

Filmologie en historiografie in Vlaanderen. De Daensfilm: historische bron of bron voor historische kennis?

Frans-Jos VERDOODT

Wie enige aandacht besteedt aan de programmering in de filmwereld, bemerkt dat daar tijdens het laatste decennium een belangrijke accentverschuiving heeft plaatsgehad. In tegenstelling tot de jaren zestig en zeventig, putten produktie maatschappijen en cineasten de stof voor hun maatschappelijke geëngageerdheid steeds minder uit het „zeitgeschichtliches” verleden. In de plaats daarvan kwam vaak de reproductie van een verleden waaraan de historiografie reeds diepte, afstand en context heeft bezorgd.

Met de Daensfilm van Stijn Coninx (regie) en Dirk Impens (productie) sluit Vlaanderen duidelijk aan bij die internationale trend. De opvallende belangstelling voor *Daens* toont daarenboven aan dat het zogenaamde „grote publiek” zichzelf herkent in wat de historische-filmkunst te bieden heeft. Zonder die belangstelling zou dat soort van films overigens niet levensvatbaar zijn. Misschien zelfs niet zinvol.

Vanuit het standpunt van de geschiedenis zelf beschouwd, rijst daarbij echter de vraag naar de waarde van een dergelijke ontmoeting tussen historiografie en filmkunst. Is de Daensfilm hanteerbaar als bron? Of beperkt hij zich tot een bron voor historische kennis?¹

De uitreiking van de Joseph Plateauprijzen op het Twintigste Internationaal Filmfestival van Vlaanderen te Gent in 1993 vormde het hoogtepunt van de succesrijke nationale en internationale loopbaan van die prent.

De Daensfilm was reeds in de baan van het succes gebracht door een incident op het filmfestival van Venetië. Een geestelijke van de Italiaanse katholieke filmliga toonde zich daar publiekelijk verbolgen over een scène waarin Priester Daens in het Vaticaan de les gelezen werd omdat hij verdeeldheid zou gebracht hebben in de Katholieke Partij in België. Volgens de verontwaardigde geestelijke was het waarheidsgehalte van de uitbeelding twijfelachtig en werd het Vaticaan daardoor onverdiend in discrediet gebracht. Door dit op zich zelf niet eens zo belangrijk incident was het hek van de dam voor de sacralisatie van Daens als *historische prent*. De gewraakte scène kon immers best de historische

1. Zie ook *Daens Vandaag*, jg.18, 1994, 1, blz. 7-10. Onderhavige bijdrage is de aangepaste versie van het aldaar verschenen artikel.

kritiek doorstaan en de Vlaamse media lieten de kans niet liggen om dat Italiaanse geschenk te voorzien van een opvallende publicitaire strik. De zaak-Daens ten bate.

De rest van het verhaal is op zijn minst merkwaardig: de Daensfilm werd bekeken door ruim één miljoen bioscoopbezoekers in Vlaanderen; in het spoor van de psychologische prent *Toto-le-héros* van Jaco Van Dormael (1991) trok hij de wereld rond en in 1993 haalde hij in Gent vrijwel alle Plateauprijzen binnen.

De kwadratuur van een economisch leefbare Belgische filmkunst was dus gerealiseerd. Dat uitgerekend een *historische* film iets dergelijks kon realiseren, biedt een geschikte aanleiding om enkele historische en geschiedwetenschappelijke reflecties te formuleren omtrent de film, in algemene zin en specifiek m.b.t. Daens.

De reeds herhaaldelijk geciteerde Joseph Plateau werd door zijn doctorale verhandeling over de nawerking van het licht op het netvlies in 1829 een der belangrijkste wetenschappelijke voorbereiders van de filmologie. Nog tijdens het jaar waarin hij die visuele inertie had geformuleerd, werd de Gentse hoogleeraar blind door het uitvoeren van nieuwe onderzoeken m.b.t. de werking van het licht. Daarenboven bezat hij nauwelijks studenten noch epigonen.

