

Ο παραδοσιακός χορός στην Αραδίππου

Πάυλος Μιχαλάς, Δημήτρης Πιτσιλλής

Περίληψη

Η εργασία αυτή αποτελεί μικρο-εθνογραφική έρευνα, η οποία αποσκοπεί να διερευνήσει τον παραδοσιακό χορό στην Αραδίππου της Κύπρου. Για τη συλλογή των δεδομένων έγιναν ημιδομημένες συνεντεύξεις στις οποίες συμμετείχαν 14 πληροφορητές, 9 άντρες και 5 γυναίκες. Για τη σύγκριση των δεδομένων μεταξύ των ηλικιών οι πληροφορητές χωρίστηκαν σε δυο ομάδες άνω και κάτω των 75 ετών. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι ο χορός στην Αραδίππου διαφοροποιήθηκε με την πάροδο του χρόνου, όχι ως συνέπεια της φυσικής εξέλιξης, αλλά εξαιτίας διαφόρων χορογραφικών παρεμβάσεων, οι οποίες επηρέασαν την τοπική κοινωνία. Τα χορευτικά συγκροτήματα εισήγαγαν καινοτομίες που δεν συμβάδιζαν με την μέχρι τότε παράδοση από τις προηγούμενες γενιές, τις οποίες, ωστόσο, αποδέχθηκε η τοπική κοινωνία, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί σύγχυση ως προς την αυθεντικότητα των χορών. Ως εκ τούτου προκύπτουν διάφορα ερωτήματα που χρήζουν περαιτέρω έρευνας. Το κυριότερο ερώτημα είναι τί πλέον θεωρείται παραδοσιακό; Πώς οι ερευνητές και κατ' επέκταση οι χοροδιδάσκαλοι, ως οι κυριότεροι φορείς διάσωσης, διατήρησης και διδασκαλίας των κυπριακών χορών, θα πρέπει να χειριστούν τα νέα δεδομένα που προέκυψαν από τις πάσης φύσεως παρεμβάσεις;

Λέξεις κλειδιά: Αραδίππου, επιτόπια έρευνα, κυπριακός παραδοσιακός χορός, μουσικά όργανα, χορευτές, χορευτικές ομάδες

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Αραδίππου, ένας δήμος των 20.000 κατοίκων σήμερα, έχει αναπτύξει πλούσια χορευτική δράση. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι πολλοί Αρα-

διπλιώτες απασχολούνται σήμερα στον ελεύθερό τους χρόνο με διάφορες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, οι οποίες οργανώνονται από ντόπιους πολιτιστικούς (μη κερδοσκοπικούς) συλλόγους, τις ιδιωτικές σχολές χορού και τον Δήμο Αραδίππου. Κυριότερη δραστηριότητα αποτελεί ο χορός, κυρίως ο παραδοσιακός χορός της Κύπρου και της Ελλάδας. Κορυφαίο πολιτιστικό γεγονός στον Δήμο Αραδίππου αποτελούν οι εκδηλώσεις κατά το τριήμερο πανηγύρι του Αποστόλου Λουκά, με την ευκαιρία της μνήμης του Αγίου στις 18 Οκτωβρίου κάθε χρόνο. Οι εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται με τη συμμετοχή όλων των πολιτιστικών συλλόγων είναι κυρίως μουσικοχορευτικές. Αυτή η μορφή των εκδηλώσεων με την ευκαιρία της εορτής του Αποστόλου Λουκά γίνεται από το 1986, χρονολογία κατά την οποία η Αραδίππου μετατράπηκε από χωριό σε Δήμο.

Μεγάλες πολιτιστικές μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις γίνονται πολύ τακτικά από όλους τους πολιτιστικούς συλλόγους, με πιο σημαντικά τα φεστιβάλ χορού. Στα φεστιβάλ, που συνήθως διαρκούν μέχρι και μια βδομάδα, φιλοξενούνται και χορευτικά συγκροτήματα κυρίως από την Ελλάδα, αλλά και από άλλες χώρες.

Το πανηγύρι του Αποστόλου Λουκά δεν είναι σύγχρονο γεγονός, αλλά πραγματοποιείται εδώ και αιώνες. Το πιο πάνω πιστοποιείται από ταξιδιωτικές περιγραφές περιηγητών, αλλά και άλλων ξένων, που, είτε πέρασαν από την Κύπρο, είτε παρέμειναν στο νησί για ορισμένο χρονικό διάστημα και στη συνέχεια κατέγραψαν τις εμπειρίες τους.¹¹

Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη (1986), «ο Μαρίτι Φράνσις που έζησε στην Κύπρο μεταξύ 1760 και 1767, στο βιβλίο του «Ταξίδια Συρίας-Κύπρου-Παλαιστίνης» αναφέρει ότι η Αραδίππου ήταν χωρισμένη σε πολλές γειτονιές, από τις οποίες η μεγαλύτερη ήταν εκείνη του Αποστόλου Λουκά. Αναφέρει, επίσης, ότι η Αραδίππου ήταν το πλουσιότερο χωριό της περιοχής. Συνεχίζοντας ο ίδιος συγγραφέας, παραθέτει απόσπασμα των περιγρα-

¹¹ Σημαντική πηγή βιβλιογραφίας αποτέλεσε η κοινοτική βιβλιοθήκη του Δήμου Αραδίππου, στην οποία περιέχονται αρκετές εκδόσεις σχετικές με τον παραδοσιακό χορό της Αραδίππου. Μελετήθηκε, επίσης, η βιβλιογραφία που δόθηκε από τους διδάσκοντες κατά τη διάρκεια του προγράμματος κατάρτισης-επιμόρφωσης δασκάλων παραδοσιακού χορού και άλλη σχετική βιβλιογραφία από Κύπριους συγγραφείς (π.χ. Ιακωβίδης, 1988, 2009). Τέλος, πηγή πληροφοριών αποτέλεσε και το διαδίκτυο.

φών του Μαρίτι, σύμφωνα με το οποίο, το χωριό «Περιέχει εκκλησίαν, της οποίας ο Άγιος Λουκάς είναι ο πολιούχος. Κάθε χρόνο στην εορτή του γίνεται λαμπροτάτη πανηγυρίς και μαζεύονται τεράστια πλήθη ανθρώπων».

Ο Μιτσηγιώργης (2003) κάνει αναφορά σε ξένους επισκέπτες που πέρασαν από την Αραδίππου. Μερικοί από αυτούς βρέθηκαν στο χωριό τις ημέρες της γιορτής του Αποστόλου Λουκά και κατέγραψαν τους εορτασμούς του πανηγυριού. Ο Μιτσηγιώργης (2003) αναφέρεται στον Άγγλο διπλωμάτη Γουίλιαμ Τέρνερ, ο οποίος ήταν φιλοξενούμενος του δραγομάνου του γαλλικού προξενείου. Ο Τέρνερ κατέγραψε ότι στις 30 Οκτωβρίου 1815 (ημερομηνία που με το Ιουλιανό-παλαιό ημερολόγιο, που χρησιμοποιείτο τότε, συμπίπτει με τη γιορτή του Αγίου με το νέο ημερολόγιο) πέρασε από την Αραδίππου και κατέγραψε ότι όλοι οι χωρικοί της περιοχής πήγαν με τα γιορτινά τους στην εκκλησία. Ο Μιτσηγιώργης (2003) κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το γεγονός «ότι ο δραγομάνος του γαλλικού προξενείου έφερε τον Τέρνερ στην Αραδίππου, την ημέρα που γιόρταζε ο πολιούχος Άγιός της, δείχνει πόσο σημαντικό ήταν το πανηγύρι αυτό» (σ. 20). Συνεχίζοντας ο ίδιος συγγραφέας, αναφέρει τον Στρατηγό Λιούις Κας (General Lewis Cass), Αμερικανό πρέσβη στη Γαλλία. Ο Κας στο άρθρο του «Το νησί της Κύπρου», το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Southern Literary Messenger*, Vol VIII, τον Φεβρουάριο του 1841, αναφέρει ότι «Η Αραδίππου διαθέτει, επίσης, μια εκκλησία αφιερωμένη στον Άγιο Λουκά. Την ημέρα της γιορτής του Αγίου διοργανώνεται εδώ πανηγύρι, στο οποίο προσέρχονται πλήθη πιστών» (σ. 11). Τέλος, ο Μιτσηγιώργης (2003) αναφέρει τον Χείνριχ Πέτερμαν, ανατολιστή του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος πέρασε από την Αραδίππου κατά τις ημέρες του πανηγυριού και κατέγραψε την παρουσία πλήθους κόσμου στο χωριό.

Αναφορές στο πανηγύρι του Αποστόλου Λουκά και στη μεγάλη κοσμοσυρροή υπάρχουν και σε εφημερίδες. Σύμφωνα με άρθρο του Ιωαννίδη (2003) στο περιοδικό «Αραδίππου», η εφημερίδα «Φωνή της Κύπρου» (έτος Γ, αρ. 135, 5 Νοεμβρίου 1884), αναφέρεται με δημοσίευσμά της στο πανηγύρι του 1884 και ότι αυτό έληξε χωρίς σοβαρά επεισόδια, τα οποία, συνήθως, προκαλούνταν λόγω μέθης.

Η διασκέδαση με χορούς και τραγούδια κατά το πανηγύρι για τον εορτασμό της μνήμης του Αποστόλου Λουκά μαρτυρείται και μέσα από πολλά ποιήματα. Ο σημαντικότερος Αραδιπιώτης λαϊκός ποιητάρης Αντρέας Μαμπούρας, σε ποίημά του που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Αραδίππου»

(1986), και που ο ίδιος απάγγειλε στις πρώτες εκδηλώσεις που οργάνωσε ο Δήμος Αραδίππου το 1986 με την ευκαιρία της γιορτής του Αποστόλου Λουκά, αναφέρει σχετικά με το πανηγύρι:

*«Σαν έτσι μέρα έρχονται ξένοι τζαι συντοπίτες
που τα τριγύρω τα χωρκά τζαι κάμποσοι πολίτες. (...)
Στους καφενέδες τα βκιολιά εγίνονταν χαζίριν,
επαίζασιν τζι εμπύριζεν πως ήταν παναῦριν (σ. 22)».*

Χορός στο πανηγύρι του Κατακλυσμού στη Λάρνακα

Εκτός από το τοπικό πανηγύρι του Αποστόλου Λουκά, οι Αραδιπιώτες, συμμετείχαν και στους εορτασμούς του πανηγυριού του Κατακλυσμού στην Λάρνακα. Το πανηγύρι του Κατακλυσμού είναι το μεγαλύτερο λαϊκό πανηγύρι που γίνεται μέχρι σήμερα στην Κύπρο.

Ξεχωριστή θέση στις εκδηλώσεις του πανηγυριού του Κατακλυσμού στη Λάρνακα είχαν και έχουν μέχρι σήμερα οι διαγωνισμοί παραδοσιακού χορού, ερωτικού τραγουδιού, κυπριακού ποιήματος, τσιαττιστού και πιθκιαυλιού. Η μικρή απόσταση της Αραδίππου από τη Λάρνακα από τη μια και η θέληση των Αραδιπιωτών χορευτών, ποιητάρηδων και οργανοπαικτών για συμμετοχή και διάκριση στους διαγωνισμούς από την άλλη, τους ώθησε και μέχρι σήμερα τους ωθεί να συμμετέχουν και να διακρίνονται στους διαγωνισμούς. Ο μεγάλος αριθμός των συμμετεχόντων Αραδιπιωτών, αλλά και η ποιότητά τους καταμαρτυρείται από τα αποτελέσματα των διαγωνισμών, όπως αυτά δημοσιεύονται από τον Περεντό (2005) για την περίοδο 1946 μέχρι το 2004, στα οποία φαίνεται ξεκάθαρα ότι οι Αραδιπιώτες έχουν τις περισσότερες διακρίσεις και βραβεία, σε σχέση με συμμετέχοντες από άλλες περιοχές.

Χορός στα σχολεία της Αραδίππου

Ο παραδοσιακός χορός ήταν αναπόσπαστο μέρος και της σχολικής ζωής στην Αραδίππου. Όπως φαίνεται από πολλά δημοσιεύματα σε εφημερίδες, τα παιδιά παρουσίαζαν χορούς στις τελικές γιορτές των εκπαιδευτηρίων τους.

Χορός στους γάμους στην Αραδίππου

Ο γάμος ήταν και εξακολουθεί να είναι η πιο συχνή ευκαιρία για χορό και τραγούδι στην Αραδίππου. Ο Ορθοδόξου (2006) παραθέτει τους χορούς

που χορεύονταν στον γάμο. Τους χωρίζει σε αντρικούς και γυναικείους. Στους αντρικούς χορούς συμπεριλαμβάνονται οι εξής: «1^{ος}, 2^{ος}, 3^{ος}, 4^{ος} αντρικός καρτσιλαμάς», «συρτός αντρικός», «ζείμπέκικος», «τατσιά», «δρεπάνιν», «το μασαίριν», το «πιπέριν» και ο «Νικολής». Αναφέρει, επίσης, τη «φωνή του τσιαττισμάτου», που ήταν εναλλαγή διστίχου και χορού μετά τον 3^ο καρτσιλαμά. Συνήθως, ο χορός αυτός λέγεται «τραουδιστός». Στους γυναικείους χορούς συμπεριλαμβάνονται οι εξής χοροί: «1^{ος}, 2^{ος}, 3^{ος}, 4^{ος} καρτσιλαμάς» και ο «συρτός γυναικείος». Ο μόνος μικτός χορός μεταξύ αντρών και γυναικών που αναφέρει ο Ορθοδόξου (2005) είναι ο «χορός του αντρογύνου», δηλαδή ο χορός μεταξύ του γαμπρού και της νύφης. Άλλοι χοροί που αναφέρονται από τη διαδικασία του γάμου είναι ο «χορός του κρεβαδικού» και ο «χορός των ρούχων». Ολοκληρώνοντας ο πιο πάνω ερευνητής, αναφέρεται στον «πολογιαστό χορό», με τον οποίο ολοκληρώνόταν το γαμήλιο γλέντι.

Εκτός από τους χορούς που αναφέρει ο Ορθοδόξου (2005) που χορεύονταν στην Αραδίππου, προσωπικές εμπειρίες των ερευνητών της παρούσας εργασίας, λόγω της ιδιότητας τους ως χοροδιδασκάλων, μαρτυρούν και άλλους αντρικούς χορούς στην Αραδίππου, όπως ο «χορός της καντήλας» ή «αραπιές» και ο «καροτσέρης».

Σκοπός της παρούσας εργασίας

Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν η διερεύνηση διαφόρων πτυχών του παραδοσιακού χορού στην Αραδίππου. Τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα στα οποία επιχειρεί να απαντήσει η εργασία είναι τα εξής:

1. Πότε και πού χόρευαν οι Αραδιππιώτες;
2. Ποιους χορούς χόρευαν οι άντρες και ποιους οι γυναίκες στην Αραδίππου, πώς τους χόρευαν και με ποια σειρά;
3. Ποια μουσικά όργανα χρησιμοποιούνταν σε ένα γλέντι;
4. Ποια η συμβολή του τραγουδιού σε ένα γλέντι;
5. Οι διαγωνισμοί χορού του Κατακλυσμού επηρέαζαν τον τρόπο που χόρευε ένας χορευτής στην Αραδίππου;
6. Υπάρχουν διαφορές στον τρόπο που χόρευαν οι προγενέστεροι και οι μεταγενέστεροι των πληροφορητών;

7. Πότε οργανώθηκαν οι πρώτες χορευτικές ομάδες στην Αραδίππου, τι χορούς παρουσίαζαν και με ποια μορφή; Ποια ήταν η αντίδραση της τοπικής κοινωνίας στον νέο τρόπο παρουσίασης των χορών;

Πέρα από τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα έχουν τεθεί και τα πιο κάτω υποερωτήματα:

1. Τι γινόταν όταν δεν υπήρχαν μουσικοί;
2. Γιατί χόρευε ένας χορευτής και ποια συναισθήματα ένιωθε όταν χόρευε;
3. Οι χορευτές από την Αραδίππου χόρευαν διαφορετικά από χορευτές άλλων περιοχών;
4. Με ποια κριτήρια χαρακτηριζόταν κάποιος ως καλός χορευτής;
5. Ποιοι ήταν οι πιο γνωστοί μουσικοί;

Σπουδαιότητα της εργασίας

Η σπουδαιότητα της εργασίας έγκειται στο γεγονός ότι ελάχιστες είναι αυτές που έχουν μέχρι σήμερα δημοσιευτεί και πραγματεύονται τον παραδοσιακό χορό στην Αραδίππου. Επιπρόσθετα, καμία μέχρι σήμερα έρευνα, τουλάχιστον από όσες περιήλθαν σε γνώση των ερευνητών, δεν επιχειρήσε να συγκρίνει τον παραδοσιακό χορό μεταξύ των χορευτών της εποχής των πληροφορητών και των χορευτών σήμερα.

Οριοθέτηση και περιορισμοί

Η παρούσα έρευνα έγινε αποκλειστικά στην Αραδίππου. Οι αδυναμίες της έρευνας πηγάζουν από το γεγονός ότι οι ερευνητές δεν είναι επαγγελματίες ερευνητές, αλλά ερασιτέχνες. Επίσης, ο μικρός αριθμός των συνεντεύξεων που έχουν πραγματοποιηθεί, παρόλο το γεγονός ότι οι πληροφορητές χαρακτηρίζονται ως πολύ αξιόπιστοι, δεν μπορούν να οδηγήσουν με ασφάλεια σε γενίκευση των συμπερασμάτων, αλλά παρουσιάζουν μια πραγματική εικόνα για τον παραδοσιακό χορό στην Αραδίππου.

ΜΕΘΟΔΟΣ

Περιγραφή πληροφορητών

Η επιλογή των πληροφορητών για συμμετοχή στην παρούσα έρευνα δεν ήταν τυχαία. Ήταν δειγματοληψία σκοπιμότητας, αφού επιλέγηκαν οι περι-

πτώσεις των οποίων τα χαρακτηριστικά ικανοποιούσαν τις ανάγκες της έρευνας (Cohen, Manion, & Morrison, 2008). Οι πληροφορητές επιλέγηκαν από τους ερευνητές λόγω της εγνωσμένης χορευτικής τους δράσης στην Αραδίππου. Πρόκειται για χορευτές και χορεύτριες, που πολλές φορές στη ζωή τους συμμετείχαν σε γλέντια, χόρεψαν και τραγούδησαν παραδοσιακούς κυπριακούς χορούς και τραγούδια. Η επικοινωνία μαζί τους δεν ήταν δύσκολη, αφού τόσο οι ερευνητές όσο και οι πληροφορητές κατάγονται από την Αραδίππου. Επιπρόσθετα, μεταξύ ερευνητών και πληροφορητών υπάρχει φιλική σχέση, ακόμα και συγγένεια με ορισμένους από αυτούς. Λόγω της ιδιότητας των ερευνητών ως χοροδιδασκάλων στον Πολιτιστικό Όμιλο Ομόνοια Αραδίππου, υπήρξε συνεργασία με αρκετούς από τους πληροφορητές στο παρελθόν. Συγκεκριμένα, σε διάφορες χορευτικές εκδηλώσεις που οργανώθηκαν από τους ερευνητές, οι πληροφορητές κλήθηκαν να συμμετάσχουν ως οργανοπαίκτες, χορευτές ή τραγουδιστές. Τέλος, ορισμένοι πληροφορητές προέκυψαν με τη μέθοδο της «χιονοστιβάδας» (Cohen, Manion, & Morrison, 2008) και επιλέγηκαν μετά τη διεκπεραίωση των πρώτων συνεντεύξεων.

Μερικοί πληροφορητές αναφέρονται στη βιβλιογραφία για τη χορευτική τους δράση από διάφορους μελετητές. Για παράδειγμα, για τον πληροφορητή Αντρέα Λάτση η αναφορά από τον Παπανδρέου (1988) ότι είναι «ένας από τους πιο καλούς χορευτές της εποχής του, αν όχι ο καλύτερος χορευτής της Κύπρου» (σ. 77).

Ορισμένοι από τους πληροφορητές συμμετείχαν στις εκδηλώσεις του Κατακλυσμού στην Λάρνακα, χορεύοντας στους διαγωνισμούς κυπριακού χορού και τραγουδιού, αποσπώντας μάλιστα πολλά βραβεία και επαίνους. Αυτοί είναι οι Αντρέας Λάτσης, Σαββάκης Λάμπρου, και Γιωρκής Ξιούρουπας.

Ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο πληροφορητής Σαββάκης Λάμπρου. Πέρα από χορευτής είναι και βιολιστής. Έζησε για σαράντα δύο χρόνια στην Αγγλία (1964-2006) και επέστρεψε στην Κύπρο την τελευταία δεκαετία. Στην Αγγλία συμμετείχε σε πολλές εκδηλώσεις των Κυπρίων στο Birmingham, τόσο ως μουσικός όσο και ως χορευτής. Το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός ότι η απουσία του από την Κύπρο, πιθανόν να τον άφησε ανεπηρέαστο από τις αλλαγές που έγιναν στους χορούς, λόγω της παρόδου του χρόνου, από τη μια, ενώ από την άλλη πιθανόν να επηρεάστηκε από τις συνθήκες ζωής και τις εμπειρίες του κατά την πολύχρονη παραμονή του στο εξωτερικό.

Οι πληροφορητές Αντρέας Λάτσης και Ζαχαρίας Παπανικοδήμου, εκτός από χορευτές, διετέλεσαν χοροδιδάσκαλοι σε πολιτιστικούς ομίλους. Κατά τις συνεντεύξεις των δύο αυτών πληροφορητών το ερωτηματολόγιο διαφοροποιήθηκε με την προσθήκη ερωτήσεων για τον τρόπο με τον οποίο εισήχθηκε στα χορευτικά συγκροτήματα της Αραδίππου η χορογραφία στους κυπριακούς χορούς.

Οι υπόλοιποι πληροφορητές, άντρες και γυναίκες, συμμετείχαν σε γλέντια, κυρίως με την ευκαιρία γάμων στην Αραδίππου, χορεύοντας και τραγουδώντας.

Οι πληροφορητές, ανάλογα με την ηλικία τους, κατατάχθηκαν σε δύο ομάδες. Την πρώτη ομάδα αποτέλεσαν αυτοί που ήταν από 75 χρονών και πάνω: Γιώργος (Γιωρκής) Ξιούρουππας, Δημήτρης Σκουρουμούνης (Μήτσιος Μπακαρής), Παντελής Σκουρουμούνης (Μπακαρής), Κωσταρής Πύρκος και Χριστόδουλος Πάτσαλος. Στη δεύτερη ομάδα ανήκαν οι πληροφορητές που ήταν μικρότεροι των 75 χρονών: Γιώργος Ορθοδόξου (Κόκος του Οξή), Ανδρέας Λάτσης, Ζαχαρίας Παπανικοδήμου και Σαββάκης Λάμπρου. Η ίδια κατηγοριοποίηση ίσχυσε και για τις γυναίκες. Αυτές που ήταν 75 χρονών και πάνω: Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη, Μαργαρίτα Ευθυμίου και Θέκλα Μηνά-Αβραάμ. Και οι γυναίκες που ήταν μικρότερες των 75 χρονών: Μαρούλλα Λάτση και Αθανασία (Αθασού) Παρπέρη. Οι χορευτές και οι χορεύτριες άνω των 75 χρονών δεν συμμετείχαν ποτέ σε χορευτικά συγκροτήματα, σε αντίθεση με τους χορευτές και τις χορεύτριες κάτω των 75 ετών. Εξαιρεση αποτέλεσε ο πληροφορητής Γιώργος Ορθοδόξου, ο οποίος αν και κατατάχθηκε, λόγω ηλικίας, στη δεύτερη ομάδα, εντούτοις δεν συμμετείχε ποτέ σε χορευτικό συγκρότημα. Τα δεδομένα που προέκυψαν από τις δύο ηλικιακές ομάδες βοήθησαν τους ερευνητές να συγκρίνουν τις περιόδους που οι πληροφορητές χόρευαν. Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι τα αποτελέσματα μιας τέτοιας σύγκρισης, με τόσο μικρό δείγμα, δεν μπορούν να γενικευτούν. Στον Πίνακα 1 παρουσιάζονται οι πληροφορητές που έδωσαν συνέντευξη, η ηλικία τους και οι ημερομηνίες των συνεντεύξεων.

Εργαλεία και διαδικασία συλλογής δεδομένων

Η έρευνα ξεκίνησε τον Σεπτέμβριο του 2012 και ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 2013. Μετά την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας καταρτίστηκε το

ερωτηματολόγιο, το οποίο πήρε την τελική του μορφή μετά τη διεκπεραίωση της πιλοτικής συνέντευξης. Ακολούθως, διευθετήθηκαν οι συναντήσεις με τους πληροφορητές και έγιναν οι συνεντεύξεις. Για την καταγραφή των συνεντεύξεων και του κυπριακού γλεντιού χρησιμοποιήθηκαν τρεις διαφορετικές βιντεοκάμερες (τύπου CANON LEGRIA FS 200, τύπου SONY 3CCD HANDYCAM και τύπου TOSHIBA CAMILEO HD).

Για τη συλλογή των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε ημιδομημένη συνέντευξη, αφού πρόθεση των ερευνητών ήταν να εστιάσουν την προσοχή τους στις ανοιχτές ερωτήσεις (Παπαναστασίου, Κ., & Παπαναστασίου, Κ.Ε., 2005). Κατά τις συνεντεύξεις χρησιμοποιήθηκε ερωτηματολόγιο (βλ. Παράρτημα). Οι περισσότερες συνεντεύξεις έγιναν παρουσία και των δύο ερευνητών.

Πίνακας 1

Ηλικία πληροφορητών και ημερομηνίες συνεντεύξεων

α/α	Όνομα	Ηλικία	Ημερομηνία
Άντρες			
1	Γιώργος (Γιωρκής) Ξιούρουππας	91 χρονών	24/12/2012
2	Δημήτρης Σκουρουμούνης (Μήτσιος Μπακαρής)	88 χρονών	29/9/2012
3	Παντελής Σκουρουμούνης (Μπακαρής)	85 χρονών	29/9/2012
4	Κωσταρής Πύρκος	80 χρονών	06/5/2013
5	Χριστόδουλος Πάτσαλος	77 χρονών	02/5/2013
6	Γιώργος Ορθοδόξου (Κόκος του Οξή)	74 χρονών	22/4/2013
7	Ανδρέας Λάτσης	69 χρονών	01/10/2012
8	Ζαχαρίας Παπανικοδήμου	69 χρονών	25/4/2013
9	Σαββάκης Λάμπρου	66 χρονών	21/12/2012

α/α	Όνομα	Ηλικία	Ημερομηνία
Γυναίκες			
10	Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη	83 χρονών	22/4/2013
11	Μαργαρίτα Ευθυμίου	81 χρονών	20/4/2013
12	Θέκλα Μηνά-Αβραάμ	78 χρονών	08/5/2013
13	Μαρούλλα Λάτση	68 χρονών	02/2/2013
14	Αθανασία (Αθασού) Παρπέρη	67 χρονών	02/2/2013

Η πρώτη συνέντευξη ήταν με δύο πληροφορητές (αδέλφια) και λειτούργησε πιλοτικά, αφού αποσκοπούσε τόσο στη συλλογή δεδομένων, όσο και στην αξιολόγηση της ροής των ερωτήσεων του ερωτηματολογίου (Παπαναστασίου, Κ., & Παπαναστασίου, Κ.Ε., 2005). Μετά την πιλοτική συνέντευξη έγιναν όσες αλλαγές κρίθηκαν αναγκαίες από τους ερευνητές και το ερωτηματολόγιο, με την τελική αυτή μορφή του, χρησιμοποιήθηκε στις υπόλοιπες συνεντεύξεις.

Οι πληροφορήτριες Μαρούλλα Λάτση και η Αθανασία (Αθασού) Παρπέπη έδωσαν μαζί συνέντευξη. Οι υπόλοιπες συνεντεύξεις ήταν ατομικές. Στις περισσότερες συνεντεύξεις, πέραν από τις αρχικές ερωτήσεις του ερωτηματολογίου, προστέθηκαν και άλλες ερωτήσεις σχετικές με τον παραδοσιακό κυπριακό γάμο, λόγω της καθοριστικής σημασίας που είχε ο χορός και το τραγούδι στο γλέντι ενός γάμου. Στη συνέντευξη με τον Σαββάκη Λάμπρου προστέθηκαν ερωτήσεις με σκοπό τη διερεύνηση πιθανών επιδράσεων από τη σαραντάχρονη απουσία του πληροφορητή από την Κύπρο. Επίσης, στις συνεντεύξεις με τον Αντρέα Λάτση και τον Ζαχαρία Παπανικοδήμου προστέθηκαν ερωτήσεις προς διερεύνηση των συνθηκών κάτω από τις οποίες εισήχθη η χορογραφία στους κυπριακούς χορούς στα συγκροτήματα που δίδασκαν.

Πριν από κάθε συνέντευξη γινόταν επεξήγηση από τους ερευνητές στους πληροφορητές για τον σκοπό της έρευνας, ενώ ταυτόχρονα ζητήθηκε και λήφθηκε η άδειά τους για οπτικογράφιση της συνέντευξης. Συγχρόνως, οι πληροφορητές ενημερώθηκαν ότι τα δεδομένα θα καταχωρηθούν σε ειδικό αρχείο, το οποίο είναι πιθανό να χρησιμοποιηθεί από άλλους ερευνητές για παιδαγωγική χρήση ή για άλλη έρευνα.

Εκτός από τις ημιδομημένες συνεντεύξεις, για τη συλλογή δεδομένων χρησιμοποιήθηκε και η παρατήρηση. Μετά την ολοκλήρωση των συνεντεύξεων οργανώθηκε κυπριακό γλέντι (στις 13-5-2013, αίθουσα συλλόγου Ομόνοια). Στο γλέντι χόρεψαν και τραγούδησαν οι πληροφορητές, άλλοι χορευτές από την Αραδίππου καθώς και τραγουδιστές, ποιητάρηδες και μουσικοί. Παράλληλα έγινε οπτικογράφιση του γλεντιού. Οι ερευνητές, παρατηρώντας τους συμμετέχοντες στο γλέντι άντλησαν πληροφορίες κυρίως για χορευτικά κινητικά μοτίβα, φιγούρες και «τσαλίμια» των χορευτών. Σκοπός του γλεντιού που οργανώθηκε από τους ερευνητές ήταν να χορέψουν και να τραγουδήσουν οι πληροφορητές και οι άλλοι παρευρισκόμενοι σε ένα περιβάλλον που προσομοίαζε, στον βαθμό του δυνατού, με ένα παραδοσιακό γλέντι, στο οποίο συμμετείχαν στο παρελθόν. Για το θέμα αυτό, ο Βαρβούνης (2008) αναφέρει ότι:

Ο πληροφορητής που θα κληθεί από τον ερευνητή να χορέψει σε άσχετο τόπο και χρόνο δεν θα ανταποκριθεί ή θα παραγάγει χορό άσχετο με τον παραδοσιακό χορό της κοινότητας. Μόνον αν ο πληροφορητής νιώσει οικειότητα με τον τόπο και την περίσταση, θα μπορέσει να αποβάλει τα όποια επιπρόσθετα στοιχεία προσποίησης ή παράστασης (performance) και θα αφήσει τον εαυτό του ελεύθερο να χορέψει όπως και στο πανηγύρι ή στις άλλες στιγμές της διασκέδασής του (σ. 298).

Για ένα καλύτερο αποτέλεσμα, πριν από το γλέντι, οι ερευνητές εξήγησαν στον κάθε συμμετέχοντα τον σκοπό του γλεντιού. Κατά το γλέντι, οι ερευνητές με διακριτικές παρεμβάσεις παρακίνησαν τους παρευρισκόμενους να χορέψουν χορούς που χορεύονταν στην Αραδίππου, σύμφωνα με τις πληροφορίες που προέκυψαν από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, αλλά κυρίως από τις πληροφορίες που έδωσαν οι ίδιοι οι πληροφορητές κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων.

Επίσης, πηγή δεδομένων αποτέλεσαν και καταγραφές που συνέλεξαν οι ερευνητές. Οι καταγραφές αυτές προήλθαν από το προσωπικό αρχείο των ερευνητών και από πληροφορητές που κατείχαν καταγραφές, κυρίως από γλέντια γάμων συγγενικών τους προσώπων.

Με την ολοκλήρωση των συνεντεύξεων, τα δεδομένα που προέκυψαν από τα ψηφιακά αρχεία και από τις σημειώσεις των ερευνητών κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, αποκωδικοποιήθηκαν και ταξινομήθηκαν κατά ερώτηση σε πίνακες. Κατά τη διάρκεια του γλεντιού οι πληροφορητές

ρωτήθηκαν ξανά και έδωσαν διευκρινίσεις σε ορισμένα σημεία που δεν ήταν πλήρως ξεκάθαρα κατά τις συνεντεύξεις. Τέλος, σε μερικές περιπτώσεις έγινε και τηλεφωνική επικοινωνία με ορισμένους πληροφορητές, οι οποίοι δεν ήταν παρόντες στο γλέντι, ώστε να διευκρινιστούν σημεία που τους αφορούσαν. Στη συνέχεια, όλα τα δεδομένα αναλύθηκαν ποιοτικά και παρατίθενται στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Μετά την ολοκλήρωση των συνεντεύξεων, όλα τα δεδομένα που προέκυψαν καταγράφηκαν σε πίνακες, ομαδοποιημένα, σύμφωνα με τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα και τα υποερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή της έρευνας. Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται συγκεντρωτικά τα αποτελέσματα από την επεξεργασία και ανάλυση των συνεντεύξεων.

Πότε χόρευαν οι Αραδιπιώτες;

Όπως φάνηκε από την έρευνα, οι Αραδιπιώτες χόρευαν πολύ συχνά, με κυριότερη ευκαιρία το γλέντι του γάμου. Χόρευαν, επίσης, στα πανηγύρια, ιδίως σε αυτό του Αποστόλου Λουκά. Ορισμένοι, μάλιστα, χόρευαν και στους διαγωνισμούς χορού κατά το πανηγύρι του Κατακλυσμού στη Λάρνακα αποσπώντας πολλές διακρίσεις και βραβεία. Επιπρόσθετα, στο πανηγύρι του Κατακλυσμού οργανώνονταν γλέντια με χορό και τραγούδι από πλανόδιους εμπόρους, με σκοπό να προσελκύσουν κόσμο και να διαφημίσουν τιςπραμάτειες τους. Πολλοί Αραδιπιώτες χόρευαν και τραγουδούσαν και σε αυτά τα γλέντια. Χόρευαν, επίσης, σε γλέντια τις Αποκριές και το Πάσχα. Πιο σπάνια, χόρευαν κατά το γλέντι μιας βάφτισης. Πολλές φορές χόρευαν σε συνεστιάσεις αποχαιρετισμού συγχωριανών, που επρόκειτο να ξενιτευτούν και σε εκδηλώσεις που οργανώνονταν με την ευκαιρία επίσκεψης επισήμων στην κοινότητα. Χόρευαν, επίσης, με την ευκαιρία οικογενειακών ή φιλικών συνάξεων. Τέλος, μετά το 1950 χόρευαν σε εκδηλώσεις που οργανώνονταν από τα σωματεία Ερμής και Ομόνοια (δεν υπάρχουν μαρτυρίες για προηγούμενα χρόνια).

Πού χόρευαν οι Αραδιπιώτες;

Ο χώρος όπου χόρευαν οι Αραδιπιώτες ήταν ανάλογος με την περίσταση.

Στην περίπτωση γλεντιού ενός γάμου ή μιας οικογενειακής ή φιλικής σύναξης, συνήθως χόρευαν στις αυλές των σπιτιών ή στους δρόμους των γειτονιών. Πολύ συχνά, καλούσαν μουσικούς σε καφενεία ή ταβέρνες του χωριού και εκεί έστηναν γλέντι, ή «ζΐαφέττιν» όπως το ονόμασε ο πληροφορητής Γιωρκής Ξιούρουππας, με χορό και τραγούδι. Διάφοροι έμποροι, κατά τη διάρκεια των πανηγυριών, έστηναν υπαίθρια καταλύματα στα οποία στήνεται γλέντι. Όλοι οι πληροφορητές ανέφεραν ότι και από μόνοι τους χόρευαν, χωρίς κατ' ανάγκη να υπάρχει οργανωμένο γλέντι. Π.χ. κατά την άσκηση του επαγγέλματός τους, αν ήταν γεωργοί στα χωράφια ή αν ήταν βοσκοί, που χόρευαν ενώ πρόσεχαν τα ζώα τους στους κάμπους της Αραδίππου.

Ποιους χορούς χόρευαν οι άντρες στην Αραδίππου, πώς τους χόρευαν και με ποια σειρά;

Ένα πολύ σημαντικό εύρημα που προέκυψε από την παρούσα έρευνα ήταν ότι οι ονομασίες των χορών, όπως είναι σήμερα γνωστές, ήταν κάπως διαφορετικές στο παρελθόν.

Καρτσιλαμάες

Οι κυριότεροι χοροί που αναφέρθηκαν ήταν οι *καρτσιλαμάες*. Οι πληροφορητές της ηλικιακής ομάδας άνω των 75 ετών ονόμαζαν τους καρτσιλαμάες *πρώτο*, *δεύτερο* και *τρίτο*. Οι πιο μικροί σε ηλικία πληροφορητές, αυτοί της ηλικιακής ομάδας κάτω των 75 ετών, ονόμαζαν τους καρτσιλαμάες όπως είναι σήμερα ευρέως γνωστοί, δηλαδή *πρώτος*, *δεύτερος-τρίτος* και *τέταρτος*. Πρόκειται για τους ίδιους χορούς, αλλά αυτός που στο παρελθόν ονομαζόταν *δεύτερος*, τώρα ονομάζεται *δεύτερος-τρίτος* και αυτός που ονομαζόταν *τρίτος*, τώρα ονομάζεται *τέταρτος*. Εδώ, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ο *πρώτος* και ο *τέταρτος καρτσιλαμάς* είναι σχεδόν πανομοιότυποι στον βηματισμό, αλλά έχουν διαφορετική μουσική. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι ο Δημήτρης Σκουρουμούνης (Μήτσιος Μπακαρής) ονόμαζε τον *τρίτο* καρτσιλαμά (σημερινό τέταρτο) ως *δεύτερο πρώτο*.

Οι *καρτσιλαμάες* χορευόνταν πάντα από ένα μόνο ζευγάρι χορευτών. Ο κάθε χορευτής έκανε τις δικές του φιγούρες, είτε αυτές τις επινόησε ο ίδιος, είτε τις αντέγραψε και τις προσάρμοσε στο δικό του στυλ βλέποντας άλλους χορευτές. Ανέφερε σχετικά ο Κωσταρής Πύρκος: «έμαθα χορόν δια της πείρας. Εχορεύκαν οι άλλοι στους γάμους τΐι εθώρουν τους. Έπιαννα

κανέναν τσιαλίμιν από κάποιον άλλον τζαι το συγύριζα λλίον, άλλασσά του νάκκον την φάτσαν του τζι εγίνετον ευκίνητον».

Σε ορισμένες, όμως, περιπτώσεις, τα ζευγάρια συνεννοούνταν, ώστε να εκτελούν ταυτόχρονα ένα κάθισμα ή ένα κτύπημα ή μια στροφή ή ακόμα και ολόκληρη φιγούρα. Ο Δημήτρης Σκουρουμούνης (Μήτσιος Μπακαρής) ανέφερε στη συνέντευξή του: *«Με τον κουμπάρον μου τον Λαζαρήν εκροκαθούμασταν την ίδιαν ώραν. Εθέλαμεν να παιίννουμεν συντονισμένα, ό,τι κάμνει ο ένας να κάμνει τζαι ο άλλος. Ελαλούσαμεν που πριν, άμαν δώκουμεν δκνο γυρούς, μετά να κροκάτσουμεν μαζί».*

Οι δύο χορευτές των καρτσιλαμάων χόρευαν ο ένας απέναντι στον άλλο, αλλάζοντας θέσεις μερικές φορές, είτε διαγράφοντας κύκλους, είτε μετακινούμενοι ο ένας προς το μέρος του άλλου.

Πρώτος καρτσιλαμάς (μέτρο 9/8) (2-3-2-2)

Οι πληροφορητές ανέφεραν ότι ο *πρώτος καρτσιλαμάς* λειτουργούσε, συνήθως, ως χορός προθέρμανσης. Οι χορευτές, συνήθως, δεν έκαναν έντονες κινήσεις, αλλά ελάχιστα καθίσματα και κτυπήματα του δεξιού χεριού στο δεξί πόδι, ακολουθούμενα από δεξιόστροφη ή αριστερόστροφη κίνηση. Δεν ήταν απαραίτητο να εκτελεστεί στροφή μετά τα χτυπήματα στο πόδι. Σημαντικό εύρημα της εργασίας είναι το γεγονός ότι οι πληροφορητές ανέφεραν ότι το βασικό βήμα του χορού γινόταν με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με τον τρόπο που γινόταν από χορευτές σε άλλα χωριά.

Δεύτερος-τρίτος καρτσιλαμάς

[Δεύτερος: μέτρο 7/8 (3-2-2), Τρίτος: μέτρο 2/4]

Ο *δεύτερος-τρίτος καρτσιλαμάς* αποτελείται από δύο μέρη με διαφορετικό μέτρο και ταχύτητα. Ο *δεύτερος* είναι πιο αργός από τον *τρίτο*. Διαδέχονται ο ένας τον άλλο χωρίς διακοπή. Οι χορευτές συνέχιζαν να εκτελούν κινήσεις γύρω από ένα νοητό κύκλο, όπως και στον *πρώτο καρτσιλαμά*. Κατά τον *δεύτερο καρτσιλαμά*, οι χορευτές έκαναν αρκετά απλά συρτά βήματα «περπατητά», όπως ανέφεραν ορισμένοι πληροφορητές, στανρώματα και κτυπήματα στα πόδια και λίγα καθίσματα. Στον *τρίτο καρτσιλαμά*, οι χορευτές εκτελούσαν περισσότερα τσιαλίμια με καθίσματα και κτυπήματα στο πόδι. Τα συρτά-περπατητά βήματα στον κύκλο περιορί-

ζονταν, επειδή οι χορευτές αναγκάζονται λόγω του «σταυρωτού» βήματος και των τσιαλιμιών να χορεύουν σε μικρότερο χώρο.

Τέταρτος καρτσιλαμάς (μέτρο 9/8) (2-2-2-3)

Ο *τέταρτος καρτσιλαμάς* χορεύεται σχεδόν με τον ίδιο τρόπο με τον *πρώτο καρτσιλαμά*. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι έχουν διαφορετικό διαχωρισμό των αξιών στο μέτρο. Ο *πρώτος* (2-3-2-2) και ο *τέταρτος* (2-2-2-3). Ως εκ τούτου, οι χορευτές κατά τον *τέταρτο* καρτσιλαμά ξεκινούν αντίστροφα το βασικό τους βήμα σε σχέση με τον *πρώτο*. Περιγραφικά, στον *τέταρτο* καρτσιλαμά ξεκινούν προς τα πίσω με πάτημα δεξιού-άρση αριστερού ποδιού, πάτημα αριστερού ποδιού και σταυρωτό βήμα στα δεξιά. Στον *πρώτο* ξεκινούν με σταυρωτό βήμα στα δεξιά, πάτημα δεξιού-άρση αριστερού ποδιού στο πλάι, πάτημα αριστερού ποδιού.

Τραουδιστός ή τσιαττιστά ή συρτός τραουδιστός (μέτρο 2/4)

Μεταξύ του *δεύτερου-τρίτου καρτσιλαμά* και του *τέταρτου* καρτσιλαμά παρεμβαλλόταν ο *τραουδιστός*, ο οποίος ήταν συνδυασμός χορού και τραγουδιού. Ο χορευτής έλεγε «τσιαττιστό», δηλ. δίστιχο, με ερωτικό συνήθως περιεχόμενο, προσπαθώντας να επιδείξει πέρα από τις χορευτικές του ικανότητες και τις φωνητικές. Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη είπε ότι οι χορευτές μετά τον καρτσιλαμά «*αν ήταν καλοφωνάρες ελαλούσαν μας τζαι τσιαττιστά για τζείνες π' αγαπούσασιν*». Στη μουσική που μεσολαβούσε μεταξύ δύο τσιαττιστών, μπορούσε ένας χορευτής, αν ήθελε, να χορέψει μόνος του *συρτό*.

Ελάχιστες φορές, όπως ανέφερε ο Σαββάκης Λάμπρου, τα τσιαττιστά τραγουδιόντουσαν μετά τον *τέταρτο καρτσιλαμά*, λέγονταν τσιαττιστά του τετάρτου και είχαν μικρή διαφοροποίηση στη μουσική σε σχέση με τα τσιαττιστά μετά τον *τρίτο καρτσιλαμά*.

Μπάλος, αμανές ή μανές

Μετά τους *καρτσιλαμάες*, ακολουθούσε είτε ο *μπάλος*, είτε ο *αμανές* ή *μανές*, κατά τους οποίους ο χορευτής τραγουδούσε χωρίς να χορεύει. Οι πληροφορητές ανέφεραν ότι πολύ λίγοι χορευτές τραγουδούσαν *μπάλο* ή *μανέ*.

Συρτός (μέτρο 2/4)

Ο *συρτός* είναι ατομικός χορός, όμως για να τον χορέψει ο χορευτής χρειάζοταν απαραίτητα έναν άλλο χορευτή για να του κρατάει το μαντίλι. Ο χορευτής που χόρευε προηγείτο κρατώντας το μαντίλι γερά και σφικτά με το αριστερό του χέρι, ενώ ο συγχορευτής του, το κρατούσε με το δεξί χέρι, τραβώντας το μαντίλι «κόντρα», όπως είπαν οι πληροφορητές. Αυτός που χόρευε, έκανε, συνήθως, ένα γύρο στον χώρο και έκανε διάφορα τσαλίμια του *συρτού*. Στη συνέχεια, άφηνε το μαντίλι και έκανε επιπλέον τσαλίμια μόνος του. Ο συγχορευτής του στεκόταν λίγο πιο πίσω παρακολουθώντας και χειροκροτώντας στο ρυθμό. Εάν, ο χορευτής επιθυμούσε, μπορούσε να χορέψει ξανά κρατώντας το μαντίλι με τον συγχορευτή του. Με το τέλος της μουσικής, οι δύο χορευτές άλλαζαν ρόλους. Ο επόμενος χορευτής μπορούσε να «παραγγείλει» από το βκιολάρη είτε τον ίδιο *συρτό* είτε άλλο.

Ζειμπέκιος (μέτρο 9/8)

Ο *ζειμπέκιος*, σύμφωνα με τις απαντήσεις των πληροφορητών, είναι ατομικός χορός. Η διαδικασία τέλεσής του είναι παρόμοια με αυτήν του *συρτού*, με τη διαφορά ότι δεν χρειαζόταν μαντίλι για να χορευτεί. Δηλαδή, πρώτα χόρευε ο ένας χορευτής και ακολουθούσε ο επόμενος, παραγγέλλοντας, αν το επιθυμούσε, διαφορετικό *ζειμπέκι* από τον βκιολάρη. Περιγράφοντας τον χορό ο Δημήτρης Σκουρουμούνης (Μήτσιος Μπακαρής) είπε: «είναι πναστός χορός, παρπατάς, έν' αέρας, να κτυπήσεις τζαι να σταθείς». Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά των πληροφορητριών Μαρούλλας Λάτση και Αθανασίας (Αθασούς) Παρπέρη ότι ο παπα-Λευτέρης, πριν χριστεί ιερέας, χόρευε *ζειμπέκι* και ταυτόχρονα τραγουδούσε το τραγούδι «Γενοβέφα». Το ίδιο κάνει μέχρι σήμερα, ο γιος του Νίκος Παπαλευτέρης.

Καροτσέρης ή σούστα ή σέρβικος ή χόρα (μέτρο 2/4)

Ο *καροτσέρης* ή *σούστα* ή *σέρβικος* ή *χόρα* ήταν συνήθως ο τελευταίος χορός ενός ζευγαριού χορευτών. Το όνομα του χορού ήταν ανάλογο με το μουσικό κομμάτι που παράγγελλαν στον βκιολάρη οι χορευτές. Τις περισσότερες φορές οι χορευτές παράγγελλαν να χορέψουν με τη μουσική του *καροτσέρη*. Χόρευε πρώτα ο ένας χορευτής και μετά ο άλλος. Ο χορευτής

που δεν χόρευε κρατούσε το μαντίλι στον άλλο χορευτή για να στηρίζεται, όπως γινόταν και στον *συρτό*. Ο χορός ήταν έντονος με πολλά καθίσματα και σταυρώματα των ποδιών. Ο Κωσταρής Πύρκος, που πολύ συχνά χόρευε *καροτσέρι* απάντησε χαρακτηριστικά: *«εχόρευκες αυθόρμητα, μπορεί να φαίνονταν τζαι παράλογα, εσηκώννεσουν τζι εκάθεσουν 40 φορές ώστι να τελειώσει ο χορός. Έθελεν πόδκια τζαι δύναμην»*.

Γενικά

Συνοψίζοντας την περιγραφή των κυριότερων ανδρικών χορών, βλέπουμε ότι οι *καρτσιλαμάες* χορεύονταν και από τους δύο χορευτές μαζί, ενώ οι υπόλοιποι χοροί χορεύονταν πρώτα από τον ένα χορευτή και μετά από τον άλλο. Μερικά ζευγάρια χόρευαν όλους τους πιο πάνω χορούς, ενώ άλλα ζευγάρια επέλεγαν ορισμένους από αυτούς. Η σειρά των χορών, όπως περιγράφεται πιο πάνω, ήταν η πιο συνηθισμένη σειρά τέλεσης, χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα. Ανάλογα με τις επιθυμίες, τις ικανότητες και τις αντοχές των χορευτών μπορούσε να αλλάξει η σειρά των χορών.

Καυγάδες

Με την ολοκλήρωση των χορών από ένα ζευγάρι, το επόμενο ζευγάρι ξεκινούσε να χορεύει τους χορούς που ήθελε κ.ο.κ. Αξίζει να σημειωθεί η πληροφορία από αρκετούς πληροφορητές ότι πολλές φορές γίνονταν λογομαχίες και καυγάδες, για τη σειρά που θα χόρευε το κάθε ζευγάρι. Ο Ανδρέας Λάτσιης δήλωσε χαρακτηριστικά ότι *«ετραβήσαν τζαι μασαίρκα για την σειράν»*. Οι Δημήτρης Σκουρουμούνης (Μήτσιος Μπακαρής) και Παντελής Σκουρουμούνης ανέφεραν ότι *«ελάλες στους βκιολάρηες τζι έπιαννεες σειράν να χορέψεις, αλλά είσεν πολλούς καυκάες για το ποιοι θα χορέψουν πρώτοι»*.

Το πλούμισμα των μουσικών

Απαραίτητη προϋπόθεση για να χορέψει ένα ζευγάρι ήταν το πλούμισμα των μουσικών. Οι χορευτές με την παραγγελία του χορού έβαζαν χρήματα στο πιάτο που ήταν τοποθετημένο μπροστά από τους μουσικούς. Αρκετοί πληροφορητές ανέφεραν ότι ο βκιολάρης μπορούσε να παίζει καλύτερα αν ήταν ικανοποιημένος από το πλούμισμα που έπαιρνε από τους χορευτές. Χαρακτηριστικές ήταν οι δηλώσεις του Γιώργου (Γιωρκή) Ξιούρουππα ότι

«για να χορέψεις έπρεπε να πλουμίσεις. Αν δεν εκράτες, προτιμούσες να μην χορέψεις. Θεωρείτο αντροπή να μην πλουμίσεις τους μουσικούς» και του Σαββάκη Λάμπρου ότι «κατά το πλούμισμα οι δωρητές έφτυναν στα χαρτονομίσματα και τα κολλούσαν στο μέτωπον μας».

Οι παραγγελίες

Όταν ένα ζευγάρι χορευτών έπαιρνε θέση για να χορέψει, αφού πλούμιζε, παράγγελνε στον βκιολάρη τον χορό που ήθελε. Συνήθως, ξεκινούσαν με τους *καρτσιλαμάες* φωνάζοντας: *«μάστρε, παίξε έναν πρώτον»*, εννοώντας να τους παίξει όλους τους *καρτσιλαμάες*. Λέγοντας ο χορευτής στον βκιολάρη να παίξει τον χορό *«κοντό»*, εννοούσε ότι ήθελε τον χορό σύντομο. Εάν ο χορευτής ένιωθε ότι ο χορός παρατραβούσε σε διάρκεια φώναζε στο βκιολάρη: *«μάστρε γύρισ' το»*, εννοώντας να τελειώσει τον χορό που έπαιζε και να συνεχίσει με τον επόμενο.

Πέρα από τους χορούς που έχουν μέχρι στιγμής αναφερθεί, στην Αραδίππου χορεύονταν και άλλοι χοροί. Οι χοροί αυτοί είτε χορεύονταν την ώρα που ένα ζευγάρι είχε σειρά να χορέψει, είτε παραγγέλνονταν στους μουσικούς σε διάφορα χρονικά σημεία σε ένα γλέντι. Ακολουθεί περιγραφή των χορών αυτών.

Χορός της καντήλας ή αραπιές (μέτρο 2/4)

Ο *χορός της καντήλας* ή *αραπιές* χορευόταν από έναν χορευτή, ο οποίος τοποθετούσε στο κεφάλι του ένα αναποδογυρισμένο ποτήρι μισογεμάτο νερό. Στο στόμιο του ποτηριού τοποθετούσαν μαντιλιά ή μαντίλι για να συγκρατεί το νερό. Ο χορός μπορούσε να χορευτεί και από ζευγάρι χορευτών. Ο χορευτής, ισορροπώντας το ποτήρι στο κεφάλι, λύγιζε το κορμί του με τον ρυθμό της μουσικής, έκανε καθίσματα και καθόταν στα γόνατα λυγίζοντας την πλάτη προς τα πίσω. Παρόλο που ο *χορός της καντήλας* είναι αντρικός, η Μαρούλλα Λάτσιη δήλωσε ότι η γιαγιά της η Πιστού ήταν η μοναδική γυναίκα που τον χόρεψε σε γάμο.

Χορός του μασαιρκού ή τσιάμικος ή κλέφτικος (μέτρο 2/4)

Ο *χορός του μασαιρκού* ή *τσιάμικος* ή *κλέφτικος* χορευόταν από ζευγάρι χορευτών. Απαραίτητη ήταν η χρήση ενός μαχαιριού, το οποίο αρχικά καρ-

φωνόταν στο έδαφος και μεταγενέστερα καρφωνόταν σε μήλο ή πατάτα ή κρεμμύδι. Αυτός που χόρευε, έψαχνε να βρει το μαχαίρι. Αφού το έβρισκε, με τη βοήθεια του ζευγαριού του, το έπαιρνε με το στόμα του. Συγκεκριμένα, ο δεύτερος χορευτής κρατούσε γερά το μαντίλι στον πρώτο, ο οποίος κρατώντας με το αριστερό χέρι το μαντίλι και στηριζόμενος με το δεξί χέρι στο έδαφος, έκανε κυβίστηση και δάγκωνε το μαχαίρι ξεκαρφώνοντάς το από το έδαφος. Μέχρι αυτό το σημείο ο χορός χορευόταν με τη μουσική της *τατσιάς* και στη συνέχεια ο βκιολάρης το γύριζε σε *σέρβικο*. Ο χορευτής, τότε, έκανε έντονες και ζωνές κινήσεις προς το συγχορευτή του αναπαριστώντας μάχη με μαχαίρι.

Για τον χορό του μασαιρκού ανέφερε σχετικά ο Γιώργος Ορθοδόξου, ο οποίος χόρευε το χορό: *«Ο σύντροφος σου, σου εκράταν το μαντίλι τζι έκαμνες ορισμένα κόλπα. Εκάρφωννες το μασαίριν στην γην, παλιά όταν ήταν χώμα και ύστερα εκάρφωννες το σε πατάταν, όταν όλα εγίναν κουγκριά. Μετά έγυρνες κουτρομπέλλαν για να πιάσεις το μασαίριν με το στόμαν. Έκαμνες τούντην κίνησην δκυο τρεις φορές, τάχα αποτύγχανες αρχικά τζαι ύστερα έπιαννες το με το στόμαν σου τζι εκτύπας τζαι τα πόδκια σου. Ύστερα, εγύριζες το στον σύντροφον σου. Ο Κωστής της Πιστούς εγύριζεν το μασαίριν τζαι πάνω στα άλλα τα πλάσματα!»*.

Επίσης, ο Χριστόδουλος Πάτσαλος, αναφορικά με τον τρόπο που χόρευαν το χορό, ανέφερε: *«έπρεπε να πατάς πά' στο ίσον τζι εγύριζες να έβρεις το μασαίριν. Εβάλλαν το μασαίριν μες στην μέσην τζι έκαμνες για να το βρεις, 'εν τζαι έξερες. Εγύρευκές το πά' στον κόσμον, βρε ποτζεί, βρε ποδά. Άμαν το έβρισκες, εγύριζες κουτρομπέλλα να το 'ακκάσεις. Αλλά έκαμνες ότι 'εν τα εκατάφερεις που την πρώτην τζι εσηκώννεσουν πάνω. Τζι εξανάκαμνες κουτρομπέλλα τζαι πάλε 'εν το άκκαννες. Τζαι την τρίτην φοράν εδάκκαννες το τζι έπιαννες το. Τζειαμαί εγυρίζετον σούστα τζι εμάσεσουν το μασαίριν πά' στον άλλον που σ'εκράτεν»*.

Ο Ανδρέας Λάτσης ανέφερε και περιπτώσεις τραυματισμών κατά την εκτέλεση του χορού του μασαιρκού.

Το πιέριν (μέτρο 5/8)

Το πιέριν ήταν αντρικός ομαδικός χορός που χορευόταν, συνήθως, προς το τέλος του γλεντιού ή αν επρόκειτο για γλέντι γάμου, χορευόταν την Τρίτη.

Πήρε το όνομά του από τον τίτλο του τραγουδιού «Το πιπέριν». Οι στίχοι του τραγουδιού καλούν τους άντρες να μαζευτούν και να τρίβουν διάφορα μέρη του σώματός τους στο έδαφος. Ο Κωσταρής Πύρκος, περιγράφοντας τον χορό, δήλωσε ότι για την εκτέλεση του χορού έπρεπε κάποιος να είναι ο «αρχηγός» ή η «μάννα». Οι συμμετέχοντες που χόρευαν το Πιπέριν, έπρεπε να τρίβουν το μέρος του σώματος τους, που πρόσταζε ο αρχηγός, στο έδαφος ή σε ένα αντικείμενο ή σε κάποιον παρευρισκόμενο. Π.χ. αν οι συμμετέχοντες λάμβαναν οδηγία από τη «μάννα» να τρίβουν το πιπέρι με τη μύτη τους, έπρεπε να σκύψουν κάτω και να τρίβουν τη μύτη τους στο έδαφος. Οι χορευτές ήταν υποχρεωμένοι να υπακούσουν και να εκτελέσουν την προσταγή της «μάννας». Σε αντίθετη περίπτωση, η «μάννα», σύμφωνα με τον Γιώργο Ορθοδόξου, τους «κουρπάτζιαζε», δηλαδή τους κτυπούσε με πετσέτα, η οποία είχε στην άκρη ένα μεγάλο κόμπο. Ο κόμπος, όπως ανέφερε ο Κωσταρής Πύρκος, γινόταν για να έχει το κτύπημα μεγαλύτερη δύναμη. Επιπρόσθετα, οι υπόλοιποι χορευτές που συμμετείχαν πίεζαν τον χορευτή που δεν υπάκουε να το πράξει. Αν ο συγκεκριμένος χορευτής αρνιόταν να υπακούσει τότε αποχωρούσε από τον χορό. Στον χορό μπορούσε να εισέλθει οποιοσδήποτε άντρας, όποτε ήθελε, με την προϋπόθεση ότι ακολουθούσε τις προσταγές της «μάννας». Εάν η «μάννα» δεν τραγουδούσε, τότε ένας από τους μουσικούς το έκανε, συνήθως ο βκιολάρης. Προσταγές έδιναν πολλές φορές και άτομα από τους παρευρισκόμενους.

Ο χορός αποκτούσε μεγαλύτερο ενδιαφέρον και προκαλούσε περισσότερο γέλιο όταν οι χορευτές που συμμετείχαν δεν έτριβαν τα μέρη του σώματος τους στο έδαφος, αλλά σε «μουζωμένον χαρτζίν», όπως ανέφερε η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη. Το «χαρτζίν» ήταν μεγάλο μαγειρικό σκεύος, το οποίο χρησιμοποιείτο για ετοιμασία φαγητού. Λόγω της τοποθέτησής του στη φωτιά το «χαρτζίν» γινόταν μαύρο. Τοποθετούσαν το «χαρτζίν» ανάποδα και οι χορευτές έτριβαν τα διάφορα μέρη του σώματός τους σε αυτό με αποτέλεσμα να μαυρίζουν. Ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον και γέλιο αποκτούσε ο χορός, όταν οι χορευτές λάμβαναν προσταγή από τη «μάννα» να τρίβουν τα μαυρισμένα μέρη του σώματος τους πάνω στα πρόσωπά τους ή πάνω σε παρευρισκόμενους. Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη κατέθεσε ότι κυρίως οι χορευτές, αλλά και άλλοι παρευρισκόμενοι γίνονταν «ολόμουζοι». Ο Σαββάκης Λάμπρου είπε ότι «εγινίσκουνταν όπως τους σατανάες». Ο Κωσταρής Πύρκος, που πολλές φορές

ήταν ο πρωταγωνιστής στην εκτέλεση του χορού ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «το πιπέριν προκαλούσε πολύ γέλιο, ήταν πασανάκατος χορός τζι έθελεν πόδκια τζαι ζωντάνια», ενώ για τους χορευτές είπε ότι «εγινίσκουνταν όπως τους καρακιόζηες, ούτε που τους αγρώνιζες».

Ο χορός, τελείωνε, συνήθως, μετά από μεγάλο χρονικό διάστημα και όταν οι χορευτές είχαν πλέον κουραστεί αρκετά. Ήταν πολύ διασκεδαστικός χορός, τόσο για τους συμμετέχοντες, όσο και για τους παρευρισκομένους και γι' αυτό αναμενόταν με μεγάλο ενδιαφέρον.

Νικολής (μέτρο 2/4)

Πιο αραιά, στην Αραδίππου, χορευόταν και ο *Νικολής*, κατά τον οποίο ο χορευτής στερέωνε, στο πίσω μέρος της ζώστρας του, χαρτί (συνήθως την ψαρόκολλα, πάνω στην οποία άπλωναν τα μακαρόνια του γάμου να στεγνώσουν) και κουνούσε το σώμα του. Οι υπόλοιποι προσπαθούσαν με αναμμένα κεριά να βάλουν φωτιά στο χαρτί και να «κάψουν τον Νικολή», όπως έλεγαν και οι στίχοι του τραγουδιού. Όταν τελικά κατάφερναν να ξεγελάσουν τον Νικολή και να του βάλουν φωτιά, ο χορευτής που τον υποδύοταν έτρεχε γρήγορα, καθόταν στο έδαφος και κουνιόταν δεξιά αριστερά για να σβήσει τη φωτιά.

Χορός της τατσιάς (μέτρο 2/4)

Η *τατσιά* είναι οικιακό εργαλείο, με το οποίο έσηζαν διάφορα προϊόντα για να τα καθαρίσουν από ξένα αντικείμενα. Είχε ξύλινο κυκλικό τελάρο, το «υλάριν», διαμέτρου περίπου σαράντα με πενήντα εκατοστών και αραιό μεταξωτό ύφασμα για το κοσκίνισμα. Παρόλο που σήμερα χορεύεται από άνδρες, ορισμένοι πληροφορητές και πληροφορήτριες ανέφεραν ότι είδαν περισσότερες γυναίκες να την χορεύουν. Η *τατσιά*, ως αντρικός χορός, καθιερώθηκε μεταγενέστερα μέσα από τα χορευτικά συγκροτήματα. Ο χορός της *τατσιάς* αποτελείται από τρία μέρη. Στο πρώτο και στο τρίτο μέρος, τα οποία είναι ίδια, ο χορευτής χορεύει με την τατσιά όρθιος, ενώ στο δεύτερο μέρος, κατά το οποίο η μουσική αλλάζει και γίνεται πιο αργή, ο χορευτής την χορεύει γονατιστός στο έδαφος.

Η Θέκλα Μηνά-Αβραάμ ανέφερε ότι ο χορευτής Λουκής του Μανώλη χόρεψε με μια τατσιά στο γλέντι του γάμου της το 1953.

Άλλες αναφορές για τον «χορό της τατσιάς» από άντρες σε ένα γλέντι, δεν έγιναν από τους πληροφορητές. Η Μαρούλλα Λάτση δήλωσε ότι: *«εχόρεψα τον χορόν της τατσιάς στον γάμον της ξαδέλφης μου της Βασούλας. Ήμουν ελεύθερη, τότε, περίπου 18 γρονών. Εχόρεψα ξανά στον γάμον της Αγγελικής του Κούλα την τασιάν τζι έφυνε μου τζαι το ποτήριν. Είδα τζι άλλες γεναίτζες να χορεύουν την τασιάν. Είδα τζαι την Αυγούσταν, την κόρην του Σαββή του Φτυμή, να την χορεύκει σε γάμον ύστερα που 23 γρόνια».* Σε ερώτηση των ερευνητών για το πού είδε να χορεύεται η τατσιά και πώς την έμαθε, απάντησε ότι έβλεπε τον σύζυγό της Αντρέα Λάτση, ο οποίος ήταν χοροδιδάσκαλος στον Ερμή, που δίδασκε την τατσιά στους άντρες του συγκροτήματος και έτσι την έμαθε και η ίδια.

Ο Γιώργος Ορθοδόξου σε ερώτηση για το χορό της τατσιάς και του δρεπανιού είπε σχετικά: *«Δρεπάνι και τατσιά δεν χορεύετο στην Αραδίππου παλιά. Θυμούμαι την κόρη του Αζά που χόρεψε την τατσιά πριν 20-25 χρόνια σε ένα γάμο».*

Χορός του δρεπανιού (μέτρο 2/4)

Το δρεπάνι είναι αιχμηρό, μεταλλικό, γεωργικό εργαλείο με ξύλινη χειρολαβή, το οποίο χρησιμοποιείται στον θερισμό. Για τον χορό του δρεπανιού δεν υπήρξε καμία αναφορά από τους πληροφορητές ότι χορευόταν σε ένα γλέντι στην Αραδίππου. Εντάχθηκε στο χορευτικό ρεπερτόριο των χορευτικών συγκροτημάτων ως χορός μετά την ίδρυσή τους.

Σε ερώτηση των ερευνητών στον Δημήτρη Σκουρουμούνη (Μήτσιο Μπακαρή), αν ο χορός του δρεπανιού χορευόταν σε ένα γλέντι, η απάντηση ήταν αρνητική. Δήλωσε, όμως, ότι οι Παφίτες θεριστάδες, που έρχονταν στο χωριό για να δουλέψουν την εποχή του θέρους, ήταν πολύ δεξιότεχνες και δουλεύοντας έκαναν εντυπωσιακές κινήσεις με τα δρεπάνια τους.

Χορός της ματσούκας (μέτρο 7/8)

Πρόκειται για χορό, κατά τον οποίο ο χορευτής κρατούσε ματσούκα, δηλαδή ένα μεγάλο ευθύ ξύλο, μια μαγκούρα βοσκού. Ο Γιώργος Ξιούρουπας ανέφερε ότι θυμόταν ότι γινόταν ο χορός όταν ο ίδιος ήταν μικρός. Οι Σαββάκης Λάμπρου και Ανδρέας Λάτσης ανέφεραν ότι ο χορός γινόταν από ζευγάρι χορευτών, οι οποίοι κρατούσαν τη ματσούκα και χόρευαν πα-

ριστάνοντας κινήσεις βοσκού. Ο Σαββάκης Λάμπρου ανέφερε ότι *ο χορός της ματσούκας* λεγόταν και *μάντρα* και πήρε το όνομά του από το ομώνυμο μουσικό κομμάτι.

Χορός του τραπεζιού

Ο Ζαχαρίας Παπανικοδήμου ανέφερε και τον *χορό του τραπεζιού*. Ο σπάνιος αυτός χορός μπορούσε να χορευτεί με διάφορες μελωδίες. Αυτοί που τον χόρευαν ήταν πολύ λίγοι και συνήθως βρίσκονταν σε κατάσταση έντονου κεφιού και μέθης. Δάγκωναν με τα δόντια τους ένα τραπέζι, με ό,τι είχε πάνω, το σήκωναν στον αέρα και χόρευαν με αυτό.

Χορός με το υλάριν

Το υλάριν είναι το ξύλινο κυκλικό τελάρο της τατσίας. Ο Χριστόδουλος Πάτσαλος ανέφερε τον Χρίστο του Πετρή (αδερφό του πρωτοπαλλίκαρου Παυλή του Πετρή) ως το μοναδικό άτομο που χόρευε αυτόν τον χορό στους γάμους με τη μουσική του χορού της τατσίας. Ήταν περισσότερο επίδειξη ακροβατικών ικανοτήτων, παρά χορός, αφού σύμφωνα με την περιγραφή του πληροφορητή, ο συγχορευτής του Χρίστου του Πετρή κρατούσε το υλάριν στον αέρα και αυτός πηδούσε περνώντας μέσα από αυτό. Ανέφερε, συγκεκριμένα, ο Χριστόδουλος Πάτσαλος: *«σαν εχόρευκε, επηδούσε μέσα που το υλάριν, το οποίο εκρατούσεν κάποιος άλλος»*.

Ποιους χορούς χόρευαν οι γυναίκες στην Αραδίππου, πώς τους χόρευαν και με ποια σειρά;

Από τα δεδομένα της παρούσας μελέτης προκύπτει ότι οι άντρες χόρευαν πολύ περισσότερο από τις γυναίκες και κυρίως κατά το γλέντι ενός γάμου. Επίσης, από τις απαντήσεις των πληροφορητών φάνηκε ότι μπορούσε να στηθεί ένα γλέντι σε ένα καφενείο, στο οποίο συμμετείχαν, χόρευαν και τραγουδούσαν μόνο άντρες, ενώ το αντίθετο, δηλ. συμμετοχή μόνο γυναικών δεν αναφέρθηκε από κανένα πληροφορητή.

Επομένως, οι γυναίκες είχαν περιορισμένο ρόλο σε ένα γλέντι σε σχέση με τους άντρες. Χόρευαν λιγότερους χορούς και για λιγότερο χρονικό διάστημα. Οι κυριότεροι χοροί των γυναικών ήταν οι *καρτσιλαμάες*, ο *συρτός* και ο *καλαματιανός*. Οι γυναίκες χόρευαν μετά τους άντρες. Για να χόρει μια γυναίκα, έπρεπε ένας άντρας να παραγγείλει στον βκιολάρη τον

χορό. Λίγες φορές μια γυναίκα επιχειρούσε να παραγγείλει χορό, για να χορέψει. Επίσης, λίγες ήταν οι φορές που πλούμιζαν οι γυναίκες τους μουσικούς, πράξη που, συνήθως, γινόταν από τον άντρα που παράγγελλε χορό για γυναίκες. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Γιώργος Ορθοδόξου: *«οι γυναίκες χόρευαν μόλις τους δινόταν η ευκαιρία, π.χ. το εισηγείτο κάποιος ή τέλειωναν οι άνδρες και χόρευαν μετά οι μεγάλες γυναίκες»*. Η Μαργαρίτα Ευθυμίου ανέφερε ότι χόρευαν πρώτα οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες και μετά χόρευαν οι μικρότερες. Είπε σχετικά: *«Στο παναῦριν εφέρνασιν βκιολιά τζι εχορεύκαν τζαι οι γεναίτζες, μόνον οι μεγάλες. Συνήθως, εχορεύκαν οι ηλικιωμένες καρτσιλαμάες τζαι συρτόν. Οι νεαρές εχορεύκαν τα καλαματιανά»*.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του χορού των γυναικών ήταν το χαμηλό βλέμμα και η σεμνότητα στις κινήσεις. Ο Σαββάκης Λάμπρου ανέφερε σχετικά: *«το ὕφος των χορευτριών, όταν εχόρευαν αυτούς τους χορούς, έμοιαζεν ντροπαλό και οι γυναίκες ήταν χαμηλοβλεπούσες»*. Η Μαργαρίτα Ευθυμίου σημείωσε ότι: *«ο τρόπος μας ήταν ντροπαλός τζαι σεμνός»*. Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη δήλωσε ότι: *«εθωρούσαμεν χαμαί, γιατί αντρεπούμαστε να δικλήσουμε πάνω»*.

Γυνακείοι καρτσιλαμάες

Οι καρτσιλαμάες, όπως και στους άντρες ήταν οι κυριότεροι χοροί των γυναικών. Χορεύονταν από ένα ζευγάρι γυναικών και όταν τελείωναν, χόρευε το επόμενο ζευγάρι. Χορεύονταν τέσσερις καρτσιλαμάες, με πιο συνηθισμένους τους πρώτους τρεις. Χόρευαν, κυρίως, η μια αντίκρυ στην άλλη, χωρίς αυτό να αποτελούσε κανόνα. Διέγραφαν κυκλικές κινήσεις, αλλά μπορούσε και να χορεύουν η μια δίπλα από την άλλη, κινούμενες προς την ίδια κατεύθυνση.

Πρώτος γυναικείος καρτσιλαμάς (μέτρο 9/8) (2-3-2-2)

Ο πρώτος γυναικείος καρτσιλαμάς χορευόταν με απλά περπατητά βήματα. Ιδιαίτερο γνώρισμα, το οποίο κατέθεσαν οι περισσότερες πληροφορήτριες, ήταν το κράτημα της φούστας ή του φορέματος με το δεξί χέρι με ταυτόχρονη ελαφριά άρση προς τα πάνω. Το αριστερό χέρι τοποθετείτο στην «κόξα», δηλαδή στη μέση. Εάν οι χορεύτριες δεν κρατούσαν τη φούστα ή το φόρεμα, τότε, είτε είχαν και τα δύο χέρια στη μέση, είτε άφηναν το δεξί χέρι ελεύθερο προς τα κάτω.

Δεύτερος γυναικείος καρτσιλαμάς (μέτρο 7/8) (3-2-2)

Στον *δεύτερο γυναικείο καρτσιλαμά* οι γυναίκες πατούσαν με το τακούνι έχοντας τεντωμένο το γόνατο εναλλάσσοντας δεξί και αριστερό πόδι. Τα χέρια τους μπορούσαν να εκτελούν διάφορες κινήσεις: ελαφρώς λυγισμένα από τους αγκώνες και μπροστά μέχρι το ύψος του λαιμού (συνήθως, ο δείκτης και ο αντίχειρας ήταν ενωμένοι, ενώ τα υπόλοιπα δάκτυλα ήταν σχεδόν τεντωμένα και η παλάμη στραμμένη προς τα πάνω), είτε και τα δύο χέρια στην «κόξα», είτε ένα χέρι στην «κόξα» και το άλλο ελεύθερο προς τα κάτω.

Τρίτος γυναικείος καρτσιλαμάς (μέτρο 2/4)

Στον *τρίτο γυναικείο καρτσιλαμά* τα βήματα ήταν τα ίδια με τον *δεύτερο καρτσιλαμά*. Η διαφορά ήταν ότι στον *τρίτο καρτσιλαμά* οι χορεύτριες κρατούσαν μαντίλι με τον δείκτη και τον αντίχειρα κάθε χεριού. Το χέρι με το μαντίλι σηκωνόταν ελαφρώς ψηλά, όταν το αντίστοιχο πόδι πατούσε με το τακούνι.

Τέταρτος γυναικείος καρτσιλαμάς (μέτρο 9/8) (2-2-2-3)

Ο *τέταρτος γυναικείος καρτσιλαμάς* ήταν σχεδόν όμοιος με τον *πρώτο καρτσιλαμά*. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι έχουν διαφορετικό διαχωρισμό των αξιών στο μέτρο, όπως συμβαίνει και μεταξύ του πρώτου και του *τέταρτου αντρικού καρτσιλαμά*. Ο *πρώτος γυναικείος* διαχωρίζεται στο μέτρο (2-3-2-2) και ο *τέταρτος γυναικείος* (2-2-2-3). Η διαφορά αυτή υποχρέωνε τις χορεύτριες να ξεκινούν να χορεύουν σε διαφορετικό χρόνο σε σχέση με τον πρώτο γυναικείο.

Συρτός γυναικείος (μέτρο 2/4)

Μετά τους γυναικείους *καρτσιλαμάς*, συνήθως, ακολουθούσε ο *συρτός*. Ανέφερε σχετικά ο Γιώργος Ξιούρουππας: «*οι γυναίκες χόρευαν γυναικείους καρτσιλαμάς τζαι συρτόν. Στον συρτόν εσνάουνταν πολλές. Εκάμναν γυρόν ούλλες μαζί τζαι η κάθε μία εχόρευκεν με το γυρίν της τζι επήαινεν στο τέλος του κύκλου*». Η χορεύτρια που έβγαине μπροστά να χορέψει, συνήθως, πήγαινε με το ζευγάρι της κρατώντας μαντίλι. Αρχικά, η χορεύτρια εκτελούσε φιγούρες μαζί με το ζευγάρι της κάνοντας στροφές κάτω από το μαντίλι. Ακολουθώντας, μπορούσε να αφήσει το μαντίλι και να χορέψει μόνη

της, είτε κρατώντας το μαντίλι και με τα δύο χέρια είτε με το ένα, βάζοντας το άλλο στη μέση ή αφήνοντάς το κάτω ελεύθερο. Η άλλη χορεύτρια παρακολουθούσε την πρώτη μέχρι να έρθει η σειρά της να χορέψει. Όταν χόρευαν και οι δύο πήγαιναν πίσω στον κύκλο, για να έρθει το επόμενο ζευγάρι μπροστά. Η Μαργαρίτα Ευθυμίου ανέφερε ότι όταν οι κοπέλες χόρευαν συρτό, οι βκιολάρηδες έπαιζαν τη «Βασιλιτζιά», τη «Φλογέρα» ή τη «Ρομάντζα».

Καλαματιανός (μέτρο 7/8)

Καλαματιανό χόρευαν, κυρίως, οι μικρότερες σε ηλικία κοπέλες. Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη ανέφερε ότι μόνο γυναίκες χόρευαν καλαματιανά. Σε μεταγενέστερο στάδιο ο Σαββάκης Λάμπρου είπε ότι: *«καλαματιανά χόρευαν και οι άνδρες, αλλά κρατούσαν μαντίλι και δεν είχαν σωματική επαφή με τις κοπέλες»*. Η Μαργαρίτα Ευθυμίου κατέθεσε ότι ο καλαματιανός λεγόταν και «καλαμαριανός».

Ευρωπαϊκοί ή κολλητοί χοροί

Όλοι οι πληροφορητές και οι πληροφορήτριες ανέφεραν ότι εκτός από τους κυπριακούς χορούς, χόρευαν και τους ευρωπαϊκούς ή κολλητούς χορούς. Οι χοροί αυτοί γίνονταν, συνήθως, μετά τους κυπριακούς χορούς. Αρχικά, χορεύονταν μόνο από γυναίκες, ενώ με την πάροδο του χρόνου και άντρες χόρευαν μαζί με γυναίκες, αρκεί να είχαν στενή συγγενική ή φιλική σχέση. Ανέφερε, σχετικά, ο Κωσταρής Πύρκος: *«πριν το 1955 περίπου, οι γυναίκες εχορεύκαν μεταξύ τους, γιατί μόνον δύο ή τρεις άντρες ήξεραν να χορεύουν, αυτοί που είχαν σχέση με την πόλην. Εμπορούσε κάποια γυναίκα να χορέψει μόνη της ταγκό τζαι να κρατεί μαντίλι με το ένα της χέρι. Μετά εχορεύκαν τζαι μαζί, άντρες τζαι γυναίκες, αλλά έπρεπε να ήταν ζευγάρι ή να είναι φίλοι ή συγγενείς»*. Η χρονική περίοδος που ανέφερε ο πληροφορητής συμπίπτει περίπου με το άνοιγμα χοροδιδασκαλείων στην Αραδίππου, στα οποία κυρίως άντρες μάθαιναν ευρωπαϊκούς χορούς. Ως δάσκαλοι ευρωπαϊκών χορών αναφέρθηκαν από τους πληροφορητές οι Νικόλας Μασιέρας, Γεώργιος Καστράπης και Μιχαλάκης (του Ρωτοκλή) Ερωτοκρίτου.

Ευρωπαϊκοί ή κολλητοί χοροί που αναφέρθηκαν από τους συμμετέχοντες στην εργασία ήταν το ταγκό, το φοξ, η ρούμπα, το βαλς και η πόλκα. Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη ανέφερε και τον χορό πάρε-

κλαϊν. Όπως περιέγραψε το χορό, «τρεις ή τέσσερις γεναίτζες εδιούσαν τα σέρκα πίσω που την ράσην τζι εκλωτσούσαν τα πόδκια τους».

Χορός της σαρκάς

Η Μαρούλλα Λάτση και η Αθανασία (Αθασού) Παρπέρη ανέφεραν και τον *χορό της σαρκάς*. Σύμφωνα με την περιγραφή τους, άντρες και γυναίκες του ίδιου οικογενειακού περιβάλλοντος ή με στενές φιλικές σχέσεις έκαναν ζευγάρια. Ένας άντρας έμενε χωρίς ζευγάρι και χόρευε κρατώντας μια «σαρκά», δηλαδή σκούπα. Παράγγελλαν στους μουσικούς να παίξουν λέγοντας «παίξε μας ένα κολλητό». Όταν ξεκινούσε η μουσική όλοι χόρευαν με τα ζευγάρια τους και ο ένας άντρας με τη σκούπα. Σε κάποιο σημείο η μουσική σταματούσε και τότε όλοι άλλαζαν ζευγάρι. Ο άντρας που έμενε χωρίς ντάμα έπαιρνε τη σκούπα και χόρευε μέχρι να σταματήσει ξανά η μουσική. Όπως είπαν οι πληροφορήτριες ο χορός αυτός ήταν πολύ διασκεδαστικός και πολύ δημοφιλής ανάμεσα στους νέους.

Χορός του κρεβατιού, χορός των ρούχων

Πριν από το γλέντι του γάμου και κατά τη διάρκεια των προετοιμασιών μέχρι το μυστήριο, οι πληροφορητές και οι πληροφορήτριες ανέφεραν τον *χορό του κρεβατιού* και τον *χορό των ρούχων*. Με τη συνοδεία των μουσικών, οι παρευρισκόμενες γυναίκες και άντρες στη διαδικασία της ετοιμασίας του νυφικού κρεβατιού και αφού το έραβαν, το σήκωναν ψηλά και το χόρευαν. Τα βήματα του χορού ήταν πανομοιότυπα με τα απλά βήματα του *συρτού*.

Ο *χορός των ρούχων*, προηγείτο του ντυσίματος του γαμπρού και της νύφης. Οι φίλοι του γαμπρού χόρευαν με απλά βήματα του *συρτού* κρατώντας σε πανέρι τα ρούχα του γαμπρού και οι φίλες της νύφης χόρευαν κρατώντας τα ρούχα της. Και στις δύο περιπτώσεις μόνο τρία άτομα χόρευαν.

Ποια μουσικά όργανα χρησιμοποιούνταν σε ένα γλέντι;

Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν σε ένα γλέντι ήταν, σύμφωνα με όλους τους πληροφορητές, το βιολί και το λαούτο. Χωρίς τα δύο αυτά μουσικά όργανα δεν μπορούσε να υπάρξει χορός. Το πιθκιαύλι, από μόνο του δεν μπορούσε να υποκαταστήσει το βιολί και το λαούτο, ώστε να στηθεί γλέντι. Καταγράφηκαν όμως περιπτώσεις, κατά τις οποίες το άκουσμα

του πιθκιαλιού και του σόλο τραγουδιού, ήταν η αιτία να μαζευτούν οι άντρες σε ένα καφενείο, να καλεστούν εκείνη την ώρα οι βκιολάρηδες και να στηθεί ένα γλέντι.

Η *ταμποντσιά* μπήκε ως συνοδευτικό όργανο σε μεταγενέστερο στάδιο, όπως ανέφερε ο Ζαχαρίας Παπανικολάου, ο οποίος παίζει ταμποντσιά. Ο Αντρέας Λάτσης δήλωσε ότι ο ίδιος συνόδευε και εξακολουθεί μερικές φορές να συνοδεύει τους μουσικούς κτυπώντας ρυθμικά τα *κουτάλια*. Τοποθετεί δύο κουτάλια σε κάθε χέρι και κτυπά με αυτά τον ρυθμό της μουσικής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δήλωση από τον Σαββάκη Λάμπρου ότι: «*οι Ξιουρούπηδες, όταν δεν είχαν μουσικούς στο γλέντι τους, εκάμαν ούλλον το γλέντι με το στόμα. Ετραουδούσαν την μουσική των χορών τζι εχορεύκασιν ούλλον το γλέντι έτσι*».

Ποια η συμβολή του τραγουδιού σε ένα γλέντι;

Από την επεξεργασία των δεδομένων που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις, φάνηκε ξεκάθαρα ότι το τραγούδι είχε τεράστια συμβολή σε ένα γλέντι από την έναρξη μέχρι και την ολοκλήρωσή του. Πέραν από το γλέντι, το τραγούδι συνόδευε σχεδόν όλες τις προετοιμασίες του γάμου. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι, για να τελεστεί ένας γάμος από την προετοιμασία των προικιών και των φαγητών μέχρι και την τέλεση του γλεντιού του αντίγαμου, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η παρουσία των βκιολάρηδων, οι οποίοι με μουσική και τραγούδια συνόδευαν κάθε ενέργεια της όλης διαδικασίας του γάμου.

Τραγούδια σε ένα γλέντι, όπως φάνηκε και από τις περιγραφές των συμμετεχόντων, παρεμβάλλονταν εμβόλιμα και μεταξύ των χορών: Ο *τραουδιστός* ή τα *τσιαττιστά* μεταξύ *δεύτερου- τρίτου καρτσιλαμά* και *τέταρτου καρτσιλαμά*, ο *μπάλος* ή *μανές* μετά τον *τέταρτο καρτσιλαμά*. Επίσης, οι χοροί *πιπέριν* και *Νικολής* επιτελούνταν πάντοτε με τραγούδι. Στους γυναικείους χορούς, ενώ αρχικά δεν υπήρχε τραγούδι, προστέθηκε μεταγενέστερα, κυρίως στους καλαματιανούς. Η Θέκλα Μηνά-Αβραάμ κατέθεσε ότι στον *καλαματιανό* τραγουδούσαν «ένα νερό, κρυόν νερό, ένα νερό κυρα-Βαγγελιώ». Επιπρόσθετα, ο Γιώργος Ξιούρουππας, που πέραν από χορευτής ήταν και λαουτάρης, ανέφερε ότι σε μεταγενέστερο στάδιο όταν οι γυναίκες χόρευαν συρτό τραγουδούσε το τραγούδι «Ψιντρή βασιλιτζιά».

Οι πληροφορητές, τονίζοντας τη σημασία του τραγουδιού, κατέθεσαν ότι πάρα πολλές φορές στήθηκαν γλέντια, που δεν ήταν προγραμματισμένα, τα οποία ξεκίνησαν με τραγούδια. Δηλώθηκαν δηλαδή περιπτώσεις, στις οποίες λόγω τραγουδιού το κέφι φούντωνε και οι παρόντες φώναζαν τους βκιολάρηες να έρθουν εκείνη την ώρα, στήνοντας έτσι ένα γλέντι με χορούς.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον για τη συμβολή του τραγουδιού παρουσιάζουν οι περιγραφές από τον Ζαχαρία Παπανικοδήμου και την Μαργαρίτα Ευθυμίου. Ο πρώτος δήλωσε ότι *«πολλές φορές εκάθονταν τα κοπέλια με τους φίλους τους μες στον καφενέν τζι αρκεύκαν τα τραούδκια. Κάποτε εμερακλώνναν τόσο πολλά, που εγυρίζαν μες στες στράτες του χωρκού τζι ετραγουδούσαν. Μάλιστα, μερικές φορές ερέσσαν τζαι που τα στενά καμιάς κοπέλλας που έθελεν κάποιος που την παρέαν τους τζι ετραουδούσαν της έξω που την πόρταν της»*. Η Μαργαρίτα Ευθυμίου, προγενέστερη του Ζαχαρία Παπανικοδήμου είπε: *«τα κοπέλια ετραουδούσαν μες στους δρόμους. Εταράσσαν τζαι τ' αμάζια, για να κλείσουν τα καντούνια, ώστε να οδηγήσουν τες κοπέλες π' αγαπούσαν στους δρόμους που εθέλασιν»!*

Οι διαγωνισμοί χορού του Κατακλυσμού επηρέαζαν τον τρόπο που χόρευε ένας χορευτής στην Αραδίππου;

Όπως έχει αναφερθεί και στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, πολλοί Αραδιπιώτες χορευτές συμμετείχαν στους διαγωνισμούς χορού του πανηγυριού του Κατακλυσμού στη Λάρνακα. Οι Γιώργος Ξιούρουππας, Αντρέας Λάτσης και Σαββάκης Λάμπρου, επανειλημμένως έλαβαν μέρος στους διαγωνισμούς, αποσπώντας βραβεία και διακρίσεις. Όπως φάνηκε από την επεξεργασία των απαντήσεών τους, για το πιο πάνω ερώτημα, οι διαγωνισμοί δεν επηρέαζαν τον τρόπο που χόρευαν. Δήλωσαν, ότι όπως θα χόρευαν σε ένα γλέντι έτσι θα χόρευαν και στους διαγωνισμούς. Όμως, το κίνητρο για διάκριση, λόγω του διαγωνιστικού χαρακτήρα των εκδηλώσεων, τους ωθούσε να προετοιμαστούν. Ως φυσικό επακόλουθο και όπως οι ίδιοι δήλωσαν, η προετοιμασία τους έκανε καλύτερους χορευτές. Επιπρόσθετα, οι πληροφορητές δήλωσαν ότι λόγω της συμμετοχής τους στους διαγωνισμούς γνώριζαν χορευτές από άλλες περιοχές, από τους οποίους μπορούσαν να «κλέψουν» κάποιο τσαλίμι που τους άρεσε. Ο Σαββάκης Λάμπρου δήλωσε: *«οι μερακλήες έν' μερακλήες πάντα. Αυτοί που συμμετείχαν στον Κατακλυσμόν χόρευαν συνεχώς. Δεν νομίζω να υπήρχε δια-*

φορά στον τρόπο που χορεύκαν. Όμως, θεωρώ ότι η συμμετοχή αυτή των Αραδιππιωτών έπαιξε ρόλο, γιατί τους έδινε την ευκαιρία να τελειοποιηθούν μέσα από τη διαδικασία αυτή. Έβλεπαν, αντίγραφαν τζι ενσωμάτωναν τσιαλίμια στο δικό τους ρεπερτόριο».

Αυτοί που επηρεάζονταν περισσότερο δεν ήταν οι χορευτές, αλλά ο κόσμος που τους παρακολουθούσε, όπως σημείωσε ο Γιώργος Ορθοδόξου. Είπε, συγκεκριμένα: «οι χορευτές, όπως χορεύκαν στο χωρκόν, χορεύκαν τζαι στον Κατακλυσμόν. Ο κόσμος, όμως, είσεν παραπάνω ενδιαφέρον να δει τζείνους που πιάνναν τα βραβεία στο παναῦριν». Ο Γιώργος Ξιούρουπας ανέφερε σχετικά: «εστέκουνταν τζι εθωρούσαν μας. Στον Απόστολον Ανδρέαν μια φορά, επήαμεν ως τον κλέφτικον με τον αρφόν μου. Εβκήκεν ο κόσμος στα τραπέζια τζαι τες καρέκλες για να μας δει. Τζαι στο χωρκόν εσυνάουνταν να μας δούσιν οῦλλοι. Οι ἄλλοι χορευτές εθωρούσαν μας με αμμάτιν γερόν, αζουλιάρικον».

Υπάρχουν διαφορές στον τρόπο που χόρευαν οι προγενέστεροι και οι μεταγενέστεροι των πληροφορητών;

Η επεξεργασία των δεδομένων που συγκεντρώθηκαν από την αποκωδικοποίηση των συνεντεύξεων κατέδειξε μεγάλες διαφορές μεταξύ του τρόπου που χόρευαν οι πληροφορητές σε σχέση με τον τρόπο που χορεύουν οι νεότεροί τους. Σε σχέση με τους παλαιότερους χορευτές δεν πιστοποιούνται μεγάλες διαφορές. Πρέπει, όμως, να σημειωθεί ότι πολύ λιγότερες πληροφορίες αντλήθηκαν για τον τρόπο που χόρευαν οι προγενέστεροι των πληροφορητών.

Επιχειρώντας οι πληροφορητές να συγκρίνουν τον τρόπο που χόρευαν οι προγενέστεροί τους, εξέφρασαν διάφορες απόψεις. Ο Αντρέας Λάτσης σημείωσε: «τους χορευτές τους παλιούς δεν μπορούμε ούτε να τους μιμηθούμε. Ήταν διαφορετικός ο τρόπος που χορεύκαν, το στυλ, το κούνημα, ο τρόπος που κρατούσαν το μαντίλι, ο τρόπος που κτυπούσαν το πόδι τους. Σήμερα υπάρχουν τζαι καλύτεροι χορευτές, αλλά τους λείπει το τσιαλίμι, τα χέρια δεν τα λυγίζουν, τα δάκτυλα δεν τα τσακρούν, δεν φωνάζουν».

Ο Γιώργος Ορθοδόξου δήλωσε: «με τους προγενέστερούς μας 'εν είχαμε διαφορά, αφού εδίδαχτήκαμε τους χορούς που τους ίδιους, με τον ίδιο τρόπο που έμαθαν τζαι τζείνοι. Με τους νεότερους βρίσκω διαφορά στα καθίσματα, μισοκάθονται. Τζαι στα κτυπήματα των ποδικιών, δεν κτυπούν δυνατά τζαι δεν βκάλουν επιφωνήματα». Οι Δημήτρης Σκουρουμούνης και

Παντελής Σκουρουμούνης είπαν: «με τους παλιούς 'εν είχαμε καμιά διαφορά. Με τους σημερινούς υπάρχει διαφορά, γιατί χορεύουν ούλοι μαζί, τα βήματα έν' μετρημένα».

Ο Γιώργος Ξιούρουππας ανέφερε: «οι παλιοί εχορεύκαν τους χορούς αργά τζαι οι απωμάρικα, όπως τους τωρασινούς. Εγώ εστένευκα το χορό. Στο συρτό εχορεύκαμε σε ένα τόπο».

Τη διαπίστωση για την αλλαγή στην ταχύτητα των χορών έκανε και ο Σαββάκης Λάμπρου. Όπως προαναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο πιο πάνω πληροφορητής παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, λόγω της αποδημίας του στο εξωτερικό και του επαναπατρισμού του μετά από σαράντα δύο χρόνια. Ανέφερε σχετικά: «παλιά επαιζάμε πιο αργά τους χορούς. Σήμερα ζητούν τους χορούς πιο γρήγορα. Είναι όλα πιο γρήγορα. Οι καρτσιλαμάες έχουν οκτώ πάρτες, ενώ σήμερα οι μουσικοί παίζουν μόνο τρεις ή τέσσερις. Πλέον οι χοροί μας χορεύονται στα συγκροτήματα. Πριν να φύω, ζειμπέκικο δεν χόρευαν οι γυναίκες, τώρα χορεύουν τζαι ζειμπέκικο. Οι σημερινοί νέοι χορεύουν χωρίς συναίσθημα, είναι όπως τους κουρτισμένους. Υπάρχουν όμως τζαι σήμερα εξίσου καλοί χορευτές όπως τους παλιούς».

Ο Κωσταρής Πύρκος ανέφερε: «Εμείς εχορεύαμε το ίδιο όπως οι παλιοί. Οι σημερινοί κάμινουν απλά αντιγραφή, χωρίς αυθορμητισμό». Ο Χριστόδουλος Πάτσαλος, συγκρίνοντας τον τρόπο που χόρευε, είτε ότι ήταν όμοιος με τους προγενεστερούς του, ενώ συγκρίνοντας με τους νεότερους δήλωσε: «τζαι σήμερα υπάρχουν χορευτές που χορεύουν όπως τους παλιούς. Αλλά θωρώ ότι τα σημερινά παιδιά δεν χορεύουν ελεύθερα, περιμένουν να έρτει το βήμα όπως το κομπιούτερ. Δεν έχουν δικαίωμα στον αυθορμητισμό!».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι απόψεις του Ζαχαρία Παπανικοδήμου, ο οποίος εκτός από χορευτής, διετέλεσε και χοροδιδάσκαλος στο σωματείο Ομόνοια Αραδίππου. Σημείωσε: «εγώ μέχρι κάποιο στάδιο θεωρώ ότι χόρευα όπως τους παλιούς, μέχρι που συγκροτηθήκαμε σε ομάδα τζι επροσπαθούσαμε πλέον να χορέψουμε ως ομάδα. Άσχετα αν το βήμα τζαι οι κινήσεις ήταν του ίδιου τρόπου, το συναίσθημα ήταν διαφορετικό. Οι σημερινοί χορεύουν με διαφορετικό συναίσθημα. Δεν εννοώ ότι υπάρχουν μεγάλες διαφορές. Το συναίσθημα όμως είναι βασικό για μένα. Τους λείπει η ζωντάνια. Είναι άλλη η κουλτούρα τζαι η νοοτροπία. Οι βηματισμοί αυξήθηκαν, έχουν εμπλουτιστεί στα συγκροτήματα, αλλά το συναίσθημα είναι διαφορετικό».

Πότε οργανώθηκαν οι πρώτες χορευτικές ομάδες στην Αραδίππου, τι χορούς παρουσίαζαν και με ποια μορφή; Ποια ήταν η αντίδραση της τοπικής κοινωνίας στον νέο τρόπο παρουσίασης των χορών;

Η πιο πάνω ερώτηση τέθηκε μόνο στους πληροφορητές Ανδρέα Λάτση και Ζαχαρία Παπανικοδήμου, οι οποίοι, εκτός από χορευτές, διετέλεσαν και χοροδιδάσκαλοι στην Αραδίππου. Από την επεξεργασία των δεδομένων προέκυψε ότι η πρώτη συγκροτημένη χορευτική ομάδα δημιουργήθηκε από την κομματική νεολαία της ΕΔΟΝ (οργάνωση νεολαίας του πολιτικού κόμματος ΑΚΕΛ) Αραδίππου λίγο πριν το 1960 (μάλλον το 1958) με χοροδιδάσκαλο τον Ονησίφορο του Σιφορή. Οι πρόβες γίνονταν στο σπίτι του Στασή του Ζαοτζέφαλου, σύμφωνα με τον Ανδρέα Λάτση. Το 1961 ανέλαβε να διδάσκει χορό σε αυτή την ομάδα ο Ανδρέας Λάτσης. Το 1962 δημιούργησε τη χορευτική του ομάδα και το σωματείο της Ομόνοιας Αραδίππου. Η πρώτη συνάντηση έγινε στην αίθουσα του κατηχητικού σχολείου και σε αυτήν μαζεύτηκαν περισσότεροι από πενήντα χορευτές. Πρώτοι χοροδιδάσκαλοι ήταν οι Παναγιώτης Χριστοφόρου και Ντίνος Καϊφάς (Κανάρης), όπως ανέφερε ο Ζαχαρίας Παπανικοδήμου. Στη συνέχεια τη χοροδιδασκαλία ανέλαβαν οι Ζαχαρίας Παπανικοδήμου και Στέλιος Στυλιανού, οι οποίοι, αφού δίδαξαν για σύντομο χρονικό διάστημα, κάλεσαν τον Ανδρέα Λάτση. Ο Ανδρέας Λάτσης δίδαξε για λίγους μήνες χορό και στη συνέχεια ανέλαβαν τη διδασκαλία και πάλι οι Ζαχαρίας Παπανικοδήμου και Στέλιος Στυλιανού.

Και οι δυο χορευτικές ομάδες ξεκίνησαν αρχικά τη λειτουργία τους μόνο με άντρες. Οι γυναίκες εντάχθηκαν στο χορευτικό συγκρότημα της ΕΔΟΝ αργότερα, κάνοντας πρόβες και παραστάσεις μαζί με τους άντρες. Στην Ομόνοια λειτούργησε ξεχωριστό γυναικείο συγκρότημα με χοροδιδάσκαλο την εκπαιδευτικό Δέσπω Ευθυμίου.

Μερικά χρόνια πριν τη δημιουργία των χορευτικών συγκροτημάτων της ΕΔΟΝ και της Ομόνοια, αλλά και λίγο αργότερα συστάθηκαν κατά καιρούς χορευτικές ομάδες από διάφορους Αραδιπιώτες χορευτές. Οι ομάδες αυτές παρουσίασαν κυπριακούς χορούς με την ευκαιρία διάφορων γεγονότων. Από αυτά ξεχωρίζουν χορευτικές εμφανίσεις στην παρουσία της βασίλισσας Ελισάβετ του Ηνωμένου Βασιλείου και του αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'. Επίσης, χορευτική ομάδα αποτελούμενη από τους Αραδιπιώτες χορευτές Ηλία Τζιαμπάζη, Φουλή Τζιαμπάζη, Κκολή του Γιωρ-

κουδικιού, Βασίλη Λοϊζή της Μαρκεττούς, Προδρομή Αλαμπρίτη και τον στρατιωτικό Ανδρέα Παμπόρη από τη Λάρνακα χόρευαν στο ορεινό χωριό Πλάτρες, μετά την ανακήρυξη της Κυπριακής Δημοκρατίας. Η ομάδα συστάθηκε από το Συμβούλιο Νεολαίας Κύπρου. Η εκδήλωση στις Πλάτρες διοργανώθηκε από την Κυπριακή Δημοκρατία προς τιμήν αντιπροσωπειών από ξένες χώρες. Ο Κωσταρής Πύρκος ανέφερε ότι Αραδιπιώτες χορευτές παρουσίασαν κυπριακούς παραδοσιακούς χορούς σε πλοίο που έφτασε στο λιμάνι της Λάρνακας.

Σύμφωνα με τους Ανδρέα Λάτση και Ζαχαρία Παπανικοδήμου, η χορογράφιση των χορών στην Αραδίππου ξεκίνησε με την ίδρυση και λειτουργία των πρώτων συγκροτημένων χορευτικών ομάδων της ΕΔΟΝ και της Ομόνοιας. Ο Ανδρέας Λάτσης, όπως ο ίδιος ανέφερε, ήταν μέλος του παγκύπριου χορευτικού συγκροτήματος της ΕΔΟΝ, του οποίου χοροδιδάσκαλος ήταν ο Γρηγόρης Ασσιώτης. Ο Γρηγόρης Ασσιώτης ήταν ο πρώτος χοροδιδάσκαλος που χορογράφησε κυπριακούς χορούς και εισήγαγε τους μικτούς χορούς αντρών και γυναικών. Ο Ανδρέας Λάτσης, ως μέλος του συγκροτήματος και μαθητής του Ασσιώτη, έμαθε τις χορογραφίες. Ανέφερε σχετικά: *«ήμουν υπόχρεος να ακολουθήσω το πρόγραμμα τζαι να μάθω τους χορούς, για να ταξιδέψω στη Ρουμανία το 1961 με το παγκύπριο συγκρότημα της ΕΔΟΝ»*. Τις εμπειρίες που απέκτησε μαθητεύοντας στον Γρηγόρη Ασσιώτη τις μετέφερε στα χορευτικά συγκροτήματα της ΕΔΟΝ και της Ομόνοιας. Δίδαξε χορογραφημένους χορούς, τους οποίους, όμως, προσαρμόσε στις τοπικές ιδιομορφίες. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ανέφερε το απλό βήμα στον πρώτο καρτσιλαμά και στον συρτό, το οποίο, αν και διδάχτηκε διαφορετικά από τον Γρηγόρη Ασσιώτη, εντούτοις, όταν δίδαξε στην Αραδίππου, το διατήρησε όπως το είχε μάθει από προγενέστερους του Αραδιπιώτες χορευτές.

Από τις απαντήσεις των πληροφορητών φαίνεται ότι πρώτα οι ίδιοι οι χορευτές και ακολούθως η τοπική κοινωνία της Αραδίππου αποδέχτηκε την εισαγωγή της χορογραφίας και τον νέο τρόπο παρουσίασης των χορών. Ο Ανδρέας Λάτσης ανέφερε ότι άρεσε στους νεαρούς, τότε, χορευτές η συναναστροφή και ο χορός με τα κορίτσια στον ίδιο χώρο, χωρίς να είναι απαραίτητη η συγγενική σχέση μεταξύ τους. Ανέφερε χαρακτηριστικά: *«την πρώτη φορά που εχόρευσα συρτόν μικτόν με μίαν κοπέλλαν αντράπηκα πολλά, λόγω ηλικίας, ήμουν μιτσής. Ύστερα, με την κοπέλλαν φιλεύεις,*

δείχνεις άλλον ενδιαφέρον. Μου έμπαινε τζαι μεράκκιν όταν εχόρευκα με κοπέλλα. Έβαλλα τα δυνατά μου να χορέψω καλύτερα». Για την αντίδραση του κοινού που παρακολουθούσε τους μικτούς χορούς και τις χορογραφίες ανέφερε ο Ανδρέας Λάτσης: «Τζαι του κόσμου άρεσκειν του. Εθωρούσεν κάτι το τζινούρκον. Εξελίχτηκεν το πράμαν». Τις ίδιες περίπου απόψεις εξέφρασε και ο Ζαχαρίας Παπανικοδήμου. Συγκεκριμένα, ανέφερε: «Ο κόσμος αντέδρασε θετικά στην αλλαγή. Άρέσαν του κόσμου οι νέες ιδέες στους χορούς. Έβλεπε τις πιο συγκροτημένες ομάδες σαν πιο ωραία εικόνα». Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη σε μια διαφορετική προσέγγιση είπε: «άμαν θωρώ τες αγρόνισσές μου να χορεύουν στες εκδηλώσεις με το συγκρότημα θωρώ πολλή διαφορά με εμάς. Τούτες ξέρουν χορόν. Εμείς εξυμώνναμεν πηλόν ούλες! Τωρά ξέρουν πότε να κάμουν τα σέρκα τους τζαι τα πόδκια τους. Άρέσκει μου που τες θωρώ τζαι ξέρουν να χορεύουν».

Πέρα από τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα έχουν τεθεί και άλλα υποερωτήματα, τα αποτελέσματα των οποίων παρατίθενται στη συνέχεια.

Γιατί χόρευε ένας χορευτής και ποια συναισθήματα ένιωθε όταν χόρευε;

Μέσα από τις απαντήσεις των πληροφορητών καταγράφηκαν συναισθήματα χαράς και ικανοποίησης, όταν χόρευαν. Παράλληλα, φάνηκε και η ανάγκη τους για κοινωνική προβολή και καταξίωση μέσα από τον χορό. Χαρακτηριστικά ο Γιώργος Ορθοδόξου ανέφερε: «Ένιωθα όμορφα συναισθήματα όταν εχόρευκα. Όταν ήμουν νέος ένιωθα ότι επέτουν». Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα αισθήματα που βίωναν οι χορευτές, ιδίως κατά τους καρτσιλαμάες. Ενώ η παράδοση θέλει τους καρτσιλαμάες ανταγωνιστικούς χορούς, οι πληροφορητές δήλωναν ότι παρόλο που προσπαθούσαν να επιδείξουν τις χορευτικές τους ικανότητες απέναντι στον συγχορευτή τους, ανέπτυσσαν, παράλληλα, αισθήματα σεβασμού και ευγενικής άμιλλας προς το ζευγάρι τους. Δήλωσε, σχετικά, ο Χριστόδουλος Πάτσαλος: «στους καρτσιλαμάες προσπαθούσα να αντικρύσω τον σύντροφόν μου χωρίς να τον εκθέσω, αν δεν ήταν τόσο καλός χορευτής. Επίδειξη έκαμνα μόνον όταν εχόρευκα μόνος μου συρτόν τζαι ζειμπέκιον». Επίσης, ο Σαββάκης Λάμπρου είπε: «ο στόχος μας ήταν να χορέψουμεν καλλύττερα που το ζευκάριν μας, αλλά πάντα ενιώθαμεν φιλική άμιλλα μεταξύ μας». Ο Ζαχαρίας Παπανικοδήμου κατέθεσε ότι ενώ προσπαθούσε να ξεχωρίσει χορεύοντας καρτσι-

λαμάες, παράλληλα έβλεπε τον σύντροφό του ως συνεργάτη. Ενδεικτικό για τα ευγενικά αισθήματα που βίωναν οι χορευτές είναι και το γεγονός ότι, συνήθως, επεδίωκαν να χορεύουν με το ίδιο πρόσωπο σε κάθε περίπτωση, με το «ζεουκάρι» τους, όπως αποκαλούσαν τον συγχορευτή τους. Σε μια διαφορετική προσέγγιση η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη είπε ότι, συνήθως, χόρευε για να γίνει «κατάνυξη», εννοώντας να συμβάλει και η ίδια με τον τρόπο της στην επιτυχία του γλεντιού.

Οι χορευτές από την Αραδίππου χόρευαν διαφορετικά από χορευτές άλλων περιοχών;

Από τις πληροφορίες των συμμετεχόντων, αλλά και από την παρατήρηση των χορευτών, όταν χόρεψαν στο γλέντι και κατά τη διάρκεια των συνευξέων, φάνηκε ότι ο χορός στην Αραδίππου είχε κάποια χαρακτηριστικά γνωρίσματα που τον έκαναν να διαφέρει από τον χορό σε άλλες περιοχές. Μεγαλύτερη διαφορά στους αντρικούς χορούς υπήρχε κατά την εκτέλεση του απλού-βασικού βήματος στον *πρώτο αντρικό καρτσιλαμά*. Ο Αντρέας Λάτσης, ο οποίος είναι ο πληροφορητής με τις περισσότερες χορευτικές εμπειρίες εκτός Αραδίππου, ανέφερε ότι το σταύρωμα του ποδιού στο απλό βήμα του *πρώτου καρτσιλαμά* γίνεται διαφορετικά σε σχέση με άλλες περιοχές. Την ίδια άποψη είχαν και οι Ζαχαρίας Παπανικοδήμου, Γιώργος Ξιούρουππας και Γιώργος Ορθοδόξου.

Στους γυναικείους χορούς, σύμφωνα με τους πληροφορητές, η κυριότερη διαφορά εντοπίζεται στον πρώτο γυναικείο καρτσιλαμά, κατά τον οποίο οι γυναίκες με το ένα χέρι κρατούσαν τη φούστα ή το φόρεμά τους, πρακτική που δεν παρατηρήθηκε σε όλες τις περιοχές.

Με ποια κριτήρια χαρακτηριζόταν κάποιος καλός χορευτής;

Απαντώντας στην ερώτηση αυτή οι πληροφορητές κατέθεσαν διάφορες απόψεις. Οι Δημήτρης Σκουρουμούνης και Παντελής Σκουρουμούνης ανέφεραν ότι: «ο καλός χορευτής εχόρευκεν συσταρισμένα, επάταν γερά, 'εν έπρεπεν να σουστεί μετά το κτύπημαν, έπρεπεν να χορεύκει σε μικρόν χώρον». Ο Σαββάκης Λάμπρου ανέφερε ως κριτήριο καλού χορευτή το συναίσθημα που εκπέμπει. Ο Γιώργος Ορθοδόξου ανέφερε «το στυλ, το πάτημαν στον ρυθμόν τζαι ο τρόπος που κάμνει τα καθίσματα ο χορευτής». Ο Ζαχαρίας Παπανικοδήμου ανέφερε ως κριτήρια τη «ζωντάνια, την άνεση,

τον *αέρα*. Ο χορευτής ο καλός *εχόρευκε χωρίς σφίξιμο*», κατέθεσε. Ο Χριστόδουλος Πάτσαλος ξεχώριζε τον καλό χορευτή από την είσοδο του στο χορό. Ανέφερε: «ο καλός χορευτής *έμπαινε στον χορόν με κορμίν σπαθάτον τζι εδούλευκεν ούλα τα μέρη του κορμιού του τζαι τα δάκτυλα τζαι την μέσην του*». Τέλος, ο Κωσταρής Πύρκος ανέφερε: «ο καλός χορευτής *’εν παραπατά στα βήματά του, ’εν νεκατώννει τες φιγούρες τζαι κτυπά στον χρόνον του τζαι στο σωστόν μέρος του κορμιού του*».

Ποιοι ήταν οι πιο γνωστοί μουσικοί;

Οι πληροφορητές ανέφεραν ως πιο γνωστούς μουσικούς τους εξής: Βιολιστές ή «βκιολάρηες», όπως τους έλεγαν ήταν ο μαστρε-Αντωνής του Αθανάση ή «Τυφλός». Το προσωνύμιο «Τυφλός» του δόθηκε, γιατί ήταν πραγματικά τυφλός. Σύμφωνα με αρκετούς πληροφορητές, οι Τούρκοι τον προτιμούσαν στους γάμους τους, γιατί δεν ήθελαν να βλέπει κάποιος ξένος τη νύφη κατά τη διαδικασία του ντυσίματός της. Οι πληροφορητές ανέφεραν, επίσης, τον μαστρε-Στεφανή και τον μαστρε-Χαμπή της Λαμπιώνας. Ο μαστρε-Χαμπής ήταν και λαουτάρης. Άλλοι λαουτάρηες που αναφέρθηκαν από τους πληροφορητές ήταν ο Γιωρκής ο Ξιούρουππας, ο Παυλής του Κορταντά, ο Λαουτάρης και ο Λεκός.

Η Λουκία Αλαμπρίτη-Σκουρουμούνη ανέφερε ότι την ημέρα του γάμου της γινόταν ακόμα ένας γάμος στην Αραδίππου, γι’ αυτό και κάλεσαν «βκιολάρηες» από άλλο χωριό, τον Μίκη Αυκορίτη και τον Χαμπή Αυκορίτη. Μάλιστα, σημείωσε ότι ο Χαμπής Αυκορίτης, μόλις ολοκληρώθηκε η διαδικασία του γάμου πήγε και «έκλεψε» τη μέλλουσα σύζυγό του από το σπίτι της!

ΣΥΖΗΤΗΣΗ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο χορός, η μουσική και το τραγούδι αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της ιδιοσυγκρασίας του Αραδιπιώτη, τόσο του άντρα όσο και της γυναίκας. Η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας μαρτυρεί ότι οι Αραδιπιώτες χορεύουν και τραγουδούν εδώ και αιώνες. Οι πληροφορητές, καταθέτοντας τις προσωπικές τους εμπειρίες, το επιβεβαιώνουν. Οι ερευνητές, λόγω της ιδιότητάς τους ως χοροδιδάσκαλοι, το βιώνουν καθημερινά με την επαφή τους με εκατοντάδες παιδιά, έφηβους και ενήλικες στις χορευτικές ομάδες.

Η πάροδος του χρόνου, βέβαια, αφήνει τα σημάδια της στο κάθε τι. Ως εκ τούτου, ο χορός, η μουσική και το τραγούδι δεν μένουν αλώβητα, αλλά υφίστανται αλλαγές, ως αποτέλεσμα της αλλαγής στον τρόπο ζωής του σύγχρονου Αραδίπιωτη. Οι χοροί, τα τραγούδια και η μουσική έχουν αλλάξει, σε κάποιες περιπτώσεις περισσότερο και σε άλλες λιγότερο.

Η σημαντικότερη αλλαγή που έχει συντελεστεί στο συγκεκριμένο της τοπικής κοινωνίας της Αραδίππου, η οποία επηρέασε τα μουσικοχορευτικά δρώμενά της, είναι η σταδιακή μετεξέλιξη της από αγροτική κοινωνία σε αστική, λόγω του σύγχρονου τρόπου ζωής, αλλά και λόγω της γειτονικής της θέσης με την πόλη της Λάρνακας. Εξίσου σημαντική αλλαγή αποτέλεσε η σταδιακή μείωση του πολυήμερου γλεντιού του παραδοσιακού γάμου στην Αραδίππου, μέχρι που αυτό περιορίστηκε στο ένα βράδυ. Μεγάλες αλλαγές παρατηρήθηκαν στα μουσικοχορευτικά δρώμενα της Αραδίππου και λόγω της δημιουργίας, πρώτα, άτυπων χορευτικών ομάδων λίγο πριν από το 1960, οι οποίες παρουσιάζονταν εντός και εκτός της κοινότητας και έπειτα, λόγω της δημιουργίας χορευτικών συγκροτημάτων από το 1959 και μετά από την ΕΔΟΝ Αραδίππου και το σωματείο της Ομόνοιας Αραδίππου. Επιπρόσθετα, μειώθηκαν οι περιπτώσεις, κατά τις οποίες σηνόταν ένα αυθόρμητο μουσικοχορευτικό γλέντι (στα πανηγύρια, στα καφενεία), ενώ αυξήθηκαν οι περιπτώσεις διοργάνωσης εκδηλώσεων από τα χορευτικά συγκροτήματα με δομημένο, πλέον, μουσικοχορευτικό πρόγραμμα. Μαζί με τις αλλαγές αυτές, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν και τα γεγονότα της τουρκικής εισβολής του 1974, που βύθισαν την Αραδίππου στο πένθος με απολογισμό 3 νεκρών, 13 αγνοουμένων και πολλών τραυματιών και αιχμαλώτων. Στα αμέσως επόμενα χρόνια που ακολούθησαν την εισβολή, τα γλέντια των γάμων περιορίστηκαν στο ελάχιστο, ενώ παράλληλα τα χορευτικά συγκροτήματα διέκοψαν προσωρινά τη λειτουργία τους.

Σε πολύ μεγάλο βαθμό τα ευρήματα της παρούσας έρευνας επιβεβαιώνουν τα ευρήματα του Ιακωβίδη (1988), ο οποίος αναφέρει ότι «οι κυπριακοί χοροί είναι κυρίως αντικριστοί, που τους χορεύουν αποκλειστικά δύο άτομα (μόνο άντρες ή μόνο γυναίκες) και ατομικοί χοροί δεξιοτεχνίας στους άντρες» (σ. 22).

Συνοπτικά, οι χοροί που χορεύονταν στην Αραδίππου είναι οι παρακάτω: Για τους άντρες οι *καρτσιλαμάες: πρώτος, δεύτερος-τρίτος, τραουδιστός ή τσιαττιστά, τέταρτος, μπάλος ή αμανές ή μανές, συρτός, ζεϊμπέκικος,*

καροτσέρης ή σούστα ή σέρβικος ή χόρα, χορός της καντήλας ή αραπίές, χορός του μασαιρκού ή τσιάμικος ή κλέφτικος, το πιπέριν, ο Νικολής, χορός της τατσιάς, χορός του δρεπανιού, χορός της ματσούκας, χορός του τραπεζιού και ο χορός με το υλάριν. Για τις γυναίκες οι καρτσιλαμάες πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέτατος, συρτός γυναικείος και καλαματιανός.

Σε ένα γλέντι γάμου στην Αραδίππου χορευόνταν, επίσης, οι «ευρωπαϊκοί ή κολλητοί» χοροί: *ταγκό, φοξ ρούμπα, βαλς, πόλκα, πάρεκλαϊν και ο χορός της σαρκάς.* Ο τελευταίος χορός σε ένα γλέντι ονομαζόταν *πολογιαστός.* Μέρος της τελετουργίας του γάμου ήταν *ο χορός του κρεβατιού, ο χορός των ρούχων και ο χορός του αντρούνου.* Πρέπει να σημειωθεί ότι *ο χορός της τατσιάς και ο χορός του δρεπανιού* άρχισαν να χορεύονται στην Αραδίππου με την ίδρυση των χορευτικών συγκροτημάτων.

Η σταδιακή μετεξέλιξη της τοπικής κοινωνίας της Αραδίππου από αγροτική σε αστική αποτέλεσε την κυριότερη αιτία για την μετεξέλιξη των μουσικοχορευτικών της δρωμένων, ιδίως στα πανηγύρια. Παρόλο που η μνήμη του Αποστόλου Λουκά γιορτάζεται κάθε χρόνο ανελλιπώς, ίσως με μεγαλύτερο και πολυπληθέστερο πανηγύρι, εντούτοις, ο χαρακτήρας του έχει αλλάξει. Λογής λογής μικροέμποροι στοιβάζονται ακόμα ο ένας δίπλα στον άλλο για να πωλήσουν τιςπραμάτειες τους, όπως στα παλιά χρόνια, όμως σταμάτησε το αυθόρμητο στήσιμο γλεντιών με χορό και τραγούδι. Ο παραδοσιακός τρόπος διασκέδασης μ' ένα βιολί κι ένα λαούτο αντικαταστάθηκαν με πολλές άλλες εκδηλώσεις, μουσικοχορευτικού κυρίως περιεχομένου, με δομημένο, όμως, πρόγραμμα. Τα μικρά καφενεία και οι δρόμοι των γειτονιών, όπου στήνονταν κυπριακά γλέντια, αντικαταστάθηκαν με τη μεγάλη εξέδρα στην πλατεία της Αραδίππου, από την οποία περνούν λαϊκοί τραγουδιστές, ποιητάρηδες, τσιατιστές, χορευτικά συγκροτήματα, σχολές μοντέρνου χορού, χορωδίες, φιλαρμονικές, θεατρικές και άλλες καλλιτεχνικές ομάδες. Επίσης, τα τελευταία είκοσι χρόνια έχει προστεθεί ακόμα ένα μεγάλο πανηγύρι, την παραμονή και ανήμερα της μνήμης του Αγίου Φανουρίου (27 Αυγούστου), στον οποίο είναι αφιερωμένη η καινούρια εκκλησία που κτίστηκε στην Αραδίππου. Οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις είναι και σε αυτή την περίπτωση μουσικοχορευτικές και διοργανώνονται από σωματεία με τη συμμετοχή τοπικών χορευτικών ομίλων, οι οποίοι πολλές φορές φιλοξενούν συγκροτήματα από το εξωτερικό και κυρίως από την Ελλάδα. Μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις διοργανώνονται και

με την ευκαιρία της γιορτής της Παναγίας (8 Σεπτεμβρίου) στο εξωκκλήσι της Παναγίας «Αιματούσας» ή της «Παναγίας των αμπελιών», όπως είναι ευρέως γνωστή στην Αραδίππου.

Όπως έχει προαναφερθεί, με την πάροδο του χρόνου, οι πολυήμερες δραστηριότητες για την τέλεση ενός γάμου περιορίζονταν σταδιακά σε διάρκεια. Τις τελευταίες δεκαετίες η όλη τελετουργία ολοκληρώνεται σε μια μέρα, γεγονός που μείωσε σε λίγες μόνο ώρες το γλέντι ενός γάμου. Ως φυσικό συνεπακόλουθο, οι χοροί και τα τραγούδια περιορίστηκαν σε πολύ μεγάλο βαθμό. Δεν υπάρχει ούτε ο χώρος, ούτε κυρίως ο χρόνος, για να χορέψουν οι εκατοντάδες προσκεκλημένοι ενός σημερινού γάμου. Επιπλέον, το μουσικό ρεπερτόριο περιλαμβάνει σύγχρονη ελληνική λαϊκή και ξένη μουσική, η οποία εκτόπισε σε πολύ μεγάλο βαθμό την κυπριακή παραδοσιακή μουσική και τους χορούς. Γίνονται, τέλος, ορισμένα γλέντια γάμου, στα οποία το κυπριακό παραδοσιακό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο απουσιάζει παντελώς.

Η μεγαλύτερη αλλαγή στον παραδοσιακό χορό της Αραδίππου συντελέστηκε με την ίδρυση των πρώτων χορευτικών συγκροτημάτων, πρώτα από την ΕΔΟΝ και λίγο αργότερα από το σωματείο της Ομόνοιας. Η ίδρυση των συγκροτημάτων με την ταυτόχρονη επενέργεια σειράς άλλων παραγόντων, όπως παρατίθενται στη συνέχεια, ήταν οι αιτίες για την εισαγωγή της χορογραφίας και των μικτών χορών στα χορευτικά δρώμενα της κοινότητας.

Σημαντικό ρόλο στη δράση των συγκροτημάτων διαδραμάτισε ο Ανδρέας Λάτσης. Ο Λάτσης ήταν μέλος του Παγκύπριου χορευτικού συγκροτήματος της ΕΔΟΝ. Χοροδιδάσκαλος ήταν ο Γρηγόρης Ασσιώτης, ο οποίος ήταν ο πρώτος Κύπριος που δίδαξε και παρουσίασε χορογραφημένους κυπριακούς χορούς. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λάτσης ήταν μέλος του παγκύπριου χορευτικού συγκροτήματος της ΕΔΟΝ, με το οποίο ταξίδεψε το 1961 στη Ρουμανία και παρουσίασε κυπριακούς χορούς. Μετά τη μαθητεία του στο συγκρότημα της ΕΔΟΝ, ο Λάτσης ανέλαβε ως χοροδιδάσκαλος στο χορευτικό συγκρότημα της ΕΔΟΝ Αραδίππου. Παρόλο ότι δεν ήταν ο πρώτος χοροδιδάσκαλος στην ΕΔΟΝ, εντούτοις ήταν ο πρώτος που δίδαξε χορογραφημένους χορούς. Ακολούθως, για σύντομο χρονικό διάστημα, μερικούς μόνο μήνες του 1962, ο Λάτσης διετέλεσε και χοροδιδάσκαλος στο χορευτικό συγκρότημα της Ομόνοιας Αραδίππου διδά-

σκοντας και σε αυτή την περίπτωση χορογραφημένους χορούς. Η Ομόνοια διατηρούσε ξεχωριστή χορευτική γυναικεία ομάδα με χοροδιδάσκαλο την εκπαιδευτικό Δέσπω Ευθυμίου. Το γυναικείο χορευτικό συγκρότημα έκανε ξεχωριστές εμφανίσεις από το αντρικό. Το 1978, με την ανασύσταση του χορευτικού συγκροτήματος μετά τη διακοπή του λόγω των γεγονότων του 1974, χοροδιδάσκαλος στην Ομόνοια ανέλαβε ο εκπαιδευτικός Παύλος Παπαδόπουλος. Από τότε στις χορευτικές ομάδες συμμετείχαν και άντρες και γυναίκες.

Πρέπει να τονιστεί ότι κατά τις εμφανίσεις των συγκροτημάτων στην Αραδίππου παρουσιάζονταν τόσο μικτοί χορογραφημένοι χοροί, αλλά και ατομικοί. Συνήθως, άντρες και γυναίκες χόρευαν μαζί σε ζευγάρια συρτό, σούστα και τη «στάμνα», χορό κατά τον οποίο γινόταν αναπαράσταση της συνάντησης ενός νεαρού άντρα και μιας νεαρής γυναίκας στο χώρο της βρύσης του χωριού. Ο νέος ξάφνιαζε τη νέα με αποτέλεσμα το σπάσιμο της «κούζας» δηλ. της στάμνας της κοπέλας. Ατομικά χορεύονταν οι χοροί δεξιοτεχνίας, δηλ. η τατσιά, το «δρεπάνι» και ο «χορός των ποτηριών». Επίσης, ατομικά χορεύονταν ο αντρικός συρτός και ο ζεϊμπέκικος. Πολύ συχνά στις εκδηλώσεις, οι χοροδιδάσκαλοι πλαισιώναν τους χορευτές τους με παλιούς χορευτές, οι οποίοι χόρευαν ατομικά.

Ο νέος τρόπος παρουσίασης των κυπριακών χορών έγινε αμέσως αποδεκτός, πρώτα από τους ίδιους τους χορευτές, που συμμετείχαν στα συγκροτήματα και οι οποίοι μέχρι πρότινος χόρευαν αυτοσχεδιάζοντας, και ακολούθως από το κοινό που τους παρακολουθούσε στις διάφορες εκδηλώσεις. Η εισαγωγή των μικτών χορών έγινε αμέσως αποδεκτή, ιδίως από τους νεότερους σε ηλικία χορευτές. Για πρώτη φορά άντρες και γυναίκες μπορούσαν να βρεθούν κοντά σε ένα χώρο και μάλιστα να χορέψουν μαζί, χωρίς να υπάρχει απαραίτητα συγγενική σχέση μεταξύ τους. Οι νεαροί χορευτές και χορεύτριες είχαν πλέον περισσότερες ευκαιρίες να χορέψουν σε ένα χορευτικό συγκρότημα σε αντίθεση με τις περιορισμένες ευκαιρίες σε ένα γλέντι γάμου ή σε ένα πανηγύρι, όπου προτεραιότητα είχαν οι μεγαλύτεροι σε ηλικία χορευτές. Η εκμάθηση των χορών από χοροδιδάσκαλο έκανε πλέον τα πράγματα ευκολότερα για κάποιον που ήθελε να μάθει να χορεύει. Η διδασκαλία γινόταν σε τακτική βάση, συνήθως εβδομαδιαία. Ο χοροδιδάσκαλος μπορούσε να διδάξει τον χορό μεθοδικά και να τον επαναλάβει όσες φορές χρειαζόταν, για να τον εμπεδώσει ο χορευτής. Αυ-

τό ήταν καθοριστικής σημασίας, αφού η πρακτική που ακολουθείτο μέχρι την ίδρυση των συγκροτημάτων περιόριζε την εκμάθηση χορού μόνο μέσω της παρατήρησης άλλων χορευτών στους γάμους και στα πανηγύρια. Ο νέος τρόπος παρουσίασης των χορών, οι συντονισμένες και εντυπωσιακές χορογραφίες έγιναν πλέον μόδα. Μόδα που υιοθετήθηκε τόσο από τους χορευτές όσο και από την τοπική κοινωνία, η οποία όχι μόνο δεν την απέρριψε, αλλά την αποδέχτηκε ένθερμα. Σε αυτό, βέβαια, συνέτεινε και η χρονική συγκυρία αυτών των αλλαγών, οι οποίες συνέπεσαν με την αφετηρία της μετεξέλιξης της αγροτικής κοινωνίας της Αραδίππου σε αστική. Η «νέα τάξη πραγμάτων» στα χορευτικά δρώμενα της Αραδίππου ξεκίνησε ήδη να εκτοπίζει τον αυτοσχεδιασμό και το “ελεύθερο” από το χορό. Είχε γίνει κάτι σαν είδος μαζικής παραγωγής με πολλά τυποποιημένα χαρακτηριστικά, τα οποία επέλεγε ο χοροδιδάσκαλος. Ο χορός ανήχθη σε καλλιτεχνική δημιουργία των χοροδιδασκάλων, οι οποίοι μετεξέλιξαν το αυθόρμητο του αυτοσχεδιασμού σε συγκροτημένη και μετρημένη χορογραφία. Ο συνηθισμένος τρόπος παράδοσης του χορού από γενιά σε γενιά, από παλιό χορευτή σε νεότερο χορευτή, έδωσε τη θέση του στη μαζική εκμάθηση χορών, χορογραφιών και φιγούρων με δημιουργό τον χοροδιδάσκαλο. Πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι αρκετοί χοροδιδάσκαλοι φέρνουν στις πρόβες των συγκροτημάτων παλιούς χορευτές, οι οποίοι χορεύουν και δείχνουν τα τσαλίμια τους στους νεότερους. Επίσης, οι πιο «μερακλήδες» από τους νεότερους χορευτές πηγαίνουν πολλές φορές στους παλιούς χορευτές, μιλούν μαζί τους, τους καταγράφουν και εντάσσουν στο χορευτικό τους ρεπερτόριο τα τσαλίμια και τις φιγούρες τους.

Παρ’ όλες, όμως, τις ριζικές αλλαγές που έφερε η χορογραφία στην παρουσίαση των χορών, ουδέποτε μπόρεσε να ενταχθεί στα γλέντια των γάμων. Οι χορευτές που σε μια εκδήλωση «καλουπώνονταν», για να αποδώσουν αλάνθαστα μια χορογραφία, όταν χόρευαν σε ένα γλέντι γάμου, «ξεκαλουπώνονταν» και χόρευαν ατομικά, όπως αρχικά είχαν μάθει, αυτοσχεδιάζοντας.

Η γεωγραφική θέση της Αραδίππου επηρέασε τη χορευτική της «παραγωγή». Η Λάρνακα ήταν και εξακολουθεί να είναι η πόλη που φιλοξενεί το μεγαλύτερο και πολυπληθέστερο λαϊκό πανηγύρι, αυτό του Κατακλυσμού. Ξεχωριστή θέση στις εκδηλώσεις του πανηγυριού είχαν και έχουν οι διαγωνισμοί χορού, τραγουδιού και τσιαπτιστού. Οι Αραδιπιώτες δεν

μπορούσαν να είναι απόντες από το πανηγύρι και κατάφερναν, μάλιστα, να αποσπών τα περισσότερα βραβεία και επαίνους. Η επιθυμία για διάκριση των Αραδιππιωτών στους διαγωνισμούς ήταν η αιτία για να γίνονται καλύτεροι χορευτές. Πριν διαγωνιστούν προετοιμάζονταν, τελειοποιώντας τις φιγούρες που θα παρουσίαζαν μπροστά από τους κριτές. Επίσης, κατά τη διάρκεια των διαγωνισμών έρχονταν σε επαφή με χορευτές από άλλες περιοχές της Κύπρου. Τους παρακολουθούσαν και τους “έκλεβαν” τσαλίμια, τα οποία τροποποιούσαν και τα ενέτασσαν στο δικό τους χορευτικό ρεπερτόριο.

Τις τελευταίες δεκαετίες, με τη μεγάλη τουριστική ανάπτυξη της Λάρνακας, αυξήθηκαν και οι ξενοδοχειακές μονάδες. Οι διευθύνσεις των ξενοδοχείων, στην προσπάθειά τους να ευχαριστήσουν την πελατεία τους, οργάνωναν και συνεχίζουν και σήμερα να οργανώνουν κυπριακές βραδιές, με χορούς και τραγούδια. Ο μεγάλος αριθμός ξενοδοχείων απαιτούσε και μεγάλο αριθμό χορευτών, για να καλύψουν όλες τις ανάγκες. Έτσι, πολλοί Αραδιππιώτες πήγαιναν στα ξενοδοχεία και παρουσίαζαν κυπριακούς χορούς, λαμβάνοντας, μάλιστα και αμοιβή. Είναι γεγονός ότι πολλοί χορευτές απέκτησαν μεγάλη εμπειρία στον κυπριακό χορό, αφού χόρευαν καθημερινά αρκετές ώρες. Παράλληλα, όμως, στην προσπάθεια εντυπωσιασμού των τουριστών, αρκετές φορές παρουσίαζαν ευφάνταστες χορογραφίες και χορούς που καμία σχέση δεν είχαν με την απλότητα του κυπριακού παραδοσιακού χορού. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο *χορός της καντήλας* ή *αραπιές*. Ο χορός στο παρελθόν χορευόταν με ένα μόνο ποτήρι στο κεφάλι. Προσπαθώντας, οι χορευτές, οι «ποτηράες», όπως κατέληξαν να ονομάζονται, να εντυπωσιάσουν το κοινό τους, πρόσθεταν όλο και περισσότερα ποτήρια, ακόμα και άλλα αντικείμενα στο κεφάλι τους, όπως μπουκάλια και στάμνες. Ένας επιδέξιος σήμερα «ποτηράς», μπορεί να χορεύει με μια στήλη από ποτήρια στο κεφάλι του, που μπορεί να φτάνει και τα δύο μέτρα. Ο χορός αυτός, έγινε πολύ δημοφιλής, τόσο στους ξένους τουρίστες, όσο και στους ντόπιους. Μέχρι και καταχώρηση στο βιβλίο με τα ρεκόρ «Γκίνες», έχει γίνει για αυτό τον χορό, το οποίο ορισμένοι χορευτές επιχειρούν κατά καιρούς να καταρρίψουν.

Η θέση της Αραδιππιώτισσας γυναίκας σε ένα γλέντι ήταν ανάλογη με τη θέση της στην τοπική πατριαρχική κοινωνία. Ως εκ τούτου ο ρόλος της στο χορευτικό μέρος του γλεντιού ήταν περιορισμένος. Οι γυναίκες χό-

ρευαν πάντα μετά τους άντρες και συνήθως, κατόπιν παραγγελίας χορού στον βιολάρη από κάποιον άντρα του συγγενικού της περιβάλλοντος. Προτεραιότητα είχαν οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες, οι οποίες χόρευαν τους *καρτσιλαμάες* και τον *συρτό*. Οι νεότερες περιορίζονταν μόνο στον *καλαματιανό*. Μια γυναίκα μέσα από τον χορό της στόχευε να επιδείξει από τη μια την ομορφιά του προσώπου της και τις σωματικές της αρετές, από την άλλη, όμως, δεν έπρεπε με κανένα τρόπο να είναι προκλητική, γιατί θα στιγματιζόταν. Έτσι, τα βήματα του χορού της ήταν απλά και συνεσταλμένα και το ύφος της, σεμνό και ταπεινό. Αξίζει να σημειωθεί ότι το πένθος από τα τραγικά γεγονότα του 1974 επηρέασε σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τις γυναίκες σε σύγκριση με τους άντρες. Γυναίκες που έθασαν ή έχασαν γονείς, συζύγους, παιδιά, αδέρφια ή συγγενείς δεν ξαναχόρευαν ποτέ τους.

Κεντρικό ρόλο σε ένα γλέντι διαδραμάτιζαν οι μουσικοί, ο βκιολάρης και ο λαουτάρης και κυρίως ο πρώτος. Το προσωνύμιο «μάστρε», το οποίο δινόταν κυρίως στους βιολιστές ήταν ενδεικτικό του καθοριστικού τους ρόλου. Στο μεγαλύτερο μέρος της τελετουργίας του γάμου τα δρώμενα συνοδεύονταν από μουσική και τραγούδι. Το κόψιμο των μακαρονιών, η ετοιμασία του ρεσιού, το γέμισμα του κρεβατιού, το άλλαγμα των νεόνυμφων, ο χορός του αντρούνου γίνονταν πάντοτε με την υπόδειξη του βιολιστή. Πριν ξεκινήσει το γλέντι, ο βιολιστής επέλεγε τη θέση των μουσικών και τον χώρο που θα χόρευαν οι χορευτές. Μπροστά τους τοποθετούσαν ένα πιάτο με ένα μαντίλι, μέσα στο οποίο οι χορευτές «πλούμιζαν», έβαζαν δηλαδή χρήματα, είτε πριν, είτε μετά που χόρευαν. Ο βιολιστής καθόριζε τη σειρά που χόρευαν οι χορευτές. Σε πολλές περιπτώσεις οι βιολιστές γνώριζαν τις επιθυμίες των χορευτών τόσο για τους χορούς, όσο και για συγκεκριμένες μελωδίες κάποιων χορών.

Συνοψίζοντας, μέσα από την παρούσα έρευνα διαπιστώθηκε ότι ο χορός στην Αραδίππου διαφοροποιήθηκε με την πάροδο του χρόνου. Τα χορευτικά συγκροτήματα, από τη μια εισήγαγαν τη χορογραφία και τους μικτούς χορούς, από την άλλη, όμως, αποτέλεσαν την αιτία για να διαδοθεί ο κυπριακός χορός. Από τη μια αφαίρεσαν σε σημαντικό βαθμό τη δυνατότητα για αυτοσχεδιασμό, που είναι η πεμπτουσία του κυπριακού παραδοσιακού χορού, από την άλλη, όμως, έδωσαν την ευκαιρία σε μεγαλύτερο αριθμό νέων ανθρώπων να μάθουν να χορεύουν τους κυπριακούς χο-

ρούς. Από τη μια εισήγαγαν καινοτομίες που δεν συμβάδιζαν με την μέχρι τότε παράδοση από τις προηγούμενες γενιές, από την άλλη όμως η τοπική κοινωνία τις αποδέχτηκε αμέσως και ένθερμα. Ως εκ τούτου, προκύπτουν διάφορα ερωτήματα που χρήζουν περαιτέρω έρευνας. Κυριότερο και δυσκολότερο ερώτημα είναι το τι πλέον θεωρείται παραδοσιακό; Πού θα μπει η διαχωριστική γραμμή για το τι είναι και τι δεν είναι παραδοσιακό; Πώς οι χοροδιδάσκαλοι, ως οι κυριότεροι πλέον φορείς στη διαδικασία «παράδοσης» των κυπριακών χορών θα πρέπει να χειριστούν τα νέα δεδομένα που προέκυψαν από την εδραίωση της χορογραφίας; Πώς κάποιος θα αλλάξει τη γνώμη της συντριπτικής πλειονότητας, ακόμα και των πιο μεγάλων, ότι η «Στάμνα» δεν είναι παραδοσιακός χορός; Και πώς θα δούμε τον μικτό συρτό στην τοπική κοινωνία, η οποία τον αποδέχτηκε;

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο παραδοσιακός χορός στην Αραδίππου κατέγραψε μακραίωνη ιστορία, παρουσίασε εξέλιξη με το πέρασμα του χρόνου, διαγράφει παρόν και έχει μέλλον. Τα σωματεία, οι πολιτιστικοί σύλλογοι, οι σχολές χορού, οι χοροδιδάσκαλοι, ακόμα και οι παλιοί χορευτές έχουν να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο. Μέσα από την εργασία αυτή έχει φανεί, ότι όλοι οι πιο πάνω φορείς επηρέασαν και επηρεάζουν την εξέλιξη των πραγμάτων. Οφείλουν, πρώτιστα, να συνειδητοποιήσουν ότι έχουν να χειριστούν έναν ανεκτίμητο πλούτο μουσικής, χορών, τραγουδιών και εθίμων που παραδίδονταν διαχρονικά από γενιά σε γενιά. Ειδικά οι χοροδιδάσκαλοι οφείλουν να θέσουν τα πράγματα στη σωστή τους βάση. Όσοι επιλέγουν να παρουσιάζουν χορογραφημένους και μικτούς χορούς, είτε γιατί έτσι τους «παραδόθηκαν», είτε γιατί αυτό εδραιώθηκε στην τοπική κοινωνία, οφείλουν να μην «βαφτίζουν» αυτό το είδος παρουσίασης «κυπριακό παραδοσιακό χορό», αλλά να δηλώνουν ξεκάθαρα ότι πρόκειται περί καλλιτεχνικής δημιουργίας χοροδιδασκάλων εμπνευσμένη από παραδοσιακά χορευτικά μοτίβα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβέρωφ, Γ. (1955). «Κυπριακοί χοροί». *Κυπριακαί Σπουδαί. Τόμος ΙΘ*, σ. 145-184. Λευκωσία.
- Βαρβούνης, Μ.Γ. (2008). «Προβλήματα επιτόπιας καταγραφής των παραδοσιακών χορών». Στο Ε.Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, και Χ. Παπακώστας (επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σς 277-285). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Βαρνάβα, Π. (1990). *Παλεύοντας για τη ζωή*. Λευκωσία
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2008). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*. (Σ. Κυρανάκης, Μ. Μαυράκη, & Χ. Μητσοπούλου, Μετάφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ιακωβίδης, Α. (1988). «Κυπριακοί Χοροί». Στο *Κύπρος - Δημοτική Μουσική* (σ. 22-29). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Ιακωβίδης, Α. (2009). «Ο τοπικός χορός της Κύπρου στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου (ΠΑΚ) κατά την περίοδο 1978-1993». *Εθνογραφικά*, 14, 82-88.
- Ιωαννίδης, Π. (2003). «Η Αραδίππου μέσα από τις εφημερίδες». Στο *Αραδίππου* (Περιοδική έκδοση Δήμου Αραδίππου, τεύχος 18, σελ. 23-26).
- Κοκκινόφτας, Κ. (2008). «Η Αραδίππου στον κυπριακό τύπο της δεκαετίας του 1920». Στο Ν. Διάκος (επιμ.) *Αραδίππου* (Περιοδική έκδοση Δήμου Αραδίππου, τεύχος 23, σσ. 9-16). Αραδίππου: Τυπογραφείο Negresco Ltd.
- Κωνσταντινίδης, Ι. (1986). «Λίγα λόγια για την ιστορία της Αραδίππου». Στο *Αραδίππου* (Περιοδική έκδοση Δήμου Αραδίππου, τεύχος 1, σ. 17-18). Αραδίππου: Τυπογραφείο Σαββάκη και Τάκη.
- Λύτρας Α. Χ. (2007). *Ταξίδι στο παρελθόν της Αραδίππου (Αραδίππου 1878-1934)*. Λάρνακα: Τυπογραφείο PERFECT PRESS LTD.
- Μιτσηγιώργης, Α. (2003). «Ξένοι επισκέπτες της Αραδίππου». Στο *Αραδίππου* (Περιοδική έκδοση Δήμου Αραδίππου, τεύχος 18, σ. 7-22).
- Ορθοδόξου, Μ. (2006). *Ο παραδοσιακός κυπριακός γάμος στην Αραδίππου*. Αραδίππου 2006. Λάρνακα: Τυπογραφείο PERFECT PRESS LTD.
- Παπαναστασίου, Κ., & Παπαναστασίου, Κ.Ε. (2005). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*. Λευκωσία: Έκδοση συγγραφέα.
- Παπανδρέου, Α. Π. (1988). *Εισαγωγή στον κυπριακό χορό*. Λευκωσία. Αυτοέκδοση.
- Περεντός, Λ. (2005). *Αποτελέσματα διαγωνισμών γιορτής Κατακλυσμού Λάρνακας 1946-2004*. Έκδοση Δήμου Λάρνακας.

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσας εργασίας δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη βοήθεια και τη συμπαράσταση των ακολούθων, τους οποίους και ευχαριστούμε θερμά:

Τον καθηγητή Γιάννη Ζέρβα, για τη συνεχή καθοδήγηση, τις πολύτιμες συμβουλές και τον χρόνο που μας διέθεσε.

Τον πρόεδρο του Λαογραφικού Ομίλου Λεμεσού, Κωνσταντίνο Πρωτοπαπά, για την οργάνωση του Προγράμματος Επιμόρφωσης/Κατάρτισης Δασκάλων Παραδοσιακού Χορού.

Την κα Καλλιόπη Πρωτοπαπά για τις διορθώσεις του κειμένου.

Τους πληροφορητές και τις πληροφορήτριές μας για την αποδοχή τους να συμμετάσχουν στην έρευνα.

Τους συνσπουδαστές και συνσπουδάστριές μας στο Πρόγραμμα, για τις ατέλειωτες συζητήσεις, ακόμα και τις διαφωνίες.

Τους Μιχάλη Ερωτοκρίτου, Λούκα Πάρτο και Τιμόθεο Τιμοθέου που ανέλαβαν τη βιντεοσκόπηση και φωτογράφιση του γλεντιού.

Τον Άλεξ Σκοτ, για την επεξεργασία του οπτικοακουστικού υλικού.

Τους γονείς, φίλους και κουμπάρους μας, που μαγείρεψαν για το γλέντι και μας βοήθησαν.