

Ο τοπικός χορός και η μουσική της Κύπρου στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό της επαρχίας Λεμεσού από το 1950 και μετά

Άννα Θεοδώρου, Έλενα Κατσουνωτού,
Βάσος Χριστοφόρου

Περίληψη

Σκοπός: Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν η καταγραφή των τοπικών παραδοσιακών χορών και της παραδοσιακής μουσικής στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό της Λεμεσού και η κατανόηση της λειτουργίας του παραδοσιακού χορού-μουσικής, στο πλαίσιο της τοπικής κοινωνίας και του ευρύτερου κοινωνικοοικονομικού περιβάλλοντος της Κύπρου, από το 1950 και μετά. **Μέθοδος:** Η έρευνα διεξήχθη με τη μέθοδο των συνεντεύξεων. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στο φυσικό περιβάλλον των πληροφορητών. Για την περιγραφή και ανάλυση των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε η ποσοτική και ποιοτική μέθοδος. **Αποτελέσματα:** Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό παρατηρούνται: α) τα γενικά γνωρίσματα των κυπριακών χορών και β) διαφορές, γεγονός που αποδεικνύει την ιδιαιτερότητα ενός τόπου. Στα χωριά αυτά, εκτός από τους κυπριακούς παραδοσιακούς χορούς, οι άνθρωποι χόρευαν και ευρωπαϊκούς χορούς από το 1950 και μετά. Από το 1970 και έπειτα, παρατηρούνται αλλαγές στον τρόπο που χορεύονται οι χοροί αλλά και στην οργανική συνοδεία των χορών. **Συζήτηση-Συμπεράσματα:** Οι τοπικοί χοροί στο Κοιλάνι και το Καλό Χωριό παρουσιάζουν κοινά και ιδιαίτερα γνωρίσματα με την ευρύτερη κυπριακή κοινωνία αλλά πάντα με αυστηρή, σοβαρή και σεμνή ελευθερία κινήσεων μέσα στα παραδοσιακά κοινωνικά πλαίσια. Σε κάθε περίπτωση γλεντιού, ο κόσμος των δύο χωριών συμμετείχε με μουσική, τραγούδι και χορό.

Οι χοροί και η μουσική των δύο χωριών σχετίζονται άμεσα με τα έθιμα και τον κύκλο της ζωής των κοινοτήτων.

Λέξεις κλειδιά: Κοιλάνι, Καλό Χωριό, τοπικοί παραδοσιακοί χοροί, ποιητική έρευνα, συνεντεύξεις, μουσική.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία αποτελεί λαογραφική έρευνα καταγραφής τοπικών χορών και τραγουδιών των χωριών Κοιλάνι και Καλό Χωριό της επαρχίας Λεμεσού, η οποία διεξήχθη με τη μέθοδο των συνεντεύξεων. Για την περιγραφή και ανάλυση των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε η ποσοτική και ποιοτική μέθοδος.

Η έρευνα περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στο σκοπό, τα ερευνητικά ερωτήματα και υποερωτήματα και την οριοθέτηση της εργασίας. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας για τα συγκεκριμένα χωριά και τον κυπριακό παραδοσιακό χορό και τη μουσική. Ακολουθούν τα κεφάλαια με τη μεθοδολογία, τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της έρευνας. Η καταγραφή ολοκληρώνεται με την αναφορά σε δυσκολίες και περιορισμούς της έρευνας, αλλά και εισηγήσεις των συγγραφέων για περαιτέρω έρευνα.

Σκοπός

Η έρευνα αυτή σκοπό έχει την καταγραφή των τοπικών παραδοσιακών χορών και της παραδοσιακής μουσικής στα χωριά της Λεμεσού Κοιλάνι και Καλό Χωριό και την κατανόηση της λειτουργίας του παραδοσιακού χορού-μουσικής, στο πλαίσιο της τοπικής κοινωνίας και του ευρύτερου κοινωνικοοικονομικού περιβάλλοντος της Κύπρου, από το 1950 και μετά. Η έρευνα επιδιώκει να απαντήσει στα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

Ερευνητικά ερωτήματα και υποερωτήματα

Ερώτημα Α: Ποιες ήταν οι ιδιαιτερότητες των παραδοσιακών χορών στις κοινότητες Κοιλάνι και Καλό Χωριό;

Υποερωτήματα:

1. Πώς χόρευαν και πώς χορεύουν τους παραδοσιακούς χορούς στις κοινότητες Κοιλάνι και Καλό Χωριό;

2. Πότε (κάτω από ποιες περιστάσεις) και γιατί χόρευαν στις κοινότητες αυτές;
3. Πού χόρευαν;
4. Ποιοι και τι χόρευαν;

Ερώτημα Β: Ποια ήταν η μουσική παράδοση στις προαναφερθείσες κοινότητες και πώς αυτή συνδεόταν με τον χορό και τον στίχο;

Υποερωτήματα:

1. Πότε έπαιζαν μουσική και για ποιους λόγους;
2. Τι μουσική έπαιζαν;
3. Ποιοι ήταν οι οργανοπαίκτες;
4. Ποια όργανα είχαν σε αυτές τις κοινότητες;
5. Πού έπαιζαν μουσική;
6. Υπήρχε σχέση ανάμεσα στη μουσική, τον στίχο και τον χορό;

Ερώτημα Γ: Πώς εντασσόταν η μουσική και ο χορός στο τοπικό και στο ευρύτερο κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον της Κύπρου;

Υποερωτήματα:

Ποια σχέση είχαν οι χοροί και η μουσική με τα έθιμα και τον κύκλο της ζωής;

1. Ποια ήταν η δομή, η φύση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τοπικής κοινωνίας και τι αντίκτυπο είχαν στον χορό και τη μουσική;
2. Υπήρχε διασύνδεση μεταξύ των τοπικών χορών και μουσικής με την ευρύτερη κυπριακή κοινωνία;

Οριοθέτηση

Η έρευνα διεξήχθη στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό της επαρχίας Λεμεσού. Η επιλογή των συγκεκριμένων χωριών έγινε λόγω της καταγωγής δύο ερευνητών από τα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό.

Το χρονικό πλαίσιο της έρευνας είναι βασισμένο στη ζωή των πληροφορητών μας. Συνεπώς, η έρευνα αναφέρεται στις δεκαετίες από το 1950 και μετά. Ταυτόχρονα, η έρευνα εμπλουτίζεται με αναφορές που αντλήθηκαν από τη μνήμη των συμμετεχόντων και αφορούν προηγούμενες δεκαετίες.

Αιτιολόγηση και σπουδαιότητα της έρευνας

Η διεξαγωγή της παρούσας έρευνας προέκυψε μέσα από τις υποχρεώσεις μας στο πλαίσιο του προγράμματος κατάρτισης-επιμόρφωσης δασκάλων παραδοσιακού χορού, στο οποίο συμμετέχουμε. Παράλληλα, ήταν και η δική μας εσωτερική ανάγκη για εμβάθυνση στο θέμα «τοπικός χορός και μουσική της Κύπρου μας» ευελπιστώντας στη διάσωση αλλά και διάδοσή τους.

Η παρούσα ερευνητική προσπάθεια είναι σημαντική και κρίνεται απαραίτητη διότι παρουσιάζει ενδιαφέρον τόσο για τους ερευνητές όσο και την τοπική κοινωνία με την οποία ασχολείται. Επιπρόσθετα, τα αποτελέσματά της μπορεί να αποτελέσουν υλικό για άτομα που ασχολούνται με το θέμα της λαογραφίας στην Κύπρο και όχι μόνο, όπως επίσης και για όσους ασχολούνται με το αντικείμενο της μελέτης του παραδοσιακού χορού στην Κύπρο και γενικότερα στον ελλαδικό χώρο. Υπάρχουν μαρτυρίες που αναδεικνύουν τη μουσικοχορευτική παράδοση των χωριών Κοιλάνι και Καλό Χωριό, την οποία παράδοση σκοπεύουμε να τεκμηριώσουμε.

ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Κοιλάνι

Το γραφικό χωριό Κοιλάνι είναι χτισμένο κοντά στη δυτική όχθη του ποταμού Κρύου (παραπόταμος του ποταμού Κούρη) σε υψόμετρο 820 μέτρων. Ψηλές βουνοκορφές προβάλλουν από όλες τις πλευρές του χωριού, προσθέτοντας μια μοναδική ομορφιά στο βουνίσιο τοπίο. Βρίσκεται 36 χιλιόμετρα βορειοδυτικά της Λεμεσού.

Η ύπαρξη του χωριού από τα αρχαία χρόνια επιβεβαιώνεται μέσα από τους τάφους οι οποίοι ανευρέθηκαν στην περιοχή και πιθανολογείται από τους αρχαιολόγους ότι ανήκουν στους Ελληνιστικούς χρόνους (Κάτζη, 2005). Το Κοιλάνι έχει ιδανικές εδαφολογικές συνθήκες για καλλιέργεια αμπελιών αλλά και οπωροφόρων δέντρων, όπως μηλιές, αχλαδιές, αμυγδαλιές, ελιές και εσπεριδοειδή. Τα αμπέλια τα οποία καλλιεργούνται στο Κοιλάνι ανήκουν κυρίως στις οινοποιήσιμες ποικιλίες, οι οποίες έχουν καταταχθεί στην κατηγορία των «εκλεκτών» ποικιλιών με ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα κρασοχώρια της επαρχίας Λεμεσού. Εκτός από τα παράγω-

γα σταφυλιών (σταφίδες, κκιοφτέρκα, παλουζέ, έψημα, πορτός, σιουσι-ούκκος, ζιβανία) που παράγονται στο Κοιλάνι, το χωριό είναι επίσης γνωστό για τα αρωματικά «αρκατένα» του, καθώς και για τα «γλυτζιστά» του.

Στο Κοιλάνι λειτουργεί το Μουσείο Αμπέλου, όπως και τέσσερα οινοποιεία φημισμένα για το κρασί που φτιάχνουν.

Καλό Χωριό

Το Καλό Χωριό Λεμεσού είναι ένα όμορφο χωριό που βρίσκεται 21 χιλιόμετρα βόρεια της Λεμεσού στις παρυφές του Τροόδους. Για να φτάσει κανείς στο Καλό Χωριό από τη Λεμεσό πρέπει να πάρει τον δρόμο Λεμεσού Αγρού μέσω της Αγίας Φυλάξεως. Μετά από 20 λεπτά οδήγηση και, αφού περάσει τα χωριά Παλώδια, Παραμύθα και το δάσος της Αγίας Παρασκευής, φτάνει στο Καλό Χωριό. Το χωριό μοιάζει να είναι κουρνιασμένο ανάμεσα στους λόφους που το περιτριγυρίζουν στα βόρεια και την πυκνή βλάστηση που βρίσκεται στα νοτιοανατολικά. Ο επισκέπτης μπορεί εύκολα να αντιληφθεί τα άμπολλα αμπέλια που βρίσκονται γαντζωμένα στους λόφους και προσδίδουν στο χωριό έναν ξεχωριστό χαρακτήρα.

Η ιστορία και η ευρύτερη εξέλιξη του χωριού είναι άρρηκτα συνυφασμένη με το γλυκό κρασί που παράγεται από τους αμπελώνες του, την Κουμανταρία. Η ιστορία της κουμανταρίας συμβάλλει στη δημιουργία κουλτούρας κεφιού και διασκέδασης στο Καλό Χωριό. Στο χωριό έχουν γεννηθεί σημαντικοί μουσικοί, τραγουδιστές και χορευτές που δίνουν μια διαφορετική νότα σε κάθε γλέντι που γίνεται στο χωριό ή στην περιοχή. Πολλοί υποστηρίζουν ότι αυτό δεν είναι άσχετο με την κουμανταρία και τη ζιβανία που παράγονται από το μόχθο των Καλοχωριτών και συντροφεύουν την κάθε τους εκδήλωση. Βλέπετε, η μουσική και ο χορός είναι ριζωμένα στην ψυχή του Κύπριου και απλά περιμένουν μια σπίθα για να φουντώσουν.

Κυπριακός παραδοσιακός χορός

Σύμφωνα με τη Λουτζάκη (2008), η «μελέτη του χορού αφορά πολλούς κλάδους, κινησιολογία, τέχνη, ιστορία, κοινωνιολογία» (σ. 13) και άλλες. Συνεπώς ο χορός είναι κάτι πολύ περισσότερο από μία απλή γνώση. Ο χορός είναι βίωμα και η επιστήμη περί χορού έχει πολύ περισσότερα να προσφέρει από απλές γνώσεις. Περιλαμβάνει όλα όσα προϋποθέτει το να βιώνεις

κάτι, δηλαδή αξίες, γνώσεις, στάσεις, δεξιότητες, συμμετοχή και ευαισθητοποίηση. Κατ' επέκταση, η επιστήμη περί χορού βοηθά και στην καλύτερη κατανόηση του χορού αλλά και των ανθρώπων που βιώνουν τον χορό.

Παρατηρώντας τον τρόπο ζωής στην Κύπρο και συνομιλώντας με τους ανθρώπους, είναι ξεκάθαρο ότι οι μεγάλες αλλαγές στον τρόπο ζωής των κατοίκων της Κύπρου διαδραματίστηκαν κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και ειδικότερα μετά την ανεξαρτησία αλλά και την τουρκική εισβολή του 1974. Η ισχυρή πολιτιστική επιρροή της αγγλικής κουλτούρας και ο πόνος των συνεπειών που ακολούθησαν την τουρκική εισβολή, είχαν αρνητική επίδραση στη διατήρηση και μετάδοση των παραδόσεων της Κύπρου και γενικότερα στον τρόπο ζωής. Από τον κυκεώνα αυτόν δυστυχώς δεν γλύτωσε ο κυπριακός χορός.

Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία (Ιακωβίδης, 1988, Ένωση Κυπρίων Νομού Αχαΐας, 2012), μέχρι και το 1970 περίπου, «οι Κύπριοι χόρευαν κυρίως στα 'τραπέζια' (γλέντια) του γάμου, στις διάφορες διασκεδάσεις (πανηγύρια, γιορτές), όπως επίσης τα βράδια σε καφενεία, στ' αλώνια ή όπου αλλού μαζεύεται μία παρέα. Η γυναίκα, λόγω των κοινωνικών συνθηκών, χόρευε λιγότερο (κυρίως στον γάμο). Ο βασικός χορός για τους άντρες και τις γυναίκες είναι ο *καρτσιλαμάς* (αντικριστός χορός). Ο *καρτσιλαμάς* αποτελείται από μία σειρά χορών με μικρές διαφορές από ζευγάρι σε ζευγάρι, από περιοχή σε περιοχή. Οι χοροί αυτοί, που στην ουσία αποτελούν φάσεις ενός συνόλου, καθιερώθηκε να αναφέρονται ως *καρτσιλαμάς* ή *πρώτος*, *δεύτερος*, *τρίτος*, *τέταρτος*, *πέμπτος* ή *μπάλος*, που συμπληρώνονται από άλλους χορούς, όπως *συρτός*, *ζεϊμπέκικος*, *μάντρα*. Το γλέντι συνηθίζεται να τελειώνει με τον πανελλήνιο *καλαματιανό*, που δίνει την ευκαιρία σε όλους να συμμετάσχουν χορεύοντας σε κύκλο. Οι κυπριακοί χοροί είναι κυρίως αντικριστοί, που τους χορεύουν αποκλειστικά δύο άτομα (μόνο άντρες ή μόνο γυναίκες), και ατομικοί χοροί δεξιοτεχνίας στους άντρες, που πολλές φορές χορεύονται σε συνδυασμό με κάποιο εξάρτημα (δρεπάνι, μαχαίρι, «τατσία» και ποτήρι)» (Ιακωβίδης, 1999, σ. 22).

Ο παραδοσιακός χορός της Κύπρου εμπεριέχει το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, το οποίο είναι βασικό χαρακτηριστικό του. «Όμως, πρέπει να σημειωθεί ότι ο αυτοσχεδιασμός και η ελευθερία που έχει ο χορευτής 'να κάμνει τα δικά του γίνονται μέσα σε αυστηρό στις κρίσεις του για υπερβολές κοινωνικό περίγυρο» (Ιακωβίδης, 1999, σ. 22). Ο αυτοσχεδιασμός

οδηγεί τον θεατή, έστω και άθελά του, στη σύγκριση και τον χορευτή στον ανταγωνισμό. Λόγω του ότι μόνο δυο άτομα χορεύουν στους παραδοσιακούς χορούς της Κύπρου, είναι αρκετές φορές δύσκολο μέχρι και αδύνατο να βγεις να χορέψεις και να είσαι εκτεθειμένος με όλα τα βλέμματα στραμμένα πάνω σου.

Αρχές της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου την οποία εξετάζουμε, δηλαδή 1950 περίπου, ο ρόλος του άντρα-πατέρα δέσποζε σε όλες τις εκδηλώσεις. Αυτός ήταν ο αρχηγός που διεύθυνε και διοικούσε τα πάντα, υπεράσπιζε την τιμή και τα συμφέροντα της οικογένειας. Αυτός είχε τον πρώτο και τελευταίο λόγο για κάθε τι. Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια αλλά και στην κοινωνία ήταν κατώτερη. Ο ρόλος της ήταν να υφαίνει, να πλέκει, να κάνει τις δουλειές του σπιτιού και να φροντίζει τα παιδιά της. Συνεπώς, υπάρχουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που κάνουν τους αντρικούς χορούς να ξεχωρίζουν από τους γυναικείους, όπως για παράδειγμα το ύφος. Ενώ οι αντρικοί χοροί είναι εύθυμοι και ζωηροί με καθίσματα και κτυπήματα και γενικά μεγάλες κι έντονες κινήσεις και φιγούρες, οι γυναικείοι είναι συνεσταλμένοι, σοβαροί με απλές, μικρές κινήσεις και οι κοπέλες πάντα χαμηλοβλεπούσες. Παρατηρώντας τα χέρια και μόνο, στους άντρες είναι ανοικτά και τεντωμένα στα πλάγια με ζωηρή κίνηση, ενώ στις γυναίκες είναι λυγισμένα με περιορισμένες κινήσεις. Μη ξεχνώντας περαιτέρω, ότι υπάρχουν και περιοχές όπου τα χέρια είναι ακίνητα, εντελώς αφημένα δίπλα στο σώμα. Το κυριότερο όμως χαρακτηριστικό είναι ότι οι άντρες χορεύουν *χωριστά* από τις γυναίκες. Εκτός από τον χορό του αντρογύνου, δεν υπάρχουν άλλοι μικτοί χοροί (Ιακωβίδης, 1999· Πρωτοπαπά, 2008).

Αξιοσημείωτο από την ανασκόπηση βιβλιογραφίας είναι και η αναφορά περί αλλοίωσης της παράδοσης, λόγω της «αυθαιρεσίας, ανακρίβειας και παραμυθολογίας» (Ιακωβίδης, 2009, σ. 86) οι οποίες υπάρχουν γύρω από τους τοπικούς χορούς. Η «διδασκαλία», του χορού, οι τοπικοί διαγωνισμοί δεξιοτεχνίας κι οι επιδράσεις από χορευτικά συγκροτήματα του εξωτερικού θεωρούνται ως βασικοί παράγοντες της αλλοίωσης των χορών.

Κυπριακή παραδοσιακή μουσική

Λαοί με βαθιές ρίζες, όπως ο ελληνικός, διατήρησαν μέσα στους αιώνες που πέρασαν την παραδοσιακή τους μουσική. Έτσι και η Κύπρος, κομμάτι του ελληνισμού και καθόλα επηρεασμένη από αυτόν, διατήρησε μέσα

στους αιώνες, από τα πανάρχαια χρόνια, και τη δική της μουσική κληρονομιά. Στην προσπάθεια διατήρησης αυτής της κληρονομιάς, ο κυπριακός λαός είχε να αντιμετωπίσει διάφορους κατακτητές: Πέρσες, Φοίνικες, Πτολεμαίους, Ρωμαίους, Φράγκους, Ενετούς, Τούρκους, Άγγλους, οι οποίοι, όμως, δεν μπόρεσαν να αλλοιώσουν τον πολιτισμό του που τον διατήρησε αλώβητο δια μέσου των αιώνων.

Ο Όμηρος περιγράφει διαγωνισμούς ασμάτων ανάμεσα σε άλλους διαγωνισμούς (χορών, αθλημάτων) που διεξάγονταν στις λατρευτικές γιορτές στο όνομα της Θεάς Αφροδίτης, τα «Αφροδίσια». Σήμερα συνεχίζεται η γιορτή του Κατακλυσμού όπου, ανάμεσα σε άλλα, πραγματοποιούνται διαγωνισμοί «τσιαττιστών» και που έχει τις ρίζες της στα «Αφροδίσια». Οπωσδήποτε, υπήρξαν κάποιες επιρροές από τους πιο πάνω κατακτητές, όμως οι Κύπριοι διατήρησαν την ελληνικότητά τους, απορρίπτοντας ξενόφερτα στοιχεία που θα επηρέαζαν σημαντικά την ταυτότητα της παραδοσιακής τους μουσικής, όσον αφορά κυρίως στα μουσικά όργανα, αφού διατηρήθηκαν έως σήμερα ο ταμπουράς, το πιθκιαύλι και η ταμπουτσιά (Ζαρμάς, 1999).

Η κυπριακή παραδοσιακή μουσική διαδόθηκε από στόμα σε στόμα, από τη φωνή στο σφύριγμα, από τη φλογέρα στη θαμπούρα ή πανδουρίδα, μέσα από τις κοινωνικές και θρησκευτικές τελετές του λαού. Στο πέρασμα των αιώνων, η κυπριακή παραδοσιακή μελωδία χρειαζόταν τη συνοδεία πολυφωνικού οργάνου, έτσι προστέθηκε το λαούτο και αργότερα το σολιστικό βιολί (Ζυμαράς, 2009).

Μουσικά όργανα

Όπως εύκολα μπορεί κάποιος να αντιληφθεί διαβάζοντας την πιο πάνω ιστορική εξέλιξη, τα λαϊκά μουσικά όργανα, που μαζί με την φωνή του Κύπριου τραγουδιστή αποτελούν τους φορείς της Κυπριακής Παραδοσιακής Μουσικής είναι βασικά το πιθκιαύλι, το βιολί και το λαγούτο (Ανωγειανάκης, 1999). Τα όργανα αυτά διατηρούνται μέχρι και τις μέρες μας και έχουν συνοδεύσει τους καημούς, τα γλέντια και τους γάμους των Κυπρίων στη διάρκεια του χρόνου. Το καθένα έχει τη δική του ξεχωριστή σημασία και κυριαρχεί ανάλογα με την περίπτωση.

Εκτός από τα πιο πάνω μουσικά όργανα, στα χρόνια του Μεσοπολέμου συναντούμε στην Κύπρο το σαντούρι, την αρμόνικα και το κλαρίνο. Τα

όργανα αυτά αποτελούν την «Κομπανία». Η Κομπανία έχει συνήθως ξένους οργανοπαίκτες, κυρίως από την Ελλάδα. Δεν θεωρείται όμως μέρος της κυπριακής δημοτικής μουσικής και απευθύνεται κυρίως στον ακροατή που ζητούσε νεότερα λαϊκοφανή τραγούδια και μουσική από την γειτονική Ανατολή (Ανωγειανάκης, 1999).

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Άτομα

Η επιλογή των πληροφορητών έγινε με κριτήριο ότι «γνωρίζουν πολύ καλά το θέμα της έρευνας» και είχαν «διάθεση και χρόνο να δώσουν πληροφορίες» (Ζέρβας, 2012). Τα μέλη της ερευνητικής ομάδας διατηρούσαν καλές σχέσεις με κατοίκους και από τα δυο χωριά, γεγονός το οποίο επέτρεψε την σχετικά εύκολη πρόσβαση (Research Methods in Education - στο εξής RMIE). Βέβαια, πολλά ήταν τα βήματα τα οποία χρειάστηκαν να πραγματοποιηθούν έως ότου έλθει εις πέρας η έρευνα, όπως για παράδειγμα μια αρχική συνάντηση με όλους τους εμπλεκόμενους ξεχωριστά, για να εξηγήσουμε την έρευνα. Διευκρινίστηκε η εστίαση της έρευνας και η εμπιστευτικότητα του έργου, αν το επιθυμούσαν, εξασφαλίστηκε. Επίσης, καθορίστηκε τι θα περιλαμβάνει η συμμετοχή τους και το ότι έχουν το δικαίωμα να αποχωρήσουν από τη μελέτη ανά πάσα στιγμή. Ευτυχώς, οι πληροφορητές ήταν θετικοί και πρόθυμοι να συνεργαστούν μαζί μας. Οι πηγές της συλλογής δεδομένων ήταν:

Κοιλάνι: Μιχαλάκης Γιασεμίδης (έπαιξε βιολί), Μαρούλα Γιασεμίδου-Κάτζη (πληροφορήτρια), Ζωή Σοφοκλέους (χόρευε), Αρεστής Δημητρίου (χόρευε), Θεμιστοκλής Ναθαναήλ (πληροφορητής).

Καλό Χωριό: Πανίκος (Παναής) Κυπριανού (έπαιξε λαούτο και χόρευε), Πανίκος Κακόψητος (χόρευε).

Διαδικασία

Τα βασικά βήματα (διαδικασία) της μεθοδολογίας μας είναι τα ακόλουθα:

- Προκαταρκτική έρευνα για πιθανούς πληροφορητές
- Ενημέρωση, παρουσίαση και επεξήγηση της έρευνας στους πληροφορητές

- Εξήγηση τού τι η συμμετοχή τους θα περιλαμβάνει και το δικαίωμά τους να αποσυρθούν αν το θελήσουν αργότερα
- Εξασφάλιση της τήρησης της ανωνυμίας και της εμπιστευτικότητας κατά τη διάρκεια της έρευνας (αν αυτό ζητηθεί από τους συμμετέχοντες)
- Απόκτηση συγκατάθεσης των συμμετεχόντων
- Εφαρμογή ποιοτικής ερευνητικής προσέγγισης
- Συλλογή δεδομένων.

Η ποιοτική ερευνητική προσέγγιση εφαρμόστηκε σε αυτή την έρευνα, επειδή ασχολήθηκε με τις αντιλήψεις, τις στάσεις των ανθρώπων, τη συμπεριφορά και τις εμπειρίες (Arthur, Bennett, Cartwright, Newton, 2005, σ. 38). Προσπαθήσαμε να ξεδιαλύνουμε καταστάσεις και να κατανοήσουμε λεπτομερώς τα ερευνητικά προβλήματα (Ζέρβας, 2012). Η συγκεκριμένη έρευνα αποτελεί *μελέτη περίπτωσης*, δεδομένου ότι ο αριθμός των συμμετεχόντων είναι μικρός και διότι παρέχει πιο λεπτομερή στοιχεία σχετικά με τα ερωτήματα τα οποία τέθηκαν, καθώς και ένα μεγαλύτερο πεδίο για τον έλεγχο της εγκυρότητας των δεδομένων αυτών (RMIE, 115). Η μελέτη προχώρησε με πρωτογενείς πηγές μέσα από το παράδειγμα ανθρώπων σε πραγματικές καταστάσεις (Denzin & Lincoln, 2000).

Εργαλεία καταγραφής

Λόγω στενών χρονικών πλαισίων η μοναδική μεθοδολογία που ακολουθήθηκε ήταν οι ημι-δομημένες συνεντεύξεις, επειδή μπορούν να είναι ευέλικτες και επίσης προσαρμόζονται στην προσωπικότητα και τις περιστάσεις του ατόμου σε συνέντευξη. Οι συνεντεύξεις αυτές πραγματοποιήθηκαν στο φυσικό περιβάλλον των ερωτηθέντων έτσι ώστε το όλο σκηνικό να μην επηρεαστεί πολύ. Περαιτέρω, «σχεδιάστηκαν να είναι κοντά σε χαρακτήρα *casual* συνομιλίας» (RMIE, σ. 14). Συνεπώς, μια ευχάριστη ατμόσφαιρα δημιουργήθηκε, η οποία επέτρεψε τον σχολιασμό των ειδικών θεμάτων της έρευνας σε βάθος (Arthur, et. al., σ. 26)

Σε όλες τις συνεντεύξεις προσυμφωνήθηκε η ύπαρξη μαγνητοφώνου και κάμερας οπτικογράφησης για καταγραφή, με αδόμητη αλλά συστηματική παρατήρηση κατά τη στιγμή της ομιλίας, «σημεία ενδιαφέροντος, όπως αυτά συμβαίνουν» (RMIE, σ. 210). Η παρατήρηση είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος για να πάρει ο ερευνητής την αυθεντική εικόνα τού

τί πραγματικά θέλει να εκφράσει ο πληροφορητής με τον τρόπο «βλέπω και ακούω» (Bruce, 1995), επειδή μερικές φορές οι ερωτηθέντες παρέχουν κοινωνικά αποδεκτές απαντήσεις, οι οποίες όμως συχνά δεν είναι έγκυρες.

Όλες οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν στον τόπο διαμονής των πληροφορητών και η διάρκειά τους ήταν περίπου 2-2:30 ώρες, εκτός από τη συνέντευξη του κ. Γιασεμίδη, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Λεμεσό, στο σπίτι όπου διαμένει η αδελφή του. Οι συνεντεύξεις των Μιχαλάκη Γιασεμίδη, Μαρούλας Γιασεμίδου-Κάτζη και Πανίκου Κυπριανού, πραγματοποιήθηκαν τον Οκτώβριο και Δεκέμβριο του 2012. Οι συνεντεύξεις των Ζωής Σοφοκλέους, Αρεστή Δημητρίου και Θεμιστοκλή Ναθαναήλ πραγματοποιήθηκαν τον Απρίλιο του 2013. Η συνέντευξη του Νίκου Κακόμητου ολοκληρώθηκε τον Νοέμβριο του 2014. Σε όλες τις συνεντεύξεις χρησιμοποιήθηκε μαγνητόφωνο τύπου SONY, IC RECORDER ICD-PX820, κάμερες οπτικογράφησης τύπου JVC Everio GZ-MG130 και SONY DSC-DCR DVD 306E, φωτογραφική SONY DSC-HX1 καθώς επίσης και tablet IPAD.

Τα ευρήματα από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας μάς βοήθησαν στην προετοιμασία των ερωτήσεων για τις συνεντεύξεις αποτελεσματικά. Μια ομάδα από φίλους μάς βοήθησε να χρησιμοποιήσουμε ακριβείς και σωστές λέξεις στα ερωτήματα με μια λογική ακολουθία (RMIE). Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης επικεντρωθήκαμε σε αυτό το οποίο έλεγε ο πληροφορητής. Προσπαθήσαμε να διεισδύσουμε σε αυτό το οποίο πραγματικά ήθελε να πει, ακούγοντας με προσοχή, χωρίς διακοπές, μεταφέροντας ταυτόχρονα σε αυτό το άτομο ότι για εμάς, ως ερευνητές, ήταν πολύ σημαντικό.

Οι συνεντεύξεις σχεδιάστηκαν, δοκιμάστηκαν και καταγράφηκαν, διαδικασία η οποία αποδείχτηκε χρονοβόρα μεν, αναγκαία δε. Όλο το υλικό διαβάστηκε ξανά και ξανά, «καθώς νέα στοιχεία προέκυπταν σε κάθε εξέταση» (Arthur, et. al., 2005, σ. 36). Για την ομαδοποίηση των στοιχείων χρησιμοποιήθηκαν μαρκαδόροι διαφορετικών χρωμάτων.

Ο συνδυασμός της μεθόδου των ημι-δομημένων συνεντεύξεων με τα εργαλεία, μαγνητόφωνο και κάμερα οπτικογράφησης, επέτρεψαν «πληρέστερη καταγραφή των ερωτηθέντων» (RMIE, σ. 66). Στόχος ήταν η γενική εικόνα, έτσι καταγράψαμε εμπειρίες, αισθήματα, γνώσεις και απόψεις (Ζέρβας, 2012). Στοιχεία τα οποία αύξησαν τις πιθανότητες της «ακρίβειας, πέτυχαν τη διασταύρωση πληροφοριών και πρόσθεσαν δύναμη στην έρευνα» (RMIE, σ. 67).

Ηθικά ζητήματα

Τα ήθη και τα πρότυπα της προσωπικής και επαγγελματικής συμπεριφοράς τηρήθηκαν (Arthur, et. al., 2005) κατά την εκτέλεση του ερευνητικού έργου, δεδομένου ότι υπάρχει μια αλληλεπίδραση με μια ποικιλία ανθρώπων, είτε άμεσα είτε έμμεσα. Ηθικά ζητήματα όπως: εμπιστοσύνη, διαφάνεια, ιδιοκτησία, επηρεάζουν τους ερευνητές και όλους τους συμμετέχοντες. Συνεπώς, έπρεπε να αντιμετωπιστούν πριν από την έναρξη της έρευνας. Ιδιαίτερα η ανάγκη να εξασφαλιστεί η ενημερωμένη συγκατάθεση της συμμετοχής όλων των πληροφορητών. Η αξιοπιστία, η ειλικρίνεια, ο σεβασμός των ανθρώπων που εμπλέκονται και ο σεβασμός της αλήθειας ήταν εμφανής σε όλο το έργο. Κάθε ιδιωτική συμμετοχή ή συμβολή στην έρευνα αναγνωρίστηκε. Δεν θίχτηκαν οι συμμετέχοντες λόγω της συμμετοχής τους στην έρευνα. «Η ηθική του σεβασμού για το πρόσωπο, τη γνώση, τις δημοκρατικές αξίες και την ακαδημαϊκή ελευθερία, καθώς και η ηθική των υπευθυνοτήτων προς τους συμμετέχοντες» είναι αρχές (British Educational Research Association 'Revised Ethical Guidelines for Educational Research, 2004, σ. 5), οι οποίες χαίρουν μεγάλης εκτίμησης απ' όλους τους ερευνητές της συγκεκριμένης εργασίας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο τα δεδομένα συζητήθηκαν με τους ανθρώπους που παρατηρήθηκαν και αυτό βοήθησε στην προβολή διαφορετικών ερμηνειών των δεδομένων και συνέβαλε σημαντικά στον περιορισμό της υποκειμενικότητας.

Παρόλα αυτά, κατά τη διαδικασία υπήρξαν προβλήματα που δύσκολα ξεπεράστηκαν, όπως λόγου χάρι η προκατάληψη. “Η προκατάληψη είναι σφάλμα το οποίο προκύπτει όταν αφήνουμε τις αξίες και τις προσδοκίες μας να χρωματίσουν τον τρόπο με τον οποίο διεξάγεται η έρευνα” (RMIE, σ. 143). Η προκατάληψη μπορεί να εισέλθει σε οποιοδήποτε στάδιο της έρευνας. Έτσι η προσπάθειά μας ήταν να αποφευχθεί μια τέτοια περίπτωση. Αποφύγαμε λοιπόν να εισάγουμε τη δική μας άποψη μέσα από ερωτήσεις, παρεμβάσεις ή αντιδράσεις (Ζέρβας, 2012). Εξάλλου, το να “ευνοείται ένα πράγμα εις βάρος του άλλου” (RMIE, σ. 143) δεν παρέχει έγκυρα και αξιόπιστα στοιχεία.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ – ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Τα αποτελέσματα της παρούσας καταγραφής παρουσιάζονται στους παρακάτω πίνακες. Αριστερά είναι οι ερωτήσεις και δεξιά οι απαντήσεις με ανάλυση περιεχομένου και σχόλια των συγγραφέων.

Α. Ποιες ήταν οι ιδιαιτερότητες των παραδοσιακών χορών στις κοινότητες Κοιλάνι και Καλό Χωριό;

1. Πώς χόρευαν τους παραδοσιακούς χορούς στις κοινότητες Κοιλάνι και Καλό Χωριό;

Οι χοροί στα δύο χωριά ήταν καθαρά αντρικοί ή γυναικείοι «...αθρωπινόι τζαι γεναιτζίσιμοι» (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης και Μαρούλα, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής, καταγραφή 5-Νίκος). Εξαίρεση είχαμε στον γάμο, στον χορό του αντρούνου, που χόρευαν μαζί ο γαμπρός και η νύφη τον τρίτο γυναικείο αντικριστό. Ο βιολάρης έπαιζε διάφορα μουσικά κομμάτια και οι χορευτές ανάλογα με το κομμάτι και το κέφι έμπαιναν και τα χόρευαν. Μερικές φορές έδιναν και παραγγελιές. Οι άντρες χόρευαν τους χορούς αντικριστά με καμαρωτό και λεβέντικο τρόπο χωρίς να καμπουρώνουν, να κοιτάζουν κάτω αλλά ούτε και άφηναν τα χέρια να πέφτουν χαμηλά. Χόρευαν με την ψυχή τους. Ανάλογα με την ικανότητά τους αυτοσχεδίαζαν και έκαναν διάφορες φιγούρες. Έκαναν σταυρώματα στα πόδια και ένας πληροφορητής μας, ο Παναής, μας είπε ότι είχε την ικανότητα να κάνει σταυρώματα και με τα δύο πόδια χωρίς να χάνει τα πόδια του. Συχνά είχαν τα ζευγάρια τους αλλά τύχαινε να χορέψουν και με όποιον/όποια βρισκόταν εκεί (καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής, καταγραφή 5-Νίκος). Συνήθως, κατά την εξέλιξη του χορού, συνεννοούνταν για το πώς θα χορέψουν (καταγραφή 4^α-

Αρεστής, καταγραφή 3-Ζωή, Αμαλία Νικολάου στο Κατσουνωτού 1992). Δεν έκαναν χορογραφίες, απλά κρατούσαν μία ισορροπία στον χορό. Για παράδειγμα, όταν ο ένας έκανε φιγούρες, ο άλλος τον περίμενε, ήταν απέναντι του και φρόντιζε να μην κτυπήσουν μεταξύ τους.

Εξαιρετικά σημαντικό για τους πληροφορητές, και από τα δύο χωριά, είναι το γεγονός ότι χόρευε πάντα ένα ζευγάρι και ότι έπρεπε να τελειώσει με όλους τους χορούς το πρώτο ζευγάρι για να είναι κοινωνικά επιτρεπτό να ξεκινήσει χορό το επόμενο (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης και Μαρούλα, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής), είτε ήταν άντρες είτε ήταν γυναίκες. Μοναδική περίπτωση και στις 2 κοινότητες για εμπλοκή τρίτου ατόμου κατά τη διαδικασία της επιτέλεσης των χορών ήταν στον συρτό. Εκεί υπήρχε η επιλογή να «τραβήσουν» κι άλλο άτομο να χορέψει μαζί τους (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης και Μαρούλα, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). Υπάρχει αναφορά ότι στο Καλό Χωριό σε σπάνιες περιπτώσεις, μπορούσαν να μπουν ταυτόχρονα και 3-4 ζευγάρια στην πίστα μαζί για να χορέψουν (καταγραφή 5-Νίκος). Αυτό, όμως, δεν επιβεβαιώνεται από τον άλλο πληροφορητή του Καλού Χωριού, ο οποίος τονίζει ότι αυτό συνέβαινε πάρα πολύ σπάνια μετά το 1974. (καταγραφή 1-Παναής).

Οι πληροφορητές μας θεωρούν ότι ο συγχρονισμός από τα συγκροτήματα «έν' όπως τους στρατιώτες που κάνουν παρέλαση» (καταγραφή 1-Παναής) και ότι ο καθένας τους «όπως θέλει χορεύει.

Ἐν πάσιν πᾶ' στο βκιολίν» (καταγραφή 4^α-Αρεστής). Οι πιο πάνω απόψεις των πληροφορητῶν μας υποστηρίζονται και από τον Ιακωβίδη (1999), ο οποίος λέει πως η ισοπέδωση της κίνησης και του ύφους με συγχρονισμένες κινήσεις από πολλά ζευγάρια αλλοιώνει ολόκληρη τη μορφή και το πνεύμα του κυπριακού χορού γενικά.

Σύμφωνα με τον Παναή, στο Καλό Χωριό (καταγραφή 1) τον πρώτο αντρικό αντικριστό τον χόρευαν χωρίς καθίσματα, ενώ στον δεύτερο αντικριστό έκαναν έντονα καθίσματα. Τον τρίτο αντικριστό τον χόρευαν σαν τον συρτό. Ενώ σύμφωνα με τον Αρεστή (καταγραφή 4^α) και τον Θεμιστοκλή (καταγραφή 4β) από το Κοιλάνι, υπήρχαν άλλες φιγούρες στον πρώτο αντρικό αντικριστό, άλλες στον δεύτερο κι άλλες στον τρίτο. Πιστεύουν ότι ο πρώτος και ο τρίτος μοιάζουν αλλά οι φιγούρες του τρίτου είναι γρηγορότερες. Σε όλους τους αντρικούς αντικριστούς είχαν τα χέρια οριζόντια με λυγισμένους τους αγκώνες και κτυπούσαν ρυθμικά τα δάχτυλα.

Μαντίλι κρατούσαν μόνο στον συρτό. Στο Καλό Χωριό ο Νίκος αναφέρει ότι «στον συρτό τον πολιτικό κρατούσαμε μαντίλι για φιγούρα». Παράλληλα, τονίζει ότι στο χωριό χορευόταν και ο συρτός χορός Αζίζιές (καταγραφή 5). Στους χορούς επιδεξιότητας (δρεπάνι, τατσιά, καντήλα) και στο ζειμπέκικο χόρευαν ατομικά και όχι σε ζευγάρια. Ατομικός ήταν και για το Καλό Χωριό ο χορός μάντρα για τον οποίο έχουμε αναφορά ότι τον χόρευαν κρατώντας μία βέργα. Αντίθετα, στο χωριό Κοιλάνι (καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής), χορευόταν από ένα ζευγάρι και «ήταν χαλαρός χορός σαν να εξηποστέκεσουν»

(καταγραφή 4^α-Αρεστής). Στον χορό μάντρα κάνει επίσης, αναφορά η Πρωτοπαπά (2008, σελ. 98) λέγοντας ότι «οι αθρόωποι εχορεύκαν την μάντραν» και στο χωριό Λυθροδόνα, αποδεικνύοντας ότι ο χορός αυτός χορευόταν και σε άλλες κοινότητες της Κύπρου.

Στο ζεϊμπέκικο έκαναν έντονα καθίσματα και πολλά κοψίματα, ενώ προσπαθούσαν να είναι πάντα πάνω στο ρυθμό, αφού σε αντίθετη περίπτωση φαινόταν το λάθος τους. Τον χορό αυτό τον θεωρούσαν τον πιο λεβέντικο (καταγραφή 1, Παναής).

Στο χωριό Κουλάνι υπήρχε ακόμη ένας αντρικός χορός, ο «μαύρικός». Ο «μαύρικός» ήταν ατομικός χορός λίγο αστείος (καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4α-Αρεστής). «Εχόρευκεν ένας τζι εκράταν μιν μαντιλιάν του ώμου τζι εχόρευκεν τζι έκαμνεν ορισμένες κινήσεις, εβάλλαν τζαι καντήλες πάνω στην τζεφαλήν, άλλοι εβάλλαν δκυο, άλλοι εβάλλαν μιν, εξαρτάται, όσες εμπόρες. Επήαιννες έτσι σιγά-σιγά» (καταγραφή 4α-Αρεστής). Ήταν χορός τον οποίο δεν χόρευαν πολλοί, υπήρχε ειδικός. «Ναι, είσεν ειδικός, σαν τον μαύρικον, εχόρευκεν τον ο Δημητράκης ο Μασιαούτας, κανέναν άλλον 'εν εμπόρεν να τον χορέψει» (καταγραφή 4α-Αρεστής). Ειδικότερα για τις κινήσεις του συγκεκριμένου χορού, μας είπαν ότι «επηαίνναν έτσι σαν τον φονιάν τζι έκαμνεν τα μμάθκια του ήταν άγριος χορός, ασυμπάθιστος, πελλάρικος» (καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής).

Οι γυναίκες χόρευαν αντικριστούς σε ζευγάρια, συρτούς και τον καλαματιανό που θεωρείτο «γεναιτζίσιμος χορός» (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, καταγραφή 4^α-Αρεστής,

καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). Δεν έβγαιναν μόνες τους, αφού ντρέπονταν. Συχνά, σχεδόν πάντα, «...αν δε μας τραβούσαν δεν εβκαίναμεν» (καταγραφή 3-Ζωή, Νικολάου Αμαλία στο Κατσουνωτού, 1992), τις τραβούσαν για να χορέψουν. Δεν έκαναν έντονες κινήσεις και κοιτούσαν κάτω, αλλά ήταν σημαντικό να φοράνε τακούνι. Πίστευαν ότι τις βοηθούσε να χορέψουν καλύτερα, ειδικά στον πρώτο και τον τρίτο αντικριστό, όπου το πόδι τους «κοττά» (καταγραφή 3-Ζωή, Νικολάου Αμαλία στο Κατσουνωτού, 1992). Στον πρώτο αντικριστό χόρευαν με μικρές λεπτές κινήσεις φροντίζοντας να δείξουν τη σεμνότητά τους, όπως άρμοζε στην κλειστή κοινωνία που ζούσαν. Στο δεύτερο αντικριστό, στο χωριό Κοιλάνι οι γυναίκες συχνά χόρευαν δίπλα-δίπλα. Είχαν το ένα χέρι ψηλά, περίπου μέχρι το ύψος του ώμου, ενώ το άλλο ήταν κάποτε στη μέση και κάποτε κάτω δίπλα στο σώμα. Το χέρι το οποίο ήταν ψηλά έκανε πολύ μικρές κινήσεις και τα δάκτυλα ήταν μαζεμένα λες και θα έκαναν το σταυρό τους. Για το Καλό Χωριό δεν έχουμε καμία σχετική πληροφορία. Στον τρίτο αντικριστό κρατούσε η κάθε μία ένα διπλωμένο μαντίλι με τα δύο χέρια. Σύμφωνα με την Αμαλία Νικολάου, η μια χορεύτρια πήγαινε πίσω-πίσω και η άλλη χορεύοντας αντίκρυ της πήγαινε προς το μέρος της. «...Πααίννω εγώ πισωκώλιν, έρκεται τζείνη ομπρός» (Κατσουνωτού, 1992). Δεν υπάρχει πληροφορία και από τα δυο χωριά, για την ύπαρξη τέταρτου αντικριστού. Όσον αφορά τον συρτό στο χωριό Κοιλάνι χορευόταν από δυο κοπέλες, οι οποίες κρατούσαν μεταξύ τους ένα μαντίλι. Χόρευαν και οι δυο ταυτόχρονα κάνοντας φιγούρες τότε η μία τότε η άλλη και κάποτε μαζί.

	<p>Είναι σημαντικό εδώ να αναφερθεί ότι υπήρχε συνεννόηση μεταξύ τους καθώς χόρευαν σχετικά με το τι θα έκαναν και το πού θα πήγαιναν. Οι πληροφορίες, οι οποίες εντοπίστηκαν σχετικά με τον καλαματιανό στο χωριό Κοιλάνι, είναι ότι ήταν κατεξοχήν γυναικείος χορός, τον οποίο χόρευαν όλες οι κοπέλες μαζί. Αξιοσημείωτο γλωσσικά είναι το γεγονός ότι, κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας, στο χωριό Κοιλάνι κάποιοι πληροφορητές μας αναφέρθηκαν στον χορό καλαματιανό ως «καλαμαριανό» (καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής).</p>
<p>2. Πότε (κάτω από ποιες περιστάσεις) και γιατί χόρευαν στις κοινότητες αυτές;</p>	<p>Χόρευαν στους γάμους, τα πανηγύρια, σε διάφορες γιορτές, όπως το Πάσχα και η Καθαρή Δευτέρα αλλά και σε περιπτώσεις όπου υπήρχε λόγος για τον οποίο να διοργανωθεί «τραπέζι-γλέντι» σε κάποιο σπίτι, είτε συγγενικό είτε φιλικό (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης και Μαρούλα, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής, καταγραφή 5-Νίκος). Οι άντρες είχαν την ευκαιρία να χορέψουν επίσης στα καφενεία όπου διοργανώνονταν διάφορα γλέντια συνήθως αυθόρμητα και χωρίς χρονικούς περιορισμούς (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, Γιαννάκης Περικλέους και Κώστας Γιάννακας στο Κατσουνωτού 1992, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). Χαρακτηριστικά, ο κ. Νίκος αναφέρει ότι «Θυμάμαι ένα γλέντι το 1963 που κράτησε 24 ώρες. Ξεκινήσαμε στις 5 το απόγευμα και τελειώσαμε στις 5 το απόγευμα την άλλη μέρα» (καταγραφή 5). Χόρευαν για να διασκεδάσουν, να παρουσιάσουν τις ικανότητες τους στον χορό, αλλά και όσον αφορά τους νεαρότερους</p>

	<p>για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του αντίθετου φύλου επιδεικνύοντας τη λεβεντιά (άντρες) ή τη σεμνότητά τους (γυναίκες).</p>
<p>3. Πού χόρευαν;</p>	<p>Χόρευαν στους χώρους που ήταν ο γάμος (συνήθως στο σπίτι του γαμπρού ή της νύφης αλλά και στο προαύλιο του σχολείου), στα καφενεία, σε διάφορα σπίτια που γίνονταν γλέντια, όπως επίσης και στα πανηγύρια. «Έξω που την εκκλησίαν, στα καφενεία, στις αυλάες των σχολείων τζαι στα σπίθκια» (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης).</p>
<p>4. Ποιοι και τι χόρευαν;</p>	<p>Οι άντρες και οι γυναίκες χόρευαν χωριστά, κυρίως ζευγαρωτά και ένα ζευγάρι κάθε φορά. Περισσότερο και συχνότερα χόρευαν οι άντρες. Στους χορούς χόρευαν όλοι, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και επαγγέλματος. «...Οι σαν τωρά που ένας έν' πολιτικός μηχανικός τζαι ο άλλος έν' επιστήμονας». Στους χορούς ήταν όλοι ίσοι (καταγραφή 1-Παναής). Χόρευαν τους εξής χορούς:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Αντρικοί: <ol style="list-style-type: none"> 1. Πρώτος αντικριστός 2. Δεύτερος αντικριστός 3. Τρίτος αντικριστός 4. Μπάλος 5. Συρτός 6. Μάντρα 7. Ζεϊμπέκιος 8. Δρεπάνι 9. Τατσιά 10. Μασαίριν (Κοιλάνι) 11. Καντήλα (Κοιλάνι) 12. Μαύρικος (Κοιλάνι)

• **Γυναικείοι:**

1. Πρώτος αντικριστός
2. Δεύτερος αντικριστός
3. Τρίτος αντικριστός
4. Συρτός
5. Καλαματιανός

Ως αξιόλογοι χορευτές στα δύο χωριά θεωρούνταν:

A. Καλό Χωριό: Παναής Κυπριανού, ο Παυλός ο αδελφός του Βυρωνή, ο Χαραλάμπης, ο Αλέξανδρος ο Μάγκας, η Ηλέκτρα η γυναίκα του Παυλή (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 5-Νίκος).

B. Κοιλάνι: Ζωή Σοφοκλέους, Βαγγελιώ του Αρεστή, Αμαλία Νικολάου, Κατίνα Χαραλάμπους, Κώστας Γιάννακας, Κώστας Αγησίλαου, Αρεστής Δημητρίου, Δημήτρης Μαυρόνικου, Κυριάκος Γαβρίλη, ο Σαββίδης, ο Γιαννάκης Περικλέους, ο Πακταλιάς και ο Στασής (καταγραφή 2-Μιχαλάκης και Μαρούλα, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής).

Περαιτέρω, στα δυο χωριά τα οποία μελετούμε, χόρευαν και απτάλικά, ενώ από το 1950 και μετά χόρευαν ευρωπαϊκούς χορούς, όπως ταγκό, βαλς, φοξ και ρούμπα καθώς επίσης και πιο 'σύγχρονους' χορούς, όπως τσιφτετέλια και ζεϊμπέκι-κα από το σύγχρονο ελληνικό ρεπερτόριο. Αυτοί οι χοροί θεωρούνταν μοντέρνοι, ενώ τους παραδοσιακούς τους αποκαλούσαν «πρωτινούς» (δηλ. παλιούς-προγενέστερους) (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, Αμαλία Νικολάου στο Κατσουνωτού 1992, καταγραφή 3-Ζωή. Καταγραφή 5-Νίκος).

Β. Ποια ήταν η μουσική παράδοση στις προαναφερθείσες κοινότητες και πώς αυτή συνδεόταν με τον χορό και τον στίχο;	
1. Πότε έπαιζαν μουσική και για ποιους λόγους;	<p>Έπαιζαν μουσική με κάθε ευκαιρία για να γλεντήσουν και να ξεσκάσουν. Το έκαναν σε γλέντια που γίνονταν σε διάφορους χώρους στα χωριά, σε διάφορες εκδηλώσεις του εθιμικού κύκλου (π.χ. την Καθαρά Δευτέρα, τις Απόκριες, το Πάσχα και τη Δευτέρα της Λαμπρής) και φυσικά στους γάμους. Επιπλέον, έπαιζαν μουσική όταν έρχονταν στο χωριό караγκιοζοπαίχτες και περιοδεύοντες σύλλογοι που έκαναν ακροβατικά. Σε κάποιες περιπτώσεις έβρισκαν αφορμή και έκαναν γλέντια με μουσική όταν κάποιος έβλεπε ένα άσχημο όνειρο και ξενυχτούσαν στο γλέντι μέχρι την επόμενη μέρα (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, Κώστας Γιάννακας στο Κατσουνωτού, 1992).</p>
2. Τι μουσική έπαιζαν;	<p>Έπαιζαν τα συνηθισμένα κυπριακά τραγούδια και μουσικές που συνόδευαν τους κυπριακούς χορούς (αντικριστοί, συρτοί, ατομικοί χοροί δεξιοτεχνίας). Επίσης έπαιζαν και ευρωπαϊκή μουσική, όπως ταγκό, βαλς (τα κύματα του Δουνάβεως) και ρούμπα (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης). Υπάρχει αναφορά που υποστηρίζει ότι τα ευρωπαϊκά τραγούδια τα έπαιζαν μετά το 1950 (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 3-Ζωή). Συνήθως ο κόσμος είχε το δικαίωμα να παρεμβαίνει στο πρόγραμμα του μουσικού, αφού έδιδε παραγγελίες για κάτι που του άρεσε και οι μουσικοί το έπαιζαν (καταγραφή 2-Μιχαλάκης).</p> <p>Αξιοσημείωτο είναι ότι η πληρωμή των μουσικών γινόταν με τα χρήματα που άφηναν σε δίσκο αυτοί που χόρευαν ή με ένα προσυμφωνημένο</p>

	<p>ποσό χρημάτων από εκείνον που τους προσκαλούσε (Ανωγειανάκης, 1999, σελ. 5-22). Τα πιο πάνω υποστήριξαν και οι Αρεστής (καταγραφή 4α) και Θεμιστοκλής (καταγραφή 4β) συμπληρώνοντας μάλιστα ότι υπήρχαν περιπτώσεις μουσικών οι οποίοι «Τότε που το μεροκάματο ήταν 1 σελίνι, μπορούσαν ο βκιολάρης να κερδίσει ένα πεντασέλινο» (καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής) και μουσικοί οι οποίοι «επλήρωναν τους ο γαμπρός τζι έπιανναν τζαι τα πλουμιστίτζια» (καταγραφή 4α-Αρεστής). «Πληρώνονταν σε πιάτο από τους παρευρισκομένους. Το πιάτο βρισκόταν μπροστά από βιολάρηδες. Είσαν χωρκά που ήταν φοαρτάες (δηλαδή ανοιχτοχέρηδες). Εμπόρεν να ήτουν μισίν χωρκόν τζαι να πιάσεις πιο πολλά. Τζείνος που ήτουν να χορέψει επλούμιζε» (καταγραφή 1-Παναής). «1-1.5 λίρα. Ήταν πολλά τα λεφτά τότε. Έβαζαν λεφτά και σε πιάτο. Πλούμιζαν και άντρες και γυναίκες» (καταγραφή 2-Μιχαλάκης).</p>
<p>3. Ποιοι ήταν οι οργανοπαίκτες;</p>	<p>Οι οργανοπαίκτες ήταν κυρίως άτομα που κατέγονταν από τα συγκεκριμένα χωριά. Σύμφωνα με τις πληροφορίες μας, φαίνεται ότι η τέχνη του μουσικού οργάνου μεταφερόταν από τον πατέρα στο γιο, δείγμα της πατριαρχικής κοινωνίας της Κύπρου. Συγκεκριμένα και στα δυο χωριά είχαμε αναφορές σε οικογένειες, μέσα από τις γενιές των οποίων κρατήθηκε η τέχνη του οργανοπαίκτη. Όμως υπήρχαν και νέοι που όταν ήθελαν να μάθουν ένα μουσικό όργανο πήγαιναν στον «μάστρο» (Αβέρωφ, 2001), δηλαδή στον δάσκαλο, ο οποίος ήταν επαγγελματίας μουσικός και μετέδιδε τη γνώση του βιολιού στον μαθητή με το αυτί (διά της ακοής). Ο πληροφορητής μας Μιχαλάκης Γιασεμίδης, όντας ο ίδιος επαγγελματίας μουσικός,</p>

	<p>αναφέρει στη συνέντευξή του ότι ο πατέρας του αλλά και άλλοι χωριανοί του έμαθαν βιολί από το μάστρο Νεόφυτο από τη Λευκωσία, που θεωρείτο ο καλύτερος «βκιολάρης» της Κύπρου εκείνα τα χρόνια (καταγραφή 2-Μιχαλάκης).</p> <p>Γενικά έχουμε διάφορες αναφορές ονομάτων μουσικών των δύο χωριών όπως:</p> <p>Α. Καλό Χωριό: οι Κυπριανός Παναής, γνωστός ως Τζυπρής, και ο Αντρίκκος (βιολί) καθώς επίσης ο Σάββας Λοϊζίδης και ο Αλκής που έπαιζαν λαούτο (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 5-Νίκος).</p> <p>Β. Κοιλάνι: οι Χρύσανθος, τα παιδιά του Αντώνης και Μιχαλάκης, ο Άντωνας, ο Κωνός και ο Ττόουλος (βιολί) και οι Σωκράτης, Στυλιονής και Μιχαήλης του Ππελή που έπαιζαν λαούτο (καταγραφή 2-Μιχαλάκης, Γιαννάκης Περικλέους και Αμαλία Νικολάου στο Κατσουνωτού 1992, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής).</p>
<p>4. Ποια όργανα είχαν σε αυτές τις κοινότητες;</p>	<p>Τα όργανα που είχαν στις δύο αυτές κοινότητες ήταν το βιολί και το λαούτο. Σε κάποιες περιπτώσεις όταν δεν είχαν όργανα χρησιμοποιούσαν το στόμα, τη φωνή (καταγραφή 3-Ζωή), τα χέρια, τα κουτάλια καθώς επίσης και μια «μαείρισσα» (κατσαρόλα) την οποία κτυπούσαν για ρυθμό (Γιαννάκης Περικλέους στο Κατσουνωτού, 1992). «Θυμάμαι το γάμο της Μαρούλας του Τσιανάκκα. Κάναμε γλέντι με «μαγείρισσες» και οτιδήποτε έκανε θόρυβο... Εγώ έκανα το ρυθμό με το στόμα και στο τέλος όλοι μου ζητούσαν να τους παίξω ένα κομμάτι» (καταγραφή 5 –Νίκος). Πληροφορίες για χρήση ταμπουτσιάς ή πιθκιαυλιού σε ένα γλέντι στα συγκεκριμένα χωριά δεν</p>

υπάρχουν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο που μελετούμε.

Βέβαια, ο ένας πληροφορητής μας έμαθε να παίζει 32 όργανα όπως βιολί, πιάνο, κλαρίνο, φλάουτο, σαντούρι, σαξόφωνο, κλαρίνο κ.τ.λ. Τα έπαιζε όμως κυρίως εκτός κοινότητας αφού ήταν επαγγελματίας μουσικός στο Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου, στην Αστυνομία και σε διάφορα κέντρα και ξενοδοχεία της πρωτεύουσας (καταγραφή 2-Μιχαλάκης). Αντίθετα, από το 1970 και έπειτα με την ανάπτυξη της συγκοινωνίας και του τουρισμού, την εισβολή του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης παρατηρούνται αλλαγές στον τρόπο που χορεύονται οι χοροί και στην οργανική συνοδεία των χορών (Ανωγειαννάκης, 1999, σελ. 20-21). Αυτό επιβεβαιώνεται και από την πληροφορηση που μας έδωσε ο Μιχαλάκης (οργανοπαίκτης) από το Κοιλάνι, ο οποίος με περηφάνια μας είπε πως από μια χρονική στιγμή και μετά η ορχήστρα του που έπαιζε σε γλέντια αποτελείτο από τέσσερα όργανα (βιολί, λαούτο, τύμπανα και πιάνο). Μας τόνισε ιδιαίτερα πως ήταν μεγάλο γεγονός στο χωριό του η εισαγωγή του πιάνου ως οργάνου για να παίζουν μουσική σε διάφορα γλέντια (καταγραφή 2-Μιχαλάκης).

Σύμφωνα με τους πληροφορητές μας, υπήρχαν λόγοι για τους οποίους αναλάμβαναν οι ίδιοι τη συντήρηση των οργάνων τους, όπως η μεγάλη απόσταση μεταξύ, πόλης και χωριού και το οικονομικό κόστος «Όι, σάζω τα μόνος μου, έμαθα που τον παπά μου» (καταγραφή 1-Παναής). «Κουρδίζω όλα τα όργανα μόνος μου» (καταγραφή 2-Μιχαλάκης).

Οι δύο από τους πληροφορητές με τους οποίους

	<p>ασχολήθηκε η συγκεκριμένη έρευνα, έφτιαχναν τα δικά τους όργανα. «Έκανα μόνος μου ένα μουσικό όργανο, το ‘γιασεμάκι’ το 1975- 1978... Είναι έγχορδο με δύο χορδές και είναι μεταξύ λύρας και βιολιού. Παίζεις πάνω ό,τι θέλεις» (καταγραφή 2-Μιχαλάκης).</p> <p>Επίσης, η όλη διαδικασία φτιαξίματος του μουσικού οργάνου ήταν και ανάλογη με τη χροιά που ήθελαν να έχει. «Οι ταπέλλες έν’ για να ξέρω αν έν’ ψιλόφωνο, χοντρόφωνο. Ψημένο, ότι η φωνή του είναι σαν το φαΐ το καταστημένο τζαι να βκει έτσι ωραία, ενώ τ’ άλλο έν’ σαν τον καφέ τον νεροχόγλαστο» (καταγραφή 1-Παναής).</p> <p>Στο χωριό Κοιλάνι, (καταγραφή 2-Μιχαλάκης και Μαρούλα, καταγραφή 4^α-Αρεστής, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής), είχαν ένα μεγάλο χωνί το οποίο ονόμαζαν «βιολοφών». Τοποθετούσαν το «βιολοφών» πάνω στο βιολί σε συγκεκριμένο σημείο έτσι ώστε να ακούγεται δυνατότερα και μακρύτερα η «φωνή» του βιολιού.</p>
<p>5. Πού έπαιζαν μουσική;</p>	<p>Έπαιζαν μουσική στα σπίτια, στους καφενέδες, στους διάφορους χώρους μέσα στο χωριό όπου γίνονταν οι γάμοι (συνήθως το σπίτι της νύφης ή και του γαμπρού ή στις αυλές των σχολείων) καθώς επίσης και σε άλλα χωριά αλλά και στις πόλεις όπως σε κέντρα, ξενοδοχεία και φιλαρμονικές (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, Κώστας Γιάννακας στο Κατσουνωτού, 1992).</p> <p>Έχουμε αναφορές από τον Μιχαλάκη ότι ταξίδευε και στο εξωτερικό και έπαιζε ευρωπαϊκή και τζαζ μουσική (καταγραφή 2).</p> <p>Σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι οι</p>

	<p>μουσικοί κάθονταν ψηλότερα από τους χορευτές σε μία τάβλα (σηματιζόταν πρόχειρα με ξύλα) ή σε μία πεζούλα (μόνιμη κατασκευή) ώστε να ελέγχουν το χώρο.</p>
<p>6. Υπήρχε σχέση ανάμεσα στη μουσική, τον στίχο και τον χορό;</p>	<p>Στην αρχή έπαιζαν κάτι για να «βράσουν» και στη συνέχεια το γύριζαν σε μουσική χορού. Είτε ξεκινούσαν με κυπριακούς χορούς κι ακολουθούσαν τα ευρωπαϊκά (καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρέστης, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής), είτε ξεκινούσαν με ευρωπαϊκά κομμάτια κι ακολουθούσαν οι κυπριακοί χοροί (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, καταγραφή 5-Νικος). Το κοινό στοιχείο είναι ότι οι κυπριακοί χοροί παίζονταν με τη σειρά: πρώτος, δεύτερος, τρίτος αντικριστός, (μπάλος – για άντρες), συρτός (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρέστης, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). Μετά ακολουθούσαν οι ατομικοί χοροί.</p> <p>Τα μη χορευτικά κομμάτια περιείχαν κυρίως δίστιχα που έδιναν συχνά την ευκαιρία σε ένα νέο να εκφράσει με έμμεσο και έμμετρο τρόπο τα συναισθήματά του για μια κοπέλα (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4^α-Αρέστης, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). Ανάλογα με το είδος του γλεντιού, οι τραγουδιστές ήταν πολύ προσεχτικοί στο τι λόγια τραγουδούσαν. «Στους γάμους αποφεύγεις κανένα τραούδι που είναι απρεπές, να 'σει μωρά, να 'σει κορούες» (καταγραφή 1-Παναής).</p> <p>Οι οργανοπαίκτες συχνά τραγουδούσαν στους γάμους. Οι καλοφωνάρηδες του χωριού τραγουδούσαν σε γλέντια, στο γάμο αλλά και σε κάθε</p>

	<p>άλλη ευκαιρία, όπως τα πανηγύρια. Σε σπάνιες περιπτώσεις στα πανηγύρια τραγουδούσαν οι γυναίκες και οι νεαροί.</p>
<p>Γ. Πώς εντασσόταν η μουσική και ο χορός στο τοπικό και στο ευρύτερο κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον της Κύπρου;</p>	
<p>1. Ποια σχέση είχαν οι χοροί και η μουσική με τα έθιμα και τον κύκλο της ζωής;</p>	<p>Η μουσική και οι χοροί ακολουθούσαν τα έθιμα και τον κύκλο της ζωής, αφού συνήθως τα γλέντια γίνονταν:</p> <p>α. Σε γάμους, πανηγύρια και γιορτές του εθιμικού κύκλου όπου συμμετείχε όλος ο κόσμος, όπως για παράδειγμα στις Σήκωσες.</p> <p>β. Σε σπίτια και καφενεία που συμμετείχαν μόνο οι άντρες.</p> <p>Όπως αναφέρει ο Ανωγειανάκης (1999), κατά την προετοιμασία του γάμου οι χοροί είναι σε αργό ρυθμό, τελετουργικοί, χωρίς καμία προσπάθεια άμιλλας, ενώ στο γλέντι του γάμου ή σε άλλο γλέντι ο χορός και το τραγούδι «έχουν ένταση και η άμιλλα ανάμεσα στους καλύτερους χορευτές και τραγουδιστές είναι μεγάλη» (σελ. 20).</p> <p>Ο γάμος κρατούσε περίπου πέντε μέρες και αποτελούσε την εξέχουσα μουσικοχορευτική εκδήλωση σε ένα χωριό. Αν και λάμβαναν μέρος και άντρες και γυναίκες είχαμε για τους πρωτινούς χορούς ξεχωριστούς χορούς για τους άντρες και ξεχωριστούς για τις γυναίκες. Ο καλαματιανός θεωρείτο γυναικείος χορός (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4α-Αρέστης, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής), ενώ την Τρίτη χόρευαν και γλεντούσαν μόνο οι κουμπάροι με το γαμπρό. Όσο αφορά τους ευρωπαϊκούς χορούς, ο Νίκος τονίζει</p>

	<p>ότι τους χόρευαν μικτά μαζί άντρες και γυναίκες (καταγραφή 5-Νίκος), ενώ η Ζωή θυμάται ότι χόρευε μόνο με τον αδελφό της πόλκα (καταγραφή 3- Ζωή)</p> <p>Οι ιερείς μερικές φορές τραγουδούσαν σε γάμους, κυρίως εκκλησιαστικά. Στο Καλό Χωριό δεν βρήκαμε πληροφορία για ιερείς οι οποίοι χόρευαν. Όταν όμως ήταν στο στενό οικογενειακό τους περιβάλλον, στο σπίτι ή στα χωράφια, τραγουδούσαν αμανέδες και μπάλους (καταγραφή 1- Παναής, καταγραφή 5-Νίκος και Θεοδώρου Α., 1991). Αντίθετα, στο χωριό Κοιλάνι υπήρξαν ιερείς οι οποίοι χόρευαν «Ο παπά Μιχαήλης άμα έρκετουν σε κέφι έβκαλλεν το καλλιμαύχιν του τζι ελάλεν ‘έτον παπά τζειαιμαί’, τζι εδίαινεν τον γυρόν του» (καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4α-Αρέστης, καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). «Είδα τον να χορεύει, μα εχόρευκε! Ήταν εντυπωσιακός» (καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής). Βέβαια, και στο χωριό Κοιλάνι υπήρχε η έγνοια ότι ίσως κάποιιοι να τον παρεξηγήσουν. Συνεπώς, χόρευε «άμαν να τελειώσουν ούλα τζαι να μείνουν μόνο δικοί του» καταγραφή 4β-Θεμιστοκλής).</p>
<p>2. Ποια ήταν η δομή, η φύση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τοπικής κοινωνίας και τι αντίκτυπο είχαν στον χορό και τη μουσική;</p>	<p>Η κοινωνία της Κύπρου ήταν ανδροκρατική-πατριαρχική όπου τα δικαιώματα των γυναικών ήταν περιορισμένα (Κυπρή, 2012). «Ο αρχηγός ήταν ο άντρας. Αυτός έπαιρνε τις μεγάλες αποφάσεις» (Χατζηθωμάς, 2003, σελ.19). Οι άντρες τραγουδούσαν και χόρευαν όπου και όποτε ήθελαν. Ο Μιχαλάκης Γιασεμίδης απαντώντας την ερώτηση ‘Ποιοι χόρευαν πρώτοι;’ είπε: «Οι άντρες είχαν το προτέρημα αυτό. Μετά οι γυναίκες» (καταγραφή 2). Αξιοσημείωτο, είναι ότι ο διαχωρι-</p>

σμός στους χορούς γινόταν συχνά και με τη χρήση των λέξεων: αθθρωπινοί (για τους αντρικούς) και γεναιτζίσιμοι (για τους γυναικείους).

Οι γυναίκες χόρευαν και τραγουδούσαν στους γάμους και σε οικογενειακές ή και φιλικές συγκεντρώσεις «τραπέζια» (καταγραφή 1-Παναής, Αμαλία Νικολάου στο Κατσουνωτού, 1992). Η μόνη περίπτωση μικτού χορού ήταν στον χορό του αντρογύνου, όπου χόρευαν μαζί ο γαμπρός με τη νύφη. Στην ερώτηση μας ‘Υπήρχε περίπτωση όπου χόρευαν άντρας-γυναίκα μαζί;’ ο Παναής Κυπριανού είπε: «Στον γάμο, ο χορός του αντρούνου» (καταγραφή 1) και ο Μιχαλάκης Γιάσεμίδης συμφώνησε λέγοντας: «Ναι, στον ‘χορό του αντρογύνου’ όπου χόρευε η νύφη και ο γαμπρός μαζί κρατώντας μαντίλι» (καταγραφή 2).

Περαιτέρω, οι γυναίκες χόρευαν και κάποια βράδια στα σπίτια όπου μαζεύονταν για παρέα. Η Αμαλία Νικολάου αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «ο παπούς σου ο Χαραλάμπης έπαιζε με το στόμαν του συνέχεια τζι εσυνάουνταν ούλλες οι κοπελλούες τζι εχορεύκαμεν, κάθε νύκτα» (Κατσουνωτού, 1992).

Οι άντρες ήταν προσεκτικοί και τα σατυρικά τραγούδια δεν τα τραγουδούσαν στους γάμους, αλλά μόνο σε γλέντια που δεν υπήρχαν γυναίκες και παιδιά (καταγραφή 1-Παναής). Ήθελαν μέσα από το χορό να «δεικτούν» και δεν ξεχώριζε κάποιος από την κοινωνική του τάξη, αλλά από τη λεβεντιά του. Χόρευαν ένα ζευγάρι κάθε φορά όλους τους αντικριστούς χορούς (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 3-Ζωή, καταγραφή 4α-Αρέστης, καταγραφή 4β Θεμιστοκλής, Κατσουνωτού 1992).

	<p>Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στο χωριό Κοιλάνι, ως μικτό χωριό, πραγματοποιούνταν τούρκικοι γάμοι. Σε αυτούς παρευρίσκονταν τουρκοκύπριοι ανεξαρτήτως φύλου, ενώ από τους ελληνοκύπριους χωριανούς επιτρεπόταν να παρευρεθούν μόνο οι γυναίκες και τα παιδιά. Ο δε βιολάρης έπρεπε να ήταν τυφλός. Ο λόγος που λειτουργούσαν έτσι ήταν επειδή στα πλαίσια της ηθικής της τοπικής κοινωνίας απαγορευόταν-δεν επιτρεπόταν στους ελληνοκύπριους άντρες να έρθουν σε άμεση επαφή και να 'κοιτάζουν' τις τουρκοκύπριες γυναίκες την ώρα που χόρευαν (καταγραφή 3-Ζωή, Κώστας Γιάννακας στο Κατσουνωτού, 1992). Υπήρξαν όμως και κάποιες περιπτώσεις κατά τις οποίες, την ώρα του γυναικείου χορού, απαγορεύτηκε και στους τουρκοκύπριους άνδρες να τον παρακολουθήσουν (καταγραφή 4α-Αρέστης, καταγραφή 4β Θεμιστοκλής).</p> <p>Οι «προύχοντες» του χωριού (ιερέας, δάσκαλος, κοινοτάρχης, πλούσιοι) συνήθως είχαν τη θέση τους σε ένα γλέντι, αλλά αυτό εξαρτιόταν από τον οικοδεσπότη του γλεντιού (καταγραφή 1-Παναής, καταγραφή 2-Μιχαλάκης) και την επιθυμία του ιδίου (καταγραφή 3-Ζωή).</p>
<p>3. Υπήρχε διασύνδεση μεταξύ των τοπικών χορών και μουσικής με την ευρύτερη κυπριακή κοινωνία;</p>	<p>Οι αντρικοί χοροί χορεύονταν με την ψυχή, ήταν λεβέντικοι (καταγραφή 1-Παναής), ενώ όσον αφορά τους γυναικείους χορούς, η Ζωή Σοφοκλέους από το Κοιλάνι αναφέρει χαρακτηριστικά «αλλά 'εν τζι εβκαίνναμεν μόνες μας ...αντρεπούμασταν. Εθέλαμε να μας τραβήσουν για να βκούμεν να χορέψουμεν» (καταγραφή 3-Ζωή, Κατσουνωτού 1992). Βέβαια, οι χοροί τους ήταν σεμνοί και αναλόγως της θέσης που είχε η γυ-</p>

ναίκα στην κυπριακή κοινωνία. Η Πρωτοπαπά (2008) αναφέρει ότι «τα ήθη ήταν τόσο αυστηρά, ώστε οι γονείς απαγόρευαν στην κοπέλα να χορεύει. Και όταν είχε την άδεια να χορέψει, έπρεπε να περιμένει να την τραβήξουν κι όχι να σηκωθεί μόνη της» (σελ. 103).

Όσον αφορά το σήμερα, η μουσική και ο χορός στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό έχει υποστεί μεγάλες αλλαγές. Είναι υπερβολικά σπάνιες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες διοργανώνονται παραδοσιακά γλέντια (καταγραφή 1-Παναής), αλλά κι όταν ακόμη διοργανωθούν δεν υπάρχουν παραδοσιακοί οργανοπαίκτες (καταγραφή 5-Νίκος), ενώ είναι λίγα τα άτομα που ξέρουν να χορεύουν τους τοπικούς παραδοσιακούς χορούς «Μα πούντους; Έσει; Που τζείνους που χορεύκασιν επεθάναν ούλλου» (καταγραφή 4^α-Αρεστής). Συνήθως τον ρόλο αυτόν τα τελευταία χρόνια τον αναλαμβάνουν τα συγκροτήματα, είτε αφορά χορευτές, είτε μουσικούς. Δεν έκρυσαν την απαρésκεια τους γι' αυτό «έν' όπως τους στρατιώτες που κάμνουν παρέλαση. Πρέπει να έχουμε υπόψιν μας τη μοναδικότητα του κάθε χορευτή» (καταγραφή 1-Παναής). Μάλιστα προτείνουν οι ίδιοι τα σχολεία να αναλάβουν ρόλο σε ό,τι αφορά τη διδασκαλία των τοπικών χορών αλλά και της παράδοσης γενικότερα: «Τα σχολεία πρέπει να προσπαθήσουν να διατηρήσουν τον κυπριακό χορό. Διαφορετικά όλα θα τα ξεχάσουμε» (καταγραφή 2-Γιασεμίδης)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα σπουδαιότερα συμπεράσματα της έρευνας αυτής σε συσχέτιση με τα ερευνητικά ερωτήματα και υποερωτήματα μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

1. Με βάση την έρευνά μας, φαίνεται ότι στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό ισχύουν τα γενικά γνωρίσματα των κυπριακών χορών, όπως αυτά αναφέρθηκαν και με αναφορές στην ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που έγινε σε προηγούμενο κεφάλαιο:

Οι κυπριακοί χοροί χωρίζονται σε αντρικούς και γυναικείους, με εξαίρεση τον χορό του αντρογύνου.

Ο κυπριακός χορός χαρακτηρίζεται από τη μοναδικότητα του κάθε χορευτή κι όχι από τον συγχρονισμό του κάθε ζευγαριού.

Οι χοροί ως επί το πλείστον είναι αντικριστοί ζευγαρωτοί. Ατομικοί χοροί είναι μόνο οι αντρικοί.

Οι αντρικοί χοροί ήταν λεβέντικοι και καμαρωτοί, ενώ οι γυναικείοι χαρακτηρίζονταν από σεμνότητα και ντροπαλότητα.

Χόρευαν σε γάμους, πανηγύρια, διάφορες γιορτές του εθιμικού κύκλου (Καθαρή Δευτέρα, Αποκριές, Δευτέρα της Λαμπρής), αλλά και σε γλέντια τα οποία οργανώνονταν στα καφενεία και στα σπίτια.

Χόρευαν στους χώρους όπου διοργανωνόταν το εκάστοτε γλέντι (σπίτια, καφενεία, πλατείες και αυλές σχολείων).

Στα γλέντια δεν υπήρχαν χρονικοί περιορισμοί.

Χόρευαν και οι άντρες και οι γυναίκες και πολύ σπάνια παιδιά, αλλά όχι το βράδυ.

Παρόλα αυτά εντοπίσαμε και κάποιες ιδιαιτερότητες που αφορούν τα δύο χωριά που μελετούμε, γεγονός που αποδεικνύει την τοπικότητα και την ιδιαιτερότητα ενός τόπου που τον κάνει να ξεχωρίζει από έναν άλλο.

Στο Κοιλάνι, στο δεύτερο γυναικείο αντικριστό ήταν δεδομένο ότι σε κάποια φάση του χορού έπρεπε να χορέψουν δίπλα δίπλα.

Στο Κοιλάνι, στον τρίτο γυναικείο αντικριστό ήταν δεδομένο σε κάποια φάση του χορού η μια χορεύτρια να πηγαίνει πίσω - πίσω και η άλλη αντίκρου της να προχωρά προς το μέρος της.

Στο Κοιλάνι, στον πρώτο και τέταρτο γυναικείο αντικριστό οι γυναίκες «κοττούσαν» το πόδι τους.

Στο Κοιλάνι, στο γυναικείο συρτό οι κοπέλες χόρευαν σε ζευγάρι ταυτόχρονα κρατώντας μαντίλι.

Και στα δύο χωριά στον πρώτο αντρικό αντικριστό οι επιδέξιοι χορευτές έκαναν σταυρώματα και με τα δύο πόδια χωρίς να χάνουν τον βηματισμό τους.

Στο Καλό Χωριό, στον τρίτο αντρικό αντικριστό χόρευαν όπως τον συρτό και κρατούσαν μαντίλι. Ενώ στο Κοιλάνι ο κάθε χορός είχε κάποιες δικές του φιγούρες, με τον πρώτο αντικριστό και τον τρίτο να μοιάζουν.

Ο χορός ‘μάντρα’, ήταν για το Καλό Χωριό αντρικός ατομικός χορός, τον οποίο χόρευαν κρατώντας μια βέργα. Ενώ στο χωριό Κοιλάνι χορευόταν από ένα ζευγάρι και ήταν χαλαρός χορός για ξεκούραση.

Στο χωριό Κοιλάνι υπήρχε ακόμη ένας αντρικός χορός, ο «μαύρικος». Ο «μαύρικος» ήταν ατομικός χορός λίγο αστείος και άγριος, ο οποίος χορευόταν με μια μαντιλιά στον ώμο και ποτήρια στο κεφάλι.

Στα χωριά που αναφερόμαστε, εκτός από τους κυπριακούς παραδοσιακούς χορούς χόρευαν από το 1950 και μετά και ευρωπαϊκούς χορούς, όπως το ταγκό, βαλς, φοξ και τη ρούμπα καθώς επίσης και ‘σύγχρονους’ ελληνικούς χορούς. Αυτοί οι χοροί θεωρούνταν μοντέρνοι, ενώ τους παραδοσιακούς τους αποκαλούσαν «πρωτινούς» (δηλ. παλιούς-προγενέστερους).

2. Όσον αφορά τη μουσική, τα κατεξοχήν μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν ήταν το βιολί και το λαούτο αλλά στην απουσία τους έβρισκαν άλλη λύση, π.χ. ‘μαείρισσες’, κουτάλια αλλά και το στόμα τους. Από το 1970 και έπειτα, παρατηρούνται αλλαγές στον τρόπο που χορεύονται οι χοροί αλλά και στην οργανική συνοδεία των χορών. Στην πορεία και κυρίως σε ορχήστρες, οι οποίες εμφανίζονταν στα αστικά κέντρα, προστέθηκαν το πιάνο, τα τύμπανα κι άλλα.

Οι οργανοπαίκτες (είτε βιολιού είτε λαούτου) στην Κύπρο ασχολούνταν και με τη συντήρηση των οργάνων τους οι ίδιοι. Πολλές φορές κατασκεύαζαν και το όργανο, αν χρειαζόταν, για να το κάνουν να παίζει τους ήχους όπως αυτοί ήθελαν.

Οι οργανοπαίκτες ακολουθούσαν το επάγγελμα αυτό γιατί ήταν και το επάγγελμα του πατέρα τους και ήταν μια πολύ φυσιολογική εξέλιξη. Όταν όμως ένας νέος ήθελε να γίνει επαγγελματίας «βιολάρης», μπορούσε να πάει σε δάσκαλο, τον λεγόμενο «μάστρο». Ο δάσκαλος μετέδιδε τη γνώση του βιολιού στον μαθητή με το αυτί (δια της ακοής).

Η πληρωμή των μουσικών ήταν όλα τα χρήματα που άφηναν σε δίσκο αυτοί που χόρευαν ή με ένα προσυμφωνημένο ποσό χρημάτων από εκείνον που τους προσκάλεσε.

Η μουσική παράδοση των υπό μελέτη χωριών συνδεόταν άμεσα με τον χορό και τον στίχο. Δηλαδή ανάλογα με το είδος του γλεντιού (π.χ. γάμος) ήταν και τα τραγούδια που λέγονταν. Παρόλα αυτά, η παρουσία γυναικών και παιδιών σε κάποια γλέντια περιόριζε το ρεπερτόριο των τραγουδιών λόγω ακαταλληλότητας των στίχων.

3. Οι χοροί και η μουσική των δύο χωριών, όπως και στο ευρύτερο κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον της Κύπρου, σχετίζονται άμεσα με τα έθιμα και τον κύκλο της ζωής της κοινότητας. Σε κάθε περίπτωση γλεντιού, ο κόσμος των δύο χωριών συμμετείχε με μουσική, τραγούδι και χορό. Επειδή τα δύο χωριά έχουν μεγάλη παράδοση στην καλλιέργεια του αμπελιού και στην κατασκευή τοπικών κρασιών (Κάτζη, 2009, σ. 206-207) εντοπίσαμε ότι στο Καλό Χωριό στο τέλος του καλοκαιριού και πριν από τον τρύγο διοργανωνόταν ο χορός της Κουμανταρίας όπου γλεντούσε όλο το χωριό. Στο χωριό Κοιλάνι οργανωνόταν γλέντι περίπου μέσα του Νιόβρη με το τέλος του τρύγου. Το γλέντι αυτό οργανωνόταν στα σπίτια με αφορμή το άνοιγμα του πρώτου πιθαριού με κρασί για γευστολόγηση του κρασιού.

Από τα συμφραζόμενα των πληροφορητών προκύπτει ότι, όντας οι ίδιοι κρασοπαραγωγοί, κι έχοντας καλούς μουσικούς, οργάνωναν συχνότερα γλέντια. Συνεπώς, ήταν πιο εξοικειωμένοι με την ιδέα του να βγουν να χορέψουν ή και να τραγουδήσουν. Παρόλα αυτά το συγκεκριμένο συμπέρασμα αφορά μόνο τους άντρες των υπό μελέτη χωριών. Ενώ οι γυναίκες έπρεπε «να τις σηκώσουν για να χορέψουν». Μάλιστα στο χωριό Κοιλάνι, το οποίο ήταν μικτό χωριό, στους τούρκικους γάμους δεν επιτρεπόταν να παρευρεθούν ελληνοκύπριοι άντρες και ο βιολάρης έπρεπε να είναι τυφλός.

Οι τοπικοί χοροί στο Κοιλάνι και στο Καλό Χωριό παρόλο που έχουν τα ιδιαίτερα τους χαρακτηριστικά παρουσιάζουν και κοινά χαρακτηριστικά

με την ευρύτερη κυπριακή κοινωνία και προδίδουν τον χαρακτήρα της: αυστηρή, σοβαρή και σεμνή με ελευθερία κινήσεων που δεν ξεφεύγουν από τα συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια. Για παράδειγμα, οι γυναίκες σε σχέση με τους άντρες, σπάνια συμμετείχαν σε γλέντια. Χόρευαν και τραγουδούσαν κάποτε κυρίως στους γάμους. Σε άλλες περιπτώσεις ήταν απύσες από αυτό. Και αυτό γιατί τους το επέβαλλε η κυπριακή κοινωνία στο σύνολό της. Πολύ σημαντικό στοιχείο που υπάρχει σε ολόκληρη την Κύπρο την περίοδο που μελετούμε είναι ότι η μόνη περίπτωση να χορέψει άντρας με γυναίκα μαζί ήταν στο «χορό του αντρογύνου» όπου χόρευαν η νύφη και ο γαμπρός μαζί. Η διαπίστωση αυτή είναι σύμφωνη με προηγούμενες καταγραφές (π.χ. Ιακωβίδης, 1999 σ. 26. Πρωτοπαπά, 2008, σ. 107).

Όσον αφορά το σήμερα, η τοπική μουσική και ο χορός στα χωριά Κοιλάνι και Καλό Χωριό με τη μορφή που περιέγραψαν οι πληροφορητές δεν υφίστανται πλέον. Οι αλλαγές είναι μεγάλες. Είναι σπάνιες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες διοργανώνονται γλέντια. Οι παραδοσιακοί οργανοπαίκτες είναι είδος προς εξαφάνιση, ενώ είναι πλέον λίγα τα άτομα που ξέρουν να χορεύουν τους τοπικούς παραδοσιακούς χορούς. Συνήθως, οι χοροί αυτοί παρουσιάζονται τα τελευταία χρόνια από συγκροτήματα.

Περιορισμοί

Τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής είναι ενδεικτικά, εμπεριέχουν όμως τους εξής περιορισμούς:

Η μεγάλη ηλικία των συμμετεχόντων στην έρευνα λειτούργησε ως περιοριστικός παράγοντας τόσο στην άντληση πληροφοριών από αυτούς όσο και στην παρουσίαση των χορών τους. Ο Πανίκος Κυπριανού και ο Αρεστής Δημητρίου για παράδειγμα, αρνήθηκαν να μας χορέψουν λόγω έλλειψης δύναμης και αντοχής, έτσι ώστε να αναπτύξουν τους χορούς στην πλήρη τους κινητικότητα, όπως οι ίδιοι την καθόριζαν.

Ο χρόνος ο οποίος είχαμε στη διάθεση μας ήταν καθοριστικός παράγοντας στην έκταση της έρευνας και στη γενίκευση των ευρημάτων της.

Η δημιουργία τεχνητού περιβάλλοντος ίσως λειτούργησε ως ανασταλτικός παράγοντας κατά την «επίδειξη» των χορών, δεδομένης της έλλειψης του παραδοσιακού περιβάλλοντος, το οποίο θα επέτρεπε τη φυσιολογική εξέλιξη και ανάπτυξη τόσο του χορού όσο και της μουσικής. Η αρ-

νηση του μουσικού Μιχαλάκη να μας παίξει κάτι στο βιολί αλλά και του Παναή να μας χορέψει τον αγαπημένο του χορό -ζεϊμπέκικο- επιβεβαιώνουν τα πιο πάνω.

Η παρούσα ερευνητική προσπάθεια θα μπορούσε να επεκταθεί με περισσότερους πληροφορητές, ώστε να είναι επιτρεπτή η γενίκευση των αποτελεσμάτων της σε μια μελλοντική έρευνα.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΤΩΝ

ΑΡ.	ΟΝΟΜΑ	ΕΠΩΝΥΜΟ	ΚΑΤΑΓΩΓΗ	ΕΤΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ
1	Πανίκος (Παναής)	Κυπριανού	Καλό Χωριό	1942
2	Μιχαλάκης	Γιασεμίδης	Κοιλάνι	1923
3	Μαρούλα	Γιασεμίδου-Κάτση	Κοιλάνι	1940
4	Ζωή	Σοφοκλέους	Κοιλάνι	1932
5	Αριστόδημος	Δημητρίου	Κοιλάνι	1935
6	Θεμιστοκλής	Ναθαναήλ	Κοιλάνι	1926
7	Νίκος	Κακόψητος	Καλό Χωριό	1945

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ελληνικές πηγές

- Αβέρωφ, Γ. (2001). «Η κυπριακή λαϊκή μουσική και οι παλιοί βιολάρηδες». Από το βιβλίο του *Τα Δημοτικά Τραγούδια και οι Λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Β΄ έκδοση. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου.
- Ανωγειαννάκης, Φ. (1999). «Για τη μουσική στην Κύπρο». Στο *Κύπρος Δημοτική Μουσική* (σ. 14-21). Αθήνα: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Ανωγειαννάκης, Φ. (1999). «Ο λαϊκός μουσικός». Στο *Χρονικό*, 18, 4-22.
- Ζαρμάς, Π. (1999). Πηγές της Κυπριακής Δημοτικής Μουσικής. *Περιοδικό Χρονικό*, 18, 3-5.
- Ζέρβας, Γ. (2012). Σημειώσεις *Μεθοδολογίας Επιστημονικής Έρευνας*. Θέμα: Ποιοτική έρευνα, Διαλέξεις ΤΕΠΑΚ.
- Ζυμαράς, Λ. (2009). *Κυπριακή Παραδοσιακή Μουσική-Στασιμότητα, παρακμή ή νέα προσέγγιση*. Έρευνα. Κύπρος.
- Θεοδώρου, Ά. (1991). *Ο τοπικός παραδοσιακός χορός στο χωριό Ποταμιού: ένα κρασοχώρι της Λεμεσού*. Ανέκδοτη εργασία για τον παραδοσιακό χορό. Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου.
- Ιακωβίδης, Α. (1999). «Κυπριακοί χοροί». Στο *Κύπρος Δημοτική Μουσική* (σ. 22-29). Αθήνα: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Ιακωβίδης, Α. (2009). «Ο τοπικός χορός της Κύπρου στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου (ΠΑΚ) κατά την περίοδο 1978-1993». Στο Α. Νεοφύτου, Κ. Πρωτοπαπά, Θ. Κυπρή και Λ. Αντωνιάδης (επιμ.) *Εθνογραφικά 14* (σ. 81-88). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Κάτζη - Γιασεμίδου, Μ. (2005). *Κοιλάνι*. Λεμεσός: Κυπροέπεια.
- Κάτζη - Γιασεμίδου, Μ. (2009). «Τα κρασοχώρια της Λεμεσού και το κυπριακό κρασί όπως παρουσιάζεται από τους διάφορους περιηγητές». Στο Α. Νεοφύτου, Κ. Πρωτοπαπά, Θ. Κυπρή και Λ. Αντωνιάδης (επιμ.) *Εθνογραφικά 14*. σ. 201-210. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Κατσουνωτού, Ε. (1992). *Ο τοπικός παραδοσιακός χορός στο χωριό Κοιλάνι: ένα κρασοχώρι της Λεμεσού*. Ανέκδοτο υλικό για τον παραδοσιακό χορό. Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου.
- Κυπρή, Θ. (2009). «Αντιλήψεις για τη γυναίκα στη λαϊκή παράδοση της Κύπρου». Στο Πρωτοπαπά και Ζέρβας (επιμ.) *Πρακτικά Ε΄ Συμποσίου Λαογραφίας με θέμα: Η γυναίκα στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου*. Λευκωσία: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού.
- Λουτζάκη, Ρ. (2008). «Εισαγωγή». Στο Ε. Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη και Χ. Παπακώστας (επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σ. 13-34). Δράμα: Λύκειο Ελληνίδων.

- Λουτζάκη, Ρ. (2008). «Επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές στρατηγικές στη μορφοποίηση της χορευτικής ταυτότητας». Στο Ε. Γ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη και Παπακώστας (επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σ. 13-38). Δράμα: Λύκειο Ελληνίδων.
- Πρωτοπαπά, Κ. (2008). «Χοροί και δρώμενα στον κυπριακό γάμο». Στο Κ. Πρωτοπαπά (επιμ.) *Πρακτικά Δ' Συμποσίου Λαογραφίας 2003*. Λευκωσία: Λαογραφικός Όμιλος Λεμεσού.
- Χατζηθωμάς, Α. (2003). Η γυναίκα της Κύπρου. *Περιοδικό Χρονικό*, 130, 4-22.
- Χορευτική Ένωση Κυπρίων Νομού Αχαΐας. «Τα παραδοσιακά μουσικά όργανα της Κύπρου». <http://eknadance.cyprusnet.gr/index.php?section=692>

Ξένες πηγές

- Arthur, L., Bennett, N., Cartwright, M., and Newton, W., (2005). E859 “*Researching Educational Leadership and Management*”. Study Guide 1. The Open University.
- Arthur, L., Bennett, N., (2005). E859, “*Researching Educational Leadership and Management*”. Study Guide 2. The Open University.
- BERA (2004). British Educational Research Association ‘Revised Ethical Guidelines for Educational Research.
- Bruce, B. L. (1995). “*Qualitative Research Methods for the Social Sciences*, Boston: Allyn&Bacon, chap. 3, pp. 66-110
- Denzin N. and Lincoln Y. (Eds.) (2000). “*Handbook of Qualitative Research*”. London: Sage Publication Inc.
- “*Research Methods in Education*” HANDBOOK (2001), The Open University, Walton Hall.