Het zouden tenslotte de Fransen Auguste en Louis Lumière zijn die in 1895 in Parijs de eerste film konden voorstellen aan groepjes van een dertigtal aanwezigen. Parijs en Frankrijk werden dus de bakermat van waaruit de film zich prolifereerde, eerst als kermisattractie en als een puur divertimento, later als een echte vorm van kunstbeoefening.

Wij moeten nog even vertoeven in het moederland van de filmologie om vervolgens opnieuw te belanden bij de Belgische film. En dus bij de film over priester Daens.

Tachtig jaar nadat hij zijn grote opgang begon, bleek de Franse film in één van zijn diepste crisissen te zijn beland, zowel op het kwalitatieve als op het kwantitatieve vlak. De schrijfster Françoise Sagan zat in 1979 de jury van het Festival van Cannes voor en formuleerde de kwalitatieve neergang als volgt: „Ce que je n'aime pas, ce sont les films 'intellectuels', inintelligents, narcissiques, qui ont la prétention de développer une éthique ou une esthétique insuffisamment intéressante pour passer au cinéma. J'ai souvent vu cette manie chez les cinéastes français (...) Aujourd'hui, on fait de belles images et il ne se passe rien...”.²

Ook als economisch verschijnsel bleek de Franse film in slechten doen. In vergelijking met het jaar 1960 was de produktie gereduceerd van 160 films naar 105, terwijl het aantal bioscoopbezoekers was teruggevallen van 354, 6 miljoen naar 177, 2 miljoen.³

2. G. FREDDI en G. NINNIN, *Un pays nommé France*, Minerva Italica, Bergamo, 1983, blz. 63.

3. ID., blz. 66.

Aanvankelijk wees men met een vermanende vinger naar de oneerlijke concurrentie van de televisie. Maar tenslotte werd algemeen erkend dat de filmthematiek te snobistisch-intellectualistisch was geworden en niet langer meer communiceerde met diegenen voor wie hij bedoeld is en door wie hij economisch rendabel wordt, nl. het brede publiek.⁴

Vandaag, anderhalf decennium na de pessimistische uitspraak van Françoise Sagan en de knik in zijn economische leefbaarheid, blijkt de Franse film opnieuw vertrouwen en enthousiasme op te wekken. Commentatoren beweerden dat precies de herwonnen „gezondheid” van de Franse film ertoe leidde dat Frankrijk zijn eigen filmproductie en die van zijn Europese burens slechts wilde laten opnemen in de GATT-onderhandelingen. Evenwel niet om de Europese markt „open te gooien” doch om die markt te beschermen.⁵

De Fransen vinden met hun visie ook gehoor bij de Europese collega's, ook en vooral in Vlaanderen. De leidende gedachte blijkt te zijn dat een dam dient opgeworpen tegen de invasie vanuit de USA. Er wordt immers algemeen aanvaard dat een eventuele overrompeling niet alleen een ernstige negatieve invloed zal uitoefenen op de kwantiteit van de Europese films, maar ook op hun kwaliteit.

Is die houding ingegeven door protectionisme of door wettige zelfverdediging? Die vraag is natuurlijk belangrijk, maar zij kan onmogelijk beantwoord worden tijdens onderhavige uiteenzetting. Intussen kunnen we wel vaststellen dat de Fransen een vuist maken door zwaar te investeren in een historische film, nl. *Germinal*. Deze *Germinal* werd naar verluidt het duurste produkt uit de Franse filmgeschiedenis. Hij past in een strategie die weerwerk wil bieden tegen de overrompelingsstrategie van *Jurassic Parc* van Steven Spielberg. Daartoe werd bijna een miljard Belgische frank besteed en werd het kruim van de Franse scène gerecruteerd, zoals Gérard Depardieu.

4. *Ibid.*

5. BRTN, *De zevende dag*, 10 oktober 1993; — Gatt-onderhandelingen beroeren filmindustrie. Amerikaanse filmsector lijnrecht tegenover Europese, in: *De Standaard*, 14 december 1993 — De GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) werd in 1947 opgericht in Genève. De organisatie telt bijna honderdtwintig landen-leden en streeft naar de maximale vrijmaking van de wereldhandel. De *Kennedy-ronde* (1964-1967) en de *Uruguay-ronde* (1986-1993) vormden tot dusver de belangrijkste cyclussen van GATT-vergaderingen. De laatste ronde verliep zeer moeizaam, vooral nadat de invoeging van de landbouwsubsidies in de gesprekken leidde tot scherpe tegenstellingen tussen de Europese Unie (EU) en de overige landen o.l.v. de USA. De tegenstellingen tussen de EU (bescherming en subsidiëring) en de USA (volkomen liberalisering) werden nog verscherpt toen ook de audiovisuele markt en de intellectuele rechten verplichte gespreksstof werden. Het afsluitend protocol van 15 december 1993 leidde tenslotte tot een schijnoverwinning voor beide partijen: de audiovisuele sector en de intellectuele rechten vormen voortaan een potentiële materie voor liberalisering, maar bindende afspraken worden nog niet vastgelegd.

Historische sensatie

Beide genoemde films, zowel de Amerikaanse *Jurassic Parc* als de Franse *Germinal*, danken hun succes bij het brede publiek natuurlijk voor een aanzienlijk deel aan de immense promotiecampagnes, zeg maar aan de stroom van publiciteit. Maar zij danken dat grote succes anderzijds ook aan hun aantrekkingskracht op zich, aan het feit dat een bijna onwezenlijk ver verwijderde of een bijna vergeten brok verleden plots zintuiglijk waarneembaar wordt. Het wordt bereikbaar voor de zintuigen, het wordt zichtbaar, hoorbaar en zelfs bijna voelbaar in de letterlijke zin van het woord. Het is die zeggingskracht die door de Nederlandse kunstenaar, historicus en cultuurfilosoof Johan Huizinga ooit de „historische sensatie” werd genoemd.⁶

De Leuvense historici Jo Tollebeek en Tom Verschaffel wezen er op dat Huizinga's historische sensatie betrekking heeft op de suggestieve kracht van relicten uit het verleden waarmee men toevallig in aanraking komt. Maar de auteurs wijzen er tegelijk op dat ook de „vatbaarheid” voor die suggestie een grote rol speelt.⁷

Die vatbaarheid wordt uiteraard voor een groot deel bepaald door een voorkenis van en de voor-liefde voor de geschiedenis of voor één of meer facetten van de geschiedenis. Maar zij wordt op een bijzondere wijze mede bepaald door het medium film zelf. Langs zijn narratieve en esthetische krachten bezorgt dat medium aan de toeschouwer immers het gevoel dat hij de historische feiten als het ware *bij verrassing* ontdekt.

De hier aangehaalde *Germinal*-film is gebaseerd op het gelijknamige mijnwerkersepos van Emile Zola uit 1885. Hij werd op een overdonderende wijze gepromoot door de media. Zelfs de Franse president hielp hierbij mee door de avant-première in Rijsel bij te wonen.

Het opvallende, nadrukkelijke karakter van die promotie heeft meteen een scherpe discussie uitgelokt over de rol van de veelbesproken historische prent. Sommige critici zien er de ongewenste bevestiging in van de clichématige voorstelling van het miserabilistische Noorden van Frankrijk. Anderen ontdekken in de prent de strijd-om-het-verleden. Weer anderen beschouwen het filmproject als een poging om het socialisme en/of syndicalisme van vandaag te legitimeren via de evocatie van een verleden van uitbuiting en van geselende fabrieksarbeid. En tenslotte zijn er de commentatoren die deze historische film beschouwen als het hoogtepunt van een houding die er op gericht is om de problemen van vandaag uit de weg te gaan door systematisch achterom te kijken naar een verleden dat los staat van het heden.

6. J. TOLLEBEEK en T. VERSCHAFFEL, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse*, Amsterdam, 1992, blz. 17 e.v.; blz. 111.

7. ID., blz. 28.

De vraagstellingen van de historicus

De Amerikaanse filmologen Robert Sklar en Charles Musser wezen er in 1990 op dat de geschiedenis steeds meer het voorwerp uitmaakt van de filmproductie. Zij vatten die vaststelling samen in de uitspraak „Always historicize!”, een uitroep waarmee een andere Amerikaan, Frederic Jameson, in 1981 zijn geruchtmakende essay „The political Unconscious” had aangevat. Of: maak steeds geschiedenis, blijf politiek onverschillig.⁸

Het vraagstuk van het engagement of het niet-engagement in en langs de historische film, ligt natuurlijk in de lijn van diezelfde problematiek in de geschiedschrijving in haar geheel. Dat probleem ontwikkelt zich hoofdzakelijk doorheen de hiernavolgende vraagstellingen:

- Moet de geschiedenis een toetsing zijn van een bepaald engagement, moet de geschiedenis een les zijn voor het heden?
- Moet de geschiedenis daarentegen beantwoorden aan een soort postmodernistische belangstelling, waarin de historische sensatie een autonoom gegeven is dat los staat ten opzichte van de bekommernissen *van* het heden en *in* het heden?
- Moet de geschiedenis de vrucht zijn van een positivistische, technisch multidisciplinaire aanpak, zoals wij die kennen sinds de *New History en de Annales*?
- Moet de geschiedenis alle aandacht richten op de historische microcosmos, zoals Carlo Ginzburgs *Il formaggio e i vermi* (1976) en Iris Origo's *The Merchant of Prato* (1957)?
- Moet de historicus de geschiedenis beoefenen op de wijze die door de Nederlandse theoreticus Frank-R. Ankersmit wordt vooropgesteld, namelijk zonder naar absolute zekerheid en toetsbaarheid te streven? Een stelling die er van uitgaat dat „Alles wat in de geschiedbeoefening en de theorie van waarde is, door onvoorzichtigen werd tot stand gebracht”.⁹

En tenslotte is er de laatste, meer algemene vraagstelling: steunt de historische waarheid op de feiten of steunt zij op samenhangen en overtuigingen? Die vraag werd ondermeer gesteld in het in 1991 verschenen *The unauthorized version: truth and fiction in the bible* van de Brit Robin Lane Fox.

In zijn historische analyse van de Bijbel en de bijbel-exegese stelt Fox immers vast: „Volgens het ene standpunt bestaat waarheid in overeenkomst met feiten (de correspondentietheorie); volgens het andere bestaat waarheid in samen-

8. R. SKLAR en CH. MUSSER, *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Philadelphia, 1990, blz. 4.

9. F.-R. ANKERSMIT e.a., *Over nut en nadeel van geschiedtheorie voor de historicus*, Leiden, 1988, blz. 24.

hang binnen een algemeen systeem van overtuigingen (de coherentietheorie).¹⁰

Germinal en Daens

De hierboven geschetste vraagstellingen gelden dus voor de geschiedbeoefening in haar breedste betekenis. En dus ook voor de historische film.

Germinal wordt in Vlaanderen algemeen „de Franse Daens” genoemd. Objectief beschouwd, is dat predikaat correct.

Want de thematiek van de Vlaamse en de Franse film is ongeveer gelijklopend en daarenboven geniet de Daensfilm van een soort eerstgeboorterecht. De bijna gelijklopende thematiek van beide films heeft betrekking op het trieste morele en materiële lot van het grootste deel van de werklieden tijdens de negentiende eeuw. En ook op de soms epische maar in wezen bijzonder tragische strijd van die werklieden voor materiële en politieke rechten. Dat de Belgische film ouder is dan de Franse zullen de Fransen zelf wellicht nog niet bemerkt hebben, want Daens was er nog steeds niet in omloop toen *Germinal* er verscheen. Die laatste omstandigheid ontlokte bij de Vlaamse regisseur Robbe De Hert publiekelijk de sarcastische opmerking „dat de Fransen nu zullen gaan denken dat Daens een nabootsing is van *Germinal*”¹¹.

Die uitspraak is natuurlijk voor rekening van de regisseur zelf, die er anderzijds niet kan van verdacht worden een Vlaams of Belgisch chauvinist te zijn. Overigens menen zowel de genoemde cineast als talrijke andere waarnemers dat Daens — filmologisch beschouwd — een betere film is dan *Germinal*.

Ik acht mij niet bevoegd om dat oordeel bij te treden of te bestrijden. Wellicht wordt dat probleem een interessante kluif voor filmologen.

Het script van de Daensfilm is gebaseerd op de historische roman *Priester Daens. Of hoe in de negentiende eeuw de arbeiders van Aalst vochten tegen armoede en onrecht* van Louis Paul Boon (1971). Bij het redigeren van dat script werd tegelijk ook op aanzienlijke wijze rekening gehouden met de voornaamste historische publikaties over Priester Daens en zijn daensistische beweging.

Louis-Paul Boon, die zijn werk overigens zelf grotendeels had gesteund op de bestaande historiografie, leverde wel de uitgesproken populistische sfeer van de film.

10. R.L. FOX, *De bijbel: waarheid en verdichting*, Amsterdam, 1991, blz. 14 (Vertaling door TINKE DAVIDS).

11. BRTN, *De zevende dag*, 10 oktober 1993.

De film van Stijn Coninx en producer Dirk Impens volgt daarnaast ook een eigen, verzonnen episch-romantisch spoor, nl. dat van een liefdesrelatie tussen een Daensgezinde jonge vrouw uit Aalst en een socialistische militant uit Gent. Tot de episch-romantische toevoegingen hoort verder ook de specifieke kijk van een kleine jongen, een kind-werkman, die actief deelneemt aan de turbulente sociale strijd in Aalst.

Het filmisch verhaal van *Daens* kan als volgt gerubriceerd worden:

Na een scherpe discussie met zijn bisschop verlaat priester Daens zijn post van collegeleraar in Dendermonde en keert hij terug naar zijn geboortestad Aalst. Hij gaat daar inwonen bij zijn broer Pieter, die drukker is en dagbladuitgever. In Aalst aangekomen, wordt priester Daens onmiddellijk geconfronteerd met de materiële en morele ellende van het fabrieksproletariaat. Hij engageert zich meteen voor deze klasse en dwingt een officiële onderzoekscommissie af, die de toestand in de Aalsterse fabrieken moest onderzoeken. Daardoor komt hij frontaal in aanvaring met een deel van de industriële burgerij, met de leider van de Katholieke Partij en met de geestelijkheid.

De priester zet door en sticht een christen-democratische partij, waarvoor hij meteen de onvoorwaardelijke steun van zijn broer Pieter ontvangt. Intussen is het Algemeen Stemrecht goedgekeurd en Daens dingt naar het mandaat van volksvertegenwoordiger. Talrijke liberale burgers en de socialisten kiezen de zijde van de priester. De woelige verkiezingsstrijd te Aalst draait daardoor uit op een duel tussen de volkse priester en de elitaire Charles Woeste.

De wrokkige Woeste is niet alleen de voorzitter van de Katholieke Partij, hij is ook de vertrouwensman van de industriële burgerij en van de dynastie.

Mede als gevolg van de onregelmatigheden die door de katholieken werden bedreven op de verkiezingsdag, betreedt Priester Daens het Parlement. Dat parlement wordt het nieuwe forum van de strijd tussen de katholieken en de christen-democraten.

De kerkelijke leiding — d.w.z. de meerderheid van de bisschoppen — ontwikkelt een duidelijk scepticisme tegenover de sociale en politieke opvattingen van de meest conservatieve katholieken. Maar tegelijk toont zij zich geprikkeld door het feit dat Daens' priesterkleed het referentiepunt wordt van de turbulente en de vaak weinig verheffende politieke krachtmeting die zich afspeelt onder de gelovigen.

De kerkelijke overheid wil de spiraal van de politieke verdeeldheid en de ontluistering van het priesterlijk ambt breken en belaadt priester Daens met beispelingen en straffen.

Zij wil in de eerste plaats de priester verwijderen uit het politieke gewoel. Zij neemt een weifelende houding aan als het er op aan komt te kiezen tussen het conservatisme en de christen-democratie van priester Daens. Maar door haar strenge houding onderschrijft zij ten dele onbewust en ten dele bewust de agitatie van Charles Woeste en zijn conservatieve medestanders tegenover priester Daens.

Die agitatie wordt eerder in de hand gewerkt dan geremd door de houding van de lagere geestelijkheid in Aalst. Na twee ambtsperiodes als parlementslid overlijdt Daens. Hij ontvangt slechts een zogenaamde „stille begrafenis”.

Historisch document?

Wij kunnen hier geen waarde-oordeel uitspreken over de algemene filmologische kwaliteiten of gebreken van de Daensfilm. Maar wij kunnen hier anderzijds niet voorbijgaan aan een bijzonder belangrijk aspect van de prent, namelijk haar historische relevantie. Van die relevantie hangt het immers af welke waarde wij aan deze film kunnen toekennen als historische bron en als een bron voor historische kennis.

De film schetst een vrij correct beeld van het werkliedenprobleem van de negentiende eeuw en van het scholastieke standenvooroordeel waarvan de werklieden toen het slachtoffer waren, zowel op het materiële als op het geestelijke vlak.

Terwijl het jonge kind uit de volksbuurten de gevaarlijkste taken in de fabriek moet uitvoeren, geniet het jonge kind uit de industriële burgerij van een verfijnde opvoeding. Het is trouwens priester Daens zelf die — zowel in de film als in de historische werkelijkheid — bepaalde onder die kinderen inwijdt in de taal en cultuur van de klassieke oudheid.

De film heeft oog voor de onrust en de paniek die tijdens de jaren negentig van de vorige eeuw voelbaar was binnen het patronaat. Men zou kunnen stellen dat dit beeld zich vandaag herhaalt. Wat de aspecten van herkenbaarheid en de inleving door de filmkijker natuurlijk ten goede komt.

De film laat enkele leden van die industriële burgerij stiekem sympathiseren met de onfortuinlijke priester Daens. Op die wijze suggereert hij de historische realiteit dat niet iedereen binnen de burgerij ongevoelig was voor het sociale drama dat zich voltrok.

Historisch verdedigbaar is ook het politieke curriculum van priester-volksvertegenwoordiger Daens en vooral de wijze waarop deze priester wordt geconfronteerd met enerzijds de kerkelijke overheid en anderzijds de politieke, maatschappelijke industriële dynastiën.

De hierboven geschetste positieve beoordeling heeft echter ook haar keerzijde. Het geschetste beeld van het sociale probleem van de negentiende eeuw is correct maar uiterst onvolledig, vooral in Vlaanderen, waar het verhaal zich tenslotte ontwikkelt.

Het sociaal probleem in het hoofdzakelijk rurale Vlaanderen was in de werkelijkheid zeer complex. Naast het fabrieksproletariaat bestond immers een proletariaat van steenbakkers, landbouwers en huisarbeiders. Daarenboven leefde in Vlaanderen onder vele kleine tot gefortuneerde burgers een diepe malaise. Behalve in de Sociale Kwestie, vond die malaise haar oorsprong in de onvrede

over de totale verfransing van het openbaar leven en in de functionele binding tussen godsdienst en openbaar leven. En tenslotte ook in de stugheid waarmee de geestelijkheid vaak de doorbraak van de sociale, culturele en wetenschappelijke emancipatie afremde.

Het is uitgerekend in het milieu van die ontgoochelde burgers en potentiële dissidenten dat de radicale christen-democratische beweging ontstond waarin priester Daens in 1892 als ambteloze terecht kwam. Niet hijzelf doch anderen hadden de beweging die zijn naam zou dragen op de been gebracht. Daarenboven waren die „anderen” (de *Roelanders* uit de regio Ninove-Aalst, Léonce Du Castillon uit Waregem, Adolf Pauwels uit Antwerpen, Hector Plancquaert uit Zomergem) leken. In Wallonië was het bijvoorbeeld wél een priester geweest die de radicale christen-democratie op gang heeft gebracht, nl. Antoine Pottier, die daarenboven de feitelijke steun van zijn bisschop genoot. Die omstandigheid leidde er overigens toe dat de Waalse christen-democratie zich heel anders ontwikkelde dan die in Vlaanderen.

Als priester met een mislukte ambtelijke loopbaan werd Daens het kwetsbare symbool van een opstandige leken-beweging, die door de kerkelijke overheid nauwelijks kon worden gewettigd¹². Die beweging bezat immers een antikleerikale ondertoon en zij was zeker niet gezagsgetrouw. Zij was in zekere mate anti-militarist, anti-Congogezind, anti-leopoldistisch en had daarenboven beslist om *indien nodig* te breken met de Katholieke Partij.

Al die aspecten komen in de film nauwelijks aan bod.

Op het fysieke en karakteriële vlak is de uitgebeelde Daens een bijzonder dynamische figuur. Hij deelt rake klappen uit in een herberg waar schunnige taal wordt gesproken, hij sleurt een rijkswachter van zijn paard bij een charge op stakende werklieden, hij trekt zijn priesterlijk habijt uit en werpt het naar de onderpastoor met wie hij in een twistgesprek is gewikkeld.

Op het fysieke en karakteriële vlak komt de ware, de „historische” Daens éénmaal zeer nadrukkelijk naar voren in de film, namelijk als hij vereenzaamd en verbitterd achterblijft in de wachtzaal van het Vaticaan en tenslotte totaal gesillusioneerend naar Aalst terugkeert, waar hij geconfronteerd wordt met de opgeklopte triomf van een menigte aanhangers.

Op dat ogenblik wordt de Daensprent een authentieke bron, niet alleen voor de kennis van de geschiedenis, maar ook voor de geschiedschrijving zelf. Die sequentie toont immers de priester die tegelijk vecht voor zijn priesterkleed en voor zijn politiek mandaat. Zij toont een vertwijfelde, angstige priester die de gevangene is van een populariteit die gesteund is op die van de politieke underdog en de gestrafte clericus. Daens wordt daarenboven de politicus die ten onder gaat aan de beoordelingsfouten en het gebrek aan diplomatie van hem

12. F.-J. VERDOODT, *De zaak-Daens. Een priester tussen Kerk en christen-democratie*, Leuven, 1993, blz. 31-32.

zelf en van zijn opposenten. Hij is de man voor wie het ontegensprekelijk diepgaand sociaal engagement werkt als een boemerang. Een boemerang van het type dat terugkeert naar het hoofd van wie hem geworpen heeft.

Met de prent over Daens sluit de Belgische filmwereld duidelijk aan bij de internationale traditie van de historische speelfilm die de ambitie bezit werkelijk „historisch” te zijn. Het zijn die films die na de lange weg van concept-script-uitwerking en perceptie al de vragen hebben doorlopen die wij hierboven reeds aan de orde hebben gesteld met betrekking tot de rol en de zin van de beoefening van de geschiedenis. Aansluitend bij die traditie, functioneert de Daensfilm op aantoonbare wijze als een ontmoeting tussen film en historiografie, tussen kunst en wetenschap, tussen verbeelding en realiteit, tussen esthetica en ethica, tussen het historisch toetsen van een engagement en het postmodernistisch beleven van de historische sensatie.

In de Belgische sociale wetgeving bestaat het verschijnsel van de *kruispuntbank*. Die kruispuntbank is het databestand waar de administratieve gegevens over de Belgische burgers elkaar kruisen en daardoor efficiënt hanteerbaar zijn. De Daensfilm zou ook kunnen beschreven worden als een culturele kruispuntbank, waar realiteit en verbeelding, engagement en historische sensatie, kunst en wetenschap elkaar ontmoeten en dan verder hun eigen weg gaan.

De Nederlandse vorser in de cultuurwetenschap en filmspecialist Chris Vos wees er een paar jaar geleden op dat een bron voor historische kennis wat anders is dan een bron voor geschiedenisbeoefening.¹³

Ik denk dat de film over Daens vooral een geschikte bron is voor de historische kennis. Meer kan en mag men wellicht niet verwachten van een historische speelfilm.

13. CHR. VOS, *Het verleden in bewegend beeld. Een inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal*, Houten, 1991, blz. 145.