

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za germanistiku – Katedra za nederlandistiku

**Filmska adaptacija romana F. Bordewijka
“Karakter”**

Diplomski rad
15 ECTS

Napisala:
Hana Medvešek

Mentorica:
dr. sc. Milka Car Prijić

Komentorica:
Gioia-Ana Ulrich Knežević

U Zagrebu, ožujak 2016.

SADRŽAJ

0. UVOD.....	3
1. TEORIJSKI OKVIR ANALIZE ADAPTACIJE.....	4
1.1. Što je adaptacija? Vrste i stupnjevi adaptacije.....	4
1.2. Pitanje originala – vjernost izvoru kao kriterij procjene adaptacije	6
2. METODOLOGIJA	7
2.1. Pristup analizi adaptacije	7
2.2. Specifičnosti adaptacije književnosti u film	7
2.3. Određivanje smjera istraživanja	9
2.4. Alati naratološke analize.....	11
2.4.1. Temeljni pojmovi	11
2.4.2. Pripovjedna instanca.....	12
2.5. Kratki pregled aspekata priče u naratološkoj analizi.....	12
2.5.1. Redoslijed, ritam i frekvencija.....	12
2.5.2. Prostor.....	12
2.5.3. Fokalizacija.....	12
2.5.4. Likovi.....	12
3. ANALIZA	16
3.1. Opis primarne građe - kontekst, autori.....	16
3.1.1. Ferdinand Bordewijk.....	16
3.1.1.1. Kontekst romana <i>Karakter</i> i novela <i>Dreverhaven i Katadreuffe</i>	17
3.1.2. Mike van Diem.....	18
3.1.2.1. Kontekst filma <i>Karakter</i>	18
3.2. Zajednička tema, razlike u pristupu fabuli	19
3.3. Karakterizacije likova	21
3.3.1. Novela <i>Dreverhaven i Katadreuffe</i>	22
3.3.2. Roman <i>Karakter</i>	29
3.3.3. Film <i>Karakter</i>	38

4. ZAKLJUČAK 44

LITERATURA 46

0. Uvod

Ovaj diplomski rad bavi se adaptacijom romana *Karakter* nizozemskog autora Ferdinanda Bordewijka u istoimeni film nizozemskog redatelja Mikea van Diema. Kao studenticu dvopredmetnog studija nederlandistike i komparativne književnosti zainteresirala me ova popularna filmska adaptacija, jer je riječ o klasiku nizozemske književnosti. Odlučila sam se na ovo istraživanje kako bih na primjeru iz nizozemskog govornog područja istražila razne predrasude i klišeje koji se vežu uz filmske adaptacije kanonskih književnih djela.

Kao primarnu literaturu odabrala sam roman i film *Karakter*, zbog teme koja mi se učinila vrlo zanimljivom za analizu adaptacije. Oba se djela bave sukobom oca i sina pružajući time podlogu za proučavanje procesa karakterizacije. Scenarij filma baziran je na istoimenom romanu, ali i na noveli *Dreverhaven i Katadreuffe* autora F. Bordewijka. Upravo mi se takav „tekst“, u širem smislu te riječi, učinio pogodnim za proučavanje naratološkog procesa u dva različita medija – književnosti i filmu. On naime naglašava unutarnji život likova te time skreće pažnju na, kao što će rad koji slijedi pokazati, vrlo problematični aspekt adaptacije književnih u filmska djela – vizualizaciju verbalnih opisa mentalnih stanja i doživljaja likova na filmskom ekranu. Ovaj rad govori o teškoćama prenošenja razrađenog karakternog sukoba iz jednog medija u drugi te o jedinstvenim rješenjima i doživljajima koje književnost i film mogu ponuditi. U potrazi za odgovorom na to intrigirajuće pitanje teorije adaptacije oslanjam se na usporednu naratološku analizu djela, romana i novele, a zatim i filma, popraćenu prikazom izabranih filmskih i književnih tehnika.

U skladu s time rad započinje uvodnim dijelom o teoriji adaptacije koji ocrta spomenute predrasude te usmjerava metodološko smještanje ovog rada. Kratak prikaz informacija o autorima i djelima poslužiti će kao opis materijala i konteksta te potražiti odgovor na pitanje o motivaciji koja se nalazila u pozadini ove filmske adaptacije. Početak same analize djela popraćen je pojašnjenjem korištenih naratoloških pojmova, nakon čega slijedi usporedna analiza književnih djela i filmskog ostvarenja. Namjera mi je bila u samom zaključku izbjeći vrednovanje i preferiranje bilo pisanog teksta bilo filmske adaptacije te umjesto toga u završnoj interpretaciji objediniti sve jedinstvenosti kojima su ova dva medija pristupila istoj temi.

1. Teorijski okvir analize adaptacije

1.1 Što je adaptacija? Vrste i stupnjevi adaptacije

Pojam „adaptacija“ (srednjovj. lat. *adaptatio*: prilagodba)¹ u primjeni je na širokom broju područja, od psihologije do medicine. Ovaj se rad ograničava na upotrebu pojma po definiciji *Hrvatske enciklopedije* koja u području filmskoj umjetnosti predlaže shvaćanja adaptacije kao ekranizacije, pri čemu se iz književnog u filmski medij prenose temeljne odrednice nekog djela. Uz to, valja naglasiti kako pojam „adaptacija“ osim procesa adaptiranja obuhvaća i sam proizvod koji nastaje kao krajnji rezultat – filmski scenarij i po njemu snimljeni filmski uradak. U tom smislu ova se definicija slaže sa shvaćanjem pojma „adaptacije“ kako ga razlaže književna teoretičarka Linda Hutcheon u temeljnom teorijskom djelu *A Theory of Adaptation*, naglašavajući važnost shvaćanja adaptacije kao djela nastalog na temelju drugog djela kao prepoznatljivog izvora, ali i samog kreativnog i interpretativnog procesa preoblikovanja i prenošenja (Hutcheon, 2006:8).

Adaptiranje književnih u filmska djela samo je jedan dio područja proučavanja teorije adaptacije koje se širi i na kazališne adaptacije filma i književnosti, interaktivne prilagodbe filmova i književnih djela u računalne igre, radio-drame, televizijske serijale itd. To otvara pitanje stupnjevanja samog procesa adaptacije, te odnosa adaptacije i aluzije.

Pojam aluzije (kasnolat. *allusio*: igranje, zabavljanje)² u značenju neizravne reference, u teoriji adaptacije koristi se pri pokušaju stupnjevanja odnosa izvornog djela i finalne adaptacije. Kako bi premostio jaz između adaptacije i aluzije, Thomas Leitch (Leitch, 2009: 94) predlaže podjelu adaptacija po kategorijama ovisno o strategijama kojima se koriste, te pritom naglašava njihovu fluidnost. Tako Leitch između ostalih, navodi sljedeće kategorije - *adjustment* 'prilagodba', *neoclassical imitation* 'neoklasična imitacija', *revision* 'revizija', *colonization* 'kolonizacija', *parody* 'parodija', *(meta)commentary* '(meta)komentar' i dr.³ Na primjeru adaptacije kojom se bavi ovaj rad moguće je uočiti probleme koji nastaju pri pokušaju jasnog kategoriziranja adaptacija. Film „Karakter“ tako bi po Leitchevim kategorijama bio mješavina strategija prilagodbe i revizije. Kategorija prilagodbe podrazumijeva skraćivanja, širenja i manje preinake nekog kanonskog književnog djela te prilagodbu žanrovskim zahtjevima drugog medija, u ovom slučaju filmskoj ekranizaciji. Razlike između prilagodbe i

¹ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=424>, 15.9.2015

² <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=2055>, 15.9.2015

³ Za detaljnija pojašnjenja strategija, primjere i razradu teorijske problematike stupnjevanja adaptacije vidjeti poglavlje „Between Adaptation and Illusion“, *Film Adaptation and Its Discontents* Leitch, 2009.

revizije za Leitcha nije u doslovnom prenošenju pisanog teksta (npr. citiranju dijaloga, vjernosti opisa itd.) već u prenošenju „duha“ djela. Prilagodba tako eksplicitno namjerava ostati vjerna „duhu“ izvornog djela, dok revizija naglašava vlastitu interpretaciju onoga koji adaptira (Leitch, 2009: 107).

Film *Karakter* jasno naglašava svoj kanonski književni izvor, ali kako će daljnja analiza pokazati, nudi i preinake kojima svjesno odstupa od istoga, jasno pokazujući da se ne radi o ekranizaciji kojoj je glavni cilj odati počast izvornom djelu i zadržati najveći mogući stupanj vjernosti pri prenošenju iz jednog medija u drugi.

1.2 Pitanje originala – vjernost izvoru kao kriterij procjene adaptacije

Povijesno gledano, pitanje vjernosti originalu obilježilo je razvoj teorije adaptacije kroz povijest. No pitanje „Je li knjiga bolja od filma?“ veoma je prisutno i danas, u kolokvijalnim kritikama adaptiranih djela te uvriježenim predrasudama o procesu adaptacije, a autori ponekad i strahuju kada saznaju da se sprema adaptacija njihovog književnog djela (Snyder, 2011:146). Jedna je od pretpostavki teorije adaptacije da filmska publika ima velika očekivanja oko poštivanja originala kada se radi o ekranizacijama kanonskih književnih djela (Hutcheon, 2007: 29).

Odgovor na to često pitanje pokušao je ponuditi, između ostalih, već i George Bluestone u knjizi *Novels into Film* iz 1957., koja se smatra temeljnim djelom početka teorije adaptacije. Za Bluestonea, takvom pristupu, koji nastoji utvrditi je li adaptacija dorasla svom izvoru, nedostaje svijest o nužnosti preinaka koje uključuje sam proces te on netočno polazi od pretpostavke jednoznačnog sadržaja – npr. moguće istovjetnosti likova u književnom i filmskom djelu. U tom smislu Bluestone ekranizaciju uspoređuje npr. sa slikarskim djelom, koje također ne pretendira biti vjernim prikazom nekog povijesnog događaja kojeg oslikava (Bluestone, 2003: 5).

Budući da svaka adaptacije uključuje neke od strategija preoblikovanja izvornog teksta ona je redovito stigmatizirana, često negativnim prizvukom, „sekundarnog“ djela. No daljnji razvoj teorije adaptacije pokazao je da sekundarnost automatski ne podrazumijeva i inferiornost adaptiranog djela. Filmskog redatelja koji se upušta u ekranizaciju ne bi se trebalo smatrati manje kreativnim pojedincem od književnika. Analize koje autora književnog djela neupitno smatraju stvarateljem višeg „stupnja“ koriste se s ograničenim pristupom, one su naime vođene uspoređivanjem procesa preradbe teksta u scenarij s procesom pisanja originalne priče (Hutcheon, 2007: 88).

Osim toga, pitanje autorstva ekranizacije složenije je nego što čini na prvi pogled, budući da se pri procesu adaptacije radi o suradnji raznolikog tima stručnjaka koji u skladu sa svojim područjem, preuzimaju i interpretiraju dijelove originalnog teksta. Šire gledano, razvoju novog pristupa pitanju autorstva i originalnosti svakako je doprinio i razvoj književne teorije, koju danas, umjesto autoriteta autora, obilježavaju poststrukturalističke tendencije i intertekstualna proučavanja⁴. Ipak, pitanje vjernosti originalu i dalje služi kao poticaj razvoju i osamostaljivanju suvremene teorije adaptacije, pa se i suvremene analize nerijetko referiraju na njega kako bi jasnije ocrtale stanje suvremenih teorijskih rasprava (Hutcheon, 2007: xiii).

Ono što svaka suvremena analiza u svakom slučaju podrazumijeva jest da vjernost originalu nije legitiman kriterij procjene vrijednosti adaptacije te sukladno tome i da pokušaj prosudbe veće ili manje vrijednosti originala i adaptacije ne spada u kritičko područje bavljenja adaptacijama, unatoč uvriježenim predrasudama i praksama (Leitch, 2003: 167). U promatranju adaptacija nema mjesta „moraliziranju“ o tome tko je koga iznevjerio ili što je dobro, a što loše (Stam, 2004:3). Općenito, pitanje uspješnosti adaptacije ne bi trebalo biti vrijednosno obojeno niti sudjelovati u tom „tragikomičnom“ natjecanju medija⁵, pa tako ni vezano uz ideju o vjernosti originalu, već naglašavati kreativnost i specifičnost vještina i postupaka koji su obilježili proces i proizvod adaptacije (Hutcheon, 2007: 20). Kako je, dakle, moguće produktivno pristupiti analizi adaptacije?

⁴ Pitanje autorstva, originalnosti i intertekstualnosti nadilaze opseg ovog rada te pripadaju glavnim temama istraživanja, između ostalih, teoretičara kao što su Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida itd.

⁵ Kakvim ga je okarakterizirano nizozemski teoretičar medija Jan Simons, prema Verstraten (2014).

2. Metodologija

2.1 Pristup analizi adaptacije

Složenost procesa adaptacije za sobom povlači i mnoštvo mogućih pristupa analizi provedenih postupaka i njihovih ostvarenih rezultata. U knjizi *Analyzing Literature to Film Adaptations* Mary H. Snyder ponudila je podjelu pristupa pri analizi adaptacije (Snyder, 2011: 248)⁶:

a. *Adaptability Analysis* 'analiza adaptabilnosti' – bavi se proučavanjem izvornog teksta u vidu zahtjevnosti i problema koje zahvaljujući svojoj originalnoj strukturi (npr. linearno realistična ili eksperimentalna) postavlja proces adaptacije.

b. *Adaptation Process Analysis* 'analiza procesa adaptacije' – proučava popratnu i tehničku pozadinu nastajanja adaptacije – razgovore sa scenaristima, glumcima, redateljske komentare, raspodjelu budžeta i sl.

c. *Fidelity/Infidelity Analysis* 'analiza vjernosti/nevjernosti' – suprotno uvriježenom shvaćanju pojma vjernosti originalu, ova vrsta analize ustanovljuje razlike u izvornom i adaptiranom tekstu, ali u svrhu odgovaranja na pitanje zašto su u određenom kontekstu napravljene upravo te izmjene i s kojim ciljem.

d. *Specificity Analysis* 'analiza specifičnosti' – uspoređuje načine na koje se različiti mediji koriste njima specifičnim tehnikama za predstavljanje iste priče.

Predstojeća analiza adaptacije romana *Karakter* u istoimenu film najvećim je dijelom utemeljena na pristupu koji odgovara kombinaciji 'analize adaptabilnosti', 'analize specifičnosti' te 'analize vjernosti/nevjernosti'. Nit je vodilja stoga istraživanje glavnih razlika u pristupu istoj temi, onoga što ih je motiviralo te načina na koji je cijeli proces vođen specifičnostima adaptiranja iz medija književnosti u medij filma.

2.2 Specifičnosti adaptacije književnosti u film

Pri proučavanju specifičnosti medija književnosti i filma kao prva pretpostavka nameće se distinkcija između književnosti kao verbalnog medija te filma kao vizualnog medija. Iako se na prvi pogled može učiniti odgovarajućom, detaljnijom razradom definicije dolazi se do problema – takva usporedba naime ne uzima u obzir zvukovni element filmskog zapisa, a

⁶ Izdvojeni su pristupi relevantni za prezentiranu analizu, opis preostalih pristupa može se pronaći u ostatku poglavlja.

nadalje ni stupanj posredništva u interpretaciji do kojega dolazi pri glumčevoj izvedbi pisanog teksta. Zbog toga Leitch razliku utemeljuje na korištenim znakovnim sistemima i stupnju izvedbenosti (Leitch, 2003: 153). Pod time podrazumijeva činjenicu da se književnost koristi samo jezičnim znakovima, dok film koristi vizualne i zvukovne znakove. Time skreće pažnju na činjenicu da je kod ekranizacije u stvari riječ o dvostrukoj interpretaciji (Leitch, 2003: 154). Književni je izvor interpretiran u scenarij kojega zatim glumac interpretira svojom izvedbom. Za razliku od takve posredovane interpretacije koju prima gledatelj, čitatelj je, po Leitchu, suočen sa zadatkom interpretacije prve razine – izvorno pisanog teksta.

Za potrebe predstojeće analize iz velikog raspona literature koja se bavi specifičnostima književnih i filmskih djela treba svakako izdvojiti i tekst teoretičara naratologije Seymoura Chatmana, *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)* (Chatman 1980). Chatmanov tekst obilježava trenutak u razvoju naratologije kada se fokus s prvotnog proučavanja sličnosti premješta na proučavanje različitosti naratoloških tehnika različitih medija (Chatman, 1980: 122). On se u spomenutom tekstu ograničio na proučavanje jedinstvenosti aspekta opisa i točke gledišta u književnom i filmskom djelu, a dio njegove teorije biti će dijelom predstojeće analize.

No, vizualni aspekt filmskog djela „krivac“ je i za sljedeću uvriježenu zabludu o razlici ova dva medija, a koja se tiče pitanja odnosa interpretacije i mašte pri recepciji umjetničkog djela. Pri razumijevanju ovog problema od koristi je primjena razlike u modusu obraćanja djela recipijentu koju navodi Hutcheon – *telling* 'kazivanje' i *showing* 'pokazivanje' (Hutcheon, 2007: 23). 'Kazivajući' književno djelo aktivira čitateljevu maštu posebno odabranim i ograničenim detaljima te sve ostalo ostavlja „mašti na volju“. Opisujući dijalog između likova tekst može prikriti razne vizualne detalje konteksta u kojima se dijalog odvija. 'Pokazujući' film ne može ograničiti mnoštvo detalja (frizuru, izraz lica) koje gledatelj prima kao informacije dok, primjerice, glumac izgovara određeni dio dijaloga. Kao termin za ovaj specifičan problem u teoriji adaptacije koristi se pojam *overspecification* (Leitch 2003: 161; Chatman, 1980:126). Suprotno negativnoj konotaciji kojom je termin obilježen u velikom djelu starije literature o teoriji adaptacije, Leitch zauzima stajalište po kojem je usmjeravanje i iskorištavanje „viška“ informacija koje film nudi u usporedbi s književnim tekstom u procesu adaptacije prilika za inventivnost, a ne teško premostivi problem (Leitch, 2003: 162).

'Kazivanje' i 'pokazivanje' kao različiti modusi priopćavanja informacija upućuju na još jedan tzv. „klišej“ teorije adaptacije kako ih vidi Hutcheon – pretpostavljanje prikladnosti književnog medija za prikazivanje interiornosti i obrnuto, sklonosti filmskog medija

prikazivanju eksteriornosti (Hutcheon, 2007: 56). Ono na što Hutcheon pri tome misli jest (ne)prikladnost modusa 'pokazivanja' pri prezentaciji onoga što bi se moglo nazvati unutarnjim životom likova. Drugim riječima, film je svojom vizualnošću a priori zakinut za suptilno istraživanje svijeta misli i osjećaja prikazanih likova. Stajalište po kojemu je zvukovna reprodukcija ('voice over') opisa misli lika jedini ekvivalent opisu mentalnog stanja u književnom tekstu zanemaruje razne mogućnosti filmskog medija da specifičnim tehnikama uprizori subjektivna stanja (snove, fantazije, misli likova) (Hutcheon, 2007: 59). Na sličnom su tragu razmišljanja o problematici adaptacije, naime u interesu za problematiku pretakanja likova i njihovih odnosa iz književnosti u film izrasla i pitanja koja su motivirala predstojeću analizu.

2.3 Određivanje smjera istraživanja

Pri interpretaciji djela, kao i pri adaptaciji, ne možemo govoriti o objektivnosti. U rukama istraživača, scenarista, redatelja pa i gledatelja, tekst poprima značenja ovisno o njihovim vlastitim, subjektivnim gledištima. U skladu s recentnom teorijom adaptacije, pri svakom interpretiranju postavlja se pitanje o tome koliko je relevantno razmišljati o autorovoj intenciji (Hutcheon, 2007:107).

Možemo li zanemariti redateljevu osobnu motivaciju zbog koje je odabrao baš određeno književno djelo za adaptaciju? Smije li istraživač slijediti intuiciju i osobni interes pri selekciji elemenata djela koje smatra relevantnima za analizu? Ukratko, kako intencija utječe na procese analize i adaptacije te mora li ona biti zanemarena kako bismo procesu mogli pristupiti kritički „hladne glave“?

Iako praćenje razvoja književne kritike i teorije književnosti kroz povijest na prvi pogled može sugerirati udaljavanje od vrednovanja autorove intencije kao relevantnog pojma⁷, Linda Hutcheon u svojoj je teoriji adaptacije obrazložila potrebu za „korakom unazad“ koji bi otvorio prostor za usmjeravanje pažnje na kreativne procese i njihove izvore – tragove autorovih, redateljevih, kritičarevih intencija pri procesima kreacije i interpretacije djela (ibid. 107).

Adaptacija književnog djela u film svakako nije puko „prenošenje“ elemenata priče u slike, već prerada najvažnijih aspekata književnog djela i njihovih značenja putem vizualnog i zvučnog medija, filmskog medija (Bal 2001: 164). No ono što će se smatrati najvažnijim aspektom originala koji adaptacijom treba prenijeti svakako prvenstveno ovisi o interpretaciji

⁷ Odbacivanjem pozitivizma, pojavom formalizma, Nove kritike te raznih „post-humanističkih“ tendencija, itd.

onoga tko adaptira. Zbog toga se postavlja i pitanje što je motiviralo redatelja filma da odabere upravo taj roman za adaptaciju? Detaljniji opis konteksta nastanka samih djela i njihovih autora iz tog razloga slijedi na početku analize.

Za sada je dovoljno reći da u odabranoj primarnoj građi ove analize, roman, novela i film dijele istu temu, prikaz kompleksnog odnosa oca i sina. Naglašavaju li roman i film iste aspekte tog odnosa? Sekundarnom građom, pregledom kritika, osobnom interpretacijom djela te naposljetku i intuicijom, dolazi se do detaljnijeg definiranja problematike kojom se djelo bavi te koju svojom jedinstvenom strukturom želi prenijeti čitateljima. Time se bavi prvi dio analize. Zatim je ovisno o tom zaključku moguće pristupiti usporedbi književnog djela i naknadne filmske adaptacije.

Dobru polazišnu točku pritom čini pitanje „Što je karakter?“. Ono je motiviralo ovu analizu na dva načina. Ona se, naime, tim pitanjem bavi s obzirom na dva različita značenja riječi „karakter“ – karakter kao izraz koji predstavlja ideju osobnosti te karakter kao izraz koji se odnosi na lik, protagonista neke priče, aspekt naratološke strukture djela.

Istraživanje karaktera kao „osobnosti“, skupa značajki neke osobe, stvarne ili fiktivne, utkano je u temu i sadržaj originalnog romana i novele F. Bordewijka, nudeći pritom podlogu za provedbu „analize vjernosti/nevjernosti“ koja promatra kompleksnost shvaćanja karaktera/osobnosti u filmu i u knjizi. Na koji način „karakter“ zanima Bordewijka te kako se to shvaćanje razlikuje od onoga što „karakter“ predstavlja za Van Diema, redatelja filmske adaptacije? Pitanje karaktera kao „lika“, „protagonista“, nudi pak plodno područje za analizu specifičnosti izražavanja i prikazivanja tih dvaju shvaćanja putem dvaju različitih medija. Tim se smjerovima kreće ova analiza, ona promatra obradu teme, ali i same načine karakterizacije koji su njome motivirani.

Drugim riječima, pitanje „Što je pisac htio reći?“, iako nas na prvi pogled vraća u osnovnoškolske klupe, potiče nas na određivanje smjera analize procesa adaptacije i za njega je vrlo važno. Tim smjerom razmišljanja dolazi se do ključnog pitanja – „Zašto je pri adaptaciji romana u film odabran određeni dio originalnog materijala, zašto je taj dio obrađen i prikazan na specifičan način te u kakvom je to odnosu prema originalu?“⁸

Teza od koje se polazi jest da unatoč tome što se bave istom temom, te sadrže iste likove, film i književni izvori u ovom slučaju prezentiraju uvelike drugačija tumačenja glavnog sukoba

⁸ Takav je pristup ranije okarakteriziran kao spoj između 'analize vjernosti/nevjernosti' i 'analize specifičnosti' kako ih kategorizira Mary Snyder.

između dvaju glavnih likova, oca i sina. Ta tumačenja su zanimljiva i važna jer direktno utječu na prezentaciju svih ostalih aspekata priče, te je stoga cilj pomnim čitanjem ustanoviti kako se ta polazišna razlika u interpretaciji manifestira u samoj obradi materijala, kroz provedenu karakterizaciju likova, te uzimajući u obzir specifične razlike dvaju medija.⁹

Kao alate za opis i provedbu analize koriste se temeljni pojmovi naratologije, pa prije same analize slijedi i pregled osnova tih alata.

2.4. Alati naratološke analize

Naratologija kao disciplina pokriva područje opće teorije pripovjednog teksta, sustavnog proučavanja pripovjedne strukture i njenih sastavnica, oblika koji se koriste pri pripovijedanju te učinaka koje oni ostvaruju¹⁰. Pod pripovjednim se tekstom pritom ne misli samo na pisani (književni) tekst, već na razne oblike izraza kojima se prenosi neka priča – uključujući i romane i filmove, ali i slike, stripove te razne druge kulturalne artefakte (Bal, 1997:3). Proučavanje priča raznih vrsta i žanrova pokazalo je da se u njima nalaze strukture nesvodive isključivo na medij u kojemu je priča prezentirana te neobjašnjive isključivo specifičnim oblicima tog određenog medija (Gilić, 2007:18). Takvim se pristupom, između ostalih, bavi i grana filmske naratologije, usmjerena na proučavanje sastavnica filmske priče¹¹.

Za proučavanje književnih djela, romana i novela ovaj rad kao teorijsku podlogu analize koristi naratološku teoriju nizozemske autorice Mieke Bal, objavljenu u djelu *Naratologija*, dok je analiza filma izvedena koristeći teoriju filmske naratologije nizozemskog autora Petera Verstratena, te njegove knjige *Film Narratology*. Verstraten je svoju filmsku naratologiju utemeljio upravo na prethodno objavljenoj teoriji Mieke Bal, što olakšava prenošenje temeljnih pojmova iz jedne analize u drugu, te pruža plodan temelj za usporedbu specifičnosti dvaju medija – književnosti i filma.

2.4.1 Temeljni pojmovi

Svaka naratološka analiza polazi od temeljne razlike između priče i fabule. Fabulu čini skup logično i kronološki povezanih događaja koje tekst¹² obuhvaća, dok se pričom smatra

⁹ tzv. „close reading“

¹⁰ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42951>

¹¹ Povijest naratologije i razvoj filmske teorije pripovijedanja detaljno je opisan u *Uvod u teoriju filmske priče*, Gilić, 2007: 18-34.

¹² Za potrebe svoje knjige „Naratologija“ Mieke Bal je ograničila korištenje pojma „tekst“ referirajući se isključivo na strukturu složenu od jezičnih znakova (Bal, 1997:5), no za potrebe ovoga rada pojam teksta koristi se u širem smislu, koji ona također nudi, tako da obuhvaća oba djela – književno, ali i filmsko.

prezentacija fabule na određeni način (Bal, 1997:6). Priču kao prezentaciju u specifičnom mediju izlaže agent nazvan pripovjednom instancom (ibid. 5). S obzirom na različitosti medija književnosti i filma, temeljni pojmovi naratološke analize poprimaju različite karakteristike i oblikovani su različitim sredstvima.

Analizi se može pristupiti na tri razine. Prva je razina fabule. Fabula se dakle odnosi na sadržaj (slijed događaja uređen po logici radnje) tj. materijal od kojega je građena priča. Elementi fabule prema Bal su: *događaji*, *akteri*, *vrijeme* i *mjesto*. Na sljedećoj razini organizacije, razini priče, navedeni se elementi organiziraju po specifičnim principima kako bi konstruirali priču. Elemente organizirane u strukturu s jedinstvenim obilježjima, koja omogućava razlikovanje jedne priče od svih ostalih priča, slijedeći Bal, nazivamo aspektima (ibid. 7). Aspekte čine: *redoslijed*, *ritam*, *frekvencija*, *likovi*, *prostor* i *fokalizacija*. Treća je razina teksta, diskurza, koja obuhvaća jezične znakove i vizualne i auditivne materijale koji služe kao medij prenošenja priče.

Analiza kojoj je posvećen ovaj rad prvenstveno se bavi promatranjem i istraživanjem na razini odnosa teksta i priče, budući da njezin glavni interes leži u problematici aspekta likova te stoga u većoj mjeri izostavlja detaljnije bavljenje fabulom i njezinim elementima, pa se na razini fabule osvrće samo na glavne razlike među materijalima kako bi dalje istražila njihov utjecaj na obradu same priče.

Prije približavanja samom problemu predstojećeg istraživanja nužno je u okviru opisa metodologije osvrnuti se na osnovne definicije aspekata priče te obratiti pozornost na glavnu razliku između načina na koji ih može organizirati medij filma u odnosu na medij književnosti, koju nalazimo kod pripovjedne instance.

2.4.2. Pripovjedna instanca

Prema Mieke Bal, pripovjedna instanca u naratologiji predstavlja središnji koncept analize (ibid. 19). Međutim, taj se pojam ne odnosi ni na autora samog književnog djela (ili scenarija) niti na tzv. „pripovjedača“¹³. Pripovjedna instanca (eng. narrator) jest „agent koji iskazuje jezične znakove koji konstituiraju tekst ili ekvivalent tog agenta u nekom drugoj mediju“ u kakvom god obliku se on pojavljivao (npr. u ovom slučaju eksterni pripovjedač u noveli i romanu) (ibid. 18).

¹³ U kolokvijalnom smislu riječi, odnosno ne odnosi se na pripovjedača koji se manifestira u obliku nekog „ja“ koje vidljivo iznosi slijed događaja ili čak i sam sudjeluje u njima. Takav oblik samo je jedan od mogućih oblika pojavljivanja pripovjedne instance.

Filmska naratologija ne koristi isti koncept pripovjedne instance zbog toga što izlaganje priča u mediju filma koristi i vizualni i zvučni kanal. Budući da oni istovremeno mogu izlagati oprečne ili različite informacije, Verstraten filmsku pripovjednu instancu dijeli na dva dijela – na vizualnog i auditivnog naratora (Verstraten, 2009:7). Pripovjedna instanca međutim u oba slučaja smještena je na razini iznad aspekata priče i regulira njihovo organiziranje i prikazivanje.

2.5. Kratki pregled aspekata priče u naratološkoj analizi

2.5.1. Redoslijed, ritam i frekvencija

Ovi aspekti priče smatraju se tehničkim jer je riječ o aspektima koji organiziraju fabulu u priču te su često veoma izraženi kod adaptacija pri čemu se jasno osjeća odstupanje od priče u originalu i u adaptiranoj verziji. Redoslijed se odnosi na usporedbu kronološkog rasporeda događaja u fabuli i njihovog prikaza u priči (elipse, ubrzanja..). Ritmom se označavaju razlike u „pažnji“ koje se pri naraciji pridaju određenim elementima (detaljnost opisa, trajanje događaja i sl.). Redoslijed i ritam najčešće su dodatno oblikovani utjecajem frekvencije (koju čine ponavljanja, iteracije itd.) (Bal, 1997:112).

2.5.2. Prostor

Geografska mjesta pripadaju elementima fabule, dok se prostorom naziva mjesto prezentirano i opisano na specifičan način svojstven određenoj priči. Mjesta su u priči izložena kao prostori zbog toga što podlažu filteru percepcije raznih likova, pripovjedne instance te podliježu strukturi događaja (ibid. 133).

2.5.3. Fokalizacija

Pojam fokalizacije odnosi se na odnos između prikazanih elemenata uzimajući u obzir kut gledanja iz kojega su oni prikazani (ibid. 142). Zbog toga je pri analizi fokalizacije nužno taj odnos razdvojiti na dva dijela – na „onog koji gleda, subjekta“ i „onog što gleda, objekta“. (ibid. 146)¹⁴ Izjednačavanje onoga tko gleda s onime tko prezentira to odabrano viđenje iz neke

¹⁴ Mieke Bal smatra kako je, s obzirom na mnogo različitih (ali međusobno sličnih) shvaćanja pojma „fokalizacija“ u raznim naratološkim sistemima, nužno naglasiti da pojam fokalizacije mora ostavljati mogućnost analize prikaza i u vidu onoga „tko gleda“ (neki objekt, scenu, lika...) i u vidu onoga „tko priča“ (o događaju, o tome što lik vidi i sl.).

određene perspektive moguće je samo u nekim slučajevima, dok u drugima vodi do nelogičnosti u samoj analizi.¹⁵

2.5.4. Likovi

Naposljetku dolazimo do pojma lika (eng. character, niz. personage), aspekta koji se pokazao najvažnijim i najzanimljivijim za ovu analizu. Za Bal se pojam lika odnosi na „efekt“ koji akter (kao element fabule) uzrokuje kod čitatelja kada mu se na razini priče pridodaju specifične i distinktivne osobine (Bal, 2001:115). Lik je individua, različit od ostalih likova te najčešće posjeduje ljudske osobine.¹⁶ Lik je stoga kompleksna značenjska jedinica, dok se pojam aktera odnosi na apstrakciju nositelja radnje na strukturalnoj razini fabule. Drugim riječima, lik odgovara ideji „osobe“ koja nastaje u mašti čitatelja posredstvom postupaka karakterizacije koje je autor proveo na razini teksta, odnosno diskursa. Do stvaranja slike o liku čitatelj dolazi posredno pomno slijedeći znakove teksta, koji nisu ništa drugo nego sastavnice karakterizacije likova (Grdešić, 2015:68).

Bal predlaže četiri glavna principa karakterizacije: ponavljanje, akumulaciju, odnose s drugim likova i transformacije, koja međusobno utječu jedan na drugoga (Bal, 2001:126). Bal objašnjava kako se određene osobitosti najčešće ponavljaju više puta tokom priče te nam tako tek s vremenom postanu specifično obilježje nekog lika. Osim ponavljanja, karakterizacija se temelji i na principu akumuliranja različitih podataka i stvaranja njihovog međuodnosa. Prema Bal, bez povezivanja podataka, ali i sljedećeg principa, karakterizacije na temelju odnosa s drugim likovima, unatoč velikom broju spomenutih osobitosti nekog lika, ne bismo bili u stanju konstruirati složenu psihološku konstrukciju kakvu zahtjeva lik modernog romana. Jednom kada se konstrukt lika počne ocrtavati, Bal naglašava, lakše pratimo i transformacije koje lik prolazi tokom priče, a koje predstavljaju posljednji, ali svakako ne najmanje važni princip karakterizacije.

Nadalje, sve se karakteristike koje akumuliramo kao podatke o nekom liku mogu pojavljivati izravno, npr. u obliku pridjeva koje koristi pripovjedna instanca pri opisu likova, ali i neizravno, posredstvom raznih događaja i pod utjecajem drugih aspekata priče, pri čemu čitatelj sam povlači implicitne zaključke o osobitostima dotičnih likova.¹⁷ I medij

¹⁵ Npr. Kada bismo zaključili da u nekom roman lik „priča svoju priču“, jer su svi događaji prezentirani kroz njegova viđenja i putem njega fokalizirali, dok je posrijedi očito izlaganje pripovjedne instance u trećem licu, bili bismo u velikoj zabludi. (Bal, 2001:143)

¹⁶ Akter ne mora imati ljudske osobine. (ibid.114)

¹⁷ Detaljnije obrada pitanja prezentacije karakterizacije likova nalazi se u izvoru iz kojega je preuzet odlomak, *Uvod u naratologiju*, Grdešić, 2015:68-73.

književnosti, a i medij filma, mogu koristiti različita sredstva za izravnu i neizravnu karakterizaciju, kao što će pokazati i predstojeća analiza.

Generalno rečeno, aspekte priče koristimo kao alate za opis djela kako bismo stekli pregled nad korištenim tehnikama, uočili paralele i kontraste, te materijalom potkrijepili interpretaciju koja vodi smjer analize. Unatoč sistematskom karakteru naratologije, naratološko istraživanje nekog djela ne pretendira ponuditi potpuni opis. Ono je vođeno interpretacijom. Mieke Bal interpretaciju definira kao prijedlog, nit vodilju proizašlu iz pomnog čitanja te interesa i intuicije istraživača (Bal, 1997:11). Polazeći od prijedloga, oblikovanog na osnovu interakcije s primarnom građom, istraživač izdvaja aspekte koje smatra najvažnijima te na njima bazira svoju analizu.

S obzirom na glavne čimbenike integracije svih elemenata i aspekata, roman *Karakter* moguće je opisati kao „roman lika“ po tipologiji Wolfganga Kaysera, budući da je upravo aspekt lika ono što se ističe u cijeloj naratološkoj strukturi (Solar, 2005:221). Kada se tome pridoda ranije određeni smjer istraživanja, ovoj analizi svakako se kao najvažniji nameće upravo aspekt likova te otkrivanje načina na koje uporaba i organizacija ostalih aspekata utječe na, odnosno oblikuje, postupak karakterizacije.

3. Analiza

3.1 Opis primarne građe - kontekst, autori

3.1.1. Ferdinand Bordewijk

Ferdinand Bordewijk (Amsterdam, 10. 10. 1884. – Den Haag, 28. 4. 1965.)¹⁸ pisac je koji se ubraja među najvažnije nizozemske autore dvadesetog stoljeća. Bordewijk je po zanimanju bio odvjetnik, a svoju odvjetničku karijeru započeo je u Rotterdamu. Važan je to biografski podatak stoga što roman *Karakter*, kojim se bavi ova analiza, opisuje svijet odvjetničkih društava i pravne karijere. Unatoč mogućim autobiografskim utjecajima, a možda i usprkos njima, Bordewijk je često naglašavao važnost razdvajanja njegove privatne i umjetničke ličnosti, nerijetko se referirajući na sebe kao pisca u trećem licu.¹⁹

Debitirao je zbirkom pjesama *Paddestoelen*, 1916., no uskoro se posvetio prozi. Svojim je prvim zbirkama priča *Fantastische vertellingen* (1919.-1924.) već postavio tematski ton cijelog nadolazećeg opusa. Romani i novele iz tridesetih godina oblikovali su pak temelje njegovog stila. U najvažnije se ubrajaju *Blokken*, *Bint* i *Knorrende Beesten*. Elementi krize koja je bila uvertira 2. svjetskom ratu na indirektan se način očituju u „prenapregnutom“ stilu F. Bordewijka (Novaković, 2005:282). Zbog stilskih karakteristika kao što su jezgrovitost, čvrste rečenične strukture, ali i plastičnog, slikovitog jezika, Bordewijka se ubraja u predstavnike tzv. „nieuwe zakelijkheid“ (njem. „Neue Sachlichkeit“). Iako je nastao na temelju pokreta modernističke arhitekture, u taj se umjetnički pravac ubraja i nekolicina umjetnika, među kojima i Bordewijk, koji je prozvan „pisцем arhitektom“. Takvo određenje njegovog opusa svakako nije predmet konsenzusa različitih kritičara koji se zalažu za dublje analize različitih faza stvaralaštva (Grüttemeier, 1994:334). No, generalno rečeno, Bordewijk je naglašavao važnost konstrukcije pri nastajanju svih svojih romana te uspoređivao kostur priče s temeljima i zidovima građevina.²⁰ To je važna karakteristika procesa njegovog stvaralaštva, koja ujedno naglašava važnost građevina kao motiva i prostora kao aspekta Bordewijkove naratologije pri stvaranju veza između likova i objekata (Van Bork, 2003).

¹⁸ Svi biografski i bibliografski podaci preuzeti su iz "Schrijvers en dichters" (dbnl biografieënproject I) (2003-....), autor G.J. van Bork te s web adrese društva BoordewijkGenootschap.nl. Igrmom slučaja ova analiza nastaje za vrijeme „Boordewijkjaar 2015“ kojom se obilježava 50. godišnjica smrti autora.

¹⁹ Televizijski intervju u kojem F. Bordewijk o sebi govori u trećem licu <https://youtu.be/HpECFCkOsG8?t=1m>

²⁰ Također televizijski intervju s autorom - <https://youtu.be/HpECFCkOsG8?t=6m21s>

Najzastupljenije teme njegovog cijelog opusa su istraživanje pojmova discipline i samo-discipline (Van Bork, 2003), prenaplašavanje karakternih osobina, kao što je rigidnost te nehumanost i otuđenost društva (Novaković, 2005:282), kojima su prožeta i djela koja pripadaju ovoj analizi, novela *Dreverhaven i Katadreuffe* te roman *Karakter*.

3.1.1.1. Kontekst romana *Karakter* i novela *Dreverhaven i Katadreuffe*

Deset godina prije romana *Karakter*, Bordewijk je 1928. u časopisu *De Vrijheid* u nastavcima objavio novelu *Dreverhaven i Katadreuffe*.²¹ Ovo je djelo ostalo poprilično nezamijećeno u Bordewijkovoj bibliografiji te se nerijetko pretpostavlja da je ovaj autor u svom stvaralaštvu imao period dulje pauze (od 1924.-1930.). Novelu se retrospektivno smatra pripremnom studijom za roman *Karakter*, s kojim dijeli iste glavne likove i temu. Bordewijk je naknadno izjavio kako se roman organski razvio iz novele. Poznat po tome da svoja djela unaprijed konstruira, Bordewijk naglašava kako ipak postoje iznimke, te je pri pisanju kraja novele dobio neočekivanu ideju za neplaniranu daljnju razradu glavnih likova, ponukan osjećajem da od lika Dreverhavena može napraviti puno dublji i zanimljiviji psihološki profil lika, bila je to prilika koju nikako nije mogao propustiti.²²

Prva poglavlja romana *Karakter* ugledala su svjetlo dana u sklopu mjesečnika *De Gids*. Roman *Karakter* u cijelosti je objavljen 1938. godine. Doživio je golem uspjeh na veliko iznenađenje samog autora (Anten, 1989), te je već prije rata, između 1938. i 1940. tiskan u čak pet izdanja. Kritika je roman dočekala s velikim odobravanjem te obznanila da je Bordewijk, inače poznat po svojim ranijim kompleksnim i opskurnim djelima, napokon napisao „nešto čitljivo“, dostupno čak i širokoj publici (Anten, 1989). Na veliku popularnost koja je opstala desetljećima kasnije ukazuje i televizijska serija snimljena 1971. te istoimena filmska adaptacija Mikea van Diema iz 1997. godine.

3.1.2. Mike van Diem

Mike van Diem (Sittard, 1959.) nizozemski je redatelj i scenarist. Školovao se na Nederlandse Film en Televisie Academie, a njegov je završni rad, kratki film *Alaska*, osvojio prestižnu nizozemsku filmsku nagradu De Gouden Kalf, 1989. Bio je to prvi studentski uradak u povijesti nizozemskog filma kojemu je ukazana ta velika čast. S istim je filmom u SAD-u osvojio tzv. „studentski Oscar“, Student Academy Award. Važno je to napomenuti stoga što

²¹ Iz pogovora Pierrea Duboisa (Bordewijk, 1981).

²² serija izdanja *Schrijvers van heden* Victor E. van Vrieslanda cit. prema F. Bordewijk, D.A. Daamen's Uitg. Mij., Den Haag, 1949, 280- 281.; preuzeto iz pogovora Pierrea Duboisa izdanju novele (Bordewijk, 1981).

se Van Diem od samih početaka isticao po svojoj ambicioznosti. Osim toga, tematika usamljenosti individue, „siromaštva“ osjećaja, kojom se bavi *Alaska* također je od samog početka obilježila njegovo stvaralaštvo. Van Diem smatra kako je takav profil interesa rezultat njegovog djetinjstva i odrastanja te problematičnih odnosa s majkom i ocem.²³ Te se karakteristike također objedinjuju u njegovom drugom projektu, filmskoj adaptaciji romana *Karakter*.

3.1.2.1 Kontekst filma *Karakter*

Nakon filma *Alaska*, Van Diema je kontaktirao producent Laurens Geels te ga zaposlio u produkcijskoj kući First Floor Features. Na stolu ga je dočekala „hrpa“ scenarija i knjiga za koje je kuća imala ekskluzivna prava, a među njima i roman *Karakter*. Van Diem taj književni klasik nije pročitao ranije, no pri susretu s njim u ovom kontekstu osjetio je da u njemu leži potencijal za visokokvalitetnu filmsku adaptaciju, iznad prosjeka mnogobrojnih adaptacija koje se proizvode na nizozemskom tržištu.²⁴ Mladi i ambiciozni Van Diem inicirao je projekt velikih razmjera, budžeta 4,5 milijuna dolara te napisao scenarij za film, koji je unatoč tome što se radilo o njegovom debiju, odlučno zamislio kao djelo koje će imati velikog uspjeha kod široke publike, čak i izvan granica Nizozemske. Takav je stav uvelike odredio i njegovo ophođenje s originalnim izvorom, romanom i novelom F. Bordewijka, pri čemu je naknadno čak više puta naglasio veću važnost utjecaja novele kao izvora od samog romana za kojega se smatra da čini temelj adaptiranog djela. Van Diem je odlučio voditi se svojom intuicijom te preuzeti i preoblikovati materijal koliko god treba kako bi dobio napeti, moćni film, a nije se nimalo zamarao poštivanjem autoriteta.²⁵ Film je uistinu postigao veliki uspjeh, nagrađen je, između ostaloga i Oscarom za najbolji strani film.

Iako su oba autora doživjela velike uspjehe kod široke publike, njihove su intencije i konteksti nastanka samih djela veoma različiti. Bordewijk je nakon pripremne studije u obliku novele dobio inspiraciju za razradu još dubljeg psihološkog sukoba i za prikaz još složenijih karaktera, te se odlučio napisati roman bez grandioznih ambicija zadovoljavanja široke publike, a uspjeh je iznenadio i njega samoga. Mladi i ambiciozni Van Diem, naprotiv, želio je dokazati da je film holivudskog kalibra moguće napraviti i u Nizozemskoj te da filmske adaptacije ne moraju biti dosadne povijesne drame. Vidljivo je to i u njihovom načinu obrade teme i specifičnih naglasaka u elementima fabule koje su odabrali te aspektima priče kako su ih

²³ Intervju s Mike van Diemom, Jos van der Burg za *Filmkrant*

²⁴ Intervju Van Diem za *Vrij Nederland*, razgovarao Ab van Iperen

²⁵ Intervju Van Diem za *Filmkrant*, razgovarao Mark Duursma

uobličili, iskoristili i organizirali. Posebice je, s obzirom na prethodno određenje analize, zanimljivo promotriti odstupanja u obradi teme na razini karakterizacije glavnih likova.

3.2. Zajednička tema, razlike u pristupu fabuli

„Roman o ocu i sinu“²⁶, podnaslov je romana *Karakter* koji ujedno obznani i glavnu temu djela. Sva tri djela primarne građe, novela, roman i film obrađuju istu temu; sukob između oca i sina, jednu od klasičnih književnih tema od pamtivijeka do danas. Ambiciozni mladić u usponu, odrastao u siromašnom predgrađu bez oca, Jacob Willem Katadreuffe, školuje se kako bi postao odvjetnik. Pri pokušaju ostvarivanja karijere nailazi na prepreke koje ga povezuju s ocem, ozloglašnim utjerivačem dugova, A.B. Dreverhavenom, s kojim dotada nije imao nikakav odnos. Otac i sin s vremenom postaju ovisni jedan o drugome, što dovodi do finalnog, neizbježnog i velikog sukoba.

Prvo primjetno te nezanemarivo razlikovanje na razini i priče i fabule važno za ovu analizu jest da sva tri materijala glavni sukob nadopunjuju različitim rasponom drugih likova. Stoga slijedi kratki pregled klasifikacije likova u sve tri varijante.

Treba napomenuti kako, s obzirom na stupanj razrađenosti likova, pitanju njihove klasifikacije na razini priče možemo pristupiti na više načina, no Bal se zauzima za proširenje zastarjele podjele na „plošne“ (eng. flat) i „zaokružene“ (eng. round) kompleksne likove²⁷. Tim se smjerom kreće i ostatak suvremene naratologije koja prepoznaje važnost i ulogu tzv. plošnih likova upravo u posebnom načinu na koji oni, budući da nisu podložni jednakoj mjeri transformacije i psihologizacije, pomažu ocrtati neizbježne utjecaje društva, događaja i iznimnih situacija koje čine kontekst priče (Martin, 1994:18).

U tom se smislu prvi primjerak primarne građe, novela, isključivo fokusira na karakterizaciju složenih likova, Katadreuffea i Dreverhavena, te se u njoj osim ta dva glavna lika pojavljuje samo jedan sporedan, nerazrađeni lik. To je lik odvjetnika koji Katadreuffeu na samom početku novele uručuje pismo u kojemu mu se otkriva tko mu je otac. Jedina je uloga tog lika kao aktera na razini fabule, na razini priče nisu mu pridane nikakve osobitosti te ga se, s obzirom na potpuni nedostatak karakterizacije, može zanemariti u ovoj analizi.

Roman pak, s obzirom na kontekst nastanka i raspon formata, uvodi paletu novih likova, od kojih se ističe Katadreuffeova majka Joba, sustanar i prijatelj Jan Man, Katadreuffeov

²⁶ „Roman van zoon en vader“ (prijevod s niz. H.M.), podnaslov romana *Karakter*

²⁷ Klasična podjela E.M. Forstera iz 1962 (Martin, 1994; Bal, 2001).

mentor i njegova nesuđena ljubav, Lorna. Takvo proširenje prvenstveno služi pojačanju karakterizacije glavnih likova, posebice formiranju Katadreuffea kao središta za karakterizaciju odnosa s drugim likovima.

Film preuzima većinu likova iz romana, no s drugačijom namjerom. Iako je više inspiracije pronašao u noveli nego u romanu, Van Diem ipak preuzima većinu likova iz romana kako bi ostvario cilj šarolike radnje i izbjegao monotonost fabule novele.²⁸ No, Van Diem Katadreuffeu također namjenjuje ulogu posrednika koji će omogućiti bolju karakterizaciju ostalih likova, dok njega smatra likom „manje interesantne psihologije“.²⁹

Već se ovom kratkom klasifikacijom i izborom likova naslućuju naznake različitog shvaćanja i prezentiranja glavnih likova i njihovog međusobnog odnosa, čime će se detaljno baviti sljedeći dio analize, kojemu je namjera na temelju prikupljenih primjera iz same građe, i interpretacija iz sekundarne građe, razraditi tezu u odnosu na različitu organizaciju aspekata priče u dvama medijima.

Osim broja likova, a obzirom na različite opsege i mogućnosti prikazivanja i autorska tumačenja, sva tri primjerka građe u različitom opsegu zahvaćaju fabulu, te ju prezentiraju drugim redosljedom i ritmom.

Radnja novele se tako odigrava u najkraćem razdoblju, zahvaćajući samo godinu dana u životu Katadreuffea, s isključivim tematskim fokusom na odnos oca i sina. Događaji su izloženi kronološki, s rijetkim elipsama, a ritam je ujednačen i završava konačnim sukobom.

Roman, pak, započinje mnogo ranije, s rođenjem Katadreuffea i prati njegovo odrastanje i školovanje sve do finalnog sukoba s ocem, te prati njihov razvoj odnosa s drugim likovima. Priču izlaže kronološki, s neujednačenim ritmom, posvećujući se s različitim opsegom svakoj od faza Katadreuffeovog odrastanja, pri čemu popriličan dio posvećuje samom školovanju i pokušaju napredovanja do polaganja odvjjetničke prisege.

Film montira materijal vođen težnjom da sadrži pažnju široke publike, te motom „samo ispričati priču, i ništa drugo“³⁰. Zbog toga se okreće remećenju kronološkog izlaganja fabule, o čemu će kasnije biti riječi, te u velikoj mjeri iz fabule izbacuje razdoblje Katadreuffeovog školovanja, koje je Van Diem smatrao suvišnim, sporim, nezanimljivim i nepotrebnim za

²⁸ Intervju *Filmkrant*, Mark Duursma.

²⁹ Intervju *Vrij Nederland*, Ab van Ieperen.

³⁰ „alleen het verhaaltje vertellen, verder niets“ (prijevod s niz. H.M.) Izvor citata: intervju *Filmkrant*, Mark Duursma.

fabulu.³¹ Najvažnija je i najzanimljivija promjena u filmu, koja uključuje veliko odstupanje od fabule, redateljeva interpretacija kraja, upravo u sceni finalnog sukoba. Van Diem se, za razliku od Bordewijka (u noveli i u romanu), odlučio na fatalan završetak koji rezultira smrću jednog od dvaju glavnih likova. Ovakva izmjena nije samo usputni „filmski“ efekt s ciljem povećanja dramatizacije, kako ga tumači jedan dio kritike³², ona pomoću samo jedne scene korjenito mijenja samu karakterizaciju likova u odnosu na roman, te općenito Bordewijkov koncept dvaju glavnih „karaktera“, osobnosti glavnih likova. Pokazat će to detaljnija usporedba karakterizacija likova u sva tri materijala primarne građe kojoj je posvećen sljedeći dio analize.

3.3. Karakterizacije likova

Pri osvrtu na karakterizaciju likova valja istražiti kako dolazimo do saznanja o likovima tokom interakcije s tekstom (Bal, 1997:115). Pritom, kao što je ranije naglašeno, valja u obzir uzeti izravna, ali u većoj mjeri i neizravna sredstava karakterizacija kojima se promatrani materijal služi. S obzirom na međuodnose svih principa karakterizacije kako ih definira Bal, i kako bi se jasnije oblikovao koncept obrade glavnih likova u sva tri materijala, svaka karakterizacija završava sažimanjem u obliku analize finalne scene, sukoba Dreverhavena i Katadreuffea.

3.3.1 Novela Dreverhaven i Katadreuffe

„Smrti, o smrti, ti tamno, tmurno, zgrušano crvenilo, dođi, o dođi.“³³

Herman Gorter

Budući da novela čini prvi dio primarne građe (povijesno gledano najstariji, izvorni), karakterizacija koju u njoj nalazimo odgovara nekoj vrsti skice za daljnju razradu. U pogovoru noveli Pierre H. Dubois ističe kako nam je danas čitanje novele prvenstveno zanimljivo i važno

³¹ Intervju Van Diem za *Vrij Nederland*, razgovarao Ab van Ieperen.

³² Recenzija filma Mark Duursma za *Trouw*.

³³ „Dood, o dood, sombere, somber geronnen rood, kom, o kom.“ (prijevod s niz. H.M.) Citat kojim Bordewijk otvara novelu *Dreverhaven i Katadreuffe*.

u smislu proučavanja dokumenta koji svjedoči o trenutku nastanka ideje za roman, misleći pritom na polaganje temelja buduće karakterizacije glavnih likova (Bordewijk, 1981:76).

U izravnu se karakterizaciju, kao što je već spomenuto, ubrajaju sva direktna naglašavanja osobitosti likova od strane pripovjedne instance i to samo kada ona dolazi s najviše razine autoriteta (Rimmon-Kennan, 2005:62). Budući da se u tekstu novele na pripovjednu instancu ni u jednom trenutku ne referira kao na lik, i da ona ne iznosi nikakve podatke o sebi, možemo oblik pripovjedne instance u noveli, prema Bal, klasificirati kao eksternog pripovjedača (Bal, 2001:22). Eksterni pripovjedač stoga u Bordewijkovoj noveli nudi zanimljive primjere izravne karakterizacije likova, pa tako između ostalih nalazimo i sljedeće opise:

„Dreverhavenovom prirodom dominirala su dva faktora: škrtost i sklonost opasnosti. Nisu se dobro podnosile, a kada bi se sukobile, pobjeđivala bi ona druga.“³⁴ (Bordewijk, 1981:26)³⁵.

„Bio je to netko privlačan na dubiozan način, čiju pravu prirodu nikada nećeš moći dokučiti... Katadreuffe je imao blijedo, živahno, i na prvi pogled očaravajuće lice... Bilo mu je oko trideset godina.“³⁶ (ibid. 8).

Primjeri pokazuju kako se u noveli izravno iznose kako vanjske karakteristike – opis vanjštine, dob – tako direktni opisi osobnosti likova.

Nizozemski pisac i kritičar Menno ter Braak u analizi Bordewijkovog stila istaknuo je pitanje uspješnosti izvedbe same karakterizacije na vrlo zanimljiv način, suprotstavljajući koncept 'uvjeravanja' (*aanpraten*) čitatelja u osobine nekog lika konceptu živog predočavanja tih osobina neizravnim putem (Ter Braak, 1951: 70). U tom smislu on razlikuje dvije vrste karakterizacije – ono što naziva stvarnom karakterizacijom i tzv. 'cerebralnu sugestiju' (*cerebrale suggestie*) lika. Ako se vratimo na prethodna dva primjera lako je zamijetiti da bi se oba mogla ubrojiti u ono što naziva cerebralnim sugestijama. Bordewijk u tim, ali i u mnogim drugim primjerima kojima novela obiluje, „verbalizira“ mističnost, nedokučivost i razne proturječnosti u osobnostima glavnih likova. Zanimljivo je to za ovu analizu ne kako bi se prosuđivala

³⁴ „In de natuur van Dreverhaven domineerden twee factoren: schraapzucht en hang naar het gevaar. Ze verdroegen elkaar slecht, en als zij botsten won het de tweede.“ (prijevod s niz. H.M.)

³⁵ Radi preglednosti teksta u svim sljedećim primjerima citiranim iz novele koristiti će se samo ibid. i broj stranice.

³⁶ „Het was zoo iemand die op een duistere manier aantrekkelijk kan zijn, achter wiens waren aard je toch nooit kunt komen [...]. Katadreuffe had een bleek, levendig, en oppervlakkig innemend gezicht,...]. Hij was omstreeks dertig jaar.“ (prijevod s niz. H.M.)

kvaliteta teksta, već kako bi se detektirali mogući problemi pri pokušaju buduće filmske adaptacije, a ovakva vrsta karakterizacije svakako tome doprinosi. Pri tome se pod „verbalizacijom“ pretpostavlja direktno izlaganje osobina lika, dok se za riječi koje likovi izgovaraju i tijekom njihovih misli upotrebljava pojam govora. Nameće se zaključak kako takva „verbalizirana“, cerebralna sugestija lika predstavlja očitu prepreku prikazu u filmskom mediju, no s druge strane, govor lika moguće je prenijeti. Kojim se tehnikama film može pri tome služiti vidjeti ćemo kasnije, na ovom je mjestu važno osvrnuti se na govor likova u noveli jer je on usko povezano s njihovom karakterizacijom (Chatman, 1983:129).

Pripovjedna instanca u noveli pri izlaganju koristi direktni i indirektni govor, te slobodni indirektni govor. Direktnim se govorom pritom smatra samo onaj koji se nalazi na razini fabule (najčešće prepoznatljiv po navodnim znacima) u kojemu pripovjedna instanca citira što je lik rekao. Sve ostalo pripada indirektnom govoru u kojem pripovjedna instanca iznosi riječi lika onako kako se pretpostavlja da su one bile izgovorene, koristeći se glagolima koji ukazuju na govornu ili misaonu radnju (Bal, 1997:48). Uz to postoji i inačica indirektnog govora koji glatko klizi između eksternog pripovjedača i poniranja u um likova, Bal ju naziva slobodnim indirektnim govorom. Kratki pregled primjera u noveli:

(1) Direktan govor - „‘Tko je taj Dreverhaven?’, brzo je upitao kako bi odvratio pažnju.“³⁷ (ibid. 9).

(2) Indirektan govor - „To je baš kao da sam i ja jedna od Dreverhavenovih žrtvi, razmišljao je [...]“³⁸ (ibid. 22).

(3) Slobodan indirektan govor - „Zdravo oko nije ni dragi kamen ni bistra vode, razmišljao je odvjetnik. Ali nije imao vremena, nije imao vremena.“³⁹ (ibid. 8)

Reduciranjem količine direktnog govora nekog lika u tekstu proporcionalno se povećava njegova mutnost, nedokučivost, ukratko složenost (Chatman, 1983:129). U noveli takav pristup susrećemo pri procesu karakterizacije Dreverhavena. Tako npr. pri prvom susretu Dreverhavena i Katadreuffea, Dreverhaven izgovara samo jednu riječ: „I?“⁴⁰, što je ujedno njegova prva riječ u cijelom tekstu te čini velik kontrast u odnosu na

³⁷ „Wie is die Dreverhaven?’ vroeg hij snel, om af te leiden.“ (prijevod s niz. H.M.)

³⁸ „Het is alsof ik een van Dreverhaven's slachtoffers ben, dacht hij [...]“ (prijevod s niz. H.M.)

³⁹ „Een zuiver oog is toch nog iets anders dan een edelsteen of een helder water, dacht de advocaat. Maar hij had geen tijd, geen tijd.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁴⁰ „En?“ (prijevod s niz. H.M.)

dugo izlaganje Katadreuffea koji objašnjava motiv svog dolaska. No, ta prva i jedina riječ bila je tipična za Dreverhavena⁴¹„,“ Zatim, karakterističan je način Dreverhavenovog komuniciranja putem telefona u poslovnoj svakodnevnici: „dvadeset i dva puta čulo se 'da', zatim jedno 'ne', potom još sedam 'da', a nakon toga je Dreverhaven bez pozdrava poklopio slušalicu.“⁴² (28). No, osim šturih citata njegovog govora, Bordewijk ograničava i direktno i indirektno poniranje u Dreverhavenove misli, o čemu će biti riječi pri razmatranju fokalizacije.

Kod govora je važno osvrnuti se još i na slobodan indirektni govor jer je takav stil izlaganja karakterističan za modernističke romane, te skreće pažnju na važnost fokalizacije općenito kao aspekta priče na naratološkoj razini (Gera, 2010:125). Naime, pri čestoj uporabi slobodnog indirektnog govora, pripovjedna instanca izlaže priču kroz pogled nekog od likova, ili iz moguće perspektive. Fokaliziranje kroz lik naziva se internom fokalizacijom⁴³ (Bal, 1997:148). Interna fokalizacija uvelike utječe na proces karakterizacije. Kada gledamo očima lika, ne vidimo samo ono što on vidi, već time indirektno saznajemo i što privlači njegovu pažnju te kako vanjski efekti utječu na njega, stvarajući tako potpuniju sliku o samom liku.

Fokalizacija je važna za karakterizaciju u odnosu na raspodjelu količine fokalizatora u tekstu te njihovih udjela u prezentiranju priče (ibid. 148). Ako tijekom priče dobivamo pristup istim stvarima ili događajima iz perspektiva različitih fokalizatora, tada, naglašava Bal, u glavi čitatelja dolazi do neutraliziranja procesa karakterizacije, pri čemu niti jedan lik ne dobiva prednost u količini razrađenosti. No, ako u tekstu prevladala fokalizacija putem određenog lika, dok o nekom drugom liku saznajemo samo posredno, tada lik fokalizator dobiva prednost te se čitatelj dublje upoznaje s njim i lakše provodi karakterizaciju.

Novela nudi zanimljivo neravnomjernu uporabu fokalizacije u karakterizaciji obaju glavnih likova. Tako većinu priče saznajemo iz perspektive Katadreuffea, i je on lik u čije misli pripovjedna instanca često ponire indirektnim i slobodnim indirektnim

⁴¹ „Dat eerste, enige woord 'en' uit den barschen mond was typeerend voor Dreverhaven. (prijevod s niz. H. M.)

⁴² „[...] twee en twintig keer kwam er 'ja', toen eenmal 'neen', toen nog zevenmaal 'ja', en daarop legde Dreverhaven zonder groet de telefoon op den haak.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁴³ Kada se radi o fokalizaciji iz anonimne perspektive pripovjedne instance u obliku eksternog pripovjedača govorimo o eksternoj fokalizaciji.

govorom. Čak i opisi Dreverhavana nerijetko dolaze kroz internu fokalizaciju Katadreuffea, npr. :

„Ugledao ga je kako stoji pored stola [...]. Pa ipak nije mogao zasititi oči promatrajući Dreverhavenovu figuru, kojega je prvi puta vidio bez šešira i jakne. Njegova je pojava bila više gospodska nego sirova, ali nimalo ljudskija.“⁴⁴ (ibid. 46)

Valja imati na umu da i u odnosu na to koliko je interna fokalizacija fokusirana na vizualni aspekt viđenog ili na osjećaje koje viđeno uzrokuje u fokalizatoru, ona može više ili manje otežavati prenošenje nekog lika na veliki ekran posredstvom filmske adaptacije (Chatman, 1980:132).

Kombinacijom fokalizacije kroz Katadreuffea i male količine direktnog govora Dreverhavana, Bordewijk postiže neravnomjernost u dostupnosti likova, količini poniranja u njihove umove, te usporedno s tokom priče time povećava monumentalnost i mističnost Dreverhavana. Ustaljenost takvog ritma karakterizacije samo dodatno povećava efekt zadnje scene sukoba, analizom koje je moguće zaokružiti okvirni koncept karakterizacije likova u noveli.

Njihov odnos karakteriziran je ponavljanim naglašavanjem fatalnosti, monotonije i neraskidivosti, koje Bordewijk akumulira tijekom cijele novele:

„...nije mogao pobjeći, bilo je to kao da ga je obznanjeno krvno srodstvo, moć njegovog oca, čvrsto držala u blizini [...].“⁴⁵ (ibid. 16)

„I njegove su se misli vraćale velikom krvopiji o kojemu je u potpunosti počeo ovisiti. [...] Pa ipak nedostajala mu je snaga volje da potraži drugi posao. Nastavio je monotono životariti na minimalnoj plaći Dreverhavana.“⁴⁶ (ibid. 63)

Završni se sukob oca i sina u noveli odvija u prostoru Dreverhavenovog prebivališta. Gotovo „filmski“ opis prostora i događaja (čak i zvukovi vjetra igraju važnu ulogu u stvaranju atmosfere) posreduje se u više navrata internom fokalizacijom Katadreuffea, npr. :

⁴⁴ „Hij zag hem staan bij de tafel[...]. Doch hij kon zijn oogen niet verzadigen aan de figuur van Dreverhaven, die hij voor het eerst zag zonder een hoed en zonder overjas. Zijn verschijning was minder rauw, wat eer heerachtig, maar volstrekt niet menschelijker.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁴⁵ „...niet wegkunnend, het was of de geopenbaarde bloedverwantschap, de macht van zijn vader hem daar in den omtrek vasthield [...].“ (prijevod s niz. H.M.)

⁴⁶ „En zijn gedachten keerden zich naar den grooten uitzuiger van wien hij nu geheel afhankelijk werd. [...] Toch ontbrak hem de wilskracht naar ander werk te zoeken. Hij leefde stompzinning voort op het hongerloon van D.“ (prijevod s niz. H.M.) K. i D. u nastavku primjera koriste se kao kratice za imena likova Katadreuffea i Dreverhavana radi bolje preglednosti teksta.

„Iz ureda je uzeo svjetiljku [...]. Iza leđa je gasio svjetla i zatvarao vrata [...]. Svakom novom stepenicom prema gore približavali su se novoj tami, K. je odjednom ugledao divovsku sjenu kako se miče po zidu. [...] Bila je to prazna, slabo oličena soba, s neobojenim stolom u jednom kutu, te ničim drugim.“⁴⁷ (ibid. 68)

Već je u noveli osjetan utjecaj aspekta prostora na karakterizaciju likova, što će dalje biti razvijeno i u romanu. Takav vizualnim i auditivnim motivima bogat tekst pruža obilje izvora za filmsku adaptaciju.

Upaljena svjetiljka baca svjetlost koja stvara veliku sjenu Dreverhavena. Upotrebom ponavljajućeg motiva sjene Bordewijk korištenjem vizualne metafore zaokružuje početak i kraj scene. Dreverhaven se iz „divovske sjene“⁴⁸ u zadnjoj rečenici pretvara u „sjenu oronulog sijedog starca“⁴⁹. No, transformaciju u zadnjoj sceni ne prolazi samo lik Dreverhavena već i lik Katadreuffea. Umjesto da iskoristi priliku da se osveti ocu, „toliko se razvio da planiranoj osvjeti više nije bilo mjesta.“⁵⁰

Prema Bal, transformacije koje likovi prolaze mijenjaju cijeli koncept lika kako su ga dotada ocrtao svi ostali principi, a najviše odnosi s drugim likovima, u što se ubrajaju i odnosi lika prema samom sebi u prošlosti (Bal, 1997:125). Kako je to primjenjivo u ovom slučaju najrelevantnije se ističe na primjeru praćenja semantičke osi same riječi „karakter“, odnosno toga kako se u tekstu novele spominje problem karaktera, pitanje osobnosti.

Katadreuffea se više puta izravno i neizravno opisuje kao lika bez karaktera. Vidi se to u njegovim radnjama; on ne može prestati pušiti, ne može se istrgnuti iz kolotečine, nije u stanju pružiti otpor „granitnom“ Dreverhavenu koji ga gura u svoju stupicu i drži u šaci. No, pokazuje se to i kroz njegove misli u kojima se očituje bezdušnost, nemoć te čak i samosažaljenje. Kroz novelu akumuliraju se primjeri njegove sve veće otupljenosti. Sve do zadnjeg sukoba, Bordewijk će u Katadreuffeu, ali i u Dreverhavenu otjelovljivati modernističku viziju otupljenosti osobnosti u velikom gradu – „bio je to proizvod velikog grada, baš kao što je i figura poput Dreverhavena mogla biti samo tvorevina velikog grada.“⁵¹ (ibid 42). Način na koji

⁴⁷ „Hij nam uit zijn bureau een toortslicht [...]. Achter zijn rug draaide hij de lichten weer uit en slot hij de deuren [...]. Een nieuwe trap omhoog gingen ze meer duisternis tegemoet, toen K. opeens op een kalkwand een reusachtige schaduw bewegen zag. [...] Het was een kale, slecht gewitte kamer, met in den hoek een vervelooze tafel, en anders niets.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁴⁸ „reusachtige schaduw“ (prijevod s niz. H.M.)

⁴⁹ „schaduw van een kleinen afgeleefden grijsaard“ (prijevod s niz. H.M.)

⁵⁰ „groiede hij zoo dat zelfs voor de vorgenommen afstraffing geen plaats meer bleef.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁵¹ „het was een product van de groote stad, gelijk ook een figuur als Dreverhaven slechts van de groote stad een schepping kon zijn.“ (prijevod s niz. H.M.)

lik Katadreuffea na semantičkoj osi karaktera predstavlja otupljenje, paralelan je stoga liku Dreverhavana kao simbolu otvrdnjenja - „kompaktni lik Dreverhavana, prijeteća crna grdosija.“⁵² (ibid. 62).

Oba se lika naposljetku više ne boje smrti. Jedan je izgubio sva osjetila, pa tako i osjet straha, lebdeći u ravnodušnosti i učmalosti kakva karakterizira i prostore u kojima obitava. Drugi je figurativno sazdan u monumentalnu, praznu građevinu kojom huči vjetar koji tjera strah u kosti, baš kao što je i njegovo prebivalište. Povezujući ih fatalnom vezom, Bordewijk u noveli stvara sukob u kojemu se događaju transformacije takvih razmjera, kakve ni on sam nije predvidio⁵³. Upravo tim otkrićem, promjenama koje se naočigled pisca i čitatelja događaju u osobnosti dvaju glavnih likova, dodatno se podcrtava pitanje toga što je „karakter“.

Osvrnimo se još na citat kojim je Bordewijk otvorio novelu, a koji se nalazi na početku ovog poglavlja. „Smrti, o smrti, ti tamno, tmurno, zgrušano crvenilo, dođi, o dođi.“ Kako se on uklapa u smjer ove interpretacije? U sceni finalnog sukoba, pripovjedna instanca eksplicitno zaključuje da je Dreverhaven „čovjek koji je želio biti ubijen.“⁵⁴. Gradila se ta karakterizacija ponavljanjem motiva noža koji Dreverhaven nosi uz sebe te u više navrata nudi Katadreuffeu da ga njime dokrajči, ali i izravnim putem kada u finalnom sukobu Dreverhaven napokon progovara i raskrinkava svoju glavnu motivaciju da izazove sina postavljajući mu prepreke. Naime, nadao se nada da će Katadreuffe biti dovoljno odlučan i čvrst karakter koji će se pokazati dostojnim svoga oca tako što će mu oduzeti život:

„Zar nikada ni prstom nećeš mrdnuti, ti kukavico? Bože, koliko sam žudio za tim da se i ti jednom mene usudiš ščepati za vrat. Tada bih te mogao nazvati svojim sinom.“⁵⁵ (71)

No, takvo slamanje Dreverhavenove figure remeti čvrsto isprepleteni odnos koji se gradio tokom cijele novele i obrće hijerarhiju likova. Našavši se na samom kraju, dotaknuvši dno, Dreverhaven u sebi nalazi slabost, ali i tračak ljubavi: „'Želio bih biti i dobar prema tebi', rekao je potihom.“⁵⁶ (72). Upravo je to ono što je fasciniralo i samog Bordewijka te ga nagnalo na razradu lika oca u romanu. Sve Dreverhavenove sabotaze koje je činio sinu "transformiraju

⁵² „de compacte figuur van Dreverhaven, een dreigend blok zwart.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁵³ serija izdanja *Schrijvers van heden* Victora E. van Vrieslanda, cit. prema F. Bordewijk, D.A. Daamen's Uitg. Mij., Den Haag, 1949, 280- 281.; preuzeto iz pogovora Pierrea Duboisa izdanju novele (Bordewijk, 1981).

⁵⁴ „de man die vermoord had willen woorden“ (prijevod s niz. H.M.)

⁵⁵ „Nooit zal jij een vinger uitsteken, je, lafaard? God, heb ik dat verlangd, dat jij mij ook eens in mijn kraag zou durven pakken. Je zou mijn zoon zijn geweest.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁵⁶ „'Ik wil ook wel goed voor je zijn', zei hij gedempt[...].“ (prijevod s niz. H.M.)

se iz snažne mržnje u mržnju-za-njegovo-dobro.⁵⁷ Trenutak je to u kojem Katadreuffe postaje „lik koji ga je nadrastao“⁵⁸ (72) i u kojem otac u sinu ipak prepoznaje dio sebe. Trenutak je tu u kojem sin kao lik nadrasta smrt, prerasta tamni svijet svog oca u kojemu je bio zarobljen trideset godina. On napušta mjesto događaja korakom „pobjednika koji se za bojištem više nikada neće osvrnuti.“⁵⁹ (72). Kraj je obilježen mirnom atmosferom, staloženim shvaćanjem Katadreuffea da oca ne može ni ubiti ni prigrliti, već samo „disciplinirati svojim prijezirom“⁶⁰ (72).

Radnja novele odvija se u sferi proučavanja osobnosti likova i njihovog međusobnog odnosa te poveznica s okolinom, novela priču ne gradi na mnoštvu uzbudljivih događaja te koristi principe ponavljanja i akumulacije ponajprije kako bi motive povezao s unutarnjim stanjima likova. Pritom, prije negoli se osvrnemo na roman, valja istaknuti posebnost novele u kojoj se ističe motiv očiju, koji Bordewijk nebrojeno puta koristi kao ogledalo duše:

„[...] a oči nemirne, svijetle i zabrinute.“⁶¹ (37)

„[...] umor mu je teško pritiskao vjeđe.“⁶² (45)

„[...] iz čekinjastog lica [...] zlobno su virile oči.“⁶³ (55)

„Njegove su oči, kao uvijek, probadale [...] a njihov je pogled samo povećavao nemoć onog drugog.“⁶⁴ (62)

No, zaključno, od principa karakterizacije kako ga navodi Bal u noveli najveću težinu nosi upravo transformacija. Novela u tom smislu otvara pitanje utjecaja odnosa oca prema sinu s obzirom na njegovu transformaciju, te pruža polazište za ideju složene mističnosti Dreverhavena kao lika koji zapravo čini uslugu vlastitom sinu sabotirajući ga te ga potiče na promjenu. To će se pokazati veoma zanimljivim i važnim za analizu romana i filma. Odnos likova, potkrijepljen tehnikama karakterizacije koje uvelike pripadaju modernističkom stilu, tek otvara filozofsku dimenziju i dubinu ovog prvog teksta u nizu primarne građe, koju roman, kao što ćemo vidjeti, nastavlja.

⁵⁷ „zich transformeet van louter haat tot haat-voor-zijn-bestwil.“ (prijevod s niz. H.M.) Iz serije izdanja *Schrijvers van heden* Victor E. van Vrieslanda cit. prema F. Bordewijk, D.A. Daamen's Uitg. Mij., Den Haag, 1949, 280-281.; preuzeto iz pogovora Pierrea Duboisa izdanju novele (Bordewijk, 1981:76).

⁵⁸ „groter geworden figuur“ (prijevod s niz. H.M.)

⁵⁹ „van een overwinnaar die naar het slagveld nooit meer zal omzien.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶⁰ „tuchtigen met zijn verachting“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶¹ „[...]en de oogen zelf onrustig, licht en troebel.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶² „[...]zwaar drukte de vermoedheid op zijn oogleden.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶³ „[...] uit het borstelig gezicht [...] staken de oogen kwaardardig.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶⁴ „Diens oogen, als altijd, priemden [...] hun blik de hulpeloosheid van den ander deed toenemen [...]“ (prijevod s niz. H.M.)

3.3.2. Roman *Karakter*

„A sadder and a wiser man
He rose the morrow morn“⁶⁵
S.T. Coleridge

Roman se nastavlja na novelu te razvija daljnju karakterizaciju likova nadograđujući sve već ranije navedene tehnike, u tom smislu mnogostruko iskorištavajući širinu koju nudi ova književna forma.

Pitanje govora, koje je prikazano već u noveli, podiže se tako na novu razinu. I dalje obilato koristeći slobodni indirektni govor, Bordewijk uvođenjem palete novih likova govor dodatno koristi kao sredstvo za naglašavanje nemogućnosti komuniciranja među likovima, kao jedne od glavnih sastavnica same priče. Dok je novela nudila samo odnos oca i sina, već na samom početku romana pojavljuje se majka Joba, čiji odnos sa sinom karakterizira podjednaki nedostatak komunikacije izravno i neizravno opisan na više mjesta u romanu:

„Gledali su preko vode, govorili vrlo malo, njihova je šutnja ponekad bila na rubu neprijateljstva.“⁶⁶ (19)

„I ona je šutjela [...] a u njemu je počela rasti ljutnja zbog toga što nije progovorila niti jednu riječ. Bilo je teško razgovarati [...].“⁶⁷ (76)

No osim govora, Bordewijk u romanu likove karakterizira i ponavljanjem motiva rukopisa. Više puta naglašava kako Dreverhaven piše „poput mrklog mraka, lapidarno, kiklopski“⁶⁸. Njegov je rukopis jedinstven i prepoznatljiv, on svoje dokumente stoga nikada ne potpisuje. Rukopis je karakterističan, on predstavlja nešto „po čemu ljudi odmah prepoznaju

⁶⁵ Citat koji Bordewijk stavlja na početak romana *Karakter*.

⁶⁶ „Ze keken over het water, ze zeiden weinig, hun stilzwijgen was soms op de grens van vijandschap.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶⁷ „Ze zweeg eveneens. [...] en boosheid begon in hem op te staan dat ze geen woord zei. Praten was moeilijk [...]“ (prijevod s niz. H.M.)

⁶⁸ „pikzward, lapidair, cyclopisch“ (prijevod s niz. H.M.)

školorovana čovjeka.⁶⁹ Zbog toga Katadreuffe svjesno želi mijenjati svoj rukopis, jer su „njegova beskarakterna slova nosila pečat školskog rukopisa.“⁷⁰

Nadalje se pojavljuje opis odjeće. Katadreuffe se oblači toliko jednostavno da „nijedan detalj njegove odjeće nije privlačio pažnju.“⁷¹ U potpunom kontrastu s time karakterizira se Dreverhaven, a svaki detalj njegove odjeće pripovijeda svoju priču kada ga Katadreuffe ugleda prvi put, čak i nezaobilazna cigareta „poput ratnog broda s prijeteće uperenim topom.“⁷²

Pridajući pažnju takvim detaljima Bordewijk se stalno jednom nogom nalazi na pragu „filmskog“ opisa, no karakterizacija putem osjetila i isprekidanost raznolikih usporedbi i metafora čine svaku „sliku“ živom u mnogo više dimenzija od isključivo vizualne. Karakterizacija motivima odvija se po principu ponavljanja čime se dobivaju sve dublja i dublja značenja, pa se tijekom priče čitateljima počinje skretati pažnja na važne elemente osobnosti likova (Bal: 1997,125).

Aspekt prostora također je detaljno iskorišten u sklopu karakterizacije likova. Kao i u noveli, moderni se velegrad i u romanu pojavljuje kao prostor radnje koji se reflektira u modernističkom 'otuđenju' (*vervreemding*) likova, koje se kao što je već navedeno očituje i u njihovim međusobnim odnosima (Gera, 2010:132). Zanimljivo je primijetiti kako je ono što u noveli predstavlja neimenovani grad u romanu eksplicitno opisan grad Rotterdam. Dio kritike u opisima prostora, pak, pronalazi potkopavanje stila 'nieuwe zakelijkheid' (Van Laer, 1938), s obzirom na to kakvom se minucioznošću Bordewijk okreće kreiranju atmosfere i njenom pretapanju u mentalno stanje likova:

„Soba u koju je uselio bila je iznimno mračno utočište [...]. Zastor nije bio ni siv ni zelen, neprimjetno dosadan [...]. U sobi je zrak bio vlažan, ustajali, kao i u ormaru. K. je prve noći u tihoj kući patio od depresije.“⁷³ (48)

Težina i lakoća zraka tako se često pojavljuju kao detalji indikatori raspoloženja. No, roman obiluje i drugim „osjetilnim“ podražajima. Akumuliranje detalja mirisa, zvukova i svjetla pruža poveznice za karakterizaciju likova putem njihovog odnosa s okolinom. Zvuk povjetarca

⁶⁹ „waaran men de ontwikkelde mens op slag herkent.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷⁰ „zijn karakterloze letters droegen het stempel van het schoolschrift.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷¹ „geen enkel detail van zijn kleding vroeg aandacht.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷² „was of een slagschip een kanon dreigend hield gericht.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷³ „De kamer die hij betrok was een buitengewoon somber inpandig vertrek [...]. Het behang was zo tussen groen en grijs, saai van onbeduidenheid [...]. Er hing dezelfde muffe lucht als in de kast. K. leed die eerste avond in het stil geword huis onder een depressie.“ (prijevod s niz. H.M.)

pojavlja se tako, na primjer, u raznim, razrađenim oblicima poput glazbene pozadine koja određuje ton opisanih slika:

„Tu i tamo čule su se trube parnih brodova u daljini. Veličanstveni zvukovi odzvanjali su preko beskrajnih vodenih površina [...] plemeniti zvukovi prekomorskih brodova [...] Luke su dozivale, prekasno je zvučalo, ali njegove su misli odlutale.“⁷⁴ (171)

„Ponovno je bio tamo, u kutu građevine, čudan žičani zvuk, koji je ga je pratio posvuda.“⁷⁵ (248)

No, ono na što ovi primjeri također ukazuju po pitanju stila jest i sve veća tenzija koja se stvara između granica realnog i nadrealnog u romanu, što je čest slučaj i u ostatku Bordewijkovog opusa. Realistično opisane društvene situacije krize između dvaju svjetskih ratova, mase ljudi i jaza između siromašnih predgrađa i više klase, te uredska kolotečina ritmično se izmjenjuju s jezovitim, praznim nadrealističkim prostorima:

„Na uglu ga je primio za ruku i čvrsto držao stojeći, [...] pod zelenkastim svjetlom starinske plinske svjetiljke. Ulica Vogelzang bila je prazna, bez ljudi [...] Stajali su na jezovitom mjestu usred mirnog grada, na najmanjem i najjezovitijem od svih čudnih i jezovitih mjesta. Moć ovog okruženja tištala je K.“⁷⁶(172)

Mračna atmosfera praznih ulica doista u velikoj mjeri podsjeća i na nadrealističko slikarstvo tridesetih godina, pri čemu se kritika, promatrajući Bordewijkova djela, nerijetko poziva upravo na veze sa slikarskim opusom nizozemskog nadrealista A.C. Willinka (Sanders, 2005:57). Sam je Bordewijk napisao i kratki kritički osvrt na nadrealističko slikarstvo u kojemu naglašava sljedeće osobitosti : “ „[...] izmjenjivanje živog i neživog, oživljavanje stvari i 'opredmećivanja' ljudi.“ (Sanders, 2005:58).⁷⁷

Ako pogledamo karakterizaciju glavnih likova u romanu, naći ćemo se na tragu istih tih smjernica, pri čemu Bordewijk žonglira između ljudskog i anorganskog, a jezgrovitost stila potkopava metaforama i elementima groteske (Anbeek, 1999:162). To posebno dolazi do

⁷⁴ „Af en toe klonk het getoeter van een stoomboot in de verte. De majesteuze geluiden weerkasten over de ontzaglijke waterbassins [...] de vorstelijke stemmen der zeeboten. [...] De havens riepen, het klonk prachtig maar zijn gedachten dwaalden weg.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷⁵ „En wederom was daar, in een uithoek van het gebouw, het vreemde snarenspeel, het begeleidde zijn heengaan luguber.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷⁶ „Aan de hoek plakt hij zijn arm en hield hem staand, [...] onder het groene licht van een ouderwetse gaslantaarn. Het Vogelzang lag leeg van mensen [...]. Zij stonden op een kleine spookachtige plek van de nuchtere stad, onder de zeldzame spookachtige plekken de kleinste en spookachtigste. De macht van deze omgeving bekleemde K. [...]“ (prijevod s niz. H.M.)

⁷⁷ „[...]de verwisseling van het levende en het levenloze, de bezieling van de dingen en de 'verdingelijking' van de mens.“ (prijevod s niz. H.M.) Preuzeti citat je Sandersova parafraza Bordewijkovog eseja 'Iets over surrealisme' iz 1947. koju navodi prema izvoru (Bordewijk, 1989:134-136) - F. Bordewijk: *Verzameld werk*, deel 12. 's-Gravenhage, 1989

izražaja u njegovoj uporabi tzv. 'kiklopskog' jezika (Ter Braak, 1951), koji se sastoji od naglašene, ponavljane uporabe superlativa i iznimno naglašenih karakteristika koje se akumuliraju u „slici“ lika, ne prelazeći u karikature, pridjeva koji su nerijetko pri samim opisima navedeni bez uporabe veznika, jednostavnih gomilanja i nabiranja: „kolosalan napor volje“, „bespomoćno izgubljen“, „neobjašnjiva očajna kratkovidnost“, „željezni pogled“, „srdačan smijeh sivog lava...“⁷⁸. Upravo takvi primjeri korištenja jezika odnose se na dio problematike koju Chatman obrađuje u svojoj usporedbi tehnika koje su na raspolaganju književnosti i filmu (Chatman, 1983). Momenti u kojima pripovjedna instanca opisuje vanjski izgled likova mogu postati redundantni u filmskom prikazu. No, dobar dio karakterizacije koji se temelji na metaforičnoj uporabi pridjeva, pogotovo kao što je to slučaj u romanu, uspješno kreira dinamične opise likove balansirajući između ljudskog i anorