



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΟΜΕΑΣ ΓΥΜΝΑΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΥΠΑΡΞΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΕ ΕΝΑΝ ΤΟΠΙΚΟ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΣΥΛΛΟΓΟ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΦΡΕ»**

Μπραουδάκης Δημήτριος
(ΑΜ 9980201400080)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Καθηγήτρια Μαρία Ι. Κουτσούμπα

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019

© Copyright
Μπραουδάκης Δημήτριος
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΥΠΑΡΞΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΕ ΕΝΑΝ ΤΟΠΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΣΥΛΛΟΓΟ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΦΡΕ

Περίληψη

Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθεί ο μετασχηματισμός του κρητικού παραδοσιακού χορού από την ‘πρώτη’ στη ‘δεύτερη ύπαρξή’ του μέσα από το παράδειγμα του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών στην Αττική. Η συλλογή των δεδομένων προέρχεται από επιτόπια εθνογραφική έρευνα και περιλαμβάνει πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Για την καταγραφή των χορών χρησιμοποιήθηκε το σύστημα του Laban (Labanotation), για την ανάλυσή τους η δομικό-μορφολογική και τυπολογική μέθοδος, ενώ για την ερμηνεία των δεδομένων υιοθετήθηκε το μοντέλο της ‘πρώτης’ και ‘δεύτερης’ ύπαρξης του χορού. Από την ανάλυση διαπιστώθηκε ότι η μετασχηματιστική πορεία της κρητικής χορευτικής παράδοσης παρουσιάζει διαφοροποιήσεις από την ‘πρώτη’ στη ‘δεύτερη ύπαρξή’ της. Ωστόσο, οι διαφοροποιήσεις αυτές δεν είναι έργο του συγκεκριμένου πολιτιστικού συλλόγου, αλλά συνδέονται με το πρόβλημα της εμπορευματοποίησης του (κρητικού) χορού που ξεκίνησε πολύ πριν συσταθεί ο συγκεκριμένος σύλλογος. Καταληκτικά, ο πολιτιστικός σύλλογος του Φρε, όπως άλλωστε και πολλοί άλλοι χορευτικοί σύλλογοι, μπορεί μεν να προωθεί την κρητική χορευτική παράδοση, ωστόσο, την προωθεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο που δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στο σύνολο αυτής, αλλά που βασίζεται σε προσωπικές μεμονωμένες εμπειρίες.

Λέξεις-κλειδιά: κρητική χορευτική παράδοση, πρώτη ύπαρξη, δεύτερη ύπαρξη, μετασχηματισμός, πολιτιστικός σύλλογος Φρεδιανών Αττικής

THE SECOND EXISTENCE OF DANCE IN A LOCAL CULTURAL CLUB: THE CASE OF FRES

Braoudakis Dimitrios

School of Physical Education and Sport Science

National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

The aim of this study is to investigate the transformation of the Cretan dance from its “first” to the “second” existence through the example of the cultural club of Fres in Attica. The data collection comes from local ethnographic research and includes primary and secondary sources. For the recording of the dances, the system of Laban was used (Labanotation), for their analysis the structural-morphological and typological method, whilst for the interpretation of the data the model of “first” and “second” existence of the dance was adopted. Through the analysis, was found that the transformation course of the Cretan dancing tradition presents differences between its “first” and “second” existence. Nevertheless, those differences are not the work of this specific cultural club, but they are connected with the problem of commercialization of the (Cretan) dance that begun to exist many years before the establishment of this specific club. In conclusion, the cultural club of Fres, as also many other dancing clubs, may though promote the Cretan dancing tradition, however, it promotes it in a specific way that does not seem to represent the summary of it, whilst it is based in personal isolated experiences.

Key words: Cretan dancing tradition, first existence, second existence, transformation, cultural club of Fres in Attica

Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη.....	iii
Abstract.....	iv
Πίνακας Περιεχομένων.....	v-vi
Κατάλογος εικόνων.....	vii-viii
Κατάλογος σχημάτων.....	viii
Κατάλογος Συμβόλων και Συντομογραφιών.....	ix-x

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ορισμός και διατύπωση προβλήματος.....	Σελ.1
1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας.....	Σελ.2
1.3. Σημασία της έρευνας.....	Σελ.2
1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας.....	Σελ. 3
1.5. Διευκρίνιση όρων.....	Σελ.3-7

II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1. Πρώτη και δεύτερη ύπαρξη του χορού.....	Σελ.8-11
2.2. Ο παραδοσιακός χορός στην Κρήτη.....	Σελ.11-25
2.3. Ανασκόπηση ερευνών για τον χορό στην Κρήτη.....	Σελ.25-26

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....Σελ.27-28

IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

- 4.1. Γενικές πληροφορίες για τον Φρε.....Σελ.29-35
- 4.2. Ο πολιτιστικός σύλλογος Φρεδιανών Αθήνας.....Σελ.35-37
- 4.3. Ο χορός στον πολιτιστικό σύλλογο του Φρε στην Αθήνα.....Σελ.38-68

V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....Σελ.69-72

VI. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ.....Σελ.73-77

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....Σελ.78-79

VIII. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

- 8.1. Συνέντευξη 1: Συνέντευξη με τον Βαγγέλη Μπραουδάκη.....Σελ.80-91
- 8.2. Συνέντευξη 2: Συνέντευξη με τον Μανώλη Μακριδάκη.....Σελ.92-107
- 8.3. Πληροφορίες για την ιστορία του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών Αττικής.....Σελ.107-120

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 4.1:** Τα Φρεδιανάκια που συμμετέχουν στα χορευτικά του συλλόγου, απαθανατίζονται μπροστά στο άγαλμα του Ελ. Βενιζέλου στο πάρκο Ελευθερίας, με τη σημαία του σωματείου.....Σελ.36
- Εικόνα 4.2:** Το μικρό χορευτικό συγκρότημα του συλλόγου στο στάδιο Ειρήνης και Φιλίας στις 7/12/1986 έλαβε μέρος στις εκδηλώσεις για τα 50 χρόνια από το θάνατο του Ελευθέριου Βενιζέλου.....Σελ.36
- Εικόνα 4.3:** Στην ίδια εκδήλωση το μεγάλο χορευτικό συγκρότημα του συλλόγου.....Σελ.37
- Εικόνα 8.1:** Πανοραμική φωτογραφία του Φρε.....Σελ.109
- Εικόνα 8.2:** Ο γιατρός Ανδρέας Ν. Πριγκηπάκης. Γεννήθηκε το 1897 και απεβίωσε το 1986.....Σελ.110
- Εικόνα 8.3:** Ο δωρητής Μάρκος Ι. Γιαννουλάκης. Γεννήθηκε το 1906 και απεβίωσε το 1993.....Σελ.110
- Εικόνα 8.4:** Ο πρώτος πρόεδρος του συλλόγου Λευτέρης Καλογεράκης. Γεννήθηκε το 1931 και απεβίωσε το 2012.....Σελ.111
- Εικόνα 8.5:** Το πρώτο διοικητικό συμβούλιο του ΕΣΦΕ κατά τη συγκρότηση το σε σώμα στο γραφείο του δικηγόρου Ρούσου Μπουρμπάκη.....Σελ.112
- Εικόνα 8.6:** Ο δημοσιογράφος Πάρις Σ. Κελαϊδής (1931-2010), διευθυντής της εφημερίδας του συλλόγου από το 1978 μέχρι το 2008, που έπαιξε σημαντικό ρόλο στα Φρεδιανά δρώμενα.....Σελ.113
- Εικόνα 8.7:** Η πρώτη και σημαδιακή συνάντηση ντόπιων και αποδήμων Φρεδιανών έγινε στο Φρε στις 15/08/1979, για μία δημιουργική πορεία και συνεργασία.....Σελ.114
- Εικόνα 8.8:** Ο αναμορφωτής του σύγχρονου Φρε, Κωστής Γιαννούλης (1935-1996) και πρόεδρος της κοινότητας Φρε το διάστημα 1978-1999.....Σελ.115

Εικόνα 8.9: Οι ριζίτες του καλλιτεχνικού ομίλου «ο Αποκόρωνας», σε μία από τις εκδηλώσεις στην πλατεία του Φρε.....	Σελ.115
Εικόνα 8.10: Το Ηρώο.....	Σελ.116
Εικόνα 8.11: Το κέντρο τέχνης και πολιτισμού, προσφορά των Μάρκου και Αργυρώς Γιαννουλάκη, που στεγάζει την πινακοθήκη του χωριού, με πίνακες των παραπάνω δωρητών.....	Σελ.117
Εικόνα 8.12: Το αγροτικό ιατρείο.....	Σελ.117
Εικόνα 8.13: Γλυπτό που απεικονίζει το δράμα του παπά-Τετέλη.....	Σελ.118
Εικόνα 8.14: Οι προτομές στο χώρο του Ηρώου.....	Σελ.119
Εικόνα 8.15: Οι μάγειροι Παύλος Καραμπαντελάκης και Νικόλας Τζιτζικαλάκης ετοιμάζουν το πιλάφι στη θέση «Μόλα» της Πάρνηθας, στις 20/06/1983...Σελ.	120

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 4.1: Σημειογραφική καταγραφή του συρτού στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής.....	Σελ.45
Σχήμα 4.2: Σημειογραφική καταγραφή της σούστας στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής.....	Σελ.46
Σχήμα 4.3: Σημειογραφική καταγραφή του μαλεβιζιώτη στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής.....	Σελ.49
Σχήμα 4.4: Σημειογραφική καταγραφή του 1 ^{ου} μέρους του χορού «πεντοζάλι» στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής, το οποίο αυτούσιο συνιστά τον σιγανό Ηρακλείου.....	Σελ.52
Σχήμα 4.5: Σημειογραφική καταγραφή του 2 ^{ου} μέρους του χορού «πεντοζάλι» στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής, το οποίο αυτούσιο συνιστά το παραδοσιακό πεντοζάλι.....	Σελ.52

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ ΚΑΙ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

F = χορευτική φράση

T = λαβή από τους ώμους με τεντωμένους τους αγκώνες

W = λαβή από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες

Ψ = ελεύθερη λαβή

δ_0 = μετακίνηση-θέση δεξιού ποδιού δεξιά

δ_2 = εκβολή στα δάκτυλα του δεξιού ποδιού

δ_4 = μετακίνηση δεξιού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο αριστερό με ταυτόχρονη στήριξη

δ_5 = πάτημα-κτύπημα όλου του πέλματος

δ_6 = άρση δεξιού ποδιού πίσω λυγισμένου στο ύψος του γονάτου του αριστερού ποδιού ή χαμηλότερα

δ_7 = άρση δεξιού ποδιού εμπρός λυγισμένου στο ύψος του γονάτου του αριστερού ποδιού ή χαμηλότερα

δ_8 = άρση δεξιού ποδιού με λυγισμένο γόνατο και κλίση δεξιά

δ_9 = άρση δεξιού ποδιού χαλαρά στο πλάι με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω

δ_v = κτύπημα δεξιού ποδιού στη φτέρνα

δ_{11} = άρση δεξιού ποδιού πάνω από το αριστερό στο ύψος του γόνατος με πολύ λυγισμένο γόνατο προς τα αριστερά

α_0 = μετακίνηση-θέση αριστερού ποδιού αριστερά

α_2 = εκβολή στα δάκτυλα του αριστερού ποδιού

α_4 = μετακίνηση αριστερού ποδιού και παράλληλη θέση του δίπλα στο δεξί με ταυτόχρονη στήριξη

α_5 = πάτημα-κτύπημα όλου του πέλματος

α_6 = άρση αριστερού ποδιού πίσω λυγισμένου στο ύψος του γονάτου του δεξιού ποδιού ή χαμηλότερα

α_7 = άρση αριστερού ποδιού εμπρός λυγισμένου στο ύψος του γονάτου του δεξιού ποδιού ή χαμηλότερα

α_8 = άρση αριστερού ποδιού με λυγισμένο γόνατο και κλίση αριστερά

α_9 = άρση αριστερού ποδιού χαλαρά στο πλάι με ελαφρά στραμμένο το πέλμα προς τα έξω

α_{11} = άρση αριστερού ποδιού πάνω από το δεξί στο ύψος του γόνατος με πολύ λυγισμένο γόνατο προς τα δεξιά

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος

Ο παραδοσιακός χορός ως αναπόσπαστο κομμάτι του ανθρώπου γνωρίζει ποικίλες υπάρξεις. Έτσι, ως πρώτη ύπαρξη του χορού χαρακτηρίζεται αυτή που απαντάται κυρίως πριν τη βιομηχανοποίηση, στο πλαίσιο μίας αγροτικής κατά βάση κοινωνίας όπου ο χορός συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι της παράδοσης του τόπου (Κουτσούμπα, 2010). Αντίθετα, μετά τη βιομηχανοποίηση πραγματοποιείται η διαδικασία του μετασχηματισμού της χορευτικής παράδοσης των τέως και νυν αγροτικών κοινωνιών με αποτέλεσμα την έξαρση του φαινομένου γνωστού ως δεύτερη ύπαρξη του χορού. Η δεύτερη ύπαρξη μπορεί να περιλαμβάνει ποικιλόμορφους μετασχηματισμούς των χορών της πρώτης ύπαρξης, οι οποίοι προκύπτουν από τη διαδικασία της αστικοποίησης, με ό,τι μπορεί αυτή να συνεπάγεται, όπως την ανακριβή μετάδοση της παράδοσης από στόμα σε στόμα ή την εκ νέου μορφοποίηση του χορού με βάση τις επιρροές του νέου τόπου και των ανθρώπων του, γηγενών και μη (Κουτσούμπα, 2010).

Έχοντας λοιπόν αναμνήσεις από τα τέσσερα έως και τα εικοσιένα μου χρόνια ζωής, πριν γίνω φοιτητής στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΣΕΦΑΑ) του Πανεπιστημίου Αθηνών και ειδικότερα της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» κατά το ακαδημαϊκό έτος 2017-2018, πίστευα πως οι κρητικοί χοροί είναι πέντε και, συγκεκριμένα, ο συρτός (Χανιώτης), ο μαλεβιζιώτης (Καστρινός), η σούστα, ο σιγανός και το πεντοζάλι. Και αυτό διότι μέχρι τότε μάθαινα κρητικό παραδοσιακό χορό στην Αθήνα ως μέλος στον πολιτιστικό σύλλογο του χωριού Φρε, τόπο καταγωγής του πατέρα μου στα Χανιά Κρήτης. Με άλλα λόγια, μάθαινα χορό στον τοπικό σύλλογο που είχαν ιδρύσει οι Φρεδιανοί στην Αθήνα. Παρακολουθώντας όμως την Ειδίκευση έμαθα πως υπάρχουν πάνω από τριάντα κρητικοί χοροί, γεγονός το οποίο με παρακίνησε να ασχοληθώ με αυτό το ζήτημα στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας.

1.2. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας

Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθεί ο μετασχηματισμός του κρητικού χορού από την ‘πρώτη’ στη ‘δεύτερη ύπαρξη’ του μέσα από το παράδειγμα του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών στην Αττική. Ειδικότερα, η εργασία στοχεύει στο να καταγραφεί η μετασχηματιστική πορεία της κρητικής χορευτικής παράδοσης, προσπαθώντας μέσα από τη διεξαγωγή επιτόπιας έρευνας στον πολιτιστικό σύλλογο του Φρε να απεικονισθεί μία, όσο το δυνατόν περισσότερο γίνεται, αντιπροσωπευτική εικόνα αυτής. Με άλλα λόγια, θα γίνει μία προσπάθεια να δοθεί απάντηση στο ερώτημα, τι εντοπίζεται στην ‘πρώτη ύπαρξη’ του κρητικού χορού το οποίο δεν εντοπίζεται στη ‘δεύτερη ύπαρξη’ του; Αντίστοιχα, τι εντοπίζεται στη ‘δεύτερη’ που δεν υφίσταται στην ‘πρώτη’; Υπάρχει κάποιος λόγος που η μετασχηματιστική του πορεία είναι αυτή που είναι, και αν ναι ποιος είναι αυτός;

1.3. Σημασία της έρευνας

Μέσα από αυτήν την εργασία διερευνάται η έννοια του μετασχηματισμού της χορευτικής παράδοσης ενός τόπου στο διάβα του χρόνου, αλλά και η διαδικασία μέσα από την οποία αυτή λαμβάνει μορφή, δηλαδή το πέρασμα από την πρώτη ύπαρξη στη δεύτερη του χορού. Επίσης, η εργασία επικεντρώνεται στο Φρε και συγκεκριμένα στο πολιτιστικό σύλλογο των Φρεδιανών στην Αττική, οι οποίοο συνιστούν μια μικρή και απομακρυσμένη κοινότητα της Κρήτης. Θα πρέπει να γίνει αντιληπτό ότι όπως το Φρε, υπάρχουν πολλές απομακρυσμένες περιοχές στη χώρα μας, οι οποίες δεν είναι τόσο γνωστές όσο άλλες στο ευρύ κοινό και έχουν μικρό πληθυσμό, και των οποίων οι προσπάθειες αναβίωσης της χορευτικής παράδοσης του τόπου τους, ανεξάρτητα από το πως αντιλαμβάνονται αυτήν την έννοια, δεν έχουν διερευνηθεί. Είναι σημαντικό να αντιληφθεί ο κάθε αναγνώστης πως μία τέτοια διερεύνηση δεν τελείται προκειμένου να φτάσουμε σε κάποια κρίση της προσπάθειας αναβίωσης της εκάστοτε παράδοσης, αλλά για καθαρά ερευνητικούς, ιστορικούς και επιστημονικούς λόγους.

1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της εργασίας

Ο πιο σημαντικός περιορισμός αυτής της εργασίας είναι ότι το θέμα που αναλύει αφορά σε έναν μεγάλο βαθμό την κρητική χορευτική παράδοση. Το μεγαλύτερο κομμάτι πληροφοριών που αντλήθηκαν για την εκπόνηση αυτής της εργασίας προέρχεται άμεσα από δύο ανθρώπους, τον Βαγγέλη Μπραουδάκη και τον Μανώλη Μακρινδάκη και, έμμεσα, από τον καθηγητή Φυσικής Αγωγής και χοροδιδάσκαλο Βασίλη Καρφή. Οι προϋποθέσεις της παρούσας εργασίας όσον αφορά τα τρία προαναφερόμενα πρόσωπα ακολουθούν παρακάτω.

Αρχικά και οι τρεις έχουν σαν μόνιμο τόπο διαμονής την Αθήνα, ανεξαρτήτως του γεγονότος πως οι Μανώλης Μακρινδάκης και Βαγγέλης Μπραουδάκης κατάγονται από την Κρήτη, ενώ ο Βασίλης Καρφής όχι. Επίσης, όσον αφορά το αντικείμενο του χορού, θεωρητικό υπόβαθρο έχει μόνο ο Βασίλης Καρφής κατέχοντας και ακαδημαϊκή πορεία, ενώ οι άλλοι δύο πληροφορητές δεν έχουν ασχοληθεί ακαδημαϊκά με τον χώρο, με τον Βαγγέλη Μπραουδάκη που είχε και τα καθήκοντα του χοροδιδασκάλου του συλλόγου να έχει πορευθεί στο διδακτικό του έργο με αποκλειστικό γνώμονα την εμπειρία του. Σχετικά με το πρακτικό κομμάτι, και οι δύο έχουν πολυετή πείρα πάνω στη χοροδιδασκαλία με τον Βασίλη Καρφή να συνεχίζει ακάθεκτα μέχρι σήμερα, ενώ ο Βαγγέλης Μπραουδάκης σταμάτησε να διδάσκει το 2006 λόγω σοβαρού τραυματισμού (ρήξη αχίλλειου τένοντα), αλλά και υποχρεώσεων που πλέον δεν του επέτρεπαν να συνεχίσει να διδάσκει με επαγγελματικό μεράκι σε ερασιτεχνικές οικονομικές συνθήκες. Αυτό όμως δεν επηρεάζει την έρευνα γιατί τη χοροδιδασκαλία στον σύλλογο την ανέλαβε μία μαθήτριά του Βαγγέλη Μπραουδάκη, η Μαρία Ε. Κλαδάκη, η οποία μέχρι και σήμερα διδάσκει ό,τι έμαθε από εκείνον.

1.5. Διευκρίνιση όρων

Στη συνέχεια θα διευκρινιστούν κάποιες ορολογίες οι οποίες θα χρησιμοποιηθούν μέσα στην εργασία, χωρίς όμως να γίνεται η επεξήγησή τους σε κάποιο άλλο κομμάτι της όπως, για παράδειγμα, πρόκειται να γίνει με τις έννοιες της πρώτης

και δεύτερης ύπαρξης στο δεύτερο κεφάλαιο. Πιο συγκεκριμένα οι ορολογίες που θα επεξηγηθούν είναι το κινητικό στοιχείο, το κύτταρο, το κινητικό μοτίβο, η χορευτική φράση, η μορφολογική προσέγγιση του χορού, ο χορός «στα δύο» και ο χορός «στα τρία», ο χορός «τύπου στα δύο» και «τύπου στα τρία», η φόρμα του χορού, η αρχή της παρατακτικής σύνδεσης, η αρχή της ομαδοποίησης, η ζευγαρωτή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού, η ετερομορφία, η διεύρυνση, η μετάπλαση του χορού και τέλος ο κινητότυπος και το κινητόγραμμα του χορού. Αναλυτικότερα:

- Δομικά επίπεδα του χορού: Τα δομικά επίπεδα του χορού είναι επτά. Από το μικρότερο στο μεγαλύτερο έχουμε το κινητικό στοιχείο, το κύτταρο, το κινητικό μοτίβο, τη χορευτική φράση, το χορευτικό τμήμα, το χορευτικό μέρος και τη χορογραφική σύνθεση που συνιστά το σύνολο του χορού (Τυροβολά, 2010). Το κινητικό στοιχείο είναι η μικρότερη μονάδα του χορού και ο συνδυασμός του με δεύτερο κινητικό στοιχείο εντός πάντα του κινητικού μοτίβου ενίοτε διαμορφώνει ένα κύτταρο. Ο συνδυασμός των κινητικών στοιχείων, είτε αυτά αναπαριστούν κύτταρα είτε όχι, αποτελεί το κινητικό μοτίβο όταν αυτά συμβαδίζουν με το μουσικό μέτρο της μουσικής συνοδείας του χορού. Δηλαδή το κινητικό μοτίβο αντιστοιχεί πάντα σε ένα μουσικό μέτρο, εφόσον ο χορός συνοδεύεται από μουσική. Η χορευτική φράση είναι το σύνολο των κινητικών μοτίβων από τα οποία αποτελείται το βασικό περιεχόμενο του χορού (Τυροβολά, 2010).
- Μορφολογική μέθοδος προσέγγισης του ελληνικού παραδοσιακού χορού: Όταν αναφερόμαστε στη μορφολογική μέθοδο προσέγγισης του ελληνικού παραδοσιακού χορού ουσιαστικά αναφερόμαστε στα δομικά σχήματα των χορών «στα δύο» και «στα τρία» της Ηπείρου πάνω στα οποία δομούνται όλοι οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί (Τυροβολά, 2010).
- Χορός «στα τρία»: Η χορευτική φράση του χορού στα «τρία» αποτελείται από τρία κινητικά μοτίβα όπου το καθένα περιλαμβάνει δύο ισόχρονες κινήσεις διάρκειας $\frac{2}{4}^{ov}$ με αποτέλεσμα κάθε κινητικό μοτίβο να έχει μουσικό μέτρο $\frac{4}{4}$. Στο πρώτο κινητικό μοτίβο παρατηρούμε δύο απλές εναλλαγές στήριξης, ενώ τα δύο τελευταία καταληκτικά μοτίβα εμφανίζουν μία αντιθετική σχέση

μεταξύ με το δεύτερο μοτίβο να αποτελείται από μία στήριξη του δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού προς τα δεξιά, δηλαδή αριστερόστροφα και στο τρίτο να γίνεται το ακριβώς αντίθετο προς τα αριστερά, δηλαδή δεξιόστροφα (Τυροβολά, 2010).

- Χορός «στα δύο»: Ο χορός «στα δύο» αποτελείται και αυτός από έξι κινήσεις των οποίων όμως η κατανομή γίνεται σε δύο κινητικά μοτίβα με μουσικό μέτρο 4/4. Σε κάθε κινητικό μοτίβο λοιπόν, εντοπίζουμε τρεις ανισόχρονες κινήσεις των δεικτών στήριξης (δηλαδή των ποδιών) όπου η πρώτη διαρκεί 2/4 και οι υπόλοιπες δύο σε επίπεδο κυττάρου, πλέον, 1/4 η κάθε μία. Στο πρώτο κινητικό μοτίβο έχουμε τρεις απλές εναλλαγές των δεικτών στήριξης ξεκινώντας με το δεξί πόδι και στο δεύτερο πάλι τρεις εναλλαγές στήριξης ξεκινώντας με το αριστερό με κατεύθυνση πάντα προς τα δεξιά (δηλαδή αριστερόστροφα). Η εναλλαγή με το αριστερό πόδι στο πρώτο κινητικό μοτίβο γίνεται πίσω από το δεξί, ενώ στο δεύτερο κινητικό μοτίβο οι δύο εναλλαγές με το αριστερό πόδι γίνονται μπροστά από το δεξί (Τυροβολά, 2010).
- Χοροί «τύπου στα δύο» ή «τύπου στα τρία»: Όσον αφορά τους χορούς που είναι «τύπου στα δύο» ή «τύπου στα τρία», με αυτή την έννοια υποδεικνύεται ότι ο χορός δεν έχει την αυτούσια μορφή του χορού «στα δύο» ή «στα τρία», αλλά κάτι διαφέρει. Όταν γίνεται αναφορά σε διευρυμένη μορφή του χορού «στα δύο» ή «στα τρία» εννοείται πως έχει προστεθεί κάποιο επιπλέον κινητικό μοτίβο. Όταν γίνεται αναφορά σε μεταπλασμένη μορφή του χορού «στα δύο» ή «στα τρία» σημαίνει πως έχει διαφοροποιηθεί η κατανομή του χρόνου των κινήσεων είτε αλλάζοντας το μουσικό μέτρο είτε διατηρώντας το και διαφοροποιώντας την χρονική διάρκεια των κινήσεων. Τέλος, όταν γίνεται αναφορά σε ετερόμορφη μορφή του χορού «στα δύο» ή «στα τρία» σημαίνει ότι έχει διαφοροποιηθεί κάτι εντός του κινητικού μοτίβου είτε σε ολόκληρο το μοτίβο, είτε σε επίπεδο κυττάρου, είτε σε επίπεδο κινητικού στοιχείου. Αυτό δε συνεπάγεται πως ή θα προστεθεί ή θα αφαιρεθεί κάποια κίνηση. Ακόμη και η αλλαγή της χρήσης του χώρου διατηρώντας τις κινήσεις του κινητικού μοτίβου ίδιες συνιστά ετερομορφία (Τυροβολά, 2010).

➤ **Φόρμα χορού:** Όσον αφορά την έννοια της φόρμας του χορού, στην χορολογική πρακτική χρησιμοποιείται με την έννοια της σύνθεσης του χορού, δηλαδή της εσωτερικής διευθέτησης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού. Τα συστατικά στοιχεία του χορού είναι η κίνηση, οι χορευτές, το οπτικό περιβάλλον, τα ακουστικά στοιχεία και τα συμπλέγματα αυτών. Στον λαϊκό παραδοσιακό χορό οι χορευτικές φόρμες συνθέτονται σύμφωνα με δύο αρχές, την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης και την αρχή της ομαδοποίησης (Τυροβολά, 2010).

Η αρχή της παρατακτικής σύνδεσης χαρακτηρίζεται από την απεριόριστη επανάληψη αποκλειστικά μίας χορευτικής φράσης σε αντίθεση με την αρχή της ομαδοποίησης όπου παρατηρούμε διμερείς χορευτικές φόρμες, δηλαδή με δύο χορευτικές φράσεις, τριμερείς χορευτικές φόρμες, δηλαδή με τρεις χορευτικές φράσεις ή πολυμερείς χορευτικές φόρμες, δηλαδή με περισσότερες από τρεις χορευτικές φράσεις. Όταν από το ένα μέρος του χορού μεταφερθούμε στο επόμενο χωρίς να εκτελεστεί ξανά η χορευτική φράση του πρώτου μέρους τότε αναφερόμαστε σε μη εναλλασσόμενη διμερής, τριμερής ή πολυμερής φόρμα ενώ εάν εκτελεστεί ξανά το προηγούμενο μέρος του χορού παρατηρούμε εναλλασσόμενη διμερής, τριμερής ή πολυμερής φόρμα (Δήμας, Τυροβολά, & Κουτσούμπα, 2010).

Όσον αφορά τις χορευτικές φόρμες, σε όλα τα είδη χορού συναντάμε φόρμες αυτοσχεδιασμού, οι οποίες φέρουν το χαρακτηριστικό των αυθόρμητων κινήσεων, και είναι δύο, η φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού και η φόρμα ανοιχτού αυτοσχεδιασμού. Επειδή μέσα στην εργασία γίνεται αναφορά μόνο σε ζευγαρωτή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού, σε αυτό το είδος φόρμας η διάταξη είναι ζευγαρωτή και οι κινήσεις όπως και οι εναλλαγές των χορευτικών φράσεων δομούνται πάνω σε γενικές κατευθυντήριες γραμμές που διέπουν το χορό (Τυροβολά, 2010).

➤ **Κινητότυπος:** Αναφορικά με την έννοια του κινητότυπου, αναφερόμαστε σε μία μέθοδο καταγραφής του χορού και, πιο συγκεκριμένα, *«ο κινητότυπος προσδιορίζει ακριβώς το «δείκτη στήριξης», ο οποίος αναφέρεται στις διάρκειες των στηρίξεων των κάτω άκρων που πραγματοποιούνται σε κάθε κινητικό*

μοτίβο, καθώς και στις επαναλήψεις της ίδιας στήριξης, ή στις εναλλαγές των στηρίξεων μέχρι τη συγκρότηση της χορευτικής φράσης, σηματοδοτώντας με ακρίβεια, έστω και αφαιρετικά, την εξέλιξη των κινήσεων στο χώρο και το χρόνο» (Τυροβολά, 2001, σελ. 69).

- **Κινητόγραμμα:** Με την έννοια του κινητογράμματος του συστήματος Labanotation, αναφερόμαστε σε μία αναλυτική μέθοδο καταγραφής και σημειογραφίας του χορού. Πιο συγκεκριμένα, το κινητόγραμμα συμπεριλαμβάνει όλες τις δομικές μονάδες του χορού, από το κινητικό στοιχείο μέχρι τη χορογραφική σύνθεση, την αρχή και το τέλος της χορευτικής φράσης, όπως και τη θέση εκκίνησης του χορού, σε πλήρη αντιστοιχία πάντα με τη μουσική (Κουτσούμπα, 2010).

II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1. 'Πρώτη' και δεύτερη ύπαρξη του χορού

Η έννοια της πρώτης ύπαρξης, στον ακαδημαϊκό χώρο του λαϊκού παραδοσιακού χορού «σκεπάζει» το σύνολο των χορών, οι οποίοι προέρχονται από τα σπλάχνα των παραδοσιακών αγροτικών κοινωνιών. Μία επιπρόσθετη προϋπόθεση είναι αυτές οι κοινωνίες να είναι σχετικά «κλειστές» προκειμένου να υπάρχει η δυνατότητα να ορίζουν την πολιτισμική τους ταυτότητα, υιοθετώντας ή απορρίπτοντας καινούργια στοιχεία με το πέρασμα των γενεών και διατηρώντας ή μετασχηματίζοντας ήδη υπάρχοντα (Κουτσούμπα, 2010). Αυτή η ταυτότητα δεν διέφερε σε σχέση με τις αντίστοιχες των άλλων τόπων μόνο ως προς τα συστατικά στοιχεία του χορού, αλλά ως προς τα στοιχεία που διαφαίνονταν μέσα από αυτήν και ήταν σχετικά με τις κοινωνικές διαστρωματώσεις, τις διαφυλικές σχέσεις και θέσεις στην κοινωνία, τους άγραφους κοινωνικούς κανόνες, την οικονομία και την πολιτική (Δήμας, 2010). Γίνεται αντιληπτό βέβαια, πως στη σημερινή παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα, κάτι τέτοιο είναι σχεδόν αδύνατον να υπάρξει. Στην Ελλάδα, το χρονικό όριο τοποθετείται στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Κουτσούμπα, 2010).

Επίσης είναι λογικό εκτός από τη διατήρηση και την επιπλέον πρόσθεση πολιτισμικού πλούτου, αφού το κύριο μέσο διάδοσης πολιτισμικής κληρονομιάς από γενιά σε γενιά ήταν προφορικό, να έχουν χαθεί λαϊκά πολιτισμικά στοιχεία με το πέρασμα του χρόνου, άρα στην περίπτωσή μας και παραδοσιακοί χοροί. Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να τονίσουμε πως πρώτη ύπαρξη του χορού δεν σημαίνει το αρχέτυπο του εκάστοτε χορού. Κανείς δεν μπορεί να φτάσει χρονικά τόσο πίσω έτσι ώστε να εντοπίσει την πρώτη μορφή κάποιου χορού και να είναι σίγουρος πως αυτό ήταν το πρωτότυπο που αποδέχτηκε η τότε κοινωνία και το ενσωμάτωσε για πρώτη φορά στην πολιτισμική της κληρονομιά χωρίς να έχει προϋπάρξει ή να έχει μετασχηματιστεί από κάτι άλλο (Τυροβολά, 2010).

Χρησιμοποιώντας την έννοια πρώτη ύπαρξη αναφερόμαστε στους χορούς στους οποίους σήμερα έχουμε πρόσβαση μετά από επιστημονική έρευνα και εξακρίβωση και οι οποίοι πληρούν τις προαναφερόμενες προϋποθέσεις. Όσον αφορά στην έννοια της δεύτερης ύπαρξης όταν χρησιμοποιείται, αναφερόμαστε σε όλες τις προσπάθειες αναβίωσης του λαϊκών παραδοσιακών χορών -κυρίως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, τη βιομηχανοποίηση και τη μαζική αστικοποίηση- όταν αυτές αποσκοπούν σε διαδικασίες όπως η μουσειοποίηση, η εμπορευματοποίηση, η φολκλοροποίηση, η ψυχαγωγία, η άσκηση και η διδασκαλία (Κουτσούμπα, 2010). Οι περισσότερες έννοιες από αυτές είναι αντιληπτές στο ευρύ κοινό, καθώς η ψυχαγωγία και η άσκηση ανέκαθεν συμβάδιζαν με τον χορό, παραδοσιακό και μη. Η διδασκαλία τη σημερινή ημέρα είναι το κύριο μέσο προσφοράς και ζήτησης αυτής της δραστηριότητας, η οποία όμως συνοδεύεται ως επί το πλείστον με τις υπόλοιπες τρεις έννοιες, οι οποίες θα εξηγηθούν συνοπτικά στη συνέχεια.

Η μουσειοποίηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι μία έννοια η οποία συνιστά τη λύση απέναντι στον φόβο για την αλλοίωση του χορού, στον οποίον σήμερα έχουμε πρόσβαση. Έχοντας λοιπόν υπόψιν τους οι χοροδιδάσκαλοι πως το λαϊκό παραδοσιακό ρεπερτόριο, το οποίο οφείλουν να μεταλαμπαδεύσουν στον κόσμο και κυρίως στην επόμενη γενιά, αναπαριστά αυτό στο οποίο αναφέρθηκε πιο πάνω ως «αρχέτυπο», είναι λογικό και έπεται να πιστεύουν πως δεν έχουμε κανένα δικαίωμα να παρεκκλίνουμε σε κανένα βαθμό από αυτό το οποίο έχουμε παραλάβει, καθώς θα πρόκειται για αλλοίωση μίας ιστορικής παρακαταθήκης, χωρίς όμως να αναλογίζονται πως η προαναφερόμενη κληρονομιά είναι αποτέλεσμα μετασχηματισμού και όχι αλλοίωσης (Δήμας, 2010; Κουτσούμπα, 2010).

Βέβαια άλλος ένας λόγος που ενισχύει το φαινόμενο της μουσειοποίησης στη δεύτερη ύπαρξη του χορού είναι πως οι άνθρωποι οι οποίοι έζησαν το μαζικό «κύμα» της αστικοποίησης φέρουν μία έντονη νοσταλγία μέσα τους για τον τόπο καταγωγής τους, με αποτέλεσμα να έχουν την ανάγκη να επανασυνδεθούν με τις ρίζες τους στα αστικά κέντρα σε συνδυασμό με το ισχυρό αίσθημα της ηθικής

ευθύνης να μην επιτρέψουν καμία «αλλοίωση» στην χορευτική λαϊκή παράδοση του τόπου τους. Έτσι στη μουσειοποίηση της δεύτερης ύπαρξης παρατηρούμε μία τάση αυστηρής διατήρησης, ενώ στην πρώτη ύπαρξη μία τάση γόνιμης δημιουργικότητας (Κουτσούμπα, 2010; Τυροβολά, 2010).

Η εμπορευματοποίηση είναι μία πιο αντιληπτή έννοια καθώς μέσω αυτής νοούνται οι τρόποι μέσω των οποίων μπορεί να αξιοποιηθεί ο παραδοσιακός χορός προς όφελος κάποιου. Εμπορευματοποίηση του χορού μπορεί να είναι από τον χορευτικό σύλλογο του Δήμου που για να γίνεις μέλος της χορευτικής ομάδας πρέπει να πληρώσεις κάποια συνδρομή, μέχρι τον τουρίστα που έχει έρθει για να θαυμάσει τα αξιοθέατα στο κέντρο της Αθήνας και όταν κάτσει στην ταβέρνα για να φάει θέλει να χορέψει το «συρτάκι» από την ομώνυμη ταινία του Αλέξη Ζορμπά, με την παγκοσμίως γνωστή μουσική κατά την οποία έχει καθιερωθεί να χορεύουν το χορό στα τρία από αργό ρυθμό σε γρήγορο (Δήμας, 2010; & Κουτσούμπα, 2010). Τέλος, όσον αφορά τη φολκλοροποίηση του χορού, ουσιαστικά με αυτήν την έννοια αναφερόμαστε σε οποιαδήποτε προσπάθεια αναβίωσης του παραδοσιακού χορού, η οποία τελείται μακριά από τη γενεσιουργό του αιτία και της οποίας η εκμάθηση και η προετοιμασία έχει γίνει συνειδητά μέσω κάποιας μορφής διδασκαλίας και όχι ασυνείδητα μέσω κάποιας μορφής βιωματικής μάθησης στα πλαίσια κοινωνικών δρώμενων (Κουτσούμπα, 2010).

Συνοψίζοντας, η πρώτη ύπαρξη του χορού αφορά τον χορό που προέρχεται από σχετικά «κλειστές» αγροτικές κοινωνίες στις οποίες οι εσωτερικές διεργασίες της κοινωνίας τον καθιέρωσαν και τον ενσωμάτωσαν στον πολιτισμικό τους πλούτο. Επίσης, στην πρώτη ύπαρξη, ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα κυρίαρχο στοιχείο της χορευτικής διαδικασίας, χωρίς όμως να αποτελεί κάτι προσχεδιασμένο ή προϊόν προηγούμενης διδασκαλίας, καθώς η εκμάθηση του χορού γινόταν βιωματικά και ασυνείδητα. Η δεύτερη ύπαρξη παρατηρείται και πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όμως παρουσιάζει έξαρση μετά τη δεκαετία του 1950 όπου ακολουθεί η βιομηχανοποίηση και η μαζική αστικοποίηση με ό,τι μπορεί αυτά να συνεπάγονται, όπως επιρροές στις τοπικές παραδόσεις από τους

γηγενείς των αστικών κέντρων, αλλά και από ανθρώπους διαφορετικών τόπων. Ο χορός συνιστά πλέον κυρίως μία προσπάθεια αναβίωσης, μακριά από τις συνθήκες γύρω από τις οποίες καθιερώθηκε, με την πρωτοβουλία ατόμων που εκδηλώνουν ενδιαφέρον για αυτόν. Επίσης, η μεταλαμπάδευση της πολιτισμικής κληρονομιάς γίνεται συνειδητά μέσω της διδασκαλίας (Κουτσούμπα, 2010).

2.2. Ο παραδοσιακός χορός στην Κρήτη

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, μπορεί οι πιο γνωστοί κρητικοί χοροί στο ευρύ κοινό να είναι οι πέντε «συνήθεις ύποπτοι» που συναντάμε σχεδόν σε όλα τα προγράμματα διδασκαλίας που αφορούν το νησί, δηλαδή ο συρτός χανιώτης, ο μαλεβιζιώτης ή καστρινός, το πεντοζάλι, η σούστα, και ο σιγανός, αλλά η αλήθεια είναι πως έχουν διασωθεί και προστεθεί στο σχετικό αρχείο περισσότεροι από τριάντα. Παρακάτω θα αναφερθούν ονομαστικά οι χοροί της Κρήτης όπου βάσει γεωγραφικής προέλευσης θα χωριστούν στους χορούς δυτικής, κεντρικής και ανατολικής Κρήτης.

Στη δυτική Κρήτη ανήκει το ρόδον, ο χανιώτικος συρτός ή συρτός χανιώτης ή κισσαμίτικος συρτός, η γλυκομηλίτσα, η γιτσικιά ή ρουμαθιανή σούστα, το πεντοζάλι και ο φτερωτός συρτός (Ταμιωλάκη, 2015). Στην κεντρική Κρήτη, ξεκινώντας από το νομό Ρεθύμνου, ανήκει ο τριζάλης, ο κουτσαμπαδιανός, ο εμπυρρίκιος, ο ανωγεινός πηδηχτός ή πηδηχτός Μυλοποτάμου, ο λιβαδιώτικος πηδηχτός, ο τσινιάρης, η σούστα και ο σωτής. Συνεχίζοντας στο νομό Ηρακλείου ανήκει ο μαλεβιζιώτης, ο παλιός γεργιανός, η κανέλλα και ο εθιανός πηδηχτός (Ταμιωλάκη, 2015). Κλείνοντας με την κεντρική Κρήτη, κάποιοι χοροί χορεύονται σε ευρύτερες περιοχές και των δύο νομών χωρίς να γνωρίζουμε την ακριβή προέλευσή τους όπως είναι το μικρό-μικράκι, ο απανωμερίτης, ο σιγανός και κάποιες παραλλαγές του συρτού (Ταμιωλάκη, 2015).

Στην ανατολική Κρήτη ανήκει ο πρινιανός, ο πρινιώτης, ο αγκαλιαστός, ο ξενομπασάρης, ο μανάς, ο ζερβόδεξος, ο πηδηχτός Λασιθίου (παραλλαγές του οποίου είναι ο σητειακός και ο ιεραπετρίτικος πηδηχτός), τα κουκιά και ο

λουβιάρης (Ταμιωλάκη, 2015). Χωρίς ξεκάθαρες πληροφορίες σχετικά με την γεωγραφική προέλευσή τους είναι οι χοροί αράπικος, σικινί και τα ντουρνεράκια με τον τελευταίο να θεωρείται και ξενόφερτος με επιρροές από σέρβικους χορούς (Ταμιωλάκη, 2015). Στη συνέχεια θα γίνει εκτενέστερη αναφορά για τα στοιχεία όλων των προαναφερόμενων χορών με τη σειρά που αναφέρθηκαν.

Ξεκινώντας λοιπόν από δυτικά, το ρόδο προέρχεται από την επαρχία Κισσάμου Χανίων και παρότι στις μέρες είναι κυρίως γυναικείος χορός, παλιά ήταν μικτός (Ταμιωλάκη, 2015). Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων), χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά και αποτελείται από μία φράση 17 κινήσεων (Ταμιωλάκη, 2015). Ουσιαστικά η χορευτική φράση αποτελείται από 3 ετερόμορφες και μεταπλασμένες επαναλήψεις του χορού στα δύο. Το όνομά του είναι εμπνευσμένο από τις μαντινάδες που τραγουδιούνται κατά τη διάρκεια του χορού οι οποίες αναφέρονται στο ρόδο όπως η εξής: «Ρόδα και τριαντάφυλλα κι άνθη του παραδείσου, εσύναξεν ο έρωτας κι έφτιαξεν το κορμί σου.» (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>).

Από την επαρχία Κισσάμου προέρχεται και ο χανιώτικος συρτός ή χανιώτης ή κισσαμίτικος συρτός ο οποίος είναι μικτός με μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά. Ο συγκεκριμένος χορός παρουσιάζεται κατά τόπους στο νησί με διάφορες παραλλαγές.

Άλλος ένας χορός από την επαρχία Κισσάμου είναι η γλυκομηλίτσα ο οποίος είναι μικτός, έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (με τις παλάμες στο ύψος των ώμων), 12 κινήσεις και χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά (Ταμιωλάκη, 2015). Ουσιαστικά, ο χορός αποτελείται από δύο καταληκτικά μέρη του χορού στα 3 μετά από τα οποία ακολουθούν δύο διπλές εναλλαγές. Στη συνέχεια έχει ένα καταληκτικό του στα 3 το οποίο όμως χαρακτηρίζεται ως απλή εναλλαγή των δεικτών στήριξης γιατί ακολουθεί καταληκτικό του στα 3 και σύμφωνα με έναν γενικό κανόνα της μορφολογικής προσέγγισης του χορού δεν

γίνεται να έχουμε δύο συνεχόμενα καταληκτικά του στα 3 προς την ίδια κατεύθυνση με αποτέλεσμα το ένα εκ των δύο να θεωρείται εναλλαγή.

Χορός της Κισσάμου είναι και η γιτσιακιά ή ρουμαθιανή σούστα, ο οποίος σήμερα θεωρείται ανδρικός χορός αλλά παλαιότερα ήταν μικτός. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (με τις παλάμες στο ύψος των ώμων), 6 κινήσεις και συνιστά μία αλυσιδωτή τριμερή εναλλασσόμενη φόρμα με διαφορετικές χρήσεις του χώρου στα μέρη του. Επίσης είναι ο μοναδικός χορός ο οποίος παραδοσιακά παρουσιάζει ομαδικό αυτοσχεδιασμό όπου οι χορευτές ,μιμούμενοι, ακολουθούν τους αυτοσχεδιασμούς του πρώτου κι ας είναι πλέον σύνηθες να βλέπουμε σε διάφορες χοροεσπερίδες ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς σε χορούς που σύμφωνα με την παράδοσή τους δεν εμπεριείχαν αυτό το στοιχείο, όπως είναι ο καστρινός ή το πεντοζάλι ή ο χανιώτης (Ταμιωλάκη, 2015). Αυτό είναι ένα ζήτημα το οποίο θα συζητηθεί περαιτέρω στη συνέχεια της εργασίας.

Άλλος ένας κισσαμίτικος χορός είναι το γνωστό πεντοζάλι ο οποίος παρότι σήμερα είναι μικτός χορός, παλιά ήταν ανδρικός (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>). Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή T (από τους ώμους με τεντωμένα τα χέρια), μουσική φράση με 10 κινήσεις και χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά (Ταμιωλάκη, 2015). Η ονομασία του προέρχεται από το πέμπτο ζάλο, όπου ζάλο σημαίνει βήμα, το οποίο συμβολίζει την πέμπτη ελπίδα απελευθέρωσης της Κρήτης από τους Τούρκους, την περίοδο της επανάστασης του Δασκαλογιάννη το 1770-1771 (Ταμιωλάκη, 2015). Έχει δέκα κινήσεις, εις μνήμην της 10^{ης} Οκτωβρίου του 1769 μιας και τότε αποφασίστηκε από τους Σφακιανούς η τέλεση της επαναστατικής τους δράσης (Ταμιωλάκη, 2015).

Τέλος έχει 12 μουσικές φράσεις (γυρίσματα ή σκοποί λέγονται στην Κίσαμο) με σκοπό την τίμηση των 12 πρωτεργατών της επανάστασης (Ταμιωλάκη, 2015). Κάτι το οποίο αξίζει να σημειωθεί είναι πως από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, με την αστικοποίηση ο χορός έγινε γνωστός σε όλη την Κρήτη και σταδιακά μετασχηματίστηκε και ενσωματώθηκε σε έναν καινούργιο χορό κατά τον οποίον το πρώτο του μέρος ήταν κάποια μορφή του σιγανού και αναφέρονταν σε αυτόν

ως αργό πεντοζάλι και με την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής από αργή σε γρήγορη ο χορός λάμβανε μία μορφή διμερούς μη εναλλασσόμενης φόρμας και γινόταν πεντοζάλι ή όπως το μετονόμαζαν σε γρήγορο πεντοζάλι (Πραντσιδής, 2004).

Τελειώνοντας με τη δυτική Κρήτη, ο φτερωτός συρτός, παρότι αποτελεί παραλλαγή του χανιώτη, αξίζει να σημειωθεί καθώς παρουσιάζει διαφοροποιημένη μορφή (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>). Συναντάται επίσης με τις ονομασίες ντάμα στο Ρέθυμνο και πάσο στα Χανιά και επίσης σε περιστάσεις εύθυμες και στην Αποκρία έπαιρνε μια πιο παιγνιώδη μορφή ως εξής: χορευόταν είτε από οχτώ άτομα (τέσσερις άνδρες και τέσσερις γυναίκες) σε σχήμα σταυρού ή φτερωτής, είτε οι άντρες εσκεμμένα ήταν κατά ένας παραπάνω από τις γυναίκες (Ταμιωλάκη, 2015). Έτσι ο λυράρης ή κάποιος χορευτής φώναζε ντάμα ή πάσο και τότε άλλαζαν θέση οι άντρες (πιάνονταν με τη μπροστινή και όποιος δεν προλάβαινε έμενε μόνος του).

Ερχόμενοι στην κεντρική Κρήτη και, πιο συγκεκριμένα, στην επαρχία Αμαρίου Ρεθύμνου, εντοπίζουμε τον χορό τριζάλη, ο οποίος ήταν παλιότερα μικτός αλλά σήμερα είναι κυρίως γυναικείος χορός (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>). Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (με τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και η χορευτική του φράση αποτελείται από 7 κινήσεις (που εκτελούνται με δύο τρόπους) ενώ χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά κίνησης (Ταμιωλάκη, 2015). Σύμφωνα με τη μορφολογική προσέγγιση του χορού, η χορευτική του φόρμα αποτελείται από έναν αντίστροφο, ετερόμορφο χορό του στα 3.

Άλλος ένας χορός από την επαρχία Αμαρίου στο Ρέθυμνο είναι ο κατσιμπαδιανός ή κουτσαμπαδιανός ή κατσαμπαδιανός ή κουτσιστός. Είναι ανδρικός χορός και έχει μουσικό μέτρο 2/4 και λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) αν και συναντάται ενίοτε και με λαβή T (στους ώμους με τεντωμένα τα χέρια) και αποτελείται από μια χορευτική φράση 10 κινήσεων. Σύμφωνα με μία συνέντευξη του Τσουχλαράκη η οποία έλαβε χώρα το 1995 με πληροφορητή τον Γιώργο Μουζουράκη από την Παντάνασσα Αμαρίου, το ιστορικό διαμόρφωσης του χορού έχει ως εξής: Αρκετά χρόνια μετά την

επανάσταση του Δασκαλογιάννη, εκεί γύρω στα 1800, ένας καπετάνιος από την Αμπαδιά, κουτσός στο αριστερό του πόδι, μετά από μία μάχη με Τούρκους στη Λοχριά της Αμπαδιάς, θέλησε να χορέψει πεντοζάλι. Οι μουσικοί, που έπαιζαν για αυτόν, και οι χορευτές, που χόρεψαν μαζί του, τον τίμησαν, προσαρμόζοντας το ρυθμό της μουσικής του πεντοζαλιού και τα βήματα του χορού, αντίστοιχα, στα ζάλα ενός κουτσού άνδρα. Εκείνος, παρ' ότι κουτσός, χόρεψε και ο χορός του έμεινε στην παράδοση της επαρχίας Αμαρίου ως κουτσαμπαδιανός ή κα(ρ)τσιμπα(ρ)διανός ή κατσαμπαδιανός ή κουτσιστός για να θυμούνται όλοι το χορό του κουτσού από την Αμπαδιά. Σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές, ανάμεσα σε αυτούς που συμμετείχαν στην επανάσταση του Δασκαλογιάννη, στα 1770-71, ήταν και ο σπουδαίος οπλαρχηγός Ιωσήφ Δασκαλάκης ή Σηφοδασκαλάκης (πατήρ) από την Αμπαδιά Ρεθύμνου, ο οποίος, μάλιστα, ήταν από αυτούς που επέζησαν του αγώνα, αλλά έμεινε χωλός στο αριστερό του πόδι. Να σημειωθεί ότι ο Σηφοδασκαλάκης ήταν σφακιανής καταγωγής και ο γιος του, που ήταν σημαιοφόρος στο στράτευμα του Δασκαλογιάννη, σκοτώθηκε στις αρχές της επανάστασης. Θεωρώ λοιπόν, ότι είναι πολύ πιθανόν ο Σηφοδασκαλάκης να είναι ο κουτσός Αμπαδιανός (ή Αμπαδιώτης), που συνδέεται με το παραδιδόμενο ιστορικό του χορού. Διαπιστώνουμε ακόμη ότι το ιστορικό του πεντοζαλιού ενισχύεται από εκείνο του κουτσαμπαδιανού (1770 το πεντοζάλι, 1800 ο κουτσαμπαδιανός). Το γεγονός δε ότι οι δύο χοροί αυτοί έχουν κοινά πολλά τεχνικά στοιχεία, κάνει ακόμα πιο ισχυρή τη θεώρηση που θέλει τον κουτσαμπαδιανό να προκύπτει από το πεντοζάλι (Ταμιωλάκη, 2015).

Στα Πλατάνια Αμαρίου στο Ρέθυμνο, ο χορός εμπυρρίκιος ή μυρρίκιος αναγνωρίζεται από τους ντόπιους ως ένας ξεχωριστός χορός, ως ένα είδος πατριδογνωσίας. Η ηχογράφιση της μουσικής του εμπυρρίκιου από τον Βελιδαντρέα (παλιό λυράρη του χωριού Πλατάνια) στο πλαίσιο προσωπικού αρχείου του Αντώνη Λιτίνα ήταν η αφορμή έρευνας του χορού για τους μεταγενέστερους ερευνητές. Το «πέρασμα» αυτό επετεύχθη από τον Άρη Κουτάκη που κατέγραψε πρώτος την ύπαρξη αυτού στο βιβλίο του «Πλατάνια Αμαρίου, Ταξίδι στον χώρο και στον χρόνο» το 2005. Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου χορού έγκειται στο γεγονός ότι «χαρακτηρίζεται από “τρεις

περιόδους” ως εξής: α) της βίωσης περίπου μέχρι το 1950, β) της λήθης, από το 1950 περίπου μέχρι το 2006 και γ) της συνειδητής αναβίωσής του, επίσημα από το 2006 από τις κοινωνικές εκδηλώσεις μέχρι και τις αίθουσες χορού. Όσον αφορά στον τόπο τέλεσής του, στην πρώτη ύπαρξή του (πριν το 1950) χορευόταν στα Πλατάνια, στη Βιστάγη, στον Φουρφουρά επαρχίας Αμαρίου και στα Μικρά Ανώγεια Ρεθύμνου, ενώ στη δεύτερή του ύπαρξη, μετά το 2006, συναντάται μόνο στα Πλατάνια Αμαρίου. Οι κινήσεις του θυμίζουν τον ξενομπασάρη και τον μανά, αλλά ο ρυθμός και το ύφος είναι εντελώς διαφορετικά. Είναι αρκετά ζωηρός χορός, «αναντρανιστός». Η μουσική του εμπυρρίκιου παραπέμπει στη μελωδία του χορού πεντοζάλι. Και πιο συγκεκριμένα, στα λεγόμενα «αμαριώτικα πεντοζάλια», που έχουν ιδιότυπο μουσικό ύφος, με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους τη ζωηρή ρυθμική αγωγή. Ο χορός παλιότερα χορευόταν συχνά στο τέλος κάθε γλεντιού, αποκτώντας πολλές φορές λόγω των περιπαιχτικών μαντινάδων που έβγαζαν αυθόρμητα οι ντόπιοι, σατυρικό χαρακτήρα. Σήμερα ο χορός αναβιώνεται σε κάθε κοινωνική περίπτωση του χωριού Πλατάνια (Μοσχάκη, 2009; Ταμιωλάκη, 2015).

Συνεχίζοντας στο Ρέθυμνο, μεταφερόμαστε στην επαρχία Μυλοποτάμου με τον πηδηχτό Μυλοποτάμου. Ο χορός έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή X (χιαστί από τις παλάμες) ή ενίοτε W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων), χορευτική φράση 14 κινήσεων και χορεύεται από άνδρες σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά κίνησης. Τις τελευταίες δεκαετίες είναι περισσότερο γνωστός ως ανωγειανός πηδηχτός, επειδή έχει προβληθεί ιδιαίτερα από τους Ανωγειανούς μουσικούς και χορευτές (Ταμιωλάκη, 2015). Άλλος ένας πηδηχτός χορός είναι ο λιβαδιώτικος πηδηχτός από τα Λιβάδια Ρεθύμνου. Είναι μικτός χορός, χορεύεται σε κύκλο και αποτελείται από χορευτική φράση 16 κινήσεων και λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων). Οι ρίζες του βρίσκονται σε λεβέντικους χορευτικούς αυτοσχεδιασμούς στον πηδηχτό από παλιούς Λιβαδιώτες πρωτοχορευτές, που μεταφέρονται στη χορευτική παράδοση του χωριού από γενιά σε γενιά (Ταμιωλάκη, 2015).

Ένας ακόμη χορός από τον νομό Ρεθύμνου είναι ο τσινιάρης που έχει καταγραφεί στις Μελαμπές Αγίου Βασιλείου. Είναι μικτός χορός και χορεύεται σε κύκλο με λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων). Ο χορός θυμίζει έντονα τον Χανιώτη, στις κινήσεις αλλά και στον σκοπό της μουσικής. Η διαφορά του οφείλεται σε κάποιες απότομες κινήσεις που αλλάζουν τη φορά του χορού στον κύκλο. Απότομες κινήσεις οι οποίες συνοδεύονταν από απότομα ανεβοκατεβάσματα στον σκοπό. Εδώ οφείλεται και το όνομα του χορού αφού οι κινήσεις αυτές θυμίζουν το απότομο λάκτισμα (τσινιά) των ζώων και ειδικά του αλόγου (Ταμιωλάκη, 2015).

Συνεχίζοντας με τους χορούς του Ρεθύμνου, η σούστα συνιστά τον πιο γνωστό ερωτικό αντικρυστό χορό της κρητικής χορευτικής παράδοσης. Έχει μουσικό μέτρο 2/4 και χορευτική φράση έξι κινήσεων. Ξεκινάει σαν κυκλικός χορός με τους χορευτές να πιάνονται με λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και αφού χορέψουν έναν κύκλο χωρίζονται σε δύο ομάδες (ανδρών και γυναικών), η μία απέναντι από την άλλη, με τους χορευτές που θα αποτελέσουν ζευγάρι να βρίσκονται αντικρυστά. Στη συνέχεια κάθε άνδρας πλησιάζει το ταίρι του. Από εκεί και πέρα αναπτύσσεται μεταξύ των χορευτών του κάθε ζευγαριού ένας χορευτικός διάλογος, γεμάτος συμβολισμούς, με τα ζευγάρια αρχικά σε παράλληλη διάταξη και κατόπιν σε ελεύθερη. Ένα καλό ζευγάρι χορευτών μπορεί να εκφράσει το χρονικό μίας ερωτικής ιστορίας, από τη στιγμή της γνωριμίας μέχρι την ώρα του γάμου. Οι βασικές κινήσεις του χορού, που μοιάζουν με πηδηματάκια και κάνουν τα σώματα των χορευτών να φαίνονται σαν να ωθούνται από κάποιο ελατήριο, φαίνεται πως ήταν ο λόγος που ο χορός, κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας (1204-1669), μετονομάστηκε σε σούστα από την ομώνυμη ιταλική λέξη «susta» που σημαίνει ελατήριο (Ταμιωλάκη, 2015).

Τελειώνοντας από τους χορούς του Ρεθύμνου, ο χορός σωτής είναι μία λαϊκή διασκευή της γνωστής πόλκας που έγινε γνωστή και διαδόθηκε στην Κρήτη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τουλάχιστον στο Ρέθυμνο, μεταμορφωμένος σε ιδιότυπο ζευγαρωτό κρητικό χορό. Ιδιαίτερα παιχνιδιάρικος και ερωτικός, εξυπηρέτησε τις ανάγκες της εποχής παίρνοντας και σατυρική διάθεση (Ταμιωλάκη, 2015).

Προχωρώντας στους χορούς του νομού Ηρακλείου, από την επαρχία του Μαλεβιζίου προέρχεται ο γνωστός μαλεβιζιώτης ή καστρινός πηδηχτός. Είναι μικτός χορός και χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά κίνησης. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και χορευτική φράση 16 κινήσεων (Ταμιωλάκη, 2015). Ένας ακόμη πηδηχτός χορός είναι ο παλιός γεργιανός πηδηχτός από τη Γέργερη Ηρακλείου. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων), μουσική φράση 8 κινήσεων και είναι ανδρικός χορός. Ο συγκεκριμένος χορός εδώ και κάποιες δεκαετίες είχε σταματήσει να αποδίδεται, όμως το 2012 οπότε και έγινε γνωστή, η μία και μοναδική μέχρι σήμερα, διασωθείσα οπτικοακουστική του καταγραφή από τις αρχές της δεκαετίας του '70 στη Γέργερη της επαρχίας Καινουργίου του Ηρακλείου, ο χορός ξανάρχισε να προβάλλεται (Ταμιωλάκη, 2015).

Στην περιοχή Μεσσαρά του νότιου Ηρακλείου εντοπίζουμε τον χορό κανέλλα ο οποίος θεωρείται «μερακλήδικος» χορός με ιδιαίτερη μουσική και στίχο. Οι κινήσεις του σχετίζονται με τον μανά και τον ξενομπασάρη της ανατολικής Κρήτης. Το όνομά του μάλλον το οφείλει στην επωδό «κανέλλα μου με τ' άνθη» που παρεμβάλλεται κατά το τραγούδισμα των μαντινάδων. Καταγράφηκε στα Καπαριανά Ηρακλείου τη δεκαετία του 1990 από τον ερευνητή και εκδότη του «Κρητόπολις» Γιάννη Παναγιωτάκη, ο οποίος αργότερα δίδαξε την κανέλλα ως χοροδιδάσκαλος στον πολιτιστικό όμιλο των φοιτητών του Πανεπιστημίου Αθηνών (Ταμιωλάκη, 2015).

Τελειώνοντας με τους χορούς που προέρχονται από το Ηράκλειο, όσον αφορά τους πηδηχτούς χορούς, τα τελευταία χρόνια γίνεται λόγος και για Εθιανό πηδηχτό ο οποίος πήρε την ονομασία του από το χωριό Εθιά των Αστερούσιων Ορέων στο Ηράκλειο, όπου και πρωτοχορεύτηκε. Ο μουσικός της περιοχής που παρουσίασε το χορό είναι ο λυράρης Φουστάνης. Είναι μικτός χορός και έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων), χορευτική φράση 7 κινήσεων και χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά κίνησης (Ταμιωλάκη, 2015).

Τέλος, αναφέρονται μερικοί χοροί της κεντρικής Κρήτης για τους οποίους δεν γνωρίζουμε την ακριβή γεωγραφική προέλευσή τους και οι οποίοι χορεύονται σε διάφορες περιοχές και στους δύο νομούς (Ρεθύμνου και Ηρακλείου). Ένας χορός που συναντάται ευρύτερα στην κεντρική Κρήτη, σε διάφορες περιοχές των νομών Ρεθύμνου και Ηρακλείου είναι το μικρό-μικράκι. Παλιότερα ήταν μικτός χορός ενώ σήμερα χορεύεται κυρίως από γυναίκες. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και χορεύεται σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά κίνησης. Όσον αφορά τη μορφολογική του προσέγγιση αποτελείται από μία απλή εναλλαγή δεικτών στήριξης και είτε 4 καταληκτικά του στα 3, δηλαδή χορευτική φράση 10 κινήσεων, είτε 6 καταληκτικά του στα 3, δηλαδή χορευτική φράση 14 κινήσεων, είτε 8 καταληκτικών, δηλαδή χορευτική φράση 18 κινήσεων (Ταμιωλάκη, 2015).

Ένας ακόμη χορός της κεντρικής Κρήτης, ο οποίος συναντάται σε πολλές περιοχές των νομών Ρεθύμνου και Ηρακλείου είναι ο Απανωμερίτης ή προβατινίστικος ή νταγκουνάκι. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή M (από τις παλάμες με τα χέρια κάτω), χορευτική φράση 16 κινήσεων, και χορεύεται πλέον μόνο από γυναίκες σε κύκλο ενώ παλιά ήταν μικτός χορός. Λέγεται και προβατινίστικος ή νταγκουνάκι επειδή οι χορεύτριες κάποια στιγμή χτυπάνε το πόδι τους (το τακούνι) στο έδαφος όπως κάνουν τα πρόβατα όταν νευριάζουν (Ταμιωλάκη, 2015).

Άλλος ένας χορός της κεντρικής Κρήτης είναι ο σιγανός ο οποίος αν και παλιότερα ήταν γυναικείος χορός, σήμερα είναι μικτός και τον συναντάμε και στο Ρέθυμνο και στο Ηράκλειο με διαφορετικές μορφές. Στο Ρέθυμνο έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) ή Σ (θηλυκωτή) και χορευτική φράση 8 κινήσεων. Στο νομό Ηρακλείου έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή X (χιαστή) και χορευτική φράση 6 κινήσεων υπό τη μορφή του χορού στα 3. Σύμφωνα με τον Ναύτη, επί τουρκοκρατίας, οι αγάδες συνήθιζαν να καλούν τις οικογένειες των κρητικών σε δήθεν γλέντια για να βάζουν τις γυναίκες και τις κόρες τους να χορεύουν στις οντάδες τους. Στο πάτωμα όμως έριχναν ρόβι, για να γλιστρούν, να πέφτουν κάτω, να τις γελοιοποιούν και να τις προσβάλλουν. Οι

Κρητικοί όμως, για να μη γίνεται το κέφι των Τούρκων έλεγαν στους οργανοπαίκτες -Χριστιανοί ως επί το πλείστον- να παίζουν το «σιγανό» ο οποίος είναι πιο αργός χορός, εξ ου και η ονομασία του (Ταμιωλάκη, 2015).

Όπως προαναφέρθηκε, στους νομούς Ρεθύμνου και Ηρακλείου εμφανίζονται παραλλαγές του κισσαμίτικου συρτού. Με το ίδιο μουσικό μέτρο, ίδιες λαβές και παραμένοντας μικτοί χοροί σε κύκλο με αριστερόστροφη φορά, οι διαφορές εντοπίζονται σε μερικές κινήσεις του χορού και ως προς τη χρήση του χώρου (στο Ρέθυμνο οι κινήσεις εκτελούνται μπρος-πίσω ενώ στο Ηράκλειο δεξιά-αριστερά όπως στα Δωδεκάνησα).

Μεταφερόμενοι στο ανατολικό τμήμα της Κρήτης και, πιο συγκεκριμένα, στο νομό Λασιθίου ξεκινάμε με τον μπρα(ϊ)μιανό ή πρινιανό ή μπριμιανό ή πρινιώτη ο οποίος είναι μικτός χορός με μουσικό μέτρο 2/4 της επαρχίας Ιεράπετρας. Τον συναντάμε με διάφορες παραλλαγές, όπου στις περισσότερες αποτελείται από μία διμερής εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα, στην Ιεράπετρα, στον Κρούστα, στους Μεσελέρους (όπου τον λένε μεσελεριανό) καθώς και στο οροπέδιο Λασιθίου όπου και παίρνει την ονομασία πρινιώτης. Στον Κρούστα έχει λαβή T (από τους ώμους με τεντωμένα τα χέρια) το πρώτο μέρος του χορού αποτελείται από 13 ή 15 κινήσεις, το οποίο εξαρτάται από το αν στο 1^ο και στο 4^ο κινητικό μοτίβο η απλή εναλλαγή θα είναι διασπασμένη (3 κινήσεις το μοτίβο → 15 συνολικά), ή αν δεν θα είναι διασπασμένη (2 κινήσεις το μοτίβο → 13 συνολικά). Το δεύτερο μέρος αποτελείται από 8 κινήσεις. Ο πρινιώτης στο πρώτο μέρος έχει λαβή X (χιαστί) και χορευτική φράση 15 κινήσεων και ο κύκλος κινείται αριστερόστροφα. Στο δεύτερο μέρος δημιουργούνται δύο κύκλοι με τις γυναίκες να βρίσκονται στον εσωτερικό και να συνεχίζουν με τις ίδιες κινήσεις και την ίδια φορά κύκλου με λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και τους άνδρες να βγαίνουν από τον αρχικό κύκλο του 1^{ου} μέρους και να σχηματίζουν έναν εξωτερικό στον οποίον εκτελούν τις ίδιες ακριβώς κινήσεις αλλά με αντίθετη φορά, δηλαδή δεξιόστροφα, με αποτέλεσμα οι δύο κύκλοι να κινούνται αντιδιαμετρικά. Όταν ξαναβρεθούν στο ίδιο σημείο στο οποίο χωρίστηκαν αρχικά

σε δύο κύκλους οι άνδρες ξαναμπαίνουν στον αρχικό κύκλο ο οποίος κινείται και πάλι αριστερόστροφα με λαβή X (Ταμιωλάκη, 2015).

Χορός της Ιεράπετρας είναι και ο αγκαλιαστός. Είναι απλός, περπατητός. Στον Κρουστά εντοπίζεται και με χορευτική φράση 6 κινήσεων. Χορεύεται από άνδρες και γυναίκες σε εύθυμες περιστάσεις. Το μουσικό μέτρο του είναι 2/4. Το όνομά του το πήρε από το ιδιόμορφο πιάσιμο των χορευτών, που μοιάζει να αγκαλιάζει κάθε χορευτής τον μπροστινό του. Ο μουσικός ή η «πλουμίστρα» (μία γυναίκα με πείρα στο χορό αυτό, που πιάνει στην αρχή του κύκλου) «πλουμίζει», δηλαδή «στολίζει», κάθε χορευτή και χορεύτρια με επαινετικά δίστιχα, ενώ ταυτοχρόνως εξελίσσεται η ομολογουμένως ξεχωριστή διαδικασία του αγκαλιάσματος, ξεκινώντας από τους τελευταίους του χορού, με τη διαμόρφωση αψίδας και πορείας φουρκέτας. Τον αγκαλιαστό ακολουθεί, σχεδόν πάντα, ως συνέχεια, ένας πηδηχτός χορός του νομού Λασιθίου (Ταμιωλάκη, 2015).

Όσον αφορά τους σιγανούς χορούς στους οποίους αναφερθήκαμε στην κεντρική Κρήτη, αντίστοιχα παρατηρούμε είδη σιγανών χορών και στο νομό Λασιθίου. Στην επαρχία της Ιεράπετρας είδος σιγανού χορού αποτελεί ο ξενομπασάρης. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή X (χιαστί) ή Σ (θηλυκωτή) ή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και χορευτική φράση 6 κινήσεων υπό την μορφή του χορού στα 3 όπως και στο νομό Ηρακλείου. Η ονομασία του οφείλεται στη μαντινάδα που τραγουδιέται πάντα πρώτη κατά τη διάρκεια του χορού: «Ξενομπασαρικάκι μου ξενομπασάρικό μου, σγουρό βασιλικάκι μου και να 'σουνε δικό μου.». Χορεύεται και στο Κάτω Μεραμπέλλο, όπου τον λένε σιγανό, αλλά και μανά, από το τσάκισμα «για το θεό μανά μου», που λέγεται στις μαντινάδες (Ταμιωλάκη, 2015).

Ο ζερβόδεξος είναι χορός της επαρχίας της Ιεράπετρας. Χορεύεται από άνδρες και γυναίκες, με τον έναν πίσω από τον άλλον, στην αρχή σε κύκλο και μετά σε ελεύθερη πορεία. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, χορευτική φράση 6 κινήσεων (υπό τη μορφή του χορού στα 2 και ιδιόμορφη λαβή, που γίνεται με τη βοήθεια μαντηλιού. Οι Καρφής και Ζιάκα (2009) συμπληρώνουν όσον αφορά τη λαβή του χορού ότι:

Οι χορευτές είναι πιασμένοι απ' τις παλάμες, με το αριστερό χέρι πίσω στη μέση και με το δεξί να πιάνει το αριστερό του προηγούμενου, στο χωριό Κρούστας της ανατολικής Κρήτης ή από τις παλάμες με τα χέρια χαμηλά. Σε άλλα χωριά της Ιεράπετρας, είναι πιασμένοι με ιδιότυπο τρόπο (το αριστερό χέρι τεντωμένο, πιάνει το δεξί του προηγούμενου που είναι λυγισμένο και ακουμπάει ο αγκώνας στα πλευρά και η παλάμη στον ώμο, κρατώντας συνήθως το μαντίλι του ανδρικού κεφαλόδεσμου (σελ. 143).

Με το ξεκίνημα της μουσικής όλοι χορεύουν πηγαίνοντας προς τα εμπρός (αριστερόστροφα). Όταν ο μουσικός βιολιστής ή λυράρης, κάνει με το δοξάρι του ένα χαρακτηριστικό κοφτό ήχο, τότε όλοι οι χορευτές αλλάζουν φορά. Έτσι ο πρώτος γίνεται τελευταίος και ο τελευταίος πρώτος. Η εναλλασσόμενη φορά του «ζερβόδεξου», μία ζερβά (αριστερά), μία δεξιά, είναι ο λόγος που ονομάστηκε έτσι ο χορός. Οι παλιοί οργανοπαίχτες συνήθιζαν να παίζουν το χορό αυτό στα γλέντια, όταν ήθελαν να τονώσουν το κέφι. Μπορεί να χαρακτηριστεί ως κωμικός χορός ή και χορός παιχνίδι. Χορευόταν ιδιαίτερα τις Απόκριες (Ταμιωλάκη, 2015).

Όσον αφορά στον πηδηχτό χορό του Λασιθίου, είναι μικτός χορός με μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και τον συναντάμε με κάποιες παραλλαγές ανά τόπους. Πιο συγκεκριμένα οι πιο γνωστοί είναι ο σητειακός από τη Σητεία και ο ιεραπετρίτικος από την Ιεράπετρα. Ο σητειακός έχει χορευτική φράση 16 κινήσεων ενώ ο ιεραπετρίτικος 14 κινήσεων (Ταμιωλάκη, 2015).

Τα κουκιά είναι χορός μιμητικός με το τραγούδι «Πώς τα σπέρνουν τα κουκιά» που χορεύεται σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, με τοπικές παραλλαγές. Διαβάζουμε για το χορό στη Σητεία Κρήτης «Ο χορός των κουκιών χορεύεται όπως και το πιπέρι απaráλλαχτα. Στο τέλος που φορτώνονται γίνονται ζευγάρια και φορτώνεται ο ένας τον άλλο στους ώμους και τον πάει έξω από το σπίτι. Ακολουθούν γέλια και φωνές. Λόγια του τραγουδιού» (Παπαδάκη 1938, οπ. αναφ. στο Ράφτης σελ. 318). «Το πιπέρι ή του Διαβόλου οι καλόγεροι είναι χορός που χορεύεται στη Σητεία Κρήτης» (Παπαδάκη 1938, οπ. αναφ. στο Ράφτης σελ. 521). Είναι ο μόνος πανελλήνιος χορός» (Ταμιωλάκη, 2015). Επίσης, ο λουβιάρης είναι ιδιαίτερος τοπικός χορός που η παρουσία του μαρτυρείται στην Ελούντα

Λασιθίου και το όνομά του σημαίνει «λεπρός» (λούβα=λέπρα). Οι κινήσεις και η μουσική του δεν έχει ακόμη καταστεί δυνατόν να εντοπιστούν (Ταμιωλάκη, 2015).

Κλείνοντας ακολουθεί μία αναφορά σε χορούς που δεν έχουν κάποιο συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο προέλευσης στην Κρήτη, αλλά είναι ‘παγκρήτιας’ εμβέλειας. Ο λαζώ(ο)της ή λαζαίος ή λαζέικος ή λαζέδικος ή λαζώτικος, είναι ένας εύθυμος κυκλικός χορός που χορεύεται από άνδρες και γυναίκες σε αρκετές περιοχές της Κρήτης. Συνήθιζαν να τον χορεύουν τις απόκριες όπως και τόσους άλλους «εξωτικούς» χορούς ανά την Ελλάδα (Ντουρνεράκια, Αράπης, Ζεϊμπέκικα κ.λ.π). Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και χορευτική φράση 8 κινήσεων. Ο χορός δεν είναι πηδηχτός, παρόλο που στην κινησιολογία του ενσωματώνονται στοιχεία από δύο χορούς των Ποντίων, τους «ομάλ απλόν» και «τικ σ’ο γόνατον». Για την διαμόρφωση του χορού υπάρχουν δύο απόψεις. Ο χορός προέκυψε είτε από την επαφή των Κρητών με τους Ποντίους, κατά τον Α’ παγκόσμιο πόλεμο, είτε από Πόντιους (Λαζούς) που βρέθηκαν στην Κρήτη το 19^ο αιώνα. Ο χορός πήρε την ονομασία του από τους Πόντιους ή Λαζούς όπως τους έλεγαν οι Κρήτες εθελοντές αγωνιστές, από τη φράση που έλεγαν «Η ΕΛΛΑΣ ΖΕΙ» και αυτοί το είχαν συγκρατήσει ως «Λαζί» (Ταμιωλάκη, 2015).

Τα ντουρνεράκια είναι χορός κεφιού. Σύμφωνα με τον Γιώργο Μουζουράκη έκανε την εμφάνισή του στην Κρήτη ταυτόχρονα με τον λαζότη, γύρω στο 1900. Είναι ένας ξενόφερτος χορός, βασισμένος σε σέρβικους χορούς. Στη μουσική μας παράδοση πέρασε με τον τίτλο «ντουρνεράκια» γύρω στο 1960 χάρη στον Κώστα Μουντάκη, ο οποίος συμπεριέλαβε το χορό σε δίσκο με τον τίτλο αυτό. Είναι ένας μικτός χορός και χορεύεται σε κύκλο. Έχει μουσικό μέτρο 2/4, λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων) και χορευτική φράση 6 κινήσεων υπό τη μορφή του χορού στα 3. Μοιάζει με το χασαποσέρβικο (Ταμιωλάκη, 2015).

Ο αράπικος ήταν ένας εύθυμος, σατυρικός και «ελευθεριάζων» χορός. Σύμφωνα με τους ερευνητές Γιάννη Παναγιωτάκη και Γιώργη Λαγκαδινό, ο αράπικος χορευόταν σε όλη την Κρήτη. Μερικές φορές μάλιστα κατέληγαν σε

αυτόν, τα ξημερώματα, ακόμη και σε γαμήλια γλέντια. Συνήθως βέβαια όπως φαίνεται ο αράπικος χορευόταν τις απόκριες (Ταμιωλάκη, 2015). Τέλος, όσον αφορά τον χορό Σικινί, διαβάζουμε: «Στους κρητικούς χορούς πεντοζάλι, σούστα, σικινή, πηδηκτό, σερτό, καστρινό κι άλλους χορούς παρατηρεί ο θεατής το ανδρικών ήθος των χορευτών» (Φραγκεφάκης 1963, οπ. αναφ. στο Ράφτης, 1995, σελ.586-587), «Χορεύεται και ο πηδηχτός σικινί» (Ταμιωλάκη, 2015).

Επίσης, αξίζει να σημειωθεί όσον αφορά τους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς πως άναλογα με τον χορό όταν ο πρωτοχορευτής ολοκλήρωνε τον ατομικό αυτοσχεδιασμό του είτε πήγαινε στο τέλος του κύκλου παραδίδοντας τη θέση του στο δεύτερο, όπως για παράδειγμα γινόταν στον χανιώτικο, είτε παρέμενε στη θέση του κρατώντας ως δεύτερος το νέο πρωτοχορευτή, που έπαιρνε τη θέση του, όπως γινόταν στον πεντοζάλι και στον μαλεβιζιώτη. Άρα, δεν παρατηρούμε ποτέ τον πρωτοχορευτή να ανταλλάσσει τη θέση του με κάποιον άλλον, όπως έχει γίνει συνήθειο πλέον σχεδόν σε όλα τα χορευτικά συγκροτήματα (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>).

Σε όλες πάντως τις περιπτώσεις, για τον κρητικό, ο χορός ήταν και είναι ίσως η πιο σπουδαία ευκαιρία για να ξεφύγει από τη βιοπάλη και να αναδείξει το ποιόν του. Τις εποχές που ο χορός ήταν αναπόσπαστο κομμάτι των διάφορων κοινωνικών δρώμενων όπως ήταν οι γάμοι, τα βαφτίσια και τα πανηγύρια προς τιμήν των εορταζόμενων αγίων, και οι «παραγγελιές» στους οργανοπαίκτες με το αντίστοιχο αντίτιμο ήταν το εισιτήριο για να αδράξει την ευκαιρία του, ο κρητικός θα την άρπαζε χωρίς δεύτερη σκέψη για να ηρεμήσει η ψυχή του κι ας κουραζόταν το σώμα του στους φρενήρεις μουσικούς ρυθμούς του τοπικού χορευτικού ρεπερτορίου μετά από μία μέρα σκληρής χειρωνακτικής εργασίας στα χωράφια.

Πέραν όμως του ψυχοθεραπευτικού ρόλου που διαδραμάτιζε ο χορός για τον κρητικό, η εικόνα του στην κοινωνία για εκείνον ήταν πιο σημαντική με αποτέλεσμα ο χορός να χρησιμοποιείται ως μέσο κοινωνικής προβολής για εκείνον και για όσους νοιάζεται. Με άλλα λόγια, το κινητικό του «είναι» αναπαριστούσε μία άτυπη κοινωνική ταυτότητα για εκείνον. Έτσι μέσα από το

χορό του κρητικού διαφαίνονταν όσα δεν έλεγε και με τις σθεναρές και λεβέντικες κινήσεις του, είτε αυτές αποτελούσαν κομμάτι της βασικής χορευτικής φράσης του εκάστοτε χορού είτε ενός περίτεχνου αυτοσχεδιασμού, προσπαθούσε να μαγνητίσει την προσοχή των παρευρισκόμενων και να τους προβάλλει τον χαρακτήρα του, τις αξίες του, το ποιόν του (Ταμιωλάκη, 2015).

2.3. Ανασκόπηση ερευνών για τον χορό στην Κρήτη

Σε αυτό το σημείο της εργασίας θα γίνει μία αναφορά πάνω στις έρευνες που έχουν ήδη πραγματοποιηθεί, πάνω στην χορευτική παράδοση της Κρήτης, στην Ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΣΕΦΑΑ). Συγκεκριμένα, οι έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί είναι τέσσερις και η αναφορά τους θα γίνει με χρονολογική σειρά.

Η πρώτη έρευνα πραγματοποιήθηκε από τη Χριστίνα Μπιτινή το 2004 με τίτλο «Το μουσικοχορευτικό φαινόμενο της ρέγουλας στο Μεραμπέλο της Κρήτης: ιστορική-συγκριτική-ανθρωπολογική προσέγγιση». Ο στόχος αυτής της έρευνας ήταν η διερεύνηση του μουσικοχορευτικού φαινομένου της ρέγουλας στο Μεραμπέλο του Λασιθίου Κρήτης αυτού καθαυτού, καθώς και όλων των παραγόντων που το πλαισιώναν σε μία προσπάθεια να διαφανεί η διαχρονική του πορεία και να αναδειχθούν οι μετασχηματιστικές διαδικασίες που έχουν διαπιστωθεί στα συστατικά του στοιχεία σε μακροεπίπεδο (χώρος, χρόνος, διοργάνωση, μουσική συνοδεία, μουσικά όργανα, συμμετέχοντες, χορευτικό ρεπερτόριο, χοροί) καθώς επίσης και η σχέση τους με τις μετασχηματιστικές διαδικασίες της τοπικής κοινωνίας (Μπιτινή, 2004).

Η δεύτερη έρευνα πραγματοποιήθηκε από την Αριάδνη Κοραχάη το 2007 με τίτλο «Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση: χορευτικές συνήθειες των κατοίκων του Ρεθύμνου». Αυτή η εργασία είχε ως στόχο τη διερεύνηση των χορευτικών συνθησιών των κατοίκων του Ρεθύμνου όσον αφορά την επιλογή μεταξύ των τοπικών και των χορών της υπόλοιπης χώρας σε επτά κοινωνικές περιστάσεις και σε συνάρτηση με τον τρόπο εκμάθησης, έχοντας πάντα ως γνώμονα τις

επιπτώσεις που προκάλεσε στην τοπική πολιτιστική παράδοση η εισδοχή νέων στοιχείων (Κοραχάη, 2007).

Η τρίτη έρευνα πραγματοποιήθηκε από την Ειρήνη Μοσχάκη το 2009 με τίτλο «Ο χορός Εμπυρρίκιος στην πρώτη και δεύτερη ύπαρξή του στα Πλατάνια Κρήτης». Με αφορμή το γεγονός ότι κυρίως μετά το 1950 το κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο που καθιερώθηκε ανάγεται στους πέντε γνωστούς κρητικούς χορούς (συρτός, σούστα, μαλεβιζιώτης, πεντοζάλι, σιγανός) σε συνδυασμό με το ότι, επακόλουθα, αρκετοί τοπικοί χοροί του νησιού ξεχάστηκαν, η τότε φοιτήτρια αποφάσισε να ερευνήσει έναν από αυτούς τους ξεχασμένους χορούς, τον Εμπυρρίκιο, ο οποίος από το 1950 μέχρι το 2006 βρισκόταν στη λήθη (Μοσχάκη, 2009).

Η τέταρτη έρευνα πραγματοποιήθηκε από την Κατερίνα Ταμιωλάκη το 2015 και είχε τίτλο «η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στη ‘δεύτερη’ ύπαρξή της στην Αθήνα. Απόψεις χοροδιδασκάλων». Σε αυτή την εργασία η τότε φοιτήτρια θέλησε να εντυφίσει στην μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου της εξετάζοντάς την από τις σκοπιές δύο χοροδιδασκάλων. Ενός εμπειρικού χοροδιδασκάλου που δίδασκε μόνο κρητικό χορό και ενός καθηγητή φυσικής αγωγής και χοροδιδασκάλου ελληνικού παραδοσιακού χορού που δίδασκε το χορευτικό ρεπερτόριο όλης της Ελλάδας (Ταμιωλάκη, 2015).

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η παρούσα έρευνα είναι μία ποιοτική και συγκεκριμένα εθνογραφική καθώς η συλλογή των δεδομένων ή τα αποτελέσματα προήλθαν κατόπιν επιτόπιας έρευνας στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής. Κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά τα οποία προβλέπει η ποιοτική έρευνα είναι η λεπτομερής και ακριβής καταγραφή της εξεταζόμενης κατάστασης στο εξεταζόμενο περιβάλλον, μέσω τεκμηριωμένων αποδείξεων, όπως είναι οι ηχογραφημένες συνεντεύξεις και οι βιντεοσκοπήσεις, μέθοδοι συλλογής δεδομένων που χρησιμοποιήθηκαν στο πλαίσιο αυτής της εργασίας (Thomas & Nelson, 2003).

Πιο συγκεκριμένα, η μεθοδολογική διαδικασία ακολουθεί τρία στάδια: α) την συλλογή των δεδομένων, β) την ανάλυση των δεδομένων, γ) την ερμηνεία των δεδομένων (Thomas & Nelson, 2003). Ειδικότερα, η συλλογή των δεδομένων στην παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε, στο χρονικό διάστημα μεταξύ Μαΐου 2018 και Αυγούστου 2019, με βάση την εθνογραφική μέθοδο όπως αυτή εφαρμόζεται στην μελέτη του χορού και η οποία στηρίζεται σε πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές (Buckland, 1983, 1999; Sklar, 1999). Οι πρωτογενείς πηγές περιλαμβάνουν δεδομένα που συλλέχθηκαν από την επιτόπια έρευνα κατά την οποία πραγματοποιήθηκε παρατήρηση αλλά και ημιδομημένη συνέντευξη με ανοιχτού τύπου ερωτήσεις, καταγραφή σημειώσεων πεδίου, βιντεοσκόπηση και άλλων τεκμηρίων.

Αναλυτικότερα, το μέρος της εργασίας το οποίο αφορά τη δεύτερη ύπαρξη του κρητικού χορευτικού ρεπερτορίου από την οπτική γωνία του πολιτιστικού συλλόγου του Φρε, παρατέθηκε μέσω δύο ημιδομημένων συνεντεύξεων όπου περιγράφηκε από δύο ανθρώπους που κατάγονται από τον Φρε, τον Βαγγέλη Μπραουδάκη, ο οποίος τέλεσε το έργο του χοροδιδασκάλου στο χορευτικό τμήμα του συλλόγου κατά το χρονικό διάστημα 1986-2006 (εμπειρικό δάσκαλο με την έννοια πως δεν έχει κάποιες σπουδές πάνω στο αντικείμενο του χορού ή της διδασκαλίας του) και από τον τέως γενικό γραμματέα και νυν πρόεδρο του συλλόγου, Μανώλη Μακρινδάκη. Η επιλογή των πληροφορητών αυτών ήταν

στοχευμένη και έγινε με βάση την υποκειμενική κρίση, εκλαμβανόμενου του σχετικού πληθυσμού, ώστε να προσφερθούν ασφαλή και χρήσιμα στοιχεία. Επιπρόσθετα, πέρα από τις συνεντεύξεις υπήρξε και συμμετοχική παρατήρηση από το 2000 μέχρι το 2012, καθώς ο ερευνητής έχει αποτελέσει και αποτελεί μέλος του πολιτιστικού συλλόγου.

Η χρήση των δευτερογενών πηγών βασίστηκε στις αρχές της αρχειακής εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού, 1999). Τα δευτερογενή αυτά δεδομένα εκτός από συγγράμματα και άλλα έντυπα κείμενα, περιλαμβάνουν και οπτικοακουστικό υλικό (φωτογραφίες και βιντεοσκοπήσεις). Ως προς τους χορούς της Κρήτης, μια πτυχιακή εργασία που εκπονήθηκε στο πλαίσιο της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» αποδείχτηκε καθοριστική βοήθεια για την παράθεση της πρώτης ύπαρξης της κρητικής χορευτικής παράδοσης. Πληροφορητής ήταν ο Βασίλης Καρφής, καθηγητής Φυσικής Αγωγής που συμμετείχε στη διδασκαλία στο πλαίσιο της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός», όπου οι πληροφορίες που παρείχε σε εκείνη την εργασία πλαισίωσαν και την παρούσα σε κάποιον βαθμό. Συγκεκριμένα αναφερόμαστε στην πτυχιακή εργασία της Κατερίνας Ταμιωλάκη (2015).

Όσον αφορά τη σημειογραφία των χορών χρησιμοποιήθηκε το σύστημα σημειογραφίας κίνησης και χορού του Laban, το Labanotation (Κουτσούμπα, 2005), για την ανάλυσή τους η δομικό-μορφολογική και τυπολογική μέθοδος (Τυροβολά, 2001, 2010), ενώ για την ερμηνεία των δεδομένων υιοθετήθηκε το μοντέλο της ‘πρώτης’ και ‘δεύτερης’ ύπαρξης του χορού (Κουτσούμπα, 2010).

IV. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

4.1. Γενικές πληροφορίες για τον Φρε

*«Αν θες να δεις και να χαρείς άντρες και παλικάρια
πουν' φοβερά και δυνατά ωσάν τα λεοντάρια
έλα στον Αποκόρωνα στο ΦΡΕ τση Βαγγελίστρας,
όπου μαζεύονται χωριά κι ούλες οι Επαρχίες.....»
(ριζίτικο, Κελαϊδής, 1960)*

Κάθε κοινωνία αποτελείται από μία ιδιαίτερη και μοναδική ποικιλία στοιχείων, των οποίων το σύμπλεγμα τη συνθέτουν. Αυτός ο μοναδικός συνδυασμός των στοιχείων δεν υποδεικνύει πράγματα μόνο για την εκάστοτε παρούσα κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και για το παρελθόν της και την ιστορία της, όπως και για την μεταγενέστερη πορεία της και το μέλλον της βάση του –μέχρι τότε– μετασχηματισμού της. Έτσι, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την κοινωνία, το ίδιο ακριβώς παρατηρείται και στην χορευτική της παράδοση και γενικότερα στον παραδοσιακό χορό. Με λίγα λόγια, όπως κάθε κοινωνία είναι μοναδική, έτσι και κάθε τοπική χορευτική παράδοση είναι μοναδική και επακόλουθα κάθε χορευτική εκτέλεση είναι μοναδική και ανεπανάληπτη.

Με τον ίδιο τρόπο που μπορεί μία κοινωνία να αποδομηθεί και να ερμηνευτεί η ίδια και οι πτυχές της, έτσι μπορεί να αποδομηθεί και να ερμηνευτεί και ο χορός και η τοπική χορευτική της παράδοση. Απλά στην προκειμένη περίπτωση, ο χορός δεν χρησιμοποιείται μόνο ως ένα κομμάτι το οποίο εάν συνδεθεί με κάποια άλλα συντίθεται η κοινωνική δομή, αλλά χρησιμοποιείται και ως αυτούσια αντανάκλασή της (Koutsouba, 1995). Άρα η κοινωνική πραγματικότητα και η χορευτική της παράδοση έχουν ανάλογη σχέση όσον αφορά την τάση του μετασχηματισμού τους. Έτσι κρίνεται απαραίτητη η παράθεση κάποιων στοιχειωδών γενικών πληροφοριών σχετικά με το χωριό του Φρε και τον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής, προκειμένου να υπάρξουν οι

απαραίτητες βάσεις πάνω στις οποίες, έπειτα, θα εξεταστεί η «δεύτερη ύπαρξη» της κρητικής χορευτικής παράδοσης του πολιτιστικού συλλόγου του Φρε.

Ο Φρες είναι ένα ορεινό χωριό των Χανίων Κρήτης. Πιο συγκεκριμένα, βρίσκεται κοντά στο κέντρο του νομού Χανίων και βορειοανατολικά αυτού. Η τοποθεσία του είναι κοντά στους πρόποδες των Λευκών Όρων σε υψόμετρο 220 μέτρων μέσα σε μια κατάφυτη περιοχή από αμπελώνες, ελαιώνες, κυπαρισσώνες και άλλα δένδρα. Διατηρεί ακόμη και σήμερα σε μεγάλο βαθμό τη ζωντάνια και τη δυναμικότητά του και θεωρείται ένα από τα κεφαλοχώρια της επαρχίας μας. Βρίσκεται στο ανατολικό τμήμα του Νομού Χανίων και απέχει 25 χιλιόμετρα από τα Χανιά και το Ρέθυμνο. Κατά το διάστημα μεταξύ του 1880-1911 το χωριό του Φρε αποτελούσε ένα από τα 4 κεφαλοχώρια του Αποκόρωνα και έδρα του ομώνυμου δήμου. Το 1998 βαπτίστηκε έδρα του νεοσύστατου δήμου Φρε, σύμφωνα με το σχέδιο ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ, ιδιότητα την οποία και έχασε τη 1/1/2011, όπου σύμφωνα με το σχέδιο ΚΑΛΛΙΚΡΑΤΗΣ δημιουργήθηκε ο δήμος Αποκορώνου, με έδρα τις Βρύσες, γεγονός το οποίο ισχύει μέχρι και σήμερα (Μακριδάκης, 2012).

Σχετικά με την ονομασία του χωριού υπάρχουν αρκετές θεωρίες μεταξύ των οποίων δύο επικρατούν. Η πρώτη στηριζόταν στην ύπαρξη κάποιου πολύ μεγάλου πηγαδιού που υπήρχε στο χωριό καθώς στην καθαρεύουσα το πηγάδι λέγεται φρέαρ, με αποτέλεσμα ο Φρες να έχει προκύψει από το Φρέαρ. Η δεύτερη στηρίζεται στις δημοσιεύσεις του Νιππιανού Ευαγγέλου Μελιγκουνάκη ο οποίος, αν και όχι ιστορικός, ερευνώντας για την ιστορία του τόπου του, ανακάλυψε στα αρχεία της άλλοτε θαλασσοκράτειρας Βενετίας μία γραπτή αφήγηση ενός γιατρού που λεγόταν Θεόδωρος Τρουλινός, ο οποίος έζησε στο γειτονικό χωριό του Φρε, Νίππος, στα μέσα του 16^{ου} αιώνα (Μακριδάκης, 2012).

Αυτό που συμπεραίνεται από την αφήγηση του Θεόδωρου Τρουλινού είναι πως ο Φρες λεγόταν Φέγγη, λόγω της εντυπωσιακής θέας που είχε. Όπως επισημαίνει ο Μακριδάκης (2012), «μετά την ίδρυση της σχολής των Φραγκοπαπάδων, που λέγονταν *Freres* στα γαλλικά, έγινε το χωριό των Φρέρηδων, δηλαδή χωριό των παπάδων και τελικά κατέληξε σε Φρες» (σελ. 15). Το γεγονός

όμως ότι το πρωτότυπο έγγραφο του Τρουλινού δεν έχει βρεθεί μειώνει την αξιοπιστία της δημοσίευσης του Νιππιανού Ευαγγέλου Μελιγκουνάκη και κατά συνέπεια δεν εξακριβώνει τις ρίζες της ονομασίας του Φρε (Μακριδάκης, 2012).

Επιπλέον, για κάποιο διάστημα, οι Ενετοί χρησιμοποιούσαν στις απογραφές τους το όνομα του φεουδάρχη της περιοχής και το χωριό λεγόταν POMOGNA JULIANI, δηλαδή φέουδο του Τζουλιάνι. Ο Καστροφύλακας το 1583, ενώ αναφέρει ότι ο Φρες είχε 30 Ενετούς προνομιούχους, γεγονός που σήμαινε ότι το χωριό ανθούσε, σε άλλο κατάλογο που παραθέτει με τους υπόχρεους για αγγαρείες, δεν αναφέρει το όνομα Φρες αλλά το Rogmona Juliani. Αυτό δείχνει ότι για πολλά χρόνια οι απογραφείς χρησιμοποιούσαν και τα δύο ονόματα, μέχρι που στο τέλος επικράτησε το σημερινό όνομα του χωριού. Αυτό δείχνει ακόμη ότι το χωριό είχε σημαντικό Ενετικό στοιχείο και μεγάλη ανάπτυξη (Μακριδάκης, 2012).

Όσον αφορά τον πληθυσμό του χωριού, ο Νικόλαος Σταυράκης αναφέρει ότι το 1881 ο Φρες είχε 707 κατοίκους και μέσα σε παρένθεση καταγράφονται οι οικισμοί: Φρες, Κούκκος, Βαγιωνιά, Άγιος Γεώργιος, Τζεριανά, Συμβουλιανά, Σηφιανά. (Μακριδάκης, 2012). Το μαζικό κύμα της αστικοποίησης επηρέασε και αυτόν τον τόπο καθώς τον τελευταίο αιώνα έχουν μειωθεί κατά 50% οι μόνιμοι κάτοικοί του. Συγκεκριμένα, το 1913 υπήρχαν καταγεγραμμένοι 836 μόνιμοι κάτοικοι, ενώ το 2011 415 με 201 άρρενες και 214 θήλεις (Μακριδάκης, 2012).

Όσον αφορά τη συμμετοχή των κατοίκων στους εθνικούς αγώνες, στην επανάσταση του Δασκαλογιάννη οι κάτοικοι του οικισμού Κοτσοβίτσα που ζούσαν σε ένα μικρό οροπέδιο των Λευκών Ορέων, πάνω από το χωριό και υπολογίζονται σε 50-60 άτομα, δέχτηκαν την επίθεση των Τούρκων και κήκαν ζωντανοί σε μικρό σπήλαιο της περιοχής που είχαν καταφύγει για να σωθούν. Στην επανάσταση του 1821, το χωριό θρήνησε αρκετά θύματα. Κατά τη διάρκεια της Αιγυπτιοκρατίας (1830-1841), στο Φρε είχε εγκατασταθεί διοικητήριο των Αιγυπτιακών δυνάμεων που έλεγχε την περιοχή. Στη βραχύβια επανάσταση του Χαιρέτη το 1841, ο Φρες ήταν και πάλι έδρα επαναστατών. Η λαϊκή μούσα μας λέει σε δίστιχο που αναφέρεται στο Χαιρέτη: «Στου Φρε τον κατεβάσανε στου

Σύμβουλου το σπίτι κι εφημερίδες έκαμαν κι εγέμισεν η Κρήτη» (Μακρινδάκης, 2012).

Η πρώτη μπαλωθιά της τρίχρονης επανάστασης του 1866, έπεσε στο Φρε όταν ο Νικόλας Τζιτζικαλάκης, σκότωσε τον αιμοβόρο Χατζή-Χουσεΐν των Πεμονίων, τον Αύγουστο 1866 λίγο έξω από το Φρε, στο δρόμο προς τα Πεμόνια . Στην επανάσταση του 1878 ο Φρες ήταν πάλι στις επάλξεις. Οι Φρεδιανοί φιλοξένησαν και στέγασαν στα σπίτια τους για χρονικό διάστημα πάνω από δύο μήνες τα μέλη της Επαναστατικής Συνέλευσης που συνεδρίαζαν στο Δημοτικό σχολείο και στην εκκλησία της Ευαγγελίστριας. Το ίδιο έπραξαν στην τρίχρονη επανάσταση (1895-1897) την περίοδο που τα μέλη της Μεταπολιτευτικής Επιτροπής, συνεδρίαζαν στο χωριό. Στο Μακεδονικό αγώνα πήραν μέρος πάνω από 25 Φρεδιανοί εθελοντές και τέσσερις απ' αυτούς θυσιάστηκαν ηρωικά μαχόμενοι. Αρκετοί επίσης ήταν αυτοί που σκοτώθηκαν στα πεδία των μαχών στη Μικρά Ασία το 1922 και στα βουνά της Αλβανίας το 1940. Στις 3-2-1945 υπογράφηκε στο Φρε η συμφωνία ΕΑΜ-ΕΟΚ, με την οποία δεν επιτρεπόταν σε αντάρτες από άλλες περιοχές να μπουν στον Αποκόρωνα και έτσι αποφεύχθηκε εμφύλιος πόλεμος στην περιοχή. Τέλος, στις 31-10-1945 το χωριό βομβαρδίστηκε από τους Γερμανούς για την αντιστασιακή δράση των κατοίκων του, με συνέπεια να σκοτωθούν δύο γυναίκες και να καταστραφούν μερικά σπίτια. Η εκκλησία της Ευαγγελίστριας σώθηκε ως εκ θαύματος. Μια μεγάλη οβίδα κανονιού πέρασε μέσα από τις κυκλικές διακοσμητικές τρύπες του ψηλού καμπαναριού, και έπεσε στο έδαφος χωρίς να εκραγεί. Το γεγονός αποδόθηκε σε θαύμα της Παναγίας (Μακρινδάκης, 2012).

Όσον αφορά την οικονομική ανάπτυξη του χωριού, παρότι προπολεμικά ήταν κατά βάση αγροκτηνοτροφικό χωριό είχε μεγάλη ανάπτυξη και παραγωγή γεωργικών προϊόντων. Οι Φρεδιανοί ασχολούνταν παράλληλα με ποικιλία εμπορικών και βιοτεχνικών δραστηριοτήτων. Οι κάτοικοι των γύρω χωριών, εξυπηρετούνταν από τα καταστήματα του Φρε. Εκτός από τα μικρά παντοπωλεία, υπήρχε ένα μεγάλο εμπορικό κατάστημα το παντοπωλείο του «ΤΕΡΕΖΗ», ένα σούπερ-μάρκετ, της εποχής θα λέγαμε, που διέθετε τα πάντα, από είδη διατροφής

μέχρι υφάσματα και είδη ρουχισμού. Είχε επίσης εργαλεία και άλλα απαραίτητα για τη ζωή της περιόδου εκείνης. Στον Φρε υπήρχαν επίσης υποδηματοποιεία, ραφεία, ξυλουργεία, τυροκομεία, ελαιουργεία κ.λπ. (Μακρινδάκης, 2012).

Μετά το 1950, το χωριό άρχισε να ξαναβρίσκει τους παλιούς ρυθμούς προόδου και ανάπτυξης που όμως τα τελευταία χρόνια ανακόπηκαν, μιας και γνώρισε μεγάλη εσωτερική ‘αιμορραγία’ λόγω της μετανάστευσης στα αστικά κέντρα. Από τη Δημοτική αρχή και τους τοπικούς φορείς καταβάλλεται μεγάλη προσπάθεια, έτσι ώστε το χωριό να ανακτήσει τους ρυθμούς προόδου του με την πραγματοποίηση διαφόρων έργων ήπιας μορφής ανάπτυξης που να μην επιβαρύνουν το περιβάλλον. Την τελευταία εικοσαετία έχουν εκτελεστεί αρκετά έργα εξωραϊσμού του χωριού (Μακρινδάκης, 2012).

Όσον αφορά τις ομορφιές του τόπου, ο επισκέπτης μπορεί να θαυμάσει το μεγαλοπρεπή ιστορικό ναό της Ευαγγελίστριας, που έχει κηρυχθεί διατηρητέο μνημείο και να προσκυνήσει τη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας, έργο του Ευαγγελιστή Λουκά κατά την παράδοση. Λεπτομέρειες για το ιστορικό της ιερής εικόνας και του ναού περιγράφονται στο βιβλίο του Πάρι Κελαϊδή «Η Ευαγγελίστρια του Φρε» που εκδόθηκε το 1963 (Μακρινδάκης, 2012).

Ακόμη μπορεί να επισκεφθεί:

- Το κέντρο τέχνης και πολιτισμού όπου υπάρχει πλούσια συλλογή πινάκων ζωγραφικής και άλλων αντικειμένων, δωρεά του Μάρκου και Αργυρώς Γιαννουλάκη.
- Το μουσείο του Φρε στο αναπαλαιωμένο αρχοντικό του «Μανούσακα», που φιλοξενεί και τα γενεαλογικά δέντρα 96 οικογενειών του χωριού που καλύπτουν την περίοδο 1800-2000.
- -ον χώρο του ηρώου των πεσότων, όπου δεσπόζει ο χάλκινος ανδριάντας Κρητικού αγωνιστή, έργο του καταξιωμένου, διεθνούς φήμης γλύπτη Δημήτρη Καλαμάρα, καθηγητή εν ζωή, στη σχολή καλών τεχνών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου Αθηνών και δωρεά του Φρεδιανού Κωνσταντίνου Μπουρμπάκη. Στον χώρο του ηρώου είναι ακόμη οι προτομές των: Κωνσταντίνου Διγενάκη, οπλαρχηγού/συγγραφέα, Σταύρου Κελαϊδή,

οπλρχηγού/δικηγόρου και Κωνσταντίνου Λαγουμιτζάκη, επιθεωρητή μέσης εκπαίδευσης-συγγραφέα (Μακρινδάκης, 2012).

Γενικά το χωριό διατηρεί ακόμη αναλλοίωτο το φυσικό του περιβάλλον και η ευρύτερη περιφέρειά του έχει ενταχθεί στις περιοχές με ιδιαίτερο κάλλος «NATURA». Ακόμη, η οικιστική του δομή, το παραδοσιακό του χρώμα και η όμορφη πλατεία του, παραμένουν ανέπαφα με αποτέλεσμα να γίνεται πόλος έλξης κινηματογραφικών παραγωγών που έχουν γυρίσει ντοκιμαντέρ και σημαντικές ταινίες, όπως αυτές με τίτλο «Οι Δροσουλίτες», «URANIA», «Πρώτη φορά νονός», σκηνές από τη τούρκικη ταινία «Το χωριό του παππού μου» κ.λπ., στις οποίες πρωταγωνιστούν γνωστοί ηθοποιοί (Μακρινδάκης, 2012).

Εκτός από την ιστορική εκκλησία της Βαγγελίστρας, δεκάδες ξωκλήσια είναι διασκορπισμένα στην ευρύτερη Φρεδιανή περιοχή. Παρακάτω αναφέρονται μόνο τα βυζαντινά εκκλησάκια της περιόδου μεταξύ 13^{ου} και 16^{ου} αιώνα με απομεινάρια παλαιών αγιογραφιών που τα στόλιζαν σε παλαιότερες εποχές, όπως: η Παναγία των δύο Βράχων της συνοικίας Κούκος, η οποία είναι χτισμένη μέσα σε ένα φαράγγι, πάνω σε δύο μεγάλους βράχους και έχει τις περισσότερες καλοσυντηρημένες αγιογραφίες και ο περιβάλλον χώρος και το τοπίο θυμίζουν Μετέωρα, ο Άγιος Ιωάννη στη συνοικία Κούκος, ο Άγιος Γεώργιος στην πλατεία του χωριού, η Παναγία της Κοίμησης στη συνοικία Κολοκύθη, η Παναγία στη συνοικία Σηφιανά και ο Άγιος Γεώργιος στην τοποθεσία «Ρεγκούση» στο μέσον της διαδρομής προς Τζιτζιφέ. Πολύ γνωστό ακόμη είναι το εκκλησάκι της Ζωοδόχου Πηγής στο Λουτρό. Βρίσκεται πάνω στην παλαιά Εθνική οδό Χανίων–Ρεθύμνου, πριν από τις Βρύσες και έχει πηγή τρεχούμενου νερού και πανύψηλα πλατάνια. Βορειοδυτικά βρίσκεται το πανέμορφο κυπαρισσόδασος του Αποκόρωνα. Δίπλα στην αυλή της εκκλησίας του Λουτρού, σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο λειτουργεί αναψυκτήριο-εστιατόριο που συγκεντρώνει πολλούς επισκέπτες κυρίως τους θερινούς μήνες. Το κέντρο διατίθεται επίσης για κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις (Μακρινδάκης, 2012).

Το τελευταίο διάστημα η συγκεκριμένη περιοχή, αν και έχει προταθεί από το Μετσόβειο Πολυτεχνείο ως τοπίο ιδιαίτερου φυσικού κάλλους, δέχεται μεγάλη

επιβάρυνση από την εγκατάσταση βιοτεχνικών μονάδων, ιδιαίτερα οχληρών όπως είναι ένα σφαγείο, μια μονάδα επεξεργασίας πέτρας, ένα καμίνι κ.λπ. Υπάρχει έντονος προβληματισμός των κατοίκων από την υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος και τις επιπτώσεις που θα έχουν στον υδροφόρο ορίζοντα οι παραπάνω βιοτεχνικές δραστηριότητες (Μακριδάκης, 2012)

4.2. Ο πολιτιστικός σύλλογος Φρεδιανών Αθήνας

Ο σύλλογος συστάθηκε το 1978 με τις πρώτες εκλογές να γίνονται στις 26/11/78 όπου και συγκροτήθηκε το πρώτο διοικητικό συμβούλιο με τον νυν πρόεδρο Μανώλη Μακριδάκη, γεννημένος το 1951 με καταγωγή από τον Φρε και μεγαλωμένος μέχρι τα 18 του χρόνια εκεί, να λαμβάνει τα χρέη του γενικού γραμματέα. Το Νοέμβριο του 1983, έχοντας γίνει πλέον πρόεδρος ο Μανώλης Μακριδάκης, ο σύλλογος προχώρησε στην πρωτοβουλία να δημιουργήσει σχολή χορού για τα Φρεδιανάκια της Αττικής.

Σύμφωνα με τον Μανώλη Μακριδάκη *«οι κύριοι στόχοι αυτής της απόφασης ήταν αφενός να μνήσει τη νεολαία στην χορευτική παράδοση της Κρήτης και αφετέρου να εξασφαλίσει τη μακροήμερευση του συλλόγου»* (Μακριδάκης, 2019). Γονείς και παιδιά ήρθαν πολύ κοντά στο σύλλογο, γνωρίστηκαν, δέθηκαν και αποτέλεσαν τη μαγιά για την παραπέρα πορεία του συλλόγου. Τα παιδιά άρχισαν να χορεύουν σε πολλές χοροεσπερίδες και να συμμετέχουν σε εορταστικές εκδηλώσεις του Κρητικού στοιχείου της Αθήνας. Επίσης αναφέρει χαρακτηριστικά *«αποκορύφωμα αυτής της προσπάθειας για τον σύλλογό μας, θεωρείται η συμμετοχή του σωματείου μας στις εκδηλώσεις για τα πενήντα χρόνια από το θάνατο του Βενιζέλου (1986). Μάλιστα, ήμασταν ο μοναδικός σύλλογος που συμμετείχε με δύο ηλικιακές χορευτικές ομάδες, παιδιών και ενηλίκων. Ήταν μία ιστορική μέρα για το σύλλογο»* (Μακριδάκης, 2019). Ο Φρες ήταν τότε το μοναδικό χωριό της Κρήτης που εκπροσωπήθηκε με δύο χορευτικά συγκροτήματα στο στάδιο Ειρήνης και Φιλίας, όπου έγινε η κεντρική εκδήλωση.



Εικόνα 4.1: Τα Φρεδιανάκια που συμμετέχουν στα χορευτικά του συλλόγου, αποθανατίζονται μπροστά στο άγαλμα του Ελ. Βενιζέλου στο πάρκο Ελευθερίας, με τη σημαία του σωματείου (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακρινδάκη)



Εικόνα 4.2: Το μικρό χορευτικό συγκρότημα του συλλόγου, στο στάδιο Ειρήνης και Φιλίας στις 7/12/1986, έλαβε μέρος στις εκδηλώσεις για τα 50 χρόνια από το θάνατο του Ελευθερίου Βενιζέλου (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακρινδάκη)



*Εικόνα 4.3: Στην ίδια εκδήλωση το μεγάλο χορευτικό συγκρότημα του συλλόγου
(Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)*

Τα μαθήματα χορού συνεχίζονται μέχρι τις μέρες μας και γίνονται από αρχές Οκτωβρίου και μέχρι τέλη Φεβρουαρίου κάθε χρόνο. Γίνονται μία φορά την εβδομάδα, είτε Σάββατο είτε Κυριακή, και διαρκούν από 2-4 ώρες. Οι αίθουσες οι οποίες στεγάζουν τα μαθήματα έως σήμερα είναι δύο. Η μία ήταν στη Σταδίου 28 όπου και ήταν η έδρα του συλλόγου μέχρι το 2005 και η άλλη είναι στο κέντρο στην οδό Μπενάκη και Ζαλόγγου η οποία ανήκει στην ένωση Σφακιανών. Τα πρώτα δύο χρόνια, το μάθημα έκανε ένας φοιτητής που ονομαζόταν Κώστας Μαθιουδάκης. Από το 1986 μέχρι το 2006 ανέλαβε τη χορευτική ομάδα ο Βαγγέλης Μπραουδάκης, ενώ από εκεί και πέρα το έχει αναλάβει η Μαρία Κλαδάκη, άλλοτε μαθήτρια του Βαγγέλη Μπραουδάκη. Περισσότερες πληροφορίες για τον πολιτιστικό σύλλογο του Φρε μπορεί να βρει ο αναγνώστης στο παράρτημα όπου συμπεριλαμβάνεται η συνέντευξη του Μανώλη Μακριδάκη, αλλά και μία υποενότητα με πληροφορίες για την ιστορία του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών Αττικής.

4.3. Ο χορός στον πολιτιστικό σύλλογο του Φρε στην Αθήνα

Όπως αναφέρθηκε και στο εισαγωγικό κομμάτι, ο χοροδιδάσκαλος-πληροφορητής, από τον οποίο πήρα συνέντευξη, είναι ο πατέρας μου ο οποίος ονομάζεται Βαγγέλης Μπραουδάκης. Γνωρίζοντας πως ήταν δάσκαλος του χορού –εκείνος με μύησε στον χώρο του χορού από πολύ μικρή ηλικία καθώς ήμουν μαθητής του για έξι χρόνια (μέχρι τα δέκα μου)- χωρίς κάποιες σπουδές σχετικά με το αντικείμενο, αποφάσισα να μάθω περισσότερα και για τις ρίζες μου, μέσα από τις εμπειρίες του από τον χορό, αλλά και για την πορεία του, παράλληλα με τη διερεύνηση της δεύτερης ύπαρξης της κρητικής χορευτικής παράδοσης στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών καθώς όλα τα προαναφερόμενα συμβαδίζουν.

Αρχικά η καταγωγή του είναι από τον Αποκόρωνα των Χανίων καθώς η μητέρα του είναι από τον Φρε και ο πατέρας του από τη Μάζα. Και τα δύο είναι ορεινά χωριά τα οποία ανήκουν στην ευρύτερη περιοχή του Αποκόρωνα. Γεωγραφικά βρίσκονται ανατολικά από το κέντρο των Χανίων (εννοώντας το παλιό λιμάνι) και στο βόρειο κομμάτι του. Γεννημένος τον Ιανουάριο του 1968 και έχοντας ζήσει μέχρι το Σεπτέμβρη του 1985 στο κέντρο των Χανίων της Κρήτης –μετά σπούδασε στην Αθήνα- τοποθετεί τις πρώτες του επαφές με τον κρητικό χορό περίπου στα 6 του χρόνια, στα πανηγύρια που γινόντουσαν στα χωριά στις γιορτές των Αγίων.

Μέσα από αυτά τα δρώμενα, τα οποία βίωσε σε όλη τη διάρκεια της ανήλικης ζωής του στην Κρήτη και ειδικότερα στην προεφηβική του ηλικία, μπορεί κανείς να αντιληφθεί στοιχεία που έχουν να κάνουν με την κοινωνική δομή, την πολιτική και την οικονομική κατάσταση που επικρατούσε στα χωριά της Κρήτης. Εκείνη την εποχή, μέσα από τα χορευτικά δρώμενα, σύμφωνα με τα λεγόμενά του (Μπραουδάκης, 2018), διαφαίνεται ότι *«η γυναίκα είναι υποδεέστερη καθώς οι κινήσεις της είναι μικρές και σεμνές, στον κύκλο είναι πάντα μετά τους άνδρες και μπροστά πάνε μόνο οι μεγάλες γυναίκες –μόνο στον συρτό- και μόνο με την άδεια του άνδρα, ο οποίος έχει πάντα τον πρώτο λόγο σε μία κατ' εξοχήν πατριαρχική κοινωνία»*.

Μέσα από τους άγραφους κοινωνικούς κανόνες –όπως ήταν οι παραγγελιές- που επικρατούσαν σε τέτοια δρώμενα, το κάθε τραπέζι μπορούσε να επιδείξει την οικονομική του ισχύ, καθώς *«εκείνοι πλήρωναν τους μουσικούς για κάθε παραγγελιά»*. Επίσης, μέσα από τον σεβασμό στην παραγγελιά, από την ευκολία στη δημιουργία κάποιας παρεξήγησης ή κάποιας προσβολής και από το γεγονός ότι όλοι σχεδόν οπλοφορούσαν είναι φανερό ότι η κοινωνία δεν ήταν ούτε «νομοταγής», ούτε χαλαρή ως προς τις ανθρώπινες αλληλεπιδράσεις της, ούτε χαρακτηριζόταν από διαφυλική ισότητα και δημοκρατία. Αντιθέτως, όπως αναφέρει *«οι κρητικοί τότε αντιμετώπιζαν με μεγαλύτερη ευλάβεια και καθολική πίστη τους άγραφους νόμους της κοινωνίας τους, παρά τους νόμους που έφεραν την υπογραφή του συντάγματος και του κράτους, μιας και η κοινωνική υπόληψη του κρητικού ήταν το διαβατήριο για να κυκλοφορεί με το κεφάλι του ψηλά και να μπορεί να αντικρύζει με περηφάνια τους συνανθρώπους του»*. Με άλλα λόγια, γνώμονας του κρητικού ήταν *«καλύτερα να σου βγει το μάτι, παρά το όνομα»*. Με αφορμή το γεγονός ότι λίγο πιο πάνω έγινε αναφορά στην έννοια της δημοκρατίας, όπως σημειώνει ο πληροφορητής *«στα πανηγύρια υπήρχε και το πολιτικό στοιχείο καθώς μπορεί το «μπλε» καφενείο να έκανε το δικό του γλέντι σε απόσταση αναπνοής από το γλέντι του «πράσινου» καφενείου»*.

Ο Βαγγέλης Μπραουδάκης ξεκίνησε ως μαθητής στον σύλλογο του Ξηρουχάκη στα Χανιά κοντά στο σπίτι του, όταν ήταν 9 ή 10 χρονών και μέχρι τα 17 του δεν σταμάτησε. Το μάθημα γινόταν με πικάπ και οι χοροί που διδάσκονταν ήταν ο συρτός, ο μαλεβιζιώτης, το πεντοζάλι όπως καθιερώθηκε μετά τη δεκαετία του '50 (αργό πεντοζάλι υπό τη μορφή του σιγανού και γρήγορο πεντοζάλι υπό τη μορφή του πεντοζαλιού κατά την παράδοση) και η σούστα από τοπικούς, ενώ σε ένα γενικότερο πλαίσιο η διδασκαλία περιείχε και τον Καλαματιανό, το Χασάπικο και τον χορό «στα τρία» ή όπως τον έλεγαν, χασαποσέρβικο. Χωρίς να γνωρίζει τη μέχρι τότε πορεία του δασκάλου του, ο πατέρας μου θυμάται πως η μέθοδος διδασκαλίας ήταν δασκαλοκεντρική από την στιγμή που εκείνος έδειχνε τις κινήσεις και οι μαθητές μιμούνταν. Θυμάται, επίσης, χαρακτηριστικά τον δικό του τρόπο με τον οποίο μετρούσε τις κινήσεις

στο μαλεβιζιώτη, στο πεντοζάλι και στον συρτό επειδή όταν έγινε δάσκαλος τον αντέγραψε.

Στο πεντοζάλι αντί να ξεκινάει μετρώντας 1-2, ξεκινούσε μετρώντας 7-8 και μετά μετρούσε 1-2 για να καταλήξει στο 7-8 καθώς στα κύτταρα (τα οποία βρίσκονται στο δεύτερο μέρος του κινητικού μοτίβου) του 3^{ου} και 4^{ου} κινητικού μοτίβου του χορού, παρότι υπάρχουν δύο κινήσεις, δεν χρησιμοποιούσε δύο αριθμούς αλλά έναν, με αποτέλεσμα αντί να μετράει δέκα κινήσεις να μετράει οχτώ. Επίσης το πεντοζάλι το διδάχτηκε ως διμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα, χορεύοντας στο πρώτο μέρος τη μορφή του χορού «στα τρία» όπως χορεύεται ο σιγανός στο νομό Ηρακλείου και στο δεύτερο μέρος ο χορός έπαιρνε τη μορφή του πεντοζαλιού όπως το γνωρίζουμε από την παράδοση. Η προαναφερόμενη διμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα, με το πρώτο μέρος του χορού να έχει πιο αργή ρυθμική αγωγή από το από το δεύτερο, το οποίο αυτούσιο συνιστά το πεντοζάλι σύμφωνα με την παράδοση, ήταν μία τάση που δημιουργήθηκε τη δεκαετία του 1950 από τους λυράρηδες εκείνης της εποχής (Πραντσιδής, 2004).

Στο συρτό ξεκινούσε από την χαρακτηριστική κρητική άρση που χτυπάει το δεξί πόδι το αριστερό, η οποία όμως παραδοσιακά είναι η προτελευταία κίνηση του χορού και την μετρούσε με τον αριθμό 10 και την επόμενη άρση που είναι κανονικά η πρώτη κίνηση του χορού με τον αριθμό 11, παρότι ενδιάμεσα μεσολαβεί η τελευταία κίνηση του χορού, αυτή της στήριξης του δεξιού ποδιού προκειμένου να ακολουθήσει η άρση του αριστερού με αποτέλεσμα αντί να μετράει δώδεκα κινήσεις να μετράει έντεκα, και μετά μετρούσε από το 1 μέχρι το 11 ξανά. Στον μαλεβιζιώτη τις διπλές εναλλαγές στήριξης, που εκτελούνται ανάμεσα στις στηρίξεις-άρσεις τις μετρούσε κανονικά, δηλαδή 1,2,3 και 1,2,3. Τις στηρίξεις-άρσεις όμως τις μετρούσε 6-1.

Ερχόμενος στην Αθήνα, ο Βαγγέλης Μπραουδάκης, ο θείος του, Μανώλης Μακριδάκης, που ήταν πλέον πρόεδρος στον σύλλογο Φρεδιανών, τον προέτρεψε να πάει και να συμμετάσχει στην προσπάθεια που γινόταν στο χορευτικό τμήμα του συλλόγου. Πήγε και χόρεψε για ένα χρόνο εκεί και την επόμενη χρονιά

(1986) ο θεός του του ζήτησε να αναλάβει εκείνος την ομάδα και να διδάξει, κάτι το οποίο δεν είχε σκεφτεί ποτέ μέχρι τότε. Ο Βαγγέλης Μπραουδάκης αποφάσισε να το κάνει και ας ήταν αφιλοκερδώς καθώς οι απολαβές του ήταν συμβολικές.

Το έκανε για 20 χρόνια καθώς το 2006 υπέστη σε ρήξη αχίλλειου τένοντα, το οποίο ήταν και η αφορμή η οποία σε συνδυασμό με τις άλλες υποχρεώσεις του τον έκαναν να σταματήσει. Στο διάστημα 1986-2006 υπήρξαν και τρεις ηλικιακές χορευτικές ομάδες στις οποίες δίδασκε ό,τι είχε μάθει στη σχολή του Ξηρουχάκη στα Χανιά καθώς στη μεγαλύτερη είχε τον ρόλο δασκάλου-χορευτή μέχρι το 1994. Επίσης, με το σύλλογο πήραν μέρος σε έναν διαγωνισμό που είχε γίνει στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας, με αφορμή τα 50 χρόνια απουσίας του Ελευθέριου Βενιζέλου από τη ζωή, και με τη μεγαλύτερη ομάδα είχαν βγει δεύτεροι. Επιπλέον, τους καλούσαν για περίπου 10 χρόνια και σε χοροεσπερίδες άλλων πολιτιστικών συλλόγων για να χορέψουν, και με αυτή την έννοια υπήρχαν διαστήματα κατά τα οποία τα άτομα της χορευτικής ομάδας είχαν την ιδιότητα του ημιεπαγγελματία χορευτή. Εδώ γίνεται σαφές πως γίνεται αναφορά στην μεγάλη ηλικιακή χορευτική ομάδα.

Όσον αφορά το γνωστικό του επίπεδο, ο πληροφορητής χωρίς να είχε ούτε παιδαγωγικές γνώσεις, ούτε περαιτέρω γνώσεις στο αντικείμενο του χορού, πέρα από αυτά που έμαθε μικρός στην Κρήτη, εξηγεί ποια ήταν η πορεία του σε αυτό το δρόμο που διάλεξε μέχρι να σταματήσει το 2006, τι δυσκολίες αντιμετώπισε και τι «γεύση» του άφησε αυτό το κομμάτι της ζωής του, πράγματα τα οποία μπορεί να βρει ο αναγνώστης στο παράρτημα της συνέντευξης το οποίο υπάρχει στο τέλος της εργασίας.

Στη συνέχεια, θα γίνει μία πιο λεπτομερής ανάλυση του χοροδιδακτικού προγράμματος του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών Αττικής προκειμένου να παρατεθεί, με όσο το δυνατόν γίνεται μεγαλύτερη ακρίβεια, η δεύτερη ύπαρξη της κρητικής χορευτικής παράδοσης όπως αυτή λαμβάνει χώρα μέχρι και σήμερα στον προαναφερόμενο σύλλογο και επακόλουθα να καταγραφεί μία μετασχηματιστική πορεία της εξεταζόμενης χορευτικής παράδοσης, το οποίο είναι και το ζητούμενο της παρούσας εργασίας. Αυτό βέβαια δεν έγινε εφικτό

μόνο με την συνέντευξη, καθώς ο Μπραουδάκης δεν μπορούσε να ανακαλέσει κάποιες κινητικές λεπτομέρειες της διδασκαλίας του, με παράδειγμα κάποιους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς, χωρίς τη βοήθεια ενός μικρού εναύσματος. Αυτόν το συμπληρωματικό ρόλο διαδραματίζει η βιντεοσκοπημένη χορευτική παράσταση του συλλόγου η οποία αντανακλά τη χοροδιδασκαλία του συλλόγου, καθώς όπως αναφέρει *«Ο στόχος ήταν να μάθουμε αρχικά, και να δείξουμε και αυτό που μάθαμε στην παράσταση. Ήταν όμως σημαντικό να βγει κάτι καλό στη σκηνή, κάτι που θα άρεσε και θα εντυπωσίαζε τους συγγενείς, φίλους και συγχωριανούς μας»* (Μπραουδάκης, 2019).

Πριν καταπιαστούμε με τις χοροδιδασκτικές λεπτομέρειες που θα ακολουθήσουν στη συνέχεια, γίνεται αναφορά για μία ακόμη φορά, πως ο Βαγγέλης Μπραουδάκης δίδαξε με τη σειρά του ό,τι έμαθε ως παιδί στο σύλλογο του Ξηρουχάκη στα Χανιά. Η διδακτέα ύλη του χοροδιδασκτικού προγράμματος του συλλόγου αποτελούταν από τους εξής χορούς: συρτός, σούστα, μαλεβιζιώτης και πεντοζάλι υπό την μορφή που, σε κάποιο βαθμό, έχει ήδη αναφερθεί, αλλά θα αναλυθεί εκτενέστερα στη συνέχεια.

Ερχόμενοι πλέον στις λεπτομέρειες του χοροδιδασκτικού προγράμματος πριν ασχοληθούμε με την κίνηση αυτή καθαυτή, θα γίνει αρχικά μία αναφορά στο πλαίσιο μέσα στο οποίο γινόταν το μάθημα. Το μάθημα γινόταν μία φορά την εβδομάδα, κυρίως τα Σαββατοκύριακα. Το πιο σύνηθες ήταν το μεσημέρι της Κυριακής και διαρκούσε συνολικά από 2 έως 4 ώρες. Ο τόπος διεξαγωγής του μαθήματος δεν ήταν κάθε χρόνο ο ίδιος, καθώς ο σύλλογος είχε βρει στέγη για τα μαθήματα χορού του σε δύο αίθουσες παλιών κτηρίων. Το ένα κτήριο το οποίο στέγαζε τη χορευτική ομάδα του συλλόγου βρισκόταν στο κέντρο, στην Μπενάκη και Ζαλλόγου, στην ένωση Σφακιανών, ενώ το άλλο ήταν στη Σταδίου 28 απέναντι από την πλατεία Κλαυθμώνος στο Σύνταγμα, όπου εκεί ήταν και τα γραφεία του συλλόγου μέχρι το 2005. Όπως έχει ήδη αναφερθεί υπήρχαν χρονιές (λίγες) στις οποίες υπήρχαν τρία ηλικιακά τμήματα, μικρών παιδιών, εφήβων και ενηλίκων. Υπήρχαν χρονιές με δύο ηλικιακά τμήματα παιδιών και ενηλίκων και

χρονιές με ενιαία χορευτική ομάδα με διάφορες ηλικίες. Το μάθημα γινόταν με μουσική συνοδεία από κασέτες παλαιότερα, ενώ πλέον γίνεται με cd.

Η μέθοδος διδασκαλίας ήταν δασκαλοκεντρική-μιμητική, καθώς ο δάσκαλος έδειχνε τις κινήσεις και οι μαθητές μιμούνταν τον δάσκαλο. Πιο συγκεκριμένα, όταν ο δάσκαλος παρατηρούσε πως μπορεί να διδάξει με την ολική μέθοδο επέλεγε αυτήν, ενώ όταν αυτό δεν είχε τα επιθυμητά αποτελέσματα στην εκμάθηση των χορών από τους μαθητές χρησιμοποιούσε την μερική μέθοδο. Με την έννοια της ολικής μεθόδου εννοείται η διδασκαλία η οποία αποτελείται από την επίδειξη ολόκληρης της χορευτικής φράσης του χορού από το δάσκαλο χωρίς την υποδιαίρεσή της σε μικρότερα κομμάτια (Δήμας, 2010). Αυτή η μέθοδος διδασκαλίας θεωρείται περισσότερο πρακτική σε άτομα που κατέχουν αρκετή κινητική εμπειρία και επίσης σε χορούς οι οποίοι συνίστανται από μία σχετικά απλή δομή (Δήμας, 2010). Σε αντίθεση με την ολική, η μερική μέθοδος διδασκαλίας του χορού δεν αποτελείται από την επίδειξη ολόκληρης της χορευτικής φράσης από το δάσκαλο αλλά από την επίδειξη, εξάσκηση, κατάκτηση και έπειτα απομνημόνευση των εκάστοτε διαιρεμένων κινητικών κομματιών της χορευτικής φράσης, τα οποία κινητικά υποσύνολα μπορούν να αντιστοιχούν και στα κινητικά μοτίβα της χορευτικής φράσης (Δήμας, 2010).

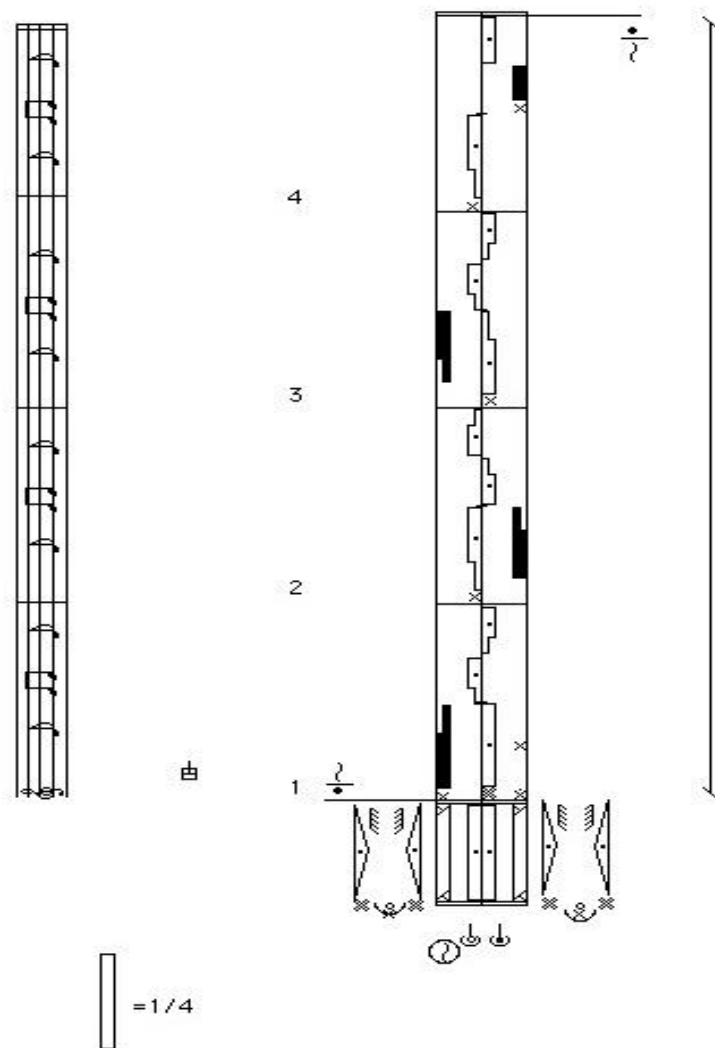
Έχοντας λοιπόν κάνει μία αναφορά σε όλα τα συστατικά στοιχεία του χορού, στη συνέχεια θα ασχοληθούμε περισσότερο με το συστατικό στοιχείο της κίνησης. Όσον αφορά την κίνηση, αρχικά θα αναφερθούμε στις βασικές χορευτικές φράσεις των χορών που συνιστούσαν το χορευτικό ρεπερτόριο του συλλόγου και στη συνέχεια στους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς.

Ξεκινώντας με τον συρτό, ο χορός χορευόταν με μουσικό μέτρο 2/4, σε κυκλική διάταξη, με λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων με λυγισμένους τους αγκώνες). Η κατεύθυνση του κύκλου είναι αριστερόστροφη μέχρι να ξεκινήσουν οι αυτοσχεδιασμοί όπου τότε οι κινήσεις του χορού γίνονται με κατεύθυνση προς τα εμπρός και προς τα πίσω. Η χορευτική φράση του χορού αποτελείται από 12 κινήσεις, όμως στα πλαίσια της διδασκαλίας η καταμέτρηση των κινήσεων δείχνει 11 κινήσεις όπως προαναφέρθηκε και προηγουμένως στην

αρχή αυτής της ενότητας. Η πρώτη κίνηση είναι η χαρακτηριστική κρητική άρση που χτυπάει το δεξί πόδι το αριστερό, η οποία όμως παραδοσιακά είναι η προτελευταία κίνηση του χορού και ο δάσκαλος την μετρούσε με τον αριθμό 10 και την επόμενη άρση που είναι κανονικά η πρώτη κίνηση του χορού με τον αριθμό 11, παρότι ενδιάμεσα μεσολαβεί η τελευταία κίνηση του χορού, αυτή της στήριξης του δεξιού ποδιού προκειμένου να ακολουθήσει η άρση του αριστερού με αποτέλεσμα αντί να μετράει 12 κινήσεις να μετράει 11, και μετά μετρούσε από το 1 μέχρι το 11 ξανά.

Ουσιαστικά, ο χορός έχει 4 κινητικά μοτίβα στα οποία ο χρονικός καταμερισμός των κινήσεων είναι $1/4 + (1/8 - 1/8)$ με το $1/4$ να αντιστοιχεί στην άρση του κάθε μοτίβου και τα $1/8$ σε απλές εναλλαγές πλην του τελευταίου κινητικού μοτίβου στο οποίο το πρώτο $1/8$ αναπαριστά δεύτερη συνεχόμενη άρση με την ιδιαιτερότητα ότι το δεξί αντί να παραμείνει στον αέρα κλωτσάει ελαφρά με το εσωτερικό πέλμα το αντίστοιχο εσωτερικό πέλμα (καμάρα) του ποδιού στήριξης της άρσης (αυτού του είδους η άρση είναι σήμα κατατεθέν των παραλλαγών του χανιώτικου συρτού που συναντάμε στους νομούς Ρεθύμνου και Ηρακλείου) και το δεύτερο $1/8$ αναπαριστά 3^η συνεχόμενη άρση με το δεξί να έρχεται δίπλα στον δείκτη στήριξης (αριστερό πόδι).

Άρα, συνοψίζοντας για τη βασική χορευτική φράση του συρτού, παρατηρούμε 4 κινητικά μοτίβα των τριών κινήσεων, σύνολο 12 κινήσεις, με την πρώτη κίνηση σε κάθε κινητικό μοτίβο να διαρκεί $1/4$ και να αναπαριστά μία άρση (αυτό το συναντάμε κυρίως στα Χανιά), ενώ οι επόμενες δύο ήταν μικρότερες σε διάρκεια από την πρώτη κατά το ήμισυ, άρα ισόχρονες μεταξύ τους, και αναπαριστούσαν απλές εναλλαγές δεικτών στήριξης, εκτός από το 4^ο και τελευταίο κινητικό μοτίβο στο οποίο παρατηρούμε τρεις συνεχόμενες άρσεις, με την πρώτη να διαρκεί $1/4$ και να είναι ανισόχρονη με τις άλλες δύο, ενώ οι άλλες δύο να είναι ισόχρονες μεταξύ τους και να διαρκούν $1/8$ η κάθε μία.



Σχήμα 4.1: Σημειογραφική καταγραφή του συρτού στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής

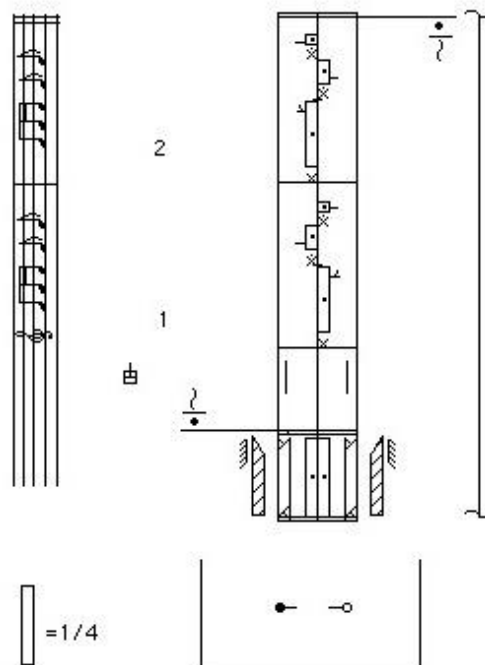
Ακολουθεί ο κινητότυπος του συρτού:

$$\begin{array}{ccccccc}
 F = W_1 [(\delta)\alpha_{2,5,7}^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8})] & W_2 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha^{1/8})] \\
 \downarrow \text{---} \uparrow & \downarrow \quad \downarrow & \updownarrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \\
 \\
 W_3 [\delta/(\delta)\alpha_8^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta_0^{1/8})] & W_4 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} + \{(\alpha)\delta_v^{1/8} - (\alpha)\delta_4^{1/8}\}] \\
 \updownarrow \text{---} \downarrow & \downarrow \quad \downarrow & \downarrow & \text{---} & \leftarrow & \text{---} \downarrow
 \end{array}$$

Προχωρώντας στη σούστα, δεν έχουμε να αναφέρουμε πολλά μιας και η βασική χορευτική της φράση είναι σχετικά απλή καθώς συνίσταται από ένα χορό

«τύπου στα δύο» στον τόπο με μία ελαφριά αναπήδηση. Χορεύεται σε ελεύθερη διάταξη στο χώρο και είναι μία ζευγαρωτή αντικρυστή φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού με μουσικό μέτρο 2/4.

Η χορευτική φράση αποτελείται από 2 κινητικά μοτίβα των τριών κινήσεων με την ίδια χρονική κατανομή εντός του κινητικού μοτίβου με το συρτό, δηλαδή $1/4 + (1/8 - 1/8)$. Ουσιαστικά και οι 3 κινήσεις εντός του κινητικού μοτίβου αναπαριστούν άρσεις με τον δείκτη στήριξης να αλλάζει σε κάθε κίνηση. Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα που αφορούσε τους χορούς της πρώτης ύπαρξης της κρητικής χορευτικής παράδοσης, κατά τη διάρκεια της σούστας τα ζευγάρια, με τους αυτοσχεδιασμούς τους, αφηγούνται ιστορίες αγάπης. Έτσι, θα επεκταθώ περαιτέρω στο χορό της σούστας παρακάτω, στο σημείο που θα παρατεθούν οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί καθώς η διδασκαλία του συλλόγου προέβλεπε ομαδική χορογραφία με ευλαβική ακολουθία όσον αφορά τη σειρά των αυτοσχεδιασμών από όλα τα ζευγάρια.



Σχήμα 4.2: Σημειογραφική καταγραφή της σούστας στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής

Ακολουθεί ο κινητότυπος της σούστας:

$$F = \Psi_1 [(\delta/(\delta)\alpha_9)^{1/4} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/8} - \delta/(\delta)\alpha_9^{1/8}\}]$$

↳

$$\Psi_2 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/4} + \{\delta/(\delta)\alpha_9^{1/8} - \alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/8}\}]$$

↳

Συνεχίζοντας με το μαλεβιζιώτη η διάταξη ήταν πάλι κυκλική αλλά η κατεύθυνση ήταν και εδώ, όπως και στο συρτό, στην αρχή αριστερόστροφη και μετά μπρός-πίσω. Το μουσικό μέτρο των 2/4^{ov}, η λαβή W (από τις παλάμες στο ύψος των ώμων με λυγισμένους τους αγκώνες) και ο πηδηχτός χαρακτήρας του χορού δεν εκλείπουν.

Η χορευτική φράση αποτελείται από 16 κινήσεις και 6 κινητικά μοτίβα εκ των οποίων τα πρώτα 3 έχουν κατεύθυνση προς τα εμπρός και τα τελευταία 3 έχουν κατεύθυνση προς τα πίσω. Σημειώνεται σε αυτό το σημείο πως προκειμένου η κατεύθυνση να μην είναι κυκλική αλλά να είναι σε μία ευθεία το μόνο που αλλάζει στην χορευτική φράση είναι πως στα πρώτα δύο κινητικά μοτίβα η κατεύθυνση δεν είναι διαγώνια δεξιά αλλά ευθεία, δηλαδή το μέτωπο των χορευτών παραμένει στην ίδια θέση, ενώ στην αρχή που έχουμε κυκλική πορεία στρίβει κατά 1/8 προς τα δεξιά στα πρώτα δύο κινητικά μοτίβα. Άρα η διαφοροποίηση του πρώτου μέρους με το δεύτερο έγκειται μόνο στην αλλαγή της χρήσης χώρου στα πρώτα δύο κινητικά μοτίβα.

Όσον αφορά τις κινήσεις, οι κινήσεις των πρώτων 3^{ov} κινητικών μοτίβων είναι συμμετρικά αντίθετες από τις κινήσεις των τριών τελευταίων κινητικών μοτίβων. Πιο συγκεκριμένα το 1^ο κινητικό μοτίβο αποτελείται από μία ταυτόχρονη στήριξη του δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού η οποία διαρκεί 1/4 και από δύο απλές εναλλαγές δεικτών στήριξης, ξεκινώντας με το αριστερό πόδι, όπου η κάθε μία διαρκεί 1/8. Το 2^ο κινητικό μοτίβο είναι συμμετρικά αντίθετο από το πρώτο, δηλαδή γίνονται οι ίδιες κινήσεις με αντίθετους δείκτες στήριξης και το 3^ο κινητικό μοτίβο αποτελείται από δύο κινήσεις με διάρκεια 1/4^{ov} η κάθε μία, αντί για τρεις κινήσεις που είχαμε στα προηγούμενα δύο κινητικά μοτίβα, με ένα καταληκτικό του χορού στα 3, όπου πόδι στήριξης είναι το δεξί και η άρση γίνεται στο αριστερό. Όπως προαναφέρθηκε τα υπόλοιπα τρία κινητικά μοτίβα

είναι συμμετρικά αντίθετα από τα πρώτα τρία με κατεύθυνση προς τα πίσω, εκτελώντας ακριβώς τις ίδιες κινήσεις απλώς ξεκινώντας με το αριστερό πόδι αντί για το δεξί.

Κλείνοντας με τη διδασκαλία της βασικής χορευτικής φράσης του μαλεβιζιώτη, επισυνάπτω ξανά τον τρόπο με τον οποίον μετρούσε ο δάσκαλος τις κινήσεις του χορού στα πλαίσια της διδασκαλίας του. Στον μαλεβιζιώτη τις διπλές εναλλαγές στήριξης, που εκτελούνται ανάμεσα στις στηρίξεις-άρσεις τις μετρούσε κανονικά, δηλαδή 1,2,3 και 1,2,3, και όταν λέω κανονικά εννοώ πως με αυτή την καταμέτρηση γίνεται αντιληπτή η έναρξη καινούργιου κινητικού μοτίβου μιας και κάθε αριθμός αντιστοιχεί σε μία κίνηση και το «κοντέρ μηδενίζει» με την έναρξη του επόμενου κινητικού μοτίβου. Το περίεργο είναι πως τις στηρίξεις-άρσεις στο 3^ο και 6^ο κινητικό μοτίβο, τις μετρούσε με τον αριθμό 6 τη στήριξη και τον αριθμό 1 την άρση.

The image displays a musical score for a piece titled "malibizioti" from the Folklore of Phreaton, Attica. The score is written in 2/4 time with a tempo of approximately 120 beats per minute. It consists of a vocal line on the left and a guitar accompaniment on the right. The guitar part is divided into six measures, numbered 1 through 6. The notation includes various symbols such as "x" for muted strings, "b" for barre, and "1" for first fret. A large bracket on the right side of the guitar part indicates the overall structure of the piece. The score is presented in a vertical orientation.

Σχήμα 4.3: Σημειογραφική καταγραφή του μαλεβιζιώτη στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής

Ακολουθεί ο κινητότυπος του μαλεβιζιώτη:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \downarrow & \rightarrow & \rightarrow & & & & \rightarrow \\
 F = W_1 [\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4} + (\alpha^{1/8} - \delta^{1/8})] & W_2 [\alpha/(\alpha)\delta_9^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha^{1/8})] & W_3 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & & & & \\
 \nearrow & \nearrow & \uparrow & \text{-----} & & & \\
 & & \downarrow & & & & \leftarrow \\
 W_4 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha_0^{1/8})] & W_5 [\delta/(\delta_0)\alpha_9^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \delta^{1/8})] & W_6 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & & & & \\
 \downarrow & \uparrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \text{-----}
 \end{array}$$

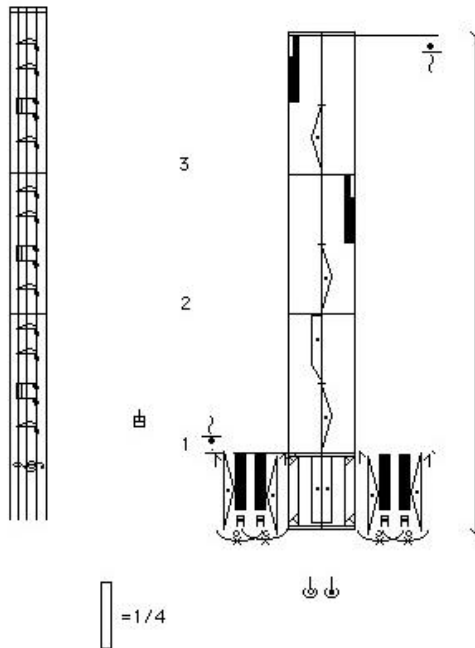
Τελειώνοντας με το πεντοζάλι, η διδασκαλία του προέβλεπε μία διμερή μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα με λαβή T (από τους ώμους με τεντωμένους τους αγκώνες), μουσικό μέτρο 2/4 και κυκλική διάταξη με αριστερόστροφη κατεύθυνση στην αρχή και μετά σχετικά επιτόπου για να γίνουν οι αυτοσχεδιασμοί, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα σε αυτήν την ενότητα. Και σε αυτόν το χορό εκλείπει σε έναν βαθμό η κυκλική αριστερόστροφη φορά, όπως παρατηρήσαμε και στο συρτό και στο μαλεβιζιώτη, και ως επί το πλείστον οι μαθητές χορεύουν στον τόπο (πλην του πρώτου μέρους του χορού όπου ο κύκλος κινείται αριστερόστροφα, όπου όμως δεν εκτελούνται περισσότεροι από δύο κύκλοι). Επίσης ο χορός είναι μικτός στο πρώτο μέρος του, ενώ στο δεύτερο χορεύουν μόνο οι άνδρες οι οποίοι βγαίνουν πιο μπροστά και σχηματίζουν μία διάταξη ευθείας γραμμής, με τις γυναίκες να παραμένουν πίσω στις θέσεις τους. Στο πρώτο μέρος ο χορός λαμβάνει τη μορφή του χορού στα τρία, δηλαδή τρία κινητικά μοτίβα των δύο κινήσεων (άρα έξι κινήσεις), όπως χορεύεται ο σιγανός στο νομό Ηρακλείου και στο 2^ο μέρος ο χορός παίρνει τη μορφή του πεντοζαλιού όπως το γνωρίζουμε από την παράδοση.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με την παράδοση, αποτελούταν από 10 κινήσεις, με έντονο το στοιχείο της αναπήδησης, μοιρασμένες σε 4 κινητικά μοτίβα, όπου τα πρώτα 2 αποτελούταν από 2 κινήσεις διάρκειας 1/4^{ov} η κάθε μία, και τα υπόλοιπα 2 αποτελούνταν από 3 κινήσεις διάρκειας 1/4^{ov} η πρώτη και 1/8^{ov} οι υπόλοιπες δύο αντίστοιχα. Στο πρώτο κινητικό μοτίβο παρατηρείται ένα καταληκτικό του χορού «στα τρία» με δείκτη στήριξης το δεξί και το αριστερό να εκτελεί άρση, με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Το 2^ο κινητικό μοτίβο είναι

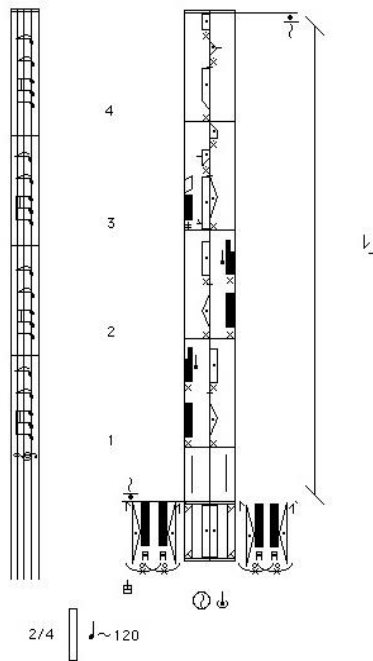
συμμετρικά αντίθετο του 1^{ου}. Το 3^ο κινητικό μοτίβο αποτελείται από μία ταυτόχρονη στήριξη του δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού με κατεύθυνση προς τα δεξιά και διάρκειας 1/4^{ου}, μία απλή εναλλαγή δείκτη στήριξης με το αριστερό πόδι προς τα αριστερά, διάρκειας 1/8^{ου} και μία ακόμη εναλλαγή δείκτη στήριξης προς τα αριστερά με το δεξί πόδι αυτή τη φορά να περνάει από μπροστά από το αριστερό και να το «σταυρώνει» ουσιαστικά, διάρκειας 1/8^{ου} αντίστοιχα. Το 4^ο κινητικό μοτίβο είναι συμμετρικά αντίθετο του 3^{ου} με μοναδική διαφορά ότι η τελευταία εναλλαγή του δείκτη στήριξης με το αριστερό πόδι περνάει μεν μπροστά από το δεξί πόδι αλλά όχι σε τέτοιο βαθμό ώστε να χαρακτηρίζεται «σταύρωμα».

Τέλος υπενθυμίζω, καθώς αναφέρθηκε και προηγουμένως, πως όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο μετρούσε τις κινήσεις του χορού ο δάσκαλος στα πλαίσια της διδασκαλίας του, αντί να ξεκινάει μετρώντας 1-2, ξεκινούσε μετρώντας 7-8 στο 1^ο κινητικό μοτίβο και μετά μετρούσε 1-2 στο δεύτερο κινητικό μοτίβο, για να καταλήξει στο 7-8 ενώ συγχρόνως, στα κύτταρα (τα οποία βρίσκονται στο δεύτερο μέρος του κινητικού μοτίβου) του 3^{ου} και 4^{ου} κινητικού μοτίβου του χορού, παρότι υπάρχουν δύο κινήσεις, δεν χρησιμοποιούσε δύο αριθμούς αλλά έναν, με αποτέλεσμα αντί να μετράει 10 κινήσεις, να μετράει 8.

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα σε αυτή την ενότητα, αυτή η διμερής μη εναλλασσόμενη χορευτική φόρμα, με το πρώτο μέρος του χορού να έχει πιο αργή ρυθμική αγωγή και να χορεύεται στρωτά σε σχέση με το δεύτερο που έχει πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή και χορεύεται πηδηχτά, το οποίο τρίτο μέρος του χορού αυτούσιο συνιστά το πεντοζάλι σύμφωνα με την παράδοση, ήταν μία τάση που δημιουργήθηκε τη δεκαετία του '50 από τους λυράρηδες εκείνης της εποχής (Πραντσιδής, 2004).



Σχήμα 4.4: Σημειογραφική καταγραφή του 1^{ου} μέρους του χορού «πεντοζάλι» στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής, το οποίο αυτόσυιο συνιστά τον σιγανό Ηρακλείου



Σχήμα 4.5: Σημειογραφική καταγραφή του 2^{ου} μέρους του χορού «πεντοζάλι» στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών Αττικής, το οποίο αυτόσυιο συνιστά το παραδοσιακό πεντοζάλι

Ακολουθεί ο κινητότυπος του πεντοζαλιού:

$$\begin{array}{c}
 F_A = T_1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}] T_2 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{2,7}^{1/4}] T_3 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_{2,7}^{1/4}] \\
 \rightarrow \quad \leftarrow \quad \rightarrow \quad \overline{\text{-----}} \uparrow \quad \leftarrow \quad \overline{\text{-----}} \uparrow \\
 \\
 \qquad \qquad \qquad \curvearrowright \qquad \qquad \qquad \curvearrowleft \qquad \qquad \qquad \curvearrowright \\
 F_B = T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] \\
 \rightarrow \overline{\text{-----}} \quad \leftarrow \overline{\text{-----}} \quad \rightleftharpoons \\
 \qquad \qquad \qquad \curvearrowright \\
 T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha^{1/8})] \\
 \rightleftharpoons \quad \leftarrow
 \end{array}$$

Έχοντας λοιπόν ολοκληρώσει την παρουσίαση των βασικών χορευτικών φράσεων των διδασκόμενων χορών του πολιτιστικού συλλόγου του Φρε, σε αυτό το σημείο θα ασχοληθούμε με τους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς που προέβλεπε η διδασκαλία του χορού του συλλόγου για κάθε χορό. Οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί είναι ως επί το πλείστον δεδομένοι και κάθε χρόνο η διδασκαλία των προαναφερόμενων χορών προβλέπει τους ίδιους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς με την ίδια σειρά τοποθετημένους μέσα στη ροή του χορού, όπου οι περισσότεροι φέρουν και συγκεκριμένες ονομασίες στα πλαίσια της διδασκαλίας του συλλόγου.

Να σημειωθεί πως στους αυτοσχεδιασμούς που αφορούσαν όλους τους χορευτές (άνδρες και γυναίκες) εντοπίζεται διαφοροποίηση της χορευτικής φράσης μόνο σε μία επανάληψή της, σε αντίθεση με τους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς των ανδρών ή των γυναικών ξεχωριστά κατά τους οποίους οι άνδρες ή αντίστοιχα οι γυναίκες βγαίνουν μπροστά από την κυκλική διάταξη και σχηματίζουν μία προσωρινή διαφοροποιημένη διάταξη, και οι οποίοι έχουν μεγαλύτερη έκταση της μίας χορευτικής φράσης. Μοναδική εξαίρεση στο προαναφερθέν παράδειγμα αποτελεί η σούστα και κάποιοι αυτοσχεδιασμοί στο πεντοζάλι, όπου βέβαια χορεύεται μόνο από άνδρες το δεύτερο του μέρος, στο οποίο εκτελούνται οι αυτοσχεδιασμοί. Επιπλέον η διδασκαλία προέβλεπε κυκλική διάταξη και αριστερόστροφη φορά του κύκλου, έως ότου ξεκινήσουν οι αυτοσχεδιασμοί, καθώς από εκεί και πέρα η κατεύθυνση του χορού στους χορούς

συρτός, μαλεβιζιώτης και πεντοζάλι εμφάνιζε διαφοροποίηση στη χρήση του χώρου με κατεύθυνση προς τα εμπρός και πίσω όπως αναφέρθηκε στο συρτό και στο μαλεβιζιώτη, και σχετικά επιτόπου όπως αναφέρθηκε στο πεντοζάλι.

Αρχικά, σημειώνεται πως δεν θα αναλυθούν οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί των αγοριών και κοριτσιών στο συρτό και στο μαλεβιζιώτη λόγω της μεγάλης πολυπλοκότητάς τους, καθώς εμφανίζουν μία μεγάλη ποικιλία στροφών, αλμάτων και χτυπημάτων των άνω άκρων με τους δείκτες στήριξης.

Ξεκινώντας λοιπόν ξανά από το συρτό, 1^{ος} ομαδικός αυτοσχεδιασμός είναι το αποκαλούμενο «σταμάτημα» κατά το οποίο ο χορός διατηρεί τα πρώτα 2 κινητικά του μοτίβα, άρα τις πρώτες 6 κινήσεις του, ως έχουν. Στην 1^η κίνηση του 3^{ου} κινητικού μοτίβου αντί για ταυτόχρονη στήριξη του δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού, παρατηρούμε πως το αριστερό παραμένει πόδι στήριξης και το δεξί εκτελεί άρση χτυπώντας ελαφρά το έδαφος, με όλη την επιφάνεια του πέλματος, ακριβώς δίπλα από το αριστερό πόδι, με τη χρονική διάρκεια της «νέας» 7^{ης} κίνησης του χορού να παραμένει 2/4. Οι δύο ισόχρονες απλές εναλλαγές που ακολουθούσαν σε επίπεδο κυττάρου στο 3^ο κινητικό μοτίβο αντικαθίστανται από 2 ισόχρονες, ταυτόχρονες στήριξεις-άρσεις, όπου στην πρώτη, πόδι στήριξης είναι το αριστερό και πόδι άρσης το δεξί και στη δεύτερη το ανάποδο, με τις άρσεις να είναι μπροστά από το πόδι στήριξης. Στο 4^ο κινητικό μοτίβο έχουμε αντικατάσταση της ταυτόχρονης στήριξης του αριστερού ποδιού και άρσης του δεξιού ποδιού, διάρκειας 2/4^{ov} με τις δύο προηγούμενες ισόχρονες και ταυτόχρονες στήριξεις-άρσεις, διάρκειας 1/4^{ov} η καθεμία (άρα μιλάμε για εισαγωγή κυττάρου εντός του κινητικού μοτίβου) με αποτέλεσμα να έχουμε την επανάληψη του κυττάρου του 3^{ου} κινητικού μοτίβου στην αρχή του 4^{ου} κινητικού μοτίβου. Τελειώνοντας με το «σταμάτημα», στο 2^ο κύτταρο του 4^{ου} κινητικού μοτίβου αντικαθίστανται οι δύο άρσεις του δεξιού ποδιού με τις ίδιες άρσεις που προηγήθηκαν στο «σταμάτημα», με τη μοναδική διαφορά ότι οι άρσεις γίνονται πίσω από το πόδι στήριξης.

Άρα συνοψίζοντας οι πρώτες έξι κινήσεις της χορευτικής φράσης μένουν अपαράλλαχτες και στη συνέχεια παρατηρούμε 7 άρσεις, όπου η 1^η εκτελείται

δίπλα στο πόδι στήριξης, οι επόμενες 4 μπροστά από το πόδι στήριξης και οι 2 τελευταίες πίσω από αυτό. Εκτός από το γεγονός ότι παρατηρούμε 13 κινήσεις με την εισαγωγή 2^{ου} κτύπου στην αρχή του 4^{ου} κινητικού μοτίβου, έναντι των 12 που έχει η βασική χορευτική φράση του χορού, στις κινήσεις του 3^{ου} και 4^{ου} κινητικού μοτίβου παρατηρούμε το στοιχείο της αναπήδησης το οποίο εκλείπει στον υπόλοιπο χορό. Ακολουθεί ο κινητότυπος του 1^{ου} ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{array}{l}
 F_{\text{σταμάτημα}} = W_1 [(\delta)\alpha_{2,5,7}^{2/4} + (\alpha_0^{1/4} - \delta_0^{1/4})] W_2 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{2/4} + (\delta^{1/4} - \alpha^{1/4})] \\
 \quad \quad \quad \downarrow \overline{\quad} \uparrow \quad \quad \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \uparrow \overline{\quad} \\
 W_3 [(\alpha_0)\delta_4^{2/4} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}\}] \\
 \quad \quad \quad \downarrow \uparrow \overline{\quad} \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \\
 W_4 [\{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}\} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_6^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_6^{1/4}\}] \\
 \quad \quad \quad \downarrow \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \downarrow \quad \quad \overline{\quad} \downarrow \overline{\quad}
 \end{array}$$

Ο δεύτερος κατά σειρά ομαδικός αυτοσχεδιασμός στον συρτό φέρει την ονομασία «ψαλιδάκια» και έχει και αυτός έντονο το στοιχείο της αναπήδησης. Στην πρώτη κίνηση του χορού η άρση του αριστερού ποδιού είναι μπροστά από το δεξί και στο ύψος του γονάτου λυγίζει και «αγκαλιάζει» το πόδι στήριξης (δεξί πόδι). Στη συνέχεια του 1^{ου} κινητικού μοτίβου, στο κύτταρο δηλαδή, αντικαθίστανται πάλι οι δύο απλές εναλλαγές από τις ίδιες κινήσεις που είδαμε στο κύτταρο του 3^{ου} κινητικού μοτίβου και στο 1^ο κύτταρο του 4^{ου} κινητικού μοτίβου στο «σταμάτημα» με τις ίδιες ταυτόχρονες στηρίξεις-άρσεις όπου οι άρσεις εκτελούνταν μπροστά από το πόδι στήριξης. Το ίδιο επαναλαμβάνεται και στο 2^ο και 3^ο μοτίβο. Στο 4^ο κινητικό μοτίβο η 1^η κίνηση παραμένει ίδια με τα προηγούμενα τρία κινητικά μοτίβα αλλά αλλάζει το κύτταρο, δηλαδή οι τελευταίες δύο κινήσεις της χορευτικής φράσης. Η προτελευταία κίνηση αποτελείται από μία ταυτόχρονη στήριξη του αριστερού ποδιού και άρση του δεξιού, το οποίο χτυπάει με το εσωτερικό πέλμα το αντίστοιχο σημείο στο πόδι στήριξης, όπως στη βασική χορευτική φράση του συρτού, διάρκειας 1/4^{ου} και η τελευταία κίνηση είναι ίδια με την αντίστοιχη της βασικής χορευτικής φράσης του συρτού. Ακολουθεί ο κινητότυπος του 2^{ου} ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{aligned}
 & \rightarrow \\
 F_{\psi\alpha\lambda\iota\delta\acute{\alpha}\kappa\iota\alpha} &= W_1 [(\delta)\alpha_{11}^{2/4} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}\}] \\
 & \quad \leftarrow \text{---} \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \text{---} \leftarrow \uparrow \text{---} \\
 & \rightarrow \\
 W_2 & [(\delta)\alpha_{11}^{2/4} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}\}] \\
 & \quad \leftarrow \text{---} \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \text{---} \leftarrow \uparrow \text{---} \\
 & \rightarrow \\
 W_3 & [(\delta)\alpha_{11}^{2/4} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}\}] \\
 & \quad \leftarrow \text{---} \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \\
 \\
 W_4 & [\{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}\} + \{\alpha_0/(\alpha_0)\delta_6^{1/4} - \delta/(\delta)\alpha_6^{1/4}\}] \\
 & \quad \downarrow \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \downarrow \quad \quad \quad \text{---} \downarrow \text{---}
 \end{aligned}$$

Ο τρίτος κατά σειρά και τελευταίος ομαδικός αυτοσχεδιασμός ο οποίος αφορά και τα δύο φύλα έχει την ονομασία «πηδηχτό», κάτι το οποίο μας προϋδεάζει πως και αυτός ο αυτοσχεδιασμός παρουσιάζει έντονα το στοιχείο της αναπήδησης. Σε αυτόν τον αυτοσχεδιασμό εξακολουθεί να κυριαρχεί το κινητικό στοιχείο της ταυτόχρονης στήριξης-άρσης όπως το είδαμε και στους δύο προηγούμενους αυτοσχεδιασμούς.

Το 1^ο κινητικό μοτίβο είναι ακριβώς ίδιο με το 1^ο, 2^ο και 3^ο κινητικό μοτίβο του προηγούμενου αυτοσχεδιασμού («ψαλιδάκια»), με τη μοναδική διαφορά πως το πρώτο μέρος κάθε κινητικού μοτίβου που στον προηγούμενο ομαδικό αυτοσχεδιασμό αποτελούταν από μία ταυτόχρονη στήριξη άρση, διασπάται σε δύο κινήσεις (ταυτόχρονες στήριξεις-άρσεις), διάρκειας 1/4^{ου}, δημιουργώντας δύο κύτταρα εντός του κινητικού μοτίβου. Και οι δύο άρσεις γίνονται με το ίδιο πόδι στήριξης και το μόνο που αλλάζει είναι το είδος της άρσης καθώς στην πρώτη το πόδι λυγίζει ελαφρά προς τα εμπρός στο ύψος του γονάτου του ποδιού στήριξης και στη δεύτερη «αγκαλιάζει» με λυγισμένο το γόνατο, το πόδι στήριξης όπως το είδαμε και στα «ψαλιδάκια». Το 2^ο κινητικό μοτίβο ξεκινάει με μία ταυτόχρονη στήριξη του αριστερού ποδιού και άρση του δεξιού, διάρκειας 1/4^{ου}, με ελαφρά λυγισμένο το γόνατο προς τα εμπρός και συνεχίζει με μία άρση με την ίδια ιδιαιτερότητα που είχε και η άρση στην πρώτη κίνηση του 1^{ου} κινητικού μοτίβου

Ο πρώτος ομαδικός αυτοσχεδιασμός αποτελείται από ένα κάλεσμα των ανδρών κατά το οποίο οι γυναίκες κατευθύνονται προς τα ζευγάρια τους και εκτελούν μισή αριστερόστροφη στροφή σε μία χορευτική φράση, δηλαδή σε κάθε 1/4 της στροφής αντιστοιχεί ένα κινητικό μοτίβο. Στη συνέχεια επιστρέφουν στην αρχική τους θέση απέναντι από τα ζευγάρια τους για να εκτελέσουν την υπόλοιπη μισή στροφή με την ίδια φορά.

Ο δεύτερος ομαδικός αυτοσχεδιασμός προβλέπει το αντίστοιχο κάλεσμα των γυναικών προς τα ζευγάρια τους κατά το οποίο οι άνδρες πλησιάζουν τις γυναίκες τους και εκτελούν μισό κύκλο γύρω από τον κεντρικό τους άξονα με αριστερόστροφη φορά με την ίδια λογική που έγινε πριν και από τις γυναίκες, δηλαδή σε κάθε κινητικό μοτίβο 3^{ον} κινήσεων αντιστοιχεί μετωπική στροφή 1/4^{ον}, χωρίς λαβή και επιστρέφουν στη θέση τους με πλάτη στα ζευγάρια τους όπου στη θέση τους εκτελούν το υπόλοιπο μισό του κύκλου για να βρεθούν και πάλι αντιμέτωποι με τα ζευγάρια τους.

Στον τρίτο ομαδικό αυτοσχεδιασμό οι γυναίκες κατευθύνονται προς τους άνδρες και τα ζευγάρια πιάνονται με το δεξί τους χέρι από τις παλάμες σε ψηλό επίπεδο και οι γυναίκες εκτελούν μία αριστερόστροφη στροφή έως ότου να ολοκληρώσουν έναν κύκλο γύρω από τον κεντρικό τους άξονα. Όσον αφορά τη στροφή, η διδασκαλία προέβλεπε πως ένα κινητικό μοτίβο της χορευτικής φράσης της σούστας, η οποία έχει παρατεθεί στις βασικές χορευτικές φράσεις των διδασκόμενων χορών του συλλόγου, ισοδυναμούσε με μετωπική στροφή 1/4^{ον} το οποίο σημαίνει πως μία χορευτική φράση αναλογούσε σε μισό κύκλο και δύο χορευτικές φράσεις σε έναν ολόκληρο κύκλο αντίστοιχα. Αφού οι γυναίκες ολοκλήρωναν τον αριστερόστροφο κύκλο γύρω από τον κεντρικό τους άξονα, εκτελούσαν το ίδιο πράγμα με δεξιόστροφη φορά και μετά από αυτό η λαβή κατέβαινε σε χαμηλό επίπεδο πριν αφήσουν την λαβή τα ζευγάρια προκειμένου να επιστρέψουν οι γυναίκες στην αρχική τους θέση με μέτωπο προς τα εμπρός και κατεύθυνση προς τα πίσω.

Στον τέταρτο ομαδικό αυτοσχεδιασμό τα ζευγάρια πλησιάζουν μεταξύ τους και συναντιούνται στο μέσο της απόστασης όπου και πιάνονται ως εξής: το δεξί

χέρι είναι τεντωμένο και πιάνει το αριστερό χέρι του ζευγαριού το οποίο είναι λυγισμένο μπροστά ακριβώς από τον αριστερό ώμο έτσι ώστε τα ζευγάρια να έρθουν κοντά και οι δεξιοί τους ώμοι σχεδόν να ακουμπάνε μεταξύ τους. Εκτελούν μία αριστερόστροφη στροφή σε δύο χορευτικές φράσεις και μετά αλλάζουν τη λαβή και πιάνονται αντίθετα ως εξής: το αριστερό χέρι είναι τεντωμένο και πιάνει το δεξί χέρι του ζευγαριού το οποίο είναι λυγισμένο μπροστά ακριβώς από τον δεξί ώμο έτσι ώστε τα ζευγάρια να έρθουν κοντά και οι αριστεροί τους ώμοι σχεδόν να ακουμπάνε μεταξύ τους. Τέλος, εκτελούν μία δεξιόστροφη στροφή πάλι σε δύο χορευτικές φράσεις.

Ο πέμπτος ομαδικός αυτοσχεδιασμός φέρει την ονομασία «αγκαζέ» ακριβώς λόγω της λαβής του η οποία είναι αγκαζέ. Αρχικά τα ζευγάρια πιάνονται με λαβή αγκαζέ με το δεξί χέρι και εκτελούν μία δεξιόστροφη στροφή σε δύο χορευτικές φράσεις. Στη συνέχεια αλλάζουν τη λαβή, πιάνονται αγκαζέ με το αριστερό χέρι και εκτελούν μία αριστερόστροφη στροφή ξανά σε δύο χορευτικές φράσεις.

Στον έκτο ομαδικό αυτοσχεδιασμό τα ζευγάρια συναντιούνται στη μέση της μεταξύ τους απόστασης και πιάνονται με το δεξί τους χέρι έτσι ώστε ο δεξίς αγκώνας του ενός να ακουμπήσει τον δεξί ώμο του άλλου, με αποτέλεσμα οι βραχίονες τους να είναι η βάση ενός νοητού τριγώνου το οποίο έχει πλευρές τα δύο αντιβράχια των δεξιών χεριών του ζευγαριού. Αυτός ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός έφερε την ονομασία «παραθυράκι» στα πλαίσια της διδασκαλίας καθώς τα ζευγάρια κοιτιούνται μεταξύ τους μέσα από το νοητό τρίγωνο που σχηματίζει η λαβή τους το οποίο διαδραματίζει το ρόλο του «παραθύρου». Κατά τη διάρκεια αυτού του ομαδικού αυτοσχεδιασμού το ζευγάρι εκτελεί έναν δεξιόστροφο κύκλο γύρω από τον κεντρικό του άξονα, πάλι με την λογική ότι ένα κινητικό μοτίβο αναλογεί σε μετωπική στροφή $1/4^{ov}$, και με το πέρας του δεξιόστροφου κύκλου αλλάζουν τη λαβή μεταφέροντας την στο αριστερό χέρι και εκτελώντας έναν ίδιο κύκλο με αντίθετη φορά, αριστερόστροφη.

Ο έβδομος ομαδικός αυτοσχεδιασμός είναι η αλλαγή της διάταξης των ανδρών και γυναικών με τους άνδρες να λαμβάνουν τις θέσεις των γυναικών και οι γυναίκες των ανδρών αντίστοιχα. Αυτό γίνεται με τα ζευγάρια να συναντιούνται

στη μέση της απόστασης τους, όπου σε εκείνο το σημείο στρίβουν όλοι το μέτωπο τους κατά 2/4 και κατευθύνονται προς την αρχική θέση των ζευγαριών τους με κινήσεις προς τα πίσω και μέτωπο προς το ζευγάρι τους. Το ίδιο το συναντάμε και με στροφή της γυναίκας στη μέση της απόστασης όπου πιάνονται τα ζευγάρια με το δεξί τους χέρι και η γυναίκα στρίβει κατά 2/4 κάτω από το δεξί χέρι του άνδρα, με τον άνδρα ενώ στρίβει το ζευγάρι του να στρίβει και εκείνος συγχρόνως.

Ο όγδοος ομαδικός αυτοσχεδιασμός φέρει την ονομασία «καμάρες». Αρχικά τα ζευγάρια συναντιούνται στο μέσο της απόστασης τους, και η λαβή γίνεται με το δεξί χέρι του άνδρα και το αριστερό της γυναίκας σε ψηλό επίπεδο και στρίβουν κατά 1/4 το μέτωπό τους προς την πλευρά που είναι η λαβή, δεξιά για τον άντρα και αριστερά για τη γυναίκα. Στη συνέχεια εκτελούν 2 χορευτικές φράσεις προχωρητικά, σε αυτήν την κατεύθυνση και μετά αλλάζουν μέτωπο με στροφή 2/4^{ov}, αριστερόστροφα για τον άνδρα και δεξιόστροφα για τη γυναίκα, καθώς αλλάζουν και λαβή με τον άνδρα να πιάνει με το αριστερό του χέρι πλέον το δεξί της γυναίκας. Εκτελούν πάλι προχωρητικά δύο χορευτικές φράσεις και τελικά επανέρχονται στην αρχική τους θέση.

Ο ένατος ομαδικός αυτοσχεδιασμός ονομάζεται «βαρελάκια». Αφού τα ζευγάρια συναντηθούν στο μέσο της απόστασής τους, το αριστερό χέρι του άνδρα περνάει πίσω από τη μέση της γυναίκας και πιάνει το δεξί χέρι της γυναίκας το οποίο περνάει μπροστά από την κοιλιά της. Το δεξί χέρι του άνδρα πιάνει το αριστερό χέρι της γυναίκας, το οποίο περνάει πάνω από το δεξί της, μπροστά και σε χαμηλό επίπεδο. Αυτή η λαβή πραγματοποιείται με ταυτόχρονη στροφή 1/4^{ov} προς τα δεξιά του άντρα και αριστερά της γυναίκας και μετά εκτελούνται 2 χορευτικές φράσεις, προχωρητικά, προς αυτήν την κατεύθυνση.

Τελευταίος ομαδικός αυτοσχεδιασμός είναι η «γέφυρα» ο οποίος παραπέμπει στη διαδικασία του, κατά την οποία αφού τα ζευγάρια συναντηθούν στο μέσο της απόστασης, πιάνουν οι άνδρες με το δεξί τους χέρι το αριστερό των γυναικών σε ψηλό επίπεδο και σχηματίζουν μία νοητή γέφυρα με τη λαβή τους, κάτω από την οποία περνάνε σταδιακά όλα τα ζευγάρια από το τελευταίο μέχρι το πρώτο.

Συνεχίζοντας με τον μαλεβιζιώτη παρατίθεται ένας ομαδικός αυτοσχεδιασμός ο οποίος χρησιμοποιούταν είτε σαν εισαγωγή, είτε κατά τη διάρκεια του χορού, είτε σαν κλείσιμο. Στη θέση των πρώτων δύο κινητικών μοτίβων της βασικής χορευτικής φράσης έχουμε στο καθένα δύο απλές εναλλαγές διάρκειας 1/4^{ov} με το δεξί να κινείται πρώτα προς τα εμπρός και στη θέση του 3^{ov} κινητικού μοτίβου έχουμε μία χαμηλή άρση του δεξιού ποδιού διάρκειας 2/4^{ov}, με την επιφάνεια του ποδιού άρσης να βρίσκεται σε επαφή με το έδαφος και δίπλα ακριβώς από το πόδι στήριξης (αριστερό πόδι).

Και στα τρία αυτά κινητικά μοτίβα εκλείπει το στοιχείο της αναπήδησης που διέπει τον υπόλοιπο χορό και οι κινήσεις εκτελούνται στρωτά. Αυτό στα υπόλοιπα τρία κινητικά μοτίβα, που κατευθύνονται προς τα πίσω, αυτής της εισαγωγικής χορευτικής φράσης, που εκτελείται μόνο μία φορά, απουσιάζει καθώς ο χορός από το 4^o κινητικό μοτίβο αυτής της εισαγωγικής χορευτικής φράσης και μετά παρουσιάζει το στοιχείο της αναπήδησης στις κινήσεις του. Όσον αφορά το 4^o και το 5^o κινητικό μοτίβο της εισαγωγικής χορευτικής φράσης, παρατηρείται μία αντικατάσταση των δύο απλών εναλλαγών που είδαμε στο 1^o και 2^o κινητικό μοτίβο αντίστοιχα (αναφέραμε νωρίτερα πως στη βασική χορευτική φράση του μαλεβιζιώτη αυτά τα μοτίβα εμφανίζουν μία συμμετρική αντίθεση) με δύο ταυτόχρονες στηρίξεις και άρσεις των δεικτών στήριξης, διάρκειας 1/4^{ov} η κάθε μία, με την πρώτη κίνηση σε καθένα εκ των δύο προαναφερόμενων κινητικών μοτίβων να είναι στήριξη στο αριστερό πόδι και ταυτόχρονη άρση του δεξιού και τη δεύτερη, το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή στήριξη στο δεξί πόδι και ταυτόχρονη άρση του αριστερού, προκειμένου στο 6^o και τελευταίο κινητικό μοτίβο να εκτελεσθεί απαράλλαχτα το 6^o κινητικό μοτίβο και του υπόλοιπου χορού το οποίο περιλαμβάνει μία στήριξη στο αριστερό πόδι διάρκειας 1/4^{ov} και μία άρση του δεξιού ποδιού ίσης διάρκειας. Ακολουθεί ο κινητότυπος του ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{array}{cccccccc}
 F = W_1 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}] & W_2 [\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}] & W_3 [(\alpha)\delta_4^{2/4}] & W_4 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} + \delta/(\delta_0)\alpha_7^{1/4}] \\
 \uparrow & \uparrow & \text{---}\uparrow\text{---} & \downarrow & \uparrow & \uparrow & & \\
 W_5 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_7^{1/4} + \delta/(\delta_0)\alpha_7^{1/4}] & W_6 [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_6^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & & & & & & \\
 \downarrow & \uparrow & \uparrow & \downarrow & \text{---}\downarrow\text{---} & \text{---}\uparrow & &
 \end{array}$$

Τελειώνοντας με το πεντοζάλι, πρώτος ομαδικός αυτοσχεδιασμός είναι το «σταμάτημα» ο οποίος παρεκκλίνει από τη βασική χορευτική φράση του χορού στο δεύτερο μέρος (κύτταρο) του 4^{ου} κινητικού μοτίβου της χορευτικής φράσης και στο 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης χορευτικής φράσης. Στο 4^ο κινητικό μοτίβο στη θέση του κυττάρου όπου πριν είχαμε δύο απλές εναλλαγές δεικτών στήριξης, τοποθετείται μία άρση του δεξιού ποδιού διάρκειας 1/4^{ου}, με το πέλμα να βρίσκεται σε επαφή με το έδαφος δίπλα ακριβώς από το πόδι στήριξης (αριστερό πόδι). Στη συνέχεια, στο 1^ο κινητικό μοτίβο αντικαθίσταται το καταληκτικό του χορού στα 3 με την ίδια άρση, με αυτή που είδαμε προηγουμένως, αλλά τώρα του αριστερού ποδιού, διάρκειας 1/4^{ου}. Ακολουθεί ο κινητότυπος του 1^{ου} ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{array}{c}
 \begin{array}{ccc}
 \rightarrow & & \leftarrow \\
 \text{F}_{\text{σταμάτημα}} = T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & \\
 \rightarrow \text{-----} & \leftarrow \text{-----} & \\
 \cap & & \\
 T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_4^{1/4}] & T_1 [(\delta)\alpha_4^{2/4}] \\
 \rightleftharpoons & \rightarrow \text{-----} \rightarrow &
 \end{array}
 \end{array}$$

Αρκετές φορές παρατηρούμε στη δεύτερη χορευτική φράση, δηλαδή αμέσως μετά το «σταμάτημα», να επαναλαμβάνεται ο ίδιος περίπου αυτοσχεδιασμός με τη διαφορά ότι στο επόμενο 1^ο κινητικό μοτίβο της αμέσως επόμενης χορευτικής φράσης, αντί για μία άρση του αριστερού ποδιού, με το πέλμα να χτυπάει το έδαφος, ακριβώς δίπλα στο δεξί που είναι το πόδι στήριξης, να γίνονται δύο ίδιες άρσεις με την προηγούμενη, διάρκειας 1/4^{ου} η καθεμία. Ακολουθεί ο κινητότυπος αυτού του ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{array}{c}
 \begin{array}{ccc}
 \rightarrow & & \leftarrow \\
 \text{F}_{\text{σταμάτημα}'} = T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & \\
 \rightarrow \text{-----} & \leftarrow \text{-----} & \\
 \cap & & \\
 T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_4^{1/4}] & T_1 [(\delta)\alpha_4^{2/4}] \\
 \rightleftharpoons & \rightarrow \text{-----} \rightarrow &
 \end{array}
 \end{array}$$

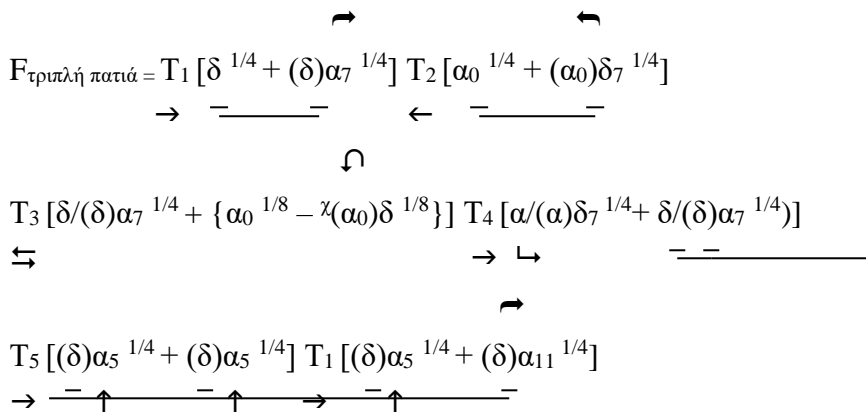
$$\begin{array}{ccc}
\curvearrowright & & \curvearrowleft \\
T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \lambda(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_4^{1/4}] \\
\leftarrow \text{-----} & \rightleftharpoons & \rightarrow \text{-----} \\
T_1 [(\delta)\alpha_4^{1/4} + (\delta)\alpha_4^{1/4}] & & \\
\rightarrow \text{-----} & &
\end{array}$$

Στη συνέχεια ακολουθούν οι λεγόμενες «πατιές» οι οποίες χωρίζονται σε τρεις ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς. Ο πρώτος είναι η «μονή πατιά», ο δεύτερος η «τριπλή πατιά» και ο τρίτος είναι οι «πέντε εναλλάξ πατιές».

Ξεκινώντας από την «μονή πατιά» μέχρι και την 1^η κίνηση του 4^{ου} κινητικού μοτίβου δεν έχουμε καμία παρέκκλιση από τη βασική χορευτική φράση του χορού. Στο κύτταρο του 4^{ου} κινητικού μοτίβου μετά την ταυτόχρονη στήριξη του αριστερού και άρση του δεξιού αντικαθίστανται οι 2 απλές εναλλαγές που είχε η βασική χορευτική φράση με ένα άλμα κατά το οποίο ο χορευτής δε βρίσκεται σε επαφή με το έδαφος για 1/8 και προσγειώνεται με ταυτόχρονη στήριξη του δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού ποδιού, διάρκειας 1/8^{ου} με το 4^ο κινητικό μοτίβο να κλείνει με αυτόν τον τρόπο. Στο 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης χορευτικής φράσης παραμένοντας πάντα σε στήριξη με το δεξί πόδι, το αριστερό πόδι τεντωμένο χτυπάει με όλο το πέλμα το έδαφος μπροστά με αυτήν την άρση να διαρκεί 1/4 και στη συνέχεια η άρση διαφοροποιείται με το αριστερό γόνατο να λυγίζει και το αριστερό πόδι να «αγκαλιάζει» το πόδι στήριξης, με την κίνηση αυτή να διαρκεί 1/4. Ακολουθεί ο κινητότυπος αυτού του ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

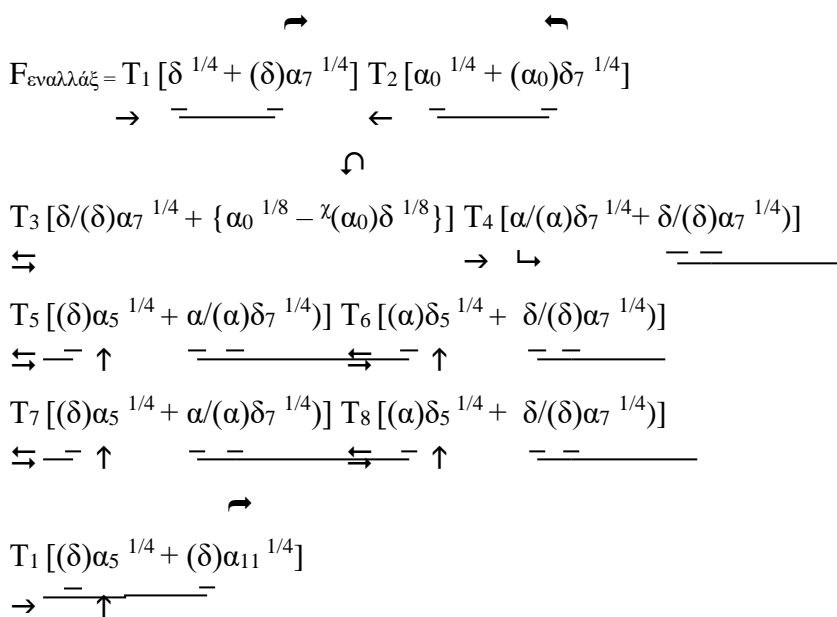
$$\begin{array}{ccc}
\curvearrowright & & \curvearrowleft \\
F_{\text{μονή πατιά}} = T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & \\
\rightarrow \text{-----} & \leftarrow \text{-----} & \\
& \curvearrowright & \\
T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \lambda(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + \delta/(\delta)\alpha_7^{1/4}] & \\
\rightleftharpoons & \rightarrow \curvearrowright & \text{-----} \\
& \curvearrowright & \\
T_1 [(\delta)\alpha_5^{1/4} + (\delta)\alpha_{11}^{1/4}] & & \\
\rightarrow \text{-----} \uparrow \text{-----} & &
\end{array}$$

Συνεχίζοντας με τις «τρεις πατιές», παρατηρούμε μέχρι και την 1^η κίνηση του 1^{ου} κινητικού μοτίβου της 2^{ης} χορευτικής φράσης ό,τι παρατηρήσαμε και στη «μονή πατιά» ακριβώς. Στη 2^η κίνηση του ίδιου μοτίβου επαναλαμβάνεται η 1^η κίνηση του ίδιου μοτίβου, η άρση δηλαδή του τεντωμένου αριστερού ποδιού με το πέλμα να χτυπάει δυνατά το έδαφος μπροστά με διάρκεια 1/4^{ου}. Στη συνέχεια, στο επόμενο δηλαδή κινητικό μοτίβο, στην πρώτη κίνηση επαναλαμβάνεται η ίδια άρση με τις δύο προηγούμενες, εξ ου και η ονομασία «τρεις πατιές», και στην δεύτερη εκτελείται η τελευταία άρση της «μονής πατιάς» κατά την οποία το αριστερό γόνατο λυγίζει και το αριστερό πόδι αγκαλιάζει το δεξί (πόδι στήριξης). Ακολουθεί ο κινητότυπος αυτού του ομαδικού αυτοσχεδιασμού:



Κλείνοντας λοιπόν με τις πατιές, παρατηρούμε τις «πέντε πατιές εναλλάξ», όπου πάλι μέχρι και την 1^η κίνηση του 1^{ου} κινητικού μοτίβου της 2^{ης} χορευτικής φράσης δεν παρατηρούμε καμία διαφορά με τους προηγούμενους δύο αυτοσχεδιασμούς. Στη συνέχεια οι τελευταίες τρεις κινήσεις που εκτελέστηκαν, δηλαδή το κύτταρο του 4^{ου} κινητικού μοτίβου και η 1^η κίνηση (άρση-πατιά) του 1^{ου} κινητικού μοτίβου της 2^{ης} χορευτικής φράσης, εκτελούνται αντιδιαμετρικά (δηλαδή με αντίθετους δείκτες στήριξης), με αποτέλεσμα να εκτελούμε άλμα με το δεξί πόδι, διάρκειας ξανά 1/8^{ου}, μετά ταυτόχρονη στήριξη του αριστερού ποδιού και άρση του δεξιού διάρκειας 1/8^{ου} και άρση-πατιά με το δεξί πόδι να χτυπάει το έδαφος αυτή τη φορά, διάρκειας 1/4^{ου}.

Με τις τελευταίες έξι κινήσεις που ανέφερα, οι οποίες τρεις πρώτες είναι συμμετρικά αντίθετες με τις τρεις τελευταίες, έχουν συμπληρωθεί 2 «εναλλάξ πατιές» και όταν λέμε εναλλάξ νοείται αυτή αντιδιαμετρική σχέση των άρσεων με τους δείκτες στήριξης να είναι συμμετρικά αντίθετοι σε κάθε «πατιά». Για να φτάσουμε στις 4 «εναλλάξ πατιές» επαναλαμβάνονται οι τελευταίες 6 κινήσεις και επομένως για να φτάσουμε και στις 5 εκτελούνται ξανά οι τελευταίες 3 κινήσεις αντιδιαμετρικά. Έτσι βρισκόμαστε στην 1^η κίνηση της επόμενης χορευτικής φράσης, καθώς από την ώρα που ξεκίνησε ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός έχουν εκτελεστεί 8 κινητικά μοτίβα, άρα 2 χορευτικές φράσεις, και έχουμε εκτελέσει την 5^η «πατιά» υπό την μορφή της άρσης που έχει ήδη εξηγηθεί. Το 1^ο κινητικό μοτίβο αυτής της φράσης τελειώνει με την άρση όπου το αριστερό γόνατο λυγίζει και «αγκαλιάζει» το πόδι στήριξης (δεξί πόδι), όπως ακριβώς γινόταν και στους προηγούμενους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς. Ακολουθεί ο κινητότυπος αυτού του ομαδικού αυτοσχεδιασμού:



Ο επόμενος ομαδικός αυτοσχεδιασμός φέρει την ονομασία «άνοιγμα» κατά τον οποίο δεν αλλάζει κάτι ιδιαίτερο στη χορευτική φράση. Η μοναδική διαφορά που εντοπίζεται είναι στην 1^η κίνηση του 3^{ου} κινητικού μοτίβου κατά την οποία στη βασική χορευτική φράση παρατηρούσαμε μία ταυτόχρονη στήριξη του

δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού. Σε εκείνο λοιπόν το σημείο παρατηρούμε μία μεγάλη διάσταση μεταξύ των δεικτών στήριξης με τα πόδια τοποθετημένα παράλληλα μεταξύ τους στο έδαφος. Ακολουθεί ο κινητότυπος αυτού του ομαδικού αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{array}{ccc}
 \begin{array}{cc} \rightarrow & \leftarrow \end{array} \\
 F_{\text{άνοιγμα}} = T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] \\
 \rightarrow \text{-----} & \leftarrow \text{-----} \\
 \cap & \sqsupset \\
 T_3 [\delta/(\delta:\alpha)^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\delta^{1/8} - \alpha^{1/8})] \\
 \Leftarrow & \rightarrow \Leftarrow
 \end{array}$$

Ο επόμενος ομαδικός αυτοσχεδιασμός εμφανίζει διαφορές σε σχέση με τη βασική χορευτική φράση μόνο στο κύτταρο του 4^{ου} κινητικού μοτίβου και στο 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης χορευτικής φράσης. Στη θέση λοιπόν των δύο απλών εναλλαγών εντός του κυττάρου εντοπίζουμε μία άρση του δεξιού ποδιού σε ψηλό επίπεδο (μεγάλη κάμψη στην άρθρωση του ισχίου στο δεξί πόδι) παραμένοντας σε στήριξη με το αριστερό πόδι, διάρκειας 1/4^{ου}. Στη συνέχεια στο 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης χορευτικής φράσης παρατηρούμε μία ταυτόχρονη στήριξη του δεξιού ποδιού και άρση του αριστερού μπροστά με λυγισμένο το γόνατο στο ύψος του γονάτου του ποδιού στήριξης, με το πόδι στήριξης να χτυπάει δυνατά το έδαφος, διάρκειας 1/4^{ου}. Η δεύτερη κίνηση του ίδιου κινητικού μοτίβου είναι η άρση του αριστερού που με λυγισμένο το γόνατο «αγκαλιάζει» το πόδι στήριξης (δεξί πόδι). Ακολουθεί ο κινητότυπος αυτού του αυτοσχεδιασμού:

$$\begin{array}{ccc}
 \begin{array}{cc} \rightarrow & \leftarrow \end{array} \\
 F = T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] \\
 \rightarrow \text{-----} & \leftarrow \text{-----} \\
 \cap & \\
 T_3 [\delta/(\delta:\alpha)^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_7^{1/4}] \\
 \Leftarrow & \rightarrow \text{-----} \\
 & \begin{array}{c} \rightarrow \\ T_1 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + (\delta)\alpha_{11}^{1/4}] \\ \rightarrow \text{-----} \end{array}
 \end{array}$$

Όπως είδαμε στον μαλεβιζιώτη έναν ομαδικό αυτοσχεδιασμό που χρησιμοποιείται για να κλείσει ο χορός, έτσι και στο πεντοζάλι παρατηρούμε κάτι παρόμοιο το οποίο χρησιμοποιείται πάντα στο τέλος του χορού. Αυτός ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός επηρεάζει τις τελευταίες τρεις χορευτικές φράσεις του χορού, ενώ οι αλλαγές που εντοπίζονται, σε σχέση πάντα με τη βασική χορευτική φράση του χορού, προσεγγίζουν σε μεγάλο βαθμό τον 1^ο ομαδικό αυτοσχεδιασμό («σταμάτημα»). Για να είμαι ακριβής δεν επηρεάζει μόνο τις τρεις τελευταίες χορευτικές φράσεις του χορού καθώς όπως είδαμε παραπάνω ο 1^{ος} ομαδικός αυτοσχεδιασμός διαφοροποιεί και το 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης χορευτικής φράσης. Έτσι στον ομαδικό αυτοσχεδιασμό που αναπαριστά το κλείσιμο του χορού παρατηρούμε το «σταμάτημα» απαράλλαχτο στην 1^η χορευτική φράση και στο 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης.

Στην υπόλοιπη 2^η χορευτική φράση παρατηρούμε πάλι το «σταμάτημα» χωρίς κάποια διαφορά, όμως στο 1^ο κινητικό μοτίβο της 3^{ης} χορευτικής φράσης αντί για μία άρση διάρκειας 2/4^{ov}, έχουμε δύο ίδιες άρσεις με την προηγούμενη, διάρκειας 1/4^{ov}, με το αριστερό πόδι να χτυπάει δύο φορές το έδαφος ακριβώς δίπλα από το δεξί. Στη συνέχεια της 3^{ης} χορευτικής φράσης μέχρι και το τέλος του χορού (ο οποίος αναφέραμε ήδη πως τελειώνει με το τέλος της χορευτικής φράσης συν το 1^ο κινητικό μοτίβο της επόμενης) εκτελείται απαράλλαχτο και πάλι το σταμάτημα. Ακολουθεί ο κινητότυπος του τελευταίου ομαδικού αυτοσχεδιασμού του χορού:

$$\begin{array}{c}
 \begin{array}{ccc}
 \rightarrow & & \leftarrow \\
 T_1 [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}] & T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & \\
 \rightarrow \text{-----} & \leftarrow \text{-----} & \\
 \cap & & \\
 T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_4^{1/4}] & T_1 [(\delta)\alpha_4^{2/4}] \\
 \rightleftharpoons & \rightarrow \text{-----} & \rightarrow
 \end{array} \\
 \\
 \begin{array}{ccc}
 \leftarrow & & \cap \\
 T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] & T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] & T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_4^{1/4}] \\
 \leftarrow \text{-----} & \rightleftharpoons & \rightarrow \text{-----}
 \end{array}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{c}
\leftarrow \qquad \qquad \qquad \curvearrowright \\
T_1 [(\delta)\alpha_4^{1/4} + (\delta)\alpha_4^{1/4}] \quad T_2 [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}] \quad T_3 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + \{\alpha_0^{1/8} - \chi(\alpha_0)\delta^{1/8}\}] \\
\rightarrow \text{-----} \quad \leftarrow \qquad \qquad \qquad \rightleftharpoons \\
\\
T_4 [\alpha/(\alpha)\delta_7^{1/4} + (\alpha)\delta_4^{1/4}] \quad T_1 [(\delta)\alpha_4^{2/4}] \\
\rightarrow \text{-----} \quad \rightarrow
\end{array}$$

Τέλος όσον αφορά τους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς που εκτελούσαν οι χορευτές κατά τη διάρκεια των χορών στα μαθήματα του συλλόγου, πρέπει να σημειωθεί ότι ο κάθε χορευτής ή χορεύτρια είχε δικό του προσχεδιασμένο ατομικό αυτοσχεδιασμό, τον οποίο εξασκούσε σε κάθε μάθημα και κάποια δεδομένη χρονική στιγμή κατά τη διάρκεια του χορού εκτελούσε ερχόμενος στη θέση του πρωτοχορευτή και με το πέρας του αυτοσχεδιασμού επέστρεφε στην αρχική του θέση, εκτός αν ήταν ο ίδιος ο πρωτοχορευτής όπου για να εκτελέσει τον αυτοσχεδιασμό του δεν άλλαζε θέση.

V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Αυτή η εργασία πραγματοποιήθηκε με αφορμή τις ελλειπείς γνώσεις μου περί κρητικής χορευτικής παράδοσης, γεγονός το οποίο συνειδητοποίησα κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στην ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΣΕΦΑΑ). Σκοπός της εργασίας ήταν να διερευνηθεί ο μετασχηματισμός του κρητικού χορού μέσα από το παράδειγμα του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών στην Αττική. Ειδικότερα, η εργασία στοχεύει στο να καταγραφεί η μετασχηματιστική πορεία της κρητικής χορευτικής παράδοσης, προσπαθώντας μέσα από τη διεξαγωγή επιτόπιας έρευνας στον πολιτιστικό σύλλογο του Φρε να απεικονισθεί μία, όσο το δυνατόν περισσότερο γίνεται, αντιπροσωπευτική εικόνα αυτής

Προκειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός της εργασίας, αρχικά πραγματοποιήθηκε μία παρουσίαση και επεξήγηση των εννοιών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στη συνέχεια, καταγράφηκε η «πρώτη ύπαρξη» της κρητικής χορευτικής παράδοσης. Έπειτα παρατέθηκε ένα πλαίσιο γύρω από το χωριό του Φρε και του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών Αττικής και, στη συνέχεια, ερευνήθηκε και αναλύθηκε η «δεύτερη ύπαρξη» του κρητικού χορού από τη σκοπιά του πολιτιστικού συλλόγου του Φρε Αττικής κατά τη διάρκεια διεξαγωγής επιτόπιας έρευνας.

Από την επιτόπια έρευνα διαπιστώθηκε πως το μάθημα του πολιτιστικού συλλόγου γίνεται μία φορά την εβδομάδα, από Οκτώβριο μέχρι Φλεβάρη και έχει διάρκεια από 2-4 ώρες. Η χορευτική ομάδα του συλλόγου δημιουργήθηκε προκειμένου να επιτευχθεί η μακροήμερευση του συλλόγου, η μύηση των μαθητών στην χορευτική παράδοση του τόπου αλλά αναπαριστούσε και μία σημαντική, οικονομικά, κίνηση για τον σύλλογο καθώς από τις χοροεσπερίδες αντλούσαν σημαντικά έσοδα για τις διάφορες δράσεις τους.

Οι δάσκαλοι χορού στον σύλλογο δεν είχαν κάποιο θεωρητικό υπόβαθρο σχετικό με τον χορό και η διδασκαλία τους βασιζόταν αποκλειστικά στην

εμπειρία τους. Η μέθοδος διδασκαλίας ήταν δασκαλοκεντρική-μιμητική με τον δάσκαλο να επιλέγει την ολική μέθοδο διδασκαλίας όταν οι μαθητές έχουν την ανάλογη ικανότητα, ενώ τη μερική μέθοδο διδασκαλίας την προτιμούσε όταν οι μαθητές αντιμετώπιζαν δυσκολίες με την ολική. Παραμένοντας στο κομμάτι της διδασκαλίας διαπιστώσαμε πως ο τρόπος καταμέτρησης του χορού από τον χοροδιδάσκαλο δεν αντιστοιχεί σε κανένα δομικό επίπεδο του χορού. Δηλαδή, κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας, ο δάσκαλος δεν μετράει ούτε τα κινητικά στοιχεία της χορευτικής φράσης, ούτε τα κινητικά στοιχεία χωρίζοντας τα ανά μοτίβο, κάτι το οποίο εάν έκανε θα βοηθούσε στη διδασκαλία του χορού.

Το χορευτικό ρεπερτόριο το οποίο περιελάμβανε το μάθημα χορού, αποτελούταν από τέσσερις χορούς, τον συρτό, τη σούστα, τον μαλεβιζιώτη και το πεντοζάλι με τη μορφή που συμπεριλαμβάνει και το σιγανό. Επίσης, το μάθημα του χορού έδινε μεγάλη έμφαση στους ομαδικούς και στους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς καθώς και οι τέσσερις χοροί συμπεριελάμβαναν και τα δύο είδη αυτοσχεδιασμών με μεγάλη ποικιλία, πλην της σούστας που είχε μόνο ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς.

Τέλος, όσον αφορά τους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς που εκτελούσαν οι χορευτές κατά τη διάρκεια των χορών στα μαθήματα του συλλόγου, πρέπει να σημειωθεί ότι ο κάθε χορευτής ή χορεύτρια είχε δικό του προσχεδιασμένο ατομικό αυτοσχεδιασμό τον οποίο κάποια δεδομένη χρονική στιγμή κατά τη διάρκεια του χορού εκτελούσε ερχόμενος στη θέση του πρωτοχορευτή. Με το πέρας του αυτοσχεδιασμού επέστρεφε στην αρχική του θέση, εκτός αν ήταν ο ίδιος ο πρωτοχορευτής όπου για να εκτελέσει τον αυτοσχεδιασμό του δεν άλλαζε θέση.

Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία (Ταμιωλάκη, 2015), το παραδοσιακό κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο συμπεριλαμβάνει περισσότερους από τριάντα χορούς. Επίσης ο μοναδικός κρητικός χορός που παραδοσιακά εμπειρείχε στοιχεία ομαδικού αυτοσχεδιασμού ήταν η ρουμαθιανή σούστα ή γιτσιακά κατά τον οποίον οι χορευτές ακολουθούσαν μιμούμενοι τους αυτοσχεδιασμούς του πρωτοχορευτή. Ακόμη το στοιχείο του ατομικού αυτοσχεδιασμού υπήρχε σε αρκετούς χορούς

σύμφωνα πάντα με την παράδοση. Βέβαια ο ατομικός αυτοσχεδιασμός, σύμφωνα πάντα με την παράδοση, συνεπάγεται την εκ του προχείρου δημιουργική ανασύνθεση του χορού, χωρίς προετοιμασία (Ταμιωλάκη, 2015).

Αξίζει να σημειωθεί πως, άναλογα με τον χορό, όταν ο πρωτοχορευτής ολοκλήρωνε τον ατομικό αυτοσχεδιασμό του, είτε πήγαινε στο τέλος του κύκλου παραδίδοντας τη θέση του στον δεύτερο, όπως, για παράδειγμα, γινόταν στον χανιώτικο, είτε παρέμενε στη θέση του κρατώντας ως δεύτερος τον νέο πρωτοχορευτή, που έπαιρνε τη θέση του, όπως γινόταν στο πεντοζάλι και στον μαλεβιζιώτη (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>). Αυτό σημαίνει πως ο πρωτοχορευτής είτε με τον έναν τρόπο, πηγαίνοντας κατευθείαν στο τέλος του κύκλου όπως γινόταν στον χανιώτη, είτε με τον άλλον, παραδίδοντας τη θέση του στον νέο πρωτοχορευτή που ερχόταν για να εκτελέσει τον δικό του αυτοσχεδιασμό όντας πλέον δεύτερος όπως γινόταν στο πεντοζάλι και στο μαλεβιζιώτη, ο πρωτοχορευτής έφευγε από την αρχή του κύκλου και πήγαινε ή κατευθείαν ή σταδιακά στο τέλος του. Άρα, δεν παρατηρούμε ποτέ τον πρωτοχορευτή να ανταλλάσει τη θέση του με κάποιον άλλον, όπως έχει γίνει συνηθισμένο πλέον σχεδόν σε όλα τα χορευτικά συγκροτήματα (<http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS>).

Συνοψίζοντας λοιπόν, σύμφωνα με την παράδοση, το κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο αποτελείται από περισσότερους από τριάντα χορούς, ενώ στον πολιτιστικό σύλλογο Φρεδιανών η διδασκαλία προέβλεπε πέντε από αυτούς με τον σιγανό να ενσωματώνεται στο πεντοζάλι. Παραδοσιακά, ο ομαδικός αυτοσχεδιασμός είναι ένα στοιχείο το οποίο εκκλείπει από τον κρητικό χορό με μοναδική εξαίρεση τη ρουμαθιανή σουστά, κατά την οποία οι χορευτές μιμούνταν τους αυτοσχεδιασμούς του πρωτοχορευτή. Αντίθετα, στον πολιτιστικό σύλλογο η διδασκαλία του χορού εμπεριείχε σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο του ομαδικού αυτοσχεδιασμού. Μάλιστα, όσον αφορά τους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως ακόμη και το ύφος του χορού μετασχηματίζεται καθώς οι αυτοσχεδιασμοί του συρτού που παρατέθηκαν, επηρεάζουν και το χαρακτηριστικό της «στρωτής» κίνησης η οποία διέπει τον

χορό και από την οποία προέρχεται και το όνομα του χορού, μιας και κατά τη διάρκειά τους είναι εμφανές το στοιχείο της αναπήδησης το οποίο σύμφωνα με την παράδοση εκκλείπει από τον συρτό.

Ολοκληρώνοντας τη συγκριτική διαδικασία μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» της κρητικής χορευτικής παράδοσης, παρατηρούμε πως στην παράδοση δεν ανταλλάσσει ποτέ ο πρωτοχορευτής τη θέση του με κάποιον άλλον, κάτι το οποίο στη χοροδιδασκαλία του συλλόγου γινόταν καθώς ο πρωτοχορευτής λάμβανε τη θέση του δεύτερου μόνο όσο οι υπόλοιποι ερχόντουσαν μπροστά για να εκτελέσουν τους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς τους, με αποτέλεσμα να μην μεταφέρεται στο τέλος του κύκλου ούτε κατευθείαν όπως προέβλεπε ο συρτός, ούτε σταδιακά όπως προβλεπόταν στο μαλεβιζιώτη και στο πεντοζάλι. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο «νέος» πρωτοχορευτής που είχε έρθει μπροστά για να εκτελέσει τον αυτοσχεδιασμό του, αρκετές φορές, να ανταλλάσσει τη θέση του με κάποιον άλλον στον κύκλο που θα ερχόταν με τη σειρά του μπροστά για να εκτελέσει τον δικό του αυτοσχεδιασμό.

Τέλος, αναφορικά με τον ατομικό αυτοσχεδιασμό, αναφέρθηκε ότι ουσιαστικά συνίσταται από την εκ του προχείρου δημιουργική ανασύνθεση του χορού, με τη χρήση ποικιλόμορφων συνδυασμών τοπικών κινητικών χορευτικών κινήσεων, η οποία πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια του, χωρίς κάποια προηγηθείσα προετοιμασία (Δήμας, 2010). Αυτό στα πλαίσια της διδασκαλίας του χορού δεν υπήρχε καθώς ο κάθε χορευτής είχε τον δικό του αυτοσχεδιασμό τον οποίον εξασκούσε σε κάθε μάθημα.

VI. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Στο δεύτερο κεφάλαιο δόθηκε ο ορισμός της έννοιας της «δεύτερης ύπαρξης» και πιο συγκεκριμένα παρατέθηκαν οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες εκδηλώνεται αυτή, κάνοντας αναφορά σε έννοιες όπως είναι η άσκηση, η διδασκαλία, η ψυχαγωγία, η φολκλοροποίηση, η μουσειοποίηση και η εμπορευματοποίηση του χορού. Ένας από τους λόγους εξαιτίας του οποίου έχει μετασχηματιστεί με αυτόν τον τρόπο η κρητική χορευτική παράδοση είναι η εμπορευματοποίηση του χορού. Εκτός του γεγονότος ότι περίπου τριάντα χοροί της κρητικής χορευτικής παράδοσης βρίσκονται στο περιθώριο, παρατηρούμε πλέον μία έξαρση στους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς σε χορούς από τους οποίους παραδοσιακά απουσιάζει αυτό το στοιχείο και ο λόγος πίσω από αυτό είναι πως στα μάτια του θεατή είναι περισσότερο εντυπωσιακό το αποτέλεσμα. Προκειμένου να γίνει πιο ξεκάθαρη αυτή η θέση παραθέτω παρακάτω ένα απόσπασμα από τη συνέντευξη που είχε δώσει ο καθηγητής φυσικής αγωγής και χοροδιδάσκαλος Βασίλης Καρφής στην Κατερίνα Ταμιωλάκη το 2015 για την εργασία της με τίτλο «Η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στη ‘δεύτερη’ ύπαρξη της στην Αθήνα. Απόψεις χοροδιδασκάλων» :

ΤΑΜΙΩΛΑΚΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Έχετε δει αλλαγές στους κρητικούς χορούς που χορεύονταν παλαιότερα και που χορεύονται σήμερα;

ΚΑΡΦΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: Θεωρώ ότι υπάρχει πολύ μεγάλη αλλαγή μέσα από την προσέγγιση των συλλόγων, κυρίως των κρητικών συλλόγων (το τονίζει). Θεωρώ ότι είναι ελάχιστοι οι σύλλογοι οι οποίοι ανταποκρίνονται σε αυτό που έχουν ως ρόλο να κάνουν. Δηλαδή να διδάξουν και να παρουσιάσουν τις μορφές του κρητικού χορού, όπως αυτές χορεύονταν στην παραδοσιακή κοινωνία. Αντίθετα έχουν παρεισφρήσει θέματα εντυπωσιασμού και ομαδικών τεχνικών αυτοσχεδιασμών, γιατί αυτοσχεδιασμός, το να κάνουμε όλοι μαζί κάτι που έχουμε προσχεδιάσει δεν είναι αυτοσχεδιασμός έτσι (ρητορική ερώτηση); Αυτοσχεδιασμός είναι εκ του προχείρου δημιουργική

ανασύνθεση του χορού, χωρίς προετοιμασία. Αυτό που μαθαίνεται σήμερα στους κρητικούς συλλόγους, να μαθαίνουνε όλοι την πρώτη πατιά, τη δεύτερη πατιά, το πρώτο συνδυασμό χτυπημάτων, τον τρίτο και πάει λέγοντας, αυτό δεν είναι αυτοσχεδιασμός (αγανάκτηση). Και αυτό θεωρώ ότι έχει δημιουργήσει μία αλλοίωση του χορού ακόμη και στο στήσιμο των χορευτών. Βλέπεις ας πούμε έναν παραδοσιακό χορευτή να χορεύει μαλεβιζιώτη και τον χαίρεσαι και βλέπεις σήμερα ένα στημένο χορευτή ή χορεύτρια να χορεύει μαλεβιζιώτη για παράδειγμα λέω και να είναι καθαρά στυλιζαρισμένος, δηλαδή θα πρέπει να κάνει συγκεκριμένα πράγματα και με συγκεκριμένη διαφοροποιημένη προσέγγιση πλέον.

TAMIΩΛΑΚΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Ποιες είναι αυτές οι αλλαγές; Κάποιες ενδεικτικές που θα παρατηρούσατε;

ΚΑΡΦΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ: Οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί ας πούμε. Ακόμα και στο πεντοζάλι ή ακόμα και στο μαλεβιζιώτη να βγαίνουν όλοι οι άντρες μπροστά να κάνουν όλοι μαζί χτυπήματα ή να βγαίνουν όλες οι γυναίκες μαζί και να κάνουν τις περίεργες στροφές δεξιά αριστερά ή να βγαίνουμε όλα τα ζευγάρια και να κάνουμε ομαδικό αυτοσχεδιασμό. Ενώ στην Κρήτη στη σούστα το κάθε ζευγάρι χόρευε ελεύθερα και έκανε τις φιγούρες που ήθελε και ταίριαζε στο κάθε ζευγάρι, λέω μερικά παραδείγματα. Αντίθετα έχουμε ομαδικό αυτοσχεδιασμό στην Κρήτη, παράδειγμα στη ρουμαθιανή σούστα, όπου οι χορευτές ακολουθούν τον πρώτο, κάτι αντίστοιχο με αυτό που γίνεται στη βόρεια Θράκη στο τσέστο. Εδώ είναι κάτι όμως που είναι διαφορετικό. Έτσι ήταν ο χορός! Δηλαδή οι χορευτές, οι άντρες χορευτές ακολουθούνε τις αλλαγές, τις φιγούρες από τον πρώτο και προσαρμόζονται μέσα από τη βιωματική προσέγγιση και το ότι χορεύουμε πολλά χρόνια μαζί, μπορούσαμε και ξέραμε ότι ο Νίκος που χορεύει μπροστά κάνει αυτό, ακόλουθα θα κάνω και εγώ αυτό για παράδειγμα. Αντίθετα σήμερα οι ομαδικές φιγούρες που παρατηρούνται για παράδειγμα στα ομαδικά χτυπήματα

στο μαλεβιζιώτη ή στο πεντοζάλι ή δεν ξέρω και εγώ που αλλού, αυτά θεωρώ ότι έχουν διαφοροποιήσει και αλλοιώσει την τελική μορφή του κρητικού χορού (το τονίζει). Και αυτά έχουν παρεισφρήσει και σε άλλα θέματα, όπως για παράδειγμα και στο συρτό ή δεν ξέρω που αλλού, λέω ένα παράδειγμα ή ανατολικά στον σητειακό πηδηχτό, μπορεί να γίνεται και εκεί κάτι ομαδικό, ενώ και εκεί στον αυτοσχεδιασμό ένα ζευγάρι έβγαινε και έκανε πέντε φιγούρες, αυτές που ήθελε το κάθε ζευγάρι και τελείωνε το θέμα (Ταμιωλάκη, 2015, σελ. 84-85).

Βέβαια κρίνεται σημαντικό να λάβουμε υπόψιν μας πως η τάση εκμάθησης των πέντε γνωστών χορών της Κρήτης, του συρτού, της σούστας, του μαλεβιζιώτη, του πεντοζαλιού και του σιγανού και ο παραγκωνισμός της υπόλοιπης χορευτικής παράδοσης του νησιού είναι κάτι το οποίο προέκυψε πριν περίπου εβδομήντα χρόνια, όπως και τότε προέκυψαν και οι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί και η μίξη του σιγανού με το πεντοζάλι και γενικότερα ό,τι έχει να κάνει με τα παρεκκλίνοντα στοιχεία από την πρώτη ύπαρξη της κρητικής χορευτικής παράδοσης. Ούτως ή άλλως αναφέρθηκε πως ο Βαγγέλης Μπραουδάκης ό,τι έμαθε όντας παιδί στον σύλλογο του Ξηρουχάκη στα Χανιά, δίδαξε και στον σύλλογο. Ένα πρόβλημα πρέπει να διερευνάται από τη ρίζα του, δηλαδή από το πως ξεκινάει η ύπαρξη του. Έτσι θα ήταν άδικο να γίνει ο πολιτιστικός σύλλογος Φρεδιανών Αττικής ο δακτυλοδεικτούμενος για τις διαφοροποιήσεις που παρουσιάζει η μετασχηματιστική πορεία της κρητικής χορευτικής παράδοσης, καθώς το πρόβλημα προϋπήρχε σχεδόν τριάντα χρόνια πριν από τη δημιουργία του. Επίσης θα ήταν άδικο και για το λόγο πως δεν έχουν κάποιο υλικό κέρδος οι άνθρωποι του συλλόγου και ότι έχουν κάνει και συνεχίζουν να κάνουν με μεράκι μέχρι σήμερα, το κάνουν από αγνή και ανιδιοτελή αγάπη για τον τόπο τους, και αυτό μπορώ να το πω με σιγουριά γιατί τους έχω ζήσει μεγαλώνοντας.

Έτσι λοιπόν, αν τώρα στα 23 μου χρόνια ζωής αναλάμβανα τη χοροδιδασκαλία του πολιτιστικού συλλόγου του Φρε χωρίς να είχα τις προσλαμβάνουσες από την ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της

Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (ΣΕΦΑΑ), το πιο πιθανό είναι ότι η διδασκαλία μου θα κινούταν στο ίδιο μήκος κύματος με αυτήν του πατέρα μου. Όπως λέει και ο λαός μας, με όποιον δάσκαλο καθίσεις, τέτοια γράμματα θα μάθεις. Με άλλα λόγια, όπως έχει πει και ο Καρλ Μαρξ, ήταν μία ιστορικά αναπόφευκτη κατάσταση.

Οπότε ένα συμπέρασμα το οποίο μπορεί να βγει από τα προαναφερόμενα είναι πως το πρόβλημα δεν είναι ότι έχουν την επιλογή οι άνθρωποι του συλλόγου να αναβιώσουν την κρητική χορευτική παράδοση εντός των αντιπροσωπευτικών της πλαισίων, αλλά επιλέγουν να μην το κάνουν. Το θέμα είναι η ημιμάθεια για την οποία δεν είναι εκείνοι υπεύθυνοι αλλά οι προκάτοχοι τους, στο έργο της μεταλαμπάδευσης της κρητικής χορευτικής παράδοσης, οι οποίοι αποφάσισαν να μην διδάσκονται τριάντα κρητικοί χοροί, να ενσωματωθεί ο σιγανός στο πεντοζάλι και πλέον να το λέμε αργό πεντοζάλι το σιγανό και γρήγορο πεντοζάλι το πεντοζάλι, να δοθεί μεγάλη έμφαση στους προσχεδιασμένους ατομικούς αυτοσχεδιασμούς με μη σχετικά, με την χορευτική παράδοση του τόπου, κινητικά στοιχεία και να εισαχθεί και το στοιχείο του ομαδικού αυτοσχεδιασμού το οποίο δεν ανταποκρίνεται στην έννοια του αυτοσχεδιασμού, και όλα αυτά στο βωμό της εμπορευματοποίησης του χορού.

Μία πρόταση λοιπόν θα ήταν να διοργανωθούν, σχετικές με το πρόβλημα, ενημερωτικές ημερίδες από ανθρώπους που ασχολούνται ακαδημαϊκά με τον χώρο του ελληνικού παραδοσιακού χορού προκειμένου να θιχθούν και να αποσαφηνιστούν τέτοια ζητήματα. Είναι βέβαια λογικό όταν κάποιος έχει μάθει κάπως και έχει επενδύσει πάνω σε αυτό που έχει μάθει με διάφορους τρόπους, όπως με ώρες ιδρώτα, με σκέψεις, με συναισθήματα κ.λπ. και είναι και σε ώριμη ηλικία, βιολογικά και πνευματικά, να του είναι αρκετά δύσκολο να δεχθεί πως ό,τι γνώριζε έως τώρα και είχε επενδύσει σε αυτό, ήταν εν μέρει λάθος. Ακόμη και για μένα ήταν δύσκολο να το δεχθώ που το έζησα όντας 20 χρονών στο πλαίσιο της ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός». Οπότε καταλαβαίνω πλήρως κάποιον που με περνάει τριάντα και σαράντα χρόνια πως μία τέτοια ξαφνική πραγματικότητα μπορεί να τον πληγώνει.

Τέλος, η περαιτέρω διερεύνηση του ζητήματος του μετασχηματισμού της κρητικής χορευτικής παράδοσης θα μπορούσε να αποσαφηνίσει ακόμη περισσότερο την κατάσταση όπως και την τάση του μετασχηματισμού της. Έτσι λοιπόν κρίνεται απαραίτητη η πραγματοποίηση περαιτέρω έρευνας, όχι μόνο στο Φρε και στον πολιτιστικό σύλλογο ο οποίος εξετάστηκε σε αυτήν την εργασία, αλλά και σε άλλα κρητικά χωριά όπως και στους αντίστοιχους κρητικούς πολιτιστικούς συλλόγους προκειμένου να υπάρξει μία πιο εμπεριστατωμένη άποψη επί του ζητήματος.

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δήμας, Η. Σ. (2010). Για τη Διδασκαλία του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός, Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και διδασκαλία του*, (σσ. 50-56). Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Κελαϊδης, Σ. Π. (1960). *Η ευαγγελίστρια του Φρε*. Αθήνα.
- Κοραχάη, Α. (2007). *Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση: Χορευτικές συνήθειες των κατοίκων του Ρεθύμνου*. (Πτυχιακή εργασία). Αθήνα: ΤΕΦΑΑ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Koutsouba, I. M. (1995). Restoration or collapse of the (dance) tradition. The case of the dance Tsamikos on the island of Lefkada, Greece. *Border tensions: Dance & Discourse, Proceedings of the 5th Study of Dance Conference* (pp. 209-218). University of Surrey: Department of Dance studies.
- Κουτσούμπα, Ι. Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης, το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Ι. Μ. (2010). Η Διδασκαλία του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού σε Σύγχρονα Εκπαιδευτικά Πλαίσια. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός, Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και διδασκαλία του* (σσ. 101-107). Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Μακριδακης, Ι. Ε. (2012). *Ο Φρες στο διάβα των αιώνων. Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα* (τόμος Α'). Αθήνα: αυτοέκδοση.
- Μοσχάκη, Ε. (2009). *Ο χορός Εμπυρρίκιος στην πρώτη και δεύτερη ύπαρξή του στα Πλατάνια Κρήτης*. (Πτυχιακή εργασία). Αθήνα: ΤΕΦΑΑ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Μπιτινή, Χ. (2004). *Το μουσικοχορευτικό φαινόμενο της ρέγουλας στο Μεραμπέλο της Κρήτης: ιστορική-συγκριτική-ανθρωπολογική προσέγγιση*. (Πτυχιακή εργασία). Αθήνα: ΤΕΦΑΑ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Πραντσιδής, Γ. (2004). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Εκδοτική Αιγινίου.
- Ταμιωλάκη, Κ. (2015). *Η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στη «δεύτερη» ύπαρξή της στην Αθήνα. Απόψεις χοροδιδασκάλων*. (Πτυχιακή εργασία). Αθήνα: Τεφαα πανεπιστημίου Αθηνών.
- Thomas, R. J. & Nelson K. J. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη Φυσική Δραστηριότητα* (επιμ. ελλ. εκδ. Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Τυροβολά, Κ. Β. (2001). *Ο ελληνικός χορός. Μία διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Κ. Β. (2010). Φορμαλισμός και μορφολογία. Η εννοιολογική οπτική και η μεθοδολογική χρήση τους στην προσέγγιση και ανάλυση της μορφής του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός, Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και διδασκαλία του, Θεματική Ενότητα*, (σσ. 128-158). Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ. & Ταμπάκη, Α. (2008). Η δομικομορφολογική και τυπολογική ανάλυση στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των μοτίβων των χορών "στα δύο" και "στα τρία" στους χορούς της Κρήτης. *Επιστήμη του Χορού*, 2, (σσ. 31-57). Διαθέσιμο στο <http://www.elepex.gr/images/stories/defterostomos/Tyrovola-H-domiko-morfologiki-Full-text.pdf>.
- Τσουχλαράκης, Ι. (2000). *Οι χοροί της Κρήτης, μύθος, ιστορία, παράδοση*. Αθήνα. Ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, από http://www.tsouchlarakis.com/XOROIKRITIS.htm?fbclid=IwAR1tUerD3Ld4UNxiTMwo0i-p8Rrm5IPeq_Ipu1fWe811G70KTVGnIPN8gEs

VIII. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

8.1. Συνέντευξη 1: Συνέντευξη με τον Βαγγέλη Μπραουδάκη

Πώς σε λένε;

Βαγγέλη Μπραουδάκη.

Πόσο χρονών είσαι;

Πενηνταένα.

Από πού είσαι;

Από τα Χανιά της Κρήτης.

Από πού κατάγεσαι;

Και οι δυο μου γονείς κατάγονται από τον Αποκόρωνα. Η μητέρα μου από τον Φρε και ο πατέρας μου από τη Μάζα και μετά πήγε στον Αλικιανό. Γράψε και μία μαντινάδα/ κοντυλιά που είναι γνωστή και τραγουδιέται στο αργό πεντοζάλι (εννοώντας το σιγανό χορό υπό τη μορφή του στα τρία που χορεύεται πλέον πριν το πεντοζάλι). «Παντέρμε Αποκόρωνα, μαύρα 'ναι τα στενά σου, όλο με τσι βεντέτες σου και με τα φονικά σου».

Ποια ήταν η πρώτη σου επαφή με το χορό;

Η πρώτη μου επαφή με το χορό ήταν στα πανηγύρια τη δεκαετία του '70 και πρέπει να ήμουν από τεσσάρων έως οχτώ χωρίς να θυμάμαι σίγουρα. Η πρώτη μου εικόνα είναι ότι έβλεπα να χορεύουν στην πλατεία του χωριού στα πανηγύρια.

Ποιού χωριού;

Θυμάμαι πολύ έντονα το πανηγύρι του Άι Γιάννη του Ριγολόγου στις 29 Αυγούστου στον Κουφό (χωριό της Κυδωνίας) το οποίο είναι δίπλα στον Αλικιανό. Και επειδή τα σπίτια ήταν όλα κοντά στην πλατεία, δεν χρειαζόταν καν να πας στο πανηγύρι που πηγαίνανε για να φάνε, να πιούνε, να χορέψουν. Άκουγες τα πάντα από την αυλή του σπιτιού πριν καν ξεκινήσει το γλέντι που οι

οργανοπαίχτες κάνανε πρόβα και κούρδιζαν τα όργανά τους λίγο πριν σκοτεινιάσει.

Στην καθημερινή ζωή στην πόλη και στο χωριό τι ρόλο έπαιξε ο χορός;

Εκείνη την εποχή η διασκέδαση των ανθρώπων στην επαρχία δεν ήταν όπως είναι σήμερα, εύκολη, καθημερινή. Περίμεναν ένα γάμο, ένα πανηγύρι, μία γιορτή. Χόρευαν όλοι, ανεξαιρέτως, γυναίκες, άνδρες, γέροι, νέοι.

Ήταν υποχρεωτικό; Σήμαινε κάτι για την κοινωνική σου υπόσταση το αν θα χορέψεις;

Όχι, ήξεραν απλά. Με τη βούληση τους το έκαναν και πάνω στο γλέντι μετά το τρίτο ποτηράκι κρασί, θα σηκωθείς να χορέψεις. Για να το αντιληφθείς πρέπει να μπεις στην εποχή. Εάν τώρα σου απαγορεύσουν τη μουσική για 15-20 μέρες και σου δώσουν τρεις ώρες να ακούσεις μουσική, θα σηκωθείς να χορέψεις. Ήταν η ψυχαγωγία τους. Εκείνη την εποχή η τηλεόραση είτε απουσίαζε, είτε υπήρχε με τέσσερις ώρες καθημερινό πρόγραμμα, από τις έξι/ επτά το απόγευμα μέχρι τις έντεκα/ δώδεκα που τελείωνε και είχε μόνο δύο κανάλια. Με το ραδιόφωνο ξέφευγαν λίγο γιατί άκουγαν τοπικούς σταθμούς όπως η ΕΡΑ Κρήτης και άλλους οι οποίοι είχαν διάφορες εκπομπές και κρητική μουσική αλλά δεν χόρευαν με το ραδιόφωνο. Οι κινηματογράφοι ήταν μία σπάνια μορφή ψυχαγωγίας καθώς η πόλη των Χανίων είχε εκατό χιλιάδες κατοίκους και είχε μόνο τρεις κινηματογράφους ενώ προφανώς στα χωριά δεν υπήρχε κανένας.

Μέσω του χορού μπορούσαμε να αντιληφθούμε πράγματα για την κοινωνική δομή, την οικονομική κατάσταση και τα πολιτικά «πιστεύω» των ανθρώπων;

Υπήρχε ιεραρχία και σεβασμός στην ηλικία. Σηκώνονταν πρώτα οι γέροι και οι μεσήλικες. Υπήρχαν παραγγελιές από τα τραπέζια στους οργανοπαίχτες. Το κάθε τραπέζι έκανε τις παραγγελιές του, χόρευαν μόνο οι άνθρωποι του συγκεκριμένου τραπέζιού και ανάλογα με τις παραγγελιές πλήρωναν και τους μουσικούς. Τα τραπέζια χόρευαν μαζί μόνο αν οι μουσικοί δεν είχαν κάποια παραγγελιά εκείνη τη στιγμή και έλεγαν πως αυτός ο χορός που θα ακολουθούσε ήταν για όλους. Η παραγγελιά ήταν ιερή εκείνη την εποχή και σου θυμίζω την υπόθεση «Κοεμτζής»

που μπορεί να είχε πολιτική χροιά αλλά η αφορμή που σκότωσε κάποιους και τραυμάτισε και κάποιους σε ένα νυχτερινό κέντρο ήταν ότι μία άλλη παρέα δεν σεβάστηκε παραγγελιά. Ήταν λόγος προσβολής εκείνη την εποχή εσύ να κάνεις παραγγελιά και να σηκωθεί κάποιος άλλος να κάνει καραγκιοζιλίκια. Ως προς το πολιτικό κομμάτι τα τραπέζια στα γλέντια χωρίζονταν ανάλογα με τις πολιτικές τους πεποιθήσεις και επίσης έχω προλάβει τα «πράσινα» και τα «μπλε» καφενεία που στα «μπλε» κάθονταν οι Νεοδημοκράτες και στα «πράσινα» οι Πασοκτζίδες. Έχω ζήσει τα δύο καφενεία να διοργανώνουν γλέντια τα οποία γίνονται συγχρόνως στην πλατεία με διαφορετικούς οργανοπαίχτες οι οποίοι μπορεί να έπαιζαν ταυτόχρονα διαφορετικά πράγματα κάτι το οποίο ήταν και ακουστικά και οπτικά αστείο.

Υπήρχε κάποιος τρόπος με τον οποίον φαινόταν από τους παρατηρητές η εκτίμηση ή η δυσαρέσκεια στις παραγγελιές βάση της χορευτικής εκτέλεσης;

Αν γινόταν κάτι λάθος από ευγένεια δεν υπήρχε κάποιος τρόπος με τον οποίον φαινόταν η δυσαρέσκεια. Αν κάποιοι χόρευαν καλά υπήρχαν επευφημίες, χειροκροτήματα, κεράσματα και υπήρξε και εκτίμηση από τους οργανοπαίχτες οι οποίοι προσάρμοζαν τα στιχάκια τους στους χορευτές της εκάστοτε χορευτικής παρέας.

Τι διαφορές υπήρχαν ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα;

Υπήρχαν τεράστιες διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα. Τη δεκαετία του '70 και μέχρι τουλάχιστον τα μέσα της δεκαετίας του '80 η κοινωνία στο χωριό είναι απόλυτα πατριαρχική. Οι γυναίκες της οικογένειας συνοδεύονται από τον πατέρα ή τον σύζυγο και είναι αρκετά μαζεμένες και σεμνές και γενικά αλλά και στον χορό γιατί υπήρξε σοβαρός λόγος και κίνδυνος προσβολής. Δεν πείραζες κάποια από την άλλη παρέα ούτε ήσουν χαλαρός στις ματιές, στα χαμόγελα όπως είναι σήμερα τα πράγματα. Και συζητάμε για την Κρήτη που πάντα ήταν λίγο πιο συντηρητική από την υπόλοιπη Ελλάδα και ειδικά στα χωριά της που τα πράγματα ήταν ακόμη πιο αυστηρά. Για τις κυρίες και τις δεσποινίδες της εποχής το γλέντι ενός γάμου ή ενός πανηγυριού ήταν σαν τη βραδιά της ανάστασης καθώς η έξοδος τους μπορεί να ήταν μία φορά το μήνα ή ακόμη και το δίμηνο.

Αν σε ένα τραπέζι υπήρχαν όλες οι ηλικίες και των δύο φύλων, με ποια σειρά θα έμπαιναν σε κύκλο για να χορέψουν; Μπροστά έμπαιναν ποτέ οι γυναίκες;

Συνήθως οι γυναίκες έμπαιναν στον κύκλο μετά τους άνδρες. Μόνο στον συρτό έμπαιναν οι μεγάλες κυρίες μπροστά εφόσον το επέτρεπαν οι άνδρες. Οι νεαρές κοπέλες δεν έμπαιναν ποτέ μπροστά για να μην τους «βγει» το όνομα.

Με τα κεράσματα τι γινόταν όταν ήταν μπροστά οι γυναίκες;

Μόνο άνθρωποι της οικογένειας κερνούσαν τις γυναίκες γιατί αλλιώς θα σταματούσε το γλέντι και θα υπήρχαν παρεξηγήσεις και δράματα. Έχε υπόψη σου πως άπαντες οπλοφορούσαν τότε. Τότε, αντί να πηγαίνεις παντού με το κινητό σου, κουβαλούσες συνέχεια το όπλο σου και για να ρίξεις πάνω στο γλέντι μερικές στον αέρα αλλά και για τυχόν δυσάρεστα περιστατικά.

Το ότι ασχολήθηκες με το χορό ήταν επιλογή σου ή όχι;

Ναι. Με είχε ρωτήσει η μητέρα μου αν θέλω να με πάει για να μάθω σε κάποια σχολή μιας και τότε (τέλη δεκαετίας του '70) είχαν ξεκινήσει να υπάρχουν και να εδραιώνονται. Είχα πάει μαζί με τα τρία ξαδέρφια μου (από την πλευρά της μαμάς μου) στη σχολή του Ξηρουχάκη στον κέντρο των Χανίων σε ένα υπόγειο.

Τι χορό διδάχθηκες; Τοπικό μόνο;

Μαθαίναμε συρτό, πεντοζάλι, μαλεβιζιώτη και σούστα από τοπικούς και από λαϊκά μαθαίναμε χασαποσέρβικο, καλαματιανό και χασάπικο.

Πώς γινόταν η διδασκαλία του; (υλικοτεχνικά μέσα, μέθοδος διδασκαλίας, δάσκαλοι)

Το μάθημα γινόταν με πικάπ και δίσκους και τα τμήματα χωρίζονταν με βάση την ηλικία σε μικρούς, μεσαίους και μεγάλους και με βάση την χορευτική ικανότητα των μαθητών. Κανονικά το μάθημα ήταν μία ώρα αλλά εγώ καθόμουν συνήθως από τις πέντε έως τις δέκα. Οι αρχάριοι ξεκινούσαν από το συρτό και το αργό πεντοζάλι (εννοώντας το σιγανό όπως χορεύεται στο Ηράκλειο, υπό τη μορφή του χορού στα τρία, που χορεύεται πλέον ως εισαγωγή του χορού πεντοζάλι). Η μέθοδος διδασκαλίας είχε ως πρότυπο τον δάσκαλο ο οποίος

έδειχνε τα βήματα (εννοεί κινήσεις) και μετρούσε και οι μαθητές τον μιμούνταν. Οι καλύτεροι κάθε τμήματος επιλέγονταν από τον Ξηρουχάκη για να χορεύουν σε διάφορα δρώμενα, πανηγύρια κ.λ.π.

Είχες μόνο έναν δάσκαλο;

Είχα δύο, αυτόν και τη γυναίκα του η οποία ήταν πιο μεταδοτική και νομίζω πως ήταν και η πρώτη του μαθήτριά.

Στα πλαίσια της γυμναστικής είχατε διδαχθεί χορό;

Όχι. Θυμάμαι μόνο ότι κάναμε γυμναστικές επιδείξεις αλλά χορό όχι.

Υπήρξε επαρκής κινητική ανταπόκριση;

Τον χορό πρέπει να τον έχεις και μέσα σου. Υπάρχουν παιδιά που δεν το έχουν όσο και να προσπαθήσουν. Υπήρξε πολύς κόσμος που ερχόταν και δεν του άρεσε και το παρατούσε αμέσως. Εμένα μου άρεσε πάρα πολύ και αφιέρωνα πάρα πολύ χρόνο, σε σημείο που είχα θέματα στο σπίτι μου με τους γονείς μου.

Στην χούντα τι γινόταν;

Όταν έπεσε η χούντα ήμουν έξι χρονών. Δεν ξέρω, ήμουν πολύ μικρός για να θυμάμαι.

Ποιος ήταν ο σκοπός της διδασκαλίας; (παράσταση, επιμόρφωση, διατήρηση ριζών και παράδοσης)

Γινόταν το μάθημα με στόχο όλα αυτά. Δεν ήταν μόνο για την παράσταση γιατί ούτως ή άλλως ήταν τιμή να σε διαλέξει -μιας και η επιλογή γινόταν ανάμεσα σε πολλούς καθώς κάθε τμήμα είχε περίπου 25 άτομα- τότε ο δάσκαλος για να χορέψεις στα πανηγύρια εκπροσωπώντας την ομάδα του οπότε ήταν και κίνητρο για όποιον τον ενδιέφερε. Σκέψου πως τότε ο κόσμος άρχισε σιγά σιγά να βγάζει λίγο περισσότερα χρήματα με αποτέλεσμα να μπορεί να στείλει το παιδί του να μάθει χορό. Για να καταλάβετε τη διαφορά εκείνης της εποχής το πιο ακριβό πράγμα που μπορούσε να έχει ένας γονιός στο σπίτι για τα παιδιά του ήταν μία πλήρη εγκυκλοπαίδεια. Στις φτωχογειτονιές, στην καλύτερη περίπτωση, θα

υπήρχε μία, την οποία και θα δανείζονταν οι υπόλοιποι. Τα πράγματα τότε ήταν ζόρικα, δεν ήταν απλά.

Πόσο χρονών ήσουν όταν ξεκίνησες να χορεύεις εκεί;

Πρέπει να ήμουν ή εννιά ή δέκα. Μέχρι τα 17 μου χόρευα εκεί.

Ποια ήταν η εξέλιξή σου κινητικά;

Όταν πήγα «πατούσα σταφύλια» (δεν ήμουν καλός). Όταν έφυγα ήμουν καλός. Νομίζω πως βελτιώθηκα πολύ γρήγορα αλλά όταν πήγα δεν ήμουν καλός. Θυμάμαι ωστόσο πως μου έδινε πολύ σημασία (ο Ξηρουχάκης) και πως στα διαλλείματα με έβαζε και έκανα διάφορες ασκήσεις. Λογικά για να το έκανε αυτό έβλεπε κάτι και ασχολούταν μαζί μου.

Πώς συνδύαζες το χορό και την υπόλοιπη σου ζωή; Πόσο χρόνο αφιέρωνες; Μεγαλώνοντας αυτό άλλαξε;

Νομίζω πως μόνο Σαββατοκύριακα πήγαινα. Από κάποια στιγμή και μετά μόνο τις λεπτομέρειες είχες να βελτιώσεις καθώς τα βασικά τα είχες κάνει τμήμα σου. Ο λόγος που πήγαινα μόνο Σ/Κ ήταν επειδή τότε ακόμη τη μία βδομάδα είχαμε πρωί σχολείο και την επόμενη θα είχαμε απόγευμα. Επίσης τότε είχαμε και Σάββατα σχολείο. Όσο μεγαλύτερα άλλαζε προφανώς ο χρόνος που αφιέρωνα αλλά έκανα καλή διαχείριση χρόνου -μιας και αθλούμουν και παίζοντας μπάσκετ στον Κύδωνα (Χανίων) και παίζοντας τένις- προκειμένου να μην χάσω την επαφή. Θυμάμαι παρόλα αυτά πως κάθε φορά που με έβλεπε χαιρόταν πολύ και πως με θεωρούσε έναν από τους καλύτερους μαθητές του. Νομίζω πως δεν ζει, να 'ναι καλά εκεί που είναι. Για να καταλάβεις ποιος είναι ο Ξηρουχάκης, είναι πάρα πολύ γνωστό ένα carte postale στο οποίο απεικονίζεται ο ίδιος να κάνει πέταγμα και να έχει σχεδόν γυρίσει ανάποδα με τα πόδια να κοιτάνε στον ουρανό και το κεφάλι να κοιτάει στη γη (σε αυτό το σημείο προσπάθησε να βρει τη φωτογραφία στο διαδίκτυο ανεπιτυχώς, προκειμένου να μου τη δείξει).

Την χρονιά των Πανελληνίων χόρευες;

Δεν μπορώ να θυμηθώ. Μπορεί. Δεν στερήθηκα πράγματα στις πανελλήνιες.

Ερχόμενος στην Αθήνα για να σπουδάσεις πώς άλλαξε η σχέση σου με το χορό;

Ερχόμενος στην Αθήνα το Σεπτέμβριο του 1985 υπήρχε εδώ ένας πολιτιστικός σύλλογος Φρεδιανών στον οποίον τότε ήταν γραμματέας (μετά έγινε πρόεδρος) ένας θείος μου, ο Μανώλης Μακρινδάκης. Εκεί μόλις είχαν ξεκινήσει μία προσπάθεια να μαζέψουν τα παιδιά που έχουν ρίζες από τον Φρε προκειμένου να φτιάξουν ένα συγκρότημα και να μάθουν να χορεύουν. Ο θείος μου μου είπε να πάω να δω τι γίνεται και όταν πήγα κατάλαβα πως το επίπεδο ήταν πιο χαμηλό από αυτά που γνώριζα εγώ. Ήταν δάσκαλος ένας φοιτητής και με έβαλε να χορέψω για να δει τι ξέρω και έτσι μπήκα πρώτος στο υποτυπώδες συγκρότημα που είχαν προλάβει να φτιάξουν σε ένα χρόνο. Και έτσι βγήκε η πρώτη χρονιά. Το μάθημα γινόταν κάθε Κυριακή και κάθε χρόνος ολοκληρωνόταν με την καθιερωμένη χοροεσπερίδα στην οποία παρουσιάζαμε τους τοπικούς χορούς και στην οποία μαζευόταν κυρίως κόσμος που έχει σχέση με τον Φρε και προσπαθούσαμε να δείξουμε το τι κάναμε και να προσελκύσουμε και άλλα παιδιά για να 'ρθουν. Τελειώνει λοιπόν εκείνη η χρονιά και με ρώτησε ο Μανώλης αν ήθελα να αναλάβω εγώ το ρόλο του χοροδιδασκάλου. Δεν το είχα καν στο κεφάλι μου. Συμφώνησα και του είπα να το οργανώσουμε και προσπάθησα να κάνω ακριβώς ότι είχα δει στον Ξηρουχάκη και ως προς τη μεθοδολογία και ως προς τα λειτουργικά θέματα καθώς δεν είχα ξαναδουλέψει ποτέ με παιδιά. Ξεκίνησε λοιπόν έτσι «στο φτερό» και κράτησε μέχρι το 2006. Κάποια στιγμή φτάσαμε να έχουμε τρία ηλικιακά συγκροτήματα (μικρούς, μεσαίους και μεγάλους). Επίσης πήραμε μέρος σε έναν διαγωνισμό συγκροτημάτων που είχε γίνει στο Στάδιο Ειρήνης και Φιλίας το 87 ή το 88 στον οποίο είχαμε βγει δεύτεροι, κάτι το οποίο δεν περίμενα καθώς είχαμε ενημερωθεί πολύ καθυστερημένα (δύο μήνες πριν) και είχαμε και πολλές απουσίες στην παρουσίαση.

Για ποιο λόγο το έκανες;

Καλή ερώτηση. Δεν το 'χα ποτέ στο κεφάλι μου. Ήμουν επαγγελματίας όταν το έκανα και το αντιμετώπιζα πολύ σοβαρά αλλά ποτέ δεν είχα στο κεφάλι μου ότι

θα έκανα κάτι τέτοιο, ότι θα το έκανα για 20 χρόνια, ότι θα περάσουν παιδιά τα οποία τα πήρα έξι χρονών και τα άφησα εικοσιέξι χρονών.

Ήσουν έτοιμος; Έκανες πολλά λάθη;

Όχι. Έμαθα πάρα πολλά τα πρώτα χρόνια. Είναι σαν να σου πουν στα 18 σου «αναλαμβάνεις ένα τμήμα νηπιαγωγείου;». Ε δεν θα κάνεις λάθη στη συμπεριφορά σου απέναντι στα νήπια;

Τι δυσκολίες αντιμετώπισες;

Θέλω να γίνονται ακριβώς τα πράγματα όπως τα λέω. Έχω τεράστια υπομονή και δεν με πειράζει να δείξω κάτι πενήντα φορές, απλά θέλω την ώρα που το δείχνω να με προσέχεις. Όμως στα παιδιά μικρών ηλικιών η διάσπαση προσοχής είναι δεδομένη. Κάθε παιδί χρειάζεται ειδική μεταχείριση. Άλλο παιδί χρειαζόταν να κάθεται δίπλα του, άλλο μπροστά του και άλλο πίσω του να του κρατάς τα χέρια. Άλλο παιδάκι χρειαζόταν να γίνεις αυστηρός μαζί του για να μαζευτεί και να το κάνει και άλλο έβαζε τα κλάματα. Είναι πάρα πολύ ωραίο να πλάθεις το χαρακτήρα των παιδιών. Οι περισσότερες εντάσεις μου ήταν στις μεγαλύτερες ηλικίες από τις οποίες περιμένεις μεγαλύτερη ωριμότητα και επικοινωνία, στοιχεία τα οποία κάποιες φορές υπήρχαν και γινόταν δουλειά και άλλες φορές όχι. Με αυτά τα παιδιά ήμασταν φίλοι, συγχωριανοί και με ένα συνομήλικό μου, θυμάμαι, στο μεγάλο συγκρότημα είχαμε φτάσει μία φορά στο σημείο να πιαστούμε στα χέρια.

Τι εννοείς; Τι είχε γίνει;

Ήμουν 27,28. Δεν θυμάμαι ακριβώς τι είχε γίνει. Του έλεγα να κάνει κάτι συνέχεια -λογικά θα είχε κάπου αλλού το μυαλό του- και δεν το έκανε. Του έβαλα τις φωνές. Εκείνος μου αντιμίλησε. Υπήρξε ένταση και αρπαχτήκαμε. Αλλά αυτό δεν σήμαινε κάτι. Με τον Παυλή είμαστε πολύ καλοί φίλοι ακόμη και τώρα. Και όποιον και να ρωτήσεις από τα παιδιά του μεγάλου συγκροτήματος τότε είχα μεγάλες απαιτήσεις γιατί ήταν σαν χορευτές «ένας και ένας» και ήμασταν όλοι σχεδόν συνομήλικοι. Έτσι από τη στιγμή που εκτός από τη χοροεσπερίδα του συλλόγου του Φρε παρουσιαζόμασταν και σε χοροεσπερίδες άλλων κρητικών

συλλόγων, ουσιαστικά ήμασταν ημιεπαγγελματίες και έπρεπε αυτό που θα παρουσιάζαμε να ήταν τέλειο.

Αυτό πως προέκυψε; Πότε έγινε;

Είχαμε καλή φήμη και μας φώναζαν. Ξεκίνησε 2-3 χρόνια (88-89) αφού τους ανέλαβα και κράτησε για καμία δεκαετία μέχρι να σταματήσουν τα παιδιά εκείνου του συγκροτήματος όπου και σταμάτησε γιατί όσο μεγάλωναν υπήρχαν περισσότερες υποχρεώσεις και δεν μπορούσαν 10-15 Σάββατα κάθε χρόνο να τα αφιερώνουν σε αυτή τη διαδικασία.

Για να συνοψίσουμε οι δυσκολίες που αντιμετώπισες ήταν;

Εγώ δεν σπούδασα παιδαγωγική. Όλοι μου λέγανε ότι την έκανα καταπληκτικά. Δηλαδή ακόμη και τώρα μετά από τόσα χρόνια έρχονται και μου μιλάνε και τα παιδιά και οι γονείς τους και οι άνθρωποι από τον χώρο του συλλόγου αλλά εγώ δεν ήξερα ακριβώς τι έκανα. Την έκανα ψαχτά. Την έμαθα στου κασίδη το κεφάλι, για να ξέρουμε τι λέμε. Προσπαθούσα με την πιο θεμιτή συμπεριφορά να πετύχω το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Παρόλα αυτά πιάστηκες στα χέρια με κάποιον;

Με έναν συνομήλικό μου. Καμιά φορά χρειάζονται και οι εντάσεις. Αλλά σε αυτές τις ηλικίες που μπορείς να συνεννοηθείς. Δεν θα έδερνα ποτέ κάποιο παιδάκι ούτε θα το μάλωνα τόσο πολύ ώστε να μην θέλει να ξαναέρθει. Εγώ ήθελα να ξαναέρθει και την άλλη Κυριακή. Υπήρχαν παιδάκια που με φοβόντουσαν και υπήρχαν και άλλα παιδάκια που δεν θέλανε να φύγουν από το μάθημα και με το ζόρι τα παίρνανε οι γονείς τους για να φύγουν γιατί περνούσαν πολύ ωραία. Δεν έκανα ποτέ διαχωρισμούς. Το θέμα ήταν να πλάσω όλες αυτές τις προσωπικότητες μέσα σε μιάμιση ώρα κάθε βδομάδα προκειμένου όλες μαζί να συμβάλλουν στο ίδιο αποτέλεσμα. Δεν είχα την πολυτέλεια κάποιο παιδάκι να μην μάθει. Είχε έρθει για να μάθει και έπρεπε να μάθει και να παρουσιαστεί στο τέλος στην χοροεσπερίδα. Έπρεπε όμως όλοι μαζί να προχωράμε με τον ίδιο ρυθμό και για να το πετύχω αυτό έπρεπε να βρω μηχανισμούς για να τα

ξεκλειδώσω τα παιδάκια κάτι το οποίο ήταν πολύ δύσκολο. Σημασία έχει « άσπρη γάτα, μαύρη γάτα, το θέμα είναι να πιάνει ποντίκια»

Το μάθημα σου πώς γινόταν; (υλικοτεχνικά μέσα, μέθοδος)

Ναι απλά εμείς είχαμε κασετόφωνο. Και μετά είχαμε και τα cd.

Ποιο ήταν το κατώτερο και το ανώτερο ηλικιακό όριο;

Το πιο μικρό παιδάκι που βγήκε στην σκηνή και χόρεψε ήταν 5 χρονών και το μεγαλύτερο ήταν περίπου 26 χρονών.

Οι μαθητές σου πώς ανταποκρίνονταν; Τι ανατροφοδότηση έπαιρνες από εκείνους;

Έπαιρνα σε μεγάλο βαθμό την ικανοποίηση στα πρόσωπά τους στο τέλος της παράστασης αφού τα είχαμε καταφέρει.

Ο στόχος ήταν η παράσταση;

Ο στόχος ήταν να μάθουμε αρχικά, και να δείξουμε και αυτό που μάθαμε στην παράσταση. Ήταν όμως σημαντικό να βγει κάτι καλό στη σκηνή, κάτι που θα άρεσε και θα εντυπωσίαζε τους συγγενείς, φίλους και συγχωριανούς μας.

Όλες οι χοροεσπερίδες είχαν Φρεδιανό κοινό;

Όχι μόνο. Υπήρχαν και φίλοι τους. Συνήθως γινόταν μπροστά σε 500-600 άτομα. Είναι πολύ όμορφο πλέον να τους βλέπεις αρκετούς που πέρασαν από τα χέρια σου να έρχονται να σου μιλάνε, να σε εκτιμούν, να θέλουν να χορέψουν μαζί σου. Και το βλέπεις ότι κανείς δεν στρίβει από την άλλη μόλις σε βλέπει. Άρα μάλλον καλά περνούσαν τελικά.

Όλες οι χοροεσπερίδες είχαν το ίδιο πλαίσιο;

Όχι ήταν πιο πλούσιες. Υπήρξε περισσότερος χορός και καμία φορά και δύο ορχήστρες. Υπήρξε περισσότερος κόσμος. Υπήρξε εποχή που ήταν τεράστια η άνθιση πολιτιστικών συλλόγων διάφορων περιοχών που σε ταξίδευαν στον τόπο σου.

Γιατί σταμάτησες;

Σταμάτησα το 2006 επειδή έπαθα ρήξη στον αχίλλειο τένοντα. Υπήρχε κούραση αρκετή και επίσης έπρεπε να ανανεωθεί. Άλλες αντοχές και υποχρεώσεις έχεις στα 19 σου και άλλες στα 39 σου. Από τη στιγμή που δεν το έκανα επαγγελματικά (από οικονομικής άποψης) και δεν ζούσα από αυτό ήταν καλό να αποχωρήσω και να κάνω χώρο για τον επόμενο.

Δηλαδή οικονομικά δεν έπαιρνες τίποτα;

Ένα συμβολικό ποσό έπαιρνα. Δεν έχω κάποιο παράπονο. Σχεδόν εκατό ευρώ το μήνα το οποίο μαζευόταν από τη χοροεσπερίδα και από τις συνδρομές των μελών στον σύλλογο.

Οι μαθητές πλήρωναν δηλαδή;

Όχι. Το μάθημα ήταν δωρεάν. Όταν λέω συνδρομές εννοώ πως πχ κάποιος Φρεδιανός θα κατέθετε κάποια χρήματα στο σύλλογο προκειμένου να γίνει κάποια δράση στην μνήμη κάποιου δικού του. Για τέτοιου είδους συνδρομές μιλάμε.

Ποια ιδιότητα σου άρεσε περισσότερο; Του χορευτή ή του δασκάλου;

Μου άρεσε περισσότερο η ιδιότητα του δασκάλου-χορευτή την οποία και είχα από το 88' μέχρι το 93'-94'.

Όταν χορεύεις και συγχρόνως διδάσκεις πώς ελέγχεις το αποτέλεσμα;

Συνενοούμασταν με τα μάτια με εκείνα τα παιδιά και ήταν πιο εύκολο για μένα να κάνω και μάθημα και να χορεύω μαζί τους καθώς τότε έκανα και τα δύο μαζί. Μετά από αυτό το συγκρότημα σταμάτησα να χορεύω και μόνο δίδασκα.

Πέρα από το βασικό μοτίβο των διδασκόμενων χορών πώς έχτιζες τους υπόλοιπους αυτοσχεδιασμούς;

Τις δούλευα βλέποντας άλλους είτε στην τηλεόραση, είτε από αυτά που ήξερα, είτε από τους Κουρήτες που είχα κάνει μαζί τους κάποιες πρόβες -αλλά δεν συνέχισα γιατί δεν μου άρεσε η νοοτροπία τους- είτε σε άλλες εκδηλώσεις. Έβλεπα τι ταίριαζε στον καθέναν. Ειδικά στις μεγαλύτερες ηλικίες θα καθόμουν

και θα συζητούσα με τον καθένα τι θέλει να κάνει σε αντίθεση με τις μικρότερες ηλικίες που τους έδειχνα εγώ τι να κάνουν.

Ποιος ήταν ο αγαπημένος σου χορός όντας χορευτής, δάσκαλος;

Ο αγαπημένος μου χορός ήταν το μαλεβιζιώτικο αν και είναι ο πιο επίπονος, αλλά ο χορός στον οποίο ήμουν καλύτερος ήταν η σούστα. Αν στη σούστα ταιριάζεις με το ζευγάρι σου και χορέψετε έτσι όπως πρέπει τότε πραγματικά το αποτέλεσμα μπορεί να μοιάζει με tango.

Στις χοροεσπερίδες ποιος χορός έβγαινε καλύτερα;

Συνήθως έβγαινε το συρτό άψογα. Ο χορός που ξεσήκωνε πάντα τον κόσμο ήταν ο μαλεβιζιώτης. Ο χορός που δεν περίμεναν να είναι τόσο ωραίος αλλά στον οποίον μπορούσες να τους εντυπωσιάσεις με τις ομαδικές φιγούρες (αυτοσχεδιασμούς) ήταν το πεντοζάλι.

Τώρα που απέχεις τόσο καιρό θα άλλαζες κάτι στη χορευτική σου πορεία (διδασκαλία και μη);

Ναι, θα μάθαινα περισσότερα. Θα το έκανα πιο συστηματικά και θα προσπαθούσα να εξελιχθώ ακόμη περισσότερο ως χορευτής γιατί στην δική μου περίπτωση ό,τι έκανα σαν δάσκαλος το έκανα εμπειρικά και αυτοδίδακτα. Άρα αν από το 7 στα 10 πήγαινα στο 8 στα 10, θα μπορούσα να μάθω και στο παιδάκι 8 αντί για 7. Και όταν κάνεις αυτό το πράγμα έτσι, και πρέπει να έχεις αποτέλεσμα μπορείς να χαρακτηρίσεις αυτή τη διαδικασία με οποιονδήποτε χαρακτηρισμό εκτός από εύκολη.

Δεν σου κινήθηκε ποτέ το ενδιαφέρον να αποκτήσεις πιο σφαιρικές γνώσεις περί χορού (άλλες τοπικές παραδόσεις κ.λ.π);

Ναι αλλά δεν προλάβαινα γιατί είχα να κάνω πολλά πράγματα. Έπρεπε να τελειώσω τη σχολή μου και μετά δούλευα.

Όταν σου λέω περί χορού τι αντιλαμβάνεσαι;

Να το μάθω περισσότερο θεωρητικά. Να δω δουλειές άλλων δασκάλων. Μόνο των Κουρήτων είχα προλάβει να δω αλλά ήταν υπερβολικά μέσα σε ένα καλούπι ο χορός και δεν μου άρεσε αυτή η υπερβολή.

Ο χορός στα 3 σου λέει κάτι;

Όχι.

Ο χορός στα 2 σου λέει κάτι;

Όχι.

Όταν χορεύεις τι αισθάνεσαι;

Ευεξία.

Σου λείπει;

Ναι αλλά το σώμα δεν βοηθάει πια.

8.2. Συνέντευξη 2: Συνέντευξη με τον Μανώλη Μακρινδάκη

Πως σε λένε;

Μανώλη Μακρινδάκη.

Πότε γεννήθηκες;

Γεννήθηκα το 1951 σε ένα χωριό 25 χιλιόμετρα έξω από τα Χανία, τον Φρε.

Η καταγωγή σου και από τους γονείς σου από εκεί είναι;

Ναι. Και ο πατέρας μου και η μητέρα μου από εκεί είναι.

Πότε και που τοποθετείς τις πρώτες σου χορευτικές εμπειρίες;

Οι χορευτικές εμπειρίες της νεολαίας εκείνη την περίοδο ήταν αποκλειστικά οι γάμοι και οι βαφτίσεις, όπου το γλέντι γινόταν σε σπίτι, και ήταν περισσότερο εμπειρίες παρατήρησης παρά κίνησης, καθώς τέτοιες περιστάσεις ήταν περισσότερο αφιερωμένες στη διασκέδαση των ενηλίκων (τονίζει). Πανηγύρι γινόταν μόνο όταν γιόρταζε η εκκλησία, στην περίπτωση μας ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, αλλά ήταν επικεντρωμένο στα καφενεία του χωριού με αποτέλεσμα εμείς οι νεολαίοι να μην έχουμε την ευκαιρία να ξεδιπλώσουμε το ταλέντο μας (σχολιάζει σαρκαστικά), καθώς τότε μόνο οι 18 χρονών και πάνω μπορούσαν να κάτσουν στις καρέκλες των καφενείων του χωριού. Αν ήσουν 18 μείον μία μέρα σε κυνηγούσε ο παπάς, ο δάσκαλος, ο χωροφύλακας και οι μεγαλύτεροι (σχολιάζει πάλι χιουμοριστικά), όσο και αν σου φαίνεται περίεργο. Επίσης οι γυναίκες δεν πήγαιναν πουθενά ασυνόδευτες, κάτι το οποίο το βλέπαμε και στο χορό καθώς για να χορέψουν έπρεπε να συνοδεύονται.

Στην πλατεία του χωριού, έξω από την εκκλησία δεν γινόταν ποτέ πανηγύρι;

Αυτό εμφανίστηκε μεταγενέστερα, τη δεκαετία του 70' όπως και οι πολιτιστικοί σύλλογοι οι οποίοι «άνοιξαν» την κοινωνία. Σύλλογοι σε συνεργασία με την κοινότητα να συνδιοργανώνουν αντίστοιχα δρώμενα, πιο ανοιχτά στον κόσμο, στην πλατεία του χωριού, είναι ένα «φρούτο» που βγήκε στην επιφάνεια την περίοδο μεταξύ τέλη 70' και αρχές 80'. Πιο παλιά όπως προανέφερα τα κοινωνικά δρώμενα ήταν κλειστά, με τους γάμους, τα βαφτίσια και τα πανηγύρια

στα καφενεία. Τα γλέντια στους γάμους και τα βαφτίσια γινόντουσαν σε σπίτια και από την οικονομική άποψη καθώς τότε τα οικονομικά των ανθρώπων ήταν πολύ στενά. Έτσι λοιπόν, στον δικό σου χώρο έστηνες το γλέντι και προσπαθούσες εκ των ενόντων να τους ικανοποιήσεις γευστικά με τα φαγητά, και να τους δώσεις την ευκαιρία να χορέψουν και να διασκεδάσουν.

Έχεις δηλαδή τέτοιου είδους εμπειρίες;

Έχω αρκετές τέτοιες εμπειρίες επειδή ήμουν και πρωτότοκος. Να έχεις υπόψιν σου πως τότε το να είσαι το μεγαλύτερο παιδί είχε τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματά του. Πλεονέκτημα ήταν πως παντού σε έπαιρναν μαζί και έβλεπες πολλά πράγματα, μειονέκτημα ήταν πως έπρεπε να συμμετέχεις ενεργά στη διαδικασία παραγωγής, να βόσκεις τα πρόβατα, να δουλεύεις στα χωράφια και γενικότερα να συνδράμεις ενεργά σε όλες τις δουλειές. Άρα έχω πολλές εμπειρίες αυτού του είδους, και κυρίως ακουστικές, διότι περισσότερο Δημήτρη, εκείνες τις εποχές στα μέρη τα δικά μας, στον Αποκόρωνα, συναντούσες το τραγούδι το ριζίτικο και κυρίως τις μονομαχίες μεταξύ μαντιναδολόγων. Έβλεπες για παράδειγμα, να λέει ο ένας μία μαντινάδα, του απαντούσε ο άλλος, πάντα πάνω σε αυτό που είχε ειπωθεί, και ανταπαντούσε ξανά ο πρώτος και μπορούσε αυτό να κρατήσει περισσότερο από μία ώρα. Μπορεί για παράδειγμα να σου έλεγε τι όμορφος που είσαι και να απαντούσε ο άλλος «Μα ευχαριστώ σε φίλε μου, δε σε 'χω πληρωμένο, μα έπραξες ευγενικά, όπως είσαι μαθημένο», και ανταπαντούσε ο άλλος και τραβούσε για ώρα αυτό.

Αυτό γινόταν πάντα σε φιλικά πλαίσια;

Ναι πάντα σε φιλικά πλαίσια. Απλώς γινόταν μία επίδειξη δεξιοτήτων και ικανοτήτων γιατί αυτοί που πρωταγωνιστούσαν ήταν αρκετά προικισμένοι σε αυτό το κομμάτι. Έτσι έχω περισσότερες ακουστικές εμπειρίες παρά χορευτικές. Ίσως επειδή δεν βοηθούσε το στενό πλαίσιο το οποίο σου περιέγραψα. Χορεύαν και εκεί αλλά οι μαντινάδες ήταν ίσως λίγο περισσότερο κυρίαρχες. Να έχεις υπόψιν σου πως οι κρητικοί έχουν μεγάλο έρωτα με τη μαντινάδα. Θα σου πω ένα παράδειγμα που μου το θύμισε προ καιρού ο αδερφός μου. Έλεγε ένα ριζίτικο ο Πέτρος στο τραπέζι και του λέει ένας «Μα καλά, μόνο ριζίτικα λες?» και του

απάντησε «Με αυτά μεγάλωσα.». Στα χωράφια οι βοσκοί τραγουδούσαν κάθε μέρα, βόσκανε τα πρόβατα και τραγουδούσανε.

Αρα βιωματικά έχεις περισσότερα λεκτικά ερεθίσματα παρά κινητικά;

Ναι, το χορευτικό εκείνη την εποχή για τους ανήλικους ήταν λίγο δύσκολο λόγω στενοτήτων. Έγινε όμως αρκετά πιο εύκολο μετά το 80'. Σε αυτό συνέβαλαν και οι σύλλογοι οι οποίοι τότε άρχισαν να εμφανίζονται με κάθε χωριό να έχει και τον δικό του. Κάθε χωριό πλέον έκανε ανοιχτό γλέντι στην πλατεία του χωριού. Άλλο πράγμα το γλέντι στο σπίτι και άλλο στην πλατεία. Σε πλατεία γλέντι στα παιδικά μου χρόνια ήταν ανήκουστο. Πιο μετά έγινε πρωτάκουστο. Μία ακόμη ιδιορρυθμία σε σχέση με σήμερα ήταν πως δεν υπήρχαν σχολές χορού στα Χανιά, πόσο μάλλον στον Φρε. Άντε στα Χανιά να υπήρχε μία ή δύο. Επίσης επειδή εμείς μεγαλώσαμε στο χωριό, τη δεκαετία του 60' υπήρξε μία τάση στροφής στα λαϊκά, στα ξενόφερτα, η μόδα με το βερμούτ (αναφέροντάς τα αυτά χαμογελούσε) κ.λ.π. Θεωρείτο το παραδοσιακό τραγούδι, πως να το πω, λίγο χωριάτικο, παλιομοδίτικο με αποτέλεσμα τα κρητικά να παραγκωνιστούν λίγο και π.χ για να ακολουθήσεις αυτή την τάση να έπρεπε να μάθεις ευρωπαϊκούς χορούς. Η επιστροφή στις ρίζες έγινε μετά το 80'.

Πάνω σε αυτό που ανέφερες μόλις, χωρίς να έχω λεπτομερείς γνώσεις πάνω σε αυτό, σε εκείνο το διάστημα που ανέφερες, περίπου μετά το 50' νομίζω, υπήρξε μία «γραμμή», ότι οι κρητικοί χοροί είναι οι εξής πέντε: ο συρτός, ο μαλεβιζιώτης, η σούστα, ο σιγανός και το πεντοζάλι. Κανονικά είναι περισσότεροι από 30.

Ναι, υπάρχουν παραλλαγές. Κάθε περιοχή είχε το δικό της τρόπο να χορεύει τους γνωστούς χορούς.

Δεν μιλάμε μόνο για παραλλαγές. Υπάρχουν χοροί, οι οποίοι είναι αυτούσιοι.

Ναι, σε περιορισμένη έκταση όμως και για αυτό ξεχαστήκανε. Αυτό το οποίο ξέρω με σιγουριά είναι πως τη δεκαετία του 60' υπήρξε αυτή η τάση που προανέφερα με το βερμούτ και τους ευρωπαϊκούς χορούς. Το βερμούτ ήταν τότε

το υποτιθέμενο ευγενές ποτό, όπως τώρα πίνετε εσείς ουίσκι, όπου το έπινες και «πουλούσες μούρη» (σχολιάζει σαρκαστικά).

Μέχρι πότε έμεινες στον Φρε;

Μέχρι τα 18 μου όπου και πέρασα στο πανεπιστήμιο στην Αθήνα. Μέχρι το 1969 λοιπόν ήμουν στον Φρε αποκλειστικά. Άρα καταλαβαίνεις ότι τα ερεθίσματα μου ήταν περιορισμένα μιας και μόλις ενηλικιώθηκα, έφυγα. Επίσης για το επόμενο βήμα της ζωής μου, στην Αθήνα, είχα πολύ λίγα ερεθίσματα μιας και τότε να σου θυμίσω ότι δεν είχαμε τηλεόραση. Ακόμη και το ραδιόφωνο ήταν είδος πολυτελείας. Εγώ το πρόλαβα στο σπίτι τα τελευταία 3 χρόνια πριν φύγω από το χωριό, εκεί το 65' με 66'. Δηλαδή μέχρι τα 15 μου χρόνια δεν είχα καμία οπτική ή ακουστική επαφή με το τι γίνεται έξω από τον Φρε.

Που πέρασες;

Πέρασα στο οικονομικό τμήμα της νομικής. Ήρθα λοιπόν στην Αθήνα. Η επαφή πλέον με το χωριό αραιώσε μιας και πήγαινα κάτω μόνο στις γιορτές και ουσιαστικά για να επιστρέψουμε στις ρίζες μας, εάν μπορούμε να το πούμε αυτό, έπρεπε να συνταξιοδοτηθούμε.

Πριν φτάσουμε εκεί, πότε ξεκίνησες να ασχολείσαι με τον Φρε για να φτάσουμε και στον πολιτιστικό σύλλογο;

Φτάνοντας λοιπόν, Δημήτρη, στα τέλη του 70' και αρχές του 80', γίνεται ένα «ξεπέταγμα» της λαϊκής παράδοσης ανά την Ελλάδα, με αποτέλεσμα να γίνεται ένας ευγενής ανταγωνισμός, συναγωνισμός, όπως θες πες το, να φτιάχνει κάθε χωριό το δικό του σύλλογο, να μαζεύει τον κόσμο του και να συντηρεί και να διατηρεί επαφή με τα ήθη και τα έθιμα του τόπου του. Αρχικά με έδρα εκεί, στο ίδιο το χωριό δηλαδή, και μετά στα αστικά κέντρα στα οποία είχε μαζευτεί πλέον αρκετός κόσμος ο οποίος ήταν απομονωμένος και είχε αποκοπεί από τις ρίζες του. Εγώ για παράδειγμα όταν ήρθα στη Αθήνα έψαχνα κρητικούς και πήγαινα θυμάμαι στην Ομόνοια, στον Μέγα Αλέξανδρο θυμάμαι τότε, και θεωρούσα, ας πούμε, πως μόνο εκεί μπορώ να έχω εμπιστοσύνη και να νιώθω ασφάλεια ας το πούμε έτσι. Καταλαβαίνεις πως εγώ τότε σε σχέση με αυτό που είχα συνηθίσει

δεν βρισκόμουν απλώς σε ένα περιβάλλον που δεν γνώριζα, αλλά σε ένα χάος. Έτσι ήταν φυσιολογικό να υπάρχουν προβλήματα προσαρμογής και να νιώθω ζεστασιά και ασφάλεια μόνο όταν ήμουν κοντά σε κρητικούς. Αυτή λοιπόν η τάση για αναζήτηση οδήγησε στη δημιουργία συλλόγων στα αστικά κέντρα, με σκοπό βέβαια, όχι μόνο να διατηρήσουν ήθη και έθιμα αλλά και να επηρεάσουν και το χωριό, είτε καλλωπίζοντάς το, είτε ανανεώνοντάς το, είτε με επιβραβεύσεις κ.λ.π. Ήταν λοιπόν μία δημιουργική δεκαετία αυτή του 80', καθώς οι σύλλογοι βοήθησαν το έργο της πολιτείας η οποία προσπαθούσε να βρει τότε τρόπους και πόρους να βελτιώσει την κατάσταση στα χωριά μετά από τη δικτατορία, την καταστροφή της Κύπρου κ.λ.π. Οι τοπικοί σύλλογοι λοιπόν, συνέβαλλαν στην προσπάθεια της βελτίωσης των όρων ζωής στο χωριό, βοήθησαν στην τσιμεντόστρωση, στο άνοιγμα νέων αγροτικών δρόμων, στο να φτιάξουν πλατείες και άλλα διάφορα σε συνεργασία πάντα με τους προέδρους των κοινοτήτων. Για παράδειγμα κάναμε ένα χορό εδώ και ένα μέρος των εσόδων πήγαινε στο χωριό σε τέτοιους σκοπούς. Άρα συνέβαλαν τόσο στην πνευματική καλλιέργεια με την έννοια της μεταλαμπάδευσης της παράδοσης, της επιβράβευσης των εισακτέων στην τριτοβάθμια εκπαίδευση κ.λ.π. όσο και στην υλική, ας το πούμε έτσι, με τη βελτίωση των όρων ζωής πίσω στον τόπο καταγωγής μας. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η δεκαετία του 80' ήταν μία δεκαετία προσφοράς, γιατί από τη δεκαετία του 90' και μετά αλλάζει το σκηνικό καθώς σταδιακά υποχωρεί αυτή η τάση και η προθυμία για προσφορά και οι άνθρωποι άρχισαν να στρέφονται στον εαυτό τους με την κοινωνία να γίνεται περισσότερο εγωκεντρική και ατομιστική κάτι το οποίο βρέθηκε σε έξαρση με την ευμάρεια της δεκαετίας του 2000, κατά την οποία, με το χρήμα που είχε εισρεύσει παρατηρούσες πλέον συχνά, την επίδειξη του πλούτου, η στροφή στον «εαυτούλη» μας κ.λ.π. Εσύ, όντας μικρός δεν θα το είχες εισπράξει τόσο πολύ αυτό γιατί δεν έζησες τις προηγούμενες δεκαετίες για να μπορείς να κάνεις τη σύγκριση. Σου λέω λοιπόν ότι τη δεκαετία του 80' όλοι (το τονίζει) ήθελαν να συνδράμουν στην ανάπτυξη του χωριού. Κουτσοί, στραβοί, είτε μπορούσαν είτε όχι, όλοι προσπαθούσαν. Σταδιακά αυτό άλλαξε, όπως σου εξήγησα, σε ένα είδος ατομικισμού, και πλέον η επίδειξη του πλούτου ήταν το πρώτιστο.

Όσον αφορά το σύλλογο;

Ο σύλλογος έγινε προκειμένου να δώσουμε την ευκαιρία στους αποκομμένους από τον τόπο τους και πλέον κάτοικους της μεγαλούπολης, να έρθουν πιο κοντά στις ρίζες τους. Τότε δεν υπήρχε, βάση νομοθεσίας, άδεια ενός μήνα για να λείψεις από τη δουλειά σου. Αυτό νομοθετήθηκε τη δεκαετία του 80'. Άρα μέχρι τότε η μοναδική επαφή που είχες με τον τόπο σου ήταν όταν κατέβαινες για την ελαιοσυγκομιδή στα χωράφια με σκοπό τη συντήρηση της πατρικής περιουσίας και την οικονομική ενίσχυση στους γονείς σου. Οι σύλλογοι λοιπόν και η αλλαγή στην εργατική νομοθεσία ήταν οι δύο παράγοντες που τους έδωσαν τη δυνατότητα να έρθουν πιο κοντά στις ρίζες τους. Τότε λοιπόν δημιουργήσαμε τον σύλλογο στην Αθήνα.

Πότε έγινε αυτό;

Οι πρώτες εκλογές έγιναν 26/11/78. Τότε συγκροτήθηκε το πρώτο διοικητικό συμβούλιο.

Η όλη ιδέα από ποιον ξεκίνησε;

Οι πρωτοστάτες ήταν ο γιατρός ο Πριγκηπάκης, ο Γιανουλάκης, ο Λευτέρης Καλογεράκης που έγινε και ο πρώτος πρόεδρος. Υπήρχαν κάποιοι παλιοί, οι οποίοι ήταν γεννημένοι τη δεκαετία του 1910, οι οποίοι στην ίδρυση του συλλόγου ήταν 60άρηδες, 70άρηδες. Αυτοί λοιπόν παρότι είχαν περάσει πάρα πολλά χρόνια από τότε που άφησαν τον Φρε και που ζούσαν στην Αθήνα, νοσταλγούσαν ακόμη τον τόπο που μεγάλωσαν. Αυτή η ανάγκη λοιπόν τους οδήγησε να κάνουν κάποιες κινήσεις από το 77' οι οποίες τελικά ολοκληρώθηκαν στις 26/11/78 στις πρώτες εκλογές, όπου βγήκε πρόεδρος ο Καλογεράκης και εγώ γενικός γραμματέας. Είχαμε την τύχη να έχουμε και τον Πάρη Κελαϊδή, ο οποίος ήταν επαγγελματίας δημοσιογράφος και προσφέρθηκε να βγάλει την εφημερίδα μας, η οποία βγαίνει εδώ και 41 χρόνια, μέχρι και σήμερα.

Κατευθείαν δηλαδή με το που δημιουργήθηκε ο σύλλογος έγινε αυτή η ενέργεια;

Ναι. Μας είχε πει ο Κελαϊδής θυμάμαι « Εγώ προσφέρομαι να σας βγάλω ένα εφημεριδάκι.», έτσι το έλεγε (τόνισε σαρκαστικά). Η εφημερίδα λοιπόν συμπληρώνει φέτος 41 χρόνια ζωής. Θεωρούμε ότι έπαιξε καταλυτικό ρόλο προβάλλοντας ό,τι είχε σχέση με το Φρε.

Όλα γίνονταν από εδώ;

Ναι. Μας έστελναν το υλικό από κάτω και εμείς το φτιάχναμε. Η πρώτη λοιπόν, ας το πούμε, επιτυχία ήταν η έκδοση της εφημερίδας μας. Στη συνέχεια αφού περάσαν 2-3 χρόνια μπήκαμε σε προβληματισμούς. Το 83' γίνομαι εγώ πρόεδρος και ένα από τα ζητήματα που έβαλα στο τραπέζι και έγινε αποδεκτό ήταν η δημιουργία του χορευτικού, διότι με το χορευτικό εμείς εξασφαλίσαμε την μακροήμερευση του συλλόγου. Πέραν του ότι έδινες την ευκαιρία στα παιδιά να μάθουν την παράδοση, «αναγκαστικά» οι γονείς των παιδιών φέρνανε κόσμο (συγγενείς, φίλους κ.λ.π). Τότε που το δημοσιεύσαμε για πρώτη φορά στην εφημερίδα μαζεύτηκαν τσίμα-τσίμα 50 παιδιά, το οποίο σημαίνει ότι αυτό κάλυπτε μία ανάγκη. Σήμαινε δηλαδή ότι οι γονείς θέλανε να μάθουν τα παιδιά τους χορό καθώς όλο αυτό έγινε χωρίς καμία πίεση και η ανταπόκριση του κόσμου ήταν μεγαλύτερη των προσδοκιών μας. Οπότε από το 83' και μετά έχουμε το χορευτικό.

Ποιος το ανέλαβε;

Το ανέλαβε ένας φοιτητής από το Ρέθυμνο. Τώρα μου διαφεύγει το όνομά του αλλά θα το δω μετά στο αρχείο μου (στη συνέχεια το θυμήθηκε χωρίς τη βοήθεια του αρχείου του).

Από το Ρέθυμνο; Είχε κάποια σχέση με το Φρε;

Το Ρέθυμνο να έχεις υπόψιν σου πως έχει πάντα παράδοση στα γράμματα και στο χορό. Πάρα πολλά παιδιά λοιπόν από το Ρέθυμνο ξέρανε καλά από χορό. Δεν θυμάμαι ακριβώς πως προέκυψε και τον βρήκαμε αλλά αυτός έκανε τον χορό τα πρώτα 2 χρόνια μέχρι που ήρθε ο πατέρας σου. Η ουσία είναι πως από αυτήν την πρωτοβουλία εξασφαλίστηκε η μακροήμερευση του συλλόγου καθώς σήμερα μου έρχονται παιδιά που μάθαιναν τότε χορό στον σύλλογο, τα οποία πλέον έχουν

γίνει γονείς και φέρνουν τα δικά τους παιδιά για να μπουν και αυτά σε αυτή τη διαδικασία. Μέχρι σήμερα μπορεί να έχουν περάσει από το σύλλογο περισσότερα από 200 παιδιά. Αν τους μαζεύαμε όλους αυτούς στις χοροεσπερίδες δεν θα είχαμε κανένα πρόβλημα (σχολιάζει σαρκαστικά). Άρα μέχρι τώρα έχουμε την εφημερίδα και το χορευτικό. Άλλη μία δράση του συλλόγου είναι η ημερήσια εκδρομή που κάνουμε κάθε χρόνο με παραδοσιακό τρόπο, στην οποία νομίζω πως δεν έχεις έρθει ποτέ.

Αυτήν που μαγειρεύουν στην εξοχή;

Ναι. Αυτή η εκδρομή με τον παραδοσιακό τρόπο προέκυψε και αυτή από ανάγκη. Πριν από αυτή πηγαίναμε στην Αράχωβα, στους Δελφούς και σε άλλα μέρη αλλά δεν υπήρξε η πολυτέλεια να πάμε να φάμε με την ησυχία μας (από άποψη χρόνου), καθώς ο ταβερνιάρης θέλει να σε ξεπετάξει για να βάλει άλλες παρέες στα τραπέζια. Στο μεταξύ γίνεται προφανές ότι τα παράπονα δεν τα άκουγε ο ταβερνιάρης, αλλά εγώ στο πούλμαν. Οπότε προβληματίστηκα τότε και κατέθεσα την ιδέα την οποία είχα ακούσει από έναν Ηπειρώτη στον επαγγελματικό μου χώρο. Μου είχε πει πως κάθε 15 Αύγουστο κάνανε μεγάλα πανηγύρια στην πλατεία του χωριού. Αυτό μου έδωσε το ερέθισμα και είπα, πρώτον, γιατί να μην το κάνουμε και εμείς αυτό στον Φρε και δεύτερον γιατί να μην το κάνουμε και εμείς εδώ στην Αθήνα σαν μία ολοήμερη εκδρομή με φαγητό και χορό. Πήγαμε λοιπόν πρώτη εκδρομή, με αυτόν τον χαρακτήρα, στην Πάρνηθα, όπου μαγειρέψαμε εκεί, στήσαμε το καζάνι, βράσαμε το κρέας, φτιάξαμε το πιλάφι και μετά αφού σερβίραμε και έφαγε ο κόσμος με τη λύρα περάσαμε τέλεια. Ο κόσμος τρελάθηκε γιατί όλη η εκδήλωση ήταν στα χέρια μας πλέον, άρα δεν υπήρχε περίπτωση να μείνει κανείς με παράπονο. Και τρώγανε παραπάνω, και βλέπανε τη διαδικασία η οποία γινόταν σε ωραία ατμόσφαιρα, γύρω από το καζάνι, με αστεία, ιστορίες κ.λ.π. Έτσι θεωρούμε και αυτή την δράση του συλλόγου σαν κάτι πολύ σημαντικό καθώς δεν είναι εύκολο, Δημήτρη, να το κάνεις αυτό στην εξοχή, με καρέκλες, τραπέζια, σερβίτσια και φαγητό για όλους σε συνδυασμό με διασκέδαση, μεταφορικά κ.λ.π. Έχει μεγάλο μπελά και για αυτό το λόγο δεν το κάνουμε κάθε χρόνο γιατί θα τα είχαμε «φτύσει», που λέει ο λόγος. Το κάνουμε

κάθε δύο χρόνια προκειμένου να ξεχνάμε την ταλαιπωρία την οποίαν υφιστάμεθα για να το στήσουμε (σχολιάζει με πολύ χιούμορ). Επιλέγουμε πηγές, όπου έχει νερό δηλαδή και πλατάνια και πάμε και καθόμαστε από κάτω. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να πάρεις τα κρέατα, να νοικιάσεις καθίσματα, τραπέζια, να τα στήσεις, να φτιάξεις τα σερβίτσια, να μαγειρέψουν οι μάγειρες, να σερβιριστούν όλοι, μετά να τα μαζέψεις, να επιστρέψεις κ.λ.π. Όπως καταλαβαίνεις έχει μεγάλη βαβούρα και νομίζω πως αυτή τη στιγμή αυτό δεν πρέπει να το κάνει άλλος σύλλογος. Γενικά παρακολουθώ τα πολιτιστικά -παλαιότερα μου στέλνανε πολλές εφημερίδες αλλά πλέον με το κόστος και την οικονομική κρίση σταματήσανε να μου στέλνουνε ή και αρκετές σταματήσανε να εκδίδουν- και από ό,τι έχω δει και έχω ακούσει, έχω καταλήξει σε αυτή τη διαπίστωση. Αυτό το εμπνεύστηκα εν μέρει και από τα παιδικά μου χρόνια κατά τα οποία η παράδοση δεν προέβλεπε στους γάμους και στα βαφτίσια τα γλέντια να γίνονται στα κέντρα, όπως γίνονται σήμερα, αλλά γινόντουσαν στα σπίτια με το φαγοπότι να είναι ευθύνη των οικοδεσποτών. Εκείνα τα χρόνια αν θυμάμαι καλά υπήρχε μόνο ένα κέντρο, το οποίο ήταν στο Πλατάνι, στο οποίο πήγαινε, ας πούμε, η άρχουσα τάξη των Χανίων. Άρα λοιπόν έχουμε το χορευτικό, την εφημερίδα, την εκδρομή και πάμε στη βράβευση των παιδιών την οποία έχεις ζήσει. Είναι μία μορφή ανταμοιβής της νεολαίας, με τους γονείς να αισθάνονται ικανοποίηση και περηφάνεια για τα παιδιά τους που βραβεύονται και που μπαίνουν στην εφημερίδα, ενώ παλιότερα είχαμε και πολύ καλές ομιλίες με καλεσμένους ομιλητές επιπέδου. Τα τελευταία χρόνια επειδή φυλλορρόφησε το κοινό, δεν τολμάμε να φωνάξουμε κανέναν επιφανή γιατί από κάτω θα είναι 20-30 άτομα και είναι ντροπή. Παλαιότερα δηλαδή γινόντουσαν γόνιμες ομιλίες και συζητήσεις. Μάλιστα μία φορά, στριμώξαμε ένα δημοσιογράφο που λεγότανε Πετυχάκης με αφορμή τη συμφωνία του Μάαστριχτ του 1991 η οποία αφορά την δημιουργία και περισσότερο την ολοκλήρωση της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Φωνάξαμε λοιπόν έναν επιφανή δημοσιογράφο ο οποίος είχε ρίζες από τον Φρε, ο οποίος μας έκανε μία ομιλία σχετικά με αυτή τη συμφωνία. Το ακροατήριο από κάτω τον στρίμωξε με την έννοια ότι ζητούσε απαντήσεις. Ο δημοσιογράφος, λειτουργώντας με τη λογική του δημοσιογράφου, μας περιέγραψε την κατάσταση χωρίς να εμβαθύνει στο

ζήτημα, όσον αφορά για παράδειγμα τις συνέπειες της συμφωνίας, με αποτέλεσμα το κοινό από κάτω να τον στριμώξει και τον είχαμε φέρει μάλιστα και σε δύσκολη θέση (περιγράφει γελώντας συμπονετικά για τον Πετυχάκη). Εγώ τουλάχιστον είχα αισθανθεί άσχημα για τον άνθρωπο. Αυτό που θέλω να σου πω είναι πως γινόντουσαν ομιλίες και με ουσιαστικό περιεχόμενο. Πέραν λοιπόν και των βραβεύσεων, άλλη μία δράση είναι ότι κάθε χρόνο πάμε στη Σιάτιστα όπου εκεί έλαβε χώρα ένα ιστορικό γεγονός, κατά το οποίο, κρήτες εθελοντές σε συνεργασία με τους ντόπιους αναχαίτισαν ένα σώμα στρατού. Εν πάση περιπτώσει, εκεί έχουν σκοτωθεί 20 κρητικοί και πάμε κάθε χρόνο και συμμετέχουμε στα απελευθέρια, στις εκδηλώσεις δηλαδή που γίνονται για την απελευθέρωση και τιμούμε έτσι και τους νεκρούς από τον Φρε που έχουμε 2 από εκεί. Κάτι ακόμη που ξέχασα να αναφέρω είναι ότι την δεκαετία του 80' στις εκδηλώσεις του Φρε, όπως εσύ θα θυμάσαι το πανηγύρι της Παναγίας το 15Αύγουστου στο Φρε, τουλάχιστον για 10 συναπτά έτη κάναμε 7ήμερες εκδηλώσεις στο Φρε. Από Κυριακή μέχρι την επόμενη Κυριακή, δηλαδή 8 μέρες, είχαμε καθημερινά εκδηλώσεις με μνημόσυνο πεσόντων, αθλητικούς αγώνες, θέατρο, διαγωνισμό ριζίτικου τραγουδιού, 2ήμερο πανηγύρι και δεν είμαι σίγουρος αν ξεχνάω κάτι. Δηλαδή καλύπταμε ένα δήμερο με τον τίτλο επιστροφή στις ρίζες.

Και αυτό πως σταμάτησε;

Κοίτα να δεις. Είπαμε πως όλα είναι ακμή και παρακμή. Ενώ τη δεκαετία του 80' ήταν γεμάτη η πλατεία του Φρε, σταδιακά οι παλιοί άρχισαν να «φεύγουν». Δεν υπήρχε η ανανέωση που υπήρχε μέχρι τότε. Τώρα δεν γίνονται γάμοι, για παράδειγμα, στο χωριό όπως γινόντουσαν. Δηλαδή δεν ανανεωνόταν ο πληθυσμός του Φρε. Ο πληθυσμός του Φρε φθίνει κάθε μέρα. Αυτό σημαίνει πως τώρα το ακροατήριο είναι λίγο. Πέθαναν και οι παλιοί ριζίτες που ήταν και αυτοί σημαντικοί φορείς και μπορούσες να στηριχτείς πάνω σε αυτούς, και τώρα τα ακροατήρια σταθήκαν κυρίως στα πανηγύρια. Πλέον ψάχνεις έναν επώνυμο τραγουδιστή, π.χ τον Κονταρό, τον Ζερβάκη και επικεντρώνεσαι στο πανηγύρι. Δηλαδή αν προγραμματίσεις τώρα μία ομιλία στο Φρε το θέαμα θα είναι αστείο

με το ακροατήριο να αποτελείται από ελάχιστους για ένα τέτοιο δρώμενο. Όπως σου είπα και πριν, η δεκαετία του 80' ήταν μία δεκαετία προσφοράς. Αυτά όσον αφορά το σύλλογο. Δεν ξέρω αν θέλεις κάτι άλλο να με ρωτήσεις.

Θέλω να σε ρωτήσω για την χορευτική ομάδα κάποια πράγματα. Εσύ όταν δημιουργήθηκε το χορευτικό ήσουν πλέον πρόεδρος. Το επέβλεπες; Πλαισιώσέ μου λίγο τη διαδικασία.

Κοίταξε Δημήτρη, ό,τι και να κάνεις πρέπει να είσαι από πάνω του διότι πρέπει να βλέπεις το παραγόμενο έργο, να το κρίνεις, να το αξιολογείς και να το διορθώνεις. Τα 50 παιδιά λοιπόν που είχαν πρωτοέρθει, ήταν όλα μικρά. Καταλαβαίνεις ότι φέραμε μεγάλη ευθύνη, και ότι αναγκαστικά έπρεπε να είσαι όλη την ώρα από πάνω τους γιατί μπορούσαν να κάνουν οτιδήποτε και να πάθουν οτιδήποτε. Και εκτός από το θέμα ασφάλειας μην ξεχνάς ότι είμαστε και άνθρωποι. Άλλα παιδάκια τα καταφέρνανε, άλλα όχι. Έτσι δημιουργόντουσαν εσωτερικές τριβές. Ο Κώστας λοιπόν, θα θυμηθώ και το επίθετό του, ήταν σε δύσκολη θέση στο να χειριστεί αυτές τις καταστάσεις όντας φοιτητής. Ο Κώστας ο Μαθιουδάκης λοιπόν, θυμήθηκα το όνομά του, συνεργαζόμενος μαζί προλαβαίναμε και εσωτερικές συγκρούσεις. Ποιος θα χορέψει πρώτος Δημήτρη; Αυτό ήταν ένα κλασικό ζήτημα. Η μαμά από κάτω θέλει να δει τον κανακάρη της.

Δηλαδή για να καταλάβω 50 μικρά παιδάκια χόρεψαν όλα μαζί;

Όχι. Εν τέλει μείνανε 24 και χόρεψανε σε 2 12άδες. Βγήκε η μία 12άδα, χόρεψε και όταν τελείωσε ξεντυθήκανε και ντύθηκε η άλλη 12άδα για να βγει να χορέψει και εκείνη.

Και το μάθημα πως γινότανε; Και τα 24 στον ίδιο χώρο;

Ναι. Χωρούσαν, ήταν μεγάλος ο χώρος αν θυμάσαι. Σε κάθε περίπτωση λοιπόν, τα πρώτα 2 χρόνια είχαμε μόνο μικρά, μέχρι που εμφανίστηκε ο πατέρας σου, και όταν ήρθε και ο πατέρας σου είχαν έρθει και κάποιοι άλλοι φοιτητές και δημιουργήθηκε και το μεγάλο. Δηλαδή μετά το 85' είχαμε δύο χορευτικές

ομάδες, τα μικρά και τους μεγάλους. Μετά τον πατέρα σου ήρθε η Μαρία Κλαδάκη η οποία ήταν χορεύτρια σε μας πριν αναλάβει το χορευτικό.

Το μεγάλο πότε σταμάτησε;

Περνάνε οι γενιές. Μία έχουμε και μικρούς και μεγάλους. Την άλλη έχουμε μόνο μικρούς ή μπορεί και μόνο μεγάλους. Τώρα έχουμε θέμα με τα μικρά ενώ έχουμε μεγάλους.

Τώρα δεν έχουμε πολλά μικρά;

Έχουμε πολλά μικρά καθώς όπως σου είπα τα παλιά μικρά μας είναι πλέον γονείς, οι οποίοι φέρουν την εμπειρία του «πως και τι» όσον αφορά το χορευτικό του συλλόγου. Έχουμε όμως ένα πρόβλημα που τότε δεν υπήρχε. Τότε λοιπόν, σχολάγανε οι εργαζόμενοι στις 3 το μεσημέρι και μετά φέρνανε τα παιδιά τους κατευθείαν για μάθημα όσοι δούλευαν και Σάββατα εκτός αν το κάναμε Κυριακή μεσημέρι το μάθημα όπου όλοι ήταν πιο χαλαροί από άποψη υποχρεώσεων. Τότε δεν έφεραν την ίδια εργασιακή ταλαιπωρία, ούτε ήταν τόσο μπουχτισμένοι από τα προβλήματα της καθημερινότητας όπως είναι σήμερα οι γονείς που σχολάνε 6 και 7 η ώρα με αποτέλεσμα την Κυριακή που είναι μοναδική μέρα ξεκούρασης τους να μην μπαίνουν στη διαδικασία να φέρουν το παιδί τους στο μάθημα χορού. Το Σάββατο όταν το βάζουμε και μπορούν και δεν μπορούν γιατί τα παιδιά έχουν και άλλες δραστηριότητες, πιάνο, αθλητικά κ.λ.π. Εν πάση περιπτώσει έχω έναν κατάλογο με 27 παιδιά τα οποία μπορούν να έρθουν στο χορευτικό αλλά έρχονται 5. Ελπίζω τώρα σε έναν μήνα να μαζευτούν 10-12 παιδιά για να γίνει μία ομάδα και για τα μικρά. Τους στρίμωχνα τώρα το καλοκαίρι όταν τους έβλεπα και τους έλεγα «1^η Οκτώβρη θα 'ρθεις στο χορευτικό» (περιγράφει με χιούμορ). Κοίτα να δεις Δημήτρη, δεν γίνεται αλλιώς, διότι είναι μεγάλη πολυτέλεια να πληρώνεις δάσκαλο σήμερα, και ας μην είναι κανονικός μισθός. Να το κάνεις για να κάνει μάθημα σε 5 παιδάκια, είναι και ντροπή. Τέλος πάντων, παρότι οι καιροί είναι αρκετά δύσκολοι, ευελπιστώ ότι θα ανταπεξέλθουμε.

Θέλω να σε ρωτήσω ακόμη κάτι. Θυμάμαι όσο ήμουν στη χορευτική ομάδα του συλλόγου, από μικρούλης μέχρι έφηβος, πως δεν κάναμε μάθημα σε έναν

μόνο χώρο. Εγώ θυμάμαι δύο με τον έναν να είναι στην πλατεία Κλαυθμόνος και τον άλλον να είναι σε μια πολυκατοικία σε ψηλό όροφο. Αυτοί ήταν οι μοναδικοί χώροι που γινόντουσαν μαθήματα; Τους νοικιάζαμε ή ανήκαν στον σύλλογο;

Λοιπόν, κοίταξε να δεις. Ο ψηλός όροφος που είπες είναι των Σφακιανών οι οποίοι τον πρώτο καιρό μας είχαν διαθέσει ευγενώς προσφερόμενοι τον χώρο.

Οι Σφακιανοί που ακριβώς βρίσκονται;

Είναι Ζαλόγγου 11-13 στο κέντρο, Μπενάκη και Ζαλόγγου γωνία. Μετά εμείς, ο σύλλογος, είχαμε γραφεία στη Σταδίου 28. Επειδή εκεί είχε έναν χώρο μεγάλο, τον εκμεταλλευτήκαμε για τα μαθήματα του χορού, όμως το γραφείο το κλείσαμε το 2005 για οικονομικούς λόγους. Έτσι επιστρέψαμε και πάλι στους Σφακιανούς στους οποίους πληρώνουμε κάτι μικροέξοδα, αλλά ουσιαστικά χάρη μας κάνουν και είμαστε υπόχρεοι.

Άρα μόνο αυτοί οι δύο είναι οι χώροι;

Ναι. Μα δεν υπάρχουν χώροι. Εμείς απευθυνθήκαμε στο δήμο Αθηναίων, να μας διαθέσει έναν χώρο να κάνουμε τη δουλειά μας. Δεν θα έπρεπε ο δήμος να έχει κατάλληλους χώρους και να τους διαθέτει σε όσους τον χρειάζονται; Δεν υπάρχει μόνο χώρος για μάθημα χορού αλλά και για να κάνεις εκδηλώσεις. Εμείς κάνουμε τώρα τις εκδηλώσεις στη Στράβωνος 12, στην Κρητική εστία. Ένα τέτοιο αμφιθέατρο λοιπό δεν υπάρχει πουθενά αλλού. Κάποια στιγμή χρησιμοποιήσαμε το πνευματικό κέντρο του δήμου Αθηναίων που είναι στην Ακαδημίας και Σόλωνος. Μας το δώσανε κάποιες χρονιές αλλά τώρα δεν μας το δίνουν. Δηλαδή δεν έχεις επιλογές πάντα με γνώμονα τα χρήματα που μπορείς να διαθέσεις. Θα μπορούσες να πας σε ένα ξενοδοχείο για παράδειγμα, αλλά εκεί σου παίρνουν ένα σωρό λεφτά.

Δηλαδή πλέον ποια είναι η έδρα του συλλόγου;

Πλέον δεν έχει έδρα. Πλέον δεν μπορούμε να διαθέτουμε, γιατί για να νοικιάσεις έναν χώρο ο οποίος να είναι ευπρεπής και άνετος χρειάζεσαι τουλάχιστον 2 κατοστάρικα για το νοίκι και μαζί με τα κοινόχρηστα πάει στα 3, 3 επί 12 μας

κάνει 3.600 ευρώ τον χρόνο, τα οποία δεν τα έχουμε. Μέχρι το 2005 ήμασταν στη Σταδίου 28.

Εσύ πήγαινες καθημερινά στα γραφεία μέχρι τότε;

Όχι. Πηγαίναμε υποχρεωτικά κάθε Πέμπτη και τον πρώτο καιρό είχαμε και Τρίτη. Ερχόντουσαν συγχωριανοί, πίναμε καμιά τσικουδιά, είχαμε και το κυλικείο του κτιρίου στον όροφό μας οπότε μας βόλευε γιατί λέγαμε στον κυρ Μπάμπη να φέρει κάποιον μεζέ. Ήταν βολικά, αλλά το κόστος ήταν τεράστιο γιατί πλέον δεν έχουμε έσοδα από τους χορούς. Πλέον για να σε καλύψει ένα κέντρο, για τη χοροεσπερίδα, ζητάει 18 ευρώ κόστος φαγητού ανά άτομο. Πως θα το βγάλεις;

Παλιά πως έβγαινε;

Παλιά ήταν αλλιώς. Υπήρχαν περιθώρια. Τώρα τα πράγματα είναι πιο στενά.

Και τι κάνετε;

Τους ζητιάνους (απαντάει σαρκαστικά). Τώρα είναι πάρα πολύ δύσκολα. Κάποτε οι άνθρωποι δίνανε στην χοροεσπερίδα 50-100 ευρώ με μεγάλη ευκολία. Τώρα δίνουν ελάχιστοι. Τα περιθώρια επιβίωσης έχουν στενέψει αρκετά. Αυτός ήταν και ο λόγος που τα φύλλα της εφημερίδας από 4 έγιναν 2.

Την εφημερίδα πλέον ποιος την έχει αναλάβει;

Πλέον εγώ είμαι ο εκδότης.

Από πότε;

Από το 2010 και μετά είμαι και εκδότης και πρόεδρος και όλα (σχολιάζει σαρκαστικά). Κοίταξε να δεις Δημήτρη, πλέον έχω μία εμπειρία και δεν είναι δύσκολο, γιατί έχω μπει σε ένα καλούπι. Με βοήθησε και το γεγονός ότι ασχολήθηκα με την ιστορία. Γράφω πολλά πράγματα ιστορικά τα οποία ικανοποιούν και τον ντόπιο. Χωρίς να έχει πολύ μπλα-μπλα και να γίνεται κουραστικό, αναφέρεσαι στον τάδε παππού που είχε ρίζες από τον Φρε που έκανε τις τάδε δράσεις, πολέμησε, έδειξε κ.λ.π. Να σκεφτείς ότι προχθές στον Φρε ήμουν με μία κυρία η οποία μου είπε πως η μάνα της είχε κάνει 12 παιδιά και είχε

συμμετάσχει στην έκταση της Θεσσαλονίκης πριν το 40'. Ανέλαβα λοιπόν να ψάξω αυτό το κομμάτι και να το γράψω στην επόμενη εφημερίδα. Γιατί μία γυναίκα με 12 παιδιά Δημήτρη, πως να συμμετάσχει σε κάτι τέτοιο; Πρέπει να ήταν πολύ δυναμική γυναίκα.

Δώδεκα παιδιά;

Ναι 12 παιδιά, αν και ζήσανε εν τέλει τα 9. Και για να ξέρεις αυτή έκανε κουκούλια. Αυτή λοιπόν, έτρεφε μεταξοσκώλυκες, έφτιαχνε το νήμα, είχε 12 παιδιά, πολέμησε κ.λ.π. Άρα και εγώ έχω ερεθίσματα για να ψάξω να βρω πράγματα και να ικανοποιήσω και το αναγνωστικό κοινό.

Κάτι τελευταίο για το χορευτικό. Εσύ με το δάσκαλο τι συνεννόηση έκανες; Πόσες φορές τη βδομάδα γινόταν το μάθημα; Πόσο διαρκούσε το μάθημα;

Εγώ λοιπόν είχα την υποχρέωση πρώτα να βρω το δάσκαλο, μετά τα παιδιά και αφού τα είχα αυτά να επιβλέπω την ομαλή διαδικασία γιατί τριβές υπάρχουν πάντα. Μπορεί ο δάσκαλος να έλεγε σε κάποιον μία κουβέντα και να γινόταν σίριαλ. Άνθρωποι είμαστε. Κάποιοι το δέχονται, άλλοι δεν το δέχονται και προσβάλλονται. Άρα η παρουσία μου ήταν υποχρεωτική σε όλο το μάθημα. Το μάθημα ήταν 2-3 ώρες, μία φορά τη βδομάδα. Εμένα ο ρόλος μου ήταν περισσότερο «πυροσβεστικός», προλαβαίνοντας ανεπιθύμητες καταστάσεις. Αν αφήσεις τα παιδιά, κάποια στιγμή μπορεί να αδιαφορήσουν, να τσακωθούν κ.λ.π. Σε κάθε περίπτωση το χορευτικό είναι η μόνη μας ελπίδα για επιβίωση.

Στο καταστατικό αναγράφονται οι στόχοι;

Αναγράφονται πολλοί στόχοι.

Όσον αφορά το χορευτικό εννοώ. Ο στόχος του ποιός είναι; Να μάθουμε κρητικό χορό; Η παράσταση μόνο;

Θεωρητικά είναι πολλοί οι στόχοι. Και το τραγούδι και η μουσική είναι μέσα θεωρητικά καθώς όπως σου είπα εγώ σαν παιδί πιο πολλά ερεθίσματα ακουστικά είχα, παρά κινητικά. Το τραγούδι βέβαια είναι δύσκολο, τουλάχιστον έτσι όπως το έζησα εγώ. Βέβαια επί του πρακτέου έχουμε επικεντρωθεί μόνο στο χορευτικό κομμάτι, μαθαίνοντας τους χορούς του νησιού. Κανονικά το τραγούδι και ο χορός

όμως είναι ένα πακέτο. Θα σου πω και κάτι το οποίο ξέχασα να σου πω. Σου είπα ότι τραγουδάγανε στα χωράφια οι βοσκοί. Μάλλον για να είμαι ακριβής λέγανε μαντινάδες. Τραγουδούσαν όμως και τον «ερωτόκριτο». Υπήρχαν βοσκοί που τον ήξεραν όλο απ' έξω.

Όλο; Είναι πολύ μεγάλο.

Τεράστιος είναι (να σημειωθεί εδώ ότι έχει 10.012 στίχους ολόκληρος ο «ερωτόκριτος»). Και ο πατέρας μου τον ήξερε όλον και το θλιβερό είναι ότι δεν μπήκα ποτέ στη διαδικασία να τον μαγνητοφωνήσω. Ενώ έχω μαγνητοφωνήσει όλους τους συγχωριανούς σε διάφορες δουλειές που έχει χρειαστεί, δεν έβαλα τον πατέρα μου να μου πει τον «ερωτόκριτο». Έλεγα ότι είναι πολύ μεγάλο, αδιαφόρησα και έχασα το καλύτερο (χτύπησε ελαφρά το τραπέζι με το χέρι του όντας απογοητευμένος από τον εαυτό του).

8.3. Πληροφορίες για την ιστορία του πολιτιστικού συλλόγου Φρεδιανών Αττικής

Στη συνέχεια θα ακολουθήσει μία σύντομη ενημέρωση σχετικά με την ιστορία του συλλόγου όπως αυτή μου παρατέθηκε από τον πρόεδρο του, Μανώλη Μακρινδάκη η οποία έχει διαμορφωθεί με αφορμή την επέτειο των 40 χρόνων ζωής του συλλόγου, η οποία έλαβε χώρα τον περασμένο Νοέμβριο του 2018.

« Η ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΡΙΑ »

ΦΡΕΣ : ο γενέθλιος τόπος, η ρίζα μας



Εικόνα 8.1: Πανοραμική φωτογραφία του Φρε (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακρινδάκη)

Σαν θες να δεις και να χαρείς όμορφους κι' αντρειωμένους
άμε στον Αποκόρωνα στου Φρε, τσ' Ευαγγελίστρας
όπου συχνάζουν τα χωριά τα πάνω και τα κάτω
να δεις κοντούς για τ'άρματα, μακρούς για τα μαχαίρια
να δεις κοπέλες όμορφες.....

Από τον πανέμορφο αυτό τόπο, φωλιασμένο στη ρίζα της Μαδάρας, που όμως υστερεί σε παραγωγικούς πόρους, ξενιτεύτηκαν αμέσως μετά την κατοχή και τον εμφύλιο πολλοί συγχωριανοί μας σε αναζήτηση μιας καλύτερης τύχης. Η Αθήνα ήταν η μεγάλη και ανοιχτή αγκαλιά, όπου βρήκαν δουλειά και κούρνιασαν. Εδώ βρήκαν ψωμί, εδώ στέριωσαν, εδώ έκαμαν οικογένειες. Όμως ο νους και η καρδιά τους ήταν αλλού, στα χώματα που γεννήθηκαν, στους χώρους που έπαιξαν και μεγάλωσαν, στου Κολοκύθη, στους Κολύμπους, στη Μαδάρα και στα κατωμέρια. Αυτό το κενό που ένιωθαν στην μεγαλούπολη όπου ζούσαν πλέον, κενό καρδιάς θα το λέγαμε, ήρθε να καλύψει ο σύλλογος Φρεδιανών Αθήνας.

Το σωματείο με την επωνυμία Εκπολιτιστικός σύλλογος Φρεδιανών Η ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΡΙΑ συστάθηκε στην Αθήνα και πήρε έγκριση λειτουργίας από το Πρωτοδικείο με αριθμό 1203/1978. Την πρωτοβουλία για την ίδρυση του συλλόγου είχαν πολλοί φιλοπρόοδοι Φρεδιανοί που ζούσαν στο λεκανοπέδιο της

Αττικής, με μπροστάρηδες το γιατρό Ανδρέα Πριγκηπάκη, το συνταξιούχο του δημοσίου Μάρκο Γιαννουλάκη και τον αστυνομικό Λευτέρη Καλογεράκη.



Εικόνα 8.2: Ο γιατρός Ανδρέας Ν. Πριγκηπάκης. Γεννήθηκε το 1897 και απεβίωσε το 1986 (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)



Εικόνα 8.3: Ο δωρητής Μάρκος Ι. Γιαννουλάκης. Γεννήθηκε το 1906 και απεβίωσε το 1993 (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)



Εικόνα 8.4: *Ο πρώτος πρόεδρος του συλλόγου Λευτέρης Καλογεράκης. Γεννήθηκε το 1931 και απεβίωσε το 2012 (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)*

Η πρώτη συνάντηση έγινε στο φιλόξενο σπίτι του Μάρκου και της Αργυρώς Γιαννουλάκη τον Μάιο του 1977. Εκεί ρίχτηκε η ιδέα, εκεί μπήκαν οι βάσεις για τη σύσταση του σωματείου, εκεί λίγο καιρό μετά υπογράφηκε η ιδρυτική πράξη. Οι απόδημοι Φρεδιανοί ενθουσιάστηκαν στο άκουσμα της είδησης και πρόθυμα ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα για συμμετοχή.



Εικόνα 8.5: Το πρώτο διοικητικό συμβούλιο του ΕΣΦΕ κατά τη συγκρότησή του σε σώμα στο γραφείο του δικηγόρου Ρούσσου Μπουρμπάκη. Από αριστερά ο πρώτος πρόεδρος Ελευθέριος Καλογεράκης, ο φιλοξενών δικηγόρος, ο αντιπρόεδρος Άρης Οικονομόπουλος, ο ταμίας Γεώργιος Τζουστάκης, η Αθηνά Βολουδάκη, η Μαρία Σπαντιδάκη, ο Ιωάννης Ζουλάκης, ο Δημήτριος Μπουρδαντωνάκης, ο Ενάγγελος Θωμαδάκης και ο γενικός γραμματέας Εμμανουήλ Μακριδάκης.
(Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

Οι πρώτες εκλογές έγιναν στις 26-11-1978 και το διοικητικό συμβούλιο που εκλέχθηκε πήρε δύο σημαντικές αποφάσεις, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για μια δημιουργική και γόνιμη πορεία. Η πρώτη αφορούσε την έκδοση της εφημερίδας «Η ΦΩΝΗ ΤΩΝ ΦΡΕΔΙΑΝΩΝ», που θα συσπείρωνε τους απόδημους, θα συνέβαλε στην ανάπτυξη και διατήρηση των δεσμών κοινής καταγωγής και θα διατηρούσε τα ήθη και τα έθιμα της Κρήτης.



Εικόνα 8.6: Ο δημοσιογράφος Πάρις Σ. Κελαϊδής (1931-2010), διευθυντής της εφημερίδας του συλλόγου από το 1978 μέχρι το 2008, που έπαιξε σημαντικό ρόλο στα Φρεδιανά δρώμενα (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

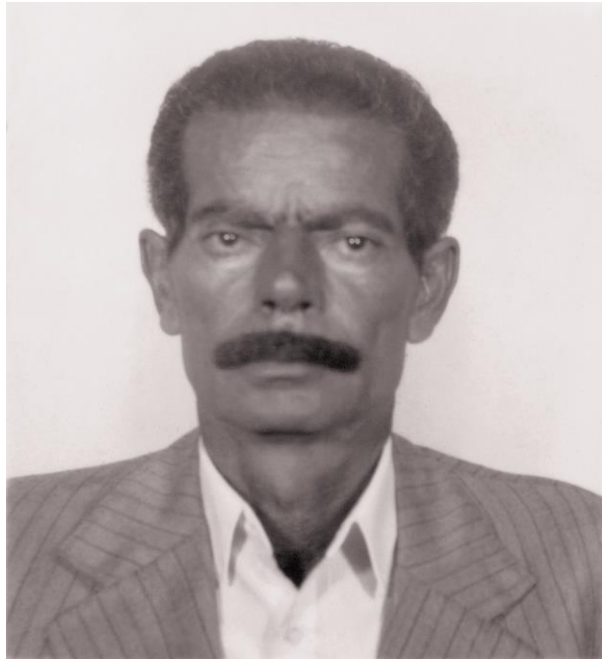
Η δεύτερη αφορούσε στην καθιέρωση βραβείων επιμελείας σε όλα τα στάδια της εκπαίδευσης (δημοτικό, γυμνάσιο, Λύκειο, ανώτατες σχολές) με στόχο την ενίσχυση της νεολαίας μας και την επιβράβευση των προσπαθειών της. Για το σκοπό αυτό θεσπίστηκαν σημαντικά χρηματικά βραβεία.

Η ανταπόκριση του Φρεδιανού στοιχείου της Αττικής ήταν τόσο έντονη και οι προσδοκίες που δημιουργήθηκαν τόσο μεγάλες, που αμέσως τέθηκαν οι βάσεις για μεγαλεπήβολα σχέδια όπως η δημιουργία ηρώου, πινακοθήκης, πνευματικού κέντρου, γηπέδου κ.λ.π. Η καθολική συμπαράσταση των αποδήμων Φρεδιανών, η άμεση συμπαράταξη των ντόπιων Φρεδιανών με επικεφαλής τον φιλοπρόοδο πρόεδρο της Κοινότητας Φρε Κώστα Γιαννούλη και η δημιουργία του συλλόγου Φρεδιανών Χανίων που έγινε δύο χρόνια αργότερα, ήταν τα υλικά εκείνα που έδωσαν τη δυνατότητα στο χωριό μας να μεγαλουργήσει. Το αποκορύφωμα της

άψογης συνεργασίας όλων των φορέων του χωριού ήταν η καθιέρωση επταήμερων πολιτιστικών εκδηλώσεων με τον τίτλο-σύνθημα «ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΙΣ ΡΙΖΕΣ», που περιελάμβαναν αθλητικούς αγώνες, προβολές ταινιών, θεατρικές παραστάσεις, διαγωνισμό ριζίτικου τραγουδιού και κρητικό πανηγύρι.



Εικόνα 8.7: Η πρώτη και σημαδιακή συνάντηση ντόπιων και αποδήμων Φρεδιανών έγινε στο Φρε στις 15-8-1979. Τότε τέθηκαν οι βάσεις για μια δημιουργική πορεία και συνεργασία (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)



Εικόνα 8.8: Ο αναμορφωτής του σύγχρονου Φρε, Κωστής Γιαννούλης (1935-1996) και πρόεδρος της κοινότητας Φρε στο διάστημα 1978-1990 (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακρινδάκη)



Εικόνα 8.9: Οι Ριζίτες του καλλιτεχνικού ομίλου «ο Αποκόρωνας», σε μια από τις εκδηλώσεις στην πλατεία του Φρε (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακρινδάκη)

Τα αποτελέσματα της αгаστικής συνεργασίας και η διάθεση προσφοράς που δημιουργήθηκε με τα συνεχή δημοσιεύματα της εφημερίδας μας, που έπαιξε και παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στα πεπραγμένα του χωριού θα αναφερθούν στη συνέχεια. Αρχικά πραγματοποιήθηκε η δημιουργία του Ηρώου από το Δημήτρη Καλαμάρα και η κάλυψη της δαπάνης από τον Κώστα Μπουρμπάκη και η κατασκευή μαρμάρινων πλακών με τα ονόματα των Φρεδιανών που θυσιάστηκαν για τη χιλιάκριβη λευτεριά.



Εικόνα 8.10: Το Ηρώο (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

Κατά δεύτερον έλαβε χώρα η δημιουργία του Κέντρου Τέχνης και Πολιτισμού από τον Μάρκο και την Αργυρώ Γιαννουλάκη, που στέγασε μια πλούσια πινακοθήκη προσφορά του ζευγαριού.



Εικόνα 8.11: Το κέντρο τέχνης και πολιτισμού, προσφορά των Μάρκου και Αργυρώς Γιαννουλάκη, που στεγάζει την πινακοθήκη του χωριού, με πίνακες των παραπάνω δωρητών (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

Τρίτον, έγινε η κατασκευή του Αγροτικού Ιατρείου, δωρεά των αδελφών Γιαννούλη.



Εικόνα 8.12: Το αγροτικό Ιατρείο (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

Στα παραπάνω επιτεύγματα ο σύλλογος είχε καθοριστικό ρόλο, όπως στην περίπτωση του ηρώου, ή συμπαραστάθηκε ενεργά, όπου του ζητήθηκε η γνώμη και η βοήθεια του.

Μετά την πρώτη, πολύ δημιουργική και αρκετά γόνιμη δεκαετία 1978-1988, η δράση του συλλόγου συνεχίζεται σε πολλά επίπεδα με κύριο στόχο την επίλυση των προβλημάτων του Φρε και πάνω από όλα την προβολή και την επιβίωσή του. Για να το πετύχουμε αυτό συνεργαστήκαμε και συνεργαζόμαστε στενά τόσο με την κοινότητα Φρε παλαιότερα, με το Δήμο Φρε στη συνέχεια και το Δήμο Αποκορώνου σήμερα, όσο και με τον αδελφό σύλλογο των Φρεδιανών Χανίων. Αποτέλεσμα της κοινής μας προσπάθειας και του μεγάλου αγώνα που ο καθένας από το δικό του μετερίζι κάνει, είναι η εμπλουτισμένη έκδοση της εφημερίδας, που καλύπτει κάθε δραστηριότητα του Φρεδιανού στοιχείου και προβάλλει, επαινεί ή καταδικάζει οτιδήποτε αφορά το γενέθλιο τόπο.

Άλλες πετυχημένες πρωτοβουλίες είναι η δημιουργία μουσείου στο χωριό με κύρια εκθέματα τη σημαία του Διγενή, τις επωμίδες του συνταγματάρχη Κων/νου Βεστάρχη, τη σφραγίδα της επαναστατικής συνέλευσης του 1878, τα γενεαλογικά δέντρα των 96 οικογενειών του Φρε, τις φωτογραφίες των πεσόντων στους πολέμους κ.τ.λ. Ακόμη ο σύλλογος κάλυψε τη δαπάνη κατασκευής του γλυπτού που τοποθετήθηκε στο Λουτρό, όπου αποτυπώθηκε με τον καλύτερο τρόπο το δράμα του παπά-Τετέλη.



Εικόνα 8.13: Γλυπτό που απεικονίζει το δράμα του παπά-Τετέλη (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακρινδάκη)

Επίσης είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στην απόφαση και τοποθέτηση, στο χώρο του ηρώου, των προτομών Σταύρου Κελαϊδή, Κων/νου Διγενάκη και Κωστή Λαγουμιτζάκη (για τους δύο τελευταίους κάλυψε τις δαπάνες κατασκευής των προτομών).



Εικόνα 8.14: Οι προτομές στο χώρο του ηρώου. Από αριστερά Κωνσταντίνος Λαγουμιτζάκης, Σταύρος Κελαϊδής και Κων/νος Διγενάκης (Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

Με τις προτομές και τη δημιουργία του ηρώου παλαιότερα απέτισε με τον καλύτερο τρόπο τον οφειλόμενο φόρο τιμής στους προγόνους, που στο διάβα του χρόνου αγωνίστηκαν για την τιμή και την επιβίωση της φυλής μας. Στη συνέχεια θα παρατεθούν οι εκδηλώσεις του συλλόγου που ξεχωρίζουν κάθε χρόνο. Αρχικά ο αποκριάτικος χορός, που έχει σαν βασικό του στόχο τη διασκέδαση των μελών και των φίλων του συλλόγου. Οι χοροεσπερίδες αυτές είναι συχνά εντυπωσιακές και δίνουν την ευκαιρία στα χορευτικά συγκροτήματα μας να δείχνουν την πρόοδο που κάνουν από χρονιά σε χρονιά. Ακόμη είναι μια σημαντική πηγή άντλησης εσόδων για τη χρηματοδότηση των δραστηριοτήτων μας.

Στην συνέχεια ακολουθεί παραδοσιακή εκδρομή. Κάθε δύο χρόνια ο σύλλογος οργανώνει εκδρομή σε επιλεγμένα μέρη γύρω από την Αθήνα, όπου γίνεται γλέντι με καθαρά παραδοσιακό τρόπο (τα κρέατα, οι μάγειροι, τα καζάνια έρχονται από το χωριό και η ετοιμασία του βραστού και του πιλαφιού γίνονται στην ύπαιθρο). Σε αυτές τις εκδρομές έχουμε την ευκαιρία να γνωρίζουμε όμορφες γωνιές της πατρίδας μας και να αποκτούμε νέους φίλους.



Εικόνα 8.15: Οι μάγειροι Παύλος Καραμπαντελάκης και Νικόλαος Τζιτζικαλάκης ετοιμάζουν το πιλάφι στη θέση «ΜΟΛΑ» της Πάρνηθας, στις 20-6-1983(Πηγή: προσωπικό αρχείο του Μανώλη Μακριδάκη)

Ακολουθεί η βράβευση των φοιτητών. Μετά την καθιέρωση των υποτροφιών στη μνήμη Αθηνάς Βολουδάκη, ο σύλλογος συνεχίζει να βραβεύει σε ξεχωριστή τελετή τους φοιτητές που πετυχαίνουν κάθε χρόνο στα ανώτερα και ανώτατα ιδρύματα της χώρας μας, αλλά χωρίς χρηματικά βραβεία. Η εκδήλωση αυτή, που θεωρείται μια από τις κορυφαίες του συλλόγου, γίνεται συνήθως το Νοέμβριο και εμπλουτίζεται με ομιλίες με ποικίλο περιεχόμενο (ιστορικό, οικονομικό, επιστημονικό κ.τ.λ).

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθεί η συμμετοχή του συλλόγου στις εκδηλώσεις στη Σιάτιστα καθώς ο σύλλογος συνεργάζεται με την Ομοσπονδία Σωματείων Αποκορώνου στη διοργάνωση κοινών εκδηλώσεων όπως ο εορτασμός της

επετείου της μάχης της Σιάτιστας, που έγινε στις 4-11-1912 και στην οποία έπεσαν δύο Φρεδιανοί, ο Γιάννης Ανδρουλάκης και ο Γιώργης Καγιαννάκης.