

# **Balanceren tussen Katholieke Kerk en danskunst: De religieuze rol van Lea Daan**

-- Sander Vloebergs --

Op het eerste gezicht lijken de hedendaagse Katholieke Kerk en de danskunst onverzoenbaar. Theologen hebben nauwelijks oog voor de soms diepgaande leer en praktijk van choreografen. De verwrongen relatie tussen dans en Kerk is echter niet absoluut noch onveranderlijk. In de twintigste eeuw waren er namelijk verschillende kruisbestuivingen tussen de christelijke traditie en de opkomende moderne dans. In Vlaanderen werkte choreografe Lea Daan gedurende haar lange carrière samen met de katholieke zuil. Ze gaf les aan katholieke instellingen en werd ingeroepen als bewegingsdeskundige tijdens gemeenschapsvormende massaspektakels en rituele bijeenkomsten. Daans werk biedt een uniek perspectief op de succesvolle kruisbestuiving tussen Kerk en dans en laat toe om een analyse te maken van de mogelijke religieuze rollen die dansers konden innemen binnen de structuren van de Katholieke Kerk. Deze danshistorisch en theologische studie nuanceert de eenzijdige herinnering van de huidige katholieke autoriteiten aan veroordeelde danstaferelen en biedt een kader waarbinnen dans bespreekbaar werd in katholieke middens.

At first sight, the contemporary Catholic Church and the art of dance seem irreconcilable. Theologians have paid little attention to the sometimes profound teachings and practices of choreographers. The distorted relationship between dance and Church is neither absolute nor irreversible. In the twentieth century, there were several cross-pollinations of the Christian tradition and the emerging art of modern dance. In Flanders, choreographer Lea Daan worked with the Catholic organizations throughout her long career. She taught at Catholic institutions and was appointed movement expert for community-building mass spectacles and ritual gatherings. Daan's work offers a unique perspective on the successful cross-fertilization of Church and dance and allows an analysis of the possible religious roles that dancers could fulfill within the structures of the Catholic Church. This dance-historical and theological study nuances the one-sided memory of the current Catholic authorities of condemned dance scenes and offers a framework within which dance became a topic of discussion in Catholic circles.

De hedendaagse Katholieke Kerk in Vlaanderen lijkt op het eerste gezicht niet veel om dans te geven. Meer zelfs, dans als lichamelijke expressie roept nog steeds wantrouwen op bij kerkelijke autoriteiten die zich de eeuwenoude veroordelingen van het gebruik van dans tijdens christelijke rituelen nog goed lijken te herinneren. Zo veroordeelde de Congregatie voor de Sacramenten in 1975 met het document *La danza nella liturgia* het gebruik van dans in de westerse katholieke eredienst (202-205). *La danza* beroept zich op conciliaire verwerpingen van religieuze dansen, hoewel het document geen concrete voorbeelden geeft van veroordelingen.<sup>1</sup> Een verklaring voor de afkerige houding volgt wel: westerse dans zou te erotisch geladen zijn en al snel uitmonden in profaan entertainment of zelfs vulgariteit. Het dansende lichaam in het Westen kan daarom geen uitdrukking geven aan het sacrale waardoor het onmogelijk kan worden ingezet in de liturgie. *La danza* zorgt ervoor dat dans ook binnen de Vlaamse katholieke context een marginaal fenomeen blijft. Deze veroordeling is nog steeds van kracht aangezien de katholieke autoriteiten tot op heden geen andere richtlijnen hebben gedeeld.

De dansgeschiedenis die door de Congregatie voor de Sacramenten werd geïnterpreteerd als eenduidig en verwerpelijk, is echter niet te herleiden tot een reeks onsuccesvolle liturgische experimenten maar houdt net een dynamiek in die geschreven documenten en tekstspecialisten in dialoog bracht met levende lichamen en choreografen. Danseres en religiewetenschapster Kimerer LaMothe bestudeerde filosofische werken die de koers van de religiestudie sterk bepaalden (“Between Dancing and Writing” xi-xiii; 1-7).<sup>2</sup> Ze toont aan hoe de vermeende objectiviteit van geschreven bronnen ertoe leidde dat dans werd uitgesloten als bron van religieuze kennis. LaMothe streeft ernaar om onderzoek naar religieuze dans opnieuw op de kaart te zetten. Ze meent dat deze historische invulling van de relatie tussen het geschreven woord en het bewegende lichaam onderhevig is aan verandering, hoewel de voorkeur voor het woord de theologie en de religiestudie nog steeds in de ban houdt.

Recent hebben religiewetenschappers zoals Marie en Tony Gaston de aandacht gevestigd op het belang van danshistorische studies voor het onderzoek naar de relatie tussen kunst en religie (181-184). Zij pleiten ervoor om de religieuze rol van de dansers te bestuderen door hen te beschouwen als rituele specialisten en spirituele leidersfiguren. De dansers zijn volgens hen niet enkel uitvoerders van een

bestaande rituele praktijk, maar ze genereren ook nieuwe kennis. In hun overzicht van religieuze danspraktijken in de wereldgodsdiensten staan de auteurs slechts even stil bij de christelijke traditie die volgens hen nauwelijks rituele dansers voortbracht, in vergelijking met bijvoorbeeld Aziatische tradities. Toch openden ook de christelijke kerken hun deuren voor dans, in het bijzonder de moderne dans die tijdens de twintigste eeuw opmars maakte. Danshistorici en theologen hebben daarom nu aandacht voor deze vergeten allianties tussen de pioniers van de moderne dans en de christelijke kerken.<sup>3</sup> Hoewel pioniers zoals Isadora Duncan of Martha Graham vaak een protestantse achtergrond hadden, drong het fenomeen van de moderne dans ook de katholieke traditie binnen. Nochtans zijn studies over katholieke dansers zeldzaam.

In deze bijdrage ga ik in op de carrière en de leer van de Antwerpse choreografe Lea Daan (Paula Gombert, 1906-1995) die de moderne dans introduceerde in katholiek Vlaanderen tijdens het interbellum. Vanaf 1927 reisde Daan verschillende keren naar Duitsland om daar zomercursussen te volgen bij enkele grootmeesters van de Duitse expressiedans, waaronder Kurt Jooss, Albrecht Knust en de danstheoreticus Rudolf von Laban wiens naam gekend was in de Vlaamse kunstwereld. Nadat Daan in 1931 een laatste zomercursus had gevolgd, ontving ze een getuigschrift om Labans dansstelsel te doceren. Daans autoriteit, die ze ontleende aan de omstreden maar invloedrijke figuur van Laban, maakte het mogelijk om de moderne dans te bespreken binnen de intellectuele en artistieke kringen die sterke connecties hadden met de katholieke zuil. Zo kreeg Daan de gelegenheid om choreografieën te maken voor katholieke schoolfeesten en plechtigheden, schreef ze voor het katholieke tijdschrift *Opbouwen*, gaf ze enkele lezingen en onderwees ze ruimte- en bewegingsleer aan katholieke instellingen zoals Studio Herman Teirlinck.

Ik bestudeer Lea Daan als een brugfiguur, niet alleen tussen de Vlaamse en internationale danscontext maar ook tussen de Katholieke Kerk en dans. De persoon van Daan biedt een unieke inkijk in hoe de dynamische interactie tussen dans en religie leidde tot de zorgvuldige constructie van de rol van de danser als religieuze figuur. Daan is geen gekende naam in internationaal danshistorisch onderzoek en haar werk bleef buiten beschouwing in de theologische literatuur.<sup>4</sup> Nochtans wees danshistoricus Staf Vos in zijn studie van Belgische dans in de periode 1890-1940 op de allianties tussen Lea



Afbeelding 1: Bewegingsleer van Lea Daan, Archief van Lea Daan, DD 171, Letterenhuis, Antwerpen. Opschrift achterzijde: "Van links naar rechts: Julienne de Bruyn, Hilde Uytterlinden en Els Cornelissen."

Daan en de katholieke zuil; deze samenwerkingen behoeven nog verder onderzoek (156). Zo zal blijken dat Daans werk een zeldzaam maar fascinerend voorbeeld is van een succesvolle samenwerking tussen dansers en kerkelijke autoriteiten. In deze bijdrage analyseer ik deze samenwerking op basis van tijdschriftartikels die door haar en door enkele katholieke voorstanders van de moderne dans werden geschreven. Ik vul deze analyse aan met materiaal uit Daans archief dat bewaard wordt in Het Letterenhuis (Antwerpen) en dat bestaat uit krantenknipsels, foto's, Daans notities en documenten.<sup>5</sup> Videofragmenten van haar choreografieën worden er niet bewaard, net zomin als documenten die inzicht verschaffen in de eigenlijke inhoud van haar dans- en bewegingsonderricht. Via het beeldarchief van de openbare omroep heb ik interviews kunnen bekijken met Lea Daan en haar leerlingen die zijn opgenomen voor de uitzending *Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950* in de reeks *De dans ontsprongen* op TV2. Deze documenten bieden sporen van Daans danstheorie en levensfilosofie die ze onderwees aan katholieke instellingen. Via een vergelijking met de theologische en liturgische vernieuwingen die plaatsvonden in Vlaanderen tijdens Daans carrière ga ik na welke religieuze rol Daan zich kon aanmeten.

## Het Duitse voorbeeld

De Duitse danstheorie van Laban en zijn discipelen had een grote invloed op het werk en de leer van de jonge Daan. Een vergelijking tussen Daan en haar Duitse collega's laat toe om de contouren van haar unieke Vlaamse positie te schetsen. De Duitse expressiedansers, met Mary Wigman als kopstuk, en hun Amerikaanse peers, zoals Loïe Fuller of Isadora Duncan, hadden immers ingrijpende vernieuwingen geïntroduceerd die hun weg naar de Vlaamse context nog niet hadden gevonden. Ze beproefden het keurslijf van restricties die de heersende sociale orde het lichaam oplegde. Hoewel de dansers in de eerste plaats reageerden tegen de bewegingsbeperkingen die het ballet de dans opdrong, had hun keuze voor losse kledij en vrije lichaamsexpressie ook consequenties voor de godsdienst en de maatschappij, zo stelt theoloog en historicus Helmut Zander (228-231). De moderne dans escaleerde tot een vrijheidsstreven dat leidde tot een eigen levensfilosofie. Meer nog, sommige dansers zoals Isadora Duncan zagen hun lichamen als levende incarnaties van het goddelijke. Dans bood hun de mogelijkheid om hun lichamen

te verkennen en zo religieuze kennis op te doen en uitdrukking te geven aan het transcendente.

Vooraf de rol van de vrouwelijke danser valt op. Zij was diegene die via extase en dans in relatie trad met het goddelijke, zonder enige hulp van (mannelijke) religieuze ambtsbekleders of traditionele teksten en rituelen. Haar lichaam werd een plaats van religieuze ervaring voor zichzelf en voor haar publiek. De danseres kon volgens Zander optreden als “een profeet” (299). Ze stond in verbinding met de kosmos en de vitaliteit van het leven die haar bevrijdden uit de bestaande sociaal-religieuze orde. De religieuze rol van profeet ontregelde namelijk de sociale en kerkelijke orde waarin de vrouw nagenoeg enkel huiselijke taken toebedeeld kreeg. Ze kon die daarom het makkelijkst aannemen in theosofische en non-conformistische geloofsstrekkingen die zich in de marges bevonden van de hoofdstromingen van de Europese religieuze tradities. Vaak waren deze groepen pluralistisch en egalitair.

Volgens kunsthistorica Marty Bax (32-45) vonden de nieuwe ideeën over dans en religie ingang bij Duitse expressionisten en elitaire intellectuele kringen die in de eerste decennia van de vorige eeuw in de ban waren van het occulte. Het occulte staat algemeen gesproken voor de onzichtbare keerzijde van de realiteit die door wetenschap en kunst zichtbaar gemaakt kon worden. De expressionisten en de intelligentsia promootten een zielsopgang en een verkenning van de onzichtbare wereld die verborgen kennis opleverde. Deze kennis mocht enkel met ingewijden gedeeld worden. Bax beschrijft hoe deze theosofische leer bestond uit een coherent systeem dat filosofie en wetenschap combineerde tot een nieuw samengestelde religie die de grenzen van de traditionele religies overschreed. Die leer werd doorgegeven van meester op leerling waardoor er een hiërarchie ontstond waarin de kunstenaars en theosofen de meesters waren. Zij ontvingen openbaringen en gaven vervolgens deze geopenbaarde kennis met mondjesmaat door aan hun discipelen via een methode van geheimhouding. Deze methode doet sterk denken aan de loges van de vrijmetselarij waaraan ook dansers en theosofen deelnamen.

Ook Laban behoorde tot deze loges en hanteerde eenzelfde hiërarchisch systeem en methode van geheimhouding, stelt kunsthistorica Pia Witzmann (612-617). In haar studie rond dans en het occulte, observeert ze dat de Labandanser toegang had tot het occulte en

daarom als profeet-danser aan het hoofd van de dansgemeenschap stond (617). Zowel de geheimhouding als de beperkte toegang tot zijn mystieke en religieuze bronteksten maakten het mogelijk om deze religieuze autoriteit in Labans systeem te creëren en te bewaken. De invloed van deze bronteksten is echter onvoldoende bestudeerd, betoogt Witzmann. Nochtans is Labans danstheorie doordrongen van religieuze verwijzingen en beeldtaal. Laban groeide op in een gezin van katholieke bekeerlingen en stelde zelf dat het katholieke geloof zijn eerste kijk op de wereld heeft bepaald. Ook zijn spirituele ervaringen van de natuur en zijn ontmoeting met de derwisjen, een broederschap van islamitische soefigeestelijken, op twaalfjarige leeftijd hebben bijgedragen aan zijn danstheorie en geloofsovertuiging. Centraal in zijn theorie stond de beweging van de gemeenschap die niet alleen het individu oversteeg maar ook leidde tot verborgen kennis via extase. Dans kon dienstdoen als religieus ritueel en spirituele oefening. De dans die hij voorstelde was evenwel een nieuwe religie en brak resoluut met het christendom dat voor hem geen spirituele vervolmaking bood. Het christendom had immers lange tijd dans verketterd. Bij de loges van de vrijmetselarij kon Laban wel terecht met zijn vernieuwende ideeën en hij werd er geprezen om zijn herstel van dans als primitieve religieuze kunstvorm. Witzmann meent dat Laban zijn religieuze danstheorie en zijn ideeën over het christendom niet openlijk kon bekendmaken omdat hij zo een verordening riskeerde door invloedrijke christelijke autoriteiten (Kant 49). Daarom werkte hij zijn geloofsleer uit in zijn talrijke notities en deelde hij die leer met professionele dansers tijdens internationale zomercursussen en seminaries.<sup>6</sup> Zijn leerlingen moesten op hun beurt zijn theorie in praktijk omzetten en deze bekendmaken bij een breder publiek om zo het netwerk verder uit te bouwen. Dit gebeurde tijdens grote bijeenkomsten van bewegingskoren, geleid en gehoreografeerd door professionele dansers en opgevoerd voor en door niet-ingewijde dansers, die doorgaans lekendansers worden genoemd. Muziek- en danshistorica Marion Kant vergelijkt Labans onderricht daarom met een mystieke cultgroepering waarbij enkel ingewijden beschikten over toegang tot de volledige waarheid achter de dans. De buitenstaanders, zijnde lekendansers, worden geleidelijk geïntroduceerd in de symboliek, de theorievorming en het geloofssysteem (Kant 43-62).

De religieuze rol die de danser in deze context vervulde, beproefde de bestaande religieuze en sociale orde. De danser kon zich als



profeet en rituele specialist een religieuze autoriteit aanmeten en op eigen initiatief volgelingen opleiden. Deze rol bestond niet in het katholieke hiërarchische systeem waar deze macht voorbehouden was aan de priesters. Als volgeling van Laban had Daan de religieuze vernieuwing die moderne dans met zich meedroeg kunnen introduceren in het katholieke Vlaanderen. Om deze mogelijkheid te overwegen, kijk ik naar de invloed van deze ideeën op Daans tijdsgenoten om vervolgens op basis van enkele van Daans teksten en andere archiefstukken over haar samenwerkingsverbanden met de katholieke zuil te achterhalen hoe zij de rol van religieuze danser concreet invulde.

## Het kosmisch ritme en de katholieke leer

In Vlaanderen heerste er begin vorige eeuw een achterdocht tegenover de vrijmetselarij en de loges. Voornamelijk katholieke leiders keken zeer argwanend naar deze groeperingen met hun zogenaamde “verborgen agenda’s” en “gevaarlijke overtuigingskracht” (Van Haver 222-224). Toch publiceerden ook katholieke tijdschriften in Vlaanderen ideeën over de moderne dans, beïnvloed door de Amerikaanse danspioniers en Labans danstheorie en theosofie.

Reeds in 1910 verscheen er van auteur en journalist Jules Tellier een artikel in *La fédération artistique* wiens redactieleden behoorden tot de loge Kumris (Vos 64). Tellier informeerde de Vlaamse lezers over internationale moderne dansers zoals Isadora Duncan en Loïe Fuller die de uitgestorven mystieke danstradities in het Westen konden doen herleven. Ze brachten volgens hem een nieuwe religieuze dans die in contrast stond met de onzuivere profane dans die werd opgevoerd omwille van het sensuele plezier. Ware religieuze dans bracht de menselijke instincten en hogere spirituele vermogens samen. Deze nieuwe sacrale en artistieke dans was voor Tellier overigens niet antichristelijk. Hij verbond dans met de christelijke leer via het concept “ritme” dat in zijn tekst een metafysische connotatie kreeg. Hij meende dat het kosmische ritme dat aan de basis lag van de dansbewegingen een goddelijke oorsprong had. Voor Tellier was het ritme een onderdeel van Gods Woord dat orde en harmonie brengt in de schepping. Hij stelde dat in de dans en door het ritme het goddelijke Woord werd geactualiseerd en geïncarneerd. Dans die bewoog op het kosmische ritme bracht de mens tot bij God via

de eigen lichamelijkheid (17-19). Het concept “ritme” dook eerder op in relatie tot de triniteit in de theorie van de muziektheoreticus François Delsarte die een grote invloed had op de pioniers van de moderne dans. Delsarte ontwierp een drieledige kosmologie die een weerspiegeling was van de goddelijke triniteit. Deze drieledigheid bevindt zich ook in het menselijk lichaam, de ziel en de geest. Het ritme plaatst hij op het fysieke niveau terwijl harmonie te maken heeft met de ziel en melodie met de geest. Delsarte versmolt de christelijke leer met esoterische elementen die hij uit de theosofie van zijn tijd putte. Het concept “ritme” werd echter verder uitgewerkt door zijn collega-muziektheoreticus Émile Jaques-Dalcroze. Hij legde de basis voor de ritmische gymnastiek (Witzmann 600-604). Vos stelt dat voor Dalcroze en andere negentiende-eeuwse auteurs het concept “ritme” een muzikale term was met een spatiale en biologische connotatie. Ritme bracht de mens in contact met de vitale krachten van de kosmos. Door zich gedisciplineerd te oefenen in de ritmische gymnastiek kon de mens zich bevrijden van onnatuurlijke restricties van het lichaam. Het concept “ritme” werd volgens Vos ontdaan van de eerder berekende en muzikale benadering in het werk van Laban (Vos 116). Volgens architect Henry Van de Velde bekleedden de dansers een geprivilegieerde positie onder kunstenaars en konden zij het mysterie van het ritme ontrafelen. Zij beschikten over theologische kennis die de geopenbaarde kennis en de christelijke leer van de Kerk aanvulde (Vos 38-39).

Auteur-regisseur Anton van de Velde combineerde eveneens het concept ‘ritme’ met het christelijke scheppingsidee, maar hij maakte een onderscheid tussen twee vormen van religieuze dans: dionysische en apollinische dans (van de Velde 301-302). Volgens Van de Velde had God tijdens de schepping van de wereld het ritme vastgelegd. Hij suggereerde hiermee dat het ritme de plaats van het Woord inneemt. Door dit ritme te volgen, vormden de mensen, de edelste schepsels met een ziel, een gemeenschap. Dit konden zij doen via dans zolang ze zich maar afkeerden van de decadente, chaotische of zogeheten dionysische dans. Ze mochten niet extatisch dansen zoals bijvoorbeeld de Israëlieten met hun wilde bewegingen de afgod vereerden. Ze moesten daarentegen streven naar een apollinische danskunst waarin orde en harmonie centraal stonden. Van de Velde verwijst hiervoor naar de bijbelse figuur van koning David die samen met zijn priesters danste voor de ark. Via techniek moest het lichaam gedisciplineerd worden. Van de Velde vertegenwoordigde

de idee dat dans voornamelijk een gemeenschapsgebeuren hoorde te zijn dat gecontroleerd moest verlopen onder het toezicht van religieuze autoriteiten. De danser kreeg hier een ondersteunende, gemeenschapsvormende en didactische rol toebedeeld. Samengevat resulteerden Telliers en Van de Veldes invullingen van “ritme” in twee verschillende religieuze rollen, namelijk een leidende en een ondersteunende rol, welke meer theologische duiding behoeften.

In 1930 verscheen een eerste uitvoerige theologische reflectie over dans in het boek *In den hemel is eenen dans* van de Groningse religiewetenschapper Gerardus van der Leeuw. Geïnspireerd door de Amerikaanse danseres Isadora Duncan reflecteerde van der Leeuw over dans als religie. In een latere publicatie die in 1963 in het Engels werd vertaald als *Profane and Sacred Beauty* betoogde van der Leeuw dat hij in dans een medium voor religieuze ervaring zag voor zover het een relatie met God oproept, met of zonder Christus en de Kerk (63). Hij stelde vast dat in religieuze danstradities wereldwijd zowel dionysische als apollinische elementen schuilden. Volgens van der Leeuw waren het net de dionysische dansen die dansers in relatie konden brengen met het goddelijke, omdat ze via hun opzweepende ritmes extase konden opwekken. Zo konden dansers een profetische rol aannemen en zelfs de bestaande theologische systemen bekritisieren en transformeren. Deze vernieuwing werd echter niet gewaardeerd door katholiek theoloog A.J.M. Wijdeveld. Hij publiceerde in 1931 in het Vlaamse tijdschrift *Jong Dietschland* een kritische bespreking van van der Leeuws *In den hemel is eenen dans*. Wijdeveld schreef hierin dat de magische en extatische elementen in de dionysische dansen onverzoenbaar waren met de christelijke leer (561-562). Hij bekritiseerde de idee van extase die opgewekt werd door de danser en contrasteerde het met de vrije nederdaling van God om de mens te ontmoeten. Wijdeveld stelde dat de Kerk nooit heeft toegestaan dans te integreren in de eredienst en dat dans geen onderdeel is van de religie, noch een bron van de theologie. De danser was geen priester, noch een profeet, aldus Wijdeveld (561).

In deze periode zou ook de jonge Lea Daan haar eerste publicaties schrijven, vaak in het katholieke tijdschrift *Opbouwen* van redacteur en architect Huib Hoste, wiens dochter een van Daans eerste professionele pupillen en compagniedansers was.<sup>7</sup> Daarnaast gaf ze ook enkele lezingen, waaronder in het Koninklijk Vlaams Conservatorium op een kunstavond voor het Willemsfonds op 12 februari in

1931.<sup>8</sup> Ze benadrukte toen haar band met de Duitse dansscene en net als andere danstheoretici zoals Laban omschreef ze dans als een “autonome” oerkunst die zich niet tot louter illustratie bij de muziek mag laten reduceren. Omgekeerd moest de muziek de dans ritmisch ondersteunen en de zuivere dansbewegingen veeleer faciliteren (Vos 266). Ook in een kort artikel uit 1930, getiteld “Dansmuziek”, verduidelijkte Daan de relatie tussen dans en muziek (83). Ze benadrukte dat niet muzikanten maar dansers het ritme bepalen omdat zij het met hun eigen lichaam konden interpreteren. De dansers moesten het voortouw nemen en de muzikanten moesten als toondichters werken op basis van de dansnotaties van de choreograaf. Daan eiste in “Dansmuziek” een zelfstandig bestaan van de danskunst. Ze beargumenteerde dit niet door te wijzen op de sacraliteit van de dans maar door de rol van de choreograaf uit te breiden. De choreograaf had als “bewegingsdichter” een eigen ritmische expertise en was een zelfstandig lid van een groep kunstenaars die samenwerkten aan een *Gesamtkunstwerk* (“Dansmuziek” 83).<sup>9</sup> Door het accent te plaatsen op dans als onderdeel van een kunstwerk kreeg een verkenning van de metafysische connatie van het concept “ritme” – zoals bij Tellier of Van de Velde – geen plaats in Daans tekst. Zo vermeed ze ook een mogelijke kritiek van katholieke denkers zoals Wijdeveld.

Haar drie voorstellingen uit 1937 (*Provinciestad*, *De tiran* en *De bedrogen erfgenamen*) vormen een mooie illustratie van Daans invulling van de rol van choreograaf als leidster van een *Gesamtkunstwerk*. “Provinciestad” maakte ze met Roger Avermaete, haar leermeester en directeur van de Vrije Academie van Decoratieve Kunsten die zich Daans veeleisendheid herinnerde. Toch prijsde hij haar om haar gedrevenheid om de danskunst op de voorgrond te brengen, ondersteund door de andere kunstvormen. De decors werden ontworpen en geschilderd door René Guiette en de kostuums had Daan te danken aan May Neama. Ze verlangde dat Avermaete als dramaturg een beroep zou doen op een componist en een pianist om de livemuziek te maken die ten dienste zou staan van de bestaande choreografie. Avermaete meende dat Daan hier echt “Laban-taal” sprak (Avermaete “Herinneringen” 84-85, “Huldeboek” 23-25). Toch zou haar “Laban-taal” niet omslaan in een religieuze evocatie. De rol van de choreograaf als bewegingsdichter won aan belangstelling door Daans werk, maar werd niet verheven tot die van profeet onder de kunstenaars. Avermaete zou Daan nooit als religieus figuur afschilderen.

Danshistorica Lieve Demin werkt nog een later voorbeeld uit, namelijk de Nationale Dansfestivals die Daan samen met Avermaete vanaf 1947 organiseerde in samenwerking met de stichting De Vrienden van de dans met de steun van het Aanmoedigingscomité voor artistieke werking (Demin 34; Avermaete “Huldeboek” 28). Tijdens deze dansavonden konden Vlaamse choreografen en dansers hun nieuwste creaties tonen, al was het volgens critici vaak de Dansgroep Lea Daan die de aandacht trok. Het is evenwel moeilijk te achterhalen hoe deze dansen uitgevoerd werden. De beperkte bronnen geven tegenstrijdige getuigenissen en bieden geen gedetailleerde beschrijvingen. Over de kwaliteit van de dansen was er eveneens onenigheid. Tijdens het tweede festival reageerden critici bijvoorbeeld zeer afwijzend en klaagden ze over het gebrek aan techniek bij de meeste deelnemers, maar ze boden weinig context bij hun afkeurende houding (J.D.). Volgens Demin kon Daan zich onderscheiden omwille van haar narratieve choreografieën die ze samen met scenaristen, muzikanten, kostuum- en decorontwerpers neerzette. In haar choreografieën stond het volk centraal: niet alleen de bekommernissen en het sociale gedrag van de gewone mens, maar ook diens geloof en verhalen. Hoewel de volkse verhalen het publiek zonder twijfel konden charmeren, verdween de danstechniek op de achtergrond. Demin ziet geleidelijk het accent verschuiven van danskunst naar theaterkunst en van artieste naar pedagoge. Net als vele andere choreografen uit deze periode, zou Lea Daan zich meer gaan toeleggen op onderwijs en zich niet tot een charismatisch leidersfiguur ontpoppen zoals haar leermeester Laban.

## Ruimteleer en het katholiek onderwijs

Dansers waren volgens Lea Daan niet enkel ritme-specialisten. Ze maakten zich ook meer dan andere kunstenaars vertrouwd met de notie van ruimte. De ruimteleer stond centraal in het onderricht van de Duitse expressionistische dansers en dook ook meermaals op in Daans publicaties en onderwijs. In een interview uit 1991 getuigde Daan dat ze haar dansers ruimtelijk leerde nadenken met lichaam en geest op basis van Labans ruimteleer (G.R.). Het begrip “ruimte” kreeg in die optiek een extra betekenis: de danser had zowel de fysieke als de mentale ruimtes van het menselijke bestaan verkend om zich vervolgens te kunnen uitdrukken via het lichaam. In datzelfde artikel zei ze: “Als ge ruimtelijk denkt, dan houdt ge u niet met

kleinzielige dingen bezig” (Daan in G.R.). De choreografe bepleitte dat haar danspraktijk en lessen rond lichaamsbewustzijn de mens hielpen om af te dalen naar de eigen diepte, tot de essentie. In een ander interview voor de televisiereeks *De dans ontsprongen* vertelde Daan hoe ze trachtte om haar leerlingen een groter bewustzijn bij te brengen, een geloof van binnenuit dat zich uitdrukte in de ruimte. Deze bron van zelfkennis was voor iedere danser toegankelijk, niet enkel voor professionele performers (“Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950”).

Na haar laatste zomercursus in 1931 bij Laban startte Daan haar eigen dansschool op de Frankrijklei in Antwerpen en zou ze ook meermaals doceren in katholieke instellingen. In Daans eigen dansschool werden dansers opgeleid, van amateurs (“lekendansers”) tot professionals. De professionele opleiding aan Lea Daans dansschool duurde drie jaar. Het diploma dat dansers aan het eind van die opleiding behaalden liet hen toe Labans stelsel te onderrichten. Het was noodzakelijk om ook danstheorie te doceren en de studenten te oefenen in Labans dansnotatie. Ze werden geëvalueerd door Laban en zijn leerlingen Kurt Jooss en Albrecht Knust die de school soms bezochten (Demin 35). Hoewel Daan een sterke band behield met haar leermeesters, nam ze ook de vrijheid om samen met haar leerlingen de theorie in de praktijk te vertalen en Labans leer om te zetten naar choreografieën. In een interview voor de reeks *De dans ontsprongen* herinnerde ze zich nog levendig de erkenning die ze kreeg van Laban zelf tijdens zijn bezoek aan haar school. Hij vertelde haar hoe ze “van dat stelsels heel wat gemaakt [had]” (“Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950”).

Tegelijkertijd zou Daan ook aangesteld worden als docente in katholieke scholen zoals het Heilig Graf Instituut in Turnhout en de Studio Herman Teirlinck die een beroep deden op haar kennis over beweging. Sinds de jaren twintig hechtten ook de katholieke moraaltheologen, zoals Arthur Janssen en Karel Cruysberghs, en het katholieke onderwijs belang aan de invloed van beweging op de menselijke ontwikkeling. Onder invloed van vernieuwers zoals Emile Jacques-Dalcroze en François Delsarte en onder het motto “mens sana in corpore sano” werden dans en ritmische gymnastiek een onderdeel van de lichaamscultuur op school (D’Hoker & Van Assche 82). Ook in de publieke sfeer werd partnerdans door de kerkelijke autoriteiten toegelaten indien dansers bewust de erotische spanningen

uit de weg gingen (De Borchgrave 143-148). Katholieke scholen en instellingen vroegen choreografen om raad en namen hen in dienst om de integratie van de bewegingsleer in katholieke ontwikkeling te begeleiden. Het katholieke netwerk bood Daan de gelegenheid om zowel professionele dansers als haar beminde lekendansers bekend te maken met de voordelen van haar bewegingsleer.

Daan introduceerde de ruimteleer ook in het theater. Nog voor haar leermeester Laban in de jaren vijftig met acteurs begon samen te werken, was Daan reeds actief betrokken bij de opleiding van toneelspelers. In 1946 startte de choreografe als docente aan de Studio Herman Teirlinck (die toen nog Studio van het Nationaal Toneel heette) waar ze bewegingsexpressie gaf.<sup>10</sup> Ze zou dit vak dertig jaar doceren. Met de studenten besteedde ze veel tijd aan het ontrafelen van het ritmische en ruimtelijke lichaam en het universeel menselijke, herinnerde collega Alfons Goris zich na Daans overlijden (Goris). Net zoals bekende danseressen als Isadora Duncan en Ruth St. Denis gebruikte ze bronnen uit Oosterse tradities en vulde deze aan met haar kennis van het Labanstelsel om zo met haar leerlingen tot een dieper lichaamsbewustzijn te komen. In tegenstelling tot haar befaamde collega's heeft Daan deze bronnen nooit verwerkt in haar choreografieën of openlijk een eigen spiritualiteit beleden die de katholieke leer beproefde. Ze werkte als docente hoofdzakelijk aan flexibele bewegingskunst, het ruimtegebruik en aan het uitdrukingsvermogen van de acteurs in opleiding. In de besloten ruimte van de Studio kon Daan haar theorie en praktijk verder ontwikkelen. Ze stelde haar danskennis ten dienste van de wetmatigheden van het gesproken toneel. De danstechniek verdween eerder op de achtergrond en zo overschaduwde haar rol als docente steeds meer haar virtuositeit als bewegingsdichter.

## **De lekendans en de katholieke gemeenschap**

De jaren dertig waren vormend voor Lea Daans carrière als choreografe. Ze bracht haar eerste solodans in 1931 en stichtte de Dansgroep Lea Daan in 1934. Met deze dansgroep zou ze al snel deelnemen aan internationale bijeenkomsten en wedstrijden. De dansgroep was bijvoorbeeld in 1935 aanwezig op de Wereldtentoonstelling in Brussel waar ook de Heilige Stoel evenementen organiseerde zoals een stoet, een beiaardconcert en vendelzwaaien (Gevers 9-12).



Afbeelding 2: Bewegingskooor Studio H. Teirlinck, s.d., Archief van Lea Daan, DD 171, Antwerpen: Letterenhuis. Opschrift achterzijde: "Van links tot rechts: Ward De Ravet, Kitty Van de Poel, Dora van der Groen, Roze Coorens, Tone Brulin, Marc Leemans, Bert Struys."



Reeds tijdens haar beginjaren als choreografe kruiste het pad van Daan met de Katholieke Kerk en decennia later zou dit nog leiden tot vruchtbare samenwerkingen. In deze periode organiseerde de Kerk openlijk dansvoorstellingen en konden choreografen zoals Daan op de belangstelling rekenen van katholieke gezagdragers. Deze openheid ten opzichte van dans is opmerkelijk en in Vlaanderen is ze uniek. De kerk zou immers na deze korte verkenning van de relatie tussen beweging en gemeenschapsvorming opnieuw haar deuren sluiten voor dansers. Decennia later lijken kerkelijke autoriteiten deze periode vergeten te zijn. Daans carrière overlapt met deze korte periode waarin zowel de choreografe als de Kerk een interesse deelden in lekenparticipatie en de organisatie van gemeenschapsvormende spektakels. Daan en de Kerk deelden namelijk een interesse in lekenparticipatie en de organisatie van gemeenschapsvormende spektakels.

Het ideaal van de lekenparticipatie in de liturgie opende de deur voor nieuwe rituele vormen waarbij werd ingezet op cultusgebaren, symbolische handelingen en lichamelijke uitdrukkingen van spirituele ervaringen. Grote drijfveren van deze vernieuwingen waren de Liturgische Beweging en in het bijzonder theologen zoals Romano Guardini.<sup>11</sup> Van liturgische dans was er evenwel nog geen sprake; die zou zich pas ten volle ontwikkelen in de tweede helft van de twintigste eeuw, stelt pastoraaltheologe Tatjana Schnütgen (97-101). Wel leidde de liturgische vernieuwingsbeweging in samenspel met de Katholieke Actie, die het geloofsleven van elke parochiaan trachtte te structureren en intensiveren, tot de creatie van katholieke spreek- en bewegingskoren die plaatsvonden op feestdagen en speciale gelegenheden die niet gerelateerd waren aan de liturgische kalender. Deze koren, die voor het eerst opgericht werden door Duitse en Russische linksgezinde avant-gardekunstenaars als onderdeel van zogeheten massaspelen, trokken de aandacht van katholieke vernieuwers zoals de Vlaamse Jozef Cardijn en historicus Jean Moeller (Crombez 55).<sup>12</sup> Het koor en het massaspel maakte het mogelijk om een grote groep gelovigen te laten deelnemen aan christelijke spektakels en feestelijke bijeenkomsten. Moderne dansers zouden eveneens hun plaats krijgen in het koor waardoor ook dans een onderdeel kon worden van deze christelijke plechtigheden (Vos 288).

Staf Vos stelde vast hoe choreografen in de jaren dertig steeds meer werkten met vormen van groepsdans of bewegingskoren en minder

solodansen opvoerden, zoals in de jaren twintig gebruikelijk was. Dit maakte dansers inzetbaar in massaspelen voor het aanleveren van bewegingsmateriaal dat het groepsgevoel en de inleving in het gekozen verhaal moest versterken. Zo onderscheidden ze zich niet langer op basis van hun virtuositeit en hun gedisciplineerde zuivere lichamen, maar dienden ze de gemeenschap. Volgens Vos plaatste Daan zich in deze functie van gemeenschapsvormer en verschilde ze daarin van haar leermeester Laban die zich wel een superieure, spirituele leidersrol toe-eigende als choreograaf van rituele spektakels (214, 283).

Daan schetste de krijtlijnen van deze functie in haar publicaties in *Opbouwen* in 1931. Ze schreef over de verhoudingen tussen de lekendanser, de leider van het massaspektakel en de choreograaf van het bewegingskoor. In de context van de lekendans focuste Daan op de gemeenschap eerder dan op de “zuivere geordende ruimte” als een bron voor menselijke ervaring en spirituele verdieping (“Lekendans” 137). De dans nodigde uit tot een groepservaring die het individuele bestaan van de danser oversteeg (“Iets over bewegingskoor” 248). Dans bracht volgens Daan de mens in contact met zijn of haar lichaam en met de omgeving. Het was niet noodzakelijk een opleiding te volgen om deze ervaring te bereiken en tot een “zuivere zielsaandoening” te komen (“Lekendans” 137). Ook de dansleken konden deelnemen aan de choreografie maar zij moesten niet nadenken over de betekenis van de bewegingen. Ze hoorden enkel oog te hebben voor de groepsbeleving. De opgeleide dansers en de choreograaf onderscheidden zich door hun diepere ervaringskennis waardoor zij in een ideale positie verkeerden om de leken onbewust te sturen en te onderwijzen. “De lekendansleider is gelijke onder gelijken,” schreef Daan, “hij onderscheidt zich alleen door zijn grotere kennis, zodat men hem een vrijwillige erkende leiding toekent” (“Iets over bewegingskoor” 248).

Afbeelding 3: *Credo* van Jozef Boon (afsluitend massaspel van het Vle Congres van Mechelen, Heizelstadion 13 augustus 1936, choreografie van Lea Daan, decor en kostumering van Ast Fonteyne). Archief van Ast Fonteyne, BE/942855/272/899, Kadoc, Leuven.





Als specialiste in de bewegingsleer en de lekendans speelde Daan een actieve rol in het katholieke gemeenschapsleven. Haar dansgroep ruilde ze in voor de dansleken die gewoonlijk geen podiumervaring hadden. De massaspelen waaraan Daan sindsdien deelnam werden georganiseerd door de katholieke zuil waarmee de choreografe in de naoorlogse periode van haar carrière exclusief zou samenwerken.<sup>13</sup> De katholieke theatermaker en regisseur Ast Fonteyne was Daans belangrijkste gesprekspartner tijdens deze periode. De jeugd vrienden zouden steeds vaker samenwerken aan grote massaspelen georganiseerd door katholieke scholen of gecreëerd voor feestelijke aangelegenheden. Anders dan haar *Gesamtkunstwerke* met Roger Avermaete die opgevoerd werden onder haar leiding, zou Fonteyne de choreografe in dienst nemen voor zijn massaspelen. Waar Fonteyne ging, volgde Daan.

Fonteyne was een groot voorstander van de leken spelbeweging en streefde naar een theater door en voor het volk. Voor Fonteyne was het Vlaamse volk overduidelijk christelijk en moest het christelijk erfgoed een plaats krijgen in zijn producties. Als overtuigd katholiek maakte hij massaspelen zoals *De zevende blijdschap van Onze Lieve Vrouw*, een vijftiende-eeuws spel dat hij door pastoor Jozef De Voght liet herschrijven en door Lea Daan liet choreograferen. Deze voorstelling werd in 1947 in Retie gebracht maar zou ook hernomen worden in Aarschot (1950) en Turnhout (1953) (Anthonissen 215).

Onder leiding van Fonteyne creëerde Daan bewegingen die de leken hielpen bij het uitdrukken en het beleven van religieuze verhalen. Het is niet duidelijk of Daan zelf deze verhalen en thema's uitkoos dan wel Fonteyne blindelings volgde. Daan had immers geen nood aan een religieuze thematiek om de vormelijke relatie tussen dans en theaterpraktijk te onderzoeken, dit kon ze doen op basis van verschillende verhalen, niet enkel christelijke. In een gemeenschappelijk streven naar lekenparticipatie in zowel artistieke als kerkelijke projecten is het soms onduidelijk wie welke rol uitvoerde en wie de initiatiefnemer was. Wel blijkt uit de samenwerking tussen Fonteyne en Daan dat de dansers de instructies van de regisseur strikt moesten opvolgen en dat er geen ruimte was voor improvisatie. De theatermaker had dus het laatste woord (Anthonissen 244). Er werd een plaats gegeven aan de dansers op het podium en acteurs werden uitgenodigd zich bewust te worden van hun expressieve lichaam, maar van een volledige vrijheid van de ritme-specialist in

een *Gesamtkunstwerk* is geen sprake meer. De choreografie staat in Daans samenwerking met Fonteyne in dienst van de tekst en het gesproken woord.

Lea Daan werd ook enkele malen in dienst genomen door de katholieke zuil zonder de tussenkomst van Fonteyne. Zo werkte ze samen met Guido Cafmeyer tien jaar aan de restauratie van de Heilig Bloedprocessie in Brugge, wat leidde tot een massaspel in 1956. Twee jaar eerder was Daan er zelfs in geslaagd om dans tot *in de kerk* te brengen. Zo schreef Roger Avermaete in zijn huldeboek: “Een bijzondere prestatie is voorwaar de choreografische deelname aan het groot feest in de kerk te Edegem, gedurende het Mariajaar (1954). De dans in de kerk!” (47). Helaas krijgt de lezer krijgt geen verdere informatie over deze opvoering en in Daans archief zijn evenmin verdere aanwijzingen te vinden. Het is uiteraard te betreuren dat er onvoldoende archiefmateriaal voorhanden is om deze samenwerkingen in detail te bestuderen. Allicht kan de interdisciplinaire combinatie van dans- en kerkhistorisch onderzoek specifiek gericht op de archieven van lokale kerkgemeenschappen in de toekomst meer licht werpen op zulke kerkdansen. Daans werk suggereert hier immers een mogelijke overlap tussen liturgische viering en dansvoorstelling. Het is evenwel niet duidelijk of Lea Daan ook daadwerkelijk *tijdens* de eredienst heeft opgetreden. Indien het inderdaad om een liturgische dans gaat, zou dit een vroeg voorbeeld zijn van wat later een religieus fenomeen werd, voornamelijk in Duitsland en de Verenigde Staten.<sup>14</sup> Voorlopig kunnen we enkel besluiten dat Daan choreografieën maakte voor lekendansers die als doel hadden om de leek te betrekken in de christelijke gemeenschap en om belangrijke christelijke gebeurtenissen te vieren en te gedenken.

## **De rol van de danser binnen een Kerk in beweging**

Lea Daans carrière als choreografe en bewegingsexpert voor de katholieke zuil in Vlaanderen getuigt van een opmerkelijke openheid van de twintigste-eeuwse Kerk ten aanzien van dans. Deze interesse in dans als onderdeel van christelijke geloofspraktijken wordt in theologisch onderzoek en kerkelijke documenten echter vaak over het hoofd gezien. Nochtans biedt een analyse van de samenwerkingsverbanden tussen Daan en de Kerk inzicht in de religieuze rol die de choreografe kon aannemen binnen een Kerk in beweging.

In de eerste helft van de vorige eeuw streefden hervormers naar liturgische vernieuwing door de leken te betrekken als participanten in de katholieke liturgie en hen uit te nodigen meer diepgang te vinden in het christelijke leven. Participatie moest hen tot een dieper bewustzijn van de eigen persoon brengen en hen helpen de kerkelijke rituelen te ervaren als bronnen van religieus leven. De choreografen konden de christelijke hervormers van dienst zijn. Sinds de jaren dertig waren zij immers evenzeer geïnteresseerd geraakt in de participatie van niet-dansers tijdens massaspelen. Het toespitsen van dans op de dansleek ging evenwel ten koste van de verdere ontwikkeling van de moderne danstechniek. Zo werd dans in aanzienlijke mate ondergeschikt gemaakt aan de christelijke verhalen die de dansers moesten helpen vertellen en ervaren.

Daan was reeds vroeg bereid om haar carrière te wijden aan de ontwikkeling van de lekenparticipatie. Hoewel het haar voornamelijk te doen was om de lekendans en de persoonlijke verdieping via dans, zou ze geen bezwaren aantekenen bij het Vlaamse katholieke project. Onder leiding van Ast Fonteyn choreografeerde ze verschillende christelijke massaspelen. Ze leidde ook acteurs op aan katholieke instellingen en streefde ernaar het Vlaamse volk te doen nadenken over ruimte en ritme. De katholieke zuil maakte dankbaar gebruik van Daans rol als docente, verteller en gemeenschapsvormer. Daan vormde dan ook geen bedreiging voor de bestaande (kerkelijke) structuren. Met haar onderwijspraktijk en haar samenwerkingen met regisseurs en kerkleiders toonde ze haar gewilligheid om het lichaam ten dienste te stellen van het woord, zowel de woordkunst van theatermakers als de woorden van de christelijke leer. Meer nog, de choreografe kon ingezet worden in een groter katholiek project rond gemeenschapsvorming, introspectie, liturgische vernieuwing en opvoeding zonder dat ze zelf een leidinggevende functie moest opnemen. Ze was een radarstukje in een katholiek bolwerk waarbinnen zij een niche invulde als bewegingsexperte.

De contouren van Daans ondersteunende rol worden duidelijker zichtbaar wanneer we haar danspraktijk en bewegingsleer vergelijken met die van haar leermeester Laban wiens esoterische ideeën ook ingang vonden binnen Vlaamse intellectuele kringen. Voor Laban was de danser niet enkel een bewegingsdichter maar ook een rituele leider of profeet die nieuwe religieuze kennis genereerde en doorgaf op basis van lichamelijkheid. Voor de katholieke zuil in Vlaanderen

was deze invulling van de rol van de danser te progressief. De Kerk hield de autoriteit om nieuwe kennis voort te brengen, en belangrijker, om rituelen te voltrekken exclusief voorbehouden aan de gewijde dienaren, zijnde de gewijde priesters. De dansprofeten meetten zich een gelijkwaardig gezag aan waardoor ze in botsing kwamen met de kerkelijke hiërarchie. Daan is deze confrontatie nooit aangegaan. Ze expliciteert nergens in het bronmateriaal dat ze de behoefte heeft gekend om haar dans te verheffen tot religieus ritueel. Wel vertelde ze tijdens haar interview voor het programma *Ten huize van* in 1969 dat de toepassing van dans in de Kerk een ingewikkelde kwestie is die “strikte toepassing in uitdrukking gebiedt”, zo lezen we in de recensie van de aflevering met Daan (“Lea Daan”). Daan was zeer voorzichtig en was bovenal een bemiddelaar die zich ook aanpaste aan de mogelijkheden die de katholieke context bood.

Daan legde de fundamenten voor een unieke wisselwerking tussen de Vlaamse Kerk en dans. Een nauwgezette blik op haar carrière onthult welke religieuze rol dansers konden invullen. Opvallend is daarbij dat in de Vlaamse context een uitdrukkelijk rituele of liturgische danspraktijk afwezig blijft, althans niet zoals die beoefend werd door andere buitenlandse voorbeelden uit de moderne dans, zoals Ruth St. Denis of Rudolf von Laban. De Duitse en Amerikaanse pioniers bereidden de weg voor de liturgische dansbeweging die voornamelijk in de tweede helft van de twintigste eeuw opgang maakte, maar die in Vlaanderen geen voedingsbodem vond. Of deze beperkte opmars in Vlaanderen verklaard kan worden vanuit de samenwerkingsverbanden die Vlaamse moderne dansers aangingen met katholieke instellingen zoals de scholen en gemeenschappen moet toekomstig onderzoek uitwijzen. Om deze onderzoeksvraag te beantwoorden is een verdere kruisbestuiving tussen danshistorisch en theologisch onderzoek noodzakelijk. Wat uit deze bijdrage alvast wel naar voren komt, is dat Daan de positie van rituele specialist en liturgische leider nooit heeft nagestreefd. In plaats daarvan heeft ze als docent en gemeenschapsvormer bijgedragen aan het christelijke leven en de katholieke opvoeding.



## Geciteerde werken

- Anthonissen, Peter. "Met het stokje tussen de tanden: Ast Fonteyne als voordrachtskunstenaar en als leraar welsprekendheid (1933/1945-1971)." *Ast Fonteyne 1906-1991: Een kwestie van stijl*, geredigeerd door Peter Anthonissen, Marnix Beyen, Lucien De Cock, Jan De Maeyer, Godfried Kwanten en Lieven Saerens. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1999. 163-196.
- Avermaete, Roger. *Expositie, exposanten en kunstrechtters*. Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1958.
- Avermaete, Roger. *Lea Daan: Huldealbum door haar vrienden uitgegeven ter gelegenheid van haar zeventigste verjaardag*. Esco, 1976.
- Backman, E. Louis. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. Vertaald door E. Classen. The Noverre Press, 2009.
- Bax, Marty. "Die Theosophische Gesellschaft." *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, geredigeerd door Edition Tertium. Schirn Kunsthalle, 1995. 32-45.
- Berger, Teresa. *Liturgie und Tanz: Anthropologische Aspekte, Historische Daten, Theologische Perspektiven*. Eos Verlag Erzabtei St. Ottilien, 1985.
- Boudens, Robrecht. *De kerk in Vlaanderen: Momentopnamen*. Altiora, 1994.
- Brouwers, Toon. *Niets bestaat vóór het spel: Herman Teirlinck en het pedagogisch project van de Studio*. Antwerpen: University Press Antwerp, 2017.
- Crombez, Thomas. "Liturgy and Mass Spectacle: The Case of Catholic Mass Theatre in Flanders during the Interwar Period." *Performance Research* 13:3 (2008): 55-63.
- Congregation of the Sacraments. "La Danza nella liturgia", *Notitiae* 11 (1975): 202-205; Engelse vertaling in Milwaukee, B. *The Canon Law Digest: The Official Published Documents Affecting the Code of Canon Law*, vol. VIII, Canon Law Society of America, 1978. 78-82.
- Daan, Lea. "Dansmuziek." *Opbouwen* 2 (1930): 83.
- Daan, Lea. "Lekendans." *Opbouwen* 2 (1931): 137.
- Daan, Lea. "Over Dans." *Opbouwen* 4 (1931): 53.
- Davies, J.G.. *Liturgical Dance: An Historical, Theological and Practical Handbook*. SCM, 1984.
- De Borchgrave, Christian. *God of genot: Vlaanderen 1918-1940: Een Kerk in strijd met de moderne zinnelijkheid*. Uitgeverij van Halewyck, 1988.
- Demin, Lieve. "In het spoor van Laban: Lea Daan (1906-1995)." *Etcetera* 14:55 (1996): 31-36.
- D'hoker, M. & Van Assche, E.. "Lichamelijke opvoeding in het katholiek onderwijs: een lange weg, een moeilijk parcours." *Voor lichaam en geest: katholieken, lichamelijke opvoeding en sport in de 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw*, geredigeerd door M. D'hoker, R. Renson en J. Tolleneer. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1994. 43-97.
- Gaston, Anne-Marie & Tony. "Dance as a Way of Being Religious." *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, geredigeerd door F.B. Brown. Oxford: Oxford University Press, 2014. 182-202.
- Gevers, Lieve. *Kerk in de kering: De Katholieke Gemeenschap in Vlaanderen 1940-1980*. Uitgeverij Pelckmans, 2014.
- Kant, Marion. "Laban's Secret Religion." *Discourses in Dance* 1:2 (2002): 43-62.
- Lambrechts, An-Marie. "Uiterlijke beweging als uitdrukking van innerlijke bewogenheid: Dans in Vlaanderen tussen 1920 en 1940: Het pionierswerk van een aantal markante persoonlijkheden." *Dans in Vlaanderen*, geredigeerd door An-Marie Lambrechts, Marianne Kerkhoven en Katie Verstockt. Stichting Kunstboek, 1996. 24-53.
- LaMothe, Kimerer. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revelation of Christian Values*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2006.

- LaMothe, Kimerer. *Between Dancing and Writing: The Practice of Religious Studies*. New York: Fordham University Press, 2004.
- Schnütgen, Tatjana K.. *Tanz zwischen Ästhetik und Spiritualität: Theoretische und empirische Annäherungen*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.
- Schwan, Alexander. "Ethos Formula: Liturgy and Rhetorics in the Work of Ted Shawn." *Performance Philosophy* 3:1 (2017): 23-39.
- Tellier, Jules. "La Danse." *La Fédération Artistique*, 30 oktober en 6, 13 en 27 november 1910. 17-19; 27-28; 35-36; 44-45.
- Van de Velde, Anton. "Over de Dans." *Jong Dietschland* 5 (10 mei 1929): 301-302.
- Van der Leeuw, Gerardus. *In den hemel is eenen dans*. Uitg. Parijs – Keizersgracht, 1930.
- Van der Leeuw, Gerardus. *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. Voorwoord van Mircea Eliade en vertaald door David E. Green, Wiedenfeld and Nicolson. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- Van Haver, Antoon. *Voor u, beminde gelovigen: Het rijke Roomse leven in Vlaanderen 1920-1950*. Antwerpen: Lannoo, 1995.
- Vos, Staf. *Dans in België 1890-1940*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012.
- Vos, Staf. "Variations on a Cosmic Rhythm: Collective Movement between Dance, Sport and Politics." *Mass Theatre in Interwar Europe: Flanders and the Netherlands in an International Perspective*, geredigeerd door Thomas Crombez & Luk Van den Dries. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2014. 114-124.
- Wijdeveld, A.J.M. "In den hemel is eenen dans." *Jong Dietschland* 34 (21 Augustus 1931): 561-562.
- Witzmann, Pia. "Dem Kosmos zu gehört der Tanzende: Der Einfluss des Okkulten auf den Tanz." *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, geredigeerd door Edition Tertium. Schirn Kunsthalle, 1995. 600-645.
- Zander, Helmut. "Körper Religion. Ausdruckstanz um 1900: Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis." *Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformationen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, geredigeerd door Volker Drehsen, Wilhelm Gräb en Dietrich Korsch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2001. 197-232.
- Uit het Archief Lea Daan – Het Letterenhuis (Lea Daan DD 171)
- E.K.. "Een Flits-interview met Lea Daan naar aanleiding van den dansavond van 30 mei." *Volk en Staat*, 25 mei 1944.
- Goris, Alfons. "Terugdenkend aan Lea Daan." *Jaarboek 1994-1995 van het Hoger Instituut voor Dramatische Kunst-Studio Herman Teirlinck*, Antwerpen: Hoger Instituut voor Dramatische Kunst. 1995, 12-13.
- J.D., "Het Tweede Nationaal Dansfestival." *De Roode Vaan*, 3 december 1947.
- G.R., "Als ik dans, gebeurt dat uit een innerlijke behoefte." *Het Belang van Limburg*, 14 september 1991.
- "Lea Daan." *Gazet van Antwerpen*, 27 september 1969.
- "Dans in Vlaanderen van 1920 tot 1950." *De dans ontsprongen*, BRT-Televisie (TV2), 1990.

## Noten

- 1 *La danza* stelt dat religieuze dansen veroordeeld worden omdat ze niet bijdroegen aan de eredienst en vaak uitmondde in chaos. Wanneer lokale kerken religieuze dansen organiseerden, gebeurde dat op feestdagen om vreugde en devotie uit te drukken. Dans had haar plaats buiten de liturgie, menen de kerkelijke autoriteiten ("Congregation of the Sacraments" 202-205). Danshistoricus Louis Backman stelt in zijn overzicht van religieuze dansen van de vroege middeleeuwen tot de late moderniteit dat deze veroordelingen vaak teruggingen op de verwerping van magische handelingen en de deelname van vrouwen tijdens deze dansrituelen (331).
- 2 In haar boek *Between Dancing and Writing* bespreekt LaMothe de evolutie van de relatie tussen dans en religiewetenschappen en belicht enkele sleutelfiguren die hebben bijgedragen aan de dominantie van het woord over het lichaam in de huidige studie van religie: René Descartes, Immanuel Kant, Friedrich Schleiermacher, G.W.F. Hegel en Søren Kierkegaard (12-15).
- 3 Onderzoekers hadden tot op heden voornamelijk aandacht voor theologieën van moderne dansers met een protestantse achtergrond. Het belangrijkste overzichtswerk over dans, theologie en religiewetenschappen werd geschreven door theoloog John Davies. Recent publiceerden danswetenschappers ook studies over afzonderlijke choreografen zoals Ted Shawn (Schwan), Rudolf von Laban (Kant), Isadora Duncan en Martha Graham (LaMothe, *Nietzsche's Dancers*). Katholieke theologen verwijzen naar deze historische overzichtswerken zoals die van Davies en Backman en reflecteren over de (protestante) theologieën van liturgische danspraktijken zonder in te gaan op expliciet katholieke dansers en hun theologieën (Van Amsterdam, Berger).
- 4 In België werd over haar voornamelijk gepubliceerd door An-Marie Lambrechts (1996), Lieve Demin (1996) en Staf Vos (2012) in wiens boek *Dans in België 1890-1940* Lea Daan een prominente plaats inneemt.
- 5 Voor meer over het archief van Lea Daan in Het Letterenhuis, zie de bijdrage van Lois Heirman in dit nummer.
- 6 Volgens Kant is er geen gebrek aan archiefmateriaal. Integendeel, Laban liet een grote hoeveelheid documentatie na waardoor de historici soms met te grote hoeveelheden van diverse bronnen te maken krijgen. Zo zijn die vele notities van Laban moeilijk dateerbaar en liggen er wellicht nog verschillende brieven verspreid over Europa bij hun ontvangers.
- 7 Vos stelt dat Hoste met het tijdschrift *Opbouwen* een overzicht bood van wat de jongste generatie Vlaamse kunstenaars bezighield (268).
- 8 Vos bestudeerde Daans lezing "Danskunst en lekendans" op basis van een typoscript dat hij terugvond in Daans archief in Het Letterenhuis.
- 9 De idee van *Gesamtkunstwerk* werd door Richard Wagner geïntroduceerd en vond al gauw ingang bij de historische avant-garde aan het begin van de twintigste eeuw. Ook Daans collega en acteur-regisseur Ast Fonteyne werd door dit idee geïnspireerd. Tijdens zijn periode bij het *Vlaamsche Volkstoneel*, waar hij ook geregisseerd werd door Anton Van de Velde, integreerde Fonteyne bovendien het concept "ritme". Hij werkte samen met Lea Daan om de ritmische bewegingen van het lichaam te integreren in de *Gesamtkunstwerke* die hij bracht op de planken of tijdens massaspelen (Anthonissen 202, 241).
- 10 Voor een gedetailleerde studie van het pedagogische project van de Studio, zie het recente boek van Toon Brouwers.

- 11 De Liturgische Beweging gaat hand in hand met een vernieuwde aandacht voor lichamelijkheid die onder de invloed van de fenomenologie steeds vaker onder de aandacht kwam van onderzoekers. De theologen en progressieve kerkleiders van de Liturgische Beweging streefden naar een integratie van de lichamelijkheid in de liturgische kennis en praktijk. Deze lichamelijkheid moest de participatie van de gelovigen in het liturgische gebeuren vergroten (Schnütgen 98)
- 12 De katholieke denkers vonden, net zoals de moderne dansers, inspiratie in Duitsland. Ze kenden de Duitse massaspelen onder leiding van bijvoorbeeld Martin Gleisner en de Duitse politiek-linkse kringen (Vos 287-288; Van Haver 38-40). Jean Moeller, die zelf de Duitse *Katholikentag* en de Duitse jeugdbewegingen bewonderde, introduceerde de idee van bewegingskoren op de Mechelse Congressen die sinds 1863 werden gehouden en die de relatie tussen het katholicisme en de nieuwe tijden onder de loep namen. Zo werd ter gelegenheid van het Zesde Katholieke Congres van Mechelen (1936) in het Heizelstadion een massaspel gespeeld genaamd *Credo*, geregisseerd door schrijver-regisseur Jozef Boon. De bewegingskoren gingen hand in hand met de liturgische vernieuwingen die besproken werden op de congressen (Vos 288; Van Haver 202-204; Boudens 228-232). Thomas Crombez stelt dat de theatermakers zoals Boon en zijn collega Lode Geysen zich baseerden op de katholieke liturgie en het liturgische drama voor hun leken-theater. Voor hen was dit spektakel een vernieuwde vorm van liturgie, meent Crombez (61)
- 13 Volgens Roger Avermaete was Daan bereid voor elke ideologische strekking choreografieën te maken. Hij schrijft: "als enige bekommernis geldt de dans, en de boodschap is de dans verkondigen" (19). Volgens Staf Vos startte Daan haar carrière met samenwerkingen met zowel de socialistische als de katholieke zuil. In navolging van haar Duitse voorbeeld Martin Gleisner, die de bewegingskoren in de Duitse socialistische partij introduceerde, maakte ook Daan choreografieën voor de socialistische leiders in België, stelt Vos (121).
- 14 De geschiedenis van de rol van de liturgische danser in de tweede helft van de twintigste eeuw behoeft ook verder onderzoek. De Amerikaanse liturgische dansvereniging Sacred Dance Guild biedt een goede casus om de verschillende religieuze rollen te onderzoeken. Geloofsgemeenschappen en dansgroepen geassocieerd met de Sacred Dance Guild twijfelden immers tussen het aanstellen van professionele dansers die dansten voor de gemeenschap en het maken van gemeenschapsdansen waaraan iedereen kon deelnemen (Gaston 196-197).

#### Disclaimer

De auteur heeft getracht alle rechthebbenden op copyright van het beeldmateriaal in dit artikel te contacteren. De rechthebbenden die zouden vaststellen dat illustraties zonder hun medeweten werden gereproduceerd, worden verzocht contact op te nemen met de redactie.