2,900 λίρες Κύπρου (αντιστοιχεί σε 5,000 ευρώ) στους διοργανωτές, ποσό που πλησίασε το 30% του συνολικού κόστους, το οποίο ανήλθε στις 10,000 λίρες Κύπρου (αντιστοιχεί σε 17000 ευρώ).<sup>278</sup> Οι συμμετοχές καλλιτεχνικών ομάδων από άλλες χώρες στη διοργάνωση του 1976 έφτασαν τις έξι με μουσικές και χορευτικές παραστάσεις. Ο αριθμός των συμμετοχών θεωρήθηκε επιτυχία από την οργανωτική επιτροπή, αφού όπως επισημάνθηκε έγινε κατορθωτό «να πεισθούν οι κυβερνήσεις των διαφόρων χωρών να στείλουν καλλιτεχνικά συγκροτήματα στην Κύπρο, στο εκραγέν ηφαίστειον όπως το χαρακτήριζε ο ξένος τύπος τότε το νησί μας».<sup>279</sup> Για το 1977 και το 1978 δεν υπάρχουν στοιχεία για το ύψος της κρατικής επιχορήγησης, αν και εικάζεται ότι αυτή κυμάνθηκε στα επίπεδα της προηγούμενης χρονιάς (1976) με τον αριθμό των φιλοξενούμενων καλλιτεχνών να ανέρχεται στους 325, τις συμμετοχές των χωρών σε 10 και τις παραστάσεις σε 8.<sup>280</sup>

#### ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 9 – Αριθμός Συμμετοχών από Άλλες Χώρες στο ΔΚΦΛ

Έτος	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982
Αριθμός συμμετοχών στο Δ.Κ.Φ.Λ	9	10	8	6	10	10	10

Έτος	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Αριθμός συμμετοχών στο Δ.Κ.Φ.Λ	10	9	10	10	10	10	11

Σημ.: η επεξεργασία των στοιχείων έγινε από την ερευνήτρια με βάση τα στοιχεία από το Αρχείο του Δήμου Λεμεσού.

Με την ομαλοποίηση της κατάστασης τα επόμενα χρόνια και μέχρι το 1989, χρονικό ορόσημο που σηματοδότησε το τέλος της διοργάνωσης, φιλοξενούνταν σε κάθε φεστιβάλ από 6 έως 11 χώρες, όπως φαίνεται στον παραπάνω σχετικό πίνακα. Χώρες όπως η Ελλάδα, η Βουλγαρία και οι ΕΣΣΔ είχαν ανελλιπή παρουσία στη διοργάνωση, όπως

<sup>276</sup> Η έναρξη του Διεθνούς Φεστιβάλ της Λεμεσού, 1980: 3.

<sup>277</sup> Εκατοντάδες καλλιτέχνες στο φεστιβάλ της Λεμεσού, 1983: 12. Στο σχετικό άρθρο γίνεται επίσης λόγος για την παρουσία 5000 καλλιτεχνών και 200 καλλιτεχνικών σχημάτων, αναφορά που στοιχειοθετεί το εύρος της πολιτικής απήχησης που είχε η διοργάνωση.

<sup>278</sup> Στοιχεία που εντοπίστηκαν σε αταξινομήτους φακέλους στο Αρχείο του Δήμου Λεμεσού και αφορούσαν το φεστιβάλ.

<sup>279</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού, 1976.

<sup>280</sup> Τα στοιχεία που αφορούν στα οικονομικά της διοργάνωσης προέρχονται από τους φακέλους για το ΔΚΦΛ στο Αρχείο του Δήμου Λεμεσού.

διαφαίνεται στα στοιχεία του πίνακα αρ. 2 (βλ. παράρτημα), ενώ χώρες του πρώην Ανατολικού Μπλοκ εναλλάσσονταν σε αυτή για λόγους που αναφέρονται στην επόμενη ενότητα.<sup>281</sup>

## 2.2. Περιεχόμενο Διοργάνωσης και Αδυναμίες

Η απουσία καλλιτεχνικών κριτηρίων κατά τη διαδικασία επιλογής εκδηλώσεων αποτέλεσε σοβαρή αδυναμία για τη διοργάνωση. Ως αποτέλεσμα αυτής της αδυναμίας, όλες οι προτάσεις γίνονταν αποδεκτές και έτσι διαμορφωνόταν ένα πρόγραμμα εκδηλώσεων βαρυφορτωμένο με συμμετοχές – συχνά – άνευ καλλιτεχνικής αξίας. Η Οργανωτική Επιτροπή του φεστιβάλ σε σχετική έκθεσή της προς το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης επισήμανε αγωνιωδώς ότι, «δεν κατορθώσαμε να ξεπεράσουμε ένα κακό που παρουσιάζαμε και στα προηγούμενα φεστιβάλ μας. Μερικά από τα προγράμματά μας είναι βαρυφορτωμένα σε σημείο που να κουράζουν. Η δικαιολογία είναι πως το κάναμε για να ικανοποιήσουμε τα συγκροτήματα, τα οποία ήσαν πολλά και οι μέρες των παραστάσεων λίγες. Αυτό δεν μας δικαιολογεί».<sup>282</sup> Παρά την επισήμανση του προβλήματος, κανένα μέτρο δεν λήφθηκε για την απάλειψή του. Πολιτικοί λόγοι που σχετίζονταν με τη διατήρηση καλών σχέσεων με τις πρεσβείες χωρών, οι οποίες ήταν παραδοσιακά σύμμαχοι και υποστηρικτές των θέσεων της Κυπριακής Δημοκρατίας στο πολιτικό πρόβλημα, οδηγούσαν στην αποδοχή όλων των αιτήσεων από καλλιτεχνικές ομάδες των χωρών τους.

Στις περιπτώσεις των εγχώριων καλλιτεχνικών ομάδων, η απουσία καλλιτεχνικών κριτηρίων οδήγησε επίσης στην αποδοχή όλων των αιτήσεων για συμμετοχή στη διοργάνωση. Έτσι παρατηρήθηκε μια ανακύκλωση παραστάσεων χαμηλού επιπέδου από εγχώριες καλλιτεχνικές ομάδες, γεγονός που υπέσκαπτε τη διοργάνωση μακροπρόθεσμα.<sup>283</sup> Η αποδοχή της συμμετοχής των εγχώριων χορευτικών και μουσικών σχημάτων σχετίστηκε και με το γεγονός ότι αυτές οι ομάδες δεν είχαν απαιτήσεις από τους διοργανωτές για φιλοξενία και σίτιση. Η συμμετοχή τους εξυπηρέτησε εξάλλου αμοιβαία τους δύο συμβαλλόμενους: από τη μια, τα χορευτικά συγκροτήματα που συμμετείχαν στις εκδηλώσεις και προωθούσαν τη δουλειά τους στο λεμεσιανό – κυρίως – κοινό,

---

<sup>281</sup> Εκτός από την εξυπηρέτηση της πολιτικής και πολιτιστικής προπαγάνδας για τις κυβερνήσεις τους, η έντονη επιθυμία για συμμετοχή χορευτικών ή μουσικών ομάδων από χώρες του πρώην Ανατολικού Μπλοκ στη διοργάνωση μπορεί να ερμηνευτεί μέσα στο πλαίσιο της επιθυμίας των καλλιτεχνών από αυτές τις χώρες να ταξιδέψουν στο εξωτερικό, ενέργεια που απαγορευόταν νομοθετικά από τα καθεστώτα τους.

<sup>282</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Λεμεσού, 1977b: 4.

<sup>283</sup> Φεστιβάλ Λεμεσού πλούσιο φέτος το πρόγραμμα, 1984: 3. Στο συγκεκριμένο άρθρο επισημαίνεται «το χαμηλό επίπεδο δικών μας καλλιτεχνικών συγκροτημάτων σε σχέση με τα ξένα», αναδεικνύοντας το διαχρονικό πρόβλημα της καλλιτεχνικής ανανέωσης από το οποίο «έπασχε» η εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία.

προσελκύοντας νέους μαθητές στα μουσικά ή χορευτικά συγκροτήματά τους και από την άλλη, οι διοργανωτές πρόσθεταν εκδηλώσεις στο πρόγραμμα χωρίς οικονομικό κόστος. Παράλληλα, αυτές οι εκδηλώσεις ικανοποιούσαν και τις ανάγκες ψυχαγωγίας μιας μερίδας εγχώριου κοινού, η οποία ευχαριστείτο με την παρακολούθηση μουσικοχορευτικών παραστάσεων. Επιπρόσθετα, οι διοργανωτές με την προβολή της τοπικής λαϊκής δημιουργίας πέτυχαν την ενίσχυση της κυπροκεντρικής πολιτιστικής ταυτότητας, την οποία ήθελαν να αναδείξουν με την ευκαιρία του θεσμού.<sup>284</sup>

Οι φόβοι της οργανωτικής επιτροπής του φεστιβάλ ότι οι αστόχαστες καλλιτεχνικές επιλογές και ο μεγάλος όγκος των εκδηλώσεων έφεραν μέσα τους «το σπέρμα της καταστροφής»<sup>285</sup> επιβεβαιώθηκαν τα επόμενα χρόνια με την αύξηση της δυσαρέσκειας του κοινού και την απομάκρυνσή του από τις εκδηλώσεις. Η αίγλη που ασκούσε η διοργάνωση στην κοινωνία μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1980 «με το κοινό της Λεμεσού να τρέχει να εξασφαλίσει εισιτήρια προτού εξαντληθούν»<sup>286</sup> και την εικόνα ενός «ασφυκτικά γεμάτου θεάτρου»<sup>287</sup> σταδιακά ανατρεπόταν και παρατηρήθηκε «φυγή» του κοινού από τις εκδηλώσεις. Σε επιστολή δημότη με το ψευδώνυμο «ταλαιπωρηθείς φεστιβαλιζόμενος» αναφέρονται γλαφυρά οι λόγοι αύξησης της αποχής των Κυπρίων από τη διοργάνωση, αφού όπως επισημαίνεται «οι Λεμεσιανοί στην πλειοψηφία δεν πιστεύουμε ότι το πολυδιαφημισμένο και πολυέξοδο φεστιβάλ τους μπορεί να μας αγγίξει πια, γι' αυτό και απέχουμε!! Ας ψάξουν οι διοργανωτές με αυτοκριτική και ειλικρίνεια τους λόγους αποτυχίας για να τους γίνει μάθημα για του χρόνου, αν θα βρίσκονται ακόμα εκεί».<sup>288</sup> Άλλος δημότης έθεσε επίσης προς την οργανωτική επιτροπή ερωτήματα όπως «ποιοι είναι οι στόχοι σας κύριοι, σε αυτό το φεστιβάλ για να δούμε αν πραγματοποιούνται; Επίπεδο και στόχοι πιο χαμηλοί κάθε χρόνο;».<sup>289</sup>

Η Bernadette Quinn, ερευνήτρια του τομέα των πολιτιστικών φεστιβάλ, επισημαίνει σχετικά ότι η θετική στάση των ημεδαπών είτε με τη συμμετοχή τους στις εκδηλώσεις ως κοινό είτε μέσα από την παραγωγή θεαμάτων αποτελεί σημαντικό παράγοντα επιτυχίας ενός φεστιβαλικού θεσμού.<sup>290</sup> Συχνά παρατηρείται το φαινόμενο οι διοργανωτές να επιλέγουν εκδηλώσεις αδιάφορες για το εγχώριο κοινό λόγω της πίεσης που δέχονται για διεθνοποίηση του προγράμματος με στόχο είτε την προσέλκυση ξένων επισκεπτών για οικονομικούς λόγους είτε για ιδεολογικούς λόγους. Ως εκ τούτου, τα φεστιβάλ τεχνών

<sup>284</sup> Το σημείο αυτό αναφέρεται σε αντιδιαστολή με το τι επιδίωκαν οι Ελληνοκύπριοι εθνικιστές οι οποίοι διαχρονικά κατέφευγαν στην ανάδειξη του σημαντικού πολιτιστικού κεφαλαίου του λαμπρού ελληνικού παρελθόντος. Μαυράτσας, 1998: 81.

<sup>285</sup> Πολιτιστική Επιτροπή Λεμεσού, 1977b.

<sup>286</sup> Ευρύτερη θα είναι η ξένη συμμετοχή στο καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, 1978: 10.

<sup>287</sup> Ο.π.

<sup>288</sup> Επιστολές αναγνωστών, 1985: 3.

<sup>289</sup> Χ' Σάββα, 1985: 3.

<sup>290</sup> Quinn, 2005: 927- 943.

χάνουν τη συμβατότητά τους με την τοπική κοινωνία και γίνονται αδιάφορα για τους δημότες τους.<sup>291</sup> Στην περίπτωση του ΔΚΦΛ, οι κριτικές φωνές και η δυσαρέσκεια του εγχώριου κοινού από τις επιλογές του προγράμματος δε λήφθηκαν υπόψη. Η ευκαιρία έναρξης ενός διαλόγου ανάμεσα στους διοργανωτές και τα μέλη της τοπικής κοινωνίας για επαναπροσδιορισμό των στόχων και της ταυτότητας του θεσμού, χανόταν μετά από κάθε διοργάνωση, με αποτέλεσμα ο θεσμός να οδηγηθεί στο τέλμα και στον οριστικό τερματισμό του το 1989.

Η κατάργηση του θεσμού επιταχύνθηκε επίσης και από το αποτέλεσμα των δημορχιακών εκλογών του 1987. Για πρώτη φορά εξελέγη δήμαρχος της πόλης υποψήφιος από τον χώρο της Δεξιάς. Οι μέχρι τότε διεθνιστικές προσεγγίσεις της διοργάνωσης και η έμφαση στην προβολή του εγχώριου πολιτισμού βρέθηκαν σε διάσταση με την ιδεολογία του νέου δημάρχου. Επιπλέον, η αλλαγή δημάρχου συνέπεσε χρονικά με την περίοδο ανάκαμψης του νέου ελληνικοκυπριακού εθνικισμού και την περίοδο της σταδιακής ανασύστασης των πολιτικών και πολιτισμικών επαφών της Κυπριακής Δημοκρατίας με την Ελλάδα. Ο νεοεκλεγής δήμαρχος, Αντώνης Χατζηπαύλου, αναφερόμενος στη διοργάνωση υποστήριξε ότι, «τα τελευταία χρόνια η ελλαδική πολιτιστική παρουσία στο Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού υπήρξε ελάχιστη ή τουλάχιστον όχι η αναμενόμενη. Αποτέλεσμα είναι να σχηματιστεί η εντύπωση ότι η Ελλάς υποβάθμισε πολιτιστικά τις σχέσεις της με την πόλη μας [...] τώρα οι δεσμοί πρέπει να ενισχύονται».<sup>292</sup> Ως εκ τούτου, αναγγέλθηκε η εκκίνηση ενός διαλόγου ανάμεσα στον δήμο και τον Υπουργό Πολιτισμού της Ελλάδας, Σωτήρη Κούβελα, με στόχο τη διεύρυνση της συμμετοχής ελλαδικών καλλιτεχνικών ομάδων στη διοργάνωση. Οι δύο τελευταίες διοργανώσεις του ΔΚΦΛ (1988 και 1989) πραγματοποιήθηκαν στη σκιά των διεργασιών για την ετοιμασία ενός ανάδοχου θεσμού, του Φεστιβάλ Λεμεσού, αφού ήταν πλέον σαφής η απόφαση για κατάργηση του υφιστάμενου.

Το ΔΚΦΛ αποτέλεσε ένα από τα σημαντικά φεστιβαλικά πεπραγμένα στο νησί. Μακροπρόθεσμα κατάφερε να δημιουργήσει ένα νέο κοινό στον σύγχρονο χορό, τη μουσική και το θέατρο, το οποίο τροφοδότησε τους επερχόμενους πολιτιστικούς θεσμούς της πόλης. Η παρουσία μιας δυναμικής χορευτικής κοινότητας ευνόησε τον σχηματισμό τοπικών πειραματικών ομάδων στον σύγχρονο χορό και το θέατρο.<sup>293</sup> Στη νέα χιλιετηρίδα, πολιτιστικοί φορείς ανέλαβαν πρωτοβουλίες και διοργάνωσαν νέους φεστιβαλικούς θεσμούς στον σύγχρονο χορό, οι οποίοι φιλοξενήθηκαν στην πόλη, όπως ήταν το

<sup>291</sup> Inkei, 2005: 934.

<sup>292</sup> Αναβαθμίζεται η Ελλαδική πολιτιστική παρουσία στο Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, 1990: 9.

<sup>293</sup> Κωνσταντίνου, 2010: 16. Σχετικά αναφέρει ότι, «η Λεμεσός παρουσιάζει τα τελευταία χρόνια αυξημένη θεατρική δραστηριότητα. [...] με την δημιουργία τριών νεανικών πειραματικών ομάδων (Θέατρο Versus, ομάδα One/Off, Ομάδα Επί-Θέσεων, Ομάδα Μίτος)».

Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού και η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού στο Θέατρο «Ριάλτο». Από το 2004 διοργανώνεται επίσης το Καλοκαιρινό Φεστιβάλ Χορού (2004) σε διάφορα υπαίθρια σημεία. Τα νέα θεματικά φεστιβάλ έδωσαν τη δυνατότητα στους εγχώριους χορευτές να επικοινωνήσουν τη δημιουργία τους στο κοινό και ταυτόχρονα να λειτουργήσουν ως ένας λόγος για παραμονή στη χώρα καταγωγής τους.

### **2.3. Διάδοχοι Φεστιβαλικοί Θεσμοί του ΔΚΦΛ**

Το 1990, το Πολιτιστικό Τμήμα του Δήμου Λεμεσού διοργάνωσε το Φεστιβάλ Λεμεσού, έναν νέο θεσμό, με σκοπό την προβολή της γλυπτικής και της κλασικής μουσικής.<sup>294</sup> Επιπλέον επιδιώχθηκε η δόμηση μιας σπονδυλωτής διοργάνωσης, αποτελούμενη από εκδηλώσεις που να έχουν συνεκτικότητα.<sup>295</sup> Τον επόμενο χρόνο (1991) το Φεστιβάλ Λεμεσού μετονομάστηκε σε Μεσαιωνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, μια πολυθεματική διοργάνωση. Το 1992, ο θεσμός μετονομάστηκε σε Καλοκαιρινές Εκδηλώσεις, ένα, επίσης, πολυθεματικό φεστιβάλ, το οποίο ολοκλήρωσε τον κύκλο της ζωής του το 2011. Το φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε στον περίβολο του Κάστρου της Βερεγγάριας στο κέντρο της πόλης. Η επιλογή της τοποθεσίας διεξαγωγής των εκδηλώσεων δεν ήταν τυχαία. Στόχος του δήμου ήταν να αυξήσει την επισκεψιμότητα στην περιοχή. Το σημείο αυτό της πόλης ακόμη τη δεκαετία του 1990 ήταν μια υποβαθμισμένη και ερημική περιοχή της Λεμεσού κατά τις νυκτερινές ώρες. Με την πάροδο του χρόνου, η ανάπλαση των χώρων των παλαιών Αποθηκών (χαρουπιών) από ιδιώτες επενδυτές και η μετατροπή τους σε χώρους εστίασης και σε αίθουσες εικαστικών εκθέσεων συνέβαλαν στην αύξηση της επισκεψιμότητας στην περιοχή. Αυτή η εξέλιξη έπεισε τον Δήμο Λεμεσού ότι οι Καλοκαιρινές Εκδηλώσεις ολοκλήρωσαν τον σκοπό τους και ως εκ τούτου το 2011 ο θεσμός τερματίστηκε.<sup>296</sup>

Ο Δήμος Λεμεσού στο πλαίσιο του Προγράμματος Ετήσιων Επιχορηγήσεων Δήμων των Πολιτιστικών Υπηρεσιών διεκδίκησε κονδύλια για τη χρηματοδότηση πολιτιστικών εκδηλώσεων και φεστιβαλικών διοργανώσεων στην πόλη. Από αυτές τις χορηγίες επωφελήθηκαν διοργανώσεις όπως Τα Μεγάλα Μπαλέτα (2000), το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ

<sup>294</sup> Σύμφωνα με το οργανόγραμμα που εφαρμόζονταν από το 1980 στο Δήμο Λεμεσού, το Πολιτιστικό Τμήμα του στελεχωνόταν από έναν προϊστάμενο και τρεις λειτουργούς: ένα λειτουργό υπεύθυνο για τις λαϊκές διοργανώσεις, ένα λειτουργό για τον τομέα της λειτουργίας των βιβλιοθηκών και ένα λειτουργό για τον τομέα του θεάτρου. Πρόκειται για ένα τμήμα υποστελεχωμένο για το εύρος του έργου που καλείτο να επιτελέσει. Η εντύπωση που αποκομίστηκε από την υποφαινόμενη είναι σε διάσταση με την άποψη που εκφράζει ο Χαράλαμπος Αναστασιάδης, στη διδακτορική διατριβή του με τίτλο Πολιτιστική Πολιτική της Κύπρου, σύμφωνα με την οποία ο Δήμος Λεμεσού έχει το πιο άρτια στελεχωμένο πολιτιστικό τμήμα. Αναστασιάδης, 2011: 191.

<sup>295</sup> Ουσιαστική παρέμβαση στα πολιτιστικά του τόπου το Φεστιβάλ Λεμεσού, 1991: 6.

<sup>296</sup> Οι σχετικές επισημάνσεις έγιναν από την προϊσταμένη των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Νάντια Αναξαγόρα σε συνέντευξη στις 17.7.2012, Λεμεσό.

(2003) και το Ευρωμεσογειακό Φεστιβάλ Χορών (2006).<sup>297</sup> Τη διοργάνωση των προαναφερόμενων φεστιβάλ αναλάμβανε τοπικό ιδιωτικό γραφείο διοργάνωσης εκδηλώσεων. Ο δήμος της πόλης εμφανίστηκε ως ο μεγάλος χορηγός τους και διένειμε τα σχετικά κονδύλια που διασφάλισε από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες.

Μετά το 2000, η κάθε απόπειρα δημιουργίας νέων φεστιβαλικών θεσμών στην πόλη είχε σημαντικές προοπτικές επιτυχίας με ικανοποιητική προσέλευση κοινού. Αυτή η ανοδική πορεία προσέλευσης κοινού υπήρξε το απότοκο της οικονομικής ισχυροποίησης μιας σημαντικής μερίδας από τον εγχώριο πληθυσμό, η οποία αναζητούσε νέες πολιτιστικές εμπειρίες. Επιπλέον, η παρουσία εργαζομένων από ξένες χώρες λόγω της εγκατάστασης υπεράκτιων ναυτιλιακών εταιρειών, τραπεζικών ομίλων και ξένων επιχειρήσεων στην πόλη επέφερε αλλαγές στη δομή και στις πολιτιστικές ανάγκες του κοινού. Τα ενδιαφέροντα και η παιδεία αυτής της νέας ομάδας στην κλασική μουσική και στο μπαλέτο δημιούργησε ανάγκες για διοργάνωση εκδηλώσεων αυτού του είδους. Αυτές οι ανάγκες εντοπίστηκαν από τοπικές ιδιωτικές εταιρείες διοργάνωσης εκδηλώσεων, οι οποίες φρόντισαν να φέρουν από το εξωτερικό εκδηλώσεις στο πλαίσιο θεσμών, όπως ήταν τα Μεγάλα Μπαλέτα.

### **3. Φεστιβάλ Δήμου Λάρνακας**

Ο Δήμος Λάρνακας απέκτησε το 1988 πολιτιστικό τμήμα σε μια προσπάθεια να επισπεύσει τις διαδικασίες δημιουργίας βασικών πολιτιστικών υποδομών στην πόλη (π.χ. ίδρυση δημοτικής πινακοθήκης, αιθουσών για εκδηλώσεις κτλ). Άλλη βασική επιδίωξη του τμήματος ήταν η πραγματοποίηση εκδηλώσεων στην πόλη, καθ' όλη τη διάρκεια του έτους.<sup>298</sup> Η θεσμοθέτηση εκδηλώσεων που να καλύπτουν ημερολογιακά ολόκληρο το έτος θεωρήθηκε απαραίτητη ενέργεια για την επίτευξη μιας σταθερής και μόνιμης πολιτιστικής ζωής. Έτσι ο δήμος της πόλης διοργάνωσε το 1988 δύο φεστιβάλ τεχνών, τα οποία ακόμη υφίστανται, με εκδηλώσεις το ένα κατά τη διάρκεια του χειμώνα, Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής, και το άλλο με εκδηλώσεις κατά την καλοκαιρινή περίοδο, Φεστιβάλ Λάρνακας. Η έναρξη των δύο διοργανώσεων συνέπεσε χρονικά με την αποπεράτωση χώρων για πολιτιστική χρήση όπως ήταν το Κηποθέατρο στο Μεσαιωνικό Κάστρο

---

<sup>297</sup> Το Ευρωμεσογειακό Φεστιβάλ Χορών αφορά παραστάσεις φολκλορικών-παραδοσιακών χορών από ομάδες χορού παιδιών ηλικίας 9-16 ετών από διάφορες χώρες. Οι παραστάσεις πραγματοποιούνται τον Ιούλιο και τον Αύγουστο σε διάφορα υπαίθρια σημεία της πόλης αλλά και σε χωριά της επαρχίας Λεμεσού. Η είσοδος του κοινού σε αυτές είναι ελεύθερη.

<sup>298</sup> Στοιχεία από αρχείο Πολιτιστικού Τμήματος Δήμου Λάρνακας και από συνεντεύξεις με λειτουργούς που πραγματοποιήθηκαν στις 20 Ιανουαρίου, 2011. Επίσης στοιχεία από την ιστοσελίδα Δήμου Λάρνακας [www.larnaka.com/culture.shtm](http://www.larnaka.com/culture.shtm) (ανάκτηση Φεβρουάριος 2011).



Λάρνακας (600 θέσεων) και το Παττίχειο Δημοτικό Αμφιθέατρο Λάρνακας (2100 θέσεων).

Η διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ αλλά και άλλων δημόσιων εκδηλώσεων από τον δήμο θεωρήθηκε ένας ιδανικός τρόπος ψυχαγωγίας των δημοτών του.<sup>299</sup> Το γεγονός ότι ο Δήμος Λάρνακας δεν έκανε λόγο για αύξηση της προσέλκυσης τουριστών στην πόλη με την ευκαιρία της διοργάνωσης φεστιβάλ, όπως γινόταν στις περιπτώσεις του Δήμου Λεμεσού και Πάφου, αποδεικνύει ότι οι πολιτιστικοί θεσμοί του είχαν αποκλειστικό στόχο την προσέλκυση – κυρίως – του τοπικού πληθυσμού. Ο Γιώργος Χριστοδουλίδης, δήμαρχος της πόλης, κατά τη δημοσιογραφική διάσκεψη για την έναρξη του Φεστιβάλ Λάρνακας, το 1989, ανέφερε ότι στόχος της πολιτιστικής πολιτικής του Δήμου ήταν «η διατήρηση και προβολή της λαϊκής μας παράδοσης».<sup>300</sup> Τόνισε παράλληλα ότι έγνοια του δήμου ήταν και η προσφορά στους δημότες «εκδηλώσεων ψηλού ποιοτικού και μορφωτικού επιπέδου».<sup>301</sup> Η προβολή του εγχώριου πολιτισμού με στόχο την ενδυνάμωση της κυπριακής ταυτότητας ήταν σε εναρμόνιση με τις αριστερές ιδεολογικές καταβολές του δημάρχου και την αντίληψη της ελληνοκυπριακής Αριστεράς σχετικά με το είδος της πολιτισμικής ταυτότητας που έπρεπε να προωθηθεί στα μέλη της κοινότητας. Ο στόχος της ποιοτικής αναβάθμισης των εκδηλώσεων αποδείχθηκε ελάχιστα πραγματοποιήσιμος στις διοργανώσεις του Δήμου Λάρνακας, καθώς αυτές δεν κατάφεραν να αφήσουν το στίγμα τους στα πολιτιστικά πεπραγμένα του νησιού. Η προσήλωση των διοργανωτών στην ψυχαγωγική λειτουργία του πολιτιστικού αγαθού οδήγησε σε «εύπεπτες» επιλογές εκδηλώσεων, όπως διαφαίνεται στην επόμενη ενότητα, με αποτέλεσμα το κοινό της πόλης να στερηθεί τη δυνατότητα συμμετοχής σε εκδηλώσεις με υψηλή αισθητική.

### **3.1. Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής και Φεστιβάλ Λάρνακας (1998)**

Το θεματικό Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής (1988) πήρε τη σκυτάλη από τις εκδηλώσεις του Μήνα Κλασικής Μουσικής, οι οποίες με τη σειρά τους διαδέχθηκαν τη λεγόμενη Βραδιά Ταλαντούχων Σπουδαστών. Στο πρόγραμμα του φεστιβάλ περιλαμβάνονταν παρουσίαση μουσικών αποσπασμάτων από το κλασικό ρεπερτόριο, τα οποία εκτελούσαν μαθητές/τριες τοπικών ωδείων στην παρουσία κοινού, κυρίως συγγενών και φίλων, στο

---

<sup>299</sup> Άλλες δημόσιες εκδηλώσεις που διοργάνωνε ο Δήμος Λάρνακας με τη μαζική συμμετοχή του κοινού ήταν αυτές στο πλαίσιο του εορτασμού της Γιορτής του Κατακλυσμού (Γιορτή του Αγίου Πνεύματος). Οι εκδηλώσεις διεξάγονταν στο παραλιακό μέτωπο της πόλης, διαρκούσαν συνολικά τρεις μέρες και περιλάμβαναν εμποροπανήγυρη, μουσικές συναυλίες, χορευτικές παραστάσεις και διαγωνισμούς «τσιαττιστών». Το 2002, ο οικείος δήμος εκκίνησε επίσης τη διοργάνωση του Δεκαπενθήμερου Σκαλιώτικης Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Δημιουργίας, με στόχο την ενίσχυση της ερασιτεχνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας στην πόλη. Κατά το δεκαπενθήμερο της διοργάνωσης χορωδίες, θεατρικές και χορευτικές ομάδες που λειτουργούσαν στα όρια της πόλης συμμετείχαν στις εκδηλώσεις.

<sup>300</sup> Αρχίζει σήμερα το Φεστιβάλ Λάρνακας, 1989: 7.

<sup>301</sup> Ο.π.

δημοτικό θέατρο της πόλης. Με αυτό τον τρόπο δινόταν η ευκαιρία σε νεαρούς εκκολαπτόμενους μουσικούς να δείξουν το ταλέντο τους. Ταυτόχρονα ενθαρρύνονταν να ασχοληθούν ακόμη περισσότερο με το συγκεκριμένο είδος μουσικής και το όργανο που επέλεξαν.

Το Φεστιβάλ Λάρνακας είναι μια πολυθεματική διοργάνωση με το πρόγραμμα να περιλαμβάνει παραστάσεις χορού, θεάτρου, ποίησης, κινηματογράφου και μουσικές συναυλίες. Τα έξοδα της διοργάνωσης καλύπτονται κυρίως από το πρόγραμμα των Ετήσιων Επιχορηγήσεων Δήμων των Πολιτιστικών Υπηρεσιών όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του Δήμου Λεμεσού. Ο Δήμος Λάρνακας εμφανίζεται ως ο μεγάλος χορηγός των εκδηλώσεων, αφού η διοργάνωση δίνεται με τη μορφή ανάθεσης σε ιδιωτικό γραφείο εκδηλώσεων.<sup>302</sup> Η μεγαλύτερη προσέλευση κοινού μέχρι το 2004 ήταν – σύμφωνα με τους πολιτιστικούς λειτουργούς του δήμου – οι συναυλίες ελληνικής μουσικής, στις οποίες συμμετείχαν δημοφιλείς Ελλαδίτες ή Ελληνοκύπριοι καλλιτέχνες με δισκογραφικές επιτυχίες στον ελλαδικό χώρο.<sup>303</sup> Αυτές οι μουσικές εκδηλώσεις στο φεστιβάλ λόγω της μαζικής συμμετοχής του κοινού αποτέλεσαν σταθερή επιλογή των διοργανωτών, οι οποίοι φρόντισαν ταυτόχρονα στη διατήρηση των τιμών των εισιτηρίων σε προσιτά επίπεδα.<sup>304</sup>

#### **4. Παμπάφια (1970-1997) και Φεστιβάλ Πάφια (1992-1998)**

Η διοργάνωση του Φεστιβάλ Παμπάφια συνδέθηκε με την παρουσία του Λαογραφικού Ομίλου Πάφου, αφού υπήρξε ο εμπνευστής του.<sup>305</sup> Αποτέλεσε τον πρώτο φεστιβαλικό θεσμό στην πόλη με συνεχή παρουσία από το 1970 μέχρι το 1997, οπότε και ανέστειλε

---

<sup>302</sup> Η ίδια ιδιωτική εταιρεία που διοργανώνει το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Λεμεσού ανάλαβε τη διοργάνωση και των φεστιβάλ του Δήμου Λάρνακας. Ως εκ τούτου, κάποιες καλλιτεχνικές ομάδες του εξωτερικού παρουσίαζαν στις δύο πόλεις τις παραγωγές τους στο πλαίσιο των δύο φεστιβάλ, όταν ημερολογιακά υπήρχε δυνατότητα να γίνει κάτι τέτοιο. Με αυτό τον τρόπο μειωνόταν το κόστος για τις δύο διοργανώσεις, γεγονός που έδινε στο κοινό τη δυνατότητα να αγοράσει εισιτήρια σε καλύτερες τιμές.

<sup>303</sup> Ενδεικτικά παρατίθενται τα ονόματα των τραγουδιστών Άννα Βίση και Μιχάλη Χατζηγιάννη, ως εκπροσώπων του ελαφρολαϊκού τραγουδιού με μαζική απήχηση.

<sup>304</sup> Αναφορικά με το κόστος του εισιτηρίου ο δήμαρχος της πόλης, Νίκος Μωησέως, επισήμανε ότι, «ο μοναδικός ανασταλτικός παράγοντας (όπως και στις πλείστες των περιπτώσεων) είναι οπωσδήποτε ο οικονομικός, γεγονός το οποίο ο Δήμος προσπαθεί να αντιμετωπίσει με κάθε δυνατό τρόπο. Ασφαλώς η λύση δεν είναι η αύξηση της τιμής του εισιτηρίου, αφού ο διοργανωτής θέλει να δώσει την ευκαιρία σε όλους να παρακολουθήσουν οποιαδήποτε παράσταση και αν το επιθυμούν, γιατί όχι και όλες [...] ο Δήμος Λάρνακας έχει καθορίσει τις πιο χαμηλές δυνατές τιμές εισιτηρίων», εκφράζοντας την πρόθεση του Δημοτικού Συμβουλίου όπως δοθεί στο φεστιβάλ ένας μαζικός χαρακτήρας με ευκαιρίες πρόσβασης σε όλους τους δημότες. Φεστιβάλ Λάρνακας 1999, Φιλοδοξία για ποιότητα, 1999: 21.

<sup>305</sup> Παμπάφια, μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, 1994: 6. «Ο Λαογραφικός Όμιλος Πάφου ιδρύθηκε το 1969 από μια εικοσιπενταμελή ομάδα ανθρώπων φίλων της λαϊκής τέχνης και πολιτιστικής κληρονομιάς, με βασικό σκοπό τη διατήρηση της παράδοσης [...] σκοποί ήταν μεταξύ άλλων και οι ακόλουθοι: η καλλιέργεια του ενδιαφέροντος και της αγάπης των νέων για το λαϊκό μας πολιτισμό, η προαγωγή της λαϊκής τέχνης όλων των ειδών μεταξύ των μελών και ειδικά η διατήρηση και συντήρηση χορευτικού συγκροτήματος, η ζωντανή διατήρηση εθίμων, η συλλογή έργων τέχνης και εργαλείων, η διδασκαλία και διάδοση των κυπριακών λαϊκών χορών, η επικοινωνία με αντίστοιχους ομίλους του εξωτερικού και η διοργάνωση φεστιβάλ τέχνης». Ο εν λόγω όμιλος εκτός από τη σύνδεσή του με το φεστιβάλ Παμπάφια συμμετείχε επίσης σε φεστιβάλ άλλων πόλεων. Στο εξωτερικό εκπροσώπησε την Κύπρο σε πολιτιστικά δρώμενα της Κοινοπολιτείας, της Σοβιετικής Ένωσης, της Αγγλίας, της Γαλλίας, της Γερμανίας και σε πολλές κοινότητες Ελλάδας.

οριστικά τη λειτουργία του.<sup>306</sup> Οι λαϊκότερες εκδηλώσεις του διαρκούσαν από τρεις έως πέντε μέρες και στο πλαίσιο τους διοργανώνονταν εκθέσεις υφαντικής, κεντητικής, χειροτεχνίας αγγειοπλαστικής και παραδοσιακοί χοροί από κυπριακά και ελλαδικά συγκροτήματα.<sup>307</sup> Ο Δήμος της Πάφου στήριξε οργανωτικά και οικονομικά τη διοργάνωση. Παρόλα τα είκοσι επτά χρόνια ύπαρξής της, η διοργάνωση είχε μια «αδιάφορη» συνολικά παρουσία στο κυπριακό πολιτιστικό τοπίο. Όπως ανέφερε σχετικό δημοσίευμα, ο θεσμός για πολλά χρόνια κινήθηκε «μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας»<sup>308</sup> και για αυτό τον λόγο η παρούσα έρευνα αρκείται στην απλή αναφορά του.

Από το 1992 μέχρι το 1998, το πολιτιστικό τμήμα του Δήμου Πάφου διοργάνωνε το Φεστιβάλ Πάφια, μια πολυθεματική διοργάνωση, η οποία αποτελείτο από μια σειρά εκδηλώσεων (μουσικής, χορού, θεάτρου) με συμμετοχές τοπικών φορέων και σωματείων. Οι εκδηλώσεις εκκινούσαν τον Ιούνιο με τους εορτασμούς της γιορτής του Αγίου Πνεύματος στο παραλιακό μέτωπο της πόλης και τερματίζονταν τον Σεπτέμβρη. Γνώμονας των εκδηλώσεων ήταν η ψυχαγωγία των μόνιμων κατοίκων και των ξένων παραθεριστών στην πόλη. Εκδηλώσεις πραγματοποιούνταν στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου, στην Πλατεία του Κάστρου και στο Παφιακό Αθλητικό Κέντρο, στο οποίο γίνονταν – κυρίως – οι συναυλίες Ελλαδικών τραγουδιστών, λόγω της μεγάλης χωρητικότητάς του.<sup>309</sup>

## **ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΕΙΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ ΚΑΙ ΦΟΡΕΩΝ**

### **Εισαγωγή**

Με αφετηρία το 1997 και εντεύθεν ιδιωτικοί πολιτιστικοί φορείς εκκίνησαν να διοργανώνουν εκδηλώσεις και φεστιβάλ με αποτέλεσμα να πολλαπλασιαστούν οι πολιτιστικές επιλογές του εγχώριου κοινού. Η ένταξη κονδυλίου στον προϋπολογισμό της Μορφωτικής Υπηρεσίας και αργότερα των Πολιτιστικών Υπηρεσιών για επιχορήγηση φεστιβαλικών διοργανώσεων και εκδηλώσεων, το 1989 (βλ. πίνακα αρ. 3, παράρτημα) και η επιστροφή καλλιτεχνών από το εξωτερικό, όπου βρίσκονταν για σπουδές, συνέβαλαν στη δημιουργία νέων πολιτιστικών θεσμών στο νησί.<sup>310</sup> Οι πλείστοι από τους νέους φεστιβαλικούς θεσμούς αποτέλεσαν τον χώρο παρουσίασης της σύγχρονης εγχώριας δημιουργίας, κυρίως στις παραστατικές τέχνες (χορός, θέατρο, μουσική). Επιπρόσθετα, τα

<sup>306</sup> Λαογραφικός Όμιλος Πάφου, ξαναζωντανεύει ύστερα από 12 χρόνια, 2010: 21.

<sup>307</sup> Παμπάφια, μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, 1994: 6.

<sup>308</sup> Ο.π.

<sup>309</sup> Η Πάφος σε πορεία πολιτιστικής ανάπτυξης, 1994: 3.

<sup>310</sup> Νικήτα, 2010b: 769.

φεστιβάλ τεχνών κάλυψαν την ανάγκη των Ελληνοκυπρίων δημιουργών για εξωστρέφεια και επαφή με ομότεχνους τους τόσο από το εσωτερικό όσο και από τον διεθνή χώρο, με στόχο την καλλιτεχνική τους εξέλιξη.

Η πλειοψηφία των φεστιβάλ ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων διαφοροποιήθηκε από τα κρατικά και εκείνα των διαφόρων δήμων σε επίπεδο καλλιτεχνικής και οικονομικής διαχείρισης. Καλλιτεχνικοί διευθυντές ανέλαβαν τη διαχείρισή τους και οι στόχοι που έθεσαν κινήθηκαν στο πλαίσιο των δυνατοτήτων του προϋπολογισμού τους.<sup>311</sup> Οι περισσότερες διοργανώσεις διέθεταν καλλιτεχνική ταυτότητα και επιπλέον επιδίωξαν να καλύψουν την απουσία κρατικής πρωτοβουλίας στην προβολή κάποιων μορφών τέχνης στο ευρύ κοινό. Παράλληλα επιδίωξαν την «ανάπτυξη νέου κοινού» μέσα από εκπαιδευτικά προγράμματα που διεξάγονταν ως παράλληλες δράσεις των διοργανώσεων.<sup>312</sup> Ο στόχος της δημιουργίας νέου κοινού ήταν απότοκο της θέσης που υπάρχει στον τομέα της σύγχρονης πολιτιστικής διαχείρισης σε διεθνές επίπεδο, σύμφωνα με την οποία η αύξηση του κοινού αποτελούσε προϋπόθεση για την επιβίωση υφιστάμενων αλλά και νέων πιο φιλόδοξων πολιτιστικών σχεδιασμών στο μέλλον. Ως εκ τούτου, παρατηρήθηκε μια προσπάθεια διευκόλυνσης της πρόσβασης μη προνομιούχου κοινού στο πολιτιστικό αγαθό των εγχώριων ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών είτε με δωρεάν είσοδο είτε με ένα εισιτήριο χαμηλού κόστους.

Στον τομέα της κλασικής μουσικής, το Ίδρυμα «Φάρος» διοργάνωσε το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου (2001). Επίσης διοργανώθηκε το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Βερεγγάρια (2003). Από το 1999 πραγματοποιείται το Paphos Aphrodite Festival από τον ομώνυμο οργανισμό, με επίκεντρο την όπερα. Το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου διοργανώνει το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, θεσμός με ανελλιπή ετήσια παρουσία από το 1997. Λίγο αργότερα εκκίνησε το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού (1999) και η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού (2001). Το 2002, ο Πολιτιστικός Οργανισμός «Πάνθεον» ξεκίνησε το Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων. Οι Κινηματογραφικοί Ορίζοντες (2001-2004) διοργανώθηκαν από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες και το Θέατρο «Ριάλτο» στο πλαίσιο του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Επίσης, το Θέατρο «ΕΝΑ», από το 2002 διοργανώνει το Φεστιβάλ Εναλλακτικού και

---

<sup>311</sup> Καλλιτεχνική διευθύντρια του Πολιτιστικού Ίδρυματος «Φάρος» είναι η Υβόννη Γεωργιάδου. Καλλιτεχνικός διευθυντής του φεστιβάλ κλασικής μουσικής είναι ο Garo Keheyan, αρμενικής καταγωγής και ένας εκ των ιδρυτών του πολιτιστικού οργανισμού. Στο Πολιτιστικό Ίδρυμα «Πάνθεον» χρέη καλλιτεχνικού διευθυντή εκτελεί ο Λαπίθης Πέτρος.

<sup>312</sup> Σε σχετική επιστολή προς το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, το Ίδρυμα «Φάρος» δήλωσε ότι επιθυμεί να «διοργανώνει μουσικές συναυλίες για μαθητές δημοσίων και ιδιωτικών σχολών από διάφορους εθνικούς, θρησκευτικούς και πολιτιστικούς χώρους, χρησιμοποιώντας τη μουσική ως ένα όχημα μη-λεκτικής επικοινωνίας, το οποίο υπερβαίνει τις πολιτιστικές, εθνικές και άλλες διαφορές» και στόχος είναι η πρόωθηση της μουσικής παιδείας από μικρή ηλικία στην Κύπρο, η οποία αποτελεί μέσο για την επίτευξη της ενότητας μεταξύ των διαφόρων εθνοτικών ομάδων. Από [http://www.schools.ac.cy/eyliko/mesi/themata/mousiki/diagonismoi/pharos/pharos\\_trust\\_profile.pdf](http://www.schools.ac.cy/eyliko/mesi/themata/mousiki/diagonismoi/pharos/pharos_trust_profile.pdf). (ανάρτηση Ιούλης 2012).

Underground Κινηματογράφου – Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου με χορηγία των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, στους χώρους του Θεάτρου «ΕΝΑ». Την ίδια χρονιά, ο Πολιτιστικός Οργανισμός «Πάνθεον» εγκαινίασε ένα φεστιβάλ με προβολές πειραματικών ταινιών και κινουμένων σχεδίων με την επωνυμία Παγκόσμιο Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων. Αναφορικά με το ντοκιμαντέρ και το κινούμενο σχέδιο, άλλη μια διοργάνωση με την επωνυμία Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων, Όψεις του Κόσμου (2002) κάθε Αύγουστο φιλοξενούσε και τα δύο είδη κινηματογράφου σε ένα αποκεντρωμένο – γεωγραφικά – φεστιβάλ, στο χωριό Πλατανίσκια της επαρχίας Λεμεσού. Τέλος το 1998, το Πανεπιστήμιο Κύπρου εκκίνησε το Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Πανεπιστημίου Κύπρου, ένα πολυθεματικό φεστιβάλ τεχνών, το οποίο διοργανώνεται ακόμα στους χώρους του πανεπιστημίου.

## **ΘΕΜΑΤΙΚΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ**

### **1. Φεστιβάλ Όπερας – Paphos Aphrodite Festival (1999)**

#### **1.1. Γενικά Χαρακτηριστικά**

Τη δεκαετία του '80 τοπικοί παράγοντες της Πάφου (Δήμος, δημοτικό συμβούλιο και βουλευτές Πάφου) διαμαρτυρήθηκαν έντονα για «πολιτιστικό παραγκωνισμό της πόλης τους», επειδή θεώρησαν ότι οι πολιτιστικές ανάγκες της πόλης δεν λαμβάνονταν υπόψη στους σχεδιασμούς του επίσημου κράτους.<sup>313</sup> Η οικονομική ανάκαμψη που άρχισε να σημειώνεται στον Δήμο Πάφου λόγω της τουριστικής της ανάπτυξης, δημιούργησε νέα δεδομένα. Ως εκ τούτου, τη δεκαετία του 1990 η πόλη μέσω των τοπικών αρχών και φορέων διεκδίκησε και κατάφερε να πάρει επιχορηγήσεις για πολιτιστικές εκδηλώσεις με επιχείρημα το ότι η ανάπτυξη πολιτιστικών δράσεων ήταν σοβαρή αφετηρία για αύξηση της τουριστικής κίνησης σε αυτή. Έτσι όπως επισημαίνει σχετικό δημοσίευμα, «η άλλοτε παραμελημένη Πάφος έγινε στα τελευταία χρόνια με τη φροντίδα, το ενδιαφέρον και τη μεγάλη οικονομική βοήθεια της Κυβέρνησης Κυπριανού, πρωτοπόρος στα πολιτιστικά».<sup>314</sup> Η διοργάνωση του Paphos Aphrodite Festival (1999) και του Διεθνούς Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (1998), αναφορά στο οποίο γίνεται σε ξεχωριστή

<sup>313</sup> Η 'παραμελημένη' πόλη, πρωτοπόρος έγινε η Πάφος στην ανάπτυξη, 1983: 1.

<sup>314</sup> Ο.π. Στο συγκεκριμένο άρθρο γίνεται αναφορά επίσης σε δηλώσεις του υπουργού Εμπορίου και Βιομηχανίας, Γιώργου Αντρέου, στα εγκαίνια του φεστιβάλ Παμπάφια του 1983.

ενότητα, αποτέλεσαν ενδείξεις για τη διαφοροποίηση της στάσης της πολιτείας ως προς τους πολιτιστικούς σχεδιασμούς στην πόλη.<sup>315</sup>

Το φεστιβάλ όπερας Paphos Aphrodite Festival ξεκίνησε να διοργανώνεται τον Σεπτέμβριο του 1999 από την ομώνυμη μη κερδοσκοπική εταιρεία και συνεχίζεται μέχρι σήμερα.<sup>316</sup> Μέχρι το 2004 περιλάμβανε υπαίθριες βραδινές παραστάσεις όπερας στο Μεσαιωνικό Κάστρο της Πάφου. Την ευθύνη επιλογής της οπερετικής παραγωγής που πλαισίωνε το εκάστοτε ετήσιο φεστιβάλ είχε η διοργανώτρια εταιρεία μετά την αξιολόγηση των υποβληθέντων προτάσεων.

Η έναρξη της διοργάνωσης ικανοποίησε τα πάγια αιτήματα των ενασχολούμενων με την τουριστική βιομηχανία, σύμφωνα με τα οποία η φιλοξενία ενός διεθνούς φεστιβάλ όπερας στην πόλη μπορούσε να συμβάλει στην τουριστική της ανάπτυξη μετατρέποντάς την σε πολιτιστικό προορισμό με ευεργετικές οικονομικές επιπτώσεις. Ο ΚΟΤ ασπάστηκε αυτές τις απόψεις και έγινε μόνιμος χορηγός του θεσμού.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 10 – Παραγωγές και Κρατική Χορηγία για το Paphos Aphrodite Festival την περίοδο 1999-2004

Έτος	Paphos Aphrodite Festival (κρατική χορηγία σε ευρώ)	Παραγωγή
1999	300,000	<i>Aida</i> του Verdi από Bolshoi Opera House, 10-12 Σεπτέμβρη: 3 παραστάσεις
2000	300,000	<i>Carmen</i> του Bizet από Εθνική Όπερα Εσθονίας, 8-11 Σεπτεμβρίου: 4 παραστάσεις
2001	300,000	<i>Nabucco</i> του Verdi από Εθνική Όπερα Πολωνίας Teatr Wielki: 2 παραστάσεις / μπαλέτο <i>Zorμπά</i> του Μίκη Θεοδωράκη Εθνική Όπερα Πολωνίας Teatr Wielki : 3 παραστάσεις από 31 Αυγούστου – 6 Σεπτέμβρη <sup>317</sup>
2002	300,000	<i>Turandot</i> του Puccini από Εθνική Όπερα Πολωνίας (Teatr Wielki), 6-8 Σεπτέμβρη: 3 παραστάσεις <sup>318</sup>
2003	300,000	<i>Τόσκα</i> του Puccini με παραγωγό την Arena di Verona, 5-7 Σεπτέμβρη, 3 παραστάσεις <sup>319</sup>
2004	300,000	<i>Aida</i> του Verdi, Εθνική Όπερα Πολωνίας, 3-5 Σεπτέμβρη, 3 παραστάσεις <sup>320</sup>

<sup>315</sup> Σχετικά με τους ισχυρισμούς για πολιτιστική ανάπτυξη της Πάφου στο δημοσίευμα, Η Πάφος σε πορεία πολιτιστικής ανάπτυξης, 1994: 3.

<sup>316</sup> Η Εταιρεία Πάφος Αφροδίτη Φεστιβάλ Κύπρου απαρτίζεται από εκπρόσωπους των Δήμων Πάφου, Γεροσκήπου, Πέγειας και του Εμπορικού-Βιομηχανικού Επιμελητηρίου Πάφου και του Συνδέσμου Ξενοδόχων Πάφου. Ο σκοπός της ίδρυσης της ήταν η προώθηση της πόλης της Πάφου ως ένα διεθνές κέντρο υψηλών πολιτιστικών εκδηλώσεων. Στόχος των εκδηλώσεων ήταν η αύξηση του τουριστικού ρεύματος στην πόλη και τις γύρω περιοχές. Ανάκτηση από [www.pafc.com.cy](http://www.pafc.com.cy).

<sup>317</sup> Ο Μίκης Θεοδωράκης στο Paphos Aphrodite Festival. (2001). *Nabucco*, 2001. Η όπερα ανθεί στην Πάφο, 2001. Ανοίγει απόψε το Φεστιβάλ Αφροδίτη, 2001.

<sup>318</sup> Συνδυασμός όπερας με διακοπές, 2001.

<sup>319</sup> Τα αστέρια της όπερας θα λάμψουν στην Πάφο, 2003.

<sup>320</sup> Ο *Rigoletto* παίρνει τη σκυτάλη από την *Tosca*, 2004: 26. Αίντα στο νησί της Αφροδίτης, 2004. Αρχικά αποφασίστηκε να παρουσιαστεί το *Rigoletto* αλλά τελικά η Εθνική Όπερα Πολωνίας παρουσίασε στο φεστιβάλ την *Αίντα* του Τζιουζέπε Βέρντι.

Η ετήσια κρατική χορηγία του Paphos Aphrodite Festival με το ποσό των 300,000 ευρώ από το 1999 και εντεύθεν (βλ. πίνακα αρ. 10) ερμηνεύεται ως ταύτιση της πολιτείας και των ξενοδόχων με την άποψη ότι ο θεσμός συνέβαλε στην αύξηση της επισκεψιμότητας της πόλης από ξένους αλλά και από εγχώριους επισκέπτες. Τοπικοί παράγοντες εξέλαβαν την κρατική στήριξη και ως μια πράξη επανόρθωσης από την πολιτεία σε σχέση με τη μη συμπερίληψη της πόλης στον προγραμματισμό των εκδηλώσεων του Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, τα προηγούμενα χρόνια.<sup>321</sup> Η έναρξη του οπερετικού φεστιβάλ σίγησε τις διαμαρτυρίες του Δήμου Πάφου και των βουλευτών της επαρχίας προς το αρμόδιο κρατικό πολιτιστικό τμήμα για αποκλεισμό της πόλης από πολιτιστικές εκδηλώσεις. Η κρατική στήριξη μπορεί επίσης εν μέρει να αποδοθεί στην προσπάθεια του κράτους να εγκαθιδρύσει αρμονικές σχέσεις με τους διάφορους τοπικούς παράγοντες και φορείς (Δήμαρχο, μέλη του Δημοτικού Συμβουλίου, βουλευτές Πάφου, οικονομικούς παράγοντες) κατά την περίοδο της οικονομικής ανάκαμψης της πόλης. Επίσης η εσωτερική μετακίνηση εγχώριου εργατικού δυναμικού λόγω της τουριστικής ανάπτυξης κατέστησε την πόλη μια υπολογίσιμη εκλογική περιφέρεια και συνεπώς τα αιτήματα των τοπικών φορέων λαμβάνονταν πλέον πιο σοβαρά υπόψη από την εκάστοτε κυβέρνηση για ψηφοθηρικούς λόγους. Ως εκ τούτου, διαφαίνεται ότι η διανομή κρατικών πόρων στον πολιτιστικό τομέα λειτούργησε στο πλαίσιο της εξυπηρέτησης συμφερόντων της κομματικής, οικονομικής και πολιτικής ελίτ του τόπου.

## **1.2. Αδυναμίες και Χαμένες Ευκαιρίες – Μια Κριτική στο Paphos Aphrodite Festival**

Τα στοιχεία του πίνακα αρ. 12 πιστοποιούν την υψηλή προσέλευση θεατών στις παραστάσεις όπερας. Οι ψηλές τιμές των εισιτηρίων προσδιορίζουν επίσης την οικονομική και κοινωνική θέση του κοινού. Όπως φαίνεται στα στοιχεία του παρακάτω πίνακα (αρ. 11), οι τιμές κυμάνθηκαν από 18 ευρώ (κατώτερη τιμή) έως και 77 ευρώ (ανώτερη τιμή) στην πορεία των έξι διοργανώσεων από το 1999 έως το 2004. Το είδος του θεάματος (όπερα) με τις απαιτήσεις σε τεχνικές υποδομές και ανθρώπινο δυναμικό (πολυπληθείς θίασος) δικαιολογούσε την τιμή εισιτηρίου, γεγονός, όμως, παρέμενε το ότι το συγκεκριμένο φεστιβάλ ήταν η πλέον ακριβή πολιτιστική επιλογή για τους κατοίκους του νησιού. Αν αναλογιστεί κανείς ότι οι τιμές εισιτηρίων άλλων φεστιβαλικών θεσμών της περιόδου από το 1990 μέχρι το 2004 κυμάνθηκαν από τα 5 μέχρι τα 10 ευρώ ή ότι κάποια είχαν δωρεάν είσοδο, γίνεται αντιληπτό ότι η πρόσβαση στον οπερετικό θεσμό της Πάφου

<sup>321</sup> Σχετικές αναφορές στο κεφάλαιο 2, στην ενότητα Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ.

αποτελούσε προνόμιο μιας μερίδας ανθρώπων που προέρχονταν κυρίως από την οικονομική ελίτ.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 11 – Τιμές Εισιτηρίων του Paphos Aphrodite Festival από 1999 μέχρι 2004

Έτος	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Τιμές εισιτηρίων	€18, 26, 40, 46, 51	€26, 43, 60	€26, 43, 60, 69	€26, 43, 60, 69	€26, 43, 60, 69	€35, 48, 60, 69, 77

Σημ.: Οι τιμές των εισιτηρίων μετατράπηκαν από την ερευνήτρια από λίρες Κύπρου σε ευρώ με βάση την ισοτιμία με την οποία «κλείδωσε» το τοπικό νόμισμα το 2008 (1 λ.Κ. προς 1,71 ευρώ). Το κόστος του εισιτηρίου κυμαίνεται σε διάφορες τιμές ανάλογα με την ορατότητα και την εγγύτητα στη σκηνή.

Οι ψηλές τιμές των εισιτηρίων αποθάρρυναν, από τη μία, την προσέλευση των χαμηλών εισοδηματικών στρωμάτων στις νύχτες όπερας, ενώ από την άλλη αποτέλεσαν τον χώρο επίδειξης της οικονομικής ευμάρειας που βίωνε η αναδυόμενη αστική τάξη του νησιού. Η εγχώρια αστική τάξη αναζητώντας τρόπους προβολής της οικονομικής της ευχέρειας είδε τη συμμετοχή της στις παραστάσεις όπερας ως ευκαιρία για επίδειξη των ακριβών πολιτιστικών επιλογών της. Ο συνδυασμός της παρακολούθησης μιας παράστασης όπερας με ολιγοήμερες διακοπές στην Πάφο, στο πλαίσιο ενός εσωτερικού τουρισμού, ήταν η πιο συνήθης διευθέτηση των Ελληνοκυπρίων αστών, από την οποία η πόλη επωφελήθηκε οικονομικά.<sup>322</sup> Το φεστιβάλ αποτέλεσε επίσης χώρο πολιτικής προβολής των υψηλόβαθμων αξιωματούχων του κράτους και των μελών της πολιτικής ηγεσίας του τόπου. Η πληθώρα των ρεπορτάζ και του φωτογραφικού υλικού στις κοσμικές στήλες εβδομαδιαίων κυπριακών περιοδικών ευρείας κατανάλωσης τεκμηριώνει τη σχετική επισήμανση.<sup>323</sup>

Στοιχεία για τον αριθμό των ξένων και των εγχώριων θεατών δεν κρατήθηκαν στο αρχείο των διοργανωτών. Ωστόσο ο συνολικός αριθμός θεατών μαρτυρά ότι ο μέσος όρος θεατών ανά παράσταση έφτανε τους 2264 θεατές (χωρητικότητα χώρου 2500 θεατές) με την πληρότητα να φτάνει κατά μέσο όρο στο 91%, αριθμοί ικανοποιητικοί για μια διοργάνωση (βλ. πίνακα αρ. 12). Από τις συνεντεύξεις με τους διοργανωτές προκύπτει ότι δεν υπήρξε προβληματισμός αναφορικά με ζητήματα που αφορούσαν τη διευκόλυνση της πρόσβασης

<sup>322</sup> Οι διαπιστώσεις προέκυψαν από συνεντεύξεις με τους διοργανωτές, Ιούλης 2012.

<sup>323</sup> Δες σχετικά τεύχη των εβδομαδιαίων περιοδικών που περιλαμβάνονται στη σαββατιάτικη έκδοση εφημερίδων όπως το *TV MANIA* (του συγκροτήματος Φιλελεύθερος), το *Περιοδικό* (του συγκροτήματος Δίας) την επόμενη εβδομάδα των διοργανώσεων από το 1999 έως το 2004. Στις κοσμικές σελίδες εντοπίζονται φωτογραφίες πολιτικών με τις συζύγους τους κατά την παρακολούθηση της όπερας ή κατά τη διάρκεια του κοκτέιλ πάρτι που οργάνωναν οι διοργανωτές σε «υψηλούς» προσκεκλημένους της επιχειρηματικής και της πολιτικής αφρόκρεμας του τόπου.



ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 12 – Προσέλευση Κοινού στις Διοργανώσεις του Paphos Aphrodite Festival από το 1999-2004

Χρονιά διοργάνωσης	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Αριθμός παραστάσεων	Τρεις (3) παραστάσεις	Τέσσερις (4) παραστάσεις	πέντε (5) παραστάσεις	Τρεις (3) παραστάσεις	Τρεις(3) παραστάσεις	Τρεις (3) παραστάσεις
Συνολικός αριθμός εισιτηρίων	7521	9806	9671	6246	7492	6819
Μέσος όρος θεατών και πληρότητας ανά διοργάνωση	M.O.: 2507 θεατές Πλ.: 100%	M.O.:2451 θεατές Πλ.: 98%	M.O.: 1934 θεατές Πλ.: 77%	M.O.: 2082 θεατές Πλ.: 83%	M.O.: 2497 θεατές Πλ.: 99.9%	M.O.: 2273 θεατές Πλ.: 91%

Σημ.: τα στοιχεία για τα εισιτήρια δόθηκαν στην ερευνήτρια από τους διοργανωτές τον Ιούλιο του 2011.

ατόμων από τις μη προνομιούχες εγχώριες ομάδες. Εξάλλου, τα υψηλά ποσοστά προσέλευσης κοινού στις παραστάσεις από τις πιο εύρωστες οικονομικά κοινωνικές ομάδες, ξένων και μόνιμων κατοίκων κάλυπταν τους στόχους των διοργανωτών. Από την άλλη, στην προσπάθεια εφαρμογής πρακτικών διευκόλυνσης της πρόσβασης μη προνομιούχων ομάδων στο φεστιβάλ οι διοργανωτές όφειλαν – εκ των προτέρων – να διαχειριστούν ζητήματα που αφορούσαν την απουσία παιδείας στην κλασική μουσική και τις χαμηλές πολιτισμικές προσλαμβάνουσες της πλειοψηφίας των μελών της ελληνοκυπριακής κοινωνίας. Η απόπειρα, όμως, επίλυσης ζητημάτων που αφορούν στον εκδημοκρατισμό της συμμετοχής στο πολιτιστικό αγαθό ήταν αδύνατο να επιτύχει λόγω των ευρύτερων αδυναμιών στις δομές (οργανωτικές, διοικητικές κτλ) που χαρακτήριζαν το σύστημα πολιτιστικής διαχείρισης της Κυπριακής Δημοκρατίας.

Εμπόδιο στη συμμετοχή μεγαλύτερου αριθμού Ελληνοκυπρίων στις παραστάσεις όπερας αποτέλεσε επίσης η απουσία υποτιτλισμού, αφού ως είθισται το λιμπρέτο είναι στην ιταλική γλώσσα.<sup>324</sup> Μόλις το 2004, οι παραστάσεις όπερας απέκτησαν σχετικό υποτιτλισμό αλλά η κατάσταση αναφορικά με τη διευκόλυνση της πρόσβασης μελών των προνομιούχων κοινωνικών ομάδων στις εκδηλώσεις του φεστιβάλ, παρέμενε ίδια. Το γεγονός επιβεβαιώνει εκ νέου ότι τα ζητήματα της πραγματικής διεύρυνσης της συμμετοχής όλων των πολιτών στο πολιτιστικό αγαθό είναι πολύ-παραγοντικά και πολύπλοκα. Η διαχειριστική επιτροπή του φεστιβάλ, από την άλλη, δήλωσε – άστοχα – ότι με την εισαγωγή του υποτιτλισμού έστειλε το μήνυμα «της έμπρακτης έγνοιας της για τη διάδοση της όπερας στην κυπριακή κοινωνία και την προσέλκυση μουσικόφιλων που ζουν στον τόπο μας».<sup>325</sup> Αυτή η δήλωση υποδηλοί πως η διαχείριση της διοργάνωσης κινείτο στο πλαίσιο ενός αυτοσχεδιασμού με αυτούς που την ασκούσαν να μην έχουν ένα

<sup>324</sup> Ο Rigoletto παίρνει τη σκυτάλη από την Tosca, 2004: 26.

<sup>325</sup> Ο.π.

ολοκληρωμένο σχέδιο πολιτιστικής διαχείρισης. Σημαντικές αποφάσεις διαχειριστικού χαρακτήρα και καλλιτεχνικής υφής λαμβάνονταν από άτομα χωρίς γνώσεις και εμπειρία στον τομέα.<sup>326</sup> Ο θεσμός ακόμη μέχρι σήμερα (2016) παραμένει χωρίς καλλιτεχνικό διευθυντή.

Το φεστιβάλ αποτέλεσε ένα από τα εργαλεία τουριστικής προβολής της πόλης, το οποίο θα έφερνε αύξηση στο τουριστικό ρεύμα και θα οδηγούσε στην αύξηση των κερδών των επιχειρήσεων που ασχολούνταν με τον τομέα. Η έμφαση στην τουριστική προβολή της πόλης λόγω του θεσμού και οι ευεργετικές επιπτώσεις στην αύξηση των αφίξεων τουριστών δικαιολόγησε την παρουσία του και τις δαπάνες που δόθηκαν σε αυτό από τους διάφορους φορείς. Ως αποτέλεσμα αυτής της προσέγγισης του θεσμού, οι διοργανωτές έβαλαν σε δεύτερη μοίρα την υλοποίηση καλλιτεχνικών στόχων που θα βοηθούσαν στην εξέλιξή του και στη δημιουργία των αναγκαίων πολιτιστικών υποδομών (υλικών και μη). Τη δεδομένη περίοδο (1997-2004) διαφαίνεται επιπλέον ότι από την πόλη απουσίασε μια δυναμική ιδιωτική πρωτοβουλία, η οποία ενδέχεται να άνοιγε ένα ουσιαστικό διάλογο ανάμεσα σε τοπικούς πολιτιστικούς φορείς και κεντρικό κράτος σχετικά με την υλοποίηση αναγκαίων πολιτιστικών υποδομών, όπως η ανέγερση μιας θεατρικής αίθουσας με τον απαραίτητο τεχνικό εξοπλισμό. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι σήμερα αυτή η αίθουσα απουσιάζει από την πόλη, παρόλο που το 2017 θα φιλοξενήσει την Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης. Η απουσία προγραμματισμού στη διεκδίκηση κονδυλίων για δημιουργία πολιτιστικών υποδομών εκ μέρους των διοργανωτών του φεστιβάλ όπερας στην Πάφο και η απουσία άσκησης ορθολογιστικής πολιτιστικής διαχείρισης στη χώρα από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες είχαν ως αποτέλεσμα οι παραστάσεις όπερας να εξακολουθήσουν να πραγματοποιούνται στον υπαίθριο χώρο του μεσαιωνικού κάστρου της πόλης. Έτσι εξακολούθησε το κακό ηχητικό αποτέλεσμα στις παραστάσεις όπερας, ιδιαίτερα όταν δεν επικρατούν κατάλληλες καιρικές συνθήκες.

Η προώθηση της Πάφου ως ενός πολιτιστικού προορισμού μέχρι σήμερα δεν μπορεί να τεκμηριωθεί, διότι δεν υπάρχει έρευνα που να καταγράφει τον βαθμό επίδρασης της διοργάνωσης στην αύξηση του τουριστικού ρεύματος στην πόλη. Ως εκ τούτου, η συμμετοχή ξένων επισκεπτών στις παραστάσεις όπερας λειτούργησε περισσότερο ως μια εναλλακτική ψυχαγωγία κατά την παραμονή τους στο νησί, παρά ως αφορμή για τον ερχομό τους σε αυτό. Άλλη πρόκληση που δεν αξιοποιήθηκε από τους διοργανωτές ήταν η δημιουργία μιας εγχώριας οπερετικής ομάδας, η οποία να κάνει δικές της παραγωγές τόσο για το συγκεκριμένο φεστιβάλ όσο και για περιοδείες σε άλλες πόλεις ή ακόμη και σε

---

<sup>326</sup> Η Εταιρεία Αφροδίτη Φεστιβάλ Πάφου που διαχειρίζεται το φεστιβάλ αποτελείται από ένα διοικητικό συμβούλιο, το οποίο απαρτίζεται από τον δήμαρχο της πόλης (Πάφου) και τους προέδρους των διαφόρων κοινοτικών συμβουλίων της γύρω περιοχής της Πάφου.

άλλες χώρες. Το όφελος που θα προέκυπτε από μια τέτοια πρωτοβουλία ήταν αφενός οικονομικό από τις εξοικονομήσεις και αφετέρου καλλιτεχνικό, λόγω της εργοδότησης Ελληνοκύπριων καλλιτεχνών και δημιουργών. Συνολικά στον θεσμό παρατηρήθηκε από το 1997 μέχρι και σήμερα μια παρατεταμένη έλλειψη οράματος, η οποία εν μέρει ήταν απότοκο της διασφαλισμένης ετήσιας επιχορήγησης. Η κρατική χορηγία φαίνεται να λειτούργησε ανασταλτικά για τις όποιες αλλαγές στον θεσμό και δεν έδωσε κίνητρα στους εγχώριους διοργανωτές για νέες εισηγήσεις και προτάσεις. Έτσι δόθηκε χώρος και χρόνος για την παγίωση των «εύκολων» πρακτικών πολιτιστικής διαχείρισης όπως ήταν η τακτική της ενοικίασης παραστάσεων όπερας από το εξωτερικό.

## **2. Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής**

Τα δύο φεστιβάλ κλασικής μουσικής που διοργανώθηκαν από ιδιωτικούς πολιτιστικούς οργανισμούς στο νησί από το 2001 μέχρι το 2004 πρόσφεραν εκδηλώσεις-συναυλίες και συναφή εκπαιδευτικά προγράμματα, σε μια προσπάθεια να διευκολυνθεί η πρόσβαση και η επαφή των Ελληνοκυπρίων με το συγκεκριμένο είδος μουσικής. Οι δράσεις με εκπαιδευτικό χαρακτήρα κρίθηκαν αναγκαίες, αφού απουσίαζε από τα αναλυτικά προγράμματα της δημόσιας ελληνοκυπριακής εκπαίδευσης η συστηματική διδασκαλία και η διοργάνωση συναυλιών κλασικής μουσικής με τη συμμετοχή μαθητών/τριών. Μέχρι σήμερα, η κλασική μουσική εξακολουθεί να αποτελεί μια μορφή τέχνης, η οποία μελετάται σε προαιρετική βάση σε απογευματινά ιδιωτικά ωδεία με οικονομική επιβάρυνση των γονέων. Έτσι συντηρείται ένας ελιτισμός σε σχέση με το ποιος μαθαίνει και ποιος ακούει αυτό το είδος μουσικής. Οι ιδιώτες διοργανωτές των φεστιβάλ κλασικής μουσικής (Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου και Φεστιβάλ Βερεγγάρια) έχοντας υπόψη τους τα προαναφερόμενα δεδομένα προώθησαν δράσεις που δημιουργούσαν ευκαιρίες συμμετοχής του ευρύτερου μαθητικού πληθυσμού. Με αυτό τον τρόπο, από τη μια καταπολεμούσαν μια διαχρονική ανισότητα που υφίστατο στην ελληνοκυπριακή κοινωνία και, από την άλλη, δημιουργούσαν συνθήκες για την ανάπτυξη ενός νέου κοινού που θα στήριζε τις υφιστάμενες αλλά και τις μελλοντικές συναφείς δράσεις τους.

### **2.1. Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου του Ιδρύματος «Φάρος» (2001)**

Το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου εκκίνησε το 2001 από το ιδιωτικό πολιτιστικό Ίδρυμα «Φάρος» με θεματικό άξονα την κλασική μουσική.<sup>327</sup> Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες ήταν ο κύριος χορηγός του, ενώ σημαντική ήταν και η οικονομική συνεισφορά ιδιωτών με ετήσιες συνδρομές προς το ίδρυμα.<sup>328</sup> Το φεστιβάλ εξελίχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους πολιτιστικούς θεσμούς της Κύπρου και συγκαταλέχθηκε στα πιο φημισμένα φεστιβάλ κλασικής μουσικής στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου.<sup>329</sup> Σύμφωνα με τη διευθύντρια του Ιδρύματος «Φάρος», Υβόννη Γεωργιάδη, αρχικός στόχος της διοργάνωσης ήταν η Κύπρος «να αποκτήσει μια θέση στον παγκόσμιο πολιτιστικό χάρτη»<sup>330</sup>. Ουσιαστικά, το ίδρυμα λειτούργησε αναπληρωματικά στην απουσία και στην ολιγωρία του κράτους να κάνει σχεδιασμούς αναφορικά με την προώθηση της επαφής του εγχώριου κοινού με συνθέτες κλασικής μουσικής. Το φεστιβάλ φιλοξένησε από το 2001 μέχρι το 2004 συνολικά είκοσι διεθνούς φήμης μουσικούς.<sup>331</sup> Η μύηση παιδιών σχολικής ηλικίας στην κλασική μουσική μέσα από τη διοργάνωση εκπαιδευτικών συναυλιών ήταν ψηλά στην ατζέντα των δράσεων των διοργανωτών, αφού μεσοπρόθεσμα προσδοκούσαν τη δημιουργία ενός νέου κοινού, το οποίο μελλοντικά να μπορεί να στηρίξει τις βραδινές εκδηλώσεις-συναυλίες στο πλαίσιο του συγκεκριμένου φεστιβάλ ή άλλων μελλοντικών διοργανώσεων του ιδρύματος.<sup>332</sup>

Χώροι φιλοξενίας των εκδηλώσεων ήταν το Αμφιθέατρο της ΠΑΣΥΔΥ<sup>333</sup> στη Λευκωσία και η Μεσαιωνική Έπαυλη<sup>334</sup> στα Κούκλια, χωριό έξω από την Πάφο, γνωστό

<sup>327</sup> Το Ίδρυμα «Φάρος» δημιουργήθηκε το 1998 από τον Γκάρο Κεχεγιάν. Εκτός από τη διοργάνωση του φεστιβάλ, κατά τη διάρκεια του χρόνου το ίδρυμα διοργανώνει συναυλίες κυρίως στο Αμφιθέατρο της ΠΑΣΥΔΥ στη Λευκωσία με μουσικούς διεθνούς φήμης στο συγκεκριμένο είδος μουσικής. Ρεσιτάλ βιόλας, 2000: 66. Μουσική με την Εθνική Ορχήστρα Αρμενίας, 2001: 31. Ρεσιτάλ του Βραζιλιανού πιανίστα Αρνάλδο Κόεν. 2001: 21. Μουσική με το Κουαρτέτο Τσιλιγκιριάν, 2002: 24. Κλασική μουσική με την Τσιαν Γου, 2002: 22. Συναυλία με το κουαρτέτο εγχόρδων Ensemble Wien, 2003: 30. Ένα αξέχαστο ρεσιτάλ με τον Javier Perianes, 2003: 30. Το Ίδρυμα Φάρος παρουσιάζει το Vienna Piano Trio, 2003: 26.

<sup>328</sup> Σημαντική υπήρξε η οικονομική στήριξη της αρμενικής κοινότητας προς το ίδρυμα και τις εκδηλώσεις του. Το γεγονός ότι το ίδρυμα Φάρος ιδρύθηκε από τον αρμένιο μουσικό Γκάρον Κεχεγιάν είχε ως αποτέλεσμα μέλη της αρμενικής κοινότητας στην Κύπρο με σημαίνουσα θέση στην επιχειρηματική ζωή του νησιού να στηρίζουν με χορηγίες το ίδρυμα και τις δράσεις του. Ανάκτηση ιστοσελίδα Ιδρύματος Φάρος, [www.thepharostrust.org](http://www.thepharostrust.org), ανάκτηση 20.1.2012.

<sup>329</sup> Ίδρυμα Φάρος. (2010). Στο Δελτίο Τύπου για το 10<sup>ο</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου «Φάρος», 29 Μαΐου-4 Ιουνίου 2010 γίνεται απολογισμός της συνολικής παρουσίας του φεστιβάλ. Ενδέχεται η αναφορά σε «φημισμένα φεστιβάλ κλασικής μουσικής στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου» να αφορά στο φεστιβάλ μουσικής Baalbeck International Festival, το οποίο διοργανώνεται στη Βηρυτό από το 1955 και αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά φεστιβάλ του είδους του στην περιοχή.

<sup>330</sup> Στοιχεία από την τηλεφωνική συνέντευξη με τη διευθύντρια του Ιδρύματος Φάρος Υβόννη Γεωργιάδου, 10.6.2011.

<sup>331</sup> Μουσική με τους Σολίστ Εγχόρδων Βιέννης, 2002: 27. Επίσης Ρεσιτάλ τσέλου και πιάνο, 2001: 30.

<sup>332</sup> Σύμφωνα με την καλλιτεχνική διευθύντρια του Ιδρύματος Φάρος, Υβόννη Γεωργιάδου, η προσέγγιση νέου κοινού μέσα από εκπαιδευτικές δράσεις κατάφερε να ανεβάσει τη συμμετοχή του κοινού τα επόμενα χρόνια (μετά το 2004) στις εκδηλώσεις του φεστιβάλ. Το ποσοστό πληρότητας των αιθουσών στις εκδηλώσεις του φεστιβάλ έφτασε το 90-100%. Στοιχεία από συνέντευξη με τη διευθύντρια του Ιδρύματος «Φάρος», Υ. Γεωργιάδου, 10.1.2011.

<sup>333</sup> Η ΠΑΣΥΔΥ (Παγκύπρια Συνομοσπονδία Δημοσίων Υπαλλήλων) είναι η συνδικαλιστική οργάνωση των υπαλλήλων του δημόσιου τομέα. Στο σύμπλεγμα των γραφείων της οργάνωσης περιλαμβάνεται και ένα αμφιθέατρο, το οποίο παραχωρείται σε πολιτιστικούς φορείς για εκδηλώσεις.

<sup>334</sup> Ο χώρος στα Κούκλια τελεί υπό την προστασία του Τμήματος Αρχαιοτήτων και οι διοργανωτές όφειλαν να καταβάλουν το ποσό των 1000 ευρώ ως ενοίκιο για τον χώρο, ποσό που αποτελούσε σοβαρή οικονομική επιβάρυνση για τους διοργανωτές. Ταυτόχρονα η διασφάλιση των σχετικών αδειών για χρήση του χώρου ήταν μια χρονοβόρα γραφειοκρατική διαδικασία. Οι πληροφορίες για το κόστος της παραχώρησης του χώρου της Μεσαιωνικής Έπαυλης στα

για το ιερό της θεάς Αφροδίτης που χρονολογείται από την Ύστερη Εποχή του Χαλκού. Στον υπαίθριο αρχαιολογικό χώρο των Κουκλιών φιλοξενήθηκαν οι εκδηλώσεις του φεστιβάλ κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, ενώ οι εκδηλώσεις της χειμερινής περιόδου φιλοξενήθηκαν στη Λευκωσία στο θέατρο της ΠΑΣΥΔΥ. Η προσέλευση κοινού στις εκδηλώσεις έφτασε ακόμη και το ποσοστό του 90-100%, σύμφωνα με την καλλιτεχνική διευθύντρια του Ιδρύματος «Φάρος». Τα ψηλά ποσοστά προσέλευσης αποδόθηκαν στην ποιότητα των εκδηλώσεων αλλά και στην προβολή-διαφήμισή τους από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας τόσο σε τοπικό όσο και σε διεθνές επίπεδο.<sup>335</sup> Η αποστολή δελτίων τύπου στον εγχώριο ημερήσιο τύπο, η προβολή διαφημιστικών σποτ στην κυπριακή τηλεόραση και στο ραδιόφωνο, η έκδοση και η διανομή μικρού βιβλαρίου (booklet) με το πρόγραμμα των εκδηλώσεων του φεστιβάλ και η ανάρτηση αφισών σε κεντρικά σημεία του νησιού (αεροδρόμια, ξενοδοχεία) αποτέλεσαν μερικά από τα εργαλεία διαφήμισης που χρησιμοποίησαν οι διοργανωτές. Το φεστιβάλ προβλήθηκε επίσης και στα ξένα έντυπα όπως στους *Times Λονδίνου* και στο τηλεοπτικό κανάλι Euronews. Επιπλέον, φιλοξενήθηκαν ξένοι δημοσιογράφοι και μουσικοκριτικοί, οι οποίοι κάλυψαν δημοσιογραφικά τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ και με άρθρα τους σε έγκυρα έντυπα πρόβαλαν τη διοργάνωση.<sup>336</sup> Η πρόσκληση δημοσιογράφων από το εξωτερικό στο φεστιβάλ αποτέλεσε πρωτοποριακή κίνηση για τα κυπριακά δεδομένα, αφού δεν απαντάται σε άλλο φεστιβάλ στο νησί την περίοδο αυτή. Ειδικά αυτή η ενέργεια αναδεικνύει την προσπάθεια των διοργανωτών να προσελκύσουν κοινό από το εξωτερικό με στόχο την καθιέρωση του φεστιβάλ ως ένα πολιτιστικό θεσμό με διεθνές κύρος και εμβέλεια.

### **2.1.1. Περιεχόμενο Διοργανώσεων (2001-2004)**

Η πρώτη διοργάνωση του Διεθνούς Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου (2001) εκκίνησε με συναυλίες του Chilingirian Quartet the Leopold String Trio (6-8 Φεβρουαρίου). Το 2002 το φεστιβάλ φιλοξένησε συναυλίες με σολίστ εγχόρδων της Βιέννης, τους οποίους συνόδευε ο Ελληνοκύπριος διεθνούς φήμης πιανίστας, Σπύρος Πίτσυνο.<sup>337</sup> Η παρουσία του Ελληνοκύπριου πιανίστα υλοποιούσε τον στόχο των διοργανωτών για προβολή εγχώριων μουσικών, οι περισσότεροι από τους οποίους λόγω της απουσίας σχετικών υποδομών στο νησί ήταν αναγκασμένοι να εργάζονται στο εξωτερικό. Το φεστιβάλ του

---

Κούκλια προήρθε από τη διευθύντρια του Ιδρύματος «Φάρος», στο πλαίσιο σχετικής συνέντευξη με την ερευνήτρια, τον Οκτώβριο του 2011.

<sup>335</sup> Συνέντευξη Υ. Γεωργιάδου, 2011.

<sup>336</sup> Στοιχεία από συνέντευξη με τη διευθύντρια του Ιδρύματος «Φάρος», Υβόννη Γεωργιάδου, 10.1.2011.

<sup>337</sup> Από τη Βιέννη στην Κύπρο, 2002: 22.

2003 (16 Μαΐου μέχρι τις 11 Ιουνίου) περιλάμβανε στο πρόγραμμά του συναυλίες από τη Musicke Compranye με έργα των Βιβάλντι, Περγολέζι, Σκαρλάτι, οι οποίες φιλοξενήθηκαν στη Λευκωσία και στην Πάφο.<sup>338</sup> Το φεστιβάλ της επόμενης χρονιάς (2004) διοργανώθηκε από τις 30 Απριλίου μέχρι τις 31 Μαΐου και συνέπεσε με την περίοδο της επίσημης ένταξης της Κύπρου στην Ευρωπαϊκή Ένωση (Μάιος 2004). Η διοργάνωση του 2004 περιλάμβανε συναυλίες μεσαιωνικής και σύγχρονης μουσικής από Ευρωπαίους μουσικούς.<sup>339</sup>

Το φεστιβάλ απευθύνθηκε σε ένα κοινό, το οποίο στην πλειοψηφία του στερείτο παιδείας στο συγκεκριμένο είδος τέχνης. Παρόλα αυτά, οι διοργανωτές του αντιμετώπισαν ρεαλιστικά την πολιτιστική πραγματικότητα και τις οικονομικές τους δυνατότητες. Έτσι φιλοξενήθηκε μικρός αριθμός εκδηλώσεων στο πρόγραμμα του φεστιβάλ και παράλληλα προγραμματίστηκαν εκπαιδευτικές δράσεις, οι οποίες μακροπρόθεσμα θα δημιουργούσαν ένα νέο κοινό και θα βοηθούσαν στην καθιέρωση του θεσμού. Η παρουσία καλλιτεχνικού διευθυντή στη διοργάνωση διευκόλυνε την εφαρμογή ενός σχεδίου δράσεων που διασφάλιζε την προσήλωση σε ένα καλλιτεχνικό όραμα και ταυτότητα. Η σαφήνεια των στόχων και των ενεργειών των διοργανωτών του Διεθνούς Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου ερχόταν σε αντίθεση με την ασάφεια των στόχων και των ενεργειών που χαρακτήριζαν τις κρατικές φεστιβαλικές διοργανώσεις (ΚΥΠΡΙΑ, Πολιτιστικός Σεπτέμβρης). Μετά το 2004 χρονικό όριο της παρούσας έρευνας, η διοργάνωση επέκτεινε το πρόγραμμά της και συμπεριέλαβε μεγαλύτερο αριθμό συναυλιών. Το 2009, το Ίδρυμα «Φάρος» διοργάνωσε άλλο ένα φεστιβάλ κλασικής μουσικής με την επωνυμία Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής, το οποίο διεξάγεται κατά την καλοκαιρινή περίοδο. Η ανοδική πορεία των δύο φεστιβάλ του Ιδρύματος «Φάρος», τα οποία διοργανώνονται επιτυχώς μέχρι, έρχεται σε αντιδιαστολή με την πορεία στασιμότητας που παρουσιάζει το φεστιβάλ όπερας στην Πάφο, το οποίο, όπως επισημάνθηκε νωρίτερα, παρέμεινε αναλλοίωτο τόσο στις επιλογές όσο και στη μορφή του από τη στιγμή της έναρξής του, το 1999.

## **2.2. Φεστιβάλ Βερεγγάρια (2003-2011)**

Το 2003 εκκίνησε ένα δεύτερο φεστιβάλ στην κλασική μουσική, το Φεστιβάλ Μουσικής Βερεγγάρια, το οποίο ολοκλήρωσε τον κύκλο ζωής του το 2011 λόγω οικονομικών δυσκολιών.<sup>340</sup> Εμπνευστής του ήταν ο Ελληνοκύπριος βιολίστας με καριέρα σολίστ στο

<sup>338</sup> Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου, 2003: 26.

<sup>339</sup> Το πνεύμα της Ευρώπης από τη Μεσαιωνική μέχρι τη Σύγχρονη Εποχή, 2004: 30.

<sup>340</sup> Η πληροφορία για αναστολή της διοργάνωσης προέκυψε από τηλεφωνική συνέντευξη με λειτουργό του Δήμου Πάνω Πολεμιδιών, 21.5.2014.

εξωτερικό, Ματθαίος Καριόλου ο οποίος με τη μουσικό Denise Benda, διητέλεσαν και καλλιτεχνικοί διευθυντές.<sup>341</sup> Την οικονομική και διοικητική διαχείριση της ανέλαβε ο Δήμος Πολεμιδιών (δήμος στα περίχωρα της Λεμεσού) και το Θέατρο «Ριάλτο», το οποίο ως συνδιοργανωτής παραχώρησε τον χώρο για την πραγματοποίηση των εκδηλώσεων. Χορηγοί του – εκτός από τον Δήμο Κάτω Πολεμιδιών – ήταν οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες και ο ΚΟΤ. Κατά τις μέρες διεξαγωγής του φεστιβάλ φιλοξενήθηκαν συναυλίες μουσικών διεθνούς φήμης, οι οποίοι προέρχονταν από χώρες της Ευρώπης, της Λατινικής Αμερικής και της Ασίας.

Βασικός στόχος της διοργάνωσης ήταν, όπως και στην περίπτωση του Διεθνούς Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου του Ιδρύματος «Φάρος», η διάδοση της κλασικής μουσικής στο εγχώριο κοινό. Η υλοποίηση του προαναφερόμενου στόχου έγινε μέσα από τη διοργάνωση εκπαιδευτικών συναυλιών, οι οποίες απευθύνθηκαν σε παιδιά σχολικής ηλικίας (πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης). Οι διοργανωτές του Φεστιβάλ Βερεγγάρια διαφοροποιήθηκαν από τα άλλα φεστιβάλ κλασικής μουσικής λόγω της πρωτοβουλίας τους να λειτουργήσουν μουσικά εργαστήρια, στα οποία προωθούσαν τη διδασκαλία μουσικών οργάνων σε νεαρά άτομα. Με τα εργαστήρια τα παιδιά ήλθαν σε άμεση επαφή με έργα του κλασικού ρεπερτορίου, τα οποία πλέον μπορούσαν να εκτελέσουν τα ίδια.<sup>342</sup>

Το 2003 και το 2004, το Φεστιβάλ Βερεγγάρια περιέλαβε στις εκδηλώσεις του τρεις βραδινές μουσικές συναυλίες με την προσέλευση να ανέρχεται στους 674 και 727 θεατές αντίστοιχα. Έχοντας υπόψη ότι η χωρητικότητα της συγκεκριμένης αίθουσας ήταν 500 άτομα και ο μέσος όρος θεατών σε κάθε συναυλία ήταν 233 θεατές ( $1401 \div 6 = 233$ ), η πληρότητα των συναυλιών έφτανε στο 46%, ένα ποσοστό όχι ιδιαίτερα ικανοποιητικό.<sup>343</sup> Παρόλα αυτά, αν συνυπολογιστεί η περιορισμένη εμπειρία του μέσου Ελληνοκύπριου στην κλασική μουσική, τότε ενδεχομένως η προσέλευση να μπορεί να θεωρηθεί ικανοποιητική. Το φεστιβάλ κλασικής μουσικής του Ιδρύματος «Φάρος» είχε σαφώς καλύτερα ποσοστά πληρότητας (κοντά στο 90%) από ότι το Φεστιβάλ Βερεγγάρια στη

---

<sup>341</sup> Ο Ματθαίος Καριόλου είναι Ελληνοκύπριος βιολίστας, παγκόσμιας κλάσης με σπουδές στη Βιέννη και Μόσχα. Είναι σολίστ και διαμένει μόνιμα στην Αυστρία. Βιογραφικά του Καριόλου στο Πρόγραμμα του Α΄ Διεθνούς Φεστιβάλ Berengaria, 2003, σ. 10. Τον Οκτώβρη του 2006, ο Καριόλου ίδρυσε και έθεσε υπό την εποπτεία και τη διδασκαλία του το Εργαστήρι Εγχόρδων ως ένα πρόγραμμα του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, το οποίο υλοποιείται με τη συνεργασία του Ιδρύματος Συμφωνική Ορχήστρα Κύπρου και χρηματοδοτείται από το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού. Το σκεπτικό του όλου εγχειρήματος αφορά στην ανάπτυξη των νεαρών μουσικών ταλέντων της Κύπρου, τα οποία να τύχουν εκπαίδευσης υψηλού επιπέδου στο όργανό τους. Το Εργαστήρι Βιολιού είναι το πρώτο που λειτουργήσει στα πλαίσια αυτού του σχεδίου, και αποτέλεσε μέρος του Μουσικού Εργαστηρίου της Συμφωνικής Ορχήστρας Νέων Κύπρου. Σε αυτό φοιτούν τριάντα πέντε περίπου παιδιά από τη Λευκωσία και Λεμεσό, ηλικίας 4-14 χρόνων και απώτερος στόχος του Εργαστηρίου είναι ο εντοπισμός των παιδιών 3-10 χρόνων σε όλη την Κύπρο με ιδιαίτερο ταλέντο στη μουσική και ενδιαφέρον για την εκμάθηση εγχόρδων. Ανάκτηση από (<http://www.cyso.org.cy/>) ιστοσελίδα κρατικής συμφωνικής ορχήστρας Κύπρου, Μάρτιος 2013.

<sup>342</sup> Ανάκτηση από <http://www.festivalberengaria.com/about.htm>. Επίσης Φεστιβάλ Βερεγγάρια, 2003: 2.

<sup>343</sup> Οι αριθμοί των θεατών στις παραστάσεις του φεστιβάλ εντοπίστηκαν στο αρχείο του Θεάτρου «Ριάλτο».

Λεμεσό, για αυτό και κατάφερε να συνεχίσει να διοργανώνεται, ενώ από την άλλη το Φεστιβάλ Βερεγγάρια το 2011 οδηγήθηκε στον τερματισμό.

### **3. Φεστιβάλ Θεάτρου: Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (1997)**

#### **3.1. Γενικά Χαρακτηριστικά Διοργάνωσης και Στόχοι**

Το Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (ΔΙΘΚ) αποτέλεσε – και ακόμη αποτελεί – σημαντικό κομμάτι των δραστηριοτήτων του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου Κύπρου (ΔΙΘΚ) σε σχέση με την προώθηση της τέχνης του θεάτρου στο νησί.<sup>344</sup> Ο θεσμός εκκίνησε το 1997, ενώ το κράτος έγινε ο κύριος χορηγός του το 2000. Αρχικά λάμβανε χώρα στην Πάφο, αποκλειστικά στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου μέχρι το 2003, ενώ αργότερα πραγματοποιούσε παραστάσεις και στο Αρχαίο Θέατρο του Κουρίου (Λεμεσό) και στο Αμφιθέατρο της Σχολής Τυφλών (Λευκωσία). Η διοργάνωση χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο ενδυνάμωσης της ελληνοπρεπούς πολιτισμικής ταυτότητας και καταγωγής των Ελληνοκυπρίων τη στιγμή κατά την οποία η Κυπριακή Δημοκρατία ετοιμαζόταν να ενταχθεί στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Η συγκεκριμένη περίοδος ως το προ-στάδιο της τελικής ένταξης του κράτους σε ένα νέο τεράστιο συνασπισμό κρατών χαρακτηρίστηκε από την έντονη ανησυχία που επικρατούσε στους Ελληνοκυπρίους για μια ενδεχόμενη πολιτιστική αφομοίωσή τους από άλλους πολιτισμούς. Η κινδυνολογία που αναπτύχθηκε γύρω από αυτό το ενδεχόμενο ήταν επίσης άμεσα συνδεδεμένη με την ακμή που παρατηρήθηκε στον νέο ελληνοκυπριακό εθνικισμό. Ως εκ τούτου, το επίσημο κράτος την περίοδο 1999-2002 διέθεσε περισσότερα χρήματα για τη διοργάνωση πολιτιστικών δράσεων από ό,τι τα προηγούμενα χρόνια, με στόχο τη δημιουργία ενός αναχώματος που θα αποτρέψει το ενδεχόμενο αλλαγών στο ισοζύγιο δυνάμεων αναφορικά με την πολιτισμική ταυτότητα των Ελληνοκυπρίων και θα αναδείκνυε και θα ενδυνάμωνε την ελληνοκεντρική συνείδησή τους.<sup>345</sup>

Ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Ουράνιος Ιωαννίδης, σε συνέντευξή του με την ευκαιρία της διοργάνωσης του 2002 αποσαφήνισε ότι ο στόχος ήταν όπως μέσα από το

---

<sup>344</sup> Το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου (ΔΙΘΚ) αποτελεί παράρτημα του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, το οποίο «ιδρύθηκε το 1948 στην Πράγα της Τσεχοσλοβακίας με πρωτοβουλία οκτώ χωρών με στόχους την ανταλλαγή γνώσης και πρακτικής μεταξύ των ανθρώπων του θεάτρου, ώστε μέσω της επικοινωνίας μεταξύ των εθνών να διατηρηθεί η ειρήνη, που ήταν τότε μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αβέβαιη και εύθραυστη [...] στα χρόνια του ψυχρού πολέμου το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου υπήρξε η γέφυρα επικοινωνίας ή καλύτερα η μυστική δίοδος ανθρώπων του θεάτρου». Το ΔΙΘΚ λειτουργεί από το 1977 και στοχεύει στη μετάδοση θεατρικών πληροφοριών και πρακτικών από και προς την Κύπρο. Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου. 1999: 5, 6.

<sup>345</sup> Klamer et al., 2006: 15. Στη σχετική αναφορά οι Ευρωπαίοι εμπειρογνώμονες ανέφεραν ότι διαπίστωσαν ενίσχυση των δαπανών στον πολιτιστικό τομέα σε ποσοστό 230% μελετώντας τις κρατικές πολιτιστικές δαπάνες στην Κύπρο την περίοδο 1999-2002.



αρχαίο δράμα έρθει «στο φως ο πολιτισμός μας μέσα από τα έργα των τραγικών που ασχολήθηκαν με το αρχαίο δράμα» και η πολιτεία ενεργήσει με τρόπο, ώστε να «καθιερώσει το φεστιβάλ και να καταστεί ανάλογο με αυτό της Επιδαύρου».<sup>346</sup> Παράλληλα, τονίστηκε η ανάγκη να ακουστεί ο λόγος των τραγικών ποιητών, διότι αυτός αναδείκνυε τη «διαχρονική και πανανθρώπινη ισχύ του αρχαίου δράματος, συνδέοντας πολιτισμούς και τόπους».<sup>347</sup> Η δήλωση αυτή υποδηλοί την πρόθεση της πολιτείας να προβάλλει τον ελληνικό πολιτισμό στο πλαίσιο των ενεργειών της για ανάκαμψη του νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού και την ανακοπή της εξάπλωσης του νεοκυπριωτισμού.

Η θέση της κυπριακής πολιτείας αναφορικά με τις επιδιώξεις της διοργάνωσης συμπορεύτηκε με την άποψη που εκφράζουν οι εθνοσυμβολιστές στη θεωρία του εθνικισμού. Όπως ήδη αναφέρθηκε στο θεωρητικό μέρος της παρούσας έρευνας, βασική αρχή των εθνοσυμβολιστών αποτελούσε η θέση πως η ενδυνάμωση της συλλογικής ταυτότητας στα μέλη της κοινότητας μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από την προβολή του ένδοξου πολιτισμικού παρελθόντος της και ο πολιτισμός μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία, νέα και παλιά, πρόσφερε αυτά τα πρώτα υλικά. Στην προκειμένη περίπτωση, το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, η παρουσίαση έργων του αρχαίου δραματολογίου και ο επιλεκτικός δανεισμός στοιχείων, συμβόλων και μηνυμάτων με αναφορές στην εποχή της νεοτερικότητας ενίσχυε την εθνική – ελληνοκεντρική – πολιτισμική ταυτότητα των Ελληνοκυπρίων.<sup>348</sup> Επιπρόσθετα, η οικονομική στήριξη της πολιτείας προς τη διοργάνωση (βλ. πίνακα αρ. 14) αποτέλεσε μέρος της προσπάθειας της Δεξιάς, που βρισκόταν στην εξουσία τη δεκαετία 1993-2003, για υλοποίηση του προαναφερόμενου πολιτικο-ιδεολογικού στόχου.

Στην ομιλία του για τα εγκαίνια της διοργάνωσης του 2001, ο γενικός διευθυντής του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Πέτρος Καρεκλάς ανέφερε ότι στόχος του φεστιβάλ ήταν επίσης η εμβάθυνση στη μελέτη του αρχαίου δράματος.<sup>349</sup> Ως εκ τούτου, ο διοργανωτής του φεστιβάλ, το ΔΙΘΚ, ίδρυσε μια διεθνή δραματική σχολή, η οποία λειτουργούσε για τρεις περίπου εβδομάδες τις μέρες του φεστιβάλ, στο χωριό Δρούσια της επαρχίας Πάφου. Στόχος της σχολής ήταν να αποτελέσει τον χώρο εμπεριστατωμένης έρευνας, μελέτης και διάδοσης του αρχαίου θεάτρου.<sup>350</sup> Στο πλαίσιο της λειτουργίας της, ακαδημαϊκοί και μελετητές παρουσίαζαν έρευνες γύρω από το αρχαίο ελληνικό δράμα, τις οποίες παρακολουθούσαν άνθρωποι κυρίως από τον χώρο του θεάτρου (σκηνοθέτες, ηθοποιοί) και της εκπαίδευσης. Οι συμμετέχοντες στη δραματική σχολή αναλάμβαναν

<sup>346</sup> Αυξημένα κονδύλια για το φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, Στόχος η αναβάθμισή του, 2002: 40.

<sup>347</sup> Αρχαίος λόγος τραγωδιών, γέφυρα πολιτισμών, 2004: 31.

<sup>348</sup> Hutchinson, 1994: 404.

<sup>349</sup> Πάμπαλλη, 2001: 27. Αρχαίος λόγος τραγωδιών, γέφυρα πολιτισμών, 2004: 31.

<sup>350</sup> Ο.π.

επίσης την υποχρέωση σε συνεργασία με τους διδάσκοντες να ετοιμάσουν και να παρουσιάσουν αποσπάσματα έργων από το σχετικό δραματολόγιο.<sup>351</sup>

### 3.2. Συμμετοχή Κοινού στη Διοργάνωση και Οικονομικά Δεδομένα

Μέχρι το 2003, οι παραστάσεις του φεστιβάλ πραγματοποιούνταν στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου, ένα ρωμαϊκό θέατρο με μόλις τριακόσιες θέσεις, γεγονός που εμπόδιζε την προσέλευση μεγάλου αριθμού θεατών αφενός και τη φιλοξενία παραγωγών με μεγάλα σκηνικά αφετέρου. Επιπλέον, η γεωγραφική του θέση (εντός της Πάφου) περιόριζε τη δυνατότητα προσέλκυσης κοινού από άλλες μεγάλες πόλεις, οι οποίες αποτελούσαν «σημαντικές πηγές άντλησης θεατών».<sup>352</sup> Το 2004, σύμφωνα με τον Χριστάκη Γεωργίου, πρόεδρο του διοικητικού συμβουλίου του τοπικού ΔΙΚΘ, «μετά από τα οκτώ χρόνια από την έναρξη του φεστιβάλ χρησιμοποιήθηκε τόσο το Αρχαίο Ωδείο Πάφου όσο και το Αρχαίο Θέατρο Κουρίου»,<sup>353</sup> δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε περισσότερους θεατές να παρακολουθήσουν παραστάσεις του. Τα στοιχεία του πιο κάτω πίνακα (αρ. 13) δείχνουν ότι η γεωγραφική διασπορά των εκδηλώσεων του φεστιβάλ σε περισσότερες πόλεις είχε θετικές επιπτώσεις στην προσέλευση θεατών. Έτσι στη διοργάνωση του 2004 παρατηρήθηκε μια αύξηση θεατών γύρω στο 150% σε σχέση με τη διοργάνωση του 2003, εξέλιξη που αποδόθηκε στο γεγονός ότι κάποιες από τις θεατρικές παραστάσεις της χρονιάς εκείνης πραγματοποιήθηκαν στο Αρχαίο Θέατρο Κουρίου (χωρητικότητας 1500 θεατών), το οποίο ήταν κοντά στη Λεμεσό, μια μεγάλη «δεξαμενή» άντλησης θεατών.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 13 – Εισιτήρια Διοργανώσεων Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2000-2004

ΕΤΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΣΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΣΤΙΣ ΑΛΛΟΓΛΩΣΣΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
2000	ΔΕΝ ΚΡΑΤΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΔΕΝ ΚΡΑΤΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΔΕΝ ΚΡΑΤΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
2001	ΔΕΝ ΚΡΑΤΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΔΕΝ ΚΡΑΤΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	ΔΕΝ ΚΡΑΤΗΘΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
2002	3021	1171	1850
2003	2987	1805	1182
2004	6399	4505	1894

Σημ.: τα στοιχεία προήλθαν από το Αρχείο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου Κύπρου και έτυχαν επεξεργασίας από την ερευνήτρια.

<sup>351</sup> Αρχαίο Ελληνικό Δράμα 2003, 2003: 27.

<sup>352</sup> Κριτική Θέατρο, Πλούτος: Αποτυχίας Θρίαμβος, 2010: 20.

<sup>353</sup> Γεωργίου, 2004: 88.

Από τον πίνακα αρ. 3 (βλ. παράρτημα) διαφαίνεται ότι η συμπερίληψη περισσότερων θεατρικών παραστάσεων στην ελληνική γλώσσα συνέβαλε θετικά στην προσέλευση εγχώριου κοινού.<sup>354</sup> Το 2004 τέσσερις ελλαδικές παραγωγές είχαν ενταχθεί στο πρόγραμμα – δύο από την Κύπρο (ΘΟΚ και Θέατρο Σκάλα) και δύο από Ελλάδα (ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας και ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας). Η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* από το ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας πούλησε 2144 εισιτήρια και ο *Φιλοκτήτης* από το ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας 1293 εισιτήρια.<sup>355</sup> Οι παραστάσεις από την Ελλάδα προσέλκυσαν συνολικά 3437 θεατές, αριθμός που αντιστοιχεί στο 53.7% του συνολικού αριθμού των θεατών για τις έντεκα εκδηλώσεις του 2004. Η θετική ανταπόκριση του κοινού σε αυτές αποδίδεται στην ελληνική γλώσσα, στη συμμετοχή γνωστών τηλεοπτικών ηθοποιών και στην προβολή τους από τις εγχώριες εφημερίδες.<sup>356</sup>

Η αύξηση της κρατικής επιχορήγησης από τις 35,000 ευρώ στις 170,000 ευρώ (βλ. πίνακα αρ. 14) συνέβαλε στην αύξηση του αριθμού των εκδηλώσεων του θεσμού αλλά και στη φιλοξενία δημοφιλών θεατρικών θιάσων και παραστάσεων από το εξωτερικό. Ως εκ τούτου, σταδιακά οι επαγγελματικοί θίασοι αντικατέστησαν τις πανεπιστημιακές ερασιτεχνικές ομάδες που συμμετείχαν τα τρία πρώτα χρόνια (1998, 1999 και 2000), αναβαθμίζοντας ποιοτικά τις εκδηλώσεις του θεσμού.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 14 – Χρηματοδότηση του Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος από το 2000 έως το 2004

ΕΤΟΣ	ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΠΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ
2000*	35,000 ευρώ
2001	170,000 ευρώ
2002	170,000 ευρώ
2003	170,000 ευρώ
2004	170,000 ευρώ

\*Σημ.: Στις δύο πρώτες διοργανώσεις του 1998 και του 1999 το κράτος δεν συνέδραμε οικονομικά.

Στα εγκαίνια της διοργάνωσης το 2002, ο αρμόδιος Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Ουράνιος Ιωαννίδης, ανέφερε ότι το κράτος στηρίζει έμπρακτα το φεστιβάλ μέσα από τη συνεχή αύξηση της επιχορήγησής του.<sup>357</sup> Η δήλωση του αρμόδιου υπουργού εμπεριέχει μια ευρύτερη νοοτροπία που επικρατούσε στην επίσημη πολιτεία αναφορικά με τη

<sup>354</sup> Η πλειονότητα των παραστάσεων από το 1997 μέχρι το 2004 ήταν σε άλλες γλώσσες (π.χ. αγγλικά, ρώσικα, εβραϊκά, αραβικά, κροατικά, ρουμανικά, πολωνικά, σουηδικά, κορεατικά) ανάλογα με τη χώρα προέλευσης της κάθε θεατρικής ομάδας.

<sup>355</sup> Τα στοιχεία προέκυψαν από τη μελέτη φακέλων στο αρχείο του ΔΙΘ Κύπρου, Σεπτέμβρης 2010.

<sup>356</sup> Θεατρικά αστέρια στο γαλαξία του Αρχαίου Δράματος, 2004: 18. Στο κείμενο αναφέρεται στους τηλεοπτικούς αστέρων που συμμετέχουν στις παραστάσεις, όπως η Καριοφιλία Καραμπέτη ως Κλυταιμνήστρα στο έργο «Ιφιγένεια η εν Αυλίδι» του Ευριπίδη, ο Στέλιος Μάϊνας ως Αγαμέμνονας, η Ελένη Τσαλιγοπούλου ως κορυφαία. Το ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας έρχεται με το Νικήτα Τσακίρογλου και τον Νίκο Ψαρρά.

<sup>357</sup> Αυξημένα κονδύλια για το φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, Στόχος η αναβάθμισή του, 2002: 40.

διαχείριση του πολιτισμού στο νησί. Σύμφωνα με αυτή, τα χρήματα αποτελούσαν την έμπρακτη έκφραση του ενδιαφέροντος της πολιτείας για τον πολιτισμό αλλά και την κινητήρια δύναμη για την υλοποίηση δράσεων. Εμπειρογνώμονες που κλήθηκαν το 2004 από το Συμβούλιο της Ευρώπης να καταγράψουν τις πολιτιστικές δομές στην Κυπριακή Δημοκρατία και να προτείνουν αλλαγές, επισήμαναν επίσης ότι στο αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα και στους λειτουργούς επικρατούσε η πεποίθηση ότι μόνο «τα χρήματα μπορούν να φέρνουν λύσεις».<sup>358</sup> Πίσω, όμως, από το επιχείρημα της ελλιπούς χρηματοδότησης, οι ενασχολούμενοι με τον πολιτισμό δόμησαν σταδιακά μια βολική δικαιολογία για να αποποιηθούν των ευθυνών τους σε σχέση με το διαχρονικό έλλειμμα στόχων, κινήτρων και μακροπρόθεσμου σχεδιασμού που παρατηρήθηκαν στον τομέα.

Από το 2000 έως το 2004, φίλοι του θεατρικού θεσμού και μέλη του ΔΙΘΚ σε διάφορες περιπτώσεις ζήτησαν με επιστολές τους στον κυπριακό τύπο ψηλότερη επιχορήγηση για τη διοργάνωση, ώστε αυτή να αντεπεξέλθει στα αυξημένα οργανωτικά έξοδα και να συνεχίσει να παρουσιάζει υψηλού επιπέδου παραστάσεις.<sup>359</sup> Ο πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου του ΔΙΘΚ, Χριστάκης Γεωργίου, στη συνέντευξη τύπου με αφορμή την έναρξη του 7<sup>ου</sup> φεστιβάλ (2004) διατύπωσε την άποψη ότι αμφιλεγόμενες παραστάσεις άλλων πολιτιστικών φορέων με μικρή πολιτιστική εμβέλεια αποσπούσαν τεράστια ποσά από το κράτος, ενώ το Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος τύγγανε μιας μικρής – κατά τη γνώμη του – χορηγίας 100,000 λιρών (170,000 ευρώ).<sup>360</sup> Ο διευθυντής του ΔΙΚΘ και εμπνευστής του φεστιβάλ, Νίκος Σιαφκάλλης, σε επιστολή του στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος* έθεσε επίσης ερωτήματα προς την πολιτεία, αναφορικά με το ποια είναι τα κριτήρια στη βάση των οποίων κατανέμονταν τα κονδύλια του αρμόδιου πολιτιστικού τμήματος.<sup>361</sup> Ερωτήματα σχετικά με τον αδιαφανή τρόπο κατανομής πολιτιστικών κονδυλίων και την απουσία στρατηγικού σχεδιασμού για τους φεστιβαλικούς θεσμούς εγέρθηκαν συχνά από άτομα που ασχολούνταν με τον χώρο του πολιτισμού, χωρίς να τύχουν απαντήσεων.

Η επιχορήγηση του φεστιβάλ, όπως και στην περίπτωση του Paphos Aphrodite Festival, συνδέθηκε με τον στόχο της τουριστικής προβολής του νησιού και ειδικότερα της Πάφου.<sup>362</sup> Έτσι, η διοργάνωση έτυχε οικονομικής στήριξης από φορείς σχετικούς με τον

---

<sup>358</sup> Gordon, 2004: 14.

<sup>359</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2004: 26. Το άρθρο αποτελεί επιστολή του αναγνώστη Νίκου Καρανίκη, ο οποίος αυτοαποκαλείται ως Φίλος των Τεχνών και ασκεί κριτική στην πολιτική του κράτους για τη διανομή των κονδυλίων σε πολιτιστικούς θεσμούς αναφέροντας ότι, «κρίμα να προσφέρονται [...] αλόγιστα χρήματα για μια μοναδική συναυλία και να μην αυξάνεται ο προϋπολογισμός ενός θεσμού όπως το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος».

<sup>360</sup> Αρχαίος λόγος τραγωδιών, γέφυρα πολιτισμών, 2004: 31.

<sup>361</sup> Ο.π.

<sup>362</sup> Αυξημένα κονδύλια για το φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, Στόχος η αναβάθμισή του, 2002: 40. Στο άρθρο υπάρχουν δηλώσεις του Ουράνιου Ιωαννίδη στα εγκαίνια του φεστιβάλ το 2002.

τουρισμό όπως ήταν ο ΚΟΤ και ο Δήμος Πάφου.<sup>363</sup> Ο ΚΟΤ αντίκρισε τη διοργάνωση ως άλλη μια δράση εμπλουτισμού του τουριστικού προϊόντος της χώρας. Με δικά του έξοδα πρόβαλε στον αγγλόφωνο ημερήσιο τύπο του νησιού τις παραστάσεις του φεστιβάλ, προσδοκώντας στην προσέλκυση των ξένων επισκεπτών αλλά και των ξένων μόνιμων κατοίκων.<sup>364</sup> Ο Δήμος Πάφου θεώρησε τον θεσμό επίσης ως μέσο βελτίωσης της πολιτιστικής του εικόνας και προβολής της πολιτιστικής του κληρονομιάς, εφόσον οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν στον χώρο του ρωμαϊκού θεάτρου, στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου. Παρά τις προσδοκίες ότι η παρουσία του φεστιβάλ συνέβαλε στην προσέλκυση ξένων επισκεπτών στο νησί, ο βαθμός υλοποίησης αυτού του στόχου δεν δύναται να τεκμηριωθεί με αριθμητικά δεδομένα. Αιτία είναι η απουσία καταγεγραμμένων στοιχείων αναφορικά με την πώληση εισιτηρίων στις δύο κατηγορίες κοινού, τους ξένους επισκέπτες και τους μόνιμους κατοίκους. Επομένως, ο ισχυρισμός ότι το φεστιβάλ αρχαίου ελληνικού δράματος βοήθησε στην αύξηση του τουριστικού ρεύματος στην πόλη, δεν μπορεί να τεκμηριωθεί.

### 3.3. Καλλιτεχνικές Συμμετοχές

Η αύξηση του αριθμού των αιτήσεων από επαγγελματικούς θιάσους του εξωτερικού αποτέλεσε για τον καλλιτεχνικό διευθυντή του φεστιβάλ, Νίκο Σιαφκάλλη, απόδειξη ότι ο θεσμός σταδιακά γινόταν σημαντικός και αποκτούσε διεθνή εμβέλεια και αποδοχή.<sup>365</sup> Οι αιτήσεις για τη διοργάνωση του 2003 ανήλθαν στις τριάντα και οι διοργανωτές υποστήριξαν ότι αυτή η εξέλιξη ήταν ένδειξη του αναβαθμισμένου κύρους που αποκτούσε η διοργάνωση.<sup>366</sup> Για τους διοργανωτές η αίτηση της δημοφιλούς Όπερας του Πεκίνου για συμμετοχή στο φεστιβάλ με εβδομήντα συντελεστές αποτελούσε ισχυρή ένδειξη σχετικά με την εδραίωση του θεσμού στο διεθνές πολιτισμικό χώρο.<sup>367</sup> Ταυτόχρονα το ενδιαφέρον ξένων θιάσων να συμμετέχουν με παραστάσεις στο φεστιβάλ δημιουργούσε, οικονομικά

---

<sup>363</sup> Γεωργίου, 2003: 96. Αριθμητικά στοιχεία που να αφορούν στα ποσά της επιχορήγησης του Δήμου Πάφου και ΚΟΤ δεν βρέθηκαν. Απόδειξη της οικονομικής συνδρομής τους εντοπίζεται στα διάφορα έντυπα της διοργάνωσης, όπου εμφανίζονται τα σχετικά λογότυπά τους ως χορηγοί.

<sup>364</sup> Οι εκδηλώσεις του φεστιβάλ προβλήθηκαν σε αγγλόφωνα έντυπα που κυκλοφορούσαν στο νησί, ενώ επιπλέον φιλοξενήθηκαν και κριτικές με θετικά σχόλια για τις παραστάσεις και τη διοργάνωση. Oedipus Rex, 2002: 7. The International Festival of Ancient Greek Drama will soon be here, 2002. International Greek Drama Festival, 2001: 2.

<sup>365</sup> Οι κύπριοι δημιουργοί και το φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, 2001: 30.

<sup>366</sup> ΔΙΘ.: Καλούμε το ΘΟΚ συνδιοργανωτή, 2002: 26. Στο σχετικό άρθρο γίνεται μνεία και για την πρόθεση ελλαδικών θιάσων για συμμετοχή στο φεστιβάλ, συγκεκριμένα αναφέρεται ότι, «[ε]νδεικτικό είναι το γεγονός ότι φέτος ενδιαφέρθηκαν να έρθουν στην Κύπρο στο πλαίσιο του φεστιβάλ σημαντικά θεατρικά σχήματα της Ελλάδας, το Κρατικό Θέατρο της Βορείου Ελλάδας, το Θέατρο Πάτρας και Καλαμάτας».

<sup>367</sup> Το μεγαλύτερο θεατρικό Φεστιβάλ, 2003.

προβλήματα στους διοργανωτές, αφού δεν υπήρχαν επαρκή κονδύλια για την κάλυψη των εξόδων φιλοξενίας τους.<sup>368</sup>

Το 2002, οι διοργανωτές κάλεσαν τον ΘΟΚ να συμμετάσχει στο φεστιβάλ με την καλοκαιρινή του θεατρική παράσταση.<sup>369</sup> Στην ίδια πρόσκληση, το ΔΙΘΚ καλούσε τον ΘΟΚ, ως θεατρικό φορέα, να γίνει συνδιοργανωτής στο φεστιβάλ με το επιχείρημα ότι θεματικά αυτό συνδεόταν με τους στόχους του ημικρατικού θεατρικού φορέα. Οι λόγοι ένταξης των παραγωγών του ημικρατικού θεατρικού φορέα στο πρόγραμμα της διοργάνωσης ήταν η αύξηση της προσέλευσης εγχώριου κοινού και η μείωση των οργανωτικών εξόδων των διοργανωτών. Ο ΘΟΚ απέρριψε τις επανειλημμένες προσκλήσεις να γίνει συνδιοργανωτής, παρόλο που οι διοργανωτές του φεστιβάλ άφησαν την πρότασή τους ανοικτή επ' αόριστο.<sup>370</sup> Το 2004, ο θίασος του ΘΟΚ – όχι ο ΘΟΚ ως οργανισμός θεατρικής ανάπτυξης της χώρας – συμμετείχε στον θεσμό με την καλοκαιρινή του παραγωγή έναντι αμοιβής, μια απαίτηση που φανερώνει ένα ανταγωνισμό ανάμεσα στους δύο φορείς (ΘΟΚ και ΔΙΘΚ) όπως και την ευρύτερη απουσία κουλτούρας συνεργιών στον πολιτιστικό τομέα της χώρας.<sup>371</sup> Η αδυναμία των δύο φορέων να συνάψουν συνεργασία στο πλαίσιο του φεστιβάλ στέρησε από τον θεσμό την αξιοποίηση των διασυνδέσεων του ημικρατικού θεατρικού οργανισμού με καλλιτεχνικές ομάδες του εξωτερικού, οι οποίες θα αναβάθμιζαν την ποιότητα των παραστάσεων της διοργάνωσης.

### 3.4. Αδυναμίες και Προβλήματα Διοργάνωσης

Η χαμηλή προσέλευση κοινού στις παραστάσεις του Διεθνούς Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος ήταν μια από τις μεγαλύτερες προκλήσεις που είχαν να αντιμετωπίσουν οι διοργανωτές του, όπως εξάλλου και οι πλείστες πολιτιστικές δράσεις στο νησί. Το ΔΙΘΚ στην προσπάθειά του να αντιμετωπίσει το ζήτημα πήρε την πρωτοβουλία να διεξάγει σχετική έρευνα το 2002. Στα αποτελέσματα αναφερόταν ότι μόνο το 1% του εγχώριου πληθυσμού συμμετείχε σε πολιτιστικές εκδηλώσεις. Παράλληλα η απουσία συντονισμού και σχεδιασμού στην πολιτιστική διαχείριση αναδείχθηκαν ως τα βασικά αίτια της χαμηλής συμμετοχής κοινού στα πολιτιστικά τεκταινόμενα της χώρας.<sup>372</sup>

---

<sup>368</sup> ΔΙΘ.: Καλούμε το ΘΟΚ συνδιοργανωτή, 2002: 26. Το ερώτημα που τίθεται στο άρθρο ήταν το «Πώς θα μπορούσαν όμως αυτά τα σχήματα να έρθουν με το κονδύλι που το Κυπριακό Κέντρο του ΔΙΘ. είχε στη διάθεσή του;», ανοίγοντας εκ νέου τη συζήτηση σχετικά με την ανάγκη αύξησης της επιχορήγησης του φεστιβάλ.

<sup>369</sup> Με την καλοκαιρινή παραγωγή στο αρχαίο δράμα (κωμωδία ή τραγωδία) ο ΘΟΚ συμμετείχε στο Φεστιβάλ Επιδάουρου. Στο εσωτερικό ο θίασος πραγματοποιούσε παραστάσεις σε ανοικτού τύπου θέατρα του νησιού (Κούριο, Αρχαίο Ωδείο Πάφου, Σχολή Τυφλών).

<sup>370</sup> ΔΙΘ.: Καλούμε το ΘΟΚ συνδιοργανωτή, 2002: 26.

<sup>371</sup> Γεωργίου, 2004: 88.

<sup>372</sup> Τμήμα Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege, 2002. Η εξέταση της πρόσβασης του εγχώριου πληθυσμού στον πολιτισμό αποτέλεσε αντικείμενο και μιας δεύτερης έρευνας, την οποία χρηματοδότησαν οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες το

Η προσέλευση κοινού στις παραστάσεις εμποδίστηκε επίσης και από την άποψη που δημιουργήθηκε στην τοπική κοινωνία σχετικά με το ότι οι παραστάσεις δεν προσφέρονταν για τον μέσο θεατρόφιλο. Αυτή η αντίληψη προήλθε από το γεγονός ότι οι πλείστες παραστάσεις του φεστιβάλ προσέγγισαν εναλλακτικά, μέσα από πρωτότυπα σκηνοθετικά και δραματουργικά ανεβάσματα, τα έργα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου. Ως εκ τούτου, οι παραστάσεις του φεστιβάλ θεωρήθηκαν ευκαιρία για τη «σύναξη» επαγγελματιών στο θέατρο (ηθοποιοί, σκηνοθέτες, κριτικοί θεάτρου κτλ) και αφορμή για πολύπλοκες δραματουργικές αναλύσεις, οι οποίες ήταν δυσνόητες στον μέσο θεατή. Επίσης η απουσία υποτιτλισμού στις ξενόγλωσσες παραστάσεις, ιδιαίτερα στις πρώτες διοργανώσεις, καθιστούσε την επικοινωνία με το κοινό δύσκολη και την όλη πολιτιστική εμπειρία μη ευχάριστη.<sup>373</sup>

Επιπρόσθετα, οι διοργανωτές άφησαν ανεκμετάλλευτη την ευκαιρία να μετατραπεί το φεστιβάλ σε χώρο συνάντησης, αλληλογνωριμίας, διαλόγου και επικοινωνίας των ανθρώπων του θεάτρου από την Κύπρο και άλλες χώρες.<sup>374</sup> Συνέπεια αυτής της αδυναμίας-ολιγωρίας ήταν να παρεμποδίζεται η ανανέωση της εγχώριας θεατρικής δημιουργίας, η οποία εξακολουθούσε να παραμένει εγκλωβισμένη στα στενά γεωγραφικά όρια του νησιού και εξαρτημένη από το μητροπολιτικό θεατρικό κέντρο, όπως συνέβαινε τη δεκαετία του 1960.

#### 4. Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού

Κατά τη δεύτερη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία (1974-2004) εκκίνησαν τρεις φεστιβαλικές διοργανώσεις στον σύγχρονο χορό: το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού (1997), η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού (2002) και το Καλοκαιρινό Φεστιβάλ Χορού (2004). Οι διοργανώσεις εδραιώθηκαν γεωγραφικά στη Λεμεσό, σε κλειστούς και υπαίθριους χώρους και η παρουσία τους επιβεβαιώνει το

---

1999 με τίτλο Η Πολιτιστική Ζωή στην Κύπρο. Σε αυτή διαφάνηκε ότι επίσης ένα ποσοστό γύρω στο 1% του συνολικού πληθυσμού της χώρας δήλωσε πως συμμετέχει σε πολιτιστικές εκδηλώσεις. Οι επισημάνσεις των δύο προαναφερόμενων ερευνών, παρόλα αυτά δεν αποτέλεσαν αφετηρία για εισαγωγή μέτρων που να βελτιώνουν την κατάσταση.

<sup>373</sup> Μολέσκης, 2010: 20. Στο άρθρο αναφέρεται ότι είναι δύσκολο το μέσο θεατρόφιλο κοινό να παρακολουθήσει τις παραστάσεις, αφού δεν υπάρχει ο σχετικός υποτιτλισμός. Επίσης οι σκηνοθετικές παρεμβάσεις και ο αντισυμβατικός χαρακτήρα των παραστάσεων ( π.χ. η κατάργηση του 15μελούς χορού, η αφαίρεση χαρακτήρων, η τροποποίησης δομής της ιστορίας, της προσθήκης νέων σύγχρονων χαρακτήρων και των πρωτότυπων σκηνογραφικών και ενδυματολογικών επιλογών) προκαλούν τη δυσaréσκεια του κοινού.

<sup>374</sup> Σχίζα, 2001: 30. Στο σχετικό δημοσίευμα αναφέρεται ότι, «οι ξένοι που έρχονται στην Κύπρο θα πρέπει να έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν προσωπικότητες από τον χώρο του κυπριακού θεάτρου και το αποτέλεσμα της δουλειάς τους. Δε θα έπρεπε να καλούνται επίσημα οι Κύπριοι σκηνοθέτες, ηθοποιοί και συγγραφείς να συμμετέχουν στο φεστιβάλ, διοργανώνοντας είτε παραστάσεις είτε συζητήσεις, όπου θα έχουν την ευκαιρία να συμμετέχουν; Πώς αλλιώς θα έχουν οι ξένοι μια εικόνα του θεατρικού τοπίου της Κύπρου».

πολιτισμικό κληροδότημα που άφησε η προηγούμενη εικοσαετής παρουσία του ΔΚΦΛ.<sup>375</sup> Οι διοργανώσεις φεστιβάλ σύγχρονου χορού την περίοδο 1997-2004 αποτελούσαν επίσης απόδειξη της πολιτισμικής εξωστρέφειας που προωθούσε η πολιτεία, στο πλαίσιο της γνωριμίας του εγχώριου κοινού με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πολιτιστική δημιουργία, με αφορμή την επικείμενη ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση.

Το κράτος στήριξε με χορηγίες τα φεστιβάλ σύγχρονου χορού, εντάσσοντας σχετικά κονδύλια στον ετήσιο προϋπολογισμό των Πολιτιστικών Υπηρεσιών. Όπως φαίνεται στον σχετικό παρακάτω πίνακα αρ. 15, το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού, από το 2001 και μετά, χρηματοδοτήθηκε από κονδύλι του προϋπολογισμού των Πολιτιστικών Υπηρεσιών. Η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού επιχορηγείται από το 2004. Παρότι εκκίνησε από το 2001, οι τρεις προηγούμενες διοργανώσεις (2001, 2002, 2003) χρηματοδοτήθηκαν από άλλα κονδύλια του προϋπολογισμού των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, τα οποία δεν είχαν εκ των προτέρων καθοριστεί για αυτό τον σκοπό. Τα δύο προαναφερθέντα φεστιβάλ (Ευρωπαϊκό και Πλατφόρμα) έτυχαν επίσης χορηγίας από το κράτος και το Συνεργατικό Ταμειυτήριο Λεμεσού, το οποίο διαχειριζόταν το Θέατρο «Ριάλτο», τον χώρο που φιλοξένησε τις εκδηλώσεις των δύο φεστιβάλ.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 15 – Χρηματοδότηση Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού και της Πλατφόρμας από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες

Έτος	Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού	Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού
1999		
2000		
2001	34,000 ευρώ	
2002	42,750 ευρώ	
2003	54,720 ευρώ	
2004	68,400 ευρώ	51,300

Τα φεστιβάλ σύγχρονου χορού που διοργανώθηκαν την περίοδο 2000-2004 στην Κυπριακή Δημοκρατία, εκτός από τις παραστάσεις χορού, ενέταξαν στο πρόγραμμά τους επιμορφωτικά εργαστήρια χορού από χορευτές του εξωτερικού, απευθυνόμενα σε εγχώριους επαγγελματίες χορευτές. Το κράτος χρηματοδότησε τη συμμετοχή εγχώριων

<sup>375</sup> Η πρωτοπορία της Λεμεσού στην τέχνη του χορού μπορεί να αποδοθεί ιστορικά στην παρουσία μιας πλειάδας σχολών χορών στην πόλη. Χριστοδουλίδου, 2012: 25-28.



χορευτικών ομάδων και ατόμων σε ξένα φεστιβάλ χορού, όπως ήταν το Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού Καλαμάτας στην Ελλάδα. Στο πλαίσιο των δράσεων του ευρωπαϊκού προγράμματος Culture 2000, Ελληνοκύπριοι χορευτές συμμετείχαν σε εργαστήρια επιμόρφωσης στο εξωτερικό μέσω του προγράμματος Dance Lab, φέρνοντάς τους σε επαφή με τις καινούριες τάσεις στον σύγχρονο χορό.

#### **4.1. Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού ή Πλατφόρμα – Χορευτικές Συναντήσεις (2002)**

##### **4.1.1. Χαρακτηριστικά – Στόχοι**

Η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού ξεκίνησε το 2002 με πρωτοβουλία του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού και σε αυτή συνέπραξαν η διεύθυνση του Θεάτρου «Ριάλτο» και η Νέα Κίνηση Ομάδων Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου. Η διοργάνωση διεξαγόταν με τη συμμετοχή ελληνοκυπριακών ομάδων σύγχρονου χορού και είχε διαγωνιστικό χαρακτήρα. Η νικήτρια ομάδα εκπροσωπούσε τη χώρα στο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού, το οποίο διοργανωνόταν στο Θέατρο «Ριάλτο» κάθε χρόνο. Προάγγελος της Πλατφόρμας ήταν οι Χορευτικές Συναντήσεις, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν για πρώτη φορά τον Μάρτιο του 2001, στο Θέατρο της Σχολής Φάλκον, στη Λευκωσία με τη συμμετοχή τεσσάρων εγχώριων χορευτικών ομάδων σύγχρονου χορού. Το 2002 έγινε η δεύτερη διοργάνωση, με την ονομασία Πλατφόρμα Δημιουργικού Χορού και τη συμμετοχή τεσσάρων ομάδων, στο Θέατρο «Ριάλτο», το οποίο έμελλε να αποτελέσει το μόνιμο «σπίτι» της διοργάνωσης. Το 2003, η Πλατφόρμα Χορού – Χορευτικές Συναντήσεις, διοργανώθηκε με πέντε συμμετοχές χορευτικών ομάδων, ενώ το 2004, στην 4<sup>η</sup> διοργάνωση, συμμετείχαν εννέα ομάδες χορού.<sup>376</sup> Η αύξηση των ομάδων, αν και σημαντική εξέλιξη, εντούτοις δεν αποτελούσε απαραίτητα απόδειξη της επιτυχίας της διοργάνωσης. Η καλλιτεχνική διεύθυντρια του Θεάτρου «Ριάλτο», εκ μέρους των διοργανωτών, επισήμανε ότι ένδειξη της επιτυχίας της διοργάνωσης αποτελούσαν οι προσκλήσεις που δέχονταν οι ελληνοκυπριακές ομάδες από ξένους οργανωτές φεστιβάλ τεχνών για συμμετοχή σε καταξιωμένα φεστιβάλ από τον διεθνή χώρο, όπως και η αυξημένη προσέλευση κοινού – κυρίως νεαρού κοινού – στις παραστάσεις.<sup>377</sup>

Στόχοι της Πλατφόρμας ήταν να αποτελέσει τον χώρο παρουσίασης της σύγχρονης χορογραφικής παραγωγής στο νησί και να δώσει ευκαιρίες για ανάδειξη των εγχώριων

<sup>376</sup> Στη διοργάνωση του 2003 διατέθηκαν από το Θέατρο «Ριάλτο» 830 εισιτήρια, ενώ το 2004 διατέθηκαν τα διπλάσια εισιτήρια (1644). Στοιχεία από το Αρχείο του Θεάτρου «Ριάλτο». Μετά το 2004 ο αριθμός των χορευτικών ομάδων που συμμετείχαν στη διοργάνωση σταθεροποιήθηκε, εξαιτίας του πεπερασμένου μεγέθους της χορευτικής κοινότητας στο νησί.

<sup>377</sup> Ντέτσερ, 2006: 45.

ομάδων στον σύγχρονο χορό. Σύμφωνα με τον υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, Πεύκιο Γεωργιάδη, η πολιτεία ανέμενε ότι η διοργάνωση θα επιτρέψει στους Ελληνοκύπριους καλλιτέχνες να πειραματισθούν, να αναζητήσουν νέους τρόπους έκφρασης, να δημιουργήσουν μια γέφυρα επικοινωνίας που να αφυπνίσει την αισθητική συνείδηση του κοινού και ταυτόχρονα να θέσουν τις βάσεις για την ανάπτυξη της τέχνης του σύγχρονου χορού στο νησί.<sup>378</sup>

#### 4.1.2. Αδυναμίες της Διοργάνωσης

Η εγχώρια χορευτική κοινότητα άσκησε κριτική στις αποφάσεις της επιτροπής επιλογής των καλλιτεχνικών ομάδων που λάμβαναν μέρος κάθε χρόνο στην Πλατφόρμα όπως και στις αποφάσεις της αναφορικά με τη νικήτρια ομάδα στην εκάστοτε διοργάνωση. Η κριτική εστίασε στη μεροληψία των αποφάσεων της επιτροπής, η οποία «αποτελείτο από Κύπριους χορευτές και χορογράφους, τα πλείστα μέλη της οποίας είχαν συχνά φιλικές σχέσεις με τους διαγωνιζόμενους».<sup>379</sup> Για τη διασφάλιση της αξιοπιστίας και για την αντικειμενικότητα των αποφάσεων της κριτικής επιτροπής προτάθηκε στη μέχρι τότε πενταμελή κριτική επιτροπή η συμμετοχή επιπρόσθετα δύο κριτών από το εξωτερικό. Επίσης προτάθηκε τα μέλη της επιτροπής να προέρχονται από διάφορους καλλιτεχνικούς χώρους, έτσι ώστε να βοηθηθεί η εξέλιξη του σύγχρονου χορού μέσα από τον δημιουργικό διάλογο με τα πολλαπλά ερεθίσματα από άλλες μορφές τέχνης.<sup>380</sup>

Αδυναμία της Πλατφόρμας υπήρξε επίσης η συμμετοχή στη διοργάνωση κάθε χρόνο των ίδιων χορευτικών ομάδων και χορευτών/τριών. Ο περιορισμός που έθεσαν οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες σχετικά με τη διατήρηση της συμμετοχής ξένων χορευτών/τριών στις ομάδες στο ποσοστό του 30% του συνόλου των καλλιτεχνών είχε ως αποτέλεσμα αρκετοί εγχώριοι επαγγελματίες χορευτές/τριες να συμμετέχουν σε δύο ή και περισσότερες παραγωγές κάθε φορά. Σε επιστολή της προς τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες η Νέα Κίνηση Ομάδων Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου, επισήμανε τον ανασταλτικό χαρακτήρα που είχαν οι περιορισμοί στη συμμετοχή ξένων καλλιτεχνών για την εξέλιξη της τέχνης του σύγχρονου χορού.<sup>381</sup> Συγκεκριμένα, η Κίνηση χαρακτήρισε «ως περιοριστικό και εκ των πραγμάτων άδικο [το 30% στους ξένους χορευτές], όχι μόνο γιατί

<sup>378</sup> Ιωαννίδης, 2001.

<sup>379</sup> Σταυρινίδου, 2003c.

<sup>380</sup> Σταυρινίδου, 2003c.

<sup>381</sup> Η Νέα Κίνηση Ομάδων Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου (NKOX) αποτελεί μια μορφή συνδικαλιστικού κινήματος των ενασχολούμενων με τον χορό στην Κύπρο. Η Κίνηση κατέγραψε τις σκέψεις, προβληματισμούς και ανάγκες της χορευτικής κοινότητας και τέθηκαν οι στρατηγικοί στόχοι για την εξέλιξη του σύγχρονου χορού στον τόπο. Βασικό και διαρκές ζητούμενο για την NKOX είναι η κατοχύρωση του επαγγέλματος του χορευτή και χορογράφου και η δημιουργία ικανοποιητικών και αξιοπρεπών συνθηκών εργασίας. <http://neakinisidance.com.cy/profile/>, ανάκτηση στις 19.10.2015.

μπαίνουμε στην Ευρωπαϊκή Ένωση πλέον αλλά και το γεγονός ότι οι ομάδες δεν έχουν από πού να βρουν χορευτές [...] ήδη οι υπάρχοντες χορευτές είτε ήδη λαμβάνουν μέρος, είτε χορογραφούν σε αυτή την Πλατφόρμα».<sup>382</sup> Η οργάνωση των Ελληνοκύπριων χορευτών/τριών και χορογράφων υποστήριξε ότι η Κύπρος δεν διαθέτει μια «δεξαμενή», από όπου να μπορεί μια ομάδα να κάνει επιλογές χορευτών/τριών, όπως συμβαίνει στο εξωτερικό. Η έλλειψη αυτή<sup>383</sup> οδήγησε αναγκαστικά τις ομάδες στην παραγωγή χορευτικών παραστάσεων σε χορογραφίες για ένα/μία χορευτή/τρια ως σολίστα/στρια – γεγονός που προκαλούσε την ανία των θεατών, ενώ ταυτόχρονα περιόριζε τη δημιουργικότητα των ομάδων.

Η κατανομή της κρατικής χορηγίας στις ομάδες που συμμετείχαν στη διοργάνωση υπήρξε άλλη μία προβληματική παράμετρος. Η χορογράφος Έλενα Χριστοδουλίδου, σε επιστολή της προς τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, επισήμανε το χαμηλό ποσό της επιχορήγησης για κάθε ομάδα. Όπως ανέφερε, «σε κάθε ομάδα που λαμβάνει μέρος στην Πλατφόρμα αναλογεί ποσό τουλάχιστον 5000 λ.Κ. [8500 ευρώ] κατά μέσον όρο. Το ποσό 2000-2500 λ.Κ. [3400-4250 ευρώ] αφορούσε τη χορηγία για την παραγωγή και σε αυτό δεν περιλαμβανόταν η αμοιβή του/της χορογράφου, των χορευτών και τα έξοδα για φωτιστή, ενοίκιο θεάτρου, τεχνικούς, διαφήμιση, προβολή, εκτυπωτικά».<sup>384</sup> Τα ποσά για τις ομάδες που λάμβαναν μέρος στην Πλατφόρμα θεωρήθηκαν από τη Νέα Κίνηση Ομάδων Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου επίσης ανεπαρκή για τον αξιοπρεπή βιοπορισμό των χορευτών/τριών και των ομάδων.<sup>385</sup> Η διατήρηση του ύψους της επιχορήγησης στο ίδιο ποσό για χρόνια αποτελούσε στρέβλωση για την ανάπτυξη της χορευτικής δημιουργίας, αφού όσο αυξανόταν ο αριθμός των χορευτικών ομάδων τόσο λιγόστευαν τα χρήματα για διανομή.<sup>386</sup>

Οι προαναφερόμενες οργανωτικές-διοικητικές αδυναμίες, παρόλα αυτά, δεν επισκίασαν τα θετικά οφέλη της διοργάνωσης σε ό,τι αφορά στην ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στο νησί. Το φεστιβάλ έδωσε ευκαιρίες για εργοδότηση, έστω και περιστασιακά, σε Ελληνοκύπριους χορευτές/τριες, και αποτέλεσε αφορμή για τον επαναπατρισμό τους ή και για την παράταση της παραμονής τους στη χώρα καταγωγής τους. Με την παροχή δωρεάν εισόδου, η Πλατφόρμα έδωσε την ευκαιρία σε ένα πλατύ κοινό να παρακολουθήσει τις παραστάσεις. Επίσης βοήθησε εν μέρει στη διάδοση του

---

<sup>382</sup> Οικονόμου, 2003.

<sup>383</sup> Το ζήτημα της έλλειψης Ελληνοκύπριων καλλιτεχνών στον σύγχρονο χορό υπήρξε οξύτερο στους άντρες χορευτές, αφού ακόμη και στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, η κυπριακή κοινωνία εξακολουθούσε να έχει βαθιά συντηρητικές απόψεις στο θέμα. Ως εκ τούτου, αποδοκίμαζε την επαγγελματική ενασχόληση Ελληνοκυπρίων αντρών χορευτών στον κλασικό ή τον σύγχρονο χορό, σημείο στο οποίο ήδη έγινε αναφορά και στην περίοδο (1960-1974), στην ενότητα Παράγοντες που Επίδρασαν στην Εγχώρια Δημιουργία, κεφ. 2, παρούσας διατριβής.

<sup>384</sup> Χριστοδουλίδου, 2006. Νικήτα, 2006b.

<sup>385</sup> Οικονόμου, 2003.

<sup>386</sup> Ο.π.

σύγχρονου χορού και συνεπώς στην ανάπτυξη ενός νέου κοινού, το οποίο όπως αποδείχθηκε μετέπειτα στήριξε άλλους παρόμοιους θεσμούς με άξονα τον σύγχρονο χορό, ακόμα και όταν πλέον υπήρχε εισιτήριο εισόδου.

#### **4.2. Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού (1997)**

Η πρώτη και η δεύτερη διοργάνωση του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού (1997 και 1998) πραγματοποιήθηκαν στο Θέατρο της ΠΑΣΥΔΥ στη Λευκωσία με τη συνεργασία των Πολιτιστικών Υπηρεσιών και της χορευτικής κοινότητας.<sup>387</sup> Η επαναλειτουργία του Θεάτρου «Ριάλτο», το 1999, αποτέλεσε αφορμή για μεταφορά του φεστιβάλ στη Λεμεσό. Η αλλαγή στέγης έδωσε στον θεσμό την ευκαιρία να εισέλθει σε μια νέα φάση ακμής, αφού οι υλικοτεχνικές ευκολίες του θεάτρου συνέβαλαν σε αρτιότερες καλλιτεχνικά και τεχνικά παραγωγές, ενώ ταυτόχρονα μπορούσε να φιλοξενηθεί μεγαλύτερο αριθμητικά κοινό. Επιπλέον, το Θέατρο «Ριάλτο» – εκτός από οικοδεσπότης της διοργάνωσης – έγινε εταίρος και χορηγός της.

Από το 1999 συμβαλλόμενα μέρη στη διοργάνωση έγιναν επίσης η Αντιπροσωπεία της Ευρωπαϊκής Ένωσης και τα πολιτιστικά τμήματα των πρεσβειών χωρών-μελών της, οι χορευτικές ομάδες των οποίων συμμετείχαν στις παραστάσεις του φεστιβάλ. Η συνεργασία με τις ευρωπαϊκές πρεσβείες και ειδικότερα με τα πολιτιστικά τμήματά τους συνέβαλε στην πολιτιστική εξωστρέφεια και επαφή με την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία – εκπληρώνοντας τον σχετικό στόχο των διοργανωτών και της επίσημης πολιτείας.<sup>388</sup> Από τα στοιχεία του πίνακα αρ. 5 (βλ. παράρτημα) διαφαίνεται ότι στο φεστιβάλ συμμετείχαν κάθε χρόνο ομάδες από την Ιταλία, την Ελλάδα, τη Γαλλία, τη Γερμανία και την Αγγλία, με την Αυστρία να ακολουθεί από το 2003 και μετά. Σε διάσκεψη τύπου, ο Ουράνιος Ιωαννίδης, Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, ανέφερε ότι το Υπουργείο επιθυμεί τη συμμετοχή ακόμη περισσότερων ευρωπαϊκών ομάδων στον θεσμό, για αυτό και ήδη «το υπουργείο έχει έρθει σε επαφή με τις πρεσβείες της Ισπανίας και Ιρλανδίας με σκοπό οι χώρες τους να συμμετέχουν στο φεστιβάλ».<sup>389</sup> Η συνεργασία με τις ευρωπαϊκές πρεσβείες είχε πολιτικά και πολιτιστικά οφέλη για τους διοργανωτές.<sup>390</sup>

---

<sup>387</sup> Αναφορές στις πρώτες διοργανώσεις σύγχρονου χορού δεν έχουν εντοπιστεί στον ελληνοκυπριακό τύπο ή στο αρχείο του οικείου κρατικού πολιτιστικού τμήματος. Η πληροφόρηση για αυτές προέρχεται από τα προγράμματα των δύο θεσμών και από τηλεφωνικές συνεντεύξεις με την πολιτιστική λειτουργό Μαρίνα Σταυρινίδου, αρμόδια τη δεδομένη στιγμή για τα θέματα χορού στις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, την Έλενα Χριστοδουλίδου και την Αριάννα Οικονόμου, χορεύτριες-χορογράφοι.

<sup>388</sup> Γεωργιάδης, 2004: 2.

<sup>389</sup> Σχίζα, 2002a: 35. Σχίζα, 2002b: 35.

<sup>390</sup> Η εμπλοκή των μορφωτικών-πολιτιστικών κέντρων των πρεσβειών χωρών στο εν λόγω φεστιβάλ παραπέμπει στον τρόπο εύρεσης συμμετοχών από ξένες χώρες την περίοδο της διοργάνωσης του ΔΚΦΑ (1969-1989).

Επίσης οι πρεσβείες αναλάμβαναν να καλύψουν τα έξοδα των ομάδων τους (εισιτήρια, διαμονή), μια ενέργεια με οικονομικές προεκτάσεις για τους διοργανωτές.

#### 4.2.1. Η Κρατική Χορηγία στη Διοργάνωση και Συμμετοχή του Κοινού

Το κράτος ως διοργανωτής του φεστιβάλ καθιέρωσε ξεχωριστό κονδύλι στον προϋπολογισμό των Πολιτιστικών Υπηρεσιών για την κάλυψη των ετήσιων εξόδων του. Το σχετικό κονδύλι αυξανόταν κάθε χρόνο, όπως φαίνεται στον παρακάτω Πίνακα αρ. 16, αφού κατέγραψε ποσοστιαία ετήσια αύξηση 25% από το 2001 στο 2002, 28% από το 2002 στο 2003 και 17.6% από το 2003 στο 2004. Το ποσό των 34,000 ευρώ προς τη διοργάνωση το 2001, χρονιά έναρξης της και το ποσό των 68,400 ευρώ του 2004 καταδεικνύουν μια αύξηση στην κρατική χορηγία σε ποσοστό 100%. Το γεγονός αυτό ερμηνεύεται ως σαφής πρόθεση του κράτους να στηρίζει το φεστιβάλ και τους στόχους του.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 16 – Χρηματοδότηση του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Λεμεσού από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες

Έτος	Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού (ευρώ)	Ποσοστιαία αύξηση σε σχέση με τον προηγούμενο χρόνο
2001	34,000	
2002	42,750	25%
2003	54,720	28%
2004	68,400	17.6%

Αναφορικά με τη συμμετοχή του κοινού στη διοργάνωση, από τα στοιχεία του πίνακα (αρ. 17) προκύπτει ότι το 2001 οι έξι παραστάσεις έφεραν συνολικά 2250 θεατές στο φεστιβάλ και ποσοστό πληρότητας 75%. Στην επόμενη διοργάνωση (2003) οι επτά παραστάσεις έκοψαν 3009 εισιτήρια και η μέση πληρότητα έφτασε στο 86%, τη ψηλότερη των τεσσάρων διοργανώσεων, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο χώρος φιλοξενίας (Θέατρο «Ριάλτο») είχε χωρητικότητα 500 θέσεις. Το 2004, τις επτά παραστάσεις παρακολούθησαν 1932 θεατές καταγράφοντας μείωση αφού η πληρότητα ήταν στο 55%.

ΠΙΝΑΚΑΣ αρ. 17 – Συμμετοχή Θεατών στις Παραστάσεις του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Λεμεσού από 2001 έως 2004

Έτος διοργάνωσης	2001	2002	2003	2004
Σύνολο παραστάσεων	6 παραστάσεις	6 παραστάσεις	7 παραστάσεις	7 παραστάσεις
Σύνολο θεατών	2250 θεατές	Δεν υπάρχουν στοιχεία <sup>391</sup>	3009 θεατές	1932 θεατές
Μέσος όρος θεατών ανά παράσταση και μέσος όρος πληρότητας	375 θεατές 75% πληρότητα	-----	429 θεατές 86% πληρότητα	276 θεατές, 55%πληρότητα

Σημ.: τα στοιχεία προέκυψαν από το Αρχείο του Θεάτρου «Ριάλτο».

Σε χαιρετισμό στα εγκαίνια του 7<sup>ου</sup> Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού, το 2004, ο Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού, Πεύκιος Γεωργιάδης έκανε λόγο για επιτυχία του θεσμού, καθώς το ψηλό επίπεδο των παραστάσεων συνέβαλε στην αυξημένη συμμετοχή τόσο του εγχώριου όσο και του ξένου κοινού.<sup>392</sup> Συνέχισε επίσης αναφέροντας ότι, «το συγκεκριμένο φεστιβάλ χορού κατόρθωσε να εξελιχθεί σε ένα από τους πιο άρτιους θεσμούς του τόπου, τόσο από πλευράς προσέλευσης κοινού όσο και περιεχομένου [...] παρουσίασε παραστάσεις σημαντικού ποιοτικού επιπέδου συγκεντρώνοντας υψηλό αριθμό θεατών και έχει καταξιωθεί στη συνείδηση των οπαδών της Τέχνης της Τερψιχόρης. Η δε σημασία και εμβέλειά του έχει ξεπεράσει τον κυπριακό χώρο, γεγονός που καταδεικνύεται από τις δημοσιεύσεις στο ξένο τύπο και από την προθυμία άλλων ευρωπαϊκών χωρών για συμμετοχή».<sup>393</sup> Στην προαναφερόμενη εκτεταμένη δήλωσή του, ο Πεύκιος Γεωργιάδης «κινήθηκε» στη σφαίρα της πολιτικής ρητορείας, αφού δεν έδωσε στοιχεία – αριθμητικά ή ποιοτικά – τα οποία να μπορούν να τεκμηριώσουν τους ισχυρισμούς του.

#### 4.2.2. Αδυναμίες Διοργάνωσης και Προοπτικές

Παρ' όλες τις δηλώσεις πως, «κάθε χρόνο αναβαθμίζεται ακόμα περισσότερο το φεστιβάλ [το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Λεμεσού Χορού] και η Κύπρος άρχισε να μπαίνει στο χάρτη των μεγάλων γεγονότων στον σύγχρονο χορό»,<sup>394</sup> σοβαρή αδυναμία για τη διοργάνωση αποτελούσε το χρονικό χάσμα ανάμεσα στις παραστάσεις. Δημοσίευμα στον τύπο επισήμανε το γεγονός ότι, «παρουσιάζονται 7-8 παραστάσεις σε χρονική διάρκεια περίπου δύο ή ενός μηνός, γεγονός που δεν του [του φεστιβάλ] επιτρέπει να καταστεί μια συμπαγής μάζα εκδηλώσεων περιορίζοντας, έτσι, τις δυνατότητες επιρροής στο ευρύ

<sup>391</sup> Στοιχεία για την προσέλευση κοινού στη διοργάνωση του 2002 δεν κρατήθηκαν από το Θέατρο «Ριάλτο».

<sup>392</sup> Γεωργιάδης, 2004: 2.

<sup>393</sup> Γεωργιάδης, 2004: 2.

<sup>394</sup> Η Κύπρος στο ρυθμό του σύγχρονου χορού: 2003.

κοινό».<sup>395</sup> Αντίθετα προς τη διεθνή πρακτική των φεστιβάλ, το χρονικό χάσμα ανάμεσα στις παραστάσεις υπονόμει τη δυναμική του με δύο τρόπους: το κοινό έχανε το ενδιαφέρον του και οι καλλιτέχνες δεν είχαν τη δυνατότητα συνεύρεσης και καλλιτεχνικής αλληλεπίδρασης.<sup>396</sup> Το γεγονός αυτό αποδόθηκε στις άλλες υποχρεώσεις που είχαν οι ξένες ομάδες, υποχρεώσεις που τις εμπόδιζαν να έρθουν νωρίτερα στο φεστιβάλ.

#### **4.2.3. Οφέλη από την Παρουσία της Πλατφόρμας και του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού**

Τα φεστιβάλ σύγχρονου χορού, Πλατφόρμα και Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού, συνέβαλαν θετικά στη δημιουργία νέων χορευτικών ομάδων.<sup>397</sup> Έτσι άλλαξαν τα δεδομένα αναφορικά με την πρότερη κυριαρχία του παραδοσιακού χορού στο πολιτιστικό τοπίο της χώρας. Η εμφάνιση νέων ομάδων στον σύγχρονο χορό οδήγησε επίσης στη δημιουργία νέων φεστιβάλ χορού, όπως για παράδειγμα το Καλοκαιρινό Φεστιβάλ Χορού (2004), το οποίο διαφοροποιήθηκε από τις άλλες δύο διοργανώσεις ως προς το ότι οι παραστάσεις του πραγματοποιούνταν σε εναλλακτικούς – μη θεατρικούς – χώρους (π.χ. αποθήκες, εγκαταλειμμένα σπίτια, παραλιακό μέτωπο και διάφορα υπαίθρια σημεία της πόλης της Λεμεσού).<sup>398</sup> Η παρουσία τριών – πλέον – φεστιβάλ σύγχρονου χορού από το 2004 και μετά έδινε περαιτέρω δυνατότητες στην εγχώρια χορευτική κοινότητα να παρουσιάσει τη νέα της δημιουργία. Ταυτόχρονα εμπλουτίστηκαν οι πολιτιστικές επιλογές των εγχώριων, ιδιαίτερα του νεαρού κοινού, το οποίο στήριξε με τη συμμετοχή του τις νέες διοργανώσεις. Ο πρωτοφανής για τα κυπριακά δεδομένα συντονισμός των εμπλεκόμενων (Πολιτιστικές Υπηρεσίες και χορευτική κοινότητα) στην προσπάθεια ανάπτυξης του σύγχρονου χορού συνέβαλε επίσης στη δημιουργία των αναγκαίων υποδομών, όπως ήταν η ίδρυση της Στέγης Χορού στη Λεμεσό και αργότερα (2012) στη Λευκωσία.<sup>399</sup> Ως εκ τούτου, η ανοδική του πορεία αποτέλεσε έκτοτε παράδειγμα προς μίμηση για τους διάφορους κυπριακούς φορείς πολιτισμού.<sup>400</sup>

### **5. Φεστιβάλ κινηματογράφου**

<sup>395</sup> Εβδομο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού, 2004.

<sup>396</sup> Δέκατο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού, 2007: 29.

<sup>397</sup> Χριστοδουλίδου, 2012: 7, 8.

<sup>398</sup> Τον Αύγουστο του 2004, η Νέα Κίνηση Ομάδων Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου διοργανώνει το Καλοκαιρινό Φεστιβάλ Χορού στο Μεσαιωνικό Κάστρο Λεμεσού, σε συνεργασία με τον Δήμο Λεμεσού. Στο φεστιβάλ προτείνονταν χορευτικές παραστάσεις σε θεατρικούς και σε άλλους εναλλακτικούς χώρους.

<sup>399</sup> Η Στέγη Χορού παρέχει διευκολύνσεις στις ομάδες χορού για πρόβες, για διοργάνωση εργαστηρίων και για προβολές ταινιών ντοκιμαντέρ σχετικές με τον χορό.

<sup>400</sup> Σχίζα, 2011d: 41. Στο άρθρο περιλαμβάνεται και συνέντευξη του Διευθυντή των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Παύλου Παρασκευά, ο οποίος αναφέρεται στην ακμή του σύγχρονου χορού στο νησί, αποδίδοντας τον στον καλό συντονισμό των διαφόρων εμπλεκόμενων φορέων.

Από το 2000 μέχρι το 2004 διοργανώθηκαν τρία φεστιβάλ κινηματογράφου από ιδιωτικούς οργανισμούς και φορείς με την οικονομική στήριξη των Πολιτιστικών Υπηρεσιών. Άλλο ένα ακόμη φεστιβάλ την ίδια περίοδο, οι Κινηματογραφικοί Ορίζοντες, διοργανώθηκε από το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα, αποτελώντας το κρατικό κινηματογραφικό φεστιβάλ της περιόδου. Κριτήρια επιλογής των ταινιών για τα προγράμματα των πλείστων κινηματογραφικών φεστιβάλ ήταν η ψυχαγωγία του κοινού και η προσφορά νέων και πιο «ποιοτικών» κινηματογραφικών εμπειριών. Ως εκ τούτου, οι ταινίες και τα ντοκιμαντέρ που προβλήθηκαν στα φεστιβάλ προέρχονταν κυρίως από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή κινηματογραφική παραγωγή, αφού στόχος ήταν η δημιουργία ενός κοινού που να συνιστά αντίβαρο στην καθολική επικράτηση του χολιγουντιανού-αμερικανικού κινηματογράφου.

Η κρατική χορηγία έδωσε τη δυνατότητα στους ιδιωτικούς πολιτιστικούς οργανισμούς-διοργανωτές να παρέχουν είτε δωρεάν είσοδο είτε χαμηλή τιμή στα εισιτήρια κατά τις μέρες των προβολών.<sup>401</sup> Παρόλη την υπερπήδηση του οικονομικού εμποδίου δεν παρατηρήθηκε μαζική προσέλευση θεατών, αφού εμφανίζεται εκ νέου το πολυδιάστατο ζήτημα της συμμετοχής του κοινού στις πολιτιστικές δραστηριότητες. Επιπλέον, λόγω της δωρεάν εισόδου στις προβολές δεν γινόταν καταγραφή δεδομένων αναφορικά με την προσέλευση κοινού. Έτσι η αποτίμηση της επίδρασης των εν λόγω διοργανώσεων στο πολιτιστικό τοπίο του νησιού καθίσταται σχεδόν αδύνατη.

### **5.1. Κινηματογραφικοί Ορίζοντες (2001-2003)**

Οι διοργανωτές του Διεθνούς Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, τον Δεκέμβρη του 2001 ενέταξαν, τους Κινηματογραφικούς Ορίζοντες ως παράλληλη δράση του φεστιβάλ-ομπρέλα. Κατά τη διάρκεια της διοργάνωσης γίνονταν προβολές ταινιών σε διάφορες πόλεις (Λευκωσία, Λεμεσός, Πάφος) και ο θεσμός λειτούργησε ως προάγγελος, όπως αποδείχθηκε στην πορεία, για τη συγκρότηση νέων κινηματογραφικών φεστιβάλ από ιδιωτικούς φορείς. Καλλιτεχνικός διευθυντής των Οριζόντων ήταν ο Δημήτρης Εϊπίδης, γνωστός από την ιδιότητά του ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

---

<sup>401</sup> Μόνο στους Κινηματογραφικούς Ορίζοντες υπήρχε ένα χαμηλό σε κόστος εισιτήριο, το οποίο ανερχόταν στα 4 ευρώ, ενώ το κόστος του εισιτηρίου σε ιδιωτική αίθουσα κινηματογράφου ανερχόταν στα 6 ευρώ τη δεδομένη στιγμή. Το γεγονός ότι η προβολή ταινιών απαιτούσε ελάχιστες τεχνικές υποδομές, υποβοήθησε την έναρξη νέων κινηματογραφικών φεστιβάλ. Όλα τα φεστιβάλ κινηματογράφου που διοργανώθηκαν τη δεδομένη περίοδο, εκτός από τους Κινηματογραφικούς Ορίζοντες που διεξήχθησαν ως μέρος του φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, δεν πραγματοποιήθηκαν σε κινηματογραφικές αίθουσες. Αντίθετα έγιναν είτε σε θεατρικές αίθουσες είτε σε υπαίθριους χώρους, όπου χρησιμοποιήθηκε ένας προβολέας και ένα DVD player, αντί κινηματογραφικής κόπιας μειώνοντας ακόμη περισσότερο τα έξοδα, εγείροντας, όμως, ζητήματα νομιμότητας σχετικά με την καταβολή των αντίστοιχων πνευματικών δικαιωμάτων.



Ως εκ τούτου, οι επιλογές των ταινιών του φεστιβάλ υπήρξαν παρόμοιες με εκείνες του αντίστοιχου φεστιβάλ Νέοι Ορίζοντες, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.<sup>402</sup>

Αν και τα στοιχεία προσέλευσης κοινού στις προβολές αφορούν μόνο στα εισιτήρια που διατέθηκαν σε μια πόλη, τη Λεμεσό (στοιχεία από το Αρχείο του Θεάτρου «Ριάλτο»), διαφαίνεται η χαμηλή ανταπόκριση του κοινού στις εκδηλώσεις-προβολές. Σύμφωνα με τα στοιχεία, το 2001 τις δώδεκα ταινίες του φεστιβάλ παρακολούθησαν 1054 θεατές, το 2002 τις επτά ταινίες παρακολούθησαν 1439 θεατές, ενώ το 2003 οι έντεκα ταινίες προσέλκυαν μόνο 904 θεατές.<sup>403</sup> Η ισχυρή προσέλευση κοινού δεν είναι άσχετη με τις επιλογές των ταινιών. Αυτές προήλθαν κυρίως από τον χώρο του εναλλακτικού-ευρωπαϊκού κινηματογράφου, ο οποίος διαφοροποιείται σαφώς αισθητικά από τον αμερικανικό κινηματογράφο. Έχοντας υπόψη ότι η πλειοψηφία του εγχώριου κοινού είχε περιορισμένη ακόμα επαφή με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, γίνονται ευκολότερα αντιληπτοί οι λόγοι της χαμηλής συμμετοχής του στις προβολές. Επίσης διαφαίνεται εκ νέου πως το χαμηλό κόστος του εισιτηρίου δεν αποτέλεσε σοβαρό κίνητρο για την προσέλευση μεγαλύτερου αριθμητικά κοινού στις προβολές.

## **5.2. Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων – Όψεις του Κόσμου (2002)**

### **5.2.1. Χαρακτηριστικά και Στόχοι**

Ο Εϊπίδης, ταυτόχρονα με τους Κινηματογραφικούς Ορίζοντες, ανέλαβε, το 2002 και την καλλιτεχνική διεύθυνση του φεστιβάλ με την επωνυμία Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων Όψεις του Κόσμου.<sup>404</sup> Στη θέση αυτή παρέμεινε μέχρι το 2004, οπότε την καλλιτεχνική διεύθυνση του εν λόγω φεστιβάλ ανέλαβε ο Γιώργος Τσαγγάρης.<sup>405</sup> Η παρουσία του Εϊπίδη στη διεύθυνση του φεστιβάλ διευκόλυνε τις διαδικασίες δανεισμού αξιόλογων ντοκιμαντέρ και ταινιών κινουμένων σχεδίων τελευταίας κοπής, αφού τα πλείστα από αυτά είχαν προβληθεί στο πρόσφατο παρελθόν στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκη. Αυτή η συγκυρία

<sup>402</sup> Από <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=660> (ανάρτηση Ιανουάριος 2012). Στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης λειτούργησαν παράλληλα και οι Νέοι Ορίζοντες από το 1992 μέχρι το 2005, ως ένα μικρότερο κινηματογραφικό φεστιβάλ.

<sup>403</sup> Οι συνολικοί αριθμοί θεατών σε όλες τις επαρχίες (Λευκωσία, Λεμεσός, Πάφος) που προβλήθηκαν ταινίες στο πλαίσιο του φεστιβάλ ήταν: 2001, 1709 θεατές, 2002, 2100 θεατές και 2003, 2256 θεατές.

<sup>404</sup> Τα οργανωτικά του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων από το 2002 μέχρι το 2006 είχε αναλάβει ο ιδιωτικός πολιτιστικός οργανισμός, New Brave Culture.

<sup>405</sup> Ο Γιώργος Τσαγγάρης, γραφίστας και ζωγράφος, ανέλαβε από το 2004 καθήκοντα καλλιτεχνικού διευθυντή του φεστιβάλ στην Πλατανίσκια. Στις διοργανώσεις του 2001, 2002, και 2003 επιμελήθηκε επίσης τις αφίσες του εν λόγω φεστιβάλ.

διασφάλιζε επίσης στο κυπριακό φεστιβάλ ταινίες με χαμηλές χρεώσεις ή ακόμη και δωρεάν, γεγονός που έδινε οικονομικές ανάσες στους διοργανωτές.

Η διοργάνωση διεξάγεται από το 2002 μέχρι σήμερα κάθε Αύγουστο στο χωριό Πλατανίσκια της επαρχίας Λεμεσού, εκεί όπου βρίσκεται το εργαστήριο χαρακτηριστικής του Χαμπή Τσαγγάρη. Στο εν λόγω εργαστήριο διοργανώθηκαν από το 2000 κατά την καλοκαιρινή περίοδο δωρεάν μαθήματα χαρακτηριστικής για άτομα όλων των ηλικιών. Οι νυχτερινές προβολές ταινιών και ντοκιμαντέρ αποτέλεσαν μέρος των ψυχαγωγικών εκδηλώσεων της θερινής σχολής προς τους μαθητές/τριες της σχολής και τους κατοίκους της κοινότητας. Το 2001, ο Εϊπίδης επισκέφθηκε το εργαστήριο χαρακτηριστικής του Χαμπή Τσαγγάρη στην Πλατανίσκια και πρότεινε όπως οι προβολές ταινιών ενταχθούν τον επόμενο χρόνο στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ κινηματογράφου.<sup>406</sup> Η θετική στάση του κράτους στη χρηματοδότηση φεστιβαλικών διοργανώσεων αυτήν την περίοδο οδήγησε στη «γέννηση» ενός κινηματογραφικού φεστιβάλ στο προαναφερόμενο χωριό. Έτσι από το 2002 και μετά, οι προβολές ταινιών αποτέλεσαν μέρος του προγράμματος μιας νέας φεστιβαλικής διοργάνωσης, η οποία επιχορηγήθηκε τόσο από το κράτος όσο και από τον ΚΟΤ.<sup>407</sup>

### **5.2.2. Μια Αδυναμία και μια Διαφοροποίηση της Διοργάνωσης**

Οι διοργανωτές του φεστιβάλ στην Πλατανίσκια δέχθηκαν κριτική αναφορικά με την απουσία εγχώριων κινηματογραφιστών από τις προβολές.<sup>408</sup> Με επιστολή αναγνώστη στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος*, τον Σεπτέμβριο του 2002, διατυπώθηκε η απορία αν η έλλειψη προσόντων και γνώσεων των διοργανωτών για τον κινηματογράφο ήταν ο κύριος λόγος για την παράλειψη ελληνοκυπριακών παραγωγών στο πρόγραμμα προβολών της διοργάνωσης.<sup>409</sup>

Ο χώρος φιλοξενίας του φεστιβάλ (χωριό Πλατανίσκια) υπήρξε το στοιχείο διαφοροποίησής του από τα άλλα φεστιβάλ. Η διοργάνωση έμπρακτα υλοποίησε τη θέση για πολιτισμική αποκέντρωση, αφού έδωσε τη δυνατότητα πρόσβασης στο πολιτιστικό αγαθό σε κατοίκους ορεινών περιοχών. Οι διοργανωτές πίστευαν ότι ο στόχος της αποκέντρωσης πέτυχε, αφού «εκτός από τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, στις προβολές παρίσταντο και κάτοικοι των γύρω κοινοτήτων και άνθρωποι από διαφορετικά στρώματα που υπό άλλες συνθήκες δεν θα είχαν αυτή τη δυνατότητα».<sup>410</sup>

<sup>406</sup> Στοιχεία από συνέντευξη με τον Γιώργο Τσαγγάρη, 15.1.2011.

<sup>407</sup> Ο θεσμός εξακολουθεί να υφίσταται ακόμη.

<sup>408</sup> Νικολάου, 2002: 14.

<sup>409</sup> Ο.π.

<sup>410</sup> Μικρό φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, 2003: 30.

Επιπρόσθετα, το φεστιβάλ προσέλκυσε κοινό, το οποίο συνδύασε τις προβολές με μια εκδρομή εκτός πόλης, αφού αυτό πραγματοποιείτο σε περίοδο καλοκαιρινών διακοπών.<sup>411</sup>

Το 2005, το φεστιβάλ της Πλατανίσκιας μετέφερε μερικές από τις προβολές του στη Λεμεσό στο Θέατρο «ΕΝΑ», το οποίο στεγαζόταν στη Β΄ Δημοτική Αγορά, στην περιοχή του Κάστρου. Το σκεπτικό αυτής της ενέργειας ήταν να ικανοποιηθεί το κινηματογραφόφιλο κοινό, το οποίο δεν είχε την ευχέρεια να ταξιδέψει μέχρι την Πλατανίσκια. Την επόμενη χρονιά (2006), οι δύο διοργανώσεις στην Πλατανίσκια και Λεμεσό λειτούργησαν ως δύο ξεχωριστά φεστιβάλ, προβάλλοντας το ίδιο κινηματογραφικό είδος (ντοκιμαντέρ), τον μήνα Αύγουστο. Η διοργάνωση εντός της Λεμεσού ονομάστηκε Μικρό Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και η διοργάνωση στην Πλατανίσκια, Όψεις του Κόσμου.<sup>412</sup> Η σύγκυση που προκαλείτο στο κοινό αφορούσε κυρίως το γεγονός ότι οι δύο διοργανώσεις πραγματοποιούνταν περίπου τις ίδιες μέρες κάθε Αύγουστο. Δημοσίευμα ανέφερε σχετικά ότι, «οι διοργανωτές των δύο διεθνών φεστιβάλ ντοκιμαντέρ που προγραμματίζονται για τον ερχόμενο μήνα βάλθηκαν να ‘αδικήσουν’ τους εαυτούς τους αλλά και τις ίδιες τις διοργανώσεις [...] οι δύο αυτές επιλογές προσφέρονται ως δίλημμα, μιας και τα δύο αυτά φεστιβάλ διοργανώνονται κατά τις ίδιες ημερομηνίες: 8-12 Αυγούστου το ένα και 9-12 Αυγούστου το άλλο!». <sup>413</sup> Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες διαπιστώνοντας τον διχασμό του κοινού ανάμεσα στις δύο επιλογές ζήτησαν από τους διοργανωτές των δύο φεστιβάλ να συζητήσουν και να επιλύσουν το θέμα με τις ημερομηνίες των προβολών.<sup>414</sup> Ερωτηματικά δημιουργούνται και σχετικά με το ποια ανάγκη υπαγόρευσε την επιχορήγηση δύο όμοιων διοργανώσεων (ντοκιμαντέρ), οι οποίες διεξάγονταν ταυτόχρονα, αναδεικνύοντας εκ νέου την απουσία σχεδιασμού στον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης.

### **5.3. Φεστιβάλ Εναλλακτικού και Underground Κινηματογράφου Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου (2002)**

Το Φεστιβάλ Εναλλακτικού Κινηματογράφου και Underground Κινηματογράφου Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου εκκίνησε επίσης το καλοκαίρι του 2002 όπως και το φεστιβάλ Όψεις του Κόσμου και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Χορηγός του οι

---

<sup>411</sup> Στην Πλατανίσκια με κινηματογράφο και χαρακτηριστική, 2005.

<sup>412</sup> Το Μικρό Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Λεμεσού ξεκίνησε το 2006 και λειτούργησε ως μέρος του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Λεμεσού. Το 2006 σηματοδότησε την αυτονομισή του, μια αλλαγή που έγινε σε μια προσπάθεια η διοργάνωση να μεγαλώσει, να επεκταθεί και να αποκτήσει το δικό της διεθνή χαρακτήρα. Το αποτέλεσμα αυτής της αυτονομισής ήταν να διοργανώνονται δύο σχετικά φεστιβάλ με ίδιο θεματικό άξονα (ντοκιμαντέρ). Μήνας ντοκιμαντέρ ο Αύγουστος, 2007: 35.

<sup>413</sup> Μήνας ντοκιμαντέρ ο Αύγουστος, 2007: 35.

<sup>414</sup> Χριστοδουλίδου, 2010.

Πολιτιστικές Υπηρεσίες και διοργανωτές ο πολιτιστικός οργανισμός New Brave Culture και το Θέατρο «ΕΝΑ» (Λευκωσία), στους χώρους του οποίου γίνονταν οι προβολές των ταινιών με τη χρήση βιντεοπροβολέα. Η διοργάνωση είχε διάρκεια επτά ημέρες με προβολές δύο έως τρεις ταινίες κάθε μέρα ανάλογα με τη διάρκειά τους. Αν και δεν υπάρχουν αριθμητικά στοιχεία για την προσέλευση κοινού στις προβολές, οι διοργανωτές επιβεβαιώνουν τη χαμηλή συμμετοχή, παρά την ελεύθερη είσοδο στις προβολές.<sup>415</sup> Στόχος της διοργάνωσης την περίοδο από το 2002 μέχρι το 2004 ήταν η επαφή του κοινού με την Έβδομη τέχνη και η εκπαίδευσή του στον εναλλακτικό κινηματογράφο.<sup>416</sup> Έτσι προβλήθηκαν ταινίες που υπήρξαν αντιπροσωπευτικά δείγματα της ιστορικής εξέλιξης του μέσου, όπως ταινίες από το κίνημα του Underground, της Avant-Garde και του λετρισμού.<sup>417</sup> Οι προβολές των προαναφερόμενων αργών και δυσνόητων ταινιών στο φεστιβάλ αναιρούσαν, όμως, την ψυχαγωγία για τον μέσο θεατή, με αποτέλεσμα η χαμηλή προσέλευση κοινού να ήταν μια αναμενόμενη εξέλιξη.

#### **5.4. Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων – Xperimental (2002-2009)**

Στους χώρους της γκαλερί «Πάνθεον» στη Λευκωσία, όπου στεγαζόταν ο Πολιτιστικός Σύνδεσμος «Πάνθεον»,<sup>418</sup> διοργανώθηκε από το 2002 μέχρι το 2009 το Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων. Στόχος της διοργάνωσης ήταν η στήριξη των εγχώριων καλλιτεχνών, οι οποίοι αναζητούσαν έναν χώρο για παρουσίαση της δουλειάς τους με τα οπτικά πολυμέσα.<sup>419</sup> Επιπρόσθετη επιδίωξη ήταν το κοινό να έρθει σε

<sup>415</sup> Δεν μπορεί να υπάρξει σαφής εικόνα για την προσέλευση κοινού στις εκδηλώσεις με δωρεάν είσοδο, διότι δεν κρατήθηκαν σχετικά στοιχεία. Στην περίπτωση του φεστιβάλ Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου, οι πληροφορίες και εκτιμήσεις σχετικά με την προσέλευση κοινού στις προβολές προέρχονται από τις συνεντεύξεις με τον υπεύθυνο του φεστιβάλ Βασίλη Ιερίδη στις 10.1.2012 και 20.1.2012, Λευκωσία.

<sup>416</sup> Ιωαννίδης, 2002: 1.

<sup>417</sup> Κύριο λόγο στον καταρτισμό του προγράμματος της διοργάνωσης είχε ο Ανδρέας Παγουλάτος, θεωρητικός του κινηματογράφου, ο οποίος με τις διασυνδέσεις του στον χώρο εξασφάλιζε σημαντικές και σπάνιες ταινίες από την Ταινιοθήκη της Ελλάδας και του Κυπριακού Ινστιτούτου Κινηματογράφου. Στοιχεία από συνέντευξη με Β. Ιερίδη.

<sup>418</sup> Ο Πολιτιστικός Σύνδεσμος «Πάνθεον» είναι μια μη κερδοσκοπική οργάνωση που ιδρύθηκε με σκοπό τον εμπλουτισμό και τη διεθνή αναγνώριση του πολιτισμού της Κύπρου. Οργανώνει διάφορα γεγονότα και δημοσιεύσεις και δεσμεύεται στην υποστήριξη όλων των κυπριακών καλλιτεχνών, δεδομένου ότι είναι οι καλλιτέχνες θα χαρακτηρίσουν την πολιτιστική κληρονομιά του νησιού μας. Συνέντευξη από Melissa Hekkers, Νοέμβριος 2011, Λευκωσία και Καταστατικό του Συνδέσμου. Εκτός από το Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων ο Πολιτιστικός Σύνδεσμος «Πάνθεον», το 2006, ξεκίνησε ένα υπαίθριο φεστιβάλ τεχνών, με την επωνυμία Urban Soul Festival στη Λευκωσία, στο Πάρκο της Πλατείας Ελευθερίας, στη μεσαιωνική τάφρο, με ποικίλες θεματικές ενότητες. Στόχος του ήταν να συγκεντρώσει καλλιτέχνες όλων των τεχνών (εικαστικούς, γραφίστες, γλύπτες, μουσικούς, συγγραφείς κτλ) σε ένα κοινό αστικό χώρο για να προβάλλουν τις δημιουργίες τους στο ευρύ κοινό. Για αυτό τον λόγο λειτούργησε στο πλαίσιο του φεστιβάλ η λεγόμενη «παιδική σκηνή», όπου διάφορες μορφές τέχνης απευθυνόταν σε παιδιά μικρής ηλικίας, όπως μουσικά εργαστήρια, εικαστικά και προβολές video art. Urban Soul Festival, 2007: 16-17.

<sup>419</sup> Λαπίθης, 2005: 1.

επαφή με το έργο των καλλιτεχνών που χρησιμοποιούσαν τα πολυμέσα ως εργαλείο έκφρασης των προβληματισμών τους.<sup>420</sup>

Το φεστιβάλ του 2002 (Xperimental 1.0.) και του 2004 (Xperimental 3.0.) ήταν διήμερο, ενώ το φεστιβάλ του 2003 (Xperimental 2.0.) τριήμερο. Στα τρία πρώτα φεστιβάλ (2002-2004) προβλήθηκαν ταινίες μικρού μήκους, animation, πειραματικά video και μικρές εγκαταστάσεις χώρου, όλα από εγχώριους δημιουργούς. Στην τέταρτη διοργάνωση, το Xperimental 4.0 (2005), υπήρχαν συμμετοχές και από ξένους δημιουργούς καθιστώντας πλέον τον θεσμό, διεθνή.<sup>421</sup>

Η διοργάνωση στηρίχθηκε οικονομικά από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες αλλά και από ιδιώτες χορηγούς. Το 2003 χορηγός επικοινωνίας έγινε το κυπριακό περιοδικό *Σελίδες*, ένα έντυπο ευρείας κυκλοφορίας, το οποίο πρόβαλε τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ στο αναγνωστικό του κοινό. Αριθμητικά στοιχεία που αφορούν στην προσέλευση κοινού στη διοργάνωση δεν υπάρχουν, αφού λόγω της δωρεάν πρόσβασης δεν κρατήθηκαν στοιχεία. Παρόλα αυτά οι διοργανωτές εξέφρασαν την ικανοποίησή τους για την προσέλευση του κοινού στις προβολές. Έχοντας υπόψη ότι οι χώροι φιλοξενίας των εκδηλώσεων ήταν της τάξης των 30-40 θέσεων, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι οι αίθουσες ήταν πάντοτε γεμάτες.<sup>422</sup>

Το 2004, ο Πολιτιστικός Οργανισμός «Πάνθεον» ξεκίνησε άλλο ένα φεστιβάλ, πρωτότυπο για τα κυπριακά δεδομένα, με θέμα τον πειραματισμό στις ηχητικές τέχνες. Το φεστιβάλ είχε την επωνυμία Sonic και στόχευσε στο να προτείνει μια νέα μουσική αισθητική παρέχοντας μια πλατφόρμα έκφρασης για τους μουσικούς που πειραματίζονταν με τα όρια της φόρμας, της μελωδίας, της αρμονίας, του μέτρου, του ρυθμού και του ηχοχρώματος.<sup>423</sup> Η διοργάνωση των δύο πειραματικών θεματικών φεστιβάλ (μουσικής και κινηματογράφου) από τον Πολιτιστικό Σύνδεσμο «Πάνθεον» αποδεικνύει τη δυναμική παρουσία των ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών στο φεστιβαλικό τοπίο της χώρας κατά την πρώτη δεκαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία συνέβαλλε στη διαμόρφωση ενός πιο ενδιαφέροντος πολιτισμικού τοπίου στην Κυπριακή Δημοκρατία.

## **6. Πολιτιστικό Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου (1998)**

### **6.1. Στόχοι, Χαρακτηριστικά, Εκδηλώσεις**

<sup>420</sup> Πολιτιστικός Οργανισμός «Πάνθεον», 2002. Πολιτιστικός Οργανισμός «Πάνθεον», 2004.

<sup>421</sup> Παγκόσμιο Πείραμα, 2007: 76.

<sup>422</sup> Τα στοιχεία για το Xperimental προήλθαν από τις δύο συνεντεύξεις που έγιναν με τη Melissa Hekkers, υπεύθυνη του Πολιτιστικού Συνδέσμου «Πάνθεον» τον Νοέμβριο του 2011 στα γραφεία του οργανισμού. Αναφορικά με την προσέλευση κοινού, η Hekkers ανέφερε ότι οι χώροι του εν λόγω ιδρύματος είχαν χωρητικότητα 30-40 ατόμων, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι προβολές στο πλαίσιο του φεστιβάλ γίνονταν σε γεμάτες αίθουσες.

<sup>423</sup> Hekkers, Νοέμβρης 2011, Λευκωσία.

Η δημιουργία του πρώτου κρατικού πανεπιστημιακού φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία εξυπηρέτησε ιδεολογικούς στόχους που συνδέονταν με την ενδυνάμωση της πολιτισμικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων. Οι μοντερνιστές της θεωρίας του εθνικισμού υποστήριξαν, εξάλλου, στην ανάλυσή τους ότι το εκπαιδευτικό σύστημα συνέβαλλε στην καλλιέργεια συλλογικής συνείδησης και εκ των πραγμάτων διαφαίνεται ότι η τριτοβάθμια εκπαίδευση μπορούσε να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμάχη που εξελισσόταν γύρω από τα ζητήματα εθνικής και πολιτιστικής ταυτότητας τη δεκαετία του 1990. Αντίθετα με την άποψη που επικρατούσε στην πλειοψηφία των φορέων του εγχώριου πολιτικού συστήματος αναφορικά με τον ρόλο του πανεπιστημίου ως χώρου εκκόλαψης νεοκυπριακών αντιλήψεων, η συγκεκριμένη διοργάνωση είχε διαφορετική κατεύθυνση στα θέματα ταυτότητας, όπως ήδη αναφέρθηκε.<sup>424</sup>

Η παρουσία του ακαδημαϊκού Μιχάλη Πιερή,<sup>425</sup> ενός κατ' εξοχή εκφραστή της εθνοκεντρικής ιδεολογίας, στη διεύθυνση του φεστιβάλ οδήγησε σε πιο ελληνοκεντρικές προσεγγίσεις στο προβαλλόμενο πολιτιστικό αγαθό. Οι αναφορές του σε αλλοίωση της πολιτισμικής φυσιογνωμίας των κατοίκων του νησιού λόγω της αύξησης της επιρροής του κυπριωτισμού, καθόρισαν σημαντικά τις επιλογές της διοργάνωσης μέχρι το 2004. Έτσι, οι εκδηλώσεις λειτούργησαν ως εργαλείο ανάδειξης της «ορθής» και αυθεντικής εκδοχής της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας των κατοίκων. Αυτές χρησιμοποιήθηκαν για να προκαλέσουν τα αισθήματα πατριωτισμού και περηφάνιας του κοινού για την εθνική του καταγωγή και ταυτόχρονα να βάλουν τροχοπέδη στην εξάπλωση του νεοκυπριωτισμού, της κυπριακής συνείδησης και των επαναπροσεγγιστικών δράσεων.

Η επιλογή των εκδηλώσεων του προγράμματος του Πολιτιστικού Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου θεωρήθηκε επιπρόσθετα από τους διοργανωτές ως ευκαιρία για εκκίνηση μιας διαδικασίας επανεξέτασης και επαναπροσδιορισμού της σχέσης του κοινού με την κυπριακή-ελληνοπρεπή παράδοση. Η διαμόρφωση του προγράμματος των εκδηλώσεων του φεστιβάλ γινόταν στη βάση της διατήρησης της παράδοσης ως μέσου επιβίωσης των Ελληνοκυπρίων, μια αντίληψη εναρμονισμένη με τη ρητορική και το πνεύμα του νέου ελληνοκεντρικού εθνικισμού, ο οποίος επανερχόταν δυναμικά στο προσκήνιο τη δεκαετία του '90 με τη Δεξιά διακυβέρνηση της χώρας.<sup>426</sup> Έτσι το φεστιβάλ φιλοξένησε εγχώριους πολιτιστικούς φορείς με στόχο να αποκαταστήσουν τη ζημιά που προκάλεσαν στην παράδοση οι διάφοροι φορείς που την επικαλέστηκαν, παραποιώντας

<sup>424</sup> Βλ. κεφ. 2, ενότητα, Ιδεολογικό – Πολιτικό Πλαίσιο της Περιόδου 1974-2004, παρούσας διατριβής.

<sup>425</sup> Σχετικά με τις τάσεις της νεοκυπριακής κουλτούρας στην καθημερινότητα και τον τρόπο πρόσληψης της παράδοσης, της πολιτιστικής κληρονομιάς και του πολιτισμού βλ. Πιερής, 1996: 7.

<sup>426</sup> Πάμπαλλη, 1999: Γ4.

την.<sup>427</sup> Κατά τους διοργανωτές, το φεστιβάλ όφειλε να αναδείξει τους πολιτιστικούς φορείς που σέβονται και κρατούν ζωντανές τις διάφορες πτυχές της πολιτιστικής κληρονομιάς του νησιού με έμφαση στην προβολή των ελληνικών χαρακτηριστικών της εγχώριας δημιουργίας.

Με παρακαταθήκη την επιτυχία των παραστάσεων του έργου *Χρονικό του Λεοντίου Μαχαιρά* από το Θεατρικό Εργαστήρι του Πανεπιστημίου Κύπρου (ΘΕΠΑΚ) το καλοκαίρι του 1998, οι αρχές του Πανεπιστημίου Κύπρου χρηματοδοτούν έκτοτε το φεστιβάλ, το οποίο πήρε την επίσημη ονομασία Πολιτιστικό Φεστιβάλ του Πανεπιστημίου Κύπρου. Στις διοργανώσεις από το 1998 μέχρι το 2004 διαπιστώνεται μια έντονη παρουσία καλλιτεχνικών ομάδων από την Ελλάδα σε σύγκριση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες (βλ. πίνακα 6, παράρτημα). Παρατηρείται επίσης η παρουσία εγχώριων καλλιτεχνών και σχημάτων, ενόσω αυτά εκπληρώνουν την προϋπόθεση της ανάδειξης των ελληνοπρεπών καταβολών της παράδοσης και της ταύτισής τους με τη μητροπολιτική κουλτούρα. Μουσικές συναυλίες με κρητική παραδοσιακή μουσική με τη συμμετοχή μελών της οικογένειας των Ξυλούρηδων,<sup>428</sup> του Αντώνη Ψαραντώνη και με συναυλίες κύπριων μουσικών όπως ο Ευαγόρας Καραγιώργης και ο Μιχάλης Τερλικκάς, μελετητές της κυπριακής μεσαιωνικής και παραδοσιακής μουσικής, αποτέλεσαν την εμπροσθοφυλακή της ιδεολογικής και καλλιτεχνικής ταυτότητας του θεσμού.

Οι εκδηλώσεις πραγματοποιούνταν στην εσωτερική αυλή του παλιού αρχοντικού της οδού Αξιοθέας στην παλιά πόλη της Λευκωσίας, σε δύο φάσεις ημερολογιακά: η πρώτη φάση ξεκινούσε τον Ιούνιο μέχρι τον Ιούλιο και η δεύτερη από τον Σεπτέμβριο μέχρι τον Οκτώβριο.<sup>429</sup> Ο διαχωρισμός τους σε δύο χρονικές φάσεις κρίθηκε αναγκαίος για να προσπεραστεί ο Αύγουστος, ο οποίος ήταν ο μήνας των διακοπών και ο μήνας της φυγής των φοιτητών αλλά και του υπόλοιπου κοινού από την πόλη.<sup>430</sup>

Σημαντικός στόχος της διοργάνωσης υπήρξε επίσης «ο πειραματισμός και η προβολή μιας υψηλής αισθητικής και ποιότητας στις εκδηλώσεις»<sup>431</sup> μέσα από επιλογές «εναλλακτικού ρεπερτορίου».<sup>432</sup> Ο πειραματισμός υλοποιείτο μέσα από την παροχή της δυνατότητας στους ακαδημαϊκούς του τμήματος Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου να αναμετρηθούν με κείμενα από τον χώρο της ελλαδικής και της κυπριακής λογοτεχνίας, ποίησης και θεάτρου, διασκευάζοντάς και παρουσιάζοντάς τα στο

<sup>427</sup> Ο.π. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο καλλιτεχνικός διευθυντής, Μ. Πιερής, αναλύει τους στόχους του φεστιβάλ.

<sup>428</sup> Οι Ξυλούρηδες στην Κύπρο, 1998: 23. Στο δημοσίευμα γίνεται λόγος για την παράσταση του έργου *Η Θυσία του Αβραάμ* του Βιτσέντζου Κορνάρου από το Δημοτικό Θέατρο Ρεθύμνου στο εν λόγω φεστιβάλ.

<sup>429</sup> Παμπαλλή, 1999: Γ4. Σχετικά με το αρχοντικό της Οδού Αξιοθέας αναφέρεται στο δημοσίευμα ότι μετά την αναστήλωσή του λειτουργεί ως το πολιτιστικό κέντρο του Πανεπιστημίου Κύπρου και ως ο χώρος διοργάνωσης του συγκεκριμένου φεστιβάλ.

<sup>430</sup> Στοιχεία από συνεντεύξεις με τους διοργανωτές, 7.1.2011, Αρχοντικό Οδού Αξιοθέας, Λευκωσία.

<sup>431</sup> Γεωργίου, 2001: 30.

<sup>432</sup> Παμπαλλή, 1999: Γ4.

κοινό είτε σε μορφή πρόζας είτε σε θεατρική. Το ανέβασμα εξάλλου σημαντικών έργων από την κυπριακή και ευρύτερη ελλαδική λογοτεχνική δημιουργία αποτέλεσε βασική επιδίωξη των διοργανωτών, οι οποίοι επιθυμούσαν, από τη μια, να φέρουν το κοινό σε επαφή με σημαντικά, κατά τη γνώμη τους, λογοτεχνικά έργα και από την άλλη να αναβαθμίσουν το επίπεδο των πολιτιστικών εκδηλώσεων στο νησί.<sup>433</sup> Οι θεατρικές παραστάσεις σε κείμενα του Λεοντίου Μαχαιρά (*Εξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου το χρονικό της Κύπρου*, το 1998), οι παραστάσεις με αφητηρία το ποίημα του Βασίλη Μιχαηλίδη *Η ρωμιούσνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου*, το 2001 και η θεατρική παράσταση του έργου *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη (2000) στην κυπριακή διάλεκτο σε διασκευή του Κώστα Μόντη ενέπιπταν στον προαναφερόμενο στόχο. Οι παραστάσεις που αναφέρθηκαν ανέβηκαν από το Θεατρικό Εργαστήριο του Πανεπιστημίου Κύπρου και αποτελούσαν παραγωγές του ίδιου του φεστιβάλ.<sup>434</sup> Προορισμός αυτών των παραγωγών ήταν αφενός η ένταξή τους στις εκδηλώσεις του φεστιβάλ και αφετέρου η παρουσίασή τους εντός Κύπρου με την ευκαιρία εκδηλώσεων άλλων πολιτιστικών φορέων στο νησί αλλά και στο εξωτερικό, κυρίως σε ευρωπαϊκά πανεπιστημιακά φεστιβάλ. Το πανεπιστημιακό φεστιβάλ υπήρξε η μοναδική διοργάνωση στην ιστορία των πολιτιστικών φεστιβάλ της Κυπριακής Δημοκρατίας μέχρι το 2004, το οποίο χρηματοδότησε και παρουσίασε τις δικές του παραγωγές. Αυτή η πρωτοβουλία αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία, αν αναλογιστεί κανείς ότι την ίδια περίοδο το Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, μια κρατική διοργάνωση με σαφώς μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια, δεν είχε ακόμη βρει τον τρόπο να κάνει δικές της παραγωγές και να τις εντάξει στο πρόγραμμά της.

Το ανέβασμα παραστάσεων από τη ΘΕΠΑΚ οδήγησε επίσης τους διοργανωτές στην έκδοση ογκωδέστατων προγραμμάτων-βιβλίων, στα οποία περιέχονταν κείμενα και κριτικές που σχετίζονταν με την εκάστοτε θεατρική παραγωγή. Με αυτό τον τρόπο έγινε προσπάθεια να καλυφθεί το κενό που υπήρχε στην ακαδημαϊκή έρευνα αναφορικά με τη μελέτη και τον κριτικό σχολιασμό της εγχώριας λογοτεχνίας και θεάτρου. Ταυτόχρονα, η διοργάνωση δημιούργησε προϋποθέσεις για τον σχηματισμό ενός νέου κοινού θεατών αποτελούμενο από τον υφιστάμενο φοιτητόκοσμο και τους απόφοιτους του ακαδημαϊκού ιδρύματος.

---

<sup>433</sup> Πάμπαλλη, 2000: 22.

<sup>434</sup> ΘΕΠΑΚ είναι το Θεατρικό Εργαστήριο του Πανεπιστημίου Κύπρου που λειτούργησε από την ακαδημαϊκή χρονιά 1997-1998. Μέλη του είναι φοιτητές, ακαδημαϊκό και διοικητικό προσωπικό, απόφοιτοι του Πανεπιστημίου Κύπρου, καθώς και φίλοι του θεάτρου, των γραμμάτων και τεχνών. Πρόγραμμα παράστασης, Βασίλης Μιχαηλίδης, *Η ρωμιούσνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου*. (2001): 8. Ένας από τους παρεμφερείς στόχους του φεστιβάλ ήταν επίσης η αναβάθμιση της θεατρικής δραστηριότητας στον χώρο του Πανεπιστημίου Κύπρου και η προσφορά επιμόρφωσης στους φοιτητές/τριες που συμμετείχαν στις παραστάσεις του θεατρικού εργαστηρίου, κυρίως μέσα από τη διοργάνωση διαλέξεων, σεμιναρίων, εργαστηρίων και προβολών. ΘΕΠΑΚ, 2001: 8.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να καταγράψει τους φεστιβαλικούς θεσμούς από την ανεξαρτησία (1960) μέχρι το 2004, οι οποίοι αποτέλεσαν σημαντικό συστατικό της πολιτιστικής ζωής στην Κυπριακή Δημοκρατία. Συνιστά την πρώτη απόπειρα ερευνητικής ενασχόλησης ως προς την επίδραση που άσκησε η ιδεολογία του πολιτισμικού εθνικισμού στη διαμόρφωση του περιεχομένου των κυπριακών φεστιβαλικών διοργανώσεων.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν προς απόδειξη στην παρούσα διατριβή αφορούσαν στον ρόλο που διαδραμάτισαν οι πολιτικές εξελίξεις στην ενίσχυση του πολιτισμικού εθνικισμού στο νησί και κατ' επέκταση διαμόρφωσαν το περιεχόμενο των κυπριακών πολιτιστικών φεστιβάλ. Διερευνήθηκε επίσης πώς οι κρατικοί πολιτιστικοί φορείς και θεσμοί με τη βοήθεια της Εκκλησίας της Κύπρου και της εγχώριας πνευματικής και καλλιτεχνικής ελίτ αλλά και των μέσων μαζικής επικοινωνίας (εφημερίδες, τηλεόραση, ραδιόφωνα) συνέβαλαν στη διαμόρφωση του πολιτιστικού αγαθού και την προβολή του με τρόπο που να διαδίδει άλλοτε ελληνοκεντρικά μηνύματα και άλλοτε κυπροκεντρικά μηνύματα. Επίσης απαντήθηκαν ερωτήματα αναφορικά με το πώς οι αδυναμίες της εγχώριας πολιτικής κουλτούρας εισχώρησαν και επίδρασαν στις αποφάσεις που λήφθηκαν για τον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης και αν η παρουσία και δράση των ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών διαφοροποίησαν το εγχώριο φεστιβαλικό τοπίο. Ως εναλλακτική υπόθεση εργασίας εξετάστηκε το ενδεχόμενο η συχνή επίκληση της αξίας του πολιτισμού από την ελληνοκυπριακή πολιτική ηγεσία να ήταν μια ρητορική τοποθέτηση χωρίς ουσιαστικό αντίκρισμα στο επίπεδο του εκσυγχρονισμού του εγχώριου μοντέλου πολιτιστικής διαχείρισης.

Το εμπειρικό υλικό αναφορικά με τις εκδηλώσεις και τα πολιτιστικά φεστιβάλ της Κύπρου έδειξε πως τα φεστιβάλ είχαν στόχο την ενίσχυση της ελληνοκεντρικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων και ότι ο πολιτισμός λειτούργησε ως εργαλείο άσκησης πολιτικής και προβολής θέσεων της κυρίαρχης πολιτικής ελίτ. Η εκάστοτε ελληνοκυπριακή ηγεσία χρησιμοποίησε το ελληνικό πολιτιστικό παρελθόν του νησιού με τρόπο που να ενισχύσει την εθνική συνείδηση στα μέλη της κοινότητάς της και να ισχυροποιήσει τη θέση της στη νέα τάξη πραγμάτων που έφερε η ανεξαρτησία του νησιού. Οι συχνές αναφορές στον δημόσιο πολιτικό λόγο για τη σημασία της διαφύλαξης και προβολής του πολιτισμού, με εστίαση στον αρχαίο ελληνικό παρελθόν και πολιτισμό του νησιού, λειτούργησαν ως βασικό επιχείρημα για την ελληνοκυπριακή πολιτική ηγεσία, ώστε να χειραγωγεί τα μέλη της κοινότητας. Η επίκληση της σημασίας του πολιτισμού και της αναγκαιότητας για ενίσχυση του τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης και πολιτικής

αποτέλεσαν ρητορική τοποθέτηση αφού η χώρα εξακολουθεί να πορεύεται χωρίς ένα ολοκληρωμένο στρατηγικό σχεδιασμό στα ζητήματα της πολιτιστικής διαχείρισης της χώρας. Η αδράνεια και αναποφασιστικότητα στη λήψη αποφάσεων που θα εκσυγχρόνιζαν τον πολιτιστικό τομέα αποτελούν βασικά αίτια της συνέχισης της αναποτελεσματικής λειτουργίας των εκάστοτε αρμόδιων κρατικών πολιτιστικών τμημάτων.

Οι διάφορες πολιτιστικές δράσεις και η καλλιτεχνική δημιουργία μέχρι το 2004 χρησιμοποιήθηκαν με ένα μη εποικοδομητικό τρόπο από τις δύο μεγάλες κοινότητες, αφού απέτυχαν να προωθήσουν την κατανόηση, την κοινοτική αλληλεπίδραση και την αρμονική συμβίωσή τους. Οι διαμάχες στα θέματα ταυτότητας το εσωτερικό της κοινότητας αποτυπώθηκαν στον τρόπο προσαρμογής κάθε φορά του προβαλλόμενου πολιτιστικού αγαθού στα φεστιβάλ που διοργανώθηκαν στην Κυπριακή Δημοκρατία.

Η είσοδος των ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών και φορέων με τις πρωτοβουλίες που ανέπτυξαν στον χώρο του πολιτισμού και ειδικότερα στη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ έφερε σημαντικές διαφοροποιήσεις στον εγχώριο πολιτιστικό τομέα τόσο σε ιδεολογικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο διαχείρισης των κυπριακών πολιτιστικών οργανισμών. Η αύξηση της πεποίθησης ότι ο πολιτισμός μπορούσε να αποτελέσει ένα εμπορεύσιμο αγαθό καθοδήγησε τις δράσεις των νέων πολιτιστικών συντελεστών, οι οποίοι συσχέτισαν τα πολιτιστικά φεστιβάλ με την οικονομική και τουριστική ανάπτυξη της χώρας.

Η έρευνα απέδειξε ότι τα κυπριακά πολιτιστικά φεστιβάλ από την ανεξαρτησία (1960) μέχρι το 2004 χρησιμοποιήθηκαν κυρίως στην προσπάθεια καλλιέργειας μιας ομοιογενούς πολιτισμικής ταυτότητας στα μέλη της ελληνοκυπριακής κοινότητας μέσα από πρακτικές που στόχευαν στην ενδυνάμωση του ελληνοκεντρικού πολιτισμικού εθνικισμού. Η εδραίωση της ελληνοκεντρικής συνείδησης μεθοδεύτηκε – κυρίως – μέσα από την προβολή και προώθηση του ελληνικού πολιτισμού, ειδικότερα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού του νησιού. Ταυτόχρονα, η πολιτεία μέσα από τη διατήρηση του πελατειακού κράτους επιχείρησε να διασφαλίσει περαιτέρω την αποτελεσματικότητα της ελληνοκεντρικής προπαγάνδας. Η αξιοποίηση δημόσιων εκδηλώσεων με πολιτιστικό περιεχόμενο αναδεικνύει ιστορικά την πολιτική της χροιά. Ήδη στην Αρχαία Ελλάδα και στην Αρχαία Ρώμη τα θεατρικά φεστιβάλ εξυπηρέτησαν την άσκηση κοσμικής προπαγάνδας με άλλοθι, αρχικά, το θρησκευτικό τους πλαίσιο στο οποίο εντάχθηκαν αποσκοπώντας στην καλλιέργεια αξιών της συλλογικής ταυτότητας.<sup>912</sup> Αργότερα, μετά τη Γαλλική Επανάσταση (1789), τα φεστιβάλ τεχνών χρησιμοποιήθηκαν από τους κυβερνώντες ως μια νέα μορφή πειθούς και χειραγώγησης των πολιτών προς την εθνική

---

<sup>912</sup> Rehn, 2007: 196.

ομοψυχία και τη μακροημέρευση της νέας τάξης πραγμάτων, δηλαδή του νέου έθνους-κράτους.

Το δίπολο ελληνοκεντρική-τουρκοκεντρική ταυτότητα ανάμεσα στις δύο εθνικές κοινότητες την περίοδο της εθνικιστικής έξαρσης στο νησί (1960 έως 1974) και μετά το 1993 το δίπολο ελληνοκεντρική-κυπροκεντρική πολιτισμική ταυτότητα, εντός της ελληνοκυπριακής κοινότητας, συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση του περιεχομένου των πολιτιστικών δράσεων και στην απόδοση πολιτικής χροιάς σε αυτές. Την περίοδο της δικοινοτικής διακυβέρνησης της χώρας (1960-1963), το πολιτιστικό αγαθό επιφορτισμένο με εθνικιστική ιδεολογία τροφοδοτούσε το διχαστικό κλίμα ανάμεσα στις δύο Κοινοτικές Συνελεύσεις, την Ελληνική και την Τουρκική. Ο πολιτισμικός εθνικισμός καθοδήγησε τη λειτουργία τους και ενδυνάμωσε περαιτέρω τις δύο εθνοτικές-πολιτισμικές ταυτότητες, την τουρκοκεντρική και την ελληνοκεντρική, αποτρέποντας συνέργειες μεταξύ των δύο αρμόδιων θεσμικών οργάνων, των Κοινοτικών Συνελεύσεων, οι οποίες, πλέον, διοργάνωναν ξεχωριστά τις εκπαιδευτικές και τις πολιτιστικές δράσεις τους. Η αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από το κράτος, μετά την έναρξη των διακοινοτικών ταραχών (Δεκέμβρης, 1963) και η ανάληψη της διακυβέρνησης μόνο από τους Ελληνοκυπρίους, σηματοδότησε την εντατικοποίηση της προσπάθειας απόδοσης ιδεολογικού περιεχομένου και πολιτικού νοήματος στο πολιτιστικό αγαθό, το οποίο προβάλλεται από τους διάφορους πολιτιστικούς φορείς της Κυπριακής Δημοκρατίας.

Όπως επισημαίνει ο Joep Leerssen, στο πλαίσιο της λεγόμενης «εθνικοποίησης της κουλτούρας», το κράτος νομιμοποιείται να διαχειρίζεται και να προβάλλει το πολιτιστικό αγαθό.<sup>913</sup> Ο John Hutchinson αναφερόμενος στις στρατηγικές που ακολούθησε ο πολιτισμικός εθνικισμός στην πορεία δόμησης του έθνους επικεντρώνεται στον ρόλο που διαδραμάτισαν οι συγκεντρωτικοί-κρατικοί φορείς.<sup>914</sup> Η παρούσα έρευνα απέδειξε πως η εκάστοτε πολιτική ηγεσία στην Κυπριακή Δημοκρατία αντιμετώπισε τις διάφορες καλλιτεχνικές-πολιτιστικές εκδηλώσεις και ευρύτερα τη διαχείριση του πολιτισμού στο πλαίσιο ενός «πολιτικού οπορτουνισμού».<sup>915</sup> Μέσα από κατασκευασμένα ιδεολογήματα «κτίστηκε» ένα κλίμα εκφοβισμού, το οποίο οδήγησε στην «ασφάλεια» ενός «κυπριακού εγκλεισμού».<sup>916</sup> Αυτός ο εγκλεισμός ήταν άμεσα συσχετισμένος με την εμμονή στη διατήρηση του ελληνοκεντρισμού και την αντίσταση στις αλλαγές. Βασικός στόχος του ήταν να μη διαφοροποιηθεί η πολιτική και ιδεολογική υφή στο προβαλλόμενο πολιτιστικό αγαθό. Έτσι οι διάφοροι θεσμοί και τμήματα με αρμοδιότητες στην πολιτιστική διαχείριση

---

<sup>913</sup> Leerssen, 2006: 186-215.

<sup>914</sup> Murray, 1994: 137.

<sup>915</sup> Chrisman, 2004: 188,192,193.

<sup>916</sup> Φιλίππου, 2011: 125.

από το 1960 μέχρι το 2004 – από την περίοδο λειτουργίας του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης, μετά της Μορφωτικής Υπηρεσίας και ακολούθως των Πολιτιστικών Υπηρεσιών – σχεδίασαν την πολιτιστική δραστηριότητα συνειδητά και μεθοδευμένα με στόχο τη χειραγώγηση της εθνικής ταυτότητας και την εδραίωση του ελληνοκεντρικού πολιτισμικού εθνικισμού. Η διασπορά πολιτιστικών αρμοδιοτήτων σε τρία υπουργεία (Υπουργείο Συγκοινωνιών και Έργων, Υπουργείο Εσωτερικών και Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού) αλλά και σε διάφορα κρατικά τμήματα και φορείς (π.χ. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Κυπριακός Οργανισμός Τουρισμού) βοήθησε, επιπρόσθετα, το κράτος να τροφοδοτεί πιο αποτελεσματικά την κοινωνία με την εθνικιστική ιδεολογία από πολλαπλά μετερίζια και διατήρησε παράλληλα τον ρυθμιστικό του ρόλο στη διαχείριση του πολιτισμού.<sup>917</sup> Η κυπριακή πολιτεία αρκετά έγκαιρα αντιλήφθηκε ότι η ποδηγέτηση και ο έλεγχος των δράσεων πολλών θεσμών και φορέων της έδινε τη δυνατότητα καλύτερης διάχυσης της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους.

Το κράτος υπήρξε ο κύριος διοργανωτής των πολιτιστικών φεστιβάλ κατά τη μετανεξαρτησιακή περίοδο. Οι θεατρικές παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας, (Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος, 1963 και Καλλιτεχνικά Εκδηλώσεις Σαλαμίνας, 1973) εξυπηρέτησαν το ευρύτερο κλίμα απόδοσης ιδεολογικής χροιάς που επικράτησε μετά την ανεξαρτησία στα θέματα του πολιτισμού. Έτσι, τα κυπριακά πολιτιστικά φεστιβάλ μετατράπηκαν σε αυτό που ο David Waldsteiner αποκάλεσε «όργανα πολιτικής πρακτικής».<sup>918</sup> Μέσα από τον προπαγανδιστικό εκθειασμό του παρελθόντος εδραίωναν μια συλλογική συνείδηση αρχαιολατρείας και ελληνοπρέπειας στους πολίτες και δημιούργησαν τις συνθήκες για «καλλιέργεια ενός πατριωτικού-εθνικισμού στο παρόν».<sup>919</sup> Στις προαναφερόμενες κυπριακές διοργανώσεις, οι θεατρικές παραστάσεις βασισμένες στα κείμενα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας αποτέλεσαν ένα ιδανικό μέσο για ανάδειξη του ελληνικού μυθικού-ιδανικού παρελθόντος της κοινότητας.

Μια δεύτερη τάση που αναπτύχθηκε στην ελληνοκυπριακή κοινότητα προήλθε από τους κόλπους της εγχώριας Αριστεράς. Οι αριστερές πολιτικές δυνάμεις μαζί με μερικά οργανωμένα σύνολα (όπως ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος μετά το 1974), κόντρα στην κυρίαρχη τάση του ελληνοκεντρισμού, προσπάθησαν μέσα από τη διοργάνωση

---

<sup>917</sup> Αυτή η διασπορά αρμοδιοτήτων είχε ως αρνητικό συνεπακόλουθο την παρεμπόδιση της ανάπτυξης της εγχώριας δημιουργίας. Σύμφωνα με τη μελέτη Gordon για το κυπριακό σύστημα πολιτιστικής διακυβέρνησης «παρά το γεγονός ότι υπάρχει ταλέντο δεν υπάρχει σύστημα συντονισμού [...] το υπουργείο δεν έχει κατάλληλη στρατηγική στο ζήτημα, δεν γνωρίζει κανείς τι γίνεται τον συγκεκριμένο χρόνο και δεν έχουν υπό τον έλεγχό τους την πολιτική τους, αν έχουν κάποια». Gordon, 2004: 15.

<sup>918</sup> Schloss, 2001: 46.

<sup>919</sup> Leerssen, 2006.

δικοινοτικών εκδηλώσεων και ολιγοήμερων φεστιβάλ να προβάλουν την κυπροκεντρική πολιτισμική ταυτότητα των μελών της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Τη δεκαετία του 1960, οι πρώτες επαναπροσεγγιστικές προσπάθειες ανάμεσα στις δύο κοινότητες ξεκίνησαν με πρωτοβουλία του εικαστικού καλλιτέχνη Χριστόφορου Σάββα στον πολιτιστικό χώρο Απόφασις. Τη δεδομένη στιγμή, οι δικοινοτικές πολιτιστικές συνεργασίες είχαν, όμως, πενιχρή αποδοχή στο εσωτερικό, αφού η παρουσία του ελληνοκεντρικού πολιτισμικού εθνικισμού ήταν χρονικά παλαιότερη και ιδιαίτερα ισχυρή στις μάζες του λαού. Ακόμη και μετά το 1974, η διεύρυνση του αναστοχασμού και η αύξηση της επίδρασης του κυπροκεντρισμού στα θέματα συλλογικής ταυτότητας δεν υπήρξε καταλυτική, αφού μετά το 1993 και την άνοδο της Δεξιάς στην εξουσία παρατηρήθηκε ανάκαμψη ενός νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού.

## **1. Πολιτικός και Πολιτισμικός Εθνικισμός στο Κυπριακό Πολιτιστικό Τοπίο και στα Πολιτιστικά Φεστιβάλ**

Η παρούσα διατριβή επιδίωξε να απαντήσει στο ερώτημα πώς οι κρατικοί φορείς και θεσμοί, η εγχώρια πνευματική και καλλιτεχνική ελίτ και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας (εφημερίδες, τηλεόραση, ραδιόφωνα) συνέβαλαν στη διαμόρφωση και προβολή του πολιτιστικού αγαθού με τρόπο που αυτό άλλοτε να διαδίδει ελληνοκεντρικά και άλλοτε κυπροκεντρικά μηνύματα.

Το πρόγραμμα δόμησης, ενδυνάμωσης και εμπέδωσης της εθνικής συνείδησης και ταυτότητας σε μια κοινότητα-κράτος είναι μια μακροπρόθεσμη διαδικασία με πολλές παραμέτρους. Η υπενθύμιση του ένδοξου πολιτισμικού παρελθόντος της είναι μια από τις πλέον σημαντικές.<sup>920</sup> Στην περίπτωση της Κυπριακής Δημοκρατίας, η πολιτιστική κληρονομιά (αρχαιολογικά ευρήματα, μύθοι, παράδοση) αλλά και μέρος της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας και παραγωγής (λογοτεχνία, θέατρο, εικαστικά, μουσική, κινηματογράφος, χορός) όπως και κυρίως οι πολιτιστικοί θεσμοί, όπως τα φεστιβάλ, λειτούργησαν ως μια προσχεδιασμένη προβολή στοχευμένων μηνυμάτων και συμβολισμών που διευκόλυναν τη διαχείριση της συλλογικής μνήμης στο εσωτερικό.

Επιπλέον, το κυπριακό κράτος πρόβαλε και στο εξωτερικό το ελληνικό πολιτισμικό παρελθόν του, όπως έγινε ενδεικτικά με την παγκόσμια περιοδεία της έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου (1967-1972), στην οποία αναζητήθηκαν πολιτικά οφέλη από την προστιθέμενη συμβολική αξία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού στον Δυτικό κόσμο. Πολιτικά οφέλη επιχείρησε, επίσης, να αποκομίσει το κυπριακό κράτος από την παρουσία

---

<sup>920</sup> Kohn, 1950: 459, 460.

καλλιτεχνικών ομάδων και καλλιτεχνών από άλλες χώρες (εκτός της Ελλάδας) στις εγχώριες διοργανώσεις φεστιβάλ. Οι ξένοι καλλιτέχνες θεωρήθηκαν ως εν δυνάμει «πρεσβευτές», όπως τους αποκάλεσαν οι διοργανωτές του ΔΚΦΛ (1969-1989) γιατί αναμενόταν ότι με την επιστροφή τους στις χώρες τους θα προέβαλαν τις θέσεις των Ελληνοκυπρίων στο «κυπριακό πρόβλημα». Θεωρητικοί του πολιτισμού υπογραμμίζουν πως ο πολιτισμός μπορεί να αποκτήσει ακόμη πιο έντονη ιδεολογική βάση σε περιόδους που η πολιτεία αισθάνεται απειλή για την επιβίωσή της. Ο Χρήστος Γιανναράς στο βιβλίο του, *Πολιτιστική Διπλωματία* και ο Daniel Bell στο βιβλίο του, *Ο Πολιτισμός της Μεταβιομηχανικής Δύσης* επικεντρώθηκαν στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, όπου τα δύο στρατόπεδα, Δύση και Σοβιετική Ένωση, άσκησαν προπαγάνδα μέσα από την πολιτιστική διαχείριση και πολιτική τους αλλά και μέσα από τον τρόπο προβολής του πολιτιστικού αγαθού.<sup>921</sup>

Η κυπριακή πολιτεία αισθανόμενη την απειλή αντέδρασε με παρόμοιο τρόπο και χρησιμοποίησε τον πολιτισμό ως ασπίδα αφενός για την προστασία της από την Τουρκία και, αφετέρου, για την απόκτηση συμμάχων στο διεθνές πολιτικό σκηνικό. Σε αυτό το πλαίσιο από το 1960 μέχρι το 2004 μια πληθώρα διμερών πολιτιστικών συμφωνιών, οι οποίες προνοούσαν καλλιτεχνικές ανταλλαγές, βοήθησαν στη διεθνοποίηση των εγχώριων διοργανώσεων και επιπλέον δημιούργησαν προϋποθέσεις για στήριξη των θέσεων της Κυπριακής Δημοκρατίας σε διεθνή φόρα και οργανισμούς (ΟΗΕ και Κίνημα των Αδεσμεύτων). Παράλληλα, η συνεργασία πολιτιστικών φορέων και θεσμών του κράτους με τα μορφωτικά κέντρα των πρεσβειών ξένων χωρών στην Κύπρο εξοικονόμησε πόρους στους διοργανωτές εγχώριων φεστιβάλ. Τις πλείστες φορές, οι πρεσβείες των ξένων χωρών ανέλαβαν την κάλυψη των εξόδων διαμονής και ταξιδιού των καλλιτεχνικών ομάδων από τις χώρες τους, όπως έγινε στις περιπτώσεις του ΔΚΦΛ (1969-1989), του Φεστιβάλ Λευκωσίας (1977) και του Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού (1997). Παρόλα αυτά, οι πολιτιστικές ανταλλαγές με ελλαδικούς φορείς, καλλιτέχνες και ομάδες ήταν σαφώς περισσότερες για λόγους που σχετίζονται με την ενίσχυση του ελληνοκεντρικού πολιτισμικού εθνικισμού και την προσπάθεια διαμόρφωσης μιας ανάλογης συλλογικής συνείδησης στο εγχώριο κοινό.

Η διοργάνωση εκδηλώσεων και φεστιβάλ στην Κύπρο χρησιμοποιήθηκε προπαγανδιστικά για την ενίσχυση της πολιτισμικής ταυτότητας της ελληνοκυπριακής κοινότητας μέσα από τη συνεχή ανάδειξη του ελληνικού πολιτισμικού παρελθόντος της. Παρόμοια οι εκπρόσωποι του Ρομαντισμού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα όταν ξεκίνησαν για να εδραιώσουν συλλογική ταυτότητα στα νέα έθνη-κράτη χρησιμοποίησαν υλικά (μύθους,

---

<sup>921</sup> Γιανναράς, 2003. Bell, 1999.

τραγούδια, παραδόσεις κτλ.) προερχόμενα από το πολιτιστικό παρελθόν της εκάστοτε κοινότητας, πέφτοντας όμως στην παγίδα της διαμόρφωσης και προβολής ενός «έθνους-μουσείου».<sup>922</sup> Η χαμηλή ποιότητα του καλλιτεχνικού περιεχομένου στις εκδηλώσεις και διοργανώσεις κρατικών φορέων και αρμόδιων πολιτιστικών τμημάτων, εξαιτίας της έμφασης που έδιναν στην προπαγανδιστική χρήση των τεχνών, οδήγησε ένα σημαντικό μέρος του κοινού της ελληνοκυπριακής κοινωνίας, αστικής και μη, στην αποξένωση από το πολιτιστικό αγαθό που προβαλλόταν τη δεδομένη στιγμή. Το κυπριακό κοινό επέλεξε την αποχή από το πολιτιστικό γίνεσθαι της χώρας, γεγονός που διαπιστώνεται από τα χαμηλά ποσοστά προσέλευσης σε εκδηλώσεις των κρατικών φεστιβαλικών διοργανώσεων. Από τα στοιχεία της έρευνας προέκυψε ότι περίπου εκατό με εκατό πενήντα άτομα συμμετείχαν σε κάθε εκδήλωση του Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ. Η προέλευση ήταν κυρίως από την ελληνοκυπριακή αστική τάξη, η οποία από τη δεκαετία του '90 και μετά, ξεκίνησε να κάνει πιο αισθητή την παρουσία της στην πολιτιστική ζωή της χώρας λόγω της οικονομικής και μορφωτικής ανέλιξής της. Σε παρόμοιο χαμηλό επίπεδο κυμάνθηκε η συμμετοχή στον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη και στο Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, λίγο πριν την οριστική αναστολή του στο τέλος της δεκαετίας του '80. Σύμφωνα με στοιχεία άλλης έρευνας που διεξήχθη από το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου, το 2002, η συμμετοχή του κοινού σε πολιτιστικές εκδηλώσεις έφτανε μόλις το 1% του πληθυσμού της χώρας.<sup>923</sup> Το γεγονός ότι δεν είχαν προηγηθεί συστηματικά εκπαιδευτικές δράσεις από όλους τους διοργανωτές φεστιβάλ, ώστε το κοινό να εξοικειωθεί και να απολαμβάνει τις συγκεκριμένες μορφές τέχνης αποτελούσε άλλη μια βασική αιτία της μειωμένης προσέλευσης στις διοργανώσεις. Η Ντόρα Κόνσολα επισημαίνει σχετικά τη σημασία των εκπαιδευτικών δράσεων και προγραμμάτων στον πολιτιστικό σχεδιασμό ως μέσο διευκόλυνσης της πρόσβασης του πληθυσμού στο πολιτιστικό αγαθό.<sup>924</sup>

Ο ρόλος των εκπαιδευτικών, διανοούμενων, ακαδημαϊκών, καλλιτεχνών και πολιτικών στη διαμόρφωση της πολιτιστικής και εθνικής ταυτότητας στα νέα έθνη-κράτη αναδεικνύεται μέσα από τη μελέτη της εξέλιξης του πολιτισμικού εθνικισμού στις χώρες της Ευρώπης τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα από τους σύγχρονους ερευνητές.<sup>925</sup> Στο κυπριακό παράδειγμα, τα διάφορα πολιτιστικά – κυρίως λαογραφικά – σωματεία, οι φορείς εκπαίδευσης μαζί με την Εκκλησία της Κύπρου, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα καλλιεργήσαν και πρόβαλαν μέσα από τις δράσεις τους την ελληνοκεντρική ταυτότητα των Ελληνοκυπρίων. Η εκπαίδευση στην Κύπρο μέσα από τη συγκεκριμένη ιδεολογία

---

<sup>922</sup> Hutchinson, 1994: 407.

<sup>923</sup> Βλ. σχετικά έρευνα Κέντρου Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege, Η Πολιτιστική ζωή στην Κύπρο, 1999.

<sup>924</sup> Κόνσολα, 2006: 52.

<sup>925</sup> Leerssen, 2006.

των αναλυτικών προγραμμάτων και των πεποιθήσεων των φορέων της συνέβαλε διαχρονικά στη διαμόρφωση εθνικής συνείδησης στον μαθητικό πληθυσμό. Ο ανθρωπολόγος Γιάννης Παπαδάκης επισημαίνει ότι και οι δύο κοινότητες του νησιού χρησιμοποίησαν την εκπαίδευση, ώστε να εμπεδώσουν ένα εθνικιστικό αφήγημα στους μαθητές/τριες της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.<sup>926</sup> Η κοινωνιολόγος της εκπαίδευσης, Μιράντα Χρίστου αναφέρει, ότι μετά το 1974 το ελληνοκυπριακό εκπαιδευτικό σύστημα ως το κύριο όχημα καλλιέργειας εθνικών στόχων ανέθεσε στα δημόσια σχολεία την υλοποίηση του «Δεν ξεχνώ κι αγωνίζομαι», παραλλαγή του «Δεν ξεχνώ» που έγινε έμβλημα της εισβολής του 1974. Με αυτό τον τρόπο η νέα γενιά μαθητών/τριών εκπαιδεύτηκε στη διατήρηση της μνήμης των κατεχομένων περιοχών του νησιού και στη συντήρηση της σύγκρουσης με τον «Άλλο», την άλλη κοινότητα.<sup>927</sup> Στους σχολικούς εορτασμούς και επετείους (τραγούδια, ομιλίες και θεατρικά), το ελληνοκυπριακό σχολείο προπαγάνδισε την εικόνα του θύματος, καλλιέργησε τον πατριωτισμό, ενώ ταυτόχρονα ελαχιστοποίησε τις αναφορές στις σκοτεινές πλευρές της ιστορίας.<sup>928</sup> Έτσι, το κράτος νομιμοποίησε τους πολιτικούς του στόχους, διαιώνισε την ιδεολογία της δικοινοτικής σύγκρουσης, αδρανοποίησε τις δυνατότητες συνεργασίας, συνύπαρξης και συν-δημιουργίας με την άλλη κοινότητα και ενδυνάμωσε εντέλει τον πολιτισμικό εθνικισμό στους Ελληνοκυπρίους. Η θέση του Eric Hobsbawm ότι, «η πρόοδος των σχολείων είναι το μέτρο της προόδου του εθνικισμού»<sup>929</sup> ίσχυσε στην περίπτωση της εξέλιξης του εθνικισμού στην Κύπρο. Από τη μελέτη του εκπαιδευτικού συστήματος στην ελληνοκυπριακή κοινότητα προκύπτει το συμπέρασμα ότι από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα οι παρεμβάσεις της Εκκλησίας της Κύπρου στον τρόπο λειτουργίας των σχολικών μονάδων και της διδακτέας ύλης, σε συνδυασμό με την απόφαση των Βρετανών για διαχωρισμό του σχολείου σε ελληνοκυπριακό και τουρκοκυπριακό, ενίσχυσαν σημαντικά τον πολιτισμικό εθνικισμό στο νησί. Κατά συνέπεια τροφοδοτήθηκε ο εθνικισμός, όπου αιτήματα για Ένωση στους Ελληνοκυπρίους και διχοτόμηση στους Τουρκοκυπρίους, αντίστοιχα, επέφεραν τις γνωστές αρνητικές συνέπειες στη συμβίωσή τους.

Το ελληνοκυπριακό εκπαιδευτικό σύστημα επικεντρωμένο περισσότερο στον στόχο της δημιουργίας συλλογικής ταυτότητας στους Ελληνοκυπρίους μέσα από την αναπαραγωγή εθνικιστικού λόγου αδιαφόρησε μπροστά στην πρόκληση της προετοιμασίας ενός μελλοντικού κοινού που θα τροφοδοτούσε τις διάφορες εκδηλώσεις

---

<sup>926</sup> Papadakis, 2008: 128. Zembylas, Bekerman, 2008. Zembylas. 2010.

<sup>927</sup> Christou, 2006: 285.

<sup>928</sup> Christou, 2007: 711. Papadakis, 2008: 128.

<sup>929</sup> Hobsbawm, 2005: 166.



και φεστιβάλ. Τη δεκαετία του 1990, στο πλαίσιο του κρατικού φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ πραγματοποιήθηκαν παραστάσεις όπερας, κλασικής μουσικής και μπαλέτου, οι οποίες παρόλη την υψηλή τους αισθητική δεν έφεραν ικανοποιητικό κοινό, ενώ ταυτόχρονα επιβάρυναν τον προϋπολογισμό των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Ο πολιτικός προϊστάμενος των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Πεύκιος Γεωργιάδης, κληθείς να σχολιάσει τη μειωμένη προσέλευση κοινού στο Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, το 2003, απέφυγε να αναφερθεί σε πρωτοβουλίες-δράσεις του κράτους για τη γαλούχηση νέου κοινού μέσα από τις υπάρχουσες εκπαιδευτικές δομές. Δεν αναφέρθηκε ούτε και σε πιθανά σχέδια της κυβέρνησης σχετικά με τη δημιουργία υποδομών στον πολιτισμό, ώστε οι εκδηλώσεις των κρατικών φεστιβάλ να μπορούν να ταξιδέψουν στις διάφορες πόλεις του νησιού και να επέλθει αύξηση της προσέλευσης. Αρκέστηκε στο να επισημάνει ότι οι μικρές αποστάσεις στο νησί δεν απαγόρευαν την πρόσβαση κοινού από τις διάφορες πόλεις στις εκδηλώσεις.<sup>930</sup>

Η Rebecca Finkel, υποστηρίζει ότι για να αυξηθεί η συμμετοχή στα πολιτιστικά φεστιβάλ πρέπει να δίνεται έμφαση στο εκπαιδευτικό μέρος και ειδικότερα στην ανάπτυξη εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων, οι οποίες να απευθύνονται προς τα μέλη της εκάστοτε κοινότητας κατά τη διάρκεια όλου του έτους και όχι μόνο κατά την περίοδο του φεστιβάλ. Αναφερόμενη ευρύτερα στον χώρο της φεστιβαλικής διαχείρισης επισημαίνει ότι προτεραιότητα πρέπει να δοθεί παράλληλα στο «audience development», όπου το εισιτήριο πρέπει να κρατηθεί σε χαμηλή τιμή, ώστε να ενθαρρυνθεί το κοινό.<sup>931</sup>

Η μη εξοικείωση του ελληνοκυπριακού κοινού (αστικού και μη) με μορφές τέχνης, όπως η κλασική μουσική, το μπαλέτο, η όπερα, δημιούργησε την ανάγκη το εκπαιδευτικό σύστημα να συμβάλει στη δημιουργία ενός νεαρού κοινού με νέες αναζητήσεις, νέες πολιτιστικές προσλαμβάνουσες και εμπειρίες. Η αναβαθμισμένη παρουσία μαθημάτων όπως η μουσική, τα εικαστικά, ο σύγχρονος χορός και το θέατρο στα αναλυτικά προγράμματα της ελληνοκυπριακής εκπαίδευσης μπορεί να βοηθήσει προς αυτή την κατεύθυνση αλλά αυτό δεν κατέστη εφικτό παρά τις διάφορες μεταρρυθμίσεις που στο μεταξύ είχαν προκύψει.

---

<sup>930</sup> Σχέδιο αναδόμησης και αποκέντρωσης των ΚΥΠΡΙΩΝ, 2003: 30. Οποιας δικαιολογίες και αιτιάσεις προβλήθηκαν κατά καιρούς από τους διάφορους αρμόδιους με στόχο να υπερκεράσουν την ευθύνη τους σχετικά με την έλλειψη υποδομών στις διάφορες πόλεις, γεγονός παραμένει ότι η Πάφος, η πόλη που πρόκειται να φιλοξενήσει την Πολιτιστική Πρωτεύουσα του 2017, παραμένει χωρίς μια θεατρική αίθουσα. Εξαιτίας αυτής της έλλειψης, η διεκδίκηση του χρίσματος της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας του 2017 από τον Δήμο Πάφου δομήθηκε στην ιδέα του Open Air Factory. Η ιδέα της χρησιμοποίησης όλων των ανοικτών χώρων της πόλης για τη διοργάνωση εκδηλώσεων αποτέλεσε το καινοτόμο στοιχείο, το οποίο οδήγησε τελικά στην επιλογή της υποψηφιότητας της Πάφου, έναντι των άλλων ανθυποψηφίων πόλεων (Λευκωσία και Λεμεσός) για το χρίσμα. Με δεδομένη τη σχεδόν ολόχρονη ηλιοφάνεια στην πόλη, οι εκδηλώσεις της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας θα φιλοξενηθούν σε ανοικτούς και κλειστούς αρχαιολογικούς χώρους.

<sup>931</sup> Finkel, 2009: 19.

Ο Hobsbawm στο βιβλίο του *Έθνη και Εθνικισμός* επισημαίνει τον σημαντικό ρόλο της λογοτεχνίας στην πρώτη φάση της πορείας εδραίωσης των εθνικών κινημάτων,<sup>932</sup> δεδομένο που φαίνεται να ίσχυσε και στην περίπτωση της Κύπρου. Κατά την μετανεξαρτησιακή περίοδο, οι Ελληνοκύπριοι λογοτέχνες επιστρατεύτηκαν στην προσπάθεια ενίσχυσης του πολιτισμικού εθνικισμού, αφού μέσα από το έργο τους εστίασαν στο να δώσουν, αρχικά, ένα εθνικοπατριωτικό στίγμα, επίκεντρο του οποίου ήταν η διάψευση των εθνικών πόθων για Ένωση με την Ελλάδα και η εγκαθίδρυση στενών δεσμών με τη λογοτεχνική μητρόπολη. Επίσης η έντονη εκδοτική δραστηριότητα στο νησί κυρίως με συγγράμματα λαογραφικού περιεχόμενου επέτεινε τη συνείδηση των ελληνοκεντρικών χαρακτηριστικών της πολιτιστικής κληρονομιάς. Αντίθετα, μετά τα γεγονότα της εισβολής και την τάση για αναστοχασμό στα ζητήματα συλλογικής ταυτότητας που αναπτυσσόταν στο εσωτερικό της ελληνοκυπριακής κοινότητας, η λογοτεχνική παραγωγή προσαρμόστηκε ανάλογα. Η λεγόμενη «Γενιά του 1974» πειραματιζόμενη με νέες φόρμες απέδωσε στη δημιουργία της την τάση για αποστασιοποίηση από το «εθνικό κέντρο», την αμφισβήτηση της κρατικής ιδεολογίας και την ανάγκη για ισχυροποίηση του κυπροκεντρισμού.<sup>933</sup> Με «όχημα» το γραπτό της έργο, η γενιά αυτή των λογοτεχνών κατάφερε να γνωστοποιήσει τους προβληματισμούς της και να πετύχει σταδιακά τη διαφοροποίηση της μέχρι τότε σχεδόν απόλυτης κυριαρχίας του ελληνοκεντρισμού στην κοινωνία.

Ο ρόλος που διαδραματίζει ο «έντυπος καπιταλισμός», όπως τον αποκάλεσε ο Benedict Anderson, συγγραφέας των *Φαντασιακών Κοινοτήτων (Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού)* μέσα από την καθημερινή ανάγνωση εφημερίδων και της παρουσίας των άλλων μέσων μαζικής επικοινωνίας, όπως η τηλεόραση και το ραδιόφωνο, διαμόρφωσαν τον τρόπο με τον οποίο η κοινότητα φαντασιώνεται τη συλλογική της συνείδηση.<sup>934</sup> Στην Κύπρο, ο ρόλος των εφημερίδων στη διαμόρφωση της εικόνας που είχαν οι Ελληνοκύπριοι για τον εαυτό τους και την πολιτισμική ταυτότητά τους υπήρξε επίσης καθοριστικός. Για αυτό τον λόγο το πρωτογενές υλικό της παρούσας έρευνας προέκυψε, κατά κύριο λόγο, από τις ελληνοκυπριακές εφημερίδες, οι οποίες πρόβαλαν ενημερωτικά εκδηλώσεις και φεστιβάλ αλλά κυρίως προσέγγισαν μέσα από ένα ιδεολογικό φακό τα πολιτιστικά πεπραγμένα στο νησί από την ανεξαρτησία μέχρι το 2004.<sup>935</sup>

---

<sup>932</sup> Hobsbawm, 1994: 50-52.

<sup>933</sup> Κεχαγιόγλου, Παπαλεοντίου, 2010: 574, 575.

<sup>934</sup> Anderson, 1997: 79-80.

<sup>935</sup> Την περίοδο που διερευνά η παρούσα διατριβή (1960-2004) ο πιο συνήθης τρόπος προβολής των διαφόρων πολιτιστικών γεγονότων στο νησί ήταν μέσω της αναπαραγωγής της τυποποιημένης και μικρής σε έκταση (30-40 λέξεις) περιγραφή της εκδήλωσης που έστελναν οι διοργανωτές στον έντυπο τύπο. Η ανάρτηση των σχετικών δελτίων τύπου

Ο πολιτισμικός εθνικισμός που κυριάρχησε στον εγχώριο έντυπο τύπο εκφράστηκε συχνά ως λαϊκίστικος ξύλινος λόγος που επιδοκίμαζε εθνικιστικές-πατριωτικές προσεγγίσεις του πολιτιστικού αγαθού με αναφορές στο ελληνικό πολιτισμικό παρελθόν του νησιού. Σε κάποιες άλλες όμως περιπτώσεις, οι δημοσιογράφοι υπήρξαν επικριτικοί απέναντι στις πιο «νεωτερικές» ή ιδεολογικά αυτόνομες προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η αρθρογραφία στις εγχώριες εφημερίδες για τα ζητήματα του πολιτισμού διεξήχθη με κύριο άξονα το δίπολο «απώλεια ή διατήρηση» της ελληνοκεντρικής συλλογικής ταυτότητας των μελών της κοινότητας. Από τη συζήτηση παραγκωνίστηκαν ζητήματα μεταξύ των οποίων η αισθητική εξέλιξη των καλλιτεχνών, του κοινού και η ποιότητα του προσφερόμενου πολιτιστικού αγαθού. Με δεδομένο ότι οι πλείστες εφημερίδες είχαν οικονομικές και ιδεολογικές εξαρτήσεις από τα πολιτικά κόμματα, γίνεται ακόμα πιο εμφανής ο λόγος για αυτή τη σχεδόν αποκλειστική ενασχόλησή τους με τα εθνικά-πολιτικά ζητήματα. Ενδεικτικά, τη δεκαετία του 1990, όταν η κυπροκεντρική ταυτότητα βρισκόταν σε ανοδική πορεία επιρροής στην ελληνοκυπριακή κοινότητα, οι εφημερίδες της ελληνοκυπριακής Αριστεράς (π.χ. *Χαραυγή*) στήριζαν σθεναρά κυπροκεντρικές προσεγγίσεις στα ζητήματα του πολιτισμού και υποστήριζαν την ανάγκη για διοργάνωση κοινών εκδηλώσεων με την άλλη κοινότητα σε μια προσπάθεια να αναδειχθούν οι πολιτισμικές ομοιότητες τους. Αντίθετα, την ίδια περίοδο οι εφημερίδες της Δεξιάς, *Σημερινή*, *Αλήθεια*, *Μάχη*, συνέχισαν να καλλιεργούν τον νέο ελληνοκυπριακό εθνικισμό μέσα από τον εκθειασμό του μεγαλείου του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Στον χώρο της τηλεόρασης, η ενημέρωση σχετικά με πολιτιστικές εκδηλώσεις γινόταν στο πλαίσιο των τηλεοπτικών δελτίων ειδήσεων. Οι αναφορές προέκυπταν μόνο με την προϋπόθεση ότι οι διάφοροι πολιτικοί αρχηγοί ή κρατικοί αξιωματούχοι συμμετείχαν σε πολιτιστικά συμβάντα, θέτοντάς τα υπό την αιγίδα τους. Η παρουσία τους στις διάφορες εκδηλώσεις αποτέλεσε ευκαιρία για να προβάλουν, αφενός, τις πολιτικές τους θέσεις σε ένα μαζικό κοινό και αφετέρου για να χρίσουν τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό ως το μέσο προάσπισης της χώρας από τις επιβολές του εχθρού, εννοώντας την Τουρκία και το σύνολο στοιχείο.

Με τη ρητορική του εκφοβισμού, η πολιτική ηγεσία διαιώνισε τον ρυθμιστικό της ρόλο στον δημόσιο βίο και επιτύχανε την ενίσχυση του πολιτισμικού εθνικισμού που

---

(press release) κάθε εκδήλωσης γινόταν πάντα στις εσωτερικές σελίδες των καθημερινών εφημερίδων και των εβδομαδιαίων περιοδικών. Η μόνη περίπτωση, στην οποία ένα πολιτιστικό συμβάν αποτέλεσε αφορμή για να γίνει πρωτοσέλιδο σε κυπριακές, καθημερινές εφημερίδες ήταν κατ' εξαίρεση η πρόσκληση για τα εγκαίνια της κυπριακής συμμετοχής στην Μπιενάλε του 2009 με το έργο του Σωκράτη Σωκράτους. Περαιτέρω βλ. ενότητα, Ευκαιρίες Ανεξαρτητοποίησης της Εγχώριας Καλλιτεχνικής Δημιουργίας, κεφ. 3, παρούσας διατριβής.

ήταν η κύρια επιδίωξή της.<sup>936</sup> Η απαξίωση της καλλιτεχνικής αξίας και σημασίας των ίδιων των εκδηλώσεων, στις οποίες παρίστατο, ήταν αποτέλεσμα του ελλειμματικού «πολιτισμικού κεφαλαίου» της και της άρνησής της να αντιληφθεί τους πολλαπλούς ρόλους του πολιτισμού στην κοινωνία. Με την έναρξη της ιδιωτικής τηλεόρασης, το 1992, το κρατικό τηλεοπτικό κανάλι (ΡΙΚ) και τα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια (Αντένα, Λόγος, Σίγμα) δεν ενέταξαν στο πρόγραμμά τους καμία τηλεοπτική εκπομπή, στην οποία να διεξαχθεί σοβαρή συζήτηση και ανάλυση θεμάτων που αφορούσαν τις τέχνες και τον πολιτισμό.<sup>937</sup> Το γεγονός αυτό υποδεικνύει τη χαμηλή σειρά προτεραιότητας, και άρα και ακροαματικότητας, που είχε ο πολιτισμός ως τηλεοπτικό προϊόν στην κυπριακή τηλεόραση.

## **2. Ο Ρόλος των Πολιτικών Εξελίξεων στη Διαμόρφωση των Πολιτιστικών Φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία**

Οι απαντήσεις σε ερωτήματα αναφορικά με το πώς οι πολιτικές εξελίξεις επίδρασαν στις αποφάσεις των εκάστοτε αρμόδιων κρατικών πολιτιστικών τμημάτων και συνέβαλλαν στη διαμόρφωση του προβαλλόμενου πολιτιστικού αγαθού κατά την υπό εξέταση περίοδο (1960-2004) αποτελούν σημαντικές αφετηρίες για την ευρύτερη κατανόηση του ρόλου και της σημασίας των φεστιβαλικών θεσμών στην Κυπριακή Δημοκρατία.

Τα πρώτα φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία – όταν ήταν νωπή ακόμη η απογοήτευση που αισθάνονταν οι Ελληνοκύπριοι για την ακύρωση του ενωτικού αιτήματος – χαρακτηρίστηκαν από την έντονη παρουσία του ελληνικού πολιτιστικού αγαθού, εξαιτίας του προβληματισμού που υπήρξε σχετικά με τη συνέχιση της παρουσίας της ελληνικής κοινότητας στο νησί. Οι Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου (1960) δεν ικανοποίησαν την ελληνοκυπριακή κοινότητα, με αποτέλεσμα τα μέλη της να περιέλθουν σε υπαρξιακή κρίση, η οποία εμφανίζεται έντονη και στις πολιτιστικές δράσεις τους. Σε ομιλίες του ο Μακάριος συχνά αποκαλούσε την Ελλάδα «σχεδία σωτηρίας του κυπριακού ελληνισμού»,<sup>938</sup> οδηγώντας τα μέλη της κοινότητάς του στη θεώρηση ότι η απώλεια της πολιτιστικής επαφής με τον μητροπολιτικό χώρο και τον ελληνικό πολιτισμό, σήμαινε και την αρχή του τέλους των Ελληνοκυπρίων στο νησί. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η συνέχιση

---

<sup>936</sup> Ο Καίσαρας Μαυράτσας σημειώνει ότι η ανάγκη του πολιτικού συστήματος να είναι στο προσκήνιο έκανε τους διάφορους πολιτικούς να μη μπορούν να φανταστούν τους εαυτούς τους και την ύπαρξή τους χωρίς το πολιτικό πρόβλημα. Μαυράτσας, 2010: 89.

<sup>937</sup> Ακόμη και σήμερα υπάρχει μόνο μια πολιτιστική εκπομπή στην κρατική τηλεόραση, με την επωνυμία Εντέχνως (ΡΙΚ 1). Τα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια (Αντένα, Λόγος, Σίγμα, Μέγκα, Έξτρα, Κάπιταλ, Ριούς) παγκύπριας εμβέλειας στο νησί δε διαθέτουν ακόμη πολιτιστική εκπομπή. Μεγάλη διαφορά σε ό,τι αφορά στην προβολή των πολιτιστικών εκδηλώσεων έγινε από το 2009 και μετά με τη διάδοση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (facebook, twitter κτλ.).

<sup>938</sup> Τα ελληνικά γράμματα σχεδία βίου κυπριακού ελληνισμού, 1961: 6.

της στήριξης από τη «μητέρα-πατρίδα» (Ελλάδα), η πολιτιστική επαφή και οι ανταλλαγές μαζί της αποτέλεσαν ζητήματα μείζονος σημασίας και κύριες επιδιώξεις της πολιτιστικής διαχείρισης της Κυπριακής Δημοκρατίας τα πρώτα χρόνια μετά την ανεξαρτησία. Η παρουσία κρατικών και πολιτικών αξιωματούχων σε εκδηλώσεις ή σε εγκαίνια φεστιβάλ τεχνών, όπου συμμετείχαν καλλιτέχνες ή ομάδες από τον ελλαδικό χώρο, αποτέλεσε ευκαιρία ανάδειξης των στενών δεσμών πολιτισμικής συγγένειας των δύο λαών αλλά και ευκαιρία διαπίστωσης της κοινής ταυτότητάς τους.<sup>939</sup> Ο διευθυντής του Τμήματος Πνευματικής και Πολιτιστικής Ανάπτυξης, Χρυσόστομος Παπαχρυσόστομος, κατά το καλωσόρισμα του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας στο νησί, το 1963, επισήμανε ότι οι θεατρικές παραστάσεις στο Αρχαίο Θέατρο της Σαλαμίνας αποτελούν εφαλτήριο για την πολιτισμική επανασύνδεση των δύο χωρών.<sup>940</sup> Στην εθνοσυμβολιστική ανάλυση του πολιτισμικού εθνικισμού, μελετητές όπως ο John Hutchinson, αναφέρουν ότι σε περιόδους έντονης υπαρξιακής αμφισβήτησης, η εθνοτική ομάδα για να επικαιροποιήσει τον σκοπό της ύπαρξής της μέσα στις σύγχρονες συνθήκες και ανάγκες, αναζητεί στηρίγματα από το ένδοξο πολιτισμικό παρελθόν και δανείζεται επιλεκτικά στοιχεία, σύμβολα και μηνύματα.<sup>941</sup> Αυτές ακριβώς τις αναφορές επιχείρησε να αναδείξει η κυπριακή πολιτεία, στα πρώτα χρόνια μετά την ανεξαρτησία, ιδιαίτερα μετά τις δικαιοδικές ταραχές του 1963 και του 1967, οι οποίες, όμως, ισχυροποίησαν περαιτέρω τα εθνικιστικά κινήματα στις δύο κοινότητες.

Μετά το 1993 και την άνοδο της Δεξιάς στην εξουσία ξεκίνησε η εδραίωση του νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού, όπου οι κυβερνώντες εκ νέου πρόβαλαν ως αναγκαιότητα τη συσπείρωση γύρω από την ελληνοκεντρική ταυτότητα. Αναφορές σε «ανάγκη επιστροφής στις ρίζες του πολιτισμού»,<sup>942</sup> εννοώντας τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, γίνονταν σε μια προσπάθεια να ενισχυθεί ο πολιτισμικός εθνικισμός στο εσωτερικό της ελληνοκυπριακής κοινότητας και να ανακοπεί η πορεία ανόδου του κυπροκεντρισμού. Η αυξανόμενη καχυποψία ανάμεσα στις δύο εθνικές κοινότητες ενίσχυσε περαιτέρω τον «εθνικό αυτισμό»<sup>943</sup> τους, εξέλιξη που οδήγησε σε μια νέα πολιτιστική προσκόλληση στις «μητέρες-πατρίδες» (Ελλάδα και Τουρκία) και στην ενδυνάμωση της παρουσίας τους στο νησί. Σε πρακτικό επίπεδο, στην ελληνοκυπριακή κοινότητα τη δεκαετία του 1990 παρατηρήθηκε αναθέρμανση των πολιτιστικών σχέσεων της με την Ελλάδα μέσα από την εντατικοποίηση της επαφής με την ελλαδική καλλιτεχνική παραγωγή. Οι συνεργασίες και

<sup>939</sup> Μεταξύ Ελλάδος και Κύπρου υπάρχει πλήρης ταυτότης εκπαιδευτικών και πνευματικών προσανατολισμών, 1961: 1.

<sup>940</sup> Το Εθνικόν Θέατρον Ελλάδος θα δώσει παραστάσεις εν Κύπρω την τραγωδία «Αΐας» και «Ελένη», 1963: 3.

<sup>941</sup> Hutchinson, 1994: 404.

<sup>942</sup> Υπήρξε υποβάθμιση του ελληνικού στοιχείου...σήμερα αν δεν επιστρέψουμε στις ρίζες μας θα χαθούμε σαν οντότητα – συνέντευξη της Κλ. Αγγελίδου, Υπουργού Παιδείας, 1993: 8.

<sup>943</sup> Papadakis, 2006: 68.

οι ανταλλαγές με Ελλαδίτες καλλιτέχνες και ομάδες στις διάφορες εκδηλώσεις και φεστιβάλ ερμηνεύτηκαν ως αφετηρία για τη νέα πολιτιστική εποχή στις «αυταπόδεικτες ιστορικά σχέσεις των [δύο] χωρών»<sup>944</sup> και σε πρακτικό επίπεδο οδήγησαν στην εφαρμογή του «ενιαίου πολιτιστικού δόγματος»,<sup>945</sup> το 1995. Στο πλαίσιο του προαναφερόμενου δόγματος υπογράφηκαν ανάμεσα στα αρμόδια υπουργεία παιδείας και πολιτισμού των δύο χωρών επιπρόσθετες πολιτιστικές συμφωνίες που εντατικοποιούσαν περαιτέρω τις ανταλλαγές και διευκόλυναν τις συνεργασίες μεταξύ των διαφόρων φορέων πολιτισμού. Έτσι τη δεκαετία του '90 το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (1997), το κρατικό φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ (1993) και το Πολιτιστικό Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου (1998) μέσα από τις εκδηλώσεις τους προσπάθησαν να αναδείξουν την ελληνοκεντρική ταυτότητα του νησιού, όπως παρόμοια έγινε νωρίτερα με τις εκδηλώσεις για τα εγκαίνια του Αρχαίου Θεάτρου Σαλαμίνας το 1963 και τις Καλλιτεχνικά Εκδηλώσεις (1973) στον ίδιο χώρο.

Επιπρόσθετα, τη δεκαετία της Δεξιάς διακυβέρνησης του κράτους (1993-2003) τέθηκε ο στόχος της ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Η πεποίθηση ότι μια τέτοια εξέλιξη μπορούσε να δώσει στην Κυπριακή Δημοκρατία την ασπίδα προστασίας που χρειαζόταν για να αντισταθεί στις τουρκικές απειλές και διασφάλιζε μια πιο δίκαιη λύση του «κυπριακού προβλήματος», καθοδήγησε την προσπάθεια ένταξης. Σε αυτό το πλαίσιο, η ελληνοκυπριακή ηγεσία επέμεινε εκ νέου στην ανάδειξη της ελληνικής διάστασης της ταυτότητας της χώρας, υπογραμμίζοντας τη νευραλγική θέση του ελληνικού πολιτισμού στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Η σύνδεση της ελληνικής με την ευρωπαϊκή ταυτότητα εξυπηρέτησε στην ουσία ένα νέο πολιτισμικό εθνικισμό, μια πιο εξελιγμένη μορφή ελληνοκεντρισμού, η οποία εξέφραζε μια πολιτισμική ανωτερότητα που αντιστρατευόταν το πνεύμα της ισότιμης συνύπαρξης με τους άλλους ευρωπαϊκούς πολιτισμούς στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Ως εκ τούτου, διοργανώσεις όπως το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου (1997) και το Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού (1997) επιδίωξαν αφενός τη γνωριμία του ελληνοκυπριακού κοινού με την ευρωπαϊκή δημιουργία στο θέατρο και στον χορό αντίστοιχα, αφετέρου, όμως, εδραίωσαν την πεποίθηση ότι η συνεισφορά του ελληνικού πολιτισμού στην οικοδόμηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού ήταν διαχρονικά θεμελιώδης.

<sup>944</sup> Πολιτιστική συνεργασία με την Ελλάδα, 1999: 4. Το παράθεμα αποτελεί μέρος των δηλώσεων της τότε Υπουργού Πολιτισμού της Ελλάδας, Ελισάβετ Παπαζώη κατά την επίσκεψή της στο νησί για υπογραφή πολιτιστικών συμφωνιών.

<sup>945</sup> Ενιαίο Πολιτιστικό Δόγμα Κύπρου – Ελλάδας, 1995: 40. Αναφορά στον όρο «ενιαίο πολιτιστικό δόγμα» γίνεται σε συνάφεια με τον όρο «ενιαίο αμυντικό δόγμα», το οποίο αποτέλεσε το νέο πολιτικό πλαίσιο ενίσχυσης του νέου ελληνοκυπριακού εθνικισμού στο νησί τη δεκαετία του 1990, μετά την άνοδο της Δεξιάς στην εξουσία. Έτσι μετά την υπογραφή του αμυντικού δόγματος ανάμεσα στις δύο χώρες και αφού ξεκίνησαν οι κοινές στρατιωτικές ασκήσεις, η φιλοσοφία για ενιαία αντιμετώπιση προκλήσεων μεταφέρθηκε και σε άλλους τομείς της δημόσιας ζωής. Η συνεργασία των δύο χωρών επεκτάθηκε και προς τον πολιτιστικό τομέα με ενίσχυση των μεταξύ τους πολιτιστικών ανταλλαγών.

Η επικείμενη ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση οδήγησε σε σημαντική αύξηση των πολιτιστικών δραστηριοτήτων στην Κυπριακή Δημοκρατία. Έρευνα των Arjo Klamer, Lyudmilla Petrova & Anna Mignosa υπολόγισε ότι μετά το 2002 οι δαπάνες για διοργάνωση πολιτιστικών δράσεων στην Κυπριακή Δημοκρατία αυξήθηκαν σε ποσοστό 230%, σε σύγκριση με την περίοδο 1999-2002.<sup>946</sup> Γνώμονας της έντονης πολιτιστικής δραστηριότητας ήταν η ενίσχυση της ελληνοκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητας και κατ' επέκταση του πολιτισμικού εθνικισμού στους Ελληνοκυπρίους. Ως εκ τούτου, η Διακυβέρνηση Κληρίδη (1993-2003), μέσω των δύο υπουργών Παιδείας και Πολιτισμού, Κλαίρης Αγγελίδου και Ουράνιου Ιωαννίδη, έδωσε γενναιόδωρες επιχορηγήσεις σε διοργανώσεις όπως το Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου και τα ΚΥΠΡΙΑ, με στόχο τη φιλοξενία ακόμη περισσότερων Ελλαδιτών καλλιτεχνών και ομάδων.

### **3. Πολιτιστική Διαχείριση και Φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία**

Στην παρούσα διατριβή επιχειρήθηκε να απαντηθούν επίσης ερωτήματα αναφορικά με το πώς οι αδυναμίες της εγχώριας πολιτικής κουλτούρας εισχώρησαν με τρόπο που να επηρεάσουν αρνητικά τον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης στην Κυπριακή Δημοκρατία και ειδικότερα τη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ. Ακολούθως μελετήθηκε η παρουσία ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών και κατά πόσο αυτά διαφοροποιήθηκαν στον τρόπο διοργάνωσης εκδηλώσεων ή φεστιβάλ από το κράτος και τους θεσμούς του.

Η μελέτη της διοργάνωσης πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κυπριακή Δημοκρατία από το 1960 μέχρι το 2004 ανέδειξε σημαντικές παθογένειες και αδυναμίες του συστήματος κρατικής πολιτιστικής διαχείρισης και της εγχώριας πολιτικής κουλτούρας. Στην Κύπρο, το κράτος διατήρησε τον συγκεντρωτικό χαρακτήρα της πολιτιστικής διαχείρισης, ισχυροποίησε τον «πελατειακό κορπορατισμό»<sup>947</sup> και έδωσε καίρια θέση στον κομματικό παραγοντισμό, ώστε να διασφαλίσει την παραμονή του πολιτισμικού εθνικισμού στο πολιτιστικό αγαθό. Ζήτημα ύψιστης προτεραιότητας και σημασίας για την ενίσχυση του πολιτισμικού εθνικισμού αποτέλεσε η διανομή των κρατικών χορηγιών σε πολιτιστικούς φορείς και οργανισμούς. Από τον τρόπο της διανομής τους εξαρτιόνταν ο βαθμός αποτελεσματικότητας στη διαιώνιση του κομματικού παραγοντισμού και της ιδεολογίας του στα ζητήματα πολιτισμικής ταυτότητας στην εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και η διατήρηση των πελατειακών σχέσεων με ένα σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής

---

<sup>946</sup> Klamer et al, 2006: 15.

<sup>947</sup> Μαυράτσας, 2010: 86.

κοινότητας.<sup>948</sup> Το κράτος εξυπηρέτησης ημετέρων υπήρξε το βασικότερο χαρακτηριστικό της εγχώριας πολιτικής κουλτούρας, απότοκο των πολιτικών συνθηκών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από την ανεξαρτησία και εντεύθεν με ρίζες στην περίοδο της Αγγλοκρατίας και ακόμη της Τουρκοκρατίας. Ο Μιχάλης Ατταλίδης εξέφρασε την άποψη ότι η αντιμετώπιση των πολιτών σαν να είναι «πελάτες» των κομμάτων στόχευε στη διατήρηση της «ηγεμονικής θέσης»<sup>949</sup> τους στα σημαντικά ζητήματα του δημόσιου βίου. Ως εκ τούτου, η διατήρηση αδιαφανών διαδικασιών στην κατανομή της κρατικής χορηγίας σε πολιτιστικές δράσεις δημιούργησε συνθήκες για τη σύσταση μιας ομάδας «εθνικών καλλιτεχνών», οι οποίοι μέσα από το έργο τους εξέφρασαν θέσεις του κράτους ή τις προτιμήσεις των μελών μιας επιτροπής με αντάλλαγμα την πρόσβασή τους σε κρατικά κονδύλια. Μέσω αυτής της διόδου συντηρήθηκε, επομένως, η σχέση εξάρτησης των εγχώριων πολιτιστικών φορέων και καλλιτεχνών με το πολιτικό-κομματικό σύστημα, το οποίο παρέμβαινε και διαμόρφωνε αποφάσεις στον τομέα. Ο Michel Foucault αναφερόμενος στο ζήτημα της εξουσίας επισήμανε ότι το κράτος ασκεί έλεγχο πάνω στα άτομα και προσπαθεί να τα οδηγεί σε μια διαδικασία «κανονικοποίησης» (normalisation), ώστε να τα εξαναγκάσει να συμμορφωθούν με τους όρους του και να διασφαλιστεί η συνέχειά του.<sup>950</sup> Το γεγονός ότι οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες επωμίστηκαν τον ρόλο του διανομέα κονδυλίων-χορηγίας σε διάφορους πολιτιστικούς οργανισμούς και φορείς διαφύλαττε στο κράτος την ευχέρεια να παρεμβαίνει στις δράσεις των επιχορηγούμενων.

Ταυτόχρονα με τον ρόλο του διανομέα κονδυλίων, οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες διατήρησαν και τον ρόλο του διοργανωτή εκδηλώσεων και φεστιβάλ και με αυτό τον τρόπο δημιούργησαν συνθήκες αθέμιτου ανταγωνισμού, αφού οι ιδιωτικές διοργανώσεις κλήθηκαν να ανταγωνιστούν τον χορηγό τους, ο οποίος υπερτερούσε σε κονδύλια και υποδομές. Ο διευθυντής του ΔΙΚΘ και εμπνευστής του Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Νίκος Σιαφκάλλης, σε επιστολή του στον τύπο υπογράμμισε την ανάγκη δημιουργίας ανεξάρτητων θεσμών και διαφανών διαδικασιών χρηματοδότησης των διοργανώσεων.<sup>951</sup> Το 2004, οι διοργανωτές του εν λόγω φεστιβάλ ήταν απογοητευμένοι, επειδή παρά τη διεύρυνση του θεσμού μέσα από την αύξηση των διεθνών συμμετοχών,

---

<sup>948</sup> Στις αναφορές τους οι εμπειρογνώμονες του Συμβουλίου της Ευρώπης που ανέλαβαν τη σύνταξη έκθεσης για την πολιτιστική πολιτική στην Κύπρο επισήμαναν το λεγόμενο «koumbaros phenomenon» (κουμπαροκρατία) στο οποίο απέδωσαν την τάση για εξυπηρέτηση των καλλιτεχνών και πολιτιστικών σωματείων-ιδρυμάτων που σχετίζονταν με τα άτομα που βρίσκονταν σε θέσεις εξουσίας. Gordon. Η σχετική επισήμανση περιλαμβάνεται στην πρώτη έκδοση της αναφοράς (Gordon, 2004: 11, 12). Στην τελική επίσημη αναφορά του 2004 προς το Συμβούλιο της Ευρώπης απαλείφεται η σχετική παρατήρηση προφανώς μετά από αντιρρήσεις που εξέφρασαν οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες και ειδικότερα το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού.

<sup>949</sup> Ατταλίδης, 2009: 52, 53.

<sup>950</sup> Smith, 2006: 199.

<sup>951</sup> Στην εν λόγω επιστολή στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος*, ο Σιαφκάλλης έθετε επίσης σαφή ερωτήματα αναφορικά με το ποια είναι τα κριτήρια κατανομής κονδυλίων από το αρμόδιο πολιτιστικό τμήμα. Αρχαίος λόγος τραγωδών, γέφυρα πολιτισμών, 2004: 31.



έλαβαν εκ νέου κρατική χορηγία ύψους 170,000 ευρώ, ίδια με αυτή που έλαβαν στις τελευταίες τέσσερις διοργανώσεις (2001-2004). Ως εκ τούτου, γίνεται αντιληπτό ότι στο πολιτικό και στο πολιτιστικό περιβάλλον της Κύπρου, ο κάθε δημιουργός ή πολιτιστικός φορέας όταν αιτείτο για κρατική χορηγία, ήταν εξ' ορισμού αναγκασμένος να συμβιβαστεί με τους ιδεολογικούς και οικονομικούς όρους που έθετε ο φορέας εξουσίας-διανομέας χορηγίας, στην προκειμένη περίπτωση οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες.

Ο τρόπος πρόσληψης των εργαζομένων στα διάφορα τμήματα, φορείς και υπηρεσίες της Κυπριακής Δημοκρατίας, που ασχολήθηκαν με τον τομέα του πολιτισμού, συνέβαλε στη διασφάλιση της συνέχισης της παρουσίας του πολιτισμικού εθνικισμού στο πολιτιστικό αγαθό. Η διαδικασία μέσω της οποίας προσλήφθηκαν οι λειτουργοί προνοούσε όπως οι υποψήφιοι περάσουν από προφορική συνέντευξη ενώπιον μιας επιτροπής προσλήψεων. Με βάση τις διεθνείς πρακτικές, το προαπαιτούμενο της συνέντευξης πιστοποιεί τη διαφάνεια της διαδικασίας. Στην περίπτωση της Κύπρου, όμως, λειτούργησε αντίθετα, αφού άνοιξε διάπλατα την πόρτα σε πολιτικές παρεμβάσεις στις αποφάσεις της εκάστοτε επιτροπής προσλήψεων.<sup>952</sup> Η Μυρσίνη Ζορμπά αναφερόμενη στον ελλαδικό χώρο, ο οποίος έχει πολλές ομοιότητες με τον κυπριακό σε ό,τι αφορά στις νοοτροπίες που καλλιεργήθηκαν στην ευρύτερη δημόσια ζωή, διαπιστώνει ότι οι πολίτες διοχετεύονται σταθερά στο κανάλι της κομματικής διαμεσολάβησης για την εύρεση εργασίας.<sup>953</sup> Μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο ανταλλαγής και αλληλοεξυπηρέτησης κομμάτων και πολιτών-πελατών, οι διαδικασίες πρόσληψης των εργαζομένων που υλοποιούσαν τον πολιτιστικό σχεδιασμό διαμορφώθηκαν και ελέγχθηκαν από το πολιτικό σύστημα και τους φορείς του, ώστε να διασφαλιστεί η υλοποίηση του κύριου στόχου, αυτού της ενίσχυσης του πολιτισμικού εθνικισμού. Συχνά προσόντα των υποψηφίων δεν ήταν οι ακαδημαϊκές σπουδές και η εμπειρία τους σε θέματα πολιτισμού και διαχείρισης πολιτιστικών μονάδων αλλά η κομματική τους προέλευση, γεγονός που είχε άμεσες επιπτώσεις στην επάρκεια της διαχείρισης των διαφόρων προκλήσεων στον τομέα.

Η μη ορθολογιστική διαχείριση του προϋπολογισμού των Πολιτιστικών Υπηρεσιών λόγω της απουσίας σχετικής τεχνογνωσίας στους αρμόδιους λειτουργούς, σε συνδυασμό με τις γραφειοκρατικές δομές και την ασυνεννοησία μεταξύ των διαφόρων τμημάτων, φορέων και υπουργείων άφησαν τη χώρα χωρίς τις βασικές υλικές υποδομές.<sup>954</sup> Στις ετήσιες εκθέσεις της από το 1999 μέχρι το 2004, η Γενική Ελέγκτρια της Δημοκρατίας,

---

<sup>952</sup> Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης, Κώστας Δημητρίου, σημειώνει ότι οι πολιτικοί παρέμβαιναν στον χώρο των τεχνών και ειδικότερα του θεάτρου την περίοδο των προσλήψεων στον ημικρατικό οργανισμό για να τύχουν εργοδότησης ή ανανέωσης συμβολαίου. Είναι της μόδας να κατηγορείται ο ΘΟΚ, 1995: 39.

<sup>953</sup> Ζορμπά, 2013: 236.

<sup>954</sup> Απαραίτητες πολιτιστικές υποδομές, όπως η ανέγερση ενός αρχαιολογικού μουσείου, ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης και μιας κρατικής βιβλιοθήκης εξακολουθούν ακόμη εν έτη 2016 να μην έχουν τροχοδρομηθεί.

Χρυστάλλα Γιωρκάτζη, σχολίασε πως μεγάλο μέρος των κονδυλίων που προορίζονταν για τη δημιουργία υποδομών στον πολιτισμό (π.χ. κτηρίων, αιθουσών) επέστρεφαν στον κρατικό κορβανά στο τέλος του λογιστικού έτους, αφού παρέμειναν αδιάθετα. Από το αρχαικό υλικό της έρευνας προέκυψε ότι οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες πέτυχαν εγκρίσεις μεγάλων κρατικών κονδυλίων για τη δημιουργία πολιτιστικών υποδομών, ιδιαίτερα από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά, λόγω της θετικής πορείας των δημόσιων οικονομικών. Παρά όμως την έγκριση των σχετικών κονδυλίων από τη Βουλή των Αντιπροσώπων, αυτά δεν ξοδεύτηκαν για τη δημιουργία πολιτιστικής υποδομής λόγω της αδυναμίας των εμπλεκομένων να συντονίσουν τις ενέργειές τους για να προωθήσουν την υλοποίηση τέτοιων έργων. Ενδεικτικά, το 2012, από κονδύλι ύψους 1,7 εκατομμυρίων λ.Κ. (2,600,000 ευρώ) για πολιτιστική υποδομή ξοδεύτηκαν μόνο τα 311,541 λ.Κ. (529,000 ευρώ). Στην έκθεση της χρονιάς εκείνης, η Ελεγκτική Υπηρεσία αναφέρει ότι ποσό των 470,000 λ.Κ. (800,000 ευρώ) από τις πολιτιστικές υποδομές μεταφέρθηκε στην κατηγορία Επιχορηγήσεις Πολιτιστικές Φορέων και Ατόμων για Πολιτιστικές Δραστηριότητες, σε μια προσπάθεια να μη «χαθούν» εντελώς τα χρήματα από τις δράσεις των Πολιτιστικών Υπηρεσιών.<sup>955</sup> Η μεταφορά χρημάτων από μια κατηγορία του προϋπολογισμού σε άλλη μέσα σε συνθήκες βιασύνης στο τέλος του λογιστικού έτους, είχε επίσης ως αποτέλεσμα τη χρηματοδότηση εκδηλώσεων αμφίβολης αξίας. Ως εκ τούτου, παρατηρήθηκε το φαινόμενο συχνά να επιχορηγούνται από το κράτος εκδηλώσεις τοπικών φορέων, οι οποίες δεν προσέφεραν κάποιο πολιτισμικό όφελος στα μέλη των τοπικών κοινωνιών, αφού εστίαζαν μονοδιάστατα στην «εύκολη» ψυχαγωγία του φιλοθεάμονος κοινού.<sup>956</sup> Στο ίδιο συμπέρασμα είχε καταλήξει το 1988 η Προκαταρκτική Έκθεση που ετοιμάστηκε από εκπροσώπους του Υπουργείου Παιδείας, του ΚΟΤ και της Μορφωτικής Υπηρεσίας. Στην έκθεση επισημαινόταν ότι πολιτιστικοί φορείς, όπως ήταν οι αρχές τοπικής αυτοδιοίκησης (κοινότητες, τοπικές αρχές, Δήμοι), διοργάνωσαν δαπανηρές εκδηλώσεις που δεν πρόσφεραν κάποιο πολιτιστικό όφελος στο κοινό.<sup>957</sup> Τις πλείστες φορές μικροπολιτικές σκοπιμότητες κυρίως ψηφοθηρικού χαρακτήρα, ενόψει τοπικών εκλογικών αναμετρήσεων, οδήγησαν τοπικούς αξιωματούχους στη διοργάνωση

<sup>955</sup> Στην Έκθεση του 2012 αναφέρεται πως «επειδή τα έργα υποδομής του πιο πάνω κονδυλίου δεν εκτελούνται, η Υπηρεσία μου [η Ελεγκτική Υπηρεσία] εισηγήθηκε όπως το όλο θέμα μελετηθεί και εξευρεθούν τρόποι πρόωξης της υλοποίησής τους [των έργων υποδομής]»: <http://www.audit.gov.cy/audit/audit.nsf/All/D17E282843B76A69C2256DE5003554DC?OpenDocument> (ανάκτηση 11.10.2012).

<sup>956</sup> Μολέσκης, Μιχαηλίδης & Δημητρίου, 1988. Σχίζα, 1993b: 8. Την εύκολη ψυχαγωγία στη διοργάνωση εκδηλώσεων και φεστιβάλ ενίσχυσε η παρουσία ιδιωτών ατζέντηδων, οι οποίοι εισήλθαν στον χώρο της διοργάνωσης φεστιβάλ (με συναυλίες λαϊκών Ελλαδικών τραγουδιστών) με σκοπό την κερδοσκοπία με τις ψηλές τιμές εισιτηρίων. Το γεγονός ότι δεν υπήρχε ένα αυστηρό θεσμικό περιβάλλον που να ρυθμίζει τη διαδικασία διανομής χορηγιών είχε ως αποτέλεσμα τη διευκόλυνση των ομοιογενιστών του χώρου, οι οποίοι κατάφεραν συχνά να αποσπούν σημαντικές κρατικές χορηγίες για διοργάνωση εκδηλώσεων.

<sup>957</sup> Μολέσκης, Μιχαηλίδης & Δημητρίου, 1988.

εκδηλώσεων, οι οποίες πρόσφεραν ψυχαγωγία στους εν δυνάμει ψηφοφόρους με την ελπίδα της διασφάλισης της εκλογής ή της παραμονής τους σε αξιώματα.

Από την άλλη, τα δεδομένα στον ιδιωτικό τομέα που ασχολήθηκε με τη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων και δράσεων είναι εντελώς διαφορετικά. Τα άτομα που εργάστηκαν στον ιδιωτικό τομέα για τη διοργάνωση φεστιβάλ κατά το δεύτερο μισό της δεύτερης περιόδου των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κύπρο (1993-2004) κλήθηκαν να εργαστούν σε ένα διαφορετικό εργασιακό πλαίσιο, όπου ο ανταγωνισμός για την απόκτηση και διατήρηση μιας θέσης εργασίας βρίσκονταν σε συνάρτηση με τα προσόντα και την εργασιακή τους απόδοση. Ως εκ τούτου, οι περισσότεροι διέθεταν εμπειρία στη διοίκηση και στο μάρκετινγκ, προσόντα που τούς επέτρεπαν να αναλάβουν με επάρκεια διοικητικά καθήκοντα. Επιπλέον, την καλλιτεχνική διεύθυνση των ιδιωτικών διοργανώσεων ανέλαβαν άνθρωποι που στις πλείστες περιπτώσεις είτε ήταν οι ίδιοι καλλιτέχνες και γνώριζαν τις σύγχρονες τάσεις στο αντικείμενο είτε είχαν γνώσεις διαχείρισης πολιτιστικών μονάδων. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των καλλιτεχνικών διευθυντών οργανισμών όπως ο «Φάρος», το «Πάνθεον Πολιτιστικό Ίδρυμα» και το Θέατρο «Ριάλτο» ήταν ότι δεν είχαν ιδεολογική ατζέντα και ανέλαβαν την εφαρμογή ενός πλάνου δράσεων λαμβάνοντας υπόψη το σύγχρονο διεθνές πολιτιστικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο. Οι ενέργειές τους πήγασαν κυρίως από το σκεπτικό της αύξησης της προσέλευσης του κοινού, ώστε η διοργάνωση να μπορέσει οικονομικά να επιβιώσει μακροπρόθεσμα πετυχαίνοντας την καθιέρωσή της στο πολιτιστικό τοπίο της χώρας. Επίκεντρο των σχεδιασμών τους ήταν συνεπώς η απόσβεση της επένδυσης τόσο του ίδιου του οργανισμού όσο και των ιδιωτών χορηγών. Η Rebecca Finkel σε άρθρο της αναφορικά με τα πολυθεματικά φεστιβάλ τεχνών (combined arts festivals) στην Ευρώπη υποστηρίζει ότι η πρόσληψη ενός επαγγελματία καλλιτεχνικού διευθυντή σε ένα φεστιβάλ, ο οποίος παίρνει τις τελικές αποφάσεις για το καλλιτεχνικό πρόγραμμα και φροντίζει από τα ζητήματα αισθητικής μέχρι και τα ζητήματα εμπορικότητας, είναι καθοριστική πολιτική για τη βιωσιμότητα του εκάστοτε θεσμού. Η πρόσληψη καλλιτεχνικού διευθυντή εκπέμπει το μήνυμα στο κοινό ότι το φεστιβάλ διαθέτει ένα σοβαρό πλάνο, το οποίο μπορεί να εγγυηθεί ένα ψηλό επίπεδο εκδηλώσεων. Από την άλλη, οι πιθανοί χορηγοί της διοργάνωσης αισθάνονται μεγαλύτερη ασφάλεια σχετικά την οικονομική απόδοση της επένδυσής τους, όταν υπάρχει καλλιτεχνικός διευθυντής, και έτσι πιο εύκολα πείθονται να συνεισφέρουν σε αυτή.<sup>958</sup> Παρότι η πρόσληψη καλλιτεχνικού διευθυντή σε φεστιβαλικές διοργανώσεις είναι μια διεθνής πρακτική και αρχή στον κλάδο της πολιτισμικής

---

<sup>958</sup> Finkel, 2009: 15.

διαχείρισης, στις κρατικές διοργανώσεις στην Κύπρο δεν υφίσταται μέχρι το χρονικό όριο της παρούσας έρευνας.

Το Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, ο πλέον δαπανηρός κρατικός φεστιβαλικός θεσμός, αφού είχε ετήσιο προϋπολογισμό άνω των 2 εκατομμυρίων ευρώ μέχρι το 2004, απέκτησε καλλιτεχνικό διευθυντή μόλις το 2013, γεγονός που μαρτυρεί την αργοπορημένη εξέλιξη του μοντέλου διαχείρισης του κρατικού φεστιβάλ. Το ίδιο συνέβη και στο Paphos Aphrodite Festival, το οποίο έχει ετήσιο προϋπολογισμό 300,000 ευρώ και προκήρυξε θέση καλλιτεχνικού διευθυντή μόλις το 2015. Τόσο το Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ όσο και το Φεστιβάλ Όπερας – Paphos Aphrodite Festival, παρά τη μεγάλη οικονομική στήριξη από το κράτος αποτέλεσαν μέχρι το 2004 παραδείγματα στασιμότητας και εφησυχασμού. Η διασφαλισμένη επιχορήγηση σε συνδυασμό με τη δημοσιο-υπαλληλική νοοτροπία που εμπεδώθηκαν στο προσωπικό των θεσμών είχε ως αποτέλεσμα τη συνέχιση των ίδιων επιλογών και πρακτικών. Στον αντίποδα, το Ίδρυμα «Φάρος» που διοργανώνει από το 2001 το Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου αποτέλεσε παράδειγμα πολιτιστικού φορέα προς μίμηση. Διένυσε μια πορεία ακμής, αφού η συμμετοχή καλλιτεχνών και ομάδων διευρύνθηκε και ταυτόχρονα υπήρξε άνοδος στην ποιότητα των εκδηλώσεων και στην αύξηση της προσέλευσης.

Ήδη από την ανεξαρτησία της Κυπριακής Δημοκρατίας εδραιώθηκε η πεποίθηση ότι οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις συμβάλουν σημαντικά στην ανάπτυξη του τουρισμού και κατ' επέκταση της οικονομίας του νεοϊδρυθέντος κράτους.<sup>959</sup> Το επιχείρημα ότι οι εκδηλώσεις των φεστιβάλ μπορούσαν να προσελκύσουν ξένους επισκέπτες στο νησί επικαλέστηκαν αργότερα πολιτιστικοί φορείς και οργανισμοί για να αποσπάσουν μερίδιο από τη σχετική κρατική χορηγία, όπως έγινε με το Paphos Aphrodite Festival και το Φεστιβάλ Αρχαίου ελληνικού Θεάτρου στην Πάφο. Η διασύνδεση των φεστιβάλ με τον τουριστικό τομέα ξεκίνησε ήδη από την πρώτη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1960-1974) με τις εκδηλώσεις για τα εγκαίνια του αναστηλωμένου θεάτρου της Αρχαίας Σαλαμίνας (1963) και ακολούθως με τη διοργάνωση του ΔΚΦΛ (1969). Κατά τη δεύτερη περίοδο των πολιτιστικών φεστιβάλ (1974-2004) στο Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ και στο Paphos Aphrodite Festival παρατηρήθηκαν συχνές αναφορές στην οικονομική πτυχή και ωφέλειά τους. Επιπλέον, ο ΚΟΤ ενδιαφερόμενος να εμπλουτίσει την εμπειρία των ξένων επισκεπτών στο νησί στήριξε οικονομικά διοργανώσεις, όπως ο Πολιτιστικός Σεπτέμβρης (1991-1992), το Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ, το Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου (1997) αλλά και διοργανώσεις ιδιωτικών φορέων, όπως συνέβη με το Φεστιβάλ Όψεις του Κόσμου. Στην πραγματικότητα, η κρατική χρηματοδότηση των πολιτιστικών φεστιβάλ σε

<sup>959</sup> Υπουργός Εμπορίου και Βιομηχανίας για το Φεστιβάλ, 1961: 1.

περιοχές και πόλεις με τουριστική ανάπτυξη αποτέλεσε ένα ιδανικό μανδύα συγκάλυψης της πελατειακής συναλλαγής που διεξαγόταν υπόγεια μεταξύ κράτους, τοπικών παραγόντων και φορέων κυρίως από την τουριστική βιομηχανία. Συχνά παρατηρήθηκε πολλές διοργανώσεις να ικανοποιούν την ανάγκη για βελτίωση του τουριστικού προϊόντος αλλά να μη λαμβάνουν υπόψη τις ανάγκες του εγχώριου κοινού. Κάποιες εκδηλώσεις δε συμβάδισαν με το επίπεδο μόρφωσης και της υφιστάμενης αισθητικής του κοινού, όπως έγινε με το Paphos Aphrodite Festival (1999) αλλά και τις ξενόγλωσσες θεατρικές παραστάσεις στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (1997).

Παρόλη την πανθομολογούμενη πεποίθηση της κυπριακής πολιτείας, μέσα από δηλώσεις στις εφημερίδες και στα διάφορα υπηρεσιακά έγγραφα, ότι τα φεστιβάλ μπορούσαν να αποτελέσουν μοχλό για την οικονομική ανάκαμψη του νέου κράτους, η συνεισφορά τους στην κυπριακή οικονομία δεν μπορεί να τεκμηριωθεί με χειροπιαστά οικονομικά στοιχεία. Η απουσία στοιχείων αναδεικνύει τη βαρύνουσα ιδεολογική έμφαση με την οποία η κυπριακή πολιτεία τα επιφόρτισε. Επιπλέον, η ελλιπής τήρηση δεδομένων (ποιοτικών ή ποσοτικών) δημιουργούσε ένα διαχρονικό κενό στον τομέα της πολιτιστικής διαχείρισης στην Κυπριακή Δημοκρατία, το οποίο δυσκολεύει τη διεξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων σε σχέση με τις διαστάσεις και τη χρησιμότητα των φεστιβάλ στην οικονομία και την κοινωνία. Αυτό το κενό στέρησε τον τομέα από σοβαρά και πειστικά επιχειρήματα, τα οποία μπορούσαν να συμβάλουν στην αναβάθμιση του ενδιαφέροντος ιδιωτών για επενδύσεις-χορηγίες στη διοργάνωση εκδηλώσεων και πολιτιστικών φεστιβάλ. Εξαιρεση αποτέλεσαν τα φεστιβάλ που διοργάνωσαν το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου, η Εταιρεία Φεστιβάλ Όπερας Αφροδίτη και το Θέατρο «Ριάλτο», αφού τήρησαν αρχείο για τα οικονομικά των διοργανώσεων. Παρόλα αυτά, τα στοιχεία που εντοπίστηκαν στα αρχεία τους ήταν αποσπασματικά, αφού δεν αφορούσαν όλες τις διοργανώσεις και όλες τις εκδηλώσεις των θεσμών. Επίσης δεν έγινε διαχωρισμός στους αριθμούς προσέλευσης Ελληνοκύπριων και ξένων θεατών για να διαφανεί η συμβολή των διοργανώσεων στην αύξηση του φεστιβαλικού τουρισμού στο νησί.

#### **4. Νέες Προκλήσεις**

Από τον Ιούλιο του 1990, όταν η Κυπριακή Δημοκρατία αιτήθηκε για ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση μέχρι την πλήρη ένταξή της, τον Μάη του 2004, το κράτος είχε μια μοναδική ευκαιρία να αναβαθμίσει τις κρατικές δομές και διαδικασίες του εναρμονίζοντας τις με τις ευρωπαϊκές. Παρά ταύτα, οι πολιτικές δυνάμεις στην ελληνοκυπριακή κοινότητα φοβούμενες ότι οι μεταρρυθμίσεις περιόριζαν τη δυνατότητά τους να ενισχύουν τον

πολιτισμικό εθνικισμό αλλά και ευρύτερα να επηρεάζουν αποφάσεις σε σημαντικούς τομείς της δημόσιας ζωής, τήρησαν αρνητική στάση έναντι διοικητικών αλλαγών. Συγκεκριμένα εμποδίστηκε η εφαρμογή διαφανών διαδικασιών και η θέσπιση αντικειμενικών κριτηρίων στα διάφορα ζητήματα δημόσιας διοίκησης. Στην πραγματικότητα κυριάρχησε ο λεγόμενος «κυπριακός εγκλεισμός», χαρακτηριστικό γνώρισμα του οποίου ήταν, ανάμεσα σε άλλα, η αντίσταση σε αλλαγές, οι οποίες άγγιζαν και τα ζητήματα της πολιτιστικής πολιτικής. Στην εξεταζόμενη περίοδο (1960-2004) υπάρχουν ενδείξεις για κατάρτιση κάποιων επιτροπών με κλειστές διαδικασίες, όπου οι όροι και τα κριτήρια δεν ήταν αρκετά διαφανή. Αυτά τα συμπτώματα είχαν συχνά καθορίσει την επιλογή του προβαλλόμενου του πολιτιστικού αγαθού τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό.

Κόντρα στα κρατικά εμπόδια, το άνοιγμα της ευρωπαϊκής πολιτιστικής αγοράς στους Ελληνοκύπριους καλλιτέχνες λόγω της ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση τους έδωσε τη δυνατότητα να παρουσιάσουν τη δουλειά τους σε ένα ευρύτερο αγοραστικό κοινό. Έτσι σταδιακά μια σημαντική μερίδα της καλλιτεχνικής κοινότητας «ελευθερώθηκε» από τον οικονομικό και ιδεολογικό κλοιό της κρατικής χορηγίας και άνοιξε ο δρόμος προς μια νέα εποχή δημιουργίας, όπου «οι καλλιτέχνες αποδεσμεύονται από τους προσωπικούς αλλά και τους ομαδικούς μύθους της κοινότητάς τους».<sup>960</sup>

Η είσοδος ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων και φορέων τα πρώτα χρόνια της νέας χιλιετιδίας, είτε ως χορηγός είτε ως διοργανωτής φεστιβάλ ή εκδηλώσεων λειτούργησε, υποβοηθητικά στην αποδυνάμωση της ιδεολογικής χροιάς στο προβαλλόμενο πολιτιστικό αγαθό στο νησί. Ιδιωτικοί πολιτιστικοί οργανισμοί, όπως ο «Φάρος», το «Πάνθεον Πολιτιστικό Ίδρυμα», το Θέατρο «Ριάλτο» και το ΔΙΘΚ διοργάνωσαν φεστιβάλ στις παραστατικές τέχνες (σύγχρονος χορός, θέατρο), στην κλασική μουσική και στον κινηματογράφο σε συνθήκες μεγαλύτερης χειραφέτησης. Το γεγονός ότι είχαν τη δυνατότητα να διεκδικήσουν χορηγίες από τον ιδιωτικό τομέα, τους απάλλαξε από τον κλοιό της κρατικής χορηγίας και το βάρος της ευθύνης για διαμόρφωση συλλογικής ταυτότητας και ενίσχυσης του πολιτισμικού εθνικισμού, όπως συνέβαινε στις κρατικές διοργανώσεις. Τα τρία φεστιβάλ κινηματογράφου (Κινηματογραφικοί Ορίζοντες, Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ και Κινουμένων Σχεδίων Όψεις του Κόσμου, Φεστιβάλ Εναλλακτικού και Underground Κινηματογράφου Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου, Φεστιβάλ Πειραματικών Ταινιών και Κινουμένων Σχεδίων – Χperimental), τα δύο φεστιβάλ κλασικής μουσικής (Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου του Ιδρύματος «Φάρος», Φεστιβάλ Βερεγγάρια) όπως και το Φεστιβάλ

<sup>960</sup> Μιχαήλ, 2010. Ιωάννου, 1995: 260.

Σύγχρονου Χορού, Πλατφόρμα, που πραγματοποιήθηκαν μετά το 2000 αποτελούν παραδείγματα διοργανώσεων, τα οποία είχαν καλλιτεχνική ανεξαρτησία και επιδίωξαν την επικοινωνία των εκδηλώσεων τους με το κοινό. Εστίασαν στην αύξηση της προσέλευσης μέσα από τη διοργάνωση βιωματικών εργαστηρίων γνωριμίας του κοινού με μορφές τέχνης και διευκόλυναν τη συμμετοχή του σε εκδηλώσεις με φθινό ή ακόμη και δωρεάν εισιτήριο. Τέτοιες εκπαιδευτικές δράσεις δεν επιδίωξε να εφαρμόσει το κράτος λόγω της ενασχόλησής του με προτεραιότητες ιδεολογικής υφής, όπως αναλύθηκε νωρίτερα. Οι δράσεις των ιδιωτικών πολιτιστικών οργανισμών και φορέων σε εκπαιδευτικό επίπεδο πήγασαν από την πεποίθηση ότι με αυτό τον τρόπο δημιουργούσαν σταδιακά ένα δυνητικό κοινό που επέτρεπε μέσα από την πώληση εισιτηρίων την οικονομική επιβίωση των διοργανώσεων και εντέλει την ολική ανεξάρτησή τους από την κρατική χορηγία. Λόγω της μακροπρόθεσμης φύσης του προαναφερόμενου στόχου και της νεαρής ηλικίας των διοργανώσεων τους, στα επόμενα χρόνια θα διαφαινόταν, αν ο στόχος επιτυγχανόταν. Στις διοργανώσεις κλασικής μουσικής, όπως το Φεστιβάλ Κλασικής Μουσικής από το Ίδρυμα «Φάρος» και το Φεστιβάλ Βερεγγάρια, παρατηρήθηκαν από το 2001 και 2003 αντίστοιχα, δράσεις απευθυνόμενες σε μαθητές/τριες. Σε πρωινό χρόνο διοργανώθηκαν συναυλίες κλασικής μουσικής, έτσι ώστε να δίνεται η δυνατότητα σε σχολικούς πληθυσμούς να συμμετέχουν, καταργώντας τα οικονομικά και κοινωνικά εμπόδια που δυσκόλευαν μέχρι τότε την πρόσβασή τους στο πολιτιστικό αγαθό.

Οι αλλαγές στον διεθνή χώρο σε σχέση με την εμπορευματοποίηση της πολιτιστικής εμπειρίας και την ενεργό εμπλοκή του ιδιωτικού-επιχειρηματικού τομέα οδηγούν στην ανάγκη θέσπισης ουσιαστικών φοροαπαλλακτικών κινήτρων προς τους υποψήφιους επενδυτές (ιδιώτες και επιχειρήσεις) ώστε να ενθαρρυνθούν περαιτέρω οι επενδύσεις στον πολιτισμό. Η αναζήτηση ευκαιριών για πολιτιστική κατανάλωση και νέες εμπειρίες ψυχαγωγίας από Ευρωπαίους πολίτες ως αποτέλεσμα της βελτίωσης του βιοτικού τους επιπέδου εξαιτίας της αύξησης των μισθών και της αύξησης του ελεύθερου χρόνου με την καθιέρωση της οκτάωρης εργασίας,<sup>961</sup> δημιούργησε ένα νέο τομέα επενδυτικού ενδιαφέροντος. Οι εκπρόσωποι της Σχολής της Φρανκφούρτης αναφέρθηκαν στην αναδυόμενη «βιομηχανία της ψυχαγωγίας»,<sup>962</sup> όπου το πολιτιστικό αγαθό θεωρείται πλέον «εμπορεύσιμο ύλη»,<sup>963</sup> και έτσι ως ένα προϊόν προς πώληση μπορεί να προσελκύει το ενδιαφέρον επενδυτών για συμμετοχή σε πολιτιστικά projects. Ως εκ τούτου, παρατηρείται πολλαπλασιασμός των παραδειγμάτων ανάπλασης ή μετατροπής αστικών περιοχών (κυρίως μεγάλων κτηριακών συγκροτημάτων, όπως για παράδειγμα εγκαταλελειμμένων

---

<sup>961</sup> Hye-Kyung, 2005.

<sup>962</sup> Adorno, 1984: 72-78.

<sup>963</sup> Masao, 2010: 12.

συνοικιών ή βιομηχανικών κτηρίων) σε χώρους φιλοξενίας πολιτιστικών εκδηλώσεων. Η πραγματοποίηση νέων φεστιβάλ με την εμπλοκή επενδυτών γίνεται ακόμη πιο εφικτή καθιστώντας τα πολιτιστικό φαινόμενο της σύγχρονης εποχής και καταλύτες στη διαμόρφωση και ανανέωση της εικόνας της εκάστοτε πόλης με τις οικονομικές ωφέλειες από την αύξηση της μαζικής προσέλευσης επισκεπτών. Η Bernadette Quinn αναφέρει σχετικά ότι τα φεστιβάλ δεν αποτελούν απλώς στοιχεία του πολιτιστικού προφίλ μιας πόλης αλλά μπορούν να ενταχθούν στο οπλοστάσιό της για τη θεμελίωση της νέας της εικόνας, ώστε να διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους ανταγωνιστές της.<sup>964</sup> Η Rebecca Finkel επισημαίνει επίσης τη διασύνδεση των φεστιβάλ με την επιχειρηματικότητα, γεγονός που οδηγεί όλους τους συντελεστές πολιτιστικών διοργανώσεων στο να προσαρμόζουν τις ενέργειές του στα νέα οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα με κύρια έμφαση στις νέες τουριστικές στρατηγικές.<sup>965</sup>

Η ενεργότερη εμπλοκή ιδιωτών επενδυτών στην πολιτιστική παραγωγή ανοίγει σε τοπικό επίπεδο τον δρόμο προς ένα σύγχρονο εγχώριο μοντέλο πολιτιστικής διακυβέρνησης, το οποίο με κύριο χαρακτηριστικό τον αποκεντρωτικό του χαρακτήρα μπορεί να αντιμετωπίσει τις πολλαπλές μελλοντικές προκλήσεις. Η παρουσία των ιδιωτικών πολιτιστικών φορέων και οργανισμών είτε ως χορηγός είτε ως φορέας διοργάνωσης ή εκδηλώσεων μπορεί να προσφέρει επίσης περισσότερες επιλογές βιοπορισμού στην εγχώρια καλλιτεχνική κοινότητα αλλά και συνθήκες ελευθερίας για τη δημιουργία της, αφού το κράτος θα περιοριστεί στον συμβουλευτικό και τον εποπτικό του ρόλο.

Η οικονομική κρίση που προέκυψε στην Κυπριακή Δημοκρατία τον Μάρτιο του 2013 έφερε στο προσκήνιο την επιτακτική ανάγκη εκσυγχρονισμού της εγχώριας πολιτιστικής διακυβέρνησης ώστε να γίνουν εξοικονομήσεις πόρων. Ειδικότερα στον τομέα της διαχείρισης των πολιτιστικών φεστιβάλ αναγκαία θεωρείται πλέον η θέσπιση κριτηρίων και προαπαιτούμενων ώστε το κράτος να χορηγεί τοπικές φεστιβαλικές διοργανώσεις με ένα αξιόλογο επίπεδο εκδηλώσεων που να ικανοποιούν αισθητικά και καλλιτεχνικά τόσο το εγχώριο όσο και το ξένο κοινό. Η στρέβλωση που παρατηρείται, ιδιαίτερα μετά το 2004, με την παρουσία μιας πληθώρας φεστιβάλ, τα οποία η χώρα δεν μπορεί επ' αόριστο να συντηρεί λόγω του μικρού αριθμητικά κοινού, δύναται να διορθωθεί μέσω του εκσυγχρονισμού του μοντέλου πολιτιστικής διακυβέρνησης και τις θεσμοθέτησης διαδικασιών διαφάνειας στον τρόπο χρηματοδότησής τους.<sup>966</sup> Μέσα από

---

<sup>964</sup> Quinn, 2005: 927.

<sup>965</sup> Finkel, 2006: 1. Prentice, Anderson, 2003. Quinn, 2005: 927-943. Boyle, Joham, Abdullah, 2010.

<sup>966</sup> Σχετικά με το φαινόμενο της ραγδαίας αύξησης των φεστιβάλ στην Ευρώπη, ο Hobsbawm αναφέρει ότι, «τα φεστιβάλ τον 21<sup>ο</sup> αιώνα φυτρώνουν σαν τα κουνέλια» και συχνά χωρίς ουσιαστικό λόγο και νόημα. Hobsbawm, 2013: 48.



μια διαδικασία αυτορρύθμισης, η οποία περιλαμβάνει άλλοτε την αυτοκατάργηση φεστιβαλικών θεσμών και άλλοτε την αναδιάρθρωση των λειτουργικών τους δομών, θα διαφανεί ποιοι από τους θεσμούς είναι εφικτό να συνεχίσουν να υπάρχουν και ποιοι όχι. Στο ανταγωνιστικό περιβάλλον που συνεχώς διαμορφώνεται, καλύτερες προϋποθέσεις επιβίωσης έχουν τα φεστιβάλ, στα οποία οι διοργανωτές κάνουν αποτελεσματική προβολή (marketing) των εκδηλώσεών τους και έτσι να προσελκύουν ικανοποιητικό αριθμό θεατών. Κανείς όμως δεν μπορεί να εγγυηθεί τη βελτίωση ή την ανανέωση των αισθητικών προσλήψεων του κοινού από τις εκδηλώσεις των ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων, ειδικά όταν ο αγώνας για την επιβίωσή τους ή η επιδίωξη του κέρδους μέσα σε ένα ανταγωνιστικό περιβάλλον καθοδηγεί τις ενέργειές τους.

Η πρώην διευθύντρια των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Ελένη Νικήτα, εντόπισε την ανάγκη αναθεώρησης του μοντέλου πολιτιστικής διακυβέρνησης στην Κυπριακή Δημοκρατία, εστιάζοντας στις αναφορές της στις αδυναμίες του όπως η απουσία συντονισμού δράσεων ανάμεσα στους διάφορους λειτουργούς των Πολιτιστικών Υπηρεσιών εξαιτίας των διαρθρωτικών δομών του τμήματος και της απουσίας σαφών και ορθολογιστικών διαδικασιών στη διεκπεραίωση εργασιών.<sup>967</sup> Τα ζητήματα που προκύπτουν από την εφαρμογή ενός αναχρονιστικού μοντέλου πολιτιστικής διαχείρισης δύνανται να λυθούν μόνο με νομοθετικές παρεμβάσεις από την εκτελεστική και τη νομοθετική εξουσία. Όμως, οι δύο εξουσίες αποδείχθηκαν απρόθυμες να προωθήσουν τη θεσμοθέτηση αλλαγών. Άρθρο στην εφημερίδα *Φιλελεύθερος* εύστοχα επισημαίνει ότι, «ατυχήσαμε να ζούμε σε μια χώρα που οι πολιτικοί δεν βλέπουν πέρα από τη μύτη τους [...] τουλάχιστον όσον αφορά την καλλιτεχνική και πολιτιστική δημιουργία. Ποτέ μια κυβέρνηση δεν ένταξε σοβαρά την πολιτιστική πολιτική στις προτεραιότητές της».<sup>968</sup> Οι κυβερνήσεις της περιόδου 1960-2004 λειτούργησαν ανασταλτικά στην αλλαγή του τρόπου διαχείρισης του πολιτισμού και έτσι η χώρα παρέμεινε χωρίς μια – αυτόνομη – ενιαία πολιτική στον πολιτισμό. Οι πλείστες πολιτιστικές δράσεις αποτέλεσαν ένα πρόχειρο υπολογισμό πρακτικών, ο οποίος στόχευσε στη διατήρηση της ευχέρειας του κράτους να προβάλλει τον ελληνοκεντρικό πολιτισμικό εθνικισμό στο πολιτιστικό αγαθό. Οι σύγχρονες πολιτισμικές και οικονομικές τάσεις στον διεθνή χώρο που προέτασαν τη διαχείριση του πολιτισμού με γνώμονα την ανάπτυξη της εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας, την επικοινωνία της με το κοινό – ξένο και κυπριακό – αλλά και την αποκόμιση οικονομικού κέρδους, πήραν εκ νέου αναβολή.

<sup>967</sup> Σχετική κριτική στις αναχρονιστικές δομές των Πολιτιστικών Υπηρεσιών άσκησε η πρώην διευθύντριά τους Ελένη Νικήτα, στο βιβλίο της *Υπηρεσία Ενιαίας Πολιτιστικής Διακυβέρνησης, Μια Πρόταση για Αναβάθμιση του συστήματος Διακυβέρνησης του Πολιτισμού στην Κύπρο*. Να σημειωθεί όμως ότι στη διάρκεια της διεύθυνσής της δεν εκδήλωσε τέτοια κριτική για τις δομές και τη λειτουργία των Πολιτιστικών Υπηρεσιών.

<sup>968</sup> Σχίζα, 2011f: 42.

Οι διαπιστώσεις από την παρούσα έρευνα σε συνδυασμό με τις πολιτικές εξελίξεις αναφορικά με τις εν εξελίξει προσπάθειες για επίλυση του «κυπριακού ζητήματος» δημιουργούν επιπλέον προκλήσεις για τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει ο πολιτισμός και ειδικότερα τα πολιτιστικά φεστιβάλ – λόγω του στοιχείου του θεάματος που ενέχουν – στη βελτίωση των σχέσεων ανάμεσα στις δύο κοινότητες. Οι αλλαγές στο πολιτειακό μοντέλο που ενδεχομένως να καταλήξουν σε μια ομοσπονδία οδηγούν στην ανάγκη να διαμορφωθεί ένα νέο πολιτισμικό προφίλ, όπου το πολιτιστικό αγαθό να είναι ιδεολογικά πιο ουδετεροποιημένο από το υφιστάμενο και οι αξιόλογες δημιουργικές δυνάμεις της χώρας προερχόμενες και από τις δύο κοινότητες να έχουν τη δυνατότητα να προβάλλουν τη δημιουργία τους. Σε αυτό το πλαίσιο, η διοργάνωση δικοινοτικών εκδηλώσεων μπορεί να αποτελέσει ευκαιρία για την έναρξη ενός διαλόγου ανάμεσα σε καλλιτέχνες, Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους. Επιπλέον, οι δικοινοτικές αυτές συνεργασίες δύνανται να εκκινήσουν με ένα ομαλό τρόπο τη διαδικασία σταδιακής αποδόμησης συλλογικών-εθνικών μύθων, οι οποίοι τα προηγούμενα χρόνια δίχασαν τις δύο κοινότητες. Με άξονα την καλλιέργεια του σεβασμού στη διαφορετικότητα, την αποδοχή και την ανάδειξη της κυπροκεντρικής διάστασης της συλλογικής ταυτότητας των δύο κοινοτήτων, τα πολιτιστικά φεστιβάλ μπορούν να συμβάλουν ουσιαστικά στη δόμηση της νέας εικόνας των Κυπρίων για τον εαυτό τους και τη νέα «φανταστική κοινότητά» τους. Απώτερος στόχος είναι οι δύο κοινότητες να μπορέσουν να δουν τους εαυτούς τους ως μέλη ενός «κυπριακού έθνους», οριστικά απαλλαγμένο από τις ζημιωγόνες εξαρτήσεις από τις δύο «μητέρες-πατρίδες». Η έκβαση του εγχειρήματος για πολιτειακή συγκυβέρνηση, Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, στο πλαίσιο μιας ενδεχόμενης ομοσπονδιακής λύσης του πολιτικού ζητήματος, εξαρτάται σημαντικά από την προετοιμασία των μελών των δύο κοινοτήτων και τον βαθμό ταύτισής τους με τη νέα κυπριακή πολιτισμική ταυτότητα και «εθνότητα». Σε αυτή την πορεία, ο ρόλος της πολιτιστικής διαχείρισης είναι καίριος.

## **5. Νέα Ερωτήματα και Αφετηρία για Μελλοντική Έρευνα**

Το αντικείμενο της παρούσας έρευνας αποτελεί σημαντικό κομμάτι του σύγχρονου πολιτιστικού γίγνεσθαι της Κύπρου. Τα ερευνητικά ερωτήματα που απαντήθηκαν συμβάλλουν στην ουσιαστική κατανόηση της πολιτισμικής και εθνικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων σήμερα. Ταυτόχρονα, αποτελούν εφελτήριο για νέα έρευνα σε ειδικότερες ερευνητικές περιοχές που θα αναλύσουν το πολυδιάστατο δυναμικό της εγχώριας πολιτισμικής παραγωγής και διαχείρισης. Ενδεικτικά, μια ερευνητική περιοχή είναι η συμβολή των κρατικών πολιτιστικών φεστιβάλ στην οικονομία της χώρας μέσω

της αύξησης του φεστιβαλικού τουρισμού και των επενδύσεων στον πολιτιστικό τομέα. Μέσα από απτά οικονομικά στοιχεία, ο σχεδιασμός μελλοντικών δράσεων μπορεί να έχει ουσιαστικότερα αποτελέσματα αναφορικά με τη διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ αφού θα ενισχυθεί το ρεύμα του πολιτιστικού τουρισμού στο νησί. Η διερεύνηση του ενδεχόμενου ένταξής τους στο στρατηγικό σχεδιασμό του Κυπριακού Οργανισμού Τουρισμού (ΚΟΤ) μπορεί να αναδείξει τη σημασία των φεστιβαλικών διοργανώσεων στη δημιουργία του brand της χώρας με τις ανάλογες οικονομικές και πολιτισμικές ωφέλειες.

Έχοντας υπόψη ότι τα εμπειρικά στοιχεία της έρευνας καλύπτουν τις φεστιβαλικές διοργανώσεις που πραγματοποιήθηκαν στην ελληνοκυπριακή κοινότητα προκύπτει η ανάγκη για διεξαγωγή μιας συγκριτικής διαπολιτισμικής έρευνας που να αφορά στα πολιτιστικά φεστιβάλ στην τουρκοκυπριακή κοινότητα. Η συλλογή στοιχείων για τα πολιτιστικά φεστιβάλ των δύο κοινοτήτων θα καθιστούσε εφικτή τη σύγκριση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν οι διοργανώσεις για την τροφοδότηση και εμπέδωση συγκεκριμένων στάσεων στα ζητήματα διαμόρφωσης της συλλογικής τους ταυτότητας. Ενδιαφέρον έχει επίσης η σύγκριση των πρακτικών και τακτικών που χρησιμοποίησαν ευρύτερα οι πολιτικές ηγεσίες τους αλλά και οι λεγόμενες «μητέρες-πατρίδες», την επίμαχη περίοδο της εθνικιστικής έξαρσης, με στόχο την ενίσχυση του πολιτισμικού εθνικισμού εντός της καθεμιάς. Οι διαπιστώσεις από μια δικοινοτική πολιτιστική έρευνα ενδέχεται να υποβοηθήσουν την εκκίνηση μιας αυτοκριτικής στα σχετικά ζητήματα, απότοκο της οποίας μπορούσαν να είναι πιθανές συνεργασίες πολιτιστικών οργανισμών από τις δύο κοινότητες με στόχο την προσέγγιση των δύο πλευρών.

Σημαντικό ερευνητικό ενδιαφέρον εντοπίζεται, επίσης, στη διεξαγωγή συγκριτικών διαπολιτισμικών ερευνών με άλλες χώρες που έχουν παρόμοια ιστορικά ή/και πολιτιστικά χαρακτηριστικά με την Κύπρο και διοργάνωσαν φεστιβάλ ή χρησιμοποίησαν ευρύτερα το πολιτιστικό αγαθό για εξυπηρέτηση ιδεολογικών κυρίως σκοπιμοτήτων. Για παράδειγμα, χώρες της Κοινοπολιτείας οι οποίες βίωσαν τη βρετανική αποικιοκρατική διακυβέρνηση και εμφάνισαν εθνικιστικές εξάρσεις στο εσωτερικό τους, ενδεχομένως να παρουσιάζουν ενδιαφέρον αναφορικά με τον τρόπο χρησιμοποίησης του πολιτιστικού αγαθού στην εδραίωση συλλογικής ταυτότητας κατά τη μετανεξαρτησιακή και μετα-αποικιακή περίοδο τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, για παράδειγμα, η σύγκριση της Κύπρου με την περίπτωση της γειτονικής Μάλτας, μια χώρα που όπως και η Κύπρος βίωσε τη βρετανική αποικιοκρατία και αντιμετώπισε μετά την ανεξαρτησία της διάφορα διλήμματα στα ζητήματα ταυτότητας.<sup>969</sup> Στην προσπάθεια εντοπισμού στοιχείων σχετικά με τη

---

<sup>969</sup> Cremona, 2008: 118-144. Η θεατρολόγος Ann Vicki Cremona συζητά τη διαμάχη που προέκυψε στο μαλτέζικο θέατρο εξαιτίας των θεμάτων ταυτότητας. Το δίλημμα της χρήσης της μαλτέζικης ή της αγγλικής γλώσσας τόσο στη

διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ στη Μάλτα πραγματοποιήθηκε συνέντευξη με τον πρώην καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Μάλτας.<sup>970</sup> Μερικές αναφορές που προέκυψαν από τη συνέντευξη, η οποία δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση συγκριτική ανάλυση του φεστιβαλικού τοπίου ανάμεσα στα δύο νησιά, αφήνουν υποσχέσεις για ενδιαφέροντα στοιχεία σε μελλοντικές διαπολιτισμικές ερευνητικές προσπάθειες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το ενδεχόμενο διεξαγωγή μιας συγκριτικής διαπολιτισμικής μελέτης ανάμεσα σε Κύπρο και Επτάνησα με εστίαση στην επίδραση που είχε η επιβολή της κυρίαρχης αφήγησης του μητροπολιτικού κέντρου (Αθήνας) στην εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία τους. Η ενσωμάτωση των Επτανήσων στο ελληνικό κράτος (1864) και οι πολιτικές και πολιτιστικές πιέσεις που δέχθηκαν από το «εθνικό κέντρο», όπως έγινε και στην περίπτωση της Κύπρου, ενδέχεται να καταδείξουν ενδιαφέροντα στοιχεία και για τις φεστιβαλικές διοργανώσεις.

---

γραφή όσο και στο ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων δίνει το στίγμα μιας ευρύτερης σύγκρουσης που διεξαγόταν στο εσωτερικό της χώρας γύρω από τα θέματα πολιτισμικής ταυτότητας. Αυτή η ιδεολογική σύγκρουση κυριάρχησε στην πολιτική σκηνή από το 1964, όταν η Μάλτα απέκτησε την ανεξαρτησία της από τους Βρετανούς, και εξακολούθει μέχρι σήμερα να υφίσταται παρά τις αλλαγές με την ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση (2004). Παρόλα αυτά, η περίπτωση της Κύπρου διαφοροποιείται από αυτή της Μάλτας και καθίσταται από μόνη της ξεχωριστή λόγω της παρουσίας μιας άλλης εθνοτικής ομάδας, της τουρκοκυπριακής, με τις ιδεολογικές, πολιτιστικές και πολιτικές διαμάχες να καθίστανται ακόμη πιο πολύπλοκες.

<sup>970</sup> Η συνέντευξη έγινε μέσω skype με τον Mario Frendo, Επίκουρο Καθηγητή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Μάλτας, στις 1.12.2014. Ο Frendo διετέλεσε νωρίτερα καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Μάλτας, ένα κρατικό φεστιβάλ, διοργανωμένο από το Συμβούλιο Τεχνών (Arts Council) της Μάλτας. Σύμφωνα με τον Frendo, τα κρατικά φεστιβάλ τεχνών στη Μάλτα δέχονται ισχυρές πολιτικές πιέσεις από το Συμβούλιο Τεχνών της χώρας, ένα θεσμικό σώμα διορισμένο από την εκάστοτε κυβέρνηση που βρίσκεται στην εξουσία. Συνεπώς, οι αποφάσεις του είναι συναφείς με τις εκάστοτε κυβερνητικές προτεραιότητες και ανάλογα διαφοροποιείται ο τρόπος κατανομής της κρατικής επιχορήγησης στους διάφορους πολιτιστικούς φορείς και θεσμούς. Η κυβέρνηση της Μάλτας, μέσω του επίσημου θεσμικού της οργάνου, έχει εφαρμόσει διαδικασίες, ώστε να οριοθετεί τους πολιτιστικούς φορείς από τον ιδιωτικό τομέα στο πλαίσιο των ιδεολογικών επιδιώξεών της, όπως έχει συμβεί και στην περίπτωση της Κύπρου. Η ταύτιση των πολιτικών τεκταινομένων με τις πολιτικές σκοπιμότητες αποτελεί μια πρώτη κοινή διαπίστωση στις δύο χώρες. Επίσης το πληθυσμιακά μικρό μέγεθος των δύο νησιών αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο οι αποφάσεις στον πολιτισμό να χρησιμοποιήθηκαν για την ενίσχυση του πελατειακού κράτους και τη διατήρηση της επιρροής των πολιτικών δυνάμεων στην κοινωνία.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Βασικός πυρήνας της παρούσας διατριβής ήταν η ανάδειξη των πολλαπλών ρόλων των πολιτιστικών φεστιβάλ στην Κύπρο (όσον αφορά στην ελληνοκυπριακή κοινότητα), με εστίαση στη δημιουργία συλλογικής ταυτότητας ή/και κοσμοπολίτικης/διεθνούς ταυτότητας, την αναζήτηση αναγνώρισης σε πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο από άλλα κράτη και τέλος την αποκόμιση οικονομικών ωφελειών μέσα από την αξιοποίηση των διοργανώσεων ως μέρος της τουριστικής εμπειρίας που προσφερόταν στους ξένους επισκέπτες.

Από το εμπειρικό υλικό διαφάνηκε η προσήλωση των διοργανωτών κρατικών φεστιβάλ στην ενίσχυση της συλλογικής ταυτότητας και μνήμης των Ελληνοκυπρίων μέσα από την προβολή του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στις εκδηλώσεις. Ως εκ τούτου, το ρεπερτόριο των διοργανώσεων διαμορφωνόταν σε συνάρτηση με τα τεκταινόμενα στο πολιτικό και στο ιδεολογικό επίπεδο. Κατά συνέπεια, η υπέρμετρη πολιτική χροιά που αποδόθηκε σε αυτές είχε καταλυτικό αντίκτυπο στην υλοποίηση ή μη των πολλαπλών ρόλων που αυτές επιτέλεσαν στην κοινωνία. Το «excess of the political», όπως το αποκαλούν οι Costas Constantinides και Yiannis Papadakis για να περιγράψουν το πολιτικό βάρος που επωμίστηκαν οι κυπριακές κινηματογραφικές παραγωγές με αρνητικές επιπτώσεις στο καλλιτεχνικό και το αισθητικό τους αποτέλεσμα,<sup>971</sup> ίσχυσε και στην περίπτωση των εγχώριων κρατικών πολιτιστικών φεστιβάλ. Έτσι υπό τη σκιά μιας πολιτικής αποστολής που τους χρεώθηκε, οι πλείστες διοργανώσεις δεν μπόρεσαν να παρουσιάσουν ένα πρόγραμμα εκδηλώσεων βασισμένο σε αμιγώς ποιοτικά αισθητικά κριτήρια και το κοινό δεν είχε πάντα την ευκαιρία να αποκομίσει σημαντικές καλλιτεχνικές εμπειρίες από αυτές.

Η αίσθηση της τουρκικής απειλής που αισθάνθηκαν οι Ελληνοκύπριοι ιδιαίτερα μετά την αποχώρηση των Τουρκοκυπρίων από το συνεταιρικό κράτος, την εισβολή του 1974 και ακολούθως το 1983 με την παράνομη ανακήρυξη του κατεχόμενου μέρους της Κύπρου σε κράτος (ψευδοκράτος), οδήγησε στην αναζήτηση της αναγνωρισιμότητας του κυπριακού κράτους από άλλα κράτη. Τα κρατικά πολιτιστικά φεστιβάλ, όμως, δεν αξιοποιήθηκαν από την επίσημη πολιτεία προς αυτή την κατεύθυνση αφού απευθύνθηκαν αποκλειστικά στο εγχώριο κοινό με στόχο την ενίσχυση της ελληνοκεντρικής πολιτισμικής ταυτότητάς του. Η αναγνώριση της περιφέρειας (Κύπρου) από άλλες πολιτιστικές μητροπόλεις επιχειρήθηκε να επέλθει κυρίως μέσα από τη συμμετοχή Ελληνοκυπρίων

---

<sup>971</sup> Constantinides, Papadakis, 2014: 122, 144-147.

καλλιτεχνών σε διεθνείς εικαστικές συναντήσεις και μέσα από την παγκόσμια και πολυετή περιοδεία της αρχαιολογικής έκθεσης των «Θησαυρών της Κύπρου» (1967-1972).

Η επίσημη πολιτεία αντιμετωπίζοντας τα εγχώρια πολιτιστικά φεστιβάλ ως εργαλεία ενίσχυσης της συλλογικής συνείδησης των Ελληνοκυπρίων δεν μπόρεσε να διακρίνει και να επενδύσει στη διασύνδεσή τους με την οικονομία στο πλαίσιο της αύξησης του φεστιβαλικού-πολιτιστικού τουρισμού στο νησί. Αυτή η παράμετρος αναδείχθηκε πιο αποτελεσματικά από τους ιδιωτικούς πολιτιστικούς οργανισμούς μετά την είσοδο στη νέα χλιετία και άνοιξε την προοπτική ώστε μελλοντικές διοργανώσεις φεστιβάλ να έχουν τη μορφή επιχειρηματικής δραστηριότητας.

Τα εγχώρια κρατικά πολιτιστικά φεστιβάλ δεν είχαν την ευκαιρία επίσης να λειτουργήσουν ως διαμορφωτές μιας κοσμοπολίτικης ατμόσφαιρας για τους κατοίκους του νησιού. Μοναδική περίπτωση φεστιβαλικής διοργάνωσης που επιδίωξε ανοίγματα προς τον κοσμοπολιτισμό ήταν το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού, αν και αυτή η εξέλιξη δεν αποτελούσε πρωτοβουλία του κράτους αλλά μιας τοπικής αρχής (Δήμου Λεμεσού). Ιδεολογικοί και πολιτικοί αυτοπεριορισμοί της επίσημης πολιτείας που σχετίζονται με την άποψη ότι η Κύπρος ανήκει πολιτιστικά στην Ευρώπη, εμπόδισαν την καλλιέργεια ενός κλίματος αποδοχής, συνδιαλλαγής και συνύπαρξης με οτιδήποτε θεωρήθηκε ως εκτός του ευρωπαϊκού/Δυτικού πλαισίου. Ο ευρωκεντρικισμός αυτός, σύμφωνα με τον οποίο οι Ελληνοκύπριοι αυτο-προσδιορίζονται ως αναπόσπαστο μέρος του ευρωπαϊκού πολιτισμού λόγω της ελληνοκεντρικής ταυτότητάς τους, προέβαλε εμπόδια στον διάλογο και τη συν-δημιουργία με άλλες πολιτισμικές ετερότητες εκτός Ευρωπαϊκής Ένωσης.<sup>972</sup> Παρόλο που η γεωγραφική θέση της Κύπρου θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μια εξαιρετική ευκαιρία για επικοινωνία και ανταλλαγή με χώρες της Αφρικής, της Ασίας και της Μέσης Ανατολής, αυτό δεν έχει ως τώρα συμβεί. Η παρουσία μεταναστών και άλλων μειονοτήτων στο νησί και ο πολιτιστικός πλούτος που φέρνουν μαζί τους παραγκωνίζονται από την πολιτεία, η οποία βλέπει διστακτικά και μάλλον καχύποπτα τη διαφορετικότητά τους, παραμένοντας προσκολλημένη στον ελληνοκεντρισμό και τον ευρωκεντρισμό της. Ο Christopher Gordon ήδη από το 2004 επισήμανε την ανάγκη όπως στο πλαίσιο μιας νέας πολιτιστικής διακυβέρνησης στην Κυπριακή Δημοκρατία ενθαρρυνθεί η ενεργότερη εμπλοκή ομάδων, όπως μεταναστών και νέων, σε πολιτιστικές δράσεις. Με αυτό τον τρόπο υποστήριξε πως θα εμπλουτιζόταν το πολιτιστικό πεδίο και θα δημιουργούνταν συνθήκες εκδημοκρατικοποίησης και συμμετοχικότητας των πολιτών στο πολιτιστικό αγαθό.<sup>973</sup>

---

<sup>972</sup> Argyrou, 1996: 39, 43, 48.

<sup>973</sup> Gordon, 2004: 21.

Πρόσφατη περίπτωση δημιουργικής συνδιαλλαγής με άλλες πολιτισμικές ετερότητες, εκτός κρατικής επιρροής, αποτελούν οι διάφορες δράσεις που διοργανώνονται στο Σπίτι της Συνεργασίας (Home for Cooperation), το οποίο βρίσκεται απέναντι από το Λήδρα Πάλας, στη λεγόμενη Νεκρή Ζώνη. Ο χώρος αυτός, από το 2011 αποτελεί τον τόπο συνάντησης της κοινωνίας των πολιτών από τις δύο κοινότητες και άλλες μειονότητες που ζουν στο νησί και προωθεί την ειρήνη, την επικοινωνία και τον διαπολιτισμικό διάλογο. Από το 2014 οι διαχειριστές του Σπιτιού διοργανώνουν ένα φεστιβάλ παραστατικών τεχνών με την ονομασία Buffer Fringe Performing Arts Festival. Η διοργάνωση αφήνει υποσχέσεις για τη σταδιακή αλλαγή προτύπου που ενδέχεται να επέλθει στο νησί και αποτελεί την πιο έμπρακτη απόδειξη της ιδέας ότι σε οριακές θέσεις, όπως η Νεκρή Ζώνη, η νέα δημιουργία, ο εναλλακτικός λόγος και οι νέες πολιτισμικές ταυτότητες μπορούν να αναζητηθούν και εντέλει να αναδυθούν.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση:

- Αγγελίδης, Α. (2010, Δεκέμβριος 12). Το δίκαιο της Ανάγκης, *Σημερινή*: [www.sigmalive.com/simerini/politics/239707/](http://www.sigmalive.com/simerini/politics/239707/) (ανάρτηση 29.12.2010).
- Αγγελίδης, Σ. (1962, Αύγουστος 30). Το φολκλοριστικό Φεστιβάλ της Αδριατικής, *Χαραυγή*, σ. 1, 5.
- Αγγελίδου, Κ. (1994, Αύγουστος 13). Επιστολή Υπουργού Παιδείας και Πολιτισμού, Κλ. Αγγελίδου προς Πολιτιστικές Υπηρεσίες, φάκελος Π.Υ. (Μ.Υ.) 179/69/10<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Αγγελίδου, Κ. (1995, Αύγουστος 14). Απαντητική επιστολή στον Δήμαρχο Πάφου για το ζήτημα της μη περίληψης της Πάφου στα ΚΥΠΡΙΑ, φάκελος Π.Υ.179/69/7<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Αγωγή μελών Νεοκυπριακού Συνδέσμου. (1988, Μάρτιος 24). *Αγών*, σ. 5.
- Αδαμίδης, Μ. (2004). *Σύνταγμα της Δημοκρατίας της Κύπρου*. Λευκωσία Κυβερνητικό Τυπογραφείο.
- Α.Η.Κ.: Έχει να παίρνει 152 εκατομμύρια. (2003, Ιούνιος 17). *Πολίτης*, σελ. 4.
- Αθανασιάδης, Σ. (2007). Οι σχέσεις Ελληνοκυπρίων – Τουρκοκυπρίων τον 20<sup>ov</sup> αιώνα. Στο *Η Κύπρος στον 20<sup>ov</sup> αιώνα (εκκλησία, εκπαίδευση – παιδεία, επιδράσεις των ξένων, αρχαιολογία, λογοτεχνία, σχέσεις Ελληνοκυπρίων – Τουρκοκυπρίων, Πολιτική Εξέλιξη, Κοινωνία, Τοπική Αυτοδιοίκηση)* (σσ. 71- 84). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Αι παραστάσεις του Αθηναϊκού Θιάσου. (1963, Σεπτέμβριος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Αιμιλιανίδης, Α. (2006). *Η Υπέρβαση του κυπριακού συντάγματος*. Αθήνα: Σάκκουλα.
- Αιμιλιανίδης, Α. (2010). Το σύνταγμα της Κυπριακής Δημοκρατίας. Στο Π. Παπαπολυβίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας - Η δεκαετία της εγκαθίδρυσης*, (τ. 1, σσ. 32-37). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Αϊντα στο νησί της Αφροδίτης. (2004, Ιούνιος 17). *Φιλελεύθερος*: [www.philenews.com](http://www.philenews.com). (ανάκτηση 21.7.2010).
- Αλεξανδρή, Α., κ.α. (2000). Εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις και η ευρωπαϊκή πορεία της Κύπρου, 1974-1988. Στο Ε. Κωφός (επιμ.). *Εγκυκλοπαίδεια Ιστορία του Ελληνικού Έθνους Σύγχρονο Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τ. ΙΣΤ', σσ.484-503). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Αλεξάνδρου, Χ. (2012). Η ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Κύπρου μέσα από τα ΜΜΕ Λευκωσία: σημειώσεις Α.Π.Κ.



- Άλλοι 27 Κύπριοι θα σπουδάσουν με υποτροφίες εις Ηνωμ. Πολιτείες. (1963, Σεπτέμβριος 19). *Μάχη*, σ. 6.
- Αναβαθμίζεται η Ελλαδική πολιτιστική παρουσία στο Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού. (1990, Φεβρουάριος 7). *Φιλελεύθερος*, σ. 9.
- Αναγιωτού, Μ. (2008). Λεμεσός. Στο Βρυωνίδη – Γιάγκου, Μ., (επιμ.), *Χορδαί και Οργάνοι, Διασκέδαση και Ψυχαγωγία στην Κύπρο από την Αρχαιότητα μέχρι την Ανεξαρτησία* (σσ. 268-332). Λευκωσία: Πολιτιστικό Laiki Marfin Bank.
- Ανάγκη για κάποιους κοινούς μύθους, ανακοίνωση – παρέμβαση του Νεοκυπριακού Συνδέσμου. (2000, Φεβρουάριος 6), Αρχείο Νεοκυπριακού Συνδέσμου.
- Αναγνωστοπούλου, Σ. (2004). *Τουρκικός Εκσυγχρονισμός, Ισλάμ και Τουρκοκύπριοι στη δαιδαλώδη διαδρομή του κεμαλισμού*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Αναμένεται κάθοδος του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος εις Κύπρον. (1967, Ιανουάριος 29). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Ανανεούται η εμπορική συμφωνία Κύπρου και Ανατολικής Γερμανίας. (1968, Φεβρουάριος, 16). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Αναξαγόρα, Ν. (1990). Ιστορική αναφορά της για τα 25χρονα του Διεθνούς Καλλιτεχνικού Φεστιβάλ του Δήμου. Στο Πρόγραμμα Φεστιβάλ Λεμεσού 1990. Λεμεσός: Δήμου Λεμεσού.
- Αναστασιάδης, Χ. (2011). *Πολιτιστική Πολιτική της Κύπρου*. Λευκωσία: ΜΑΜ.
- Ανδρέας Μαυρομάτης: πρέπει να πεθάνεις για να σε τιμήσουν. (1995, Φεβρουάριος 12). *Φιλελεύθερος*, σ. 35.
- Ανδρέου, Τ. (2009). *ΛΕΜΕΣΟΣ, Αναδρομή Μνήμης*. Λεμεσός: Νόστος.
- Ανδρονίκου, Γ., Τοφαρή, Α., Φλωρέντζου, Φ. (2000). *Ψηφίσματα Βουλής των Αντιπροσώπων της Κυπριακής Δημοκρατίας από το 1960-2000*. Λευκωσία: Υπηρεσία Ερευνών, Μελετών και Εκδόσεων Βουλής Αντιπροσώπων.
- Ανδρονίκου, Γ. (2010). *50 χρόνια κυπριακού κοινοβουλίου*. Λευκωσία: Υπηρεσία Ερευνών, Μελετών και Εκδόσεων Βουλής Αντιπροσώπων.
- Ανθίας, Τ. (1946, Ιούλιος 13). Το SOS του κυπριακού θεάτρου, *Ανεξάρτητος*, σ. 2.
- Ανοίγει απόψε το Φεστιβάλ Αφροδίτη. (2001, Αύγουστος 31). *Φιλελεύθερος*. Από [www.philenews.com](http://www.philenews.com). (ανάκτηση 24.6.2001).
- Ανοίγματα στην Ελλάδα κάνει ο ΘΟΚ. (1994, Ιανουάριος 29). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Άνοιξε το φεστιβάλ των Πλατρών. (1986, Αύγουστος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 16.
- Αντί – θέση. (2002, Οκτώβριος). *Επί Σκηνής*, τ. 2, σ. 42.
- Ανώνυμος. (2003, Αύγουστος 17). Επιστολή προς Διευθυντή Πολιτιστικών Υπηρεσιών, φάκελος 14.4.15.3/4. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

- Από τη Βιέννη στην Κύπρο. (2002, Απρίλιος 4). *Φιλελεύθερος*, σ. 22.
- Από την παράστασιν των Περσών. (1966, Αύγουστος 30). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Απολογισμός Μορφωτικής Υπηρεσίας για τα έτη 1970-1973. (1973, Σεπτέμβριος 23). *Μάχη*, σ. 6.
- Αποτελεί εθνικήν υπηρεσίαν μεγίστης σημασίας η καθιέρωσις Εβδομάδος Αρχαίας Τραγωδίας. (1963, Σεπτέμβριος 28). *Ελευθερία*, σ. 1.
- Απόψε στη Λεμεσό η βραδιά τουρκοκυπριακής ποίησης προοδευτικής ποίησης. (1986, Νοέμβριος 20). *Φιλελεύθερος*.
- Αργυρίδης, Β. (1999). *Η πολιτιστική ζωή στην Κύπρο σήμερα, η μουσική*. Διαλέξεις Λαϊκού Πανεπιστημίου Λευκωσίας, Δήμος Λευκωσίας, Λευκωσία, σσ. 134-137.
- Άρισται οι παραστάσεις του μπαλέτου Κομισιέ της Όπερας του Βερολίνου. (1971, Μάρτιος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Αρχαίο Ελληνικό Δράμα 2003. (2003, Ιανουάριος 20). *Φιλελεύθερος*, σ. 27.
- Αρχαίος λόγος τραγωδιών, γέφυρα πολιτισμών. (2004, Ιούλιος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 31.
- Αρχίζει σήμερα το Φεστιβάλ Λάρνακας. (1989, Ιούλιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Άρχισε το πρόγραμμα πολιτιστικής αποκέντρωσης Αθηνά. (1996, Μάιος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Αρχοντίδης, Γ. (2007). *Ανασκόπηση του κυπριακού τουρισμού*. Αθήνα: Λιβάνη.
- Αταλιώτης, Α. (1993, Σεπτέμβριος 13). Επιστολή Δήμου Πάφου προς Υπουργό Παιδείας, Π.Υ. 179/69/9<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Αταλιώτης, Α. (1995, Ιούλιος 24). Επιστολή Δήμου Πάφου προς Υπουργό, φάκελος 179/69/14<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Ατταλίδης, Μ. (1993). Παράγοντες που διαμόρφωσαν την κυπριακή κοινωνία μετά την ανεξαρτησία. Στο *Κυπριακή ζωή και Κοινωνία, λίγο πριν την Ανεξαρτησία και μέχρι το 1984* (σσ. 212-235). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας,
- Ατταλίδης, Μ. (2000). Οι σχέσεις των Ελληνοκυπρίων με τους Τουρκοκύπριους. Στο Γ. Τενεκίδης, Γ., Κρανιδιώτης (επιμ.), *Ιστορία, Προβλήματα και Αγώνες του Λαού της* (σσ. 413-445). Αθήνα: Εστία.
- Ατταλίδης, Μ. (2009). *Κύπρος, Κράτος, Κοινωνία και Διεθνές Περιβάλλον*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Αυξεντίου, Α., Παπαναστασίου, Ν. (2011). Η Οικονομία κατά τη Δεκαετία 1970-1979. Στο Π. Παπαπολυβίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας - Η δεκαετία της κυπριακής τραγωδία*, (τ. 2, σσ. 216-221). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Αυξημένα κονδύλια για το φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, Στόχος η αναβάθμισή του. (2002, Αύγουστος, 3). *Πολίτης*, σ. 40.

- Αύριο τα Αδώνεια. (1995, Ιούλιος 27). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Αυτονομείται το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου. (1994, Δεκέμβριος 21). *Φιλελεύθερος*, σ. 23.
- Βάκης, Ν. (2010). Η κιοφορία και η γέννηση του Πανεπιστημίου Κύπρου, Στο Χ. Περικλέους (επιμ.). *Κυπριακή Δημοκρατία 50 χρόνια Επώδυνη Πορεία* (σσ. 697-715). Αθήνα: Παπαζήση.
- Βανέλλης, Ε. (1973, Δεκέμβριος 12). Επιστολή προς Φρίζο Βραχά, Πολιτιστικό Υπεύθυνο Υπουργείου Εξωτερικών. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Βανέλλης, Ε. (1974, Οκτώβριος 6). Έκθεσις προς την Επιτροπή Πολιτιστικών Εκδηλώσεων δια τον ταξίδιον μου εις Δ. Γερμανία, Αυστρίαν, Τσεχοσλοβακία δια τους σκοπούς του Διεθνούς Καλλιτεχνικού Φεστιβάλ Λεμεσού 19-18 Ιούλη 1974, Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Βανέλλης, Ε. (1976, Σεπτέμβριος 30). Απολογισμός Διοργάνωσης 1976. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Βασιλείου, Α. (1999, Σεπτέμβριος 22). Πολιτιστική παρουσία της Κύπρου στο εξωτερικό, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Βασιλείου, Γ. (2008). *Πραγματισμός vs Λαϊκισμός, το όραμα και το έργο της διακυβέρνησης 1988-1993*, τ. 2. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Βερνίκος, Ν., κ.α. (2005). *Πολιτιστικές βιομηχανίες, Διαδικασίες, Υπηρεσίες, Αγαθά*. Αθήνα: Κριτική.
- Βήμα επικοινωνίας πρώτο δικοινοτικό φεστιβάλ. (2000, Σεπτέμβριος 6). *Φιλελεύθερος*, σ. 4.
- Βοήθεια του Εθνικού Θεάτρου. (1971, Οκτώβριος 17). *Αγών*, σ. 6.
- Βουλευτικές 1996, Πολιτισμός. (1996, Μάρτιος 14). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Γαλάζη, Π. (2005). *Οδός Αιμίλιου Χουρμούζιου*. Αθήνα: Αρμός.
- Γαλλικά υποτροφία εις έξη Κύπριους. (1971, Φεβρουάριος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Γαβριηλίδης, Ε. (1988, Αύγουστος 12). Επιστολή Εύη Γαβριηλίδη προς τον Διευθυντή του Κ.Ο.Τ για συμμετοχή σε σύσταση επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ) 179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Γεωργιάδης, Π. (2004). Χαιρετισμός Υπουργού Παιδείας στο 7<sup>ο</sup> Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού. Στο *Πρόγραμμα 7<sup>ο</sup> Ευρωπαϊκού Φεστιβάλ Χορού*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Γεωργίου, Α. (2009, Μάιος 30). Φήμες άραγε η ελευθερία έκφρασης, *Φιλελεύθερος*, σ. 41.
- Γεωργίου, Γ. (2000, Νοέμβριος 22). Να χαραχθεί, επιτέλους, πολιτιστική πολιτική, *Χαραυγή*, σ. 3.

- Γεωργίου, Χ. (2001, Ιούλιος 20). Η Ρωμοσύνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου, *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Γεωργίου, Χ. (2003, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος). 7<sup>ο</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, *Επί Σκηνής*, τ. 11, σ. 96.
- Γεωργίου, Χ. (2004, Ιούλιος-Σεπτέμβριος). Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, *Επί Σκηνής*, τ. 16, σ. 88.
- Για μας και τους τουρίστες μας - φεστιβάλ και γιορτές. (1987, Ιούλιος 20). *Φιλελεύθερος*, σ. 14.
- Για την επιχορήγηση του ελεύθερου θεάτρου – δήλωση των θιασαρχών Δημήτρη Παπαδημητρίου και Δώρας Κακουράτου. (1986, Μάρτιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Για την Πινακοθήκη στην Αρχιεπισκοπή. (1986, Δεκέμβριος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 10.
- Γιανναράς, Χ. (2003). *Πολιτιστική Διπλωματία*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Γνωστά συγκροτήματα εις το Β΄ Καλλιτεχνικόν Φεστιβάλ Λεμεσού. (1970, Ιούλιος 18). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Γραικύλοι θεωρήθηκε σαν ένας από τους χειρότερους λίβελους. (1982, Σεπτέμβριος 29). *Αγών*, σ. 8.
- Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών (2011). *Πενήντα Χρόνια Κυπριακής Δημοκρατίας 1960-2010*. Λευκωσία: Γραφείο Δημοσίων Πληροφοριών.
- Δανός, Α. (2012a). Κώστας Οικονόμου (γεν. 1925), [www.cut.ac.cy/digitalAssets/110/110638\\_4\\_EconomouGr.pdf](http://www.cut.ac.cy/digitalAssets/110/110638_4_EconomouGr.pdf).
- Δανός, Α. (2012b). Χριστόφορος Σάββα (1924-1968), [www.cut.cy/digitalAssets/110/110648\\_2SavvaGr.pdf](http://www.cut.cy/digitalAssets/110/110648_2SavvaGr.pdf).
- Δεκαήμερον Φεστιβάλ τέχνης οργανούται από το Δήμο Λεμεσού. (1969, Απρίλιος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Δέκατο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού. (2007, Μάιος 15-21). *City*, σ. 29.
- Δεν αποτελεί λίβελο ο όρος «νεοκύπριος». (2002, Μάρτιος 13). *Σημερινή*, 13.3.2002.
- Δεσμοί Κύπρου-Ευρώπης στο 5<sup>ο</sup> φεστιβάλ Χορού, (2002, Μάης 10). *Φιλελεύθερος*.
- Δηλώσεις Υπουργού Εμπορίου και Βιομηχανίας για το Φεστιβάλ Λεμεσού. (1970, Ιούλης 19). *Φιλελεύθερος*, σ. 1
- Δήμος Κάτω Πολεμιδιών. (2003). Φεστιβάλ Βερεγγάρια. *Πρόγραμμα Α΄ Διεθνούς Φεστιβάλ Βερεγγάρια*. Λεμεσός: Αρχείο Θεάτρου «Ριάλτο».
- Δήμος Λεμεσού. (1974, Ιούνιος). *Πρόγραμμα Δ.Κ.Φ.Α 1974*. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Δήμος Λεμεσού. (1986). *Πρόγραμμα Δ.Κ.Φ.Α 1986* (1986, Ιούνιος 27- Ιούλιος 6). Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.

- Δημοσθένους, Α. (2012, Μάρτιος 18). Καινούργιο φως, *Φιλελεύθερος*, σ. 10.
- Δια την συμμετοχήν Ελλήνων στο Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού. (1970, Μάιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 5.
- Διακόσιους πίνακες αγόρασε η Αρχιεπισκοπή αντί 30,000 λ.Κ.. (1963, Φεβρουάριος 6). *Χαραυγή*, σ. 1.
- Διαμαντής, Α., Κάνθος, Γ. (2011). *Αδαμάντιος Διαμαντής και Τηλέμαχος Κάνθος Αλληλογραφία 1941-1991*, Μ. Πιερής (επιμ.). Λευκωσία: Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου. (1999). *2009 και 21 Χρόνια ζωής, 1977 -1998*. Λευκωσία: ΔΙΘΚ.
- Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου. (1999). *1999-2008 Άλλα Δέκα Χρόνια Δράσης, Λευκωσία, 2009 και 21 Χρόνια ζωής, 1977-1998*. Λευκωσία: ΔΙΘΚ.
- Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου Κύπρου. (2002). *Επιστροφή στο Θέατρο, Χάραξη Πολιτικής & Λήψη Μέτρων για την Αύξηση του Θεατρόφιλου Κοινού στην Κύπρο*, Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.
- Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος. (2004, Αύγουστος 13). *Φιλελεύθερος*, σ. 26.
- Διεθνές Φεστιβάλ τα Κύπρια. (2002, Σεπτέμβριος), *Επί Σκηνής*, τ. 1, σ. 8.
- Διεθνή χαρακτήρα θα έχη το εφετινόν φεστιβάλ Λεμεσού. (1973, Μάιος 17). *Φιλελεύθερος*, σ. 4.
- ΔΙΘ: Καλούμε το ΘΟΚ συνδιοργανωτή». (2002, Ιούλιος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 26.
- Δύο απορίες. (1961, Αύγουστος 22). *Ελευθερία*, σ. 5.
- Δύο κυπριακές παρουσίες στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. (1995, Νοέμβριος 2). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Εβδομάς Αρχαίας Τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου εις την Κύπρο. (1961, Οκτώβριος, 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 1, 6.
- Έβδομο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού. (2004, Απρίλιος 17). *Σημερινή*.
- Εγένετο χθες τα εγκαίνια της Εκθέσεως της Εθνικής Πινακοθήκης της Ελλάδος. (1961, Μάρτιος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Εθνική αποστολή η παρουσία μας στην Κύπρο. (1991, Σεπτέμβριος 22). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Εθνική Λυρική Σκηνή της Ελλάδας με την όπερα «Τροβατόρε» στην Κύπρο». (1991, Σεπτέμβριος, 15). *Αγών*, σ. 22.
- Εθνικοί Ύμνοι, Παρέμβαση του Νεοκυπριακού Συνδέσμου. (1988, Απρίλιος 12). Αρχείο Νεοκυπριακού Συνδέσμου.
- Είναι της μόδας να κατηγορείται ο ΘΟΚ. (1995, Σεπτέμβριος 17). *Φιλελεύθερος*, σ. 39.

Εις το Αρχαίο Θέατρον Σαλαμίνας εδόθη χθες η πρώτη παράστασις του Εθνικού με την τραγωδίαν «Αίας». (1963, Σεπτέμβριος 25). *Ελευθερία*, σ. 1.

Εκατοντάδες καλλιτέχνες στο φεστιβάλ της Λεμεσού. (1983, Ιούνιος 30). *Σημερινή*, σ. 12.

Έληξε με επιτυχία το τριήμερο φεστιβάλ της ΕΔΟΝ στο Κίτι. (1971, Οκτώβριος 6). *Χαραυγή*, σ. 3.

Έληξε με επιτυχία το φεστιβάλ ΕΔΟΝ στο Κίτι, έκθεση φωτογραφιών, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αγώνες κ.α.. (1961, Οκτώβριος 6). *Χαραυγή*, σ. 3.

Ένα αξέχαστο ρεσιτάλ με τον Javier Perianes. (2003, Ιανουάριος 19). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.

Ένα φιλμ που όλοι πρέπει να δουν. (1975, Απρίλιος 22). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.

Εναλλακτική πρόταση πολιτισμού. (2002, Αύγουστος 27). *Φιλελεύθερος*, σ. 22.

Ενθουσιώδης υποδοχή του ΟΘΑΚ εις την Ρόδο με το έργο «Ανάξιος». (1963, Σεπτέμβριος 20). *Μάχη*, σ. 1, 6.

Ενιαίο Πολιτιστικό Δόγμα Κύπρου-Ελλάδας. (1995, Οκτώβριος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 40.

Ενιαίος Πολιτιστικός Χώρος. (1998, Σεπτέμβριος 16). *Φιλελεύθερος*, σ. 7.

Εξαιρετική η επιτυχία της εκθέσεως των έργων του ζωγράφου κ. Διαμαντή. (1962, Απρίλιος 10). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.

Επέστρεψαν οι Θησαυροί της Κύπρου από το εξωτερικό. (1972, Ιανουάριος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.

Επιβάλλεται απάντηση. (1978, Οκτώβριος 9). *Μάχη*, σ. 3.

Επιστολές αναγνωστών. (1985, Ιούλιος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 3

Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου. (1988a, Σεπτέμβριος 24). Πρακτικά Συνεδρίας Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου. (1988b, Νοέμβριος 28). Πρακτικό Συνεδρίας Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου. (1988c, Νοέμβριος 29). Πρακτικό Συνεδρίας Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π.(Μ.Υ.) 179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου. (1988d, Δεκέμβριος 2). Πρακτικό Συνεδρίας Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου. (1988e, Δεκέμβριος 13). Πρακτικά Συνεδρίας Επιτροπής Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (ΜΥ)179/69. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Επιτυχής εκδήλωση για τη σύγχρονη τουρκοκυπριακή ποίηση. (1986, Νοέμβριος 22). *Φιλελεύθερος*.

- Επιτυχίαν σημειώνει το Φεστιβάλ Λεμεσού. (1973, Ιούλης 19). *Αγώνας*, σ. 8.
- Επιχορήγηση 40 χιλ. Λιρών στο ΘΟΚ. (1996, Μάρτιος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 40.
- Ευρύτατη θα είναι η ξένη συμμετοχή στο καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού. (1978, Ιούνιος 23). *Φιλελεύθερος*, σ. 10.
- Ευδόκας, Τ. (1990). *Εγώ είμαι η Κύπρος*. Λευκωσία: Ταμασός.
- Ζαβού, Σ. (2002). *Τα πολιτικά κόμματα στην Κύπρο*. Λευκωσία: Επιφανείου.
- Ζαφειρίου, Λ. (2007). Η θέση του Κύπριου πνευματικού δημιουργού, στο *Η Κύπρος τον 20<sup>ον</sup> αιώνα* (σσ. 271-280). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Ζορμπά, Μ. (2014). *Πολιτική του Πολιτισμού*. Αθήνα: Πατάκη.
- Η απονομή του χρυσού μεταλλίου του Αποστόλου Βαρνάβα εις τον Δρα Κωνσταντίνου Σπυριδάκη. (1971, Μάιος-Ιούνιος 1971). *Απόστολος Βαρνάβας*, τ. 5-6, τ. 1β', σ. 171-172.
- Η αρμένικη εκπαίδευση στην Κύπρο. (2011, Νοέμβριος 6), *Χρονικό Πολίτη*, τ. 188.
- Η διαμόρφωση της Τουρκοκυπριακής Κοινότητας και Σχέσεις των Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων. (2009, Σεπτέμβρης 6). *Χρονικό του Πολίτη*, τ. 80, σ. 7.
- Η Ελληνική Κυβέρνησις θα καθορίση εντός των ημερών το ποσόν της επιχορηγήσεως της διά την εθνικήν παιδείαν Κύπρου. (1961, Νοέμβριος 14). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Η Ελληνική κυβέρνησις χορηγεί ποσόν 100,000 λιρών δια την Κύπρο. (1961, Ιανουάριος 27). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η Ελληνική Παιδεία αντιμετωπίζει άμεσον κίνδυνον. (1961, Ιανουάριος 14). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η έναρξη του Διεθνούς Φεστιβάλ της Λεμεσού. (1980, Ιούλιος 2). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Η Ένωσις υπήρξε πάντοτε επίκεντρον οραματισμών του κυπριακού ελληνισμού. (1966, Δεκέμβριος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η επαναπροσέγγιση βασική προϋπόθεση για λύση του Κυπριακού. (1983, Μάρτιος 4). *Χαραυγή*.
- Η επίσκεψις του Εθνικού Θεάτρου εις Κύπρον. (1963, Σεπτέμβριος 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέσον προς αποθανάτιση του αγώνος δι' ελευθερίαν. (1963, Μάρτιος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η κατανομή του οικονομικά ενεργού πληθυσμού κατά τομέα και η συμβολή του κάθε τομέα στο ΑΕΠ. (1981). *Economic Review 1981*, σ. 44, 89-90.
- Η Κύπρος εις το Διεθνές Φεστιβάλ Λευκάδος. (1965, Ιούλιος 27). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η Κύπρος σε τρία ευρωπαϊκά πολιτιστικά προγράμματα. (1996, Ιούλιος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 16.
- Η Κύπρος στην Μπιενάλε Βενετίας. (1997, Απρίλης 17). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.

- Η Κύπρος στο ρυθμό του σύγχρονου χορού. (2003, Μάιος 1). *Σημερινή*.
- Η πολιτιστική πολιτική προς την Ευρώπη από το 1974. (1998, Φεβρουάριος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 9.
- Η οικονομία επί Γλαύκου Κληρίδη. *Σημερινή*: <http://www.sigmalive.com/inbusiness/news/financials/76773> (ανάκτηση 17.11.2013).
- Η όπερα ανθεί στην Πάφο. (2001, Ιούλιος 5). *Φιλελεύθερος*: [www.philenews.com](http://www.philenews.com) (ανάκτηση 24.6.2010).
- Η οργάνωσις φεστιβάλ και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. (1969, Αύγουστος 7). *Ελευθερία*, σ. 5.
- Η 'παραμελημένη' πόλη, πρωτοπόρος έγινε η Πάφος στην ανάπτυξη. (1983, Αύγουστος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Η Πάφος σε πορεία πολιτιστικής ανάπτυξης. (1994, Απρίλιος 25). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Η πολιτιστική πολιτική προς την Ευρώπη από το 1974. (1998, Φεβρουάριος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 9.
- Η προάσπιση της κρατικής οντότητας μας οι εορτασμοί των 30χρονων της Δημοκρατίας. (1990, Σεπτέμβριος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 10
- Η σημαία, σύμβολο της κρατικής υπόστασης. (1975, Μάιος 7). *ΤΑ ΝΕΑ*, σ. 5.
- Η σημασία και το όραμα της παιδείας. (1999, Φεβρουάριος 2). *Φιλελεύθερος*, σ. 19
- Η συνέντευξη του Αρχιεπισκόπου. (1960, Νοέμβριος 16). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Η υπουργός παιδείας αποκαλύπτει τα οράματα της. (1993, Μάιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Η ψυχή των Ελλήνων παραμένει ελληνική, δηλοί ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος. (1960, Νοέμβριος 16). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Ηθοποιοί ποιότητας εξ Ελλάδος εις τον ΘΟΚ τακτικά. (1972, Ιούλιος 16). *Αγών*, σ. 8.
- Ήνοιξεν η έκθεσις ζωγραφικής του Β. Ιωαννίδου. (1963, Ιανουάριος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Ηρακλείδης, Α. (2002). *Κυπριακό: Σύγκρουση και Επίλυση*. Αθήνα: Σιδέρης.
- Θα μελετηθή το ζήτημα οργάνωσης Μεσογειακού Φεστιβάλ εις την Κύπρον. (1963, Αύγουστος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Θεατρικά αστέρια στο γαλαξία του Αρχαίου Δράματος. (2004, Ιούνιος 10). *Χαραυγή*, σ. 18.
- Θεοφάνους, Α. (1995). Ανατομία του Οικονομικού Θαύματος 1974-1994. Στο Ν. Περιστιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.). *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία - Οικονομία - Πολιτική - Πολιτισμός* (σσ. 13-33). Λευκωσία: Intercollege.



- ΘΕΠΑΚ. (2001). *Β. Μιχαηλίδης «Η ρωμιοσύνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου»*, Λευκωσία: συγγραφέας.
- Θερμός, Η. (2013). *Η γερμανική ηγεμονία. Ψευδαισθήσεις και πραγματικότητα*. Αθήνα: Βήμα.
- Θρίαμβος στην Αθήνα επικρίσεις στην Κύπρο. (1979, Σεπτέμβριος 20). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Ιακωβίδης, Σ. (1999, Οκτώβριος 12). Αυτοί οι «φεουδάρχες» που σκοτώνουν τον πολιτισμό, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Ίδρυμα «Φάρος». (2010, Ιούνιος). Δελτίο Τύπου για το 10<sup>ο</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου Φάρος, 29 Μαΐου – 4 Ιουνίου 2010. Λευκωσία: Αρχείο Ιδρύματος «Φάρος».
- Ινατσι, Ο., Μαραγκού, Α., Σχίζα, Μ., Τουμαζής, Τ. (2005). *Η Κυπριακή Τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Λευκωσία: Νεοκυπριακός Σύνδεσμος.
- Ινστιτούτο Πολιτισμού. (2008, Οκτώβριος 22). Διαπιστώσεις. Κρίσεις και προτάσεις για την πολιτιστική πολιτική του κράτους. Λευκωσία: Αρχείο Ινστιτούτο Πολιτισμού.
- Ινστιτούτο Πολιτισμού. (2010, Νοέμβριος 9). Κατ' αρχήν θετική, η απόφαση για τη δημιουργία Υφυπουργείου Πολιτισμού, αφήνει ανοιχτά πολύ σημαντικά ερωτήματα. Λευκωσία: Αρχείο Ινστιτούτο Πολιτισμού.
- Ιωαννίδης, Γ. (1998, Φεβρουάριος 26). Η πολιτιστική πολιτική προς την Ευρώπη από το 1974, *Φιλελεύθερος*, σ. 9.
- Ιωαννίδης, Ο. (1999, Αύγουστος 6). Ομιλία Ουράνιου Ιωαννίδη, φάκελος ΥΠΠ(ΠΥ)179/69/23<sup>H</sup>. Λευκωσία: Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Ιωαννίδης, Ο. (2001) Χαιρετισμός Υπουργού Παιδείας και Πολιτισμού, 4<sup>H</sup> Πλατφόρμα Χορού. Στο *Πρόγραμμα 4<sup>η</sup> Πλατφόρμα Χορού – Χορευτικές Συναντήσεις*. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Ιωαννίδης, Ο. (2002). Προλογικό Σημείωμα Προγράμματος. Στο *Πρόγραμμα Φεστιβάλ 2002 Από την αβαντ- γκαρντ στον αντεργκράουντ κινηματογράφο*. Λευκωσία: Αρχείο New Brave Culture.
- Ιωάννου, Γ. (1995). Το Κοινωνικό – Πολιτιστικό Πλαίσιο της Ποιητικής παραγωγής της Περιόδου 1974-1990. Στο Ν. Περιστιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.). *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία – Οικονομία – Πολιτική - Πολιτισμός* (σσ. 253-272). Λευκωσία: Intercollege.
- Ιωάννου, Γ. (1996, Αύγουστος 22). Πανεπιστήμιο Κύπρου και...κατεστημένα, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Ιωάννου, Γ. (2009). *Θεωρία της Συνομοσίας και Κουλτούρα της Διχοτόμησης*, Αθήνα: Παπαζήση.

- Ιωάννου, Γ. (2010). Η Κυπριακή Δημοκρατία σε αναζήτηση κρατικής ταυτότητας. Στο Χ. Περικλέους (επιμ.). *Κυπριακή Δημοκρατία 50 χρόνια Επώδυνη Πορεία* (σσ. 96-110). Αθήνα: Παπαζήση.
- Ιωσήφ, Ι. (2011). Κυπριακή Οικονομία κατά τη δεκαετία του 1960. Στο Π. Παπαπολυβίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας - Η δεκαετία της εγκαθίδρυσης* (τ. 1, σσ. 235-241). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Καζαμιάς, Γ. (2012). Κυπριακή Δημοκρατία, Από την ανεπιθύμητη ανεξαρτησία στην τουρκική εισβολή. Αδημοσίευτες σημειώσεις ΑΠΚ, Λευκωσία, Κύπρος.
- Καθιερώνεται οριστικώς πλέον Φεστιβάλ αρχαίου δράματος ετησίως και εις την Κύπρο. (1963, Μάρτιος 23). *Φιλελεύθερος*. σ. 1.
- Καλλιτεχνικόν Φεστιβάλ αύριον εις την Λεμεσό. (1969, Ιούλιος 25). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Κάνθος, Τ. (1996). *Τηλέμαχος Κάνθος. Η ζωή κι ο κόσμος του. Αυτοβιογραφικά σημειώματα και σχέδια*. Λευκωσία: Ίδρυμα Λεβέντη.
- Κάππας, Λ. (1998, Ιούλιος 10). Επιστολή Λ. Κάππα προς Ε. Βενιζέλο, 179/69/19<sup>H</sup>. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Καραγιάννης, Δ. (1997, Οκτώβριος 26). Για την πολιτιστική μας ανεπάρκεια, *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Καραγιώργης, Β. (1999). *Ανασκάπτοντας τη Σαλαμίνα της Κύπρου, 1952-1974*. Αθήνα: Καπόν.
- Καργάκος, Σ. (2012, Ιούνιος 3) Εθνικισμός και Διεθνισμός: <http://www.sarantoskargakos.gr/content/> (ανάκτηση 20.3.2013).
- Κατέκτησαν τους Ρώσους οι Θησαυροί της Κύπρου.(1970, Σεπτέμβριος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Κατσούρης, Γ. (1992, Μάρτιος 26). Απολογισμός Μορφωτικής Υπηρεσίας, Υ.Π. (Μ.Υ.) 179/69/4<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Κατσούρης, Γ. (1993, Ιούλιος 13). Επιστολή Γ. Κατσούρη προς Φ. Μιχαήλ (ΚΟΤ), φάκελος Π.Υ. 179/69/8<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Κατσούρης, Γ. (1994, Δεκέμβριος 29). Ευχαριστήρια Επιστολή προς ΚΟΤ, φάκελος Π.Υ. (Μ.Υ) 179/69/10<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Κατσούρης, Γ. (1999a). Η πολιτιστική ζωή της Κύπρου τα τελευταία τριάντα χρόνια, στο Πολιτεία και Εκκλησία, Μεσανατολικά κράτη του Αραβικού Κόλπου. Στο *Πολιτιστική ζωή στην Κύπρο* (σσ. 105-122). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Κατσούρης, Γ. (1999b, Σεπτέμβριος 7). Τα Κύπρια, *Φιλελεύθερος*, σ. 4.
- Κατσώνης, Κ. (2002). *Η Κύπρος στους δρόμους της ιστορίας*, Λάρνακα: αυτοέκδοση.

- Καυκαρίδης, Σ. (2002, Οκτώβριος 6). Κύπρια: ζητούμενο ο εκσυγχρονισμός, *Φιλελεύθερος*, σ. 49.
- Καυκαρίδου, Π. (1998, Οκτώβριος 27). Για σύγχρονη πολιτιστική πολιτική, *Φιλελεύθερος*, σ. 21.
- Καυκαρίδου, Π. (2002, Σεπτέμβριος). Διεθνές Φεστιβάλ ΤΑ ΚΥΠΡΙΑ, *Επί Σκηνής*, τεύχος 1, σ. 8.
- Καυκαρίδου, Π. (2003, Σεπτέμβριος - Νοέμβριος). ΚΥΠΡΙΑ, *Επί Σκηνής*, τεύχος 11, σ. 96.
- Καυκαρίδου, Π. (2008, Μάιος 26). Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, ο Κύπριος (1904-1973), *Χαραυγή*.
- Κέντρο Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege. (1999). Η Πολιτιστική ζωή στην Κύπρο, Λευκωσία: Συγγραφέας.
- Κεχαγιόγλου, Γ. (2007). Ο ρόλος και η παρουσία των πνευματικών ανθρώπων στην Κύπρο της τελευταίας δεκαετίας : Όροι και Προβλήματα. Στο *Η Κύπρος στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (εκκλησία, εκπαίδευση – παιδεία, επιδράσεις των ξένων, αρχαιολογία, λογοτεχνία, σχέσεις Ελληνοκυπρίων – Τουρκοκυπρίων, Πολιτική Εξέλιξη, Κοινωνία, Τοπική Αυτοδιοίκηση* (σσ. 191-202). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Κεχαγιόγλου, Γ., Παπαλεοντίου, Λ. (2010). *Ιστορία της Νεότερης Κυπριακής Λογοτεχνίας*. Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Πανεπιστημίου Κύπρου.
- Κιζιλγιουρέκ, Ν. (1990). *Ολική Κύπρος*. Λευκωσία: αυτοέκδοση.
- Κιζιλγιουρέκ, Ν. (1993). *Η Κύπρος πέραν από του έθνους*. Λευκωσία: Κασουλίδη.
- Κιζιλγιουρέκ, Ν. (1996). *Κύπρος: το αδιέξοδο των εθνικισμών*. Αθήνα: Μαύρη Λίστα.
- Κιζιλγιουρέκ, Ν. (2009). *Οι Τουρκοκύπριοι, η Τουρκία και το κυπριακό*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κιζιλγιουρέκ, Ν. (2009, Απρίλιος 26). Τα Πέτρινα Χρόνια των Τουρκοκυπρίων (1960-1974), *Χρονικό του Πολίτη*, τ. 61, σσ. 4-22.
- Κιζιλγιουρέκ, Ν. (2012). *Διάλεξη: Η γένεσις και η εξέλιξη της εθνοτικής βίας στην Κύπρο*. Λεμεσός, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Κινηματογραφικοί Ορίζοντες. (2001, Ιούλιος 6). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Κλασική μουσική με την Τσιαν Γου. (2002, Ιανουάριος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 22.
- Κλεάνθους, Α. (2006). *Ο κυπριακός κινηματογράφος (1962-2005)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κληρίδης, Γ. (1998). *Η κατάθεσή μου*. Λευκωσία: Επιφανείου.
- Κολακείας συνέχεια - το 'ενδιαφέρον' του προέδρου προπαγανδίζουν δύο υπουργοί. (1986, Σεπτέμβριος 22). *Σημερινή*, σ. 3.

- Κολακίδης, Φ. (1974, Ιανουάριος 14). Επιστολή προς απάσας τας Διπλωματικάς Αποστολάς της Κυπριακής Δημοκρατίας για το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ Λεμεσού (19-28/7/1974), Α.Φ. 1306/69. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Κολακίδης, Φ. (1982, Οκτώβρης 14). Επιστολή Δημάρχου προς Υπουργείο Παιδείας. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Κολώτας, Κ. (2002, Οκτώβριος 6). Κύπρια: ζητούμενο ο εκσυγχρονισμός, *Φιλελεύθερος*, σ. 49.
- Κονής, Τ. (1992). *Επαναπροσέγγιση, κοινωνιολογικές προτάσεις για το μέλλον της κυπριακής κοινωνίας*. Λευκωσία: αυτοέκδοση.
- Κονής, Τ. (2007). *Εφιάλτης, η πορεία των Κυπρίων προς τη διχοτόμηση*. Λευκωσία: αυτοέκδοση.
- Κονής, Τ. (2010). Πραξικόπημα, εισβολή και κυπριακή συλλογική ταυτότητα. Στο Χ. Περικλέους (επιμ.), *Κυπριακή Δημοκρατία, 50 χρόνια, Επώδυνη Πορεία*, σσ. 111-129. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κόνσολα, Ν. (2006). *Πολιτιστική Ανάπτυξη και Πολιτική*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κορυφώνονται οι προετοιμασίες για το φεστιβάλ Λεμεσού. (1978, Ιούνιος 28). *Χαραυγή*, σ. 2.
- Κριτική Θέατρο, Πλούτος: Αποτυχίας Θρίαμβος. (2010, Αύγουστος 28). *Ένωσις*, σ. 20.
- Κύπρια 1996. (1996, Ιούλιος 19). *Φιλελεύθερος*.
- Κύπρια: ζητούμενο, ο εκσυγχρονισμός. (2002, Οκτώβριος 6). *Φιλελεύθερος*, σ. 49.
- Κυπριακαί Σπουδαί – Δελτίον. (1963). Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών, σ. 10.
- Κυπριακό Κέντρο ΔΙΘ. (2012). *Θέατρο στην Κύπρο 2008-2009/2009-2010*, Γ. Νεοφύτου (επιμ.). Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.
- Κυπριακό Κέντρο του ΔΙΘ. (2010). *Θέατρο στην Κύπρο 2008*, Γ. Νεοφύτου, (επιμ.). Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.
- Κυπριακό χρώμα με διεθνή χαρακτήρα. (2004, Σεπτέμβριος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Κυπριακός Οργανισμός Τουρισμού. (1992, Ιούλιος 1). Επιστολή ΚΟΤ προς Μορφωτική Υπηρεσία, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/59/5<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Κύπριοι χορευταί εις το Φεστιβάλ Αθηνών. (1963, Σεπτέμβριος 10). *Μάχη*, σ. 1.
- Κωνσταντίνου, Α. (2007). *Το θέατρο στην Κύπρο, (1960-1974), οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Κωνσταντινίδης, Σ. (2010). Η κυπριακή κοινωνία τα πρώτα χρόνια της Ανεξαρτησίας. Στο Π. Παπαπολυβίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια 1960-2010 Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας - Η δεκαετία της εγκαθίδρυσης* (τ. 1, σσ. 222-233). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.

- Κωνσταντινίδης, Σ. (2011). *Επισκόπηση της ιστορίας της Κύπρου: Ιδεολογία, Θεσμοί*. Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Κωνσταντινίδης, Σ. (2012). Η κυπριακή κοινωνία τη δεκαετία του 1990. *Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας* (τ. 4, σσ. 122-133). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Κωνσταντίνου, Α. (2010) *Θέατρο στην Κύπρο 2008*. Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο Ινστιτούτου Θεάτρου Κύπρου.
- Λαμπρά ήτο η επιτυχία. (2011, Σεπτέμβριος 4). *Φιλελεύθερος*, σ. 46.
- Λάμπρου, Λ. (2008). *Ιστορία του Κυπριακού, τα χρόνια μετά την Ανεξαρτησία*. Αθήνα: Εν Τύποις.
- Λαογραφικός Όμιλος Πάφου, ξαναζωντανεύει ύστερα από 12 χρόνια. (2010, Απρίλιος 3). *Η φωνή*, σ. 21.
- Λαοί που χορεύουν και τραγουδούν. (1992, Αύγουστος 23). *Φιλελεύθερος*, σ. 15.
- Λαπίθης, Π. (2005). Προλογικό Σημείωμα. Στο *Πρόγραμμα Φεστιβάλ Χperimental 4.0*. Λευκωσία, Αρχείο Pantheon Cultural Organisation.
- Λέκκας, Γ. (1992). *Η εθνικιστική ιδεολογία: πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*. Αθήνα: Μνήμων.
- Λίτσας, Σ. (2001). Εθνικισμός, Εθνοτισμός και Υπερεθνικότητα, η ανάπτυξη μιας κοινής εθνοτικής συνείδησης στην Κύπρο του 21<sup>ου</sup> αιώνα: [www.eliamer.gr/wp-content/uploads/2008/07/op0301.pdf](http://www.eliamer.gr/wp-content/uploads/2008/07/op0301.pdf). (ανάκτηση Μάρτης 2012)
- Λοΐζος, Π. (1995). Κατανοώντας το 1974, Κατανοώντας το 1994. Στο Ν. Περισιτιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.) *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974 : Κοινωνία - Οικονομία - Πολιτική - Πολιτισμός* (σσ. 105-120). Λευκωσία: Intercollege Press.
- Μακρίδης, Α. (1997, Ιούλιος 3). Ο Νεοκυπρισμός και το Πανεπιστήμιο Κύπρου, *Φιλελεύθερος*, σ. 9.
- Μαραγκού, Α. (1997, Αύγουστος 3). Κύπρια: Δημόσιοι υπάλληλοι και δημιουργικότητα, *Φιλελεύθερος*, σ. 32.
- Μαραγκού, Α. (1999). Κυπριακά χαρακτηριστικά της κοινωνικής πολιτιστικής ζωής. Στο *Πολιτεία και Εκκλησία, Μεσανατολικά κράτη του Αραβικού Κόλπου, Πολιτιστική ζωή στην Κύπρο* (σσ.113-127). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Μαραγκού, Α. (2011). *Πύλη Αμμοχώστου, Η μακραίωνη ιστορία της και η τριαντάχρονη παρουσία της στον σύγχρονο πολιτισμό*. Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Μαρκίδης: Κυπριακή σημαία στο Πανεπιστήμιο. (1996, Νοέμβριος 12). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Μαυράτσας, Κ. (1995). Από την Οικονομική Εντατικοποίηση στον Οικονομικό Εφησυχασμό και τον Υπερκαταναλωτισμό. Προκαταρκτικές Παρατηρήσεις στην

- Εξέλιξη της Ελληνοκυπριακής Οικονομικής Κουλτούρας μετά το 1974. Στο *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία – Οικονομία – Πολιτική – Πολιτισμός* (σσ. 55-70). Λευκωσία: Intercollege.
- Μαυράτσας, Κ. (1998). *Όψεις του ελληνικού εθνικισμού στην Κύπρο, ιδεολογικές αντιπαράθεσεις και η κοινωνική κατασκευή της ελληνοκυπριακής ταυτότητας 1974-1996*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Μαυράτσας, Κ. (2003). *Εθνική ομοψυχία και πολιτική ομοφωνία, η ατροφία της ελληνοκυπριακής κοινωνίας των πολιτών στις απαρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Μαυράτσας, Κ. (2005). Ελληνοκυπριακή ταυτότητα και συγκρουόμενες ερμηνείες. Στο Ν. Τριμικλιιώτης (επιμ.), *Το Πορτοκαλί της Κύπρου* (σσ. 113-154). Αθήνα: Νήσος.
- Μαυράτσας, Κ. (2010). Αποτυχία Εξευρωπαϊσμού της Κυπριακής Δημοκρατίας. Στο Χ. Περικλέους (επιμ.), *50 χρόνια Κυπριακής Δημοκρατίας, επώδυνη πορεία* (σσ. 72-95). Αθήνα: Παπαζήση.
- Μαύρος, Σ. (1993). Κοινωνιολογική Θεώρηση της Οικονομικής Ανάπτυξης στην Κύπρο. Στο Γ. Ιωαννίδης (επιμ.), *Κυπριακή ζωή και κοινωνία. Λίγο πριν από την Ανεξαρτησία και μέχρι το 1984* (σσ. 135-155). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Με τουρκική φρεγάτα στην Biennale. (2009, Μάιος 22). *Σημερινή*.
- Μεταξύ Ελλάδος και Κύπρου υπάρχει πλήρης ταυτότης εκπαιδευτικών και πνευματικών προσανατολισμών. (1961, Απρίλιος 25). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Μήνας ντοκιμαντέρ ο Αύγουστος. (2007, Ιούλιος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 35.
- Μήνυμα του προέδρου της ΕΚΣΚ επί τη αφιξη εις Κύπρον Κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος. (1963, Σεπτέμβριος 23). *Μάχη*, σ. 6.
- Μήνυμα φιλίας και συνεργασίας προς τον σοβιετικό λαό μέσω της έκθεσης Θησαυροί της Κύπρου. (1970, Σεπτέμβριος 10). *Χαραυγή*, σ. 1,5.
- Μικρό φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ. (2003, Αύγουστος 20). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Μιχαήλ, Α. (1997, Αύγουστος 24). Φεστιβάλ και πολιτικοί, *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Μιχαήλ, Α. (2006). Διάλογος με τα σύγχρονα ρεύματα και αναζήτηση ταυτότητας. Στο Α. Μιχαήλ (επιμ.), *1960-1980: Διάλογος με τα Σύγχρονα Ρεύματα και η Αναζήτηση Ταυτότητας* (σσ. 20-23). Λεμεσός: Ίδρυμα Ευαγόρα Λανίτη.
- Μιχαηλίδου, Λ., Τουμαζή, Γ. (2010). *Η Κύπρος στη Βενετία, 1968-2009*. Λευκωσία: Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας & Ίδρυμα Πιερίδη.
- Μολέσκη, Ν. (2010, Αύγουστος, 28). Κριτική Θέατρο, Πλούτος: Αποτυχίας Θρίαμβος, *Ένωσις*, σ. 20.
- Μολέσκης, Α. (1999, Μάιος 5). ΚΥΠΡΙΑ - Εισηγήσεις, φάκελος 179/69/23<sup>H3</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

- Μολέσκης, Α., Μιχαηλίδης, Α., Δημητρίου, Κ. (1988, Δεκέμβριος 13). Προκαταρκτική Μελέτη από την τριμελή ομάδα που ορίστηκε από την Επιτροπή Φεστιβάλ Κύπρου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Μόντης, Κ. (2014). *Γράμματα στη Μητέρα*. Βουτουρής, Π. (επιμ.). Λευκωσία: Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη και Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Μορφωτική Υπηρεσία. (1988, Δεκέμβριος 14). Ανακοίνωση Μορφωτικής Υπηρεσίας, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Μορφωτική Υπηρεσία. (1991a, Μάιος 13). Έγγραφο - πρόταση Μορφωτικής Υπηρεσίας προς Υπουργικό Συμβούλιο, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.) 179/69/2<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Μορφωτική Υπηρεσία. (1991b, Ιούλιος 8). Σημείωμα για την Αμοιβή της Εταιρείας Παπαδόπουλος και Σχοινής από τη Λεμεσό, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/2<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Μορφωτική Υπηρεσία. (1992, Μάρτιος 26). Απολογισμός Μορφωτικής Υπηρεσίας, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/4<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Μουσική με την Εθνική Ορχήστρα Αρμενίας. (2001, Μάιος 19). *Φιλελεύθερος*, σ. 31.
- Μουσική με το Κουαρτέτο Τσιλινγκιριάν. (2002, Φεβρουάριος 19). *Φιλελεύθερος*, σ. 24.
- Μουσική με τους Σολίστ Εγγόρδων Βιέννης. (2002, Απρίλιος 13). *Φιλελεύθερος*, σ. 27.
- Μωησέως, Μ. (2011, Σεπτέμβριος 4). Μικρή τσέπη, μεγάλη δημιουργία, *Πολίτης*.
- Μωησέως, Μ. (2013, Νοέμβριος 18). Γιώργος Σκοτεινός, ο Κύκλος της Καταγγελίας, *Πολίτης*, σ. 35.
- Να αναληφθεί πρωτοβουλία προς την ενίσχυση της καλλιτεχνικής συνεργασίας Ελλάδος και Κύπρου. (1962, Αύγουστος 19). *Ελευθερία*, σ. 5.
- Να γίνουν στενότεροι οι δεσμοί κυβερνήσεως και Κοινοτικής Συνέλευσης. (1963, Αύγουστος 18). *Μάχη*, σ. 6.
- Να προβληθεί το κυπριακό μέσα από την τέχνη. (1999, Μάιος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Να στιγματιστούν οι ανθέλληνες. (1976, Αύγουστος 20). *Μάχη*, σ. 1.
- Νέα Κίνηση Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου. (2006, Άνοιξη). Ο σύγχρονος χορός στην Κύπρο, *Άνευ*, τ. 20, σ. 55.
- Νεοκλέους, Ε. (2009). Σημαντικές γυναικείες προσωπικότητες που συνέβαλαν στην εκπαίδευση και την παιδεία στην Λεμεσό. Στα *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου Προφορικής Ιστορίας* (σσ. 226-237). Λεμεσός: Κέντρο Μελετών Δήμου Λεμεσού.
- Νεοκυπριακός Σύνδεσμος (1990). *13 ερωτήματα σε 13 ερωτήματα*. Λευκωσία: Νεοκυπριακός Σύνδεσμος.
- Νεοκυπριακός Σύνδεσμος (2000). *Καταστατικό*. Λευκωσία: Νεοκυπριακός Σύνδεσμος.

- Νικήτα, Ε. (1997). *Η Εικαστική Κίνηση στην Κύπρο, Από τις Αρχές του Αιώνα μας ως την Ανεξαρτησία*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Νικήτα, Ε. (1998). *Αδαμάντιος Διαμαντής*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου.
- Νικήτα, Ε. (2003, Δεκέμβριος 17). Υπηρεσιακό Σημείωμα, φάκελος 14.4.15.3.4. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Νικήτα, Ε. (2006a). Κυπριακή Τέχνη 1950-1980 Χωροχρονικό Πλαίσιο για μια Νέα Ανάγνωση. Στο Α. Μιχαήλ, *1960-1980 Διάλογος με τα Σύγχρονα Ρεύματα και Αναζήτηση Ταυτότητας* (σσ. 6-12). Λεμεσός: Ίδρυμα Ευαγόρα Λανίτη.
- Νικήτα, Ε. (2006b, Ιούνιος 9). Απαντητική Επιστολή Διευθύντριας Πολιτιστικών Υπηρεσιών Ε. Νικήτα προς Έλενα Χριστοδουλίδου (Αμφίδρομο Χοροθέατρο), φάκελος Πλατφόρμα, 14.8.11.6, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Νικήτα, Ε. (2008). *Χριστόφορος Σάββας (1924-1968) Η απαρχή μιας νέας εποχής στην κυπριακή τέχνη*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου.
- Νικήτα, Ε. (2010a). *Υπηρεσία ενιαίας πολιτιστικής διακυβέρνησης, μια πρόταση για αναβάθμιση του συστήματος διακυβέρνησης του πολιτισμού στην Κύπρο*. Λευκωσία: Εν Τύποις.
- Νικήτα, Ε. (2010b). Οι εικαστικές τέχνες στην Κύπρο 1960-2010. Στο Χ. Περικλέους (επιμ.), *Κυπριακή Δημοκρατία, 50 χρόνια επώδυνη πορεία* (σσ. 757-789). Αθήνα: Παπαζήση.
- Νικήτα, Ε. (2010c). Διάλεξη: Ο Μακάριος και οι Εικαστικές Τέχνες στην Κύπρο. Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου, Λευκωσία, Κύπρος.
- Νικολάου, Γ. (1973, Σεπτέμβριος 27). Πρωτοφανής Κοσμοσυρροή, *Ελευθερία*, σ. 2.
- Νικολάου, Μ. (2002, Σεπτέμβριος 9). Α΄ Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, *Φιλελεύθερος*, σ. 14.
- Ντέτσερ, Γ. (2002, Ιανουάριος 30). Επιστολή - Επέκταση Θεσμού Κινηματογραφικοί Ορίζοντες, φάκελος 14.4.15.12., Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Ντέτσερ, Γ. (2006). Η διαδρομή της Πλατφόρμας χορού στην Κύπρο, *Άνευ*, τ. 20, σ. 45.
- Ξαφνικά όλοι έγιναν φιλότεχνοι. (1990, Νοέμβριος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 4.
- Ξένου, Ε. (2013, Μάιος 24). Φοίνικες, κόμπρες και ένα καράβι, *Φιλελεύθερος*, σ. 52.
- Ο βραβευθής Μ. Κάσιαλος. (1963 Σεπτέμβριος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Ο θίασος Βουγιουκλάκη, το κυπριακό θέατρο και το κοσμικό μας κοινό. (1962, Ιανουάριος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 5.
- Ο ΘΟΚ εγκαινιάζει τις εκδηλώσεις Σαλαμίνας με τον Αίαντα. (1973, Σεπτέμβριος 13). *Χαραυγή*, σ. 2.



- Ο Κουρέας της Σεβίλλης. (1992, Σεπτέμβριος 30). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Ο Μακάριος θα μετάσχη διασκέψεως εις την Νιγηριάν δια το θέμα Ροδεσίας. (1966, Ιανουάριος 4). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Ο Μακαριώτατος επροικοδότησε με 5000 λίρες τον Οργανισμό Θεατρικής Αναπτύξεως. (1961, Ιούλιος 16). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Ο Μίκης Θεοδωράκης στο Paphos Aphrodite Festival. (2001, Ιούλιος 25). *Φιλελεύθερος*.
- Ο Νεοκυπριακός διαψεύδει τα περί ανθελληνικών τάσεων. (1988, Μάρτιος 11). *Χαραυγή*.
- Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος για το Πανεπιστήμιο. (1997, Μάιος 28). *Χαραυγή*.
- Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος λέγει ότι δεν πρέπει να ανακρούεται ο Εθνικός Ύμνος της Ελλάδος. (1976, Αύγουστος 19). *Αγών*.
- Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος υπερασπίζεται θέσεις και διευκρινίζει. (1978, Οκτώβριος 15). *ΤΑ ΝΕΑ*, σ. 2.
- Ο Νεοκυπριακός Σύνδεσμος χαιρετίζει το γιορτασμό της Ανεξαρτησίας. (1979, Σεπτέμβριος 5). *ΤΑ ΝΕΑ*, σ. 3.
- Ο Οιδίπους Τύραννος, Εν τω αρχαίω Θέατρω Σαλαμίνας. (1962, Ιούλιος 10). *Φως*.
- Ο Rigoletto παίρνει τη σκυτάλη από την Tosca (2004, Μάιος 31). *Φιλελεύθερος*, σ. 26.
- Ο σκηνοθέτης κ. Μουζενίδης ομιλεί προς την Μάχην. (1963, Αύγουστος 22). *Μάχη*, σ. 1.
- Ο Τώνης Σπητέρης ομιλεί δια την έκθεσιν Θησαυροί της Κύπρου και την συμμετοχήν της Κύπρου εις την Μπιενάλε της Βενετίας. (1968, Απρίλιος 26). *Μάχη*, σ. 2.
- Ο υπουργός των φεστιβάλ. (1998, Σεπτέμβριος, 13). *Φιλελεύθερος*, σ. 24.
- Οι Βατράχοι του Αριστοφάνη στο Αρχαίο Θέατρο Σαλαμίνας. (1973, Σεπτέμβριος 21). *Χαραυγή*, σ. 1, 5.
- Οι διδυμοποιήσεις, το ζειμπέκικο και η απουσία της μυθικής Ελλάδας. (2001, Σεπτέμβριος 26). *Χαραυγή*, σ. 15.
- Οι εκθέσεις ζωγραφικής Λ. Οικονόμου και Χρ. Σάββα. (1962, Ιούνιος 7). *Χαραυγή*, σ. 5.
- Οι θησαυροί της Κύπρου εκτίθενται εις το Βερολίνον. (1971, Φεβρουάριος 6). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Οι Θησαυροί της Κύπρου η καλύτερα Έκθεσις Τέχνης που οργανώθη εις Βερολίνον. (1971, Φεβρουάριος 9). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Οι καλλιτέχνες μας απουσιάζουν από τον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη. (1991, Σεπτέμβριος 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Οι κύπριοι δημιουργοί και το φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος. (2001, Σεπτέμβριος 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Οι νεοκύπριοι υπονομεύουν την εθνική μας ταυτότητα. (1977, Ιούλιος 12). *Μάχη*, σ. 1.
- Οι Ξυλούρηδες στην Κύπρο. (1998, Σεπτέμβριος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 23.

- Οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου. (1963, Σεπτέμβριος 26). *Χαραυγή*, σ. 4.
- Οι πολιτιστικές εκδηλώσεις δείχνουν την ταυτότητά μας. (1994, Σεπτέμβριος 25). *Φιλελεύθερος*, σ. 12.
- Οικονόμου, Α. (2003, Δεκέμβριος 12). Επιστολή Νέας Κίνησης Χορού, Χορευτών και Χορογράφων Κύπρου, φάκελος Πλατφόρμα 14.4.15.3.3. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Οικονόμου, Κ. (1998). Το έργο του Χριστόφορου Σάββα. *Στο Χριστόφορο Σάββα, Η ζωή και το έργο του*. Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία, Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού.
- Ολίγος Σεβασμός. (1961, Ιούλιος 29). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Όπλο άμυνάς μας ο πολιτισμός μας. (1997, Σεπτέμβριος 7). *Φιλελεύθερος*, σ. 25.
- Ουσιαστική παρέμβαση στα πολιτιστικά του τόπου το Φεστιβάλ Λεμεσού. (1991, Ιούλιος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Παγκόσμιο Πείραμα. (2007, Μάιος 13). *Σελίδες*, σ. 76.
- Παιονίδου, Ε. (1996, Μάρτιος 4). Απόψεις, *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Πάμπαλλη, Ν. (1999, Μάιος 30). Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου, *Φιλελεύθερος*, σ. Γ4.
- Πάμπαλλη, Ν. (2000, Ιούνιος 5). Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου, *Φιλελεύθερος*, σ. 22.
- Πάμπαλλη, Ν. (2001, Αύγουστος 4). Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, *Φιλελεύθερος*, σ. 27.
- Πάμπαλλη, Ν. (2004, Ιούλιος 3). Αρχαίος λόγος τραγωδιών, γέφυρα πολιτισμών, *Φιλελεύθερος*, σ. 41.
- Παμπάφια, μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας. (1994, Αύγουστος 21). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Παναγιώτου, Ν. (1994, Αύγουστος 29). Επιστολή Ν. Παναγιώτου, Ανώτερου Πολιτιστικού Λειτουργού των Πολιτιστικών Υπηρεσιών προς την Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, φάκελος ΥΠΠ(ΠΥ)179/69/10<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Παναγιώτου, Π. (1998, Απρίλιος, 5). Ο πολιτισμός, το καλύτερο όπλο, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Πάνθεον Πολιτιστικός Οργανισμός. (2002). *Πρόγραμμα ΧΡΕΙΜΑΤΑΛ 1.0*, 24-25.4.2002. Λευκωσία, Αρχείο Pantheon Cultural Organisation.
- Πάνθεον Πολιτιστικός Οργανισμός. (2004). *Πρόγραμμα «ΧΡΕΙΜΑΤΑΛ 3.0.»*. Λευκωσία, Αρχείο Pantheon Cultural Organisation
- Πάντζης, Α. (2003, Νοέμβριος 1). Επιστολή προς Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού, φάκελος 14.4.15.4. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Παπαγιάννη, Α. (1991a, Αύγουστος 28). Διεθνούς φήμης καλλιτέχνες στον Πολιτιστικό Σεπτέμβρη, *Χαραυγή*, σ. 4.

- Παπαγιάννη, Α. (1991b, Σεπτέμβριος 22). Τροβατόρε με την Εθνική Λυρική Σκηνή, *Σημερινή*, σ. 22.
- Παπαδημήτρης, Π. (1972, Μάιος 28). Υπόμνημα του ΣΕΚΗ προς ΘΟΚ, *Αγών*, σ. 3.
- Παπαδημήτρης, Π. (1979). Το σύνταγμα της Κύπρου, *εγκ. Ιστορική Εγκυκλοπαίδεια της Κύπρου (1878-1978)*, τ. 2, (σσ. 123-129). Λευκωσία: Επιφανείου.
- Παπαδόπουλος, Μ. (2009, Ιούλης 12). Συνέντευξη της Ελένης Νικήτα, Πρώην Διευθύντριας Πολιτιστικών Υπηρεσιών, *Σημερινή*, σσ. 60-61.
- Παπαλεοντίου, Λ. (2010). Κατακτήσεις στην κυπριακή λογοτεχνία. Στο Χ. Περικλέους (επιμ.). *Κυπριακή Δημοκρατία 50 χρόνια επόδουνης πορείας* (σσ. 733-756). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Παπαπολυβίου, Π. (2011, Οκτώβριος 15). Τα Οκτωβριανά του 1931, *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Παπασταύρος, Κ. (2010, Σεπτέμβριος 12). Υποδομή και παραγωγή πολιτισμού, τα πολιτιστικά φεστιβάλ φυτρώνουν σαν τα μανιτάρια, *Φιλελεύθερος*, σ. 31.
- Παραλίμνι φολκλοριστικό φεστιβάλ μέσα στον Αύγουστο. (1990, Μάιος 8). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Παρασκευάς, Π. (2000, Δεκέμβριος 15). Υπηρεσιακό Σημείωμα «Διεθνές Φεστιβάλ ΚΥΠΡΙΑ», φάκελος Υ.Π.Π. (Π.Υ.) 179/69/25<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Πάρπα, Λ. (2012, Δεκέμβριος 24). Κληρονομιά το μπαλέτο του ΣΥΚΑΛΥ, *Φιλελεύθερος*, σ. 22.
- Παύλου, Σ. (2007). Ο ρόλος και η παρουσία των πνευματικών ανθρώπων στην Κύπρο της τελευταίες δεκαετίες. Στο *Η Κύπρος στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (εκκλησία, εκπαίδευση – παιδεία, επιδράσεις των ξένων, αρχαιολογία, λογοτεχνία, σχέσεις Ελληνοκυπρίων – Τουρκοκυπρίων, Πολιτική Εξέλιξη, Κοινωνία, Τοπική Αυτοδιοίκηση)* (σσ. 209-214). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Περί της ίδρυσης Πανεπιστημίου. (1970, Μάρτιος 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Περί των κατά το Πανεπιστήμιο Κύπρου Σκαιών. (1995, Οκτώβριος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Περιορίστηκαν πλήρως οι πολιτιστικές εκδηλώσεις στην επαρχία Λεμεσού. (1964, Αύγουστος 25). *Χαραυγή*, σ. 4.
- Περισιάνης, Ν. (1995). Δεξιά αριστερά, ελληνοκεντρικός κυπροκεντρισμός: το εκκρεμές των συλλογικών ταυτίσεων μετά το 1974. Στο Ν. Περισιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.). *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974 : Κοινωνία - Οικονομία - Πολιτική - Πολιτισμός* (σσ. 123-155). Λευκωσία: Intercollege.
- Περισιάνης, Ν. (2007). Ο ρόλος και η παρουσία των πνευματικών ανθρώπων στην Κύπρο της τελευταίες δεκαετίες. Στο *Η Κύπρος στον 20<sup>ο</sup> αιώνα (εκκλησία, εκπαίδευση -*

- παιδεία, επιδράσεις των ξένων, αρχαιολογία, λογοτεχνία, σχέσεις Ελληνοκυπρίων - Τουρκοκυπρίων, Πολιτική Εξέλιξη, Κοινωνία, Τοπική Αυτοδιοίκηση*) (σσ. 203-207).  
Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Πέρσες στην Σαλαμίαν. (1966, Αύγουστος 30). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Περσιάνης, Π. (2006). *Συγκριτική Ιστορία της Εκπαίδευσης της Κύπρου (1800-2004)*.  
Αθήνα: Gutenberg.
- Περσιάνης, Π. (2009). Αστική κουλτούρα και εκπαίδευση στη Λεμεσό των πρώτων τριών δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στο *Επιστημονικό Συμπόσιο Προφορικής Ιστορίας* (σσ. 30-51). Λεμεσός: Κέντρο Μελετών Δήμου Λεμεσού.
- Περσιάνης, Π. (2010). *Τα πολιτικά της εκπαίδευσης*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Πιερής, Μ. (1996, Αύγουστος 7). Όψεις της νεοκυπριακής ιδεολογίας και το Πανεπιστήμιο της Κύπρου, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Πιερής, Μ. (2002, Οκτώβριος 6). Κύπρια: ζητούμενο ο εκσυγχρονισμός, *Φιλελεύθερος*, σ. 49.
- Πιέτρης, Κ., Παπαδόπουλος, Δ. (2010). Ποιότητα, Ικανοποίηση και Συμπεριφορική Πρόθεση στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας»: [http://esdo.teilar.gr/files/proceedings/2010/ORAL/13\\_final.pdf](http://esdo.teilar.gr/files/proceedings/2010/ORAL/13_final.pdf). (ανάκτηση Φεβρουάριος 2011).
- Πικρή γεύση αφήνει πίσω του το 1993, θέτοντας ωστόσο κάποιες βάσεις για την ανάπτυξη του πολιτισμού μας. (1994, Ιανουάριος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Πιλαβάκης, Κ. (1997). *Η Κύπρος σ' άλλους καιρούς*. Λεμεσός: Ονήσιλος.
- Πλούσιες καλλιτεχνικές, αθλητικές και άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις. (1962, Ιούνιος 28). *Χαραυγή*, σ. 4.
- Πνευματικόν Φυτόριον κατέστη η Σχολή Τυφλών. (1969, Ιούνιος 29). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Ποιος είπε ότι αρνούμαστε την πολιτιστική μας ταυτότητα. (2000, Νοέμβριος 19). *Χαραυγή*.
- Πολιτιστικά Ανταλλαγαί Κύπρου – Ανατολικής Γερμανίας. (1970, Ιούνιος 20). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Πολιτιστικές Υπηρεσίες. (1993, Ιούνιος 10). Έγγραφο Πολιτιστικών Υπηρεσιών προς Υπουργικό Συμβούλιο, φάκελος Π.Υ. 179/69/8<sup>H</sup>. Λευκωσία: Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Πολιτιστικές Υπηρεσίες. (1999). *Πρόγραμμα ΚΥΠΡΙΑ 1999. Εισαγωγικό Σημείωμα Ουράνιου Ιωαννίδη*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες.

- Πολιτιστικές Υπηρεσίες. (2001). *Πρόγραμμα ΚΥΠΡΙΑ 2001. Εισαγωγικό Σημείωμα Ουράνιου Ιωαννίδη*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Πολιτιστικές Υπηρεσίες. (2002). *Πρόγραμμα ΚΥΠΡΙΑ 2002. Εισαγωγικό Σημείωμα Ουράνιου Ιωαννίδη*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Πολιτιστικές Υπηρεσίες. (2003). *Πρόγραμμα ΚΥΠΡΙΑ 2003. Εισαγωγικό Σημείωμα Π. Γεωργιάδη*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Πολιτιστική αποκέντρωση με την Αθηνά. (1994, Νοέμβριος 4). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.
- Πολιτιστική αποκέντρωση με το πρόγραμμα Αθηνά. (1997, Μάρτιος 14). *Φιλελεύθερος*, σ. 23.
- Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού. (1976, Σεπτέμβριος 3). Έκθεση για το Διεθνές Καλλιτεχνικό Φεστιβάλ στο Κηποθέατρο από 16-25 Ιούλη 1976. Λεμεσός Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Πολιτιστική Επιτροπή Λεμεσού. (1977a, Αύγουστος 1). Έκθεση Πολιτιστικής Επιτροπής Λεμεσού προς Δημοτική Επιτροπή Λεμεσού. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Πολιτιστική Επιτροπή Δήμου Λεμεσού. (1977b, Σεπτέμβριος 12). Έκθεση Πολιτιστικής Επιτροπής Δήμου Λεμεσού προς τη Δημοτική Επιτροπή Λεμεσού. Λεμεσός: Αρχείο Δήμου Λεμεσού.
- Πολιτιστική συνεργασία με την Ελλάδα. (1999, Οκτώβριος 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 4.
- Πολιτιστικός Σεπτέμβρης. (1991, Οκτώβριος 11). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Πολιτιστικός Σεπτέμβρης. (1992, Αύγουστος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 4.
- Πολιτιστικός Σεπτέμβρης 1991. (1991a, Σεπτέμβριος 4). *Φιλελεύθερος*.
- Πολιτιστικός Σεπτέμβρης 1991. (1991b, Σεπτέμβριος 4). *Σημερινή*, σ. 4.
- Πολιτιστικός Σεπτέμβρης με δαπάνη 150 χιλ. λιρών. (1991, Αύγουστος 28). *Σημερινή*, σ. 4.
- Πολλά φεστιβάλ σε χωριά μας. (1988, Αύγουστος 18). *Φιλελεύθερος*, σ. 14.
- Πολυδώρου, Α. (2011, Δεκέμβριος 24-25). Διχοτόμηση 48 ετών βαμμένη με αίμα, μισός αιώνας από τα ματωμένα Χριστούγεννα του 1963 και τη χάραξη της Πράσινης Γραμμής, *Καθημερινή*, σ. 37.
- Ποταμίτης, Σ. (2010). Φεστιβάλ και προσέλκυση τουρισμού: η περίπτωση της Λεμεσού: <http://openarchives.gr/view/625114> (ανάκτηση Μάιος 2012).
- Πρέπει να ξαναδούμε σαν λαός τη ζωή μας εντελώς από την αρχή. (1975, Φεβρουάριος 12). *Απογευματινή*.

- Πρέπει να δούμε σαν λαός τη ζωή μας από την αρχή. (1975, Φεβρουάριος 17). Λευκωσία: Αρχείο Νεοκυπριακού Συνδέσμου.
- Πρόγραμμα Πολιτιστικής Αποκέντρωσης Αθήνα 2004. (2002, Μάρτιος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 26.
- Πρόγραμμα Πολιτισμός 2000 της Ευρωπαϊκής Ένωσης. (2004, Αύγουστος 3). *Φιλελεύθερος*.
- Πρόδρομου, Π. (1995). Οικονομική Ανάπτυξη, Κοινωνικός Μετασχηματισμός και Ιδεολογία μετά το 1974. Στο Ν. Περισιτιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.). *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974 : Κοινωνία - Οικονομία - Πολιτική - Πολιτισμός* (σσ. 73-101). Λευκωσία: Intercollege.
- Προδρόμου, Π. (1996, Νοέμβριος 15). Η σημαία στο Πανεπιστήμιο, *Φιλελεύθερος*, σ. 7
- Πρόδρομου, Γ, (2000). *Η Ίδρυση του Παγκύπριου Γυμνασίου*. Λευκωσία: Ίδρυμα Αναστάσιος Γ. Λεβέντης.
- Πρόστιμο 3000 λ.Κ. για λίβελο σε βάρος Νεοκυπρίων. (1978, Σεπτέμβριος 24). *Μάχη*, σ. 1.
- Προυσή, Κ. (1961, Αύγουστος 22). Δύο απορίες, *Ελευθερία*, σ. 5.
- Προωθείται η διοργάνωση του Φεστιβάλ Σαλαμίνας. (1961, Ιούλιος 13). *Χαραυγή*, σ. 4.
- Πρωτοφανές σε λαμπρότητα το πρόγραμμα του Παγκύπριου φεστιβάλ της Νεολαίας. (1959, Μάιος 16). *Χαραυγή*, σ. 1.
- Πρωτοφανής η κοσμοσυρροή στην προμεσινή παράσταση του Εθνικού με την «Ελένη». (1963, Σεπτέμβριος 28). *Χαραυγή*, σ. 2.
- Ράγκου, Ε. (1983). *Ώψεις Κοινωνικής Μεταβολής, Γεωγραφική και Επαγγελματική Κινητικότητα στη Σύγχρονη Κυπριακή Κοινωνία*. Λευκωσία: Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών.
- Ρεσιτάλ βιόλας. (2000. Μάιος 21). *Φιλελεύθερος*, σ. 66.
- Ρεσιτάλ του Βραζιλιανού πιανίστα Αρνάλδο Κόεν. (2001, Οκτώβριος 30). *Φιλελεύθερος*, σ. 21.
- Ρεσιτάλ τσέλου και πιάνο. (2001, Μάρτιος 16). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Σαρίκας, Φ. (1997, Αύγουστος 13). Επιστολή Δημάρχου Πάφου προς Πολιτιστικές Υπηρεσίες, φάκελος 179/1968/18<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Σέρβας, Π. (1999). *Τα προικιά της Λεμεσού*. Λευκωσία: Πρόοδος.
- Σέργη, Λ. (2007). *Αρχείο Παναγιώτη Σέργη, η Συμβολή του Παναγιώτη Σέργη στην Πολιτιστική Ανάπτυξη και τη Διαμόρφωση της Πολιτιστικής Πολιτικής της Κυπριακής Δημοκρατίας*. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού – Πολιτιστικές Υπηρεσίες.

- Σημαία: Φωτιές στο Πανεπιστήμιο. (1996, Νοέμβριος 7). *Φιλελεύθερος*, σ. 10.
- Σημαντική η παραγωγή του ΡΙΚ σε ντοκιμαντέρ. (1975, Αύγουστος 9). *Χαραυγή*, σ. 2.
- Σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα που έγιναν ή δεν έγιναν μέσα στο 1992 στην Κύπρο. (1993, Ιανουάριος 1) *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Σιαφκάλλης, Ν. (1986, Αύγουστος 5). Ο ΘΟΚ άρχισε καλά αλλά παρέμεινε θίασος και όχι ένας Οργανισμός, *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Σκαλιστής, Λ. (1998, Μάιος 20). Σημαντικός ο ρόλος του πολιτισμού, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Σοφοκλέους, Α. (2000). Γεωγραφικοί παράγοντες που επηρεάζουν τη λύση του κυπριακού προβλήματος. Στο Γ. Τενεκίδης, Γ. Κρανιδιώτης (επιμ.), *Κύπρος, Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της* (σσ. 557-561). Αθήνα: Εστία.
- Σοφοκλέους, Α. (2011, Μάιος 30). Η παραγωγή ταινιών στην Κύπρο, *Φιλελεύθερος*, σ. 29.
- Σοφοκλέους Αίας – σπάνιες ώρες καλλιτεχνικής συγκίνησης. (1963, Σεπτέμβριος 26). *Χαραυγή*, σ. 1, 4.
- Σπυριδάκης, Κ. (1970). *Η Σημασία της Πνευματικής και της εν γένει Πολιτιστικής Αναπτύξεως και αι εν Κύπρω Προοπτικά*. Λευκωσία: Φιλολογική Κύπρος.
- Στας, Π. (1991, Σεπτέμβριος 6). Πολιτιστικός Σεπτέμβρης και ΚΟΤ, *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Στενώτατη συνεργασία μεταξύ των Υπ. Παιδείας Ελλάδος και Κύπρου. (1973, Απρίλης 3). *Αγώνας*, σ. 3.
- Σταυρίδης, Φ. (1993). Η πολιτιστική ζωή της Κυπριακής Δημοκρατίας. Στο *Κυπριακή ζωή και Κοινωνία, λίγο πριν την Ανεξαρτησία και μέχρι το 1984* (σσ. 263-270). Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Σταυρινίδου, Μ. (2003a, Οκτώβριος 29). Απολογισμός Φεστιβάλ 2003, φάκελος 14.4.15.3.4. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Σταυρινίδου, Μ. (2003b, Δεκέμβριος 2). Σημείωμα - Αριθμός θεατών στα ΚΥΠΡΙΑ, Φάκελος 14.4.15.5. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Σταυρινίδου, Μ. (2003c, Δεκέμβρης 5). Απολογισμός Πολιτιστικών Υπηρεσιών για 6<sup>η</sup> Πλατφόρμα – Χορευτικές Συναντήσεις, φάκελος 14.4.15.3.4. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Σταυρινίδου, Μ. (2005, Ιανουάριος 14). Εισηγήσεις για ΚΥΠΡΙΑ 2005, φάκελος 14.4.15.5. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Σταύρου, Π. (1970). Η Κύπρος και οι θησαυροί της τέχνης της. Στον Κασδάγλη, Ε. (επιμ.). *Θησαυροί της Κύπρου, Ζάππειον Μέγαρον Αθήνα* (κατάλογος). Αθήνα: Ασπιώτη – Έλκα.

- Στεργιούλη, Μ. (2006, Σεπτέμβριος 5). Κινηματογραφική ταινία Ακάμας ή όταν η ύβρις διαπράττεται δημοσία δαπάνη, *Πολίτης*.
- Στην Πλατανίσκια με κινηματογράφο και χαρακτηριστική. (2005, Αύγουστος 6). *Φιλελεύθερος*. Στο Φρέναρος και στη Τσακκιλερή, Φεστιβάλ της ΕΔΟΝ για την ελληνοτουρκική φιλία. (1980, Μάιος 14). *Χαραυγή*, σ. 2.
- Στρούζα, Ε. (1997, Ιούνιος 1). Η νέα εικαστική γλώσσα χαρακτηρίζει το έργο των Κύπριων καλλιτεχνών τα κρίσιμα χρόνια από το 1960-1974. Στους Γιούργο, Κ. Δρακόπουλο, Χ. (επιμ.). *Καθημερινή, ΕΠΤΑ ΜΕΡΕΣ*. Αθήνα: Καθημερινή, σ. 23.
- Στυλιανού, Ν. (1995, Οκτώβριος 26). Απόψεις της Μορφωτικής Λειτουργού Νάντιας Στυλιανού για τα ΚΥΠΡΙΑ, Π.Υ.179/69/7<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Συναρπαστικές εκδηλώσεις στο Φεστιβάλ Λευκωσίας, Όαση στην ερημιά. (1977, Μάιος 22). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Συναυλία με το κουαρτέτο εγχόρδων Ensemble Wien. (2003, Ιανουάριος 28). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Συνδυασμός όπερας με διακοπές. (2001, Αύγουστος 2). *Φιλελεύθερος*: [www.philenews.com](http://www.philenews.com). (ανάκτηση Ιούνιος 2010).
- Συνεργατικό Ταμειυτήριο Λεμεσού. (2008). *Ethical Marketing Report*. Λεμεσός: Συνεργατικό Ταμειυτήριο Λεμεσού.
- Συνεκροτήθη προπαρασκευαστική επιτροπή Φεστιβάλ Σαλαμίνας. (1961, Μάρτιος 25). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Συνέντευξη Ελένης Νικήτα διευθύντρια Πολιτιστικών Υπηρεσιών. (2009, Ιούλιος 120). *Σημερινή*, σ. 60-61.
- Συνίσταται επιτροπή συσφίξεως των σχέσεων των δύο κοινοτήτων. (1961, Ιανουάριος 11), *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Σχέδιο αναδόμησης και αποκέντρωσης των Κυπρίων. (2003, Αύγουστος 26). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Σχίζα, Μ. (1992, Ιούλιος 5). Συνέντευξη Γ. Κατσούρη - Η ιδανικότερη λύση είναι ένα υφυπουργείο Πολιτισμού, *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Σχίζα, Μ. (1993a, Μάρτιος 31). Παρεμβάσεις, *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Σχίζα, Μ. (1993b, Αύγουστος 31). Παρεμβάσεις, *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Σχίζα, Μ. (1993c, Σεπτέμβριος 4). Περί Φεστιβάλ ο λόγος, *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Σχίζα, Μ. (1995, Οκτώβριος 28). Όραμα έμεινε ο πολιτισμός, *Φιλελεύθερος*, σ. 27.
- Σχίζα, Μ. (2000, Ιούλιος 29). Περί Πολιτιστικών Μνημονίων ο λόγος, *Φιλελεύθερος*, σ. 31.



- Σχίζα, Μ. (2000, Σεπτέμβριος 23). Δόμνα Σαμίου, η φωνή της ελληνικής ψυχής, *Φιλελεύθερος*.
- Σχίζα, Μ. (2001, Σεπτέμβριος 5). Οι Κύπριοι δημιουργοί και το Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Σχίζα, Μ. (2002a, Μάιος 10). Ο στόχος της συνάντησης των πολιτισμών, *Φιλελεύθερος*, σ. 35.
- Σχίζα, Μ. (2002b, Μάιος 10). Ο χορός της συνάντησης των πολιτισμών», *Φιλελεύθερος*, σ. 35.
- Σχίζα, Μ. (2004a, Μάιος 3). Τέλος της πολιτιστικής απομόνωσης της Κύπρου, *Φιλελεύθερος*, σ. 44.
- Σχίζα, Μ. (2004b, Σεπτέμβριος 1). Διαμαρτύρονται οι Λαρνακείς, *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Σχίζα, Μ. (2007, Αύγουστος 30). Φεστιβαλικά (μας) καμώματα, *Φιλελεύθερος*, σ. 34.
- Σχίζα, Μ. (2008). *Η Αμμόχωστος της εικαστικής Δημιουργία*. Λευκωσία: Σύλλογος Αποφοίτων και Φίλων Ελληνικών Γυμνασίων Αμμοχώστου.
- Σχίζα, Μ. (2010a). Η εικαστική τέχνη στην ανατολή της Κυπριακής Δημοκρατίας. Στο Π. Παπαπολυβίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια 1960-2010 Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας - Η δεκαετία της εγκαθίδρυσης* (τ. 1, σσ. 242-247). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Σχίζα, Μ. (2010b, Αύγουστος 1). Τα φεστιβαλικά (μας) καμώματα, *Φιλελεύθερος*, σ. 42.
- Σχίζα, Μ. (2010c, Οκτώβριος 17). Ψευδο-στρουθοκαμηλισμοί, *Φιλελεύθερος*, σ. 42.
- Σχίζα, Μ. (2011a). 1990: Η τέχνη στη δεκαετία της ελπίδας. Στο Παπαπολυβίου Π. (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια 1960-2010, Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας* (τ. 4, σσ. 134-141). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Σχίζα, Μ. (2011b, Ιανουάριος 23). Πολιτιστικές Υποδομές, *Φιλελεύθερος*, σ. 42.
- Σχίζα, Μ. (2011c, Φεβρουάριος 5). Από χρόνου, *Φιλελεύθερος*, σ. 43.
- Σχίζα, Μ. (2011d, Φεβρουάριος 26). Συνέντευξη Παύλου Παρασκευά - Επικρατεί ένας φαύλος κύκλος, *Φιλελεύθερος*, σ. 41.
- Σχίζα, Μ. (2011e, Φεβρουάριος 26). Ο πολιτισμός στις αποθήκες, *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Σχίζα, Μ. (2011f, Μάιος 15). Όταν υπογραμμίζονται τα αυτονόητα, *Φιλελεύθερος*, σ. 42.
- Σχίζα, Μ. (2011g, Αύγουστος 21). Φεστιβαλίζουν τα κατεχόμενα, *Φιλελεύθερος*, σ. 29.
- Σχίζα, Μ. (2012, Δεκέμβριος 16). Ο πολιτισμός νοσεί, *Φιλελεύθερος*, σ. 46.
- Τα αστέρια της όπερας θα λάμψουν στην Πάφο. (2003, Σεπτέμβριος 5). *Φιλελεύθερος*.
- Τα ελληνικά γράμματα σχεδία βίου κυπριακού ελληνισμού.(1961, Ιανουάριος 31). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Τα ιδεώδη της μεγάλης μητρός Ελλάδος θα αποτελούν το κέντρον της προσοχής και δράσεως των Κυπρίων Καθηγητών. (1961, Σεπτέμβριος 5). *Φιλελεύθερος*, σ. 1, 6.

- Τα νιάτα όλου του κόσμου τραγουδούν αδελφωμένα την ειρήνη και τη φιλία. (1962, Αύγουστος 5). *Χαραυγή*, σ. 1.
- Τα σημαντικότερα πολιτιστικά γεγονότα που έγιναν ή...δεν έγιναν μέσα στο 1992 στην Κύπρο. (1993, Ιανουάριος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.
- Ταχεία η ανάπτυξις της τέχνης εις Κύπρον. (1970, Ιούλιος 24). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.
- Τερζάκης, Α. (1961). Το Εθνικό Θέατρο στο Αρχαίο Δράμα, *Πρόγραμμα παραστάσεων Ελένη και Αίαντα*. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο Ελλάδας.
- Τζεργιάς, Π. (2001). *Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας, μια αναδρομή στη ζωή της μεγαλονήσου στο διάβα των χιλιετιών*, τ. 2. Αθήνα: Libro.
- Τι πέτυχε μέχρι τώρα ο Ντενκτάς. (1994, Φεβρουάριος 23). *Χαραυγή*.
- Τιμητική διάκριση στο ΣΥΚΑΛ (2013, Ιανουάριος 4). *Καθημερινή*: [www.kathimerini.com.cy](http://www.kathimerini.com.cy) (ανάρτηση Ιανουάριος 2013).
- Τμήμα Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege. (1999). Η Πολιτιστική Ζωή στην Κύπρο. Λευκωσία: Συγγραφέας.
- Τμήμα Ερευνών και Ανάπτυξης Intercollege. (2002). Επιστροφή στο Θέατρο, Χάραξη πολιτικής και λήψη μέτρων για την αύξηση του θεατρόφιλου κοινού στην Κύπρο. Λευκωσία: Συγγραφέας.
- Το Εθνικόν Θέατρον Ελλάδος εις Κύπρον. (1971, Σεπτέμβριος 10). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.
- Το Εθνικόν Θέατρον Ελλάδος θα δώσει παραστάσεις εν Κύπρω την τραγωδίαν «Αίας» και «Ελένη». (1963, Σεπτέμβριος 10). *Ελευθερία*, σ. 3.
- Το Ίδρυμα Φάρος παρουσιάζει το Vienna Piano Trio. (2003, Οκτώβριος 7). *Φιλελεύθερος*, σ. 26.
- Το μεγαλύτερο θεατρικό Φεστιβάλ. (2003, Ιούλιος 26). *Φιλελεύθερος*.
- Το πνεύμα της Ευρώπης από τη Μεσαιωνική μέχρι τη Σύγχρονη Εποχή. (2004, Απρίλιος 23). *Φιλελεύθερος*, σ. 30.
- Το σινεμά διχάζει την Κύπρο. (2006, Αύγουστος 10). *Φιλελεύθερος*, σ. 36.
- Τουρκική Φρεγάτα κοσμεί πρόσκληση του Υπουργείου Παιδείας. (2009, Μάιος 22). *Φιλελεύθερος*, σ. 13.
- Τριάντα χρόνια του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη. (2011, Μάρτιος 8). *Φιλελεύθερος*, σ. 29.
- Τριμικλινώτης, Ν. (2005). Πέραν του έθνους-κράτους: η δυνατότητα για μια ομοσπονδιακή, πολυεθνική ιδιότητα του πολίτη. Στο Ν. Τριμικλινώτης (επιμ.), *Πορτοκαλί της Κύπρου* (σσ. 167-244). Αθήνα: Νήσος.
- Τσούκας, Χ. (1995, Οκτώβριος 8). Χρειάζεται θωράκιση η παιδεία, *Φιλελεύθερος*, σ. 7.
- Υλοποιείται το Σχέδιο πολιτιστικής συνεργασίας Κύπρου και Ελλάδας. (1995, Νοέμβριος 23). *Φιλελεύθερος*, σ. 20.

Υπεγράφη Συμφωνία Τεχνικής και Επιστημονικής Συνεργασίας Κύπρου Τσεχοσλοβακίας. (1965, Νοέμβριος 14). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.

Υπήρξε αναβάθμιση του ελληνικού στοιχείου. (1993, Μάιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.

Υπήρξε υποβάθμιση του ελληνικού στοιχείου...σήμερα αν δεν επιστρέψουμε στις ρίζες μας θα χαθούμε σαν οντότητα – συνέντευξη της Κλ. Αγγελίδου, Υπουργού Παιδείας. (1993, Μάιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.

Υποτροφία Φουλμπράιτ εις ετέρους 13 Κύπριους. (1969, Ιούλιος 4). *Φιλελεύθερος*, σ. 8.

Υπουργείο Παιδείας. (1973). *Η Εκπαίδευσις εν Κύπρω 1973*. Λευκωσία: Συγγραφέας.

Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες. (1998). *Κρατική Πινακοθήκη Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης*, Λευκωσία: Συγγραφέας.

Υπουργικές χαλαρώσεις. (2002, Αύγουστος 22). *Φιλελεύθερος*, σ. 5.

Υπουργικό Συμβούλιο. (1990, Φεβρουάριος 22). Πρακτικό Απόφασης Υπουργικού Συμβουλίου για τις εκδηλώσεις για τα 30χρονα της Κυπριακής Δημοκρατίας, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)179/69/Η. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Υπουργικό Συμβούλιο. (1991, Ιούλιος 14). Πρακτικά Συνεδρίας Υπουργικού Συμβουλίου, φάκελος Υ.Π. (Μ.Υ.)197/69/3<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.

Υπουργός Εμπορίου και Βιομηχανίας για το Φεστιβάλ. (1961, Ιανουάριος 17). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.

Υψίστης πολιτιστικής σπουδαιότητας η δημιουργία Κυπριακής Πινακοθήκης. (1963, Φεβρουάριος 10). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.

Φιλίππου, Λ. (2011). *Η Διαλεκτική του Κυπριακού Λόγου*. Λευκωσία: Εν Τύποις.

Φεστιβάλ Άλωνας. (1995, Αύγουστος 3). *Φιλελεύθερος*, σ. 19.

Φεστιβάλ Γάλακτος. (1995, Αύγουστος 19). *Φιλελεύθερος*, σ. 17.

Φεστιβάλ Δερύνειας. (2000, Μάιος 12). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.

Φεστιβάλ Κύπρου φιλοδοξεί να οργανώσει η κυβέρνηση. (1966, Αύγουστος 6). *Φιλελεύθερος*, σ. 6.

Φεστιβάλ Λάρνακας 1999, Φιλοδοξία για ποιότητα. (1999, Ιούνιος 1). *Φιλελεύθερος*, σ. 21.

Φεστιβάλ Λεμεσού πλούσιο φέτος το πρόγραμμα. (1984, Ιούνιος 28). *Φιλελεύθερος*, σ. 3.

Φεστιβάλ Μουσικής Δωματίου. (2003, Μάιος 15). *Φιλελεύθερος*, σ. 26.

Φεστιβάλ Φράουλας Δερύνειας. (2000, Ιούνιος 7). *Φιλελεύθερος*, σ. 14.

Φεστιβαλίζουν τα κατεχόμενα. (2011, Αύγουστος 21). *Φιλελεύθερος*, σ. 29.

Φθάνει οριστικώς ο Αθηναϊκός Θίασος Αρχαίου Δράματος. (1963, Αύγουστος 9). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.

- Χαραλάμπους, Α. (1995). Σύγκριση της Οικονομίας στις Κατεχόμενες Περιοχές με την Οικονομία στις Ελεύθερες Περιοχές. Στο Ν. Περισιτιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.), *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία – Οικονομία – Πολιτική – Πολιτισμός*, (σσ. 371-385). Λευκωσία: Intercollege
- Χαραλάμπους, Α. (2012). Η πορεία της κυπριακής οικονομίας κατά τη δεκαετία του 1990. Στο Παπαπολυβίου Π. (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια 1960-2010, Ιστορία της Κυπριακής Δημοκρατίας* (τ. 4, σσ. 112-121). Λευκωσία: Φιλελεύθερος.
- Χασαπόπουλος, Ν. (2012, Δεκέμβριος 17). Κύπρος: Βρετανοί δημιούργησαν τη σημαία της χώρας, *Βήμα Αθηνών*: <http://www.tovima.gr/politics/article/?aid=489113> (ανάρτηση Δεκέμβριος 2012).
- Χατζηβασιλείου, Χ. (2016). Τα σχολικά κτήρια και η ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής στην Κύπρο, [www.academia.edu/21900167](http://www.academia.edu/21900167) (ανάρτηση Ιούλιος 2016).
- Χατζηκυριάκου, Σ. (1986). Ιστορική Ανασκόπηση του Κυπριακού Κινηματογράφου Στο Ν. Σιαφκάλλης (επιμ.), *Η Ιστορία του Κινηματογράφου στην Κύπρο* (σσ. 18-21). Λευκωσία: Φίλοι Έβδομης Τέχνης.
- Χ΄Σάββα, Ν. (1985, Ιούλιος 10). Επιστολές, *Φιλελεύθερος*, σ. 3.
- Χ΄Στυλιανού, Μ. (2013, Μάιος 23). Σάλος για τη φρεγάτα του Υπουργείου Παιδείας, *Φιλελεύθερος*, σ. 37.
- Χιλιάδες νέοι και νέες παρακολούθησαν τις εκδηλώσεις του παγκύπριου φεστιβάλ νεολαίας. (1962, Ιούλιος 10). *Χαραυγή*, σ. 1.
- Χριστοδουλίδης, Γ. (1991, Ιούνιος 20). Επιστολή Δημάρχου Λάρνακας προς Υπουργό, φάκελος Υ. Π. (Μ.Υ.)179/69/2<sup>H</sup>. Λευκωσία, Κρατικό Αρχείο Κύπρου.
- Χριστοδουλίδου, Ε. (2006, Νοέμβριος 17). Επιστολή με θέμα 6<sup>η</sup> Πλατφόρμα Χορού – Χορευτικές Συναντήσεις 2006. Φάκελος Πλατφόρμα. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Χριστοδουλίδου, Ε. (2010, Νοέμβριος 25). Επιστολή Ε. Χριστοδουλίδου στις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, φάκελος 14.11.02.119. Λευκωσία, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών.
- Χριστοδουλίδου, Ε. (2012). *Ο σύγχρονος χορός στην Κύπρο 1980-2010*. Λευκωσία: αυτοέκδοση.
- Χριστοδούλου, Δ. (1995). Εκεί που το Κυπριακό Οικονομικό «Θαύμα» δεν έφτασε. Στο Ν. Περισιτιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.). *Ανατομία μιας Μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία - Οικονομία - Πολιτική - Πολιτισμός* (σσ. 34-54). Λευκωσία: Intercollege.

- Χρίστου, Χ. (1983). *Σύντομη Ιστορία της Νεώτερης και Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης*. Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας.
- Χριστοφίδης, Α. (1995, Ιανουάριος 29). Δομές και πολιτιστικό εποικοδόμημα, *Φιλελεύθερος*, σ. 20.
- Χρυσάνθης, Κ. (1962, Ιούλιος). Οιδίπους Τύραννος στο Θέατρο της Σαλαμίνας, *Ελευθερία*.
- Χρυσάνθου, Χ. (2011). Κώστας Προυσής, *Μεγάλοι Κύπριοι*, τ. 9, σ. 37-41.
- ΧΡΕΙΜΑΤΟΛΟΓΙΑ 3.0. (2004, Απρίλιος 23). *Φιλελεύθερος*.
- 2<sup>ο</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ – Λεμεσός 2007. (2007, Αύγουστος). *Time out Cyprus*, σ. 17.
- 300 επιστήμονες εξ 20 χωρών έχουν δηλώσει συμμετοχήν εις το Κυπρολογικό. (1969, Φεβρουάριος 12). *Μάχη*, σ. 1.
- 300 ξένοι καλλιτέχνες στο φεστιβάλ της Λεμεσού. (1977, Ιούνιος 30). *Φιλελεύθερος*, σ. 1.

### **Ξενόγλωσση και Ξενόγλωσση Μεταφρασμένη:**

- Adorno, T., Lowenthal, L., Marcus, H., Horkheimer, H. (1984). *Τέχνη, και μαζική κουλτούρα*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Adorno, T., Macdonald, D., Arendt, H., Shils, E., Parsons, T., Williams, R., Morin, E., Baudrillard, J. (1991). *Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*, Κ. Λιβεράτος, Τ. Φραγκούλης (επιμ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Anderson, B. (1997). *Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Π. Χαντζαρούλα (μτφ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Appiah, A. K. (2015). *Κοσμοπολιτισμός, Ηθική σε έναν κόσμο ξένων*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Argyrou, V. (1996). *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as Symbolic Struggle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arts Council England. (2008). A.D.S.E. Programme, The art of developing audiences, Strategic Plan 2005-2008, retrieved from <http://www.artscouncil.org.uk>.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (1998). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge.
- Bartie, A. (2014). *The Edinburgh Festival*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bell, D. (1999). *Ο Πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Belkin, A., Papadakis, Y. (1997). Folklore. In D. Grothusen, W. Steffani, P. Zervakis (ed.) *Suedeuropa-Handbuch Band VIII* (pp. 703-720). Vandenhoeck & Ruprecht: Goettingen.

- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (2011). *Η διάκριση, Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Κ. Καυιάμπελη (μτφ). Αθήνα: Close, D. (2006). *Ελλάδα, 1945-2004, Πολιτική, Κοινωνία, Οικονομία*, Γ. Μερτίκα (μτφ.). Αθήνα: Θυράθεν.
- Boyle, S, Joham, C., Abdullah. A. (2010). A study of attendances to an International Arts Festival. Retrieved from <https://www.jyu.fi/en/congress/iccpr2010/proceedings>.
- Brubaker, R., Cooper, F. (2000, February). Beyond Identity. *Theory and Society*, 29(1), 1-47.
- Bryant, R. (2009). On the Condition of the Postcoloniality in Cyprus. *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 27, no 1, p. 47-65.
- Bungent. H. (2001). Demonstrating the values of ‘Gemuthlichkeit’ and ‘Kultur’. In J. Heideking, G. Fabre, K. Dreisback (ed.), *Celebrating Ethnicity and Nation* (pp. 175-193). New York: Berghahn Books.
- Calhoun, C. (1993). Nationalism and Ethnicity. *Annual Review of Sociology* 19: 211-239. Από <http://www.jstor.org/stable/2083387> (ανάκτηση 20.7.2014).
- Chrisman, C. (2004). Nationalism and Postcolonial studies. In N. Lazarus (ed.) *The Cambridge Companion to Postcolonial Literacy Studies* (pp. 186-198). Cambridge: Cambridge University Press.
- Christou, M. (2006). A Double Imagination Memory and Education in Cyprus. *Journal of Modern Greek Studies*, 24, pp. 285-306.
- Christou, M. (2007). The Language of Patriotism: Sacred History and Dangerous Memories. *British Journal of Sociology of Education*, V. 28, N. 6 (Nov. 2007), pp. 709-722.
- Constantinides, C., Papadakis, G. (2014). Tormenting History: The Cinemas of the Cyprus Problem. In C. Constantinides, Y. Papadakis (ed.), *Cypriot Cinemas, Memory, Conflict and Identity in the Margins of Europe* (pp. 117-150). New York: Bloomsbury.
- Conversi, D. (2007). Mapping the Field: Theories of Nationalism and the Ethnosymbolic Approach, Nationalism and Ethnonationalism. In A. Leousi, S. Grosby (ed.), *History, Culture and Ethnicity* (pp. 15-29). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cremona, A. V. (2008). Politics and Identity in Maltese Theatre: Adaptation or Innovation? *The Drama Review*, V. 52, N. 4 (Winter, 2008), pp. 118-144.
- Danos, A. (2014). Twentieth- Century Greek Cypriot Art: An ‘Other’ Modernism on the Periphery, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 32, N. 2 (October 2014), pp. 217-252.

- Dodds, N. (2008). *Festivals means Business 3, A survey of Arts Festivals in the UK. Wales: British Arts Festivals Association and University of Brighton.*
- Economic Review 1981. (1982). *Η κατανομή του οικονομικά ενεργού πληθυσμού κατά τομέα και η συμβολή του κάθε τομέα στο Α.Ε.Π.,* Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας Κυπριακή Δημοκρατία.
- Eliot, T.S. (1980). *Σημειώσεις για τον Ορισμό της Κουλτούρας,* Ν. Ησαΐα (μτφ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Evaggelou, E. (2013). *Greek Cypriot Historical Plays and Contemporary Identity and Culture,* Cyprus University of Technology, Department of Multimedia and Graphic Arts, Cyprus University of Technology (unpublished thesis).
- Fabre, G. (2001). *Performing Freedom.* In J. Heideking, G. Fabre, K. Dreisback (ed.) *Celebrating Ethnicity and Nation* (pp. 91-123). New York: Berghahn Books.
- Falazzi, A. (August 2010). *Lecture: Study of Attendance to an International Arts Festival,* Finland: Congress of ICCPR.
- Festival of ancient drama. (1963, September – October), *To-day*, vol. 1, no. 5, pp. 32- 33.
- Finkel. R. (2006). *Tensions Between Ambition and Reality in UK Combined Arts Festival Programming: A Case Study of the Lichtfield Festival,* *Educational Theory*, vol.2, n.1.
- Finkel, R. (2009). *A picture of the contemporary combined arts festival landscape,* *Cultural Trends*, vol. 18, no 1, pp. 3-21.
- Foucault, M. (2009). *Security, Territory, Population. Lectures at the College De France 1977-1978.* Palgrave: New York.
- Gellner, E. (2002). *Εθνικισμός, Πολιτισμός, Πίστη και Εξουσία.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Gellner, E. (1992). *Έθνη και Εθνικισμός.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Gordon, C. (2004). *Cultural Policy in Cyprus.* Strasburg: Council of Europe for Steering Committee for Culture: Author.
- Greenblatt, S. (2010). *Cultural Mobility: A manifesto.* Cambridge: Cambridge Press.
- Greenfeld, L. (1992). *Nationalism. Five Road to Modernity.* Massachusetts: Harvard University Press.
- Guss, D. (2010). *The festive State. Race, Ethnicity and Nationalism at Cultural Performance.* California: University of California.
- Hanguler, M. (2005). *Η ικανοποίηση των εθνικιστικών επιδιώξεων στην Κύπρο υπό το φως της συγκριτικής μεθόδου και η πολιτική ισορροπία. Στο Ν. Τριμικλινιώτης (επιμ.). Πορτοκαλί της Κύπρου* (σσ. 75-112). Αθήνα: Νήσος.
- Heath, D., Boreham, J. (2011). *Ρομαντισμός.* Δ. Παπαβασιλείου (μτφ.). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Όμιλος Λαμπράκη.

- Heideking, J. (2001). Celebrating the Constitution. In J. Heideking, G. Fabre, K Dreisbach (ed.), *Celebrating Ethnicity and Nation* (pp. 25-43). New York: Berghahn Books.
- Hilfrich, F. (2001). Creating and Instrumentalizing Nationalism: The Celebration of the National Reunion in the Peace Jubilee of 1898. In Heideking, J., Fabre, G., Dreisbach, K. (ed.), *Celebrating Ethnicity and Nation*. (pp. 228-256). New York: Berghahn Books.
- Hobsbawn, E. (1994). *Η Εποχή του Κεφαλαίου 1848-1875*, Δ. Κούρτοβικ (μτφ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Hobsbawn, E. (1994). *Έθνη και Εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, Χ. Νάντρις (μτφ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Μ. Καρδαμίτσα.
- Hobsbawn, E., Ranger, T. (2004). *Η επινόηση της παράδοσης*, Θ. Αθανασίου (μτφ.), Αθήνα: Θεμέλιο.
- Hobsbawn, E.J. (2005). *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*, Μ. Οικονομοπούλου, μτφ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ. (Αρχική έκδοση 1962).
- Hobsbawn, E. (2013) *Οι θρυμματισμένοι καιροί, Κουλτούρα και Κοινωνία στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Ν. Κούρκουλος (μτφ.). Αθήνα: Θεμέλιο.
- Hoggart, R. (2009). *The Uses of Literacy, Aspects of Working Class Life*, Penguin Classics, London: England.
- Hroch, M. (1985). *Social Preconditions of National Revival in Europe, A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutchinson, J. (1994). Re-interpreting Cultural Nationalism, *Australian Journal of Politics and History*, vol. 45, no 3, pp. 392-407.
- Hutchinson, J. (1987). Dynamics of Nationalism: The Gaelic and the Creation of the Irish Nation State. Retrieved from <http://www.jstor.org/discover/10.2307/203976?sid=21105878798101&uid=2&uid=70&uid=4&uid=3739256&uid=2134>.
- Hutchinson, J. (2004). Myth against myth: the nation as ethnic overlay, *Nations and Nationalism*, 10, (1/2), pp.109-123.
- Hye- Kyung, L. (2005) When Arts Met Marketing, Arts Marketing Theory embedded in Romanticism, *International Journal of Cultural Policy*, v. 11, n. 3, pp. 289-305.
- Inanc, G. (2010). Narratives of Diplomats: Representations of Nationalism and Turkish Foreign Policy in Cyprus, 1970 -1991. In A. Aktar, N. Kizilyurek, U. Uzkuirimli (ed.), *Nationalism in the troubled triangle Cyprus, Greece and Turkey*. (pp. 112-129). New York: Palgrave.



- Inkei, P. (2005). Assistance to Arts and Culture Festivals. Budapest Observatory, Assistance to Arts and Culture Festivals. *Art Topics in Arts Policy*, no. 21. Retrieved from In [www.ifacca.org](http://www.ifacca.org) 2.
- International Greek Drama Festival. (2001, August 3-9). *Cyprus Weekly*, σ. 2.
- Kechagioglou, G. (1998). Literature. In D., Steffani, W., Zervakis, P. Grothusen (ed.), *Suedeuropa-Handbuch Band VIII* (pp. 721-743). Vandenhoeck & Ruprecht: Goettingen.
- Kizilyurek, N. (2010). Rauf Denktas: Fear and Nationalism in the Turkish Cypriot Community. In A. Aktar, N. Kizilyurek, U. Uzкимli (ed.) *Nationalism in the troubled triangle Cyprus, Greece and Turkey* (p.175-193). New York: Palgrave.
- Klamer, A., Petrova, L., Mignosa, A. (2006). *Financing the arts and culture in the European Union*. European Parliament: Brussels: Authors.
- Kohn, H. (1950). Romanticism and the Rise of German Nationalism, *The Review of Politics*, vol. 12, no 4, pp. 443-472.
- Kohn, H. (1967). *Prelude to Nation – States. The French and German Experience 1789-1815*. Princeton: D. Van Nostrand Company.
- Koutselini, M. (1997). Curriculum as Political Text: the case of Cyprus (1935-1990), *History of Education*, 26 (4), pp. 395-407.
- Leerssen, J. (2005). The Cultivation of Culture. Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe. Retrieved from <http://spinnet.eu/pdf/wpesa2.pdf>.
- Leerssen, J. (2006). *National Thought in Europe. A cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lherm. A. (2001). Halloween a ‘Reinvented’ Holiday: Celebrating White Anglo-Saxon Protestant Middle Class America. In J. Heideking, G. Fabre, K. Dreisbach (ed.), *Celebrating Ethnicity and Nation* (pp. 194-214). New York: Berghahn Books.
- Limassol International Folk Festival. (1973 April), *Cyprus To – day*, vol. XI, no 1-2, p. 10.
- Magelsen, S. (2005). Celebrating the Revolution While the King is Still on the Throne: The Fall of the Bastille and the Festival of Federation (July 1790). In K. Gounaridou (ed.), *Staging Nationalism, Essays on Theatre and National Identity* (pp. 32-45). North Carolina: Mac Farland.
- Masao, M. (2010). *Miyoshi Masao Trespasses: Selected Writings (Post – Contemporary Interventions)*. Duke University Press Books.
- Michael-Suer, A. (2000) Washing up Ladies, retrieved from <http://washing-up-ladies.blogspot.com/2010/07/washing-up-ladies/28.html>.

- Mitchell, J. (2003). Looking forward to the Past: National Forward to the Past, National Identity and History in Malta, *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 10, no. 3, pp. 377-398.
- Mokre, M. (2007, Spring). European Cultural Policies and European Democracy. *Journal of Arts Management*, vol. 37, no. 1, pp. 31-47.
- Murray, P. (1994). Irish History as a Testing Ground for Sociological Theory: Hechter's Internal Colonialism & Hutchinson's Cultural Nationalism, *Irish Journal of Sociology*, vol. 4, pp. 128-159.
- Nabucco. (2001, Ιούλιος 23). *Φιλελεύθερος*: www.philenews.com (ανάρτηση Ιούνιος 2010).
- Oedipus Rex. (2002, August 25-31). *Sunday Mail*, σ. 7.
- Office of the Commissioner. (2006). *Index of Treaties of the Republic of Cyprus 1960 - 2005*. Nicosia: Author.
- Ozgirimli, U. (2000). *Theories of Nationalism. A Critical Nationalism*. New York: Palgrave.
- Panteli, S. (1990). *The Making of Modern Cyprus*. London: Interworld Publication.
- Papadakis, Y. (2006). Disclosure and Censorship in Divided Cyprus. Towards an Anthropology of Ethnic Autism. In Papadakis et al (eds.) *Divided Cyprus: Modernity, History and an Island in Conflict* (pp. 66-83). Bloom.: Indiana University Press. 2008. Istories.
- Papadakis. Y. (2008). Narrative, Memory and History Education in Divided Cyprus. *History and Memory*, vol. 20, n. 2, Fall/Winter 2008, pp. 128-148.
- Papapetrou-Miller, P. (1998). Cinema in the Republic of Cyprus. In D., Steffani, W., Zervakis, P. Grothusen (ed.), *Suedeuropa-Handbuch Band VIII* (pp. 772-805). Vandenhoeck & Ruprecht: Goettingen.
- Pollis, A. (1979). Colonialism and Neo-Colonialism: Determinants of Ethnic Conflict in Cyprus. In P. Worsley, P, Kitromilides (ed.), *Small States in the Modern World, The Conditions of Survival* (pp. 45-79). Nicosia: New Cyprus Association.
- Prentice, R., Anderson, V. (2003) Festival as Creative Destination, *Annals of Tourism*, vol. 30, n. 1, pp. 7-30.
- Quinn, B. (2005). Arts Festivals and the City, *Urban Studies*, vol. 42, no. 5/6, p. 927- 943.
- Regev, M. (2001). International festivals in a small country: rites of recognition and cosmopolitan. Paper submitted to workshop *Public Culture and Festivals*, Vienna.

- Rehm, R. (2007). Festival and audiences in Athens and Rome. In M. Mc Donald, J, Walton (ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (pp. 184- 201). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rudolf, M., Brandl, R. (1998). Music in Cyprus. In Grothusen, D. Steffani W., P. Zervakis (ed.) *Suedeuropa-Handbuch Band VIII* (pp. 777-791). Vandenhoeck & Ruprecht: Goettingen.
- Schloss, D. (2001). The Nation as Spectacle: The Grand Federation Procession in Philadelphia, 1778. In J. Heideking, G. Fabre, K. Dreisbach (ed.) *Celebrating Ethnicity and Nation* (pp. 44-62). New York: Berghahn Books.
- Sergiou, P. (1969). Cultural Service of the Ministry of Education, *Cyprus To- Day*, vol. VII, January – March, no. 1, p. 94-95.
- Slater, W. (2007). Deconstructing Festivals. In P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals* (pp.21-47). Oxford: Oxford University Press.
- Smith, A. (2001). *Through Cyprus*, Nicosia: Kantzilaris (first printed London, 1887).
- Smith, A. (2001). *Nations and History*. In G. Montserrat, J. Hutchinson (ed.), *Understanding Nationalism* (pp. 9-31). Cambridge: Polity.
- Smith, A. (2004). *The Antiquity of Nations*, London: Polity Press.
- Smith, A. (2000). *Εθνική Ταυτότητα*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Snowball, J., Willis, K. (2006). Building Cultural Capital: Transforming the South African National Arts Festivals, *South African Journal of Economics*, vol. 74, no 1, pp. 20-31.
- Statistics of Education in Cyprus School year 1973-1974. (1975). Report of Ministry of Education, Nicosia: Ministry of Education, σ. 45-49.
- The Cultural Service of the Ministry of Education. (1969, January-February) *Cyprus To-day*, vol. VII, no. 1, p. 94.
- The International Festival of Ancient Greek Drama will soon be here. (2002, July, 27). *Βήμα*.
- Urban Soul Festival. (2007, Ιούλιος 9). *Time out*, σ. 16-17.
- Weber, M. (2010). *Προτεσταντική Ηθική και το Πνεύμα του Καπιταλισμού*, (μτφ. Δ. Κούρτοβικ). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Williams, M, Bowlin G. (2008). Festival evaluation: An exploration of seven UK arts festivals, *Events and Festivals Current Trends and Issues*, n. 87, p. 46.
- Zembylas, M., Bekerman, Z. (2008). Dilemmas of Justice in Peace/Coexistence Education: Affect and the Politics of Identity. *Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*. 30:5, pp. 399-419.

Zembylas, M. (2010). Making Sense of Traumatic Events: Towards a Politics of Aporetic Mourning in Educational Theory and Pedagogy. *Educational Theory*, vol. 59, n. 1, pp. 85-104.

Zorba, M. (2009, August). Conceptualizing Greek cultural policy: the non-democratization of public culture, *International Journal of Cultural Policy*, vol.15, no. 3, pp. 245-259.

### **Ιστοσελίδες από όπου αντλήθηκαν πληροφορίες:**

Αρχής Λιμένων Κύπρου: [www.cpa.gov.cy](http://www.cpa.gov.cy).

Δήμος Λάρνακας: [www.larnaka.com/culture.shtml](http://www.larnaka.com/culture.shtml),

Ετήσιες Εκθέσεις Γενικής Ελεγκτικής Υπηρεσίας της Κυπριακής Δημοκρατίας, (2002,2003,2004).<http://www.audit.gov.cy/audit/audit.nsf/All/D17E282843B76A69C2256DE5003554DC?OpenDocument>.

Ίδρυμα «Φάρος» [www.thepharostrust.org](http://www.thepharostrust.org) και [http://www.schools.ac.cy/eyliko/mesi/themata/mousiki/diagonismoι/pharos/pharos\\_trust\\_profile.pdf](http://www.schools.ac.cy/eyliko/mesi/themata/mousiki/diagonismoι/pharos/pharos_trust_profile.pdf).

Κυπριακός Αρμενικός Σύνδεσμος: <http://www.cyprusarmenians.com> (εμφάνιση 19/1/2014)Κυπριακή Συμφωνική Ορχήστρα [http://cyso.org.cy/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93&Itemid=90&language=el,30.11.2013](http://cyso.org.cy/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=90&language=el,30.11.2013).

Σπίτι της Κύπρου στην Αθήνα: <http://www.spititiskyrou.gr/?page=profile>.

Εκκλησία της Κύπρου: <http://www.churchofcyprus.org.cy/article.php?articleID=693>.

Συμβούλιο Ιστορικής Μνήμης ΕΟΚΑ 1955-59, [www.eoka.org.cy](http://www.eoka.org.cy).

Συνεργατικό Ταμειυτήριο Λεμεσού: [www.coop.com.cy](http://www.coop.com.cy).

Τελλόγλειο Αρχείο Τώνη Σπητέρη, φάκελος 2: Κύπρος-Διάφορα, φυλάσσεται στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., <http://teloglion.auth.gr/> (ανάκτηση 10.5.2013).

Τμήμα Φόρου Εισοδήματος: Περί φορολογίας του Εισοδήματος νόμος – Μέρος 3 – επιβολή του νόμου – άρθρο 9»: [www.leginet.eu.com](http://www.leginet.eu.com) (ανάκτηση 15.1.2010).

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκη: <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=660>.

Φεστιβάλ Πάφου [www.pafc.com.cy](http://www.pafc.com.cy).

Φεστιβάλ Βερεγγάρια <http://www.festivalberengaria.com/about.htm>.

### **Αρχεία Οργανισμών – Φορέων – Ιδιωτών:**

Αρχείο Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών  
Αρχείο Δήμου Λεμεσού, Λεμεσός (ΑΔΛ)  
Αρχείο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία  
Αρχείο Εφημερίδων Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Λευκωσία  
Αρχείο Εφημερίδων Ιστορικού Αρχείου Λεμεσού, Δήμου Λεμεσού  
Αρχείο Εφημερίδας «Φιλελεύθερος», Λευκωσία  
Αρχείο Εφημερίδας «City Free Press» (τεύχη 2006-2010)  
Αρχείο Θεάτρου «Ριάλτο», Λεμεσός  
Αρχείο Ιδρύματος «Φάρος», Λευκωσία  
Αρχείο Ιδρύματος «ARTOS», Λευκωσία  
Αρχείο Ιωσήφ Παγιάτα (ιδρυτή του Νεοκυπριακού Συνδέσμου)  
Αρχείο Ινστιτούτου Πολιτισμού, ΔΗ.ΣΥ Λευκωσία  
Αρχείο Κυπριακού Οργανισμού Τουρισμού, Λευκωσία  
Αρχείο Νεοκυπριακού Συνδέσμου, Λεμεσός  
Αρχείο Πολιτισμού ΑΚΕΛ, Λευκωσία  
Αρχείο Πολιτιστικού Οργανισμού «Πάνθεον», Λευκωσία  
Αρχείο Πολιτιστικού Οργανισμού «New Brave Culture»  
Αρχείο Πολιτιστικού Οργανισμού «Pantheon Cultural Organisation»  
Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών Δήμου Λάρνακας  
Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών Δήμου Λευκωσίας  
Αρχείο Πολιτιστικών Υπηρεσιών, Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία (ΑΠΥ)  
Αρχείο Πολιτιστικού Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου, Λευκωσία  
Αρχείο Συνεργατικού Ταμειοτηρίου Λεμεσού  
Αρχείο Στέγης Χορού Λεμεσού, Λεμεσός  
Αρχείο Υπουργείου Οικονομικών, Λευκωσία  
Αρχείο Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία (ΥΠΠ)  
Αρχείο Φεστιβάλ «Αφροδίτη», Πάφος  
Κρατικό Αρχείο Κύπρου, Λευκωσία (ΚΑΚ)  
Γεωργίου Αντώνη, Συγγραφέας, Συνεργάτης Λογοτεχνικού Περιοδικού.  
Καυκαρίδου Παναγιώτας, εκδότρια περ. *Επί Σκηνής* (2002- 2007).  
Παγιάτα Ιωσήφ, ιδρυτής και μέλος του Νεοκυπριακού Συνδέσμου.  
Τσαγγάρη Γιώργου, Ιδρυτή και Καλλιτεχνικού Διευθυντή Φεστιβάλ Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κινηματογράφου.

## Συνεντεύξεις από:

Αναξαγόρα Νάτια, Προϊσταμένη Πολιτιστικών Υπηρεσιών Δήμου Λεμεσού

Γεωργιάδου Υβόννη, Διευθύντρια Ιδρύματος «Φάρος»

Ιερίδη Βασίλη Φεστιβάλ Εναλλακτικού και Underground Κινηματογράφου – Εικόνες και Όψεις του Εναλλακτικού Κόσμου

Κονή Τάκη, ιδρυτικό μέλος του Νεοκυπριακού Συνδέσμου

Λεωνίδου Χάρη, Συνεργατικό Ταμειυτήριο Λεμεσού (Διευθυντής Οικονομικού Προγραμματισμού)

Νικήτα Ελένη, Διευθύντρια Πολιτιστικών Υπηρεσιών (μέχρι το 2009)

Οικονόμου Αριάννα, χορεύτρια, χορογράφος

Παγιάτα Ιωσήφ, ιδρυτικό μέλος του Νεοκυπριακού Συνδέσμου

Παρασκευά Παύλο, Διευθυντής Πολιτιστικών Υπηρεσιών (από το 2010)

Σταυρινίδου Μαρίνα, πρώην λειτουργός των Πολιτιστικών Υπηρεσιών

Τσαγγάρη Γιώργο, καλλιτεχνικός διευθυντής Φεστιβάλ Όψεις του Κόσμου

Χριστοδουλίδου Έλενα, χορεύτρια, χορογράφος

Frendo Mario, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Μάλτας

Hekkers Melissa Pantheon Cultural Organisation

Kathrin Deventer, Διευθύντρια European Festival Association, House of Culture, Βρυξέλλες

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – ΠΙΝΑΚΕΣ

### Πίνακας αρ. 1 – Συμμετοχές Χωρών στο ΔΚΦΛ για την Περίοδο 1969-1974

ΕΤΟΣ	ΞΕΝΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
1969	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Ελλάδα:</b> χορός: χοροδράμα Ραλλούς Μάνου</li> <li>➤ <b>Σκοτία:</b> μουσική: μπάντα βρετανικών βάσεων</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορωδία Άρη</li> <li>➤ Συγκρότημα Χορού Απόλλων και ΣΥ.ΚΑ.ΛΥ.</li> <li>➤ Λαογραφικός χορευτικός Όμιλος Πάφου</li> <li>➤ Κυπριακές Σχολές χορού</li> <li>➤ Συγκρότημα Εγχόρδων ΡΙΚ.</li> </ul>
1970	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Ελλάδα:</b> χορός: χορευτικά συγκροτήματα από Κρήτη, Κέρκυρα, Ρόδο</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Κύπριοι τραγουδιστές που διέπρεπαν στην Ελλάδα</li> <li>➤ Χορωδία Άρη</li> <li>➤ Χορευτικό συγκρότημα Απόλλων</li> <li>➤ Επιθεωρησιακά νούμερα,</li> <li>➤ Έκθεση ζωγραφικής</li> <li>➤ Φωτογραφίας και απαγγελίας</li> </ul>
1971	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Ελλάδα:</b> χορός: χορευτικό συγκρότημα Θάλειας Ανωμερίτη Σούλα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορωδία Άρη</li> <li>➤ Χορευτικό συγκρότημα ΕΔΟΝ</li> <li>➤ Πέντε σχολές χορού από την πόλη</li> <li>➤ Ομάδα εγχόρδων ΡΙΚ</li> </ul>
1972	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Λιβύη :</b> χορός: χορευτικό συγκρότημα</li> <li>➤ <b>Ρουμανία :</b> μουσική από τη ρουμανική ορχήστρα</li> <li>➤ <b>Αγγλία:</b> μουσική: αγγλικό συγκρότημα</li> <li>➤ <b>Ελλάδα:</b> χορός: συγκρότημα «Παρθενών»</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορωδία Άρη</li> <li>➤ Συγκρότημα χορού ΑΠΟΛΛΩΝ</li> </ul>
1973	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Ελλάδα:</b> χορός: Λύκειο Ελληνίδων Βόλου</li> <li>➤ <b>Ισπανία:</b> χορός</li> <li>➤ <b>Γιουγκοσλαβία:</b> χορός</li> <li>➤ <b>Σοβιετική Ένωση:</b> χορός</li> <li>➤ <b>Ρουμανία:</b> χορός</li> <li>➤ <b>Βουλγαρία:</b> χορός</li> <li>➤ <b>Γαλλία:</b> χορός</li> <li>➤ <b>Αμερική:</b> χορός</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Συγκρότημα χορού Απόλλων</li> <li>➤ Χορωδία του Άρη Λεμεσού</li> <li>➤ Παιδική χορωδία Δήμου Λεμεσού.</li> </ul>
1974	<p>Δεν πραγματοποιήθηκε λόγω της τουρκικής εισβολής. Ο προγραμματισμός ήδη είχε γίνει και περιλάμβανε συμμετοχές από τη Σοβιετική Ένωση, Σκοτία, Βουλγαρία, Λίβανο, Αίγυπτος, Ηνωμένες Πολιτείες, Γαλλία, Πολωνία, Δυτική Γερμανία, Ρουμανία, Τσεχοσλοβακία και Ελλάδα. Από την Κύπρο συμμετείχε η χορωδία του Άρη Λεμεσού.</p>	

**Πίνακας αρ. 2**  
**Συμμετοχές στο Δ.Κ.Φ.Α την Περίοδο 1974-1989**

ΕΤΟΣ	ΞΕΝΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
1975	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική : τραγουδιστές Ελπίδα, Τουρνάς, Ρόμπιν Ουίλλιαμς.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ ΚΑΜΙΑ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ</li> </ul>
1976	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική: Ε.Ρ.Τ.: μαέστροι Μ. Πλέσσας, Μ. Ροζάκης, τραγουδιστές : Δ. Γεωργιάδης, Ελπίδα, Καράλης, Σ. Σιδεράς</li> <li>➤ Ελλάδα: θέατρο: ομάδα Ληναίου : <i>Η απαγωγή του Πάπα</i></li> <li>➤ Ελλάδα: χορός: Συγκρότημα Πέλλης Γιαννιτσών</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: μπαλέτο: γεωργιανά μπαλέτα</li> <li>➤ Πολωνία: χορός: Γεωργική Ακαδημία Lublin</li> <li>➤ Ιταλία: χορός: ομάδα SETTE FORTE</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: μουσική: British Band</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσική από το Στέλιο Αργύρη</li> <li>➤ Χορωδία Άρη</li> <li>➤ Χορός από την ομάδα της Στάλας Κυκκίδου</li> </ul>
1977	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Η.Π.Α.: μουσική: Πανεπιστήμιο Μαϊάμι : Τζαζ</li> <li>➤ Γαλλία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα «Les compagnons du Bareuzai»</li> <li>➤ Ισπανία: χορός: Lugero Tena, μουσική: κιθάρα και τραγούδι από Felix De Utrera, Aguiistin Montaya</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα NJEGOS</li> <li>➤ Ουγγαρία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα «Tariomente»</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: μπαλέτο: ομάδα Bolshoi</li> <li>➤ Ρουμανία: χορός: φολκλοριστικό συγκρότημα</li> <li>➤ Βουλγαρία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Subby Dimitrof</li> <li>➤ Ιταλία: τραγούδι: Antonio Dimitri, κιθάρα: Marco Baj</li> <li>➤ Ελλάδα: χορός: μελόδραμα Ραλλούς Μάνου/ μουσική: Ε.Ρ.Τ.: μαέστροι Μ. Ροζάκης, Μ. Πλέσσας, τραγούδι: Δούρακη, Μπονάτσος, Χριστίνα, Β. Σαββίδου, Ψαριανός, Τουρνάς.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσική: Χορωδία Άρη</li> <li>➤ Χορός: χορευτικό συγκρότημα Αρμενίων Κύπρου</li> <li>➤ Χορός: Βρακοφόροι Αμμοχώστου</li> </ul>
1978	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ ΕΣΣΔ.: Τσίρκο σκηνής Λένινγκραντ</li> <li>➤ Πολωνία: χορός: φολκλορικό χορευτικό συγκρότημα SKALNI</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα MARINA</li> <li>➤ Αργεντινή: Τραγούδι από την Elsa Montalban</li> <li>➤ Ελλάδα: ΔΕΝ ΕΝΤΟΠΙΣΤΗΚΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ</li> <li>➤ Ρουμανία: μουσική από τη ρουμανική ορχήστρα</li> <li>➤ Αγγλία: μουσική: αγγλικό συγκρότημα</li> <li>➤ Ελλάδα: χορός: χορευτικό συγκρότημα Νάουσας και μπαλέτο : Πειραματικό Μπαλέτο (Μέτζη) και χορευτικό-ακροβατικό από την Elizabeth Hagjoroulou</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορωδία Άρη Λεμεσού</li> <li>➤ Χορός : Αρμενικό συγκρότημα Hamaskain της αρμενικής κοινότητας του νησιού</li> <li>➤ Χορός : Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού και Limassol Ballet Workshop (μπαλέτο)</li> <li>➤ Θέατρο: Θ.Ο.Κ <i>Οι κατεργαριές του Σκαπίνο</i></li> <li>➤ Χορός: Συγκρότημα χορού Μίκη Σιακαλλή (προσφυγικό)</li> </ul>



ΕΤΟΣ	ΞΕΝΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
1979	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: χορός: ελληνικό συγκρότημα λαϊκών Ποντίων</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: χορός : κλασικό μπαλέτο</li> <li>➤ Βουλγαρία: χορός : φολκλοριστικό συγκρότημα Stanza</li> <li>➤ Καναδάς: χορός: Alberta Ballet company</li> <li>➤ Γαλλία: μουσική: ομάδα Malicorne</li> <li>➤ Αμερική: χορός: Joyce Trsiler American Dance Company</li> <li>➤ Ζάμβια: χορός: Zambian National Dancing Group</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: θέατρο: Pantomime Theatre (KUBE)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού/Κυπριακό Συγκρότημα «Αδούλωτου»/ Limassol Ballet Workshop</li> <li>➤ Θέατρο: Θ.Ο.Κ Ζητείται μεύτης</li> </ul>
1980	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: χορός: συγκρότημα Παρθενών, τραγούδι : Άννα Βίση</li> <li>➤ Κούβα: μουσική: τραγούδι από Rey Guerra Gomez</li> <li>➤ Γαλλία: μουσική: τραγούδι Daniel Beretta</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: χορός: μπαλέτο : Classic Ballet</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: τραγούδι: Slovenski Oktet</li> <li>➤ Ισπανία: μουσική: τραγούδι Xabier Lete, Anton Valverde</li> <li>➤ ΗΠΑ: μουσική : Kenny Byrrel Jazz Orchestra</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: χορός και θέατρο: London Contemporary Dance Theatre</li> <li>➤ Βουλγαρία: μουσική: Pop Orchestra Margarita Hranova</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: χορός: φολκλορικό συγκρότημα ROUS</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού</li> <li>➤ Μουσική: Χορωδία Άρη Λεμεσού και Χορωδία Γιωργαλλέτοι, ορχήστρα Στέλιου Αργύρη</li> </ul>
1981	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα : θέατρο : Θέατρο ΣΤΟΑ, <i>Την άλλη Κυριακή</i></li> <li>➤ ΕΣΣΔ : χορός : φολκλορικό συγκρότημα ΗΟΡΟΜΚU</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: μουσική: μουσική ποπ από τους Leb I sol</li> <li>➤ Πολωνία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Podlasie</li> <li>➤ Βουλγαρία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα : Vitoshа</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μουσική: Folkslaender από Λειψία</li> <li>➤ Δυτική Γερμανία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Langerschiltand</li> <li>➤ Ισπανία: θέατρο: Luisollo Dance Theatre από Μαδρίτη</li> <li>➤ Γαλλία: τραγούδι: τραγουδιστές : Daniel Beretta</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: θέατρο μπαλέτο από Μπρατισλάβα, Karot Tot</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού</li> <li>➤ Μουσική: Χορωδία του Άρη Λεμεσού</li> </ul>
1982	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: Μπαλέτο: Κλασικό Μπαλέτο Αθηνών / μουσική: Ε.Ρ.Τ. (τραγούδι : Πρωτοψάλτη, Τσιάνου, Καμένος, Λέκκας</li> <li>➤ Ιαπωνία: Μπαλέτο: Kurosawa Modern Ballet</li> <li>➤ Κούβα: τραγούδι</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: μουσική: The Headbangers Morris Men</li> <li>➤ Σλοβακία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Scalican</li> <li>➤ Μεξικό : Μπαλέτο : Ballet Costumbrista La Puebla</li> <li>➤ ΕΣΣΔ. : Τσίρκο από το Λένινγκραντ</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία : μπαλέτο από τη Δρέσδη</li> <li>➤ Βουλγαρία : μουσική Duo Dan I Kora</li> <li>➤ Ινδία : χορός : Manipur Dancing Group</li> <li>➤ ΗΠΑ : μουσική : Τζαζ από την μπάντα Steps</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού</li> <li>➤ Μουσική: Χορωδία του Άρη Λεμεσού, Χορωδία Γιωργαλλέτοι, Ορχήστρα Βάσου Αργυρίδη</li> <li>➤ Θέατρο: Νέα Θεατρική Ομάδα <i>Ο θρύλος του Ακρίτα</i></li> <li>➤ Χορός: Εργαστήρι Λεμεσού</li> </ul>

ΕΤΟΣ	ΞΕΝΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
1983	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική : Διονύσης Σαββόπουλος / μικτή χορωδία Δήμου Ρόδου</li> <li>➤ Γαλλία: μπαλέτο : Michel Hallet Eghayian Ballet Group</li> <li>➤ Ινδία: χορός: Kathak Dancing Group</li> <li>➤ Συρία: χορός: Ουμάγια</li> <li>➤ Ε.Σ.Σ.Δ.: μπαλέτο από τους Republics of U.S.S.R.</li> <li>➤ Βουλγαρία: μουσική: Yiordanka Hrostova Orchestra</li> <li>➤ Κίνα: χορός: Chinhjai dancing group</li> <li>➤ Πολωνία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Dabrowiacy</li> <li>➤ Σκωτία: μπαλέτο: the Scottish ballet</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μουσική G.E.S. συγκρότημα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού</li> <li>➤ Μουσική: Χορωδία Άρη Λεμεσού</li> </ul>
1984	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική: Ε.Ρ.Τ. με τραγούδι από τη Μ. Ζορμπαλά/ Θέατρο : Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας «Το πανηγύρι» του Κεχαΐδη / Χορός : Χορευτικός όμιλος Ιωαννίνων</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μπαλέτο: Duo Chamber Ballet</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: τσίρκο από τη Μόσχα</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: μπαλέτο: Rambert Ballet από Λονδίνο</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: μπαλέτο: Prague Chamber Ballet of Pavel Shmok</li> <li>➤ Δυτική Γερμανία: μουσική: Συμφωνική Ορχήστρα του Πανεπιστημίου της Βόννης με τον κύπριο τενόρο Πιερή Ζαρμά</li> <li>➤ Ινδία: μουσική από Yiamoni Krishnamourti</li> <li>➤ Ιρλανδία: χορός: The Farrelly Irish Dancers</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: μουσική: συγκρότημα «Bridges of Friendship»</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Χορός: Βρακοφόροι Αμμοχώστου, Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού / μουσική: χορωδία Άρη Λεμεσού</li> </ul>
1985	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα : μουσική : ΕΡΤ με Α. Πρωτοψάλτη και Δ. Λάιο με τη συμμετοχή της ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ</li> <li>➤ Γαλλία: χορός: The art ballet group</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: χορός: The Janet Smith and dancers Ballet group</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μπαλέτο: Duo Jutta Deutschland, National Ballet Theatre and Opera of Berlin</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: μπαλέτο: Slovak National Theatre Ballet</li> <li>➤ Βουλγαρία: χορός: Duo Riton Katerina Micheilova</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Ramiz Sadigu Kosovo</li> <li>➤ Ελβετία: μουσική: συγκρότημα Kaslin-Gavriel</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: μουσική: music group Destan Turkmenia</li> <li>➤ Δυτική Γερμανία: μουσική: Niederkassel Manjolin Orchestra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού / μουσική : χορωδία του Άρη, Φωνητικό σύνολο ΔΙΑΣΤΑΣΗ, Θέατρο: Μονόπρακτο Πρόταση γάμου του Τσέχοφ από το Θ.Ο.Κ</li> </ul>

ΕΤΟΣ	ΞΕΝΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
1986	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική: Τάκης Μπινιάρης</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: χορός: Svetozar Marcovic</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: χορός Pavazan</li> <li>➤ Ουγγαρία: χορός: Janzag</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: μουσική: Guest Stars τζαζ</li> <li>➤ Κίνα : χορός: Guangxi Youjiang</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μπαλέτο : Classic Ballet State Opera Berlin</li> <li>➤ Ιταλία: χορός: Agilla E Traimeno</li> <li>➤ Εκουαδόρ: μουσική: Duo Silva</li> <li>➤ Καναδάς: χορός: Maria Formolo prima ballerina</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ μουσική: Χορωδία Άρη Λεμεσού / χορός: Βρακοφόροι, Εργαστήρι Λεμεσού, ομάδα χορού Σύνθεσις, Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού</li> </ul>
1987	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική με την Αρλέτα και Νότη Μαυρουδή, συμμετοχή του συγκροτήματος INCANTATION</li> <li>➤ Γαλλία: μουσική: Cyclope rock group</li> <li>➤ Ινδία : χορός : Odissi</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: χορός: Ivo Lola Ribar</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μουσική : συγκρότημα Barbara Kellerbauer</li> <li>➤ Βουλγαρία: μπαλέτο: Ballet group Stara Zagora</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία : μπαλέτο: London City Ballet</li> <li>➤ ΗΠΑ: μουσική τζαζ Joe Lee Wilson and the Joy of Jazz</li> <li>➤ Θέατρο: Αντιγόνη στα αγγλικά</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Kasava</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Karagkot</li> <li>➤ Ισπανία: χορός: Duo Jose Sanchez Bernal</li> </ul>	
1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: χορός: χορευτικό συγκρότημα Δήμου Τρικάλων / μουσική με Α. Καλογιάννη, Χάρις Αλεξίου, Δ. Γαλάνη, Δ. Θεοδόση</li> <li>➤ Ινδία : μουσική</li> <li>➤ Ε.Σ.Σ.Δ.: μπαλέτο: Moscow Ballet και φολκλορικό συγκρότημα Souvenir”</li> <li>➤ Βουλγαρία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα : Gornobanche</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μπαλέτο και όπερα : Dresden state opera ballet company</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: βαριετέ show</li> <li>➤ Ιταλία: χορός: φολκλορικό συγκρότημα Valle Di Comino</li> <li>➤ Τσεχοσλοβακία: χορός: LUCNICA από την Μπρατισλάβα</li> <li>➤ ΗΠΑ: μουσική: Randy Brecker jazz orchestra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ μουσική: χορωδία Άρη Λεμεσού, Πολιτιστικός Όμιλος ΔΙΑΣΤΑΣΗ, λαϊκή καλλιτεχνική χορωδία «Γιωργαλλέτου», συναυλία Βάσου Αργυρίδη</li> <li>➤ χορός: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού, Βρακοφόροι Αμμοχώστου, Αρμένικο συγκρότημα “Hamaskain”</li> <li>➤ θέατρο: Σατιρικό θέατρο Χαρτοπαίκτης, κουκλοθέατρο, Λυρική σκηνή Ιόλης Μουστερή</li> <li>➤ εικαστική έκθεση ΕΚΑΤΕ Λεμεσού, Φωτογραφική έκθεση της Φωτογραφικής Εταιρείας Κύπρου</li> </ul>
1989	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ελλάδα: μουσική: Α. Πρωτοψάλτη/θέατρο : Θέατρο Αναζήτησης Θεσσαλονίκης</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ μουσική: χορωδία Άρη Λεμεσού, λαϊκή καλλιτεχνική χορωδία</li> </ul>

ΕΤΟΣ	ΞΕΝΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
	<p><i>Το πλιάτσικο</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Γαλλία: χορός: Les enfants d' Arausio</li> <li>➤ Γιουγκοσλαβία: μουσική : Mokranjac String Quartet (Serbia)</li> <li>➤ Μεγάλη Βρετανία: μπαλέτο : Siobhan Harris Contemporary Ballet</li> <li>➤ ΗΠΑ: μουσική τζαζ: Eddie Harris Quartet</li> <li>➤ Ινδία: χορός: τρία φολκλορικά συγκροτήματα</li> <li>➤ Ισπανία: μουσική: Spanish Musical Trio with Victor Monge</li> <li>➤ Ανατολική Γερμανία: μουσική: Flair (rock &amp; jazz group)</li> <li>➤ Πολωνία: μουσική : χορωδία Cantores Czestochoviene</li> <li>➤ ΕΣΣΔ: χορός και μουσική από γεωργιανή χορωδία και συγκρότημα</li> <li>➤ Συρία: χορός: Zenoubia National Team</li> </ul>	<p>Γιωργαλλέτοι</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ χορός: Βρακοφόροι Αμμοχώστου, Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού</li> <li>➤ θέατρο από την Ε.Θ.Α.Λ. <i>Ο Βροχοποιός</i></li> </ul>

**Πίνακας αρ. 3**  
**Προϋπολογισμός Κράτους για Πολιτιστικές Υπηρεσίες για τα Έτη 1974-2010**

ΕΤΟΣ	ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΟΣ ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ (ΕΥΡΩ)	ΤΑΚΤΙΚΟΣ ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ (ΕΥΡΩ)	ΣΥΝΟΛΟ ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΟΥ ΚΑΙ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙ- ΣΜΟΥ(ΕΥΡΩ)	ΔΑΠΑΝΕΣ ΓΙΑ ΦΕΣΤ. ΕΥΡΩ *
1974	Δεν υπάρχουν στοιχεία για πολιτιστικές δράσεις εντός από την αναφορά σε δαπάνη για το ΘΟΚ 94,000 ευρώ και για ένα άγνωστο φεστιβάλ τεχνών με το ποσό των 85,000 ευρώ	161,000	263,000	9000
1975	Αναφορά σε δαπάνη για το ΘΟΚ 94,000 ευρώ μόνο	137,000	231,000	-----
1976	Αναφορά σε δαπάνη για το ΘΟΚ 85,000 μόνο	199,000	293,000	-----
1977	205,000	199,000	451,000	-----
1978	246,000	262,000	508,000	-----
1979	199,000	282,000	420,000	-----
1980	125,000	347,000	472,000	-----
1981	169,000	483,000	652,000	-----
1982	169,000	566,000	842,000	-----
1983	216,000	712,000	928,000	-----
1984	228,000	770,000	912,000	
1985	229,000	875,000	1,103,000	
1986	501,000	1,114,000	1,615,000	
1987	585,000	1,030,000	1,615,000	
1988	772,000	1,353,000	2,125,000	
1989	685,000	1,350,000	2,045,000	26,000
1990	885,000	1,381,000	2,608,000	Δεν υπάρχει αναφορά σε ξεκάθαρο ποσό
1991	1,294,000	1,706,000	2,985,000	1991
1992	1,387,000	2,086,000	3,473,000	88,000
1993	1,780,000	2,248,000	4,028,000	128,000
1994	2,638,000	2,447,000	5,085,000	340,000
1995	2,678,000	3,563,000	6,240,000	427,000
1996	2,626,000	2,863,000	5,488,000	564,000
1997	3,745,000	3,056,000	6,800,000	487,000
1998	4,364,000	2,260,000	6,634,000	636,000
1999	4,670,000	2,565,000	7,235,000	1,030,000
2000	5,565,000	1,5145,000	7,079,000	1,235,000
2001	6,791,000	3,126,000	9,917,000	1,821,000
2002	5,934,000	2,456,000	8,383,000	2,052,000
2003	5,897,000	4,185,000	10,150,000	2,167,000
2004	6,518,000	2,344,000	8,864,000	2,394,000

**Πίνακας αρ. 4**

**Χώρες, Παραστάσεις και Συμμετοχή Κοινού στο Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος<sup>1</sup>**

Έτος	Παραγωγές από ΚΥΠΡΟ	Παραγωγές από ΕΛΛΑΔΑ	Παραγωγές από ΑΛΛΕΣ ΧΩΡΕΣ	Σύνολο παραγωγών & παραστάσεων ανά έτος
1998	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Ιφιγένεια η εν Ταύροις</i> από Θεατρικό Εργαστήρι Λένας Σπανού</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Μήδεια</i> Ευριπίδη από Αριστοτέλειο Παν. Θεσ/νίκη</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Σκηές από την Αντιγόνη</i> Σοφοκλή από Birute Λιθουανία</li> <li>➤ <i>Βατραχομουμαχία</i> από Drama Studio INK, Κροατία</li> <li>➤ <i>Οιδίπους Τύραννος</i> Σοφοκλή από Theatre Arts Department, City of San Francisco, Η.Π.Α.</li> <li>➤ <i>Μήδεια</i> Ευριπίδη από University of Southern Queensland, Αυστραλία</li> <li>➤ <i>Σκηές Αρχαίου Ελληνικού Δράματος</i> από Theatre Department, Lebanese University Bayreuth</li> <li>➤ <i>Βάκχες</i> Ευριπίδη από Warsaw Theatre Academy, Πολωνία</li> <li>➤ <i>Σκηές Αρχαίου Ελληνικού Δράματος</i> από Minsk Theatre Academy, Λευκορωσία</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 9 παραγωγές</li> <li>➤ 9 παραστάσεις</li> <li>➤ όλες στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου</li> </ul>
1999	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Εργαστηριακή παραγωγή <i>Προμηθέα</i></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Μήδεια</i> Ευριπίδη από θεατρικό σχήμα Τριάτ</li> </ul>	2 παραγωγές/ 2 παραστάσεις: όλες στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου
2000	<b>Καμιά παράσταση</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Τρωάδες</i> Ευριπίδη από Επιτροπή Πολιτιστικής Ταυτότητας και Ανάπτυξης του κέντρου Θεάτρου</li> <li>➤ <i>Αντιγόνη</i> Σοφοκλή από Θέατρο Κνωσός Αθηνών</li> <li>➤ <i>Τραχίναι</i> Σοφοκλή από Θέατρο Σημείο Αθηνών</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Οιδίπους Τύραννος</i> Σοφοκλή από Δραματικό Θέατρο Pushkin Μόσχα</li> <li>➤ <i>Προμηθέας</i> κινηματογραφική ταινία του Tony Harrison</li> </ul>	5 παραγωγές/ 6 παραστάσεις: όλες στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου
2001	<b>Καμιά παράσταση</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Ιφιγένεια η Εν Ταύροις</i> Ευριπίδη από το ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Βάκχες</i> Ευριπίδη από Εθνικό Θέατρο</li> </ul>	7 παραγωγές/

<sup>11</sup> Βλ. σχετικά τα προγράμματα των φεστιβάλ 2000, 2001, 2002, 2003, 2004. Επίσης βλ. Κυπριακό Κέντρο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. (1999). *1999-2008 Άλλα Δέκα Χρόνια Δράσης*, Λευκωσία, 2009 και *21 Χρόνια ζωής, 1977-1998*. Λευκωσία: Δ.Ι.Θ.Κ..

Έτος	Παραγωγές από ΚΥΠΡΟ	Παραγωγές από ΕΛΛΑΔΑ	Παραγωγές από ΑΛΛΕΣ ΧΩΡΕΣ	Σύνολο παραγωγών & παραστάσεων ανά έτος
			<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Βουκουρέστι – Ρουμανία</li> <li>➤ <i>Ιππόλυτος</i> Ευριπίδη από Θεατρική Εταιρεία Θίασος – Αγγλία</li> <li>➤ <i>Αντιγόνη</i> Σοφοκλή από Σουηδία</li> <li>➤ <i>Μήδεια</i> Ευριπίδη από Babel Theatre Σκωτίας οπτικογράφιση Εθνικού Θεάτρου – Λιθουανία</li> <li>➤ <i>Νεφέλες</i> Αριστοφάνη από Maliy Theatre Μόσχας</li> <li>➤ <i>Κασσάνδρα</i> από Slava Theatre</li> </ul>	14 παραστάσεις στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Πλούτος</i> Αριστοφάνη από Θέατρο ΣΚΑΛΑ</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Ελένη</i> Ευριπίδη από το Θέατρο Κνωσός – Ελλάδα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Αντιγόνη</i> χορευτική διασκευή από Μπαλέτο Fuette Μόσχα</li> <li>➤ <i>Οδύσσεια</i> Ομήρου από Θέατρο Gustl Κροατία</li> <li>➤ <i>Βάκχες</i> Ευριπίδη από Post Theatre Company – Η.Π.Α.</li> <li>➤ <i>Οιδίπους Τύραννος</i> Σοφοκλή από Nuffield Theatre Αγγλία</li> </ul>	6 παραγωγές/ 9 παραστάσεις : όλες Αρχαίο Ωδείο Πάφου
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Εκκλησιάζουσες</i> Αριστοφάνη από Θέατρο Σκάλα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Βάτραχοι</i> Αριστοφάνη από ΚΘΒΕ</li> <li>➤ <i>Βάκχες</i> Ευριπίδη από Θεατροκίνηση – Μέγαρο Μουσικής Αθηνών</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Μήδεια</i> Ευριπίδη από Θέατρο Taganka Μόσχα</li> <li>➤ <i>Ορέστης</i> Θέατρο Όπικς Καναδάς</li> <li>➤ <i>Οιδίπους Τύραννος</i> Korak Theatre Κορέα</li> <li>➤ <i>Θηβαϊκός Κύκλος</i> Θέατρο Βαβέλ Σκωτίας</li> <li>➤ <i>Μήδεια</i> από το Slava Theatre Σουηδία</li> </ul>	7 παραγωγές/16 παραστάσεις: όλες στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου
2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Μυρμιδόνες</i> <i>Νηρηίδες</i>, <i>Φρύγες</i> Αισχύλου από ΘΟΚ</li> <li>➤ <i>Κύκλωπας</i> Ευριπίδη από Θέατρο Σκάλα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Ιφιγένεια η εν Αυλίδι</i> Ευριπίδη από ΔΗΠΕΘΕ Πάτρα</li> <li>➤ <i>Φιλοκτήτης</i> Σοφοκλή από ΔΗΠΕΘΕ Λάρισα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <i>Μήδεια</i> Ευριπίδη από Κρατικό Μπαλέτο Μόσχας</li> <li>➤ <i>Αντιγόνη</i> Σοφοκλή από Northern Broadside Productions Αγγλία</li> <li>➤ <i>Αντιγόνη</i> Σοφοκλή από Timpanon Company Βουδαπέστη</li> <li>➤ <i>Βάκχες</i> Ευριπίδη από Θεατρικό Σχήμα Θίασος – Αγγλία</li> </ul>	8 παραγωγές 13 παραστάσεις: στο Αρχαίο Ωδείο Πάφου και στο Θέατρο Κουρίου Λεμεσού

**Πίνακας αρ. 5**

**Συμμετοχές Χωρών και Ομάδων στο Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Χορού και Συμμετοχή Κοινού στο Φεστιβάλ την Περίοδο 2001 έως το 2004**

<b>Έτος</b>	<b>Χώρες</b>	<b>Ομάδα</b>	<b>Αρ. Εισιτηρίων</b>
2001	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ιταλία</li> <li>➤ Αγγλία</li> <li>➤ Ελλάδα</li> <li>➤ Γαλλία</li> <li>➤ Γερμανία</li> <li>➤ Κύπρος</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μπαλέτο της Νάπολης</li> <li>➤ Ομάδα χορού Random (British Council)</li> <li>➤ Sinequanon – Skalkottas</li> <li>➤ Συγκρότημα Christine Bastin (Γαλλικό Μορφωτικό Κέντρο)</li> <li>➤ Ομάδα Χορού Folkwang (Ινστιτούτο Γκαίτε)</li> <li>➤ Χοροθέατρο Αριάννας Οικονόμου &amp; Χοροθέατρο 'Ομάδα Πέντε'<sup>2</sup></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 6 παραστάσεις</li> <li>➤ 2250 θεατές</li> </ul>
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Γαλλία</li> <li>➤ Αγγλία</li> <li>➤ Γερμανία</li> <li>➤ Ιταλία</li> <li>➤ Ελλάδα</li> <li>➤ Κύπρος</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ομάδα χορού Κελεμένης</li> <li>➤ Ομάδα Walker dance</li> <li>➤ Ομάδα Rodolfo Leoni Dance</li> <li>➤ Ομάδα Χορού Collandrea</li> <li>➤ Ομάδα Σύγχρονου Χορού Χάρη Μανταφούνη</li> <li>➤ Ομάδα Αριάννας Οικονόμου</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ</li> </ul>
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Αγγλία</li> <li>➤ Ιταλία</li> <li>➤ Ελλάδα</li> <li>➤ Γερμανία</li> <li>➤ Κύπρος</li> <li>➤ Γαλλία</li> <li>➤ Αυστρία</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ομάδα Richard Alston Dance Co</li> <li>➤ Grupp magnetika</li> <li>➤ Theatre Company</li> <li>➤ Ομάδα Sin Qua Non</li> <li>➤ Wee Dance Company</li> <li>➤ Ομάδα Πέλμα</li> <li>➤ Companie Christine Bastin</li> <li>➤ Willi Dorner Tanzocompanie</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 8 παραστάσεις</li> <li>➤ 3099 θεατές</li> </ul>
2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Γερμανία</li> <li>➤ Ιταλία</li> <li>➤ Αγγλία</li> <li>➤ Αυστρία</li> <li>➤ Γαλλία</li> <li>➤ Κύπρος</li> <li>➤ Ελλάδα</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Cie Felix Ruckert</li> <li>➤ Compagnia Danza Francesca Selva</li> <li>➤ Robert Hylton</li> <li>➤ Tanztheater</li> <li>➤ Fattoumi – Lamoureux</li> <li>➤ ομάδα Solipsism &amp; ομάδα Εν δράσει</li> <li>➤ Ομάδα Adib</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 7 παραστάσεις</li> <li>➤ 1932 θεατές</li> </ul>

<sup>2</sup> Στοιχεία για τις παραστάσεις του 2001 προέρχονται από το πρόγραμμα του φεστιβάλ.



**Πίνακας αρ. 6**

**Εκδηλώσεις Πολιτιστικού Φεστιβάλ Πανεπιστημίου Κύπρου**

Έτος	Εκδηλώσεις από Κύπρο	Εκδηλώσεις από Ελλάδα	Εκδηλώσεις από άλλες χώρες
1999	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Ο Φιακάς</i> από ΘΕΠΑΚ., <i>Η Βαβυλωνία</i> από το Θ.Ο.Κ, <i>Μάγισσες του Σάλεμ</i> από το Θεατρικό Όμιλο Πανεπιστημίου Κύπρου</li> <li>➤ <b>Μουσική:</b> Συναυλία κυπριακής παραδοσιακής μουσικής από Μ. Τερλικκά, συναυλία του Ε. Καραγιώργη και συναυλία από το σχήμα <i>Έπεα φτερόεντα</i></li> <li>➤ <b>Παραδοσιακοί Χοροί</b> από Λαογραφικό Όμιλο Λεμεσού</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Βοσκοπούλα</i> από Δημοτικό Θέατρο Ρεθύμνου</li> <li>➤ <b>Μουσική:</b> συναυλίες Ψαραντώνη, Χαϊνηδες<sup>3</sup> και Λουδοβίκου των Αναγείων, συναυλία Αρλέτας</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> παράσταση από τη Χορωδία του Κολεγίου της Οξφόρδης.</li> </ul>
2000	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> Αριστοφάνη <i>Λυσιστράτη</i> από ΘΕΠΑΚ.</li> <li>➤ <b>Μουσική:</b> συναυλία παραδοσιακής μουσικής Μ. Τερλικκά και Έπεα Πτερόεντα με Νεανική Χορωδία Μητρόπολης Μόρφου</li> <li>➤ <b>Χορός :</b> παράσταση από Λαογραφικό Όμιλο Λεμεσού</li> <li>➤ <b>Ποίηση :</b> απαγγελία από το λαϊκό ποιητή Χαράλαμπο Δημοσθένους<sup>4</sup></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> συναυλία Ψαραντώνη, συναυλία Δόμνας Σαμίου<sup>5</sup>.</li> <li>➤ <b>Θέατρο :</b> <i>Μανδραγόρας</i> από ομάδα Όμμα, <i>Κρητικός</i> του Γ. Χορτάτση από Πολιτιστικός Όμιλος Ρεθύμνου</li> <li>➤ <b>Μουσική :</b> συναυλία από Χαϊνηδες με έντεχνη παραδοσιακή μουσική.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Χορός και τραγούδια</b> από Κάτω Ιταλία – Gruppo Musicale Greco-Salentino Asteria</li> <li>➤ <b>Μουσική :</b> συναυλία από Mich Gerber, βιρτουόζος του κοντραμπάσου (σε συνεργασία με την ελβετική πρεσβεία).</li> </ul>

<sup>3</sup> Δες σχετικά «Συναυλία Χαϊνηδων στο Αρχοντικό της Οδού Αξιοθέας», εφ. *Φιλελεύθερος*, 9.10.99, 16 και «Οι Χαϊνηδες αύριο στην Αξιοθέα», εφ. *Πολίτης*, 11.10.99, σ. 40.

<sup>4</sup> Δες σχετικά «Χαράλαμπος Δημοσθένους, ο λαϊκός ποιητής», εφ. *Φιλελεύθερος*, 25.7.2000.

<sup>5</sup> Δες σχετικά Μ. Σχίζα, «Δόμνα Σαμίου, η φωνή της ελληνικής ψυχής», εφ. *Φιλελεύθερος*, 23.9.2000.

Έτος	Εκδηλώσεις από Κύπρο	Εκδηλώσεις από Ελλάδα	Εκδηλώσεις από άλλες χώρες
2001	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> Συναυλία παραδοσιακής μουσικής Μ. Ασίας, Δωδεκανήσων, Αιγαίου και Κύπρου από το Χρίστο Σίικη, συναυλία Νάσιας Τραχωνίτου με νησιώτικα και κυπριακά τραγούδια, συναυλία Μ. Τερλικκιάς, συναυλία Βάκιας Σταύρου.</li> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Η ρωμοσύνη εν φυλή συνότζειρη του κόσμου</i> του Β. Μιχαηλίδη από ΘΕΠΑΚ., <i>Λυσιστράτη</i> του Αριστοφάνη σε διασκευή Κ. Μόντη από ΘΕΠΑΚ. και <i>Χρονικό της Κύπρου</i> του Λεοντίου Μαχαιρά από ΘΕΠΑΚ..</li> <li>➤ <b>Χορός:</b> Εργαστήρι Παραδοσιακών Χορών των Αγίων Ομολογητών, Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού παράσταση με χορούς από Θράκη, Αιγαίο, Κύπρος</li> <li>➤ <b>*Ποίηση:</b> αφιέρωμα στον Αχιλλέα Λυμπουρίδη.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> Λουδοβίκος των Αναγείων, συναυλίες Χρόνη Αϊδονίδη με ελληνική παραδοσιακή μουσική.</li> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ</i> του Γ. Χορτάτση από Πολιτιστικό Σύλλογο Ρεθύμνου.</li> </ul>	
2002 (δεν βρέθηκαν στοιχεία για Σεπτέμβρη, Οκτώβρη)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Το χρονικό της Κύπρου</i> από το ΘΕΠΑΚ., <i>Ο θάνατος της καρβουνιάρισσας</i> από την ΕΘΑΛ</li> <li>➤ <b>Χορός:</b> Εργαστήριο Παραδοσιακών Χορών Αγίων Ομολογητών</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> συναυλίες Ψαραντώνη, Αργύρη Μπακιρτζή και Χειμερινών Κολυμβητών.</li> </ul>	
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Η Βεγγέρα</i> του Ηλία</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Ο έρωσ του Δον Περλιμπλίν και της Μπελίσα</i></li> </ul>	

Έτος	Εκδηλώσεις από Κύπρο	Εκδηλώσεις από Ελλάδα	Εκδηλώσεις από άλλες χώρες
	<p>Καπετανάκη από την ΕΘΑΑ., <i>Το άσμα του Γιοφουριού</i> από ΘΕΠΑΚ.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> Συναυλία Ε. Καραγιώργη Τζιαί με το Κύριε ελέησον, συναυλία Μ. Τερλικκά Στ' αγνάγκα των τζιαϊρών</li> <li>➤ <b>Χορός:</b> Εργαστήρι παραδοσιακών χορών Αγίων Ομολογητών.</li> </ul>	<p>στον κήπο τους του Φ. Γ. Λόρκα, ομάδα Όμμα, <i>Σάτυροι – Ιχνευτές</i> από ομάδα Τσιριτσαντούλες.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> <i>Το πολιτικό τραγούδι</i> με το Θωμά Κοροβίνη.</li> </ul>	
2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> <i>Το άσμα του γιοφουριού</i> από ΘΕΠΑΚ..</li> <li>➤ <b>Χορός:</b> Εργαστήρι Παραδοσιακών Χορών Αγίων Ομολογητών, παράσταση Λαογραφικού Ομίλου Νεολαίας Η Λυγαριά, ελληνικοί χοροί από σύλλογο Ομόνοια Αραδίππου.</li> <li>➤ <b>Μουσική:</b> Συναυλίες Κυπρίων συνθετών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> συναυλία Νίκου Ξυδάκη.</li> <li>➤ <b>Θέατρο:</b> συνεργασία <i>Θεάτρον</i> Νέου Κόσμου και ΘΕΠΑΚ. με έργο, <i>Κοινός Λόγος, Το Φυντανάκι</i> του Π. Χορν από Θεατρική Ομάδα Δήμου Ιεράπετρας (Κρήτης).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <b>Μουσική:</b> μεσαιωνική μουσική βασισμένη στους στίχους της Hildegard of Bingen από την Gabrielle Bultmann.</li> </ul>