

קבוצתה של רות זיו-אייל
במופע בחצר בנוה-צדק
Ruth Ziv-Eyal's group in an
out-of-doors performance
at Neve-Tzedek

אמנים מובילים בתחומי המוסיקה והאמנות החזותית; היצירות האוטוביוגרפיות בסגנון תיאטרון-המחול של אמנים רבים, העיוות המודע של אוצר התנועות הקלאסי על ידי קארול ארמיטז' (KAROLE ARMITAGE), העלייה המטאורית של מרק מוריס ולאחרונה ההשפעה הבולטת – אם כי לעיתים ללא הבנה אמיתית – של אמנותה של פינה באוש מצד אחד, וה- BUTOH היפני מצד שני.

כפי שניסחו זאת בבהירות רבה מארגני כינוס זה של מבקרי-מחול: "העיקרון של 'אמירת לא!' נודעת לו חשיבות רבה בתולדות המחול המודרני. אם כי השאלה לאן פני המחול המודרני פתוחה לדיון רחב, אין ספק שהשאלה מהיכן הוא בא חייבת להתייחס ל"חסרה מילה באנגלית)" ולמניפסט 'הלא' של איוון ריינר משנת 1965: 'לא לתצוגות ראווה, לא לויטואזיקה, לא לקסם ולאשליה [הבימתית]... לא לפיתוי הצופה על ידי גחמות האמן המופיע, לא למוזרויות, לא לרצון לרגש ולהתרגש", כפי שכתבה איוון ריינר בהצהרה, שתחמה את השטח החדש אז של המחול המודרני.

אין ספק, שדברים אלה הגדירו את מה שאנו רגילים להבין תחת הכותרת של

מאת רוג'ר קופלנד

פרופ' קופלנד הוא מרצה לתולדות המחול ולאסתטיקה ב"אוברלין קולג'", אוהיו, ארה"ב; להלן תמצית דבריו, כפי שהושמעו בכנס התאחדות מבקרי המחול בארה"ב, שהתקיים בסן-פרנסיסקו בשנת 1990.

אין זו משימה קלה לעשות צדק עם הפנורמה הענקית של המחול, ב"תקופת ג'אדסון" של שנות ה-60' (1), דרך נסיונותיה של טווילה תארפ (TWYLA THARP) לאחד את הבאלט הקלאסי עם שפת התנועה היום-יומית בשנות ה-70, ובשנות ה-80 שיתוף הפעולה ההולך וגובר של טרישה בראון (TRISHA BROWN) עם

הכל משתמשים במונח
"מחול פוסט-מודרני",
אבל מהו באמת תוכנו
של המושג הגמיש הזה?

מעבר לפורמליזם: שלושה עשורים של מחול פוסט-מודרני

המים" (WATER MOTOR - 1978) ליצירה אחת, ניכר בה בהחלט המעבר בין תקופת ג'אדסון לזו שאחריה. ההצבר העיקבי של תנועות בלתי-אישיות, מדוייקות דיוק מתימאטי ממש, שהופסקו בכל פעם בתנועה הרבה פחות "אובייקטיבית", מוזרה במתכוון, החורגת מחוץ למסגרת הצורנית המוגדרת, האישיית יותר.

בשל הסיסמה "מעבר לצורניות", ז.א. לנכונות לקבל את תנועת הרקדנים כמטרה בפני עצמה, שאינה זקוקה לשום "הצדקה", ההסתפקות בתלבשות-עבודה והויתור על תפאורה, הפכה - לצערי - לחטא כבד, בייחוד בחוגים אקדמיים.

כך, למשל, יצירתו ה"עירומה", המבוצעת בבגדי-עבודה, על רקע מסך אחורי שחור, של באלאנשין, "אגון", או ה"TRIO A" של איוון ריינר, המבוצע בבגדי רחוב, כביכול כלאחר יד, וללא תאורה וליווי מוסיקאלי, האהובים עלי, נראו דלים ורזים מדי לבני שנות ה-80.

הנה ציטטה מעיתון ניו-יורקי, בו להקה מבקשת הצעות ליצירות "ללא מלים (כתובות, מושמעות או מושרות); ללא אביזרים, תפאורה, תלבושות בימתיות, ליווי צלילי או מוסיקה". זו דוגמה מובהקת על צד השלילה, המתארת את השינוי שחל באוונגרד המחולי. בימינו ממש קשה למצוא יצירות מאותו סוג המצמצם הכל לתנועה עצמה, שהיה נפוץ אז.

כמובן, השאיפה לחרוג מעבר לפורמאליזם אינה מוגבלת לתחום הקישוט הבימתי. למשל, עבודתו של אליון ניקולאיס, שלמרות העושר הבימתי [של אמצעי תאורה מורכבים והקרנת שקפים] נשארת לעיתים קרובות פורמאלית מאוד, כולה מבנים צורניים בחלל וארכיטקטורה של קבוצות אנשים. השאיפה אל מעבר לצורניות התבטאה בראש וראשונה בהחזרת תפארת אותו מושג כמעט מיושן, "התוכן", לקדמותו. פרשנות עלילתית או

וכיסיים סגנוניים שונים, שאבן תראה כאבן, בטון כבטון ועץ כמו שהוא, שהביאו לויתור על צביעת שטחים והשאררת תמיכות גלויות לעין, מזכירה את ההכרזות נגד אשליה [בימתית] שהשמיעה איוון ריינר. או למשל, את טרישה בראון, שעה שהיא הציבה לעצמה כמטרה לטפס על קירות. היא ביצעה זאת על קירות "מוסיאון ויטני" בניו-יורק בשנת 1971 מבלי להסתיר את האמצעים הטכניים, שאיפשרו לה לבצע זאת. לא מין פיטר פן מעופף, אלא טרישה בראון עצמה.

אבל יש לזכור, שבשנת 1971, שעה שטרישה בראון טיפסה לראשונה על אותם קירות תלולים, הופיעה טווילה תארפ ביצירתה "THE SIX PIECES" (2) יצירה מלאה בתזכורות חביבות לצורות פופולאריות כגון תעלולי מקל הניצוח של ה"מעודדת" [במגרש הספורט], צעדי רקוד הסטפס והנפות הרגליים של נערות "שורת המקלה".

**ציטוט מעיתון ניו-יורקי, בו
להקה מבקשת הצעות
ליצירות "ללא מלים
(כתובות או מושרות), ללא
אביזרים, תפאורה, תלבושות
בימתיות, ליווי צלילי או
מוסיקה"**

ניתן, לדעתי, לחלק את המחול האמריקני הפוסט-מודרני לתקופת ג'אדסון ולמה שבא אחריה. למשל, שעה שטרישה בראון איחדה בשנת 1978 את שלושת יצירותיה, "הצטברות" (ACCUMULATION - 1971), "עם דיבור" (WITH TALKING - 1973) ועם המחול "מונע

"פוסט-מודרני" במחול. עבודותיהם של טרישה בראון, איוון ריינר, לוסינדה צ'ילדס (LUCINDA CHILDS) או דיויד גורדון, כולם כאחד הם ארגון של תנועות רגילות, יום-יומיות, שאינן דורשות מיומנות טכנית-וירטואוזית, פסוקי תנועה המבוצעים לעיתים ללא ליווי מוסיקאלי, ללא תאורה בימתית אלא באור-עבודה ומעט מאוד קישוטים תיאטרוניים. תחושת האפוק והעדר הקישוט מציינים את כולם.

הניגודים בין יצירות אלה ליצירותיהם של נציגיו המובהקים של המחול המודרני הצדיקו בהחלט לכנות אותם "פוסט-מודרניים". ללא ספק, ניכרים שינויים מהותיים בין עבודות אלה ומה שמקובל היה לחשוב עליו כעל מחול מודרני, לפחות לשלילתו של מרס קאנינגהם את העקרונות של גראהם והסגנון האקספרסיוניסטי שקדם לו.

אני מוצא הקבלה מעניינת בין דיעותיהם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני לבין דיעותיהם של אדריכלים חדשניים, שאף הם, כדבריו של רוברט שטרן, "מבקשים לחרוג מעבר לתיק"ו של המודרניות העכשווית, על ידי שאיפה נחרצת לשלילת הסמליות, ההפשטה הקיצונית וצימצום האמצעים עד למינימאליזם".

אחת מסיסמאות האדריכלות המודרנית היתה זו, ש"הפונקציה בתפקוד תקבע את הצורה". וזה מזכיר מאוד כמה עבודות של המחול הפוסט-מודרני. למשל את "ריצה עד כלות הנשימה" מאת טום ג'ונסון וקאתי אנקן, שבה התנועה נקבעה בלעדית על ידי המטרה, להכביד על נשימתם של הרקדנים, שעה שהם מדקלמים טקסט העוסק בחוסר אויר לנשימה בשעת ריצה.

גם הסיסמה של האדריכלות החדשה שתבעה "אמת בחומרים", ז.א. שחומרי הבנייה צריכים להיות גלויים ולא מוסתרים תחת קישוטים

פסיכולוגית לתנועות מופשטות נעשתה מותרת, אפילו נדרשת אצל יוצרים רבים.

על מנת להדגים זאת, הנה קטע מהביקורת של דבורה ג'וויט (DEBORAH JOWITT) על מופע של מרס קאנינגהם: "ישוב זה קורה לי, אני יושבת בתיאטרון, ולפתע אני חשה כאוהה מרגרט בספרו של א.מ. פורסטר, המדמיית לעצמה, שעה שהיא מאזינה לסימפונייה מאת בטהובן, תסריט שלם על אודות מיני יצורים זעירים, שדונים, המנסים להשתלט על העולם. ואין זה נחשב לנאה, שעה שמתבוננים בעבודה מאת מרס קאנינגהם (לשקוע בדמיונות). זכור לי, איך הנדנו ראש למקרא ביקורת אחת על 'RAINFOREST' שלו, שנתפרסמה בשנת 1969 ובה נאמר: 'הסיפור הוא, כנראה, על אודות גבר, המנסה לפתות את נערתו של בחור אחר ואחר כך עוד גבר, ה'גונב' את הבחור לעצמו, וכך הלאה'. טיפשי להלביש סיפורים כאלה על עבודה של קאנינגהם, שאמר שוב ושוב, שהתוכן הוא רק התנועה עצמה".

"עכשיו אני יודעת, שגם אם התוכן הוא התנועה עצמה בלבד, תנועה אנושית היא תמיד אקספרסיבית. עצם השקיפות של המחול של קאנינגהם מאפשרת לנו לראות בה מה שנרצה: עלילה חידתית; משחק מורכב של כוחות וצורות; אקט וירטואוזי של אתלטים נועזים או פרוסת חיים".

נראה לי, שסוג זה של השלכה או הפעלה [אלגוריה, מלשון סמל] ועצם הרצון לראות תנועה מופשטת כמייצגת מציאות, הוא סימן ברור של רוח הזמן. ההתנגדות אינה רק ליצירת יצירות מופשטות, אלא אף לפירוש פורמאליסטי של יצירות צורניות קיימות.

אני מאמין, שכל אמנות יש בה הבטים "פוליטיים", ז.א. המתייחסים למצבים שמעבר לתחומי האולפנה. אבל הרקדנים ביצירה הצורנית המובהקת אינם מייצגים מציאות

שהיא מעבר לגופם שלהם. הפורמאליזם הוא למעשה תרגיל בהבחנה, מה באמת מצוי לנגד עינינו. עלינו ללמוד שלא להכניס ליצירות כאלה את מאווינו שלנו, את הביוגרפיה שלנו, את "סדר-היום" (האישי או הפוליטי) שלך לתוך היצירה. כי אין זה "מבחן רורשאך". ואני מאמין, שהצורניות עשויה ללמד אותנו לחרוג מעבר לאני האישי שלנו. כפי שביטא זאת הפילוסוף אורטגה אי גאסט (ORTEGA Y GASSETT) בספרו שכבר היה לקלאסיקה, "הדה-הומניזציה של האמנות": "מהו הקשר בין יפיה של המוסיקה, שהיא משהו המצוי לחלוטין מחוץ לעצמי וכולו בממלכת הצלילים, מה ליופי זה ולתחושה הרכה, הנמסה, של מצב-הרוח שהיא מעוררת בי? האין כאן בלבול יסודי? תחת להנות מהאובייקט האסתטי, אנו נהנים מרגשותינו שלנו".

הרבה מהמחול הפוסט-מודרני היה למעשה פוסט-מחול

אני סבור, שפסוק זה מתאים לתיאור יצירותיהם של כוריאוגרפים כבאלאנשין או ריינר. לדידי, יצירותיו הפורמאליסטיות של באלאנשין מוציאות אותנו לעיתים קרובות מתחום האני הפרטי שלנו, אל מעבר להרגלי המחשבה שלנו.

והנה, כיצד הצדיק באלאנשין את בחירתו במוסיקה מאת אנטון וברן ליצירתו "אפיסודות": "וברן מותיר אותנו חופשיים להתבונן במחול עצמו. שעה שמאזינים למלחינים כגון בטהובן או ברהמס, כל מאזין יש לו בראשו רעיונות משלו והוא מצייר לעצמו

בדמיונו תמונה משלו, המתייחסת למה שהמוסיקה מייצגת עבורו. איך אוכל אני, הכוריאוגרף, לדחוף גוף-אדם רוקד לתוך התמונה, שכבר מצויה במוחו של הצופה? זה פשוט לא עובד. אבל אפשר לעשות זאת במוסיקה של וברן. גם מוצארט וסטרברניסקי כתבו מוסיקה שהיא כמו ורד: אתה יוכל להתפעל ממנה, אבל אינך יכול להחדיר לתוכה את הרגשות שלך".

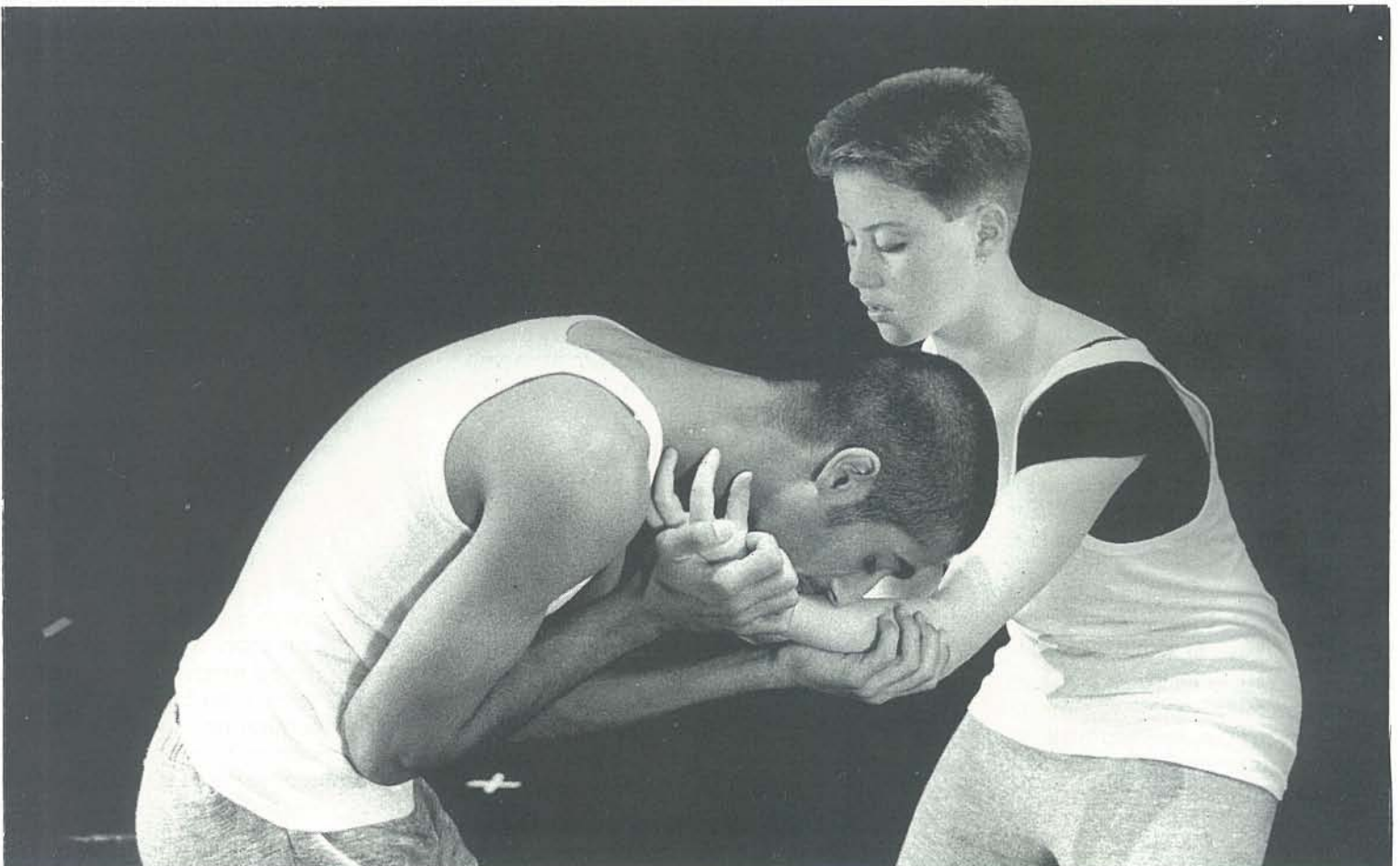
בראיון מפורסם אמר פעם באלאנשין: "אנשים רבים הולכים לתיאטרון, על מנת לחזות בחייהם שלהם, לראות את הנסיון שלהם מוצג על הבימה, ואיננו מאפשרים להם זאת בבאלט". ובאלאנשין ממשיך ומצדיק את הטון ה"קריר", הבלתי אישי של יצירותיו, כשהוא מתווכח עם ההזדהות עם דמויות דראמטיות, הזדהות שלרוב אינה אלא התפלשות ברגשותיך שלך.

יש אנשים הסבורים, שעליך לבכות, כדי שתחוש רגשות. ונניח שאינך עושה כך. אז יאמינו האנשים, שאתה קר ועצור, חסר-לב. לאמיתו של דבר, שעה שאנשים בוכים [בתיאטרון] הם חושבים רק על עצמם. ולכן מוסיקה עצובה או מצבים בימתיים מרגשים מתחברים לפתע עם חיך האישיים וגורמים לך להזיל דמעה.

אף על פי כן, אני תמיד בוכה, שעה שאני רואה את "סרנדה" שלו. נכון שיש מתחת לתנועה ביצירה זו, או ב"אגון" שלו, תת-טקסט עלילתי כלשהו, אבל אני סבור, שהבכי שלי נובע מכך, שרק ביצירות אלה, על בימה זו, חזיון היופי הצורני מגיע אלי בצורה כה אינטנסיבית.

אמר פעם אסתטיקן ידוע: "הבעיה עם יופי אמיתי אינה איך להבין אותו, אלא איך לסבול אותו, כי הוא יפה כל כך".

ההתנגדות העכשווית לצורניות הצרופה נובעת, לדעתי, גם מהנסיגה מאחד ההבטים



"יהיו לאחדים", כוריאוגרפיה: תומר שרעבי; רקדנים: מיה שטרן ותומר שרעבי
"And They Were One", choreog.: Tomer Sharabi; dancers: Maya Stern and Tomer Sharabi
צילום: שוש קורמוש Photo: Shosh Kormush

כרמן רוקדת עם סיגר בפיה



מאץ אק, הכוריאוגרף השוודי, ממשוך בטיפול-השורש הפסיכולוגי שלו בבאלטים מוכרים. אחרי שהכניס את ג'יזל לבית-משוגעים בגרסתו לבאלט הרומנטי בה"א הידיעה והפך את אגם-הברבורים למשהו

המזכיר את לבטי של הנסיך המלט, הגיע תורה של גיבורה מסורתית נוספת לעבור דרך המערבל המרתק של דמיונו: הפעם זו כרמן.

המחול החדש, שבוצע לראשונה על ידי באלט קולברג במאי '92, פותח ביריות-רובה. דון חוסה מוצא להורג על רצח כרמן. כפי שהדבר נרמז באופרה של ביזה ובסיפור הקצר של פרוספר מרימה, ששימש השראה לליברטי האופרה, אימו של דון חוסה גוססת, אי שם בכפר נידח. על הצעיר להחליט בין אימו לעולם הגדול. אגב, ממש כך מציב מאץ אק את הנסיך ב"אגם הברבורים" שלו.

אולי יש בכך יותר משמץ אוטוביוגרפיה. מאץ הוא בנה של בירגיט קולברג, מיסדת ומנהלת להקת באלט קולברג, והוא החליט לא מכבר לעזוב את הלהקה-האם שלו ולא לשמש עוד כמנהלה האמנותי. הוא יהיה מעתה כוריאוגרף "חופשי", בלתי קשור ללהקה מסוימת. (אולי נזכה שוב בזכות זאת לעבודה שלו עם הקיבוצית, המרבה להופיע בשתי עבודות שלו. קשריו האמיצים עם תיאטרון המחול הנדרלנדי בודאי עוד יוגברו).

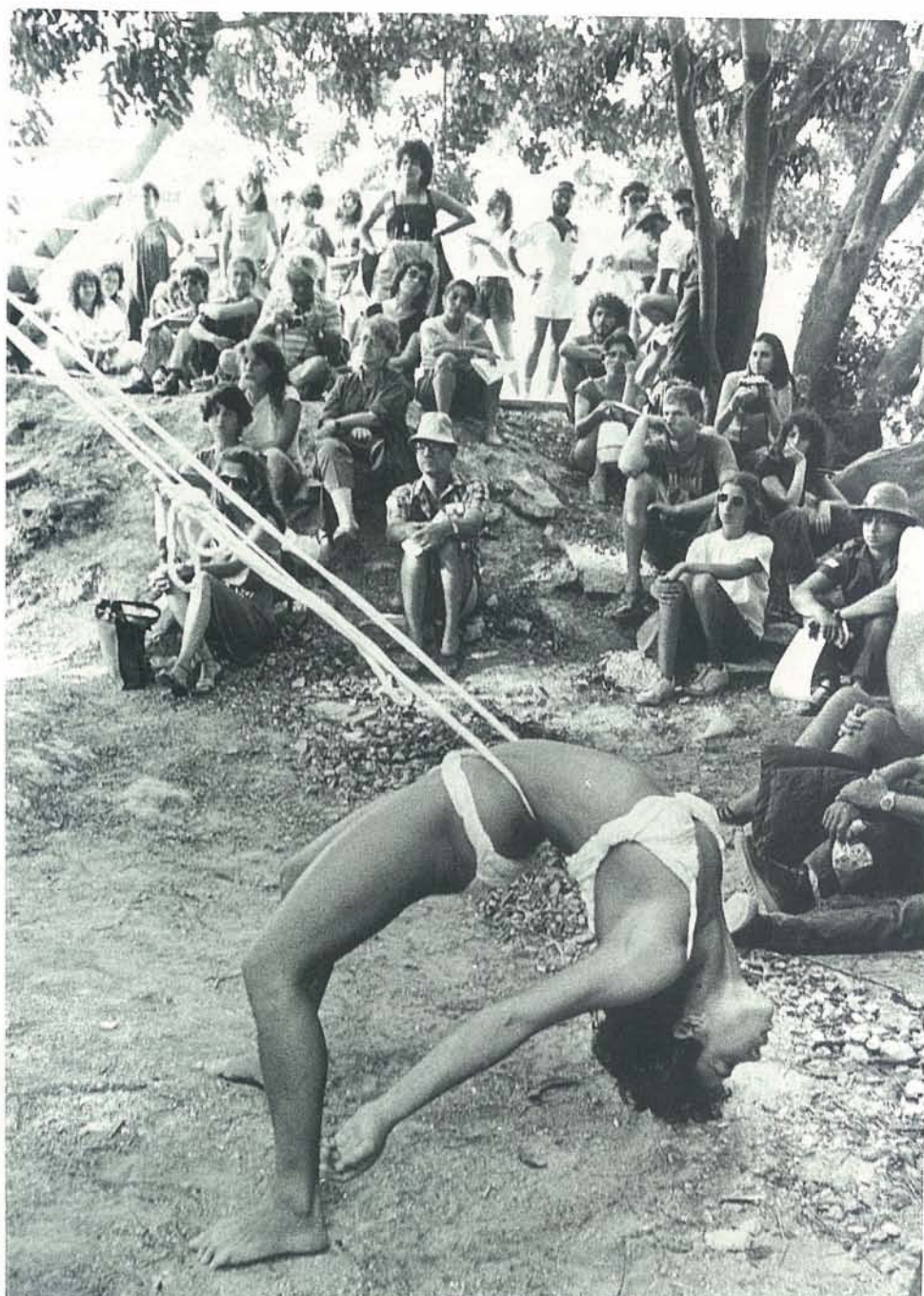
את תפקיד כרמן רוקדת אנה לאגונה, רקדנית נפלאה, אישתו של מאץ בחייהם הפרטיים, כדמות אשה-גבר חזקה, שתלטנית, שסיגר גדול דולק בין שפתייה החושניות. בשיר ה"האבנרה" המפורסם כל כך היא ניצבת בתוך מעגל של גברים, שגם הם מעשנים סיגרים. מצב, המזכיר את ה"בולרו" המפורסם של מוריס בז'אר.

את האריה של הטוריאדור הופך אק לדו-קרב חושני, מיני מאוד, בין כרמן ואסקאמיליו, אותו מעצב הרקדן איבאן אוזלי כ"אישה גורלית ממין זכר" לדעת המבקרת בודיל פרסון.

דון חוסה הוא אצל אק רק נער כפרי תמים, קורבן תאוותה של כרמן. הכוריאוגרף מוסיף לדמויות תפקיד נשי נוסף, שהוא מכנה אותו "M", אות היכולה לייצג גם את המילה "אם" (MADRE), אבל בו בזמן גם את המוות (MUERTE). לדעת המבקרת הכותבת בירחון BALLET INTERNATIONAL, (גליון 92-8/7), מציב הכוריאוגרף סימן שאלה, האם חוסה באמת מאוהב בכרמן עד איבוד השיפוט השפוי, או שזו בעיניו דרך להשתחרר משליטתה של אימו - שהיא גם המוות.

אק משתמש בעיקר בגירסתו של המלחין הרוסי רודיון שצ'דרין, בעלה של מיה פליסצקיה, שלמענה כתב את הסוויטה "כרמן" שלו. לדעת המבקרת מדגיש אק "את המרכיבים המטורפים, השליליים שביצירה, בצורה מוזרה, גרוטסקית ותיאטרלית".

ג.מ.



להקת "תמר" במופע בתל-חי '83
The "Tamar" group performing at Tel-Hai '83

אני סבור, שתנועת המטוטלת לכיוון הנגדי היא פשוט חזרה לאסתטיקה של הוירטואוזיקה. דבר זה ניכר היטב בעבודותיהם האחרונות של יוצרים מינימליסטיים כגון לאורה דין, המוסיפה לעיתים לסיבובים סביב עצמה *chaines en pointe*, והקפיצות השטוחות, המנתרות, של לוסיונה צ'ילדס, שאיפיינו את עבודותיה הישנות, הפכו יותר ויותר ל- *plie arabesques*. ואת כל אלה ניתן לגלות כבר בעבודותיה הראשונות של טווילה תארפ.

1) "כנסיית ג'ודסון" בניו-יורק שימשה מאז ראשית שנות ה-60 מקום בו הופיעו בעבודותיהם הכוריאוגרפים איוון ריינר, סטיב פאקסטון, ג'יימס וארינג, ג'ודית דאן ויתר יוצרי הסגנון, המכונה פוסט-מודרני.

2) על שמו של המלחין Bix Beiderbecker

3) New Wave, סדרות מופעי מחול עכשווי חדיש, המתקיימות באולם ה-Brooklyn Academy of Music, שבניו-יורק.

המובהקים של המינימליזם - מטוהר המדיום. השאיפה להפרדה, לטוהר האמצעים, הגיעה לשיאה באמריקה בשנות ה-60 וה-70. ועצם המונח "טוהר" הפכה לכמעט קללה בחברה הרב-לאומית, מגוונת התרבויות, המלאה עירובים ותערובות, בה אנו חיים. בתחום המחול, השאיפה לטהרת המדיום הביאה לשלילת כל דבר שמחוץ לגוף הרוקד עצמו, אפילו לשלילת המוסיקה. בשנות ה-60 המינימליסטיות כמעט ולא היה שיתוף פעולה בין יוצרים, כי עבודה משותפת משמעותה היתה הכנסת יוצרים מתחומי אמנות אחרים לתוך היצירה המחולית. בניגוד לימינו, בהם שיתוף פעולה שיתוף פעולה שזכה. ב"גל החדש" (3) בו אפשר לראות את טרישה בראון עובדת תוך שיתוף פעולה הדוק עם ציירים כגון רוברט רואשנברג או מוסיקאים כגון לורי אנדרסון או רוברט אשלי, חלק בלתי נפרד מהגישה שלה.

היתה סכנה, שהמינימליזם הקיצוני במחול יביא ל"טיהור עצמי" עד כדי ביטול המחול בכלל. למעשה, הרבה מהמחול הפוסט-מודרני מימי ג'אדסון ואחריו היה למעשה פוסט-מחול. ולכן

German ambassador to Poland was one of the sponsors of the competition and he held a reception to honour the winners, including the Jewish ballerina who was expelled from his country by the Nazi government he represented.

The participants were exponents of many kinds and styles of dance, but they belonged mainly to the expressionist modern dance movement. But there was also a contingent of dancers from Indonesia, who received "special mention", since the judges were at a loss, as to what category they belonged. There were also exponents of classical ballet but they were overshadowed by the many impressive, well-known modern dancers.

The large Polish contingent received only the 6th, 7th and 8th place about which Polish newspapers commented extensively. To balance the delicate relationship between the classical and the modern components and to appease the wounded national feelings of the hosts, a special award for classical dancers (donated by Rolf de Mare) was given to the French ballerina Lycette Darsonval and another to the best Polish participant, Olga Slavka.

The German and Austrian contingent came out with flying colours, which is not surprising, as in those days modern dance was still called 'German dance' by many.

The range of age and artistic maturity between the competitors was very wide. Mature performances by well known artists, such as von Swaine, Chladek, Sorel or soon to become famous, for example Afrika Doering (from Germany) or Bertha Trumpy (from Switzerland) were followed by teenage students, mainly from Poland.

Among the young students participating was Irene Getry, who today lives and still works in Tel-Aviv. She was then 12 years old, the pupil of Viktoria Dulinska, who entered several of her students in the competition. Like most participants, Getry performed three works; a "Viennese Valse" to music by J. Strauss, "Vision" to music by E. Grieg, choreography by one "Devilier", (a name she herself invented, as all three dances were her own creation) and "Signum temporis" to music by I. Gold, the latter described in the program as "an eccentric dance", a familiar term meaning extremely stylized or Cubistic.

Getry's "Signum temporis" ("Under the Sign of the Times") was very well received by the audience. It was a parody of the then fashionable American "Black Bottom", danced to the rhythm of a Charleston. "But I didn't get a prize, because the judges found that though I was only a 12 year old girl, I danced 'like a grown up dancer... In the end I got a doll as a consolation prize."

Irene Getry's chief recollection of the events is the pandemonium and vying for rehearsal time before each performance, which took place twice daily. She remembers how impressed she was by the Polish dancer Paula Nirenska, who "had no remarkable technique, but a very strong stage personality." In her opinion, Ruth Sorel's "Salome", which was very

sensual, was inferior to her other dance, "Mother", which was "very original". There was very little movement in that dance, Ruth stayed most of the time on one spot, in a wide 'second position' and in spite of this limitation succeeded in creating a very moving dance.

The competition, which took place from June 9-16, was initiated and organized by the publisher of the periodical "Muzyka", M. Galinski, under the auspices of the Polish government.

"Due to the competition the contemporary situation of the art of dance was illuminated by powerful lights."

A remarkably large number of Jewish artists participated in the competition. Apart from those already mentioned, there was the very young girl Mussia Daiches, a child prodigy ballerina, who had also performed in Tel-Aviv. She was later arrested by the Germans, interned in a concentration camp, where, after she refused to dance for her captors had her ankles broken by them, to make sure she would never dance again. After the war she went to the U.S.A. and later lived in Israel until her death in 1980. Another was Judith Berg, who is an

The 1930s was a period of international dance congresses and competitions. Apart from those in Paris and Warsaw, there was a similar one held in Vienna in 1934. In Germany, every other year since 1928, a large congress had taken place until the Nazi Minister of Propaganda, Goebbels took over and turned the event into a tool of Fascist indoctrination.

Lewitan summarizes the Warsaw competition in the "Der Tanz", July, 1933 issue: "The entire ambitious program of the competition was realized in a fascinating fashion. The phrase "wenn auch spannend", which he uses is a gentle hint at the turmoil and glitches accompanying the complicated logistics and technical problems of the large gathering. He adds that "due to the competition the contemporary situation of the art of dance was illuminated by powerful lights".

Lewitan's last remark points out what is, after all, the real task and purpose of any artistic competition; not bestowing titles and distributing prizes, but rather providing an opportunity to make the wider public aware of the problems and achievements of contemporary art.

[We wish to thank Judith Berg-Fibich (New York), the "German Dance Archive (Koeln), Jacek Luminiski (Warsaw) and Rosalia Chladek (Vienna) for their help in gathering together the documents concerning the Warsaw Competition of 1933.



Afrika Doering



Olga Slavka



George Groke

expert of Jewish dance and lives in New York with her husband Felix Fibich. (Thanks to her the program and other materials about the Warsaw Competition are now in the archives of the Israel Dance Library in Tel-Aviv).

The list of jurors included many famous names: Rudolf von Laban, Elisabeth Duncan, the younger sister of the pioneer of modern dance, Gertrud Bodenwieser, the then head of the modern dance department of the State Academy in Vienna, Valeria Kratina, Josef Lewitan, Rolf de Mare, (the founder of the "Ballets Suedois"), the dancer Max Terpis and many Polish artists, including stage-director Leon Schiller and composer Aleksander Tansman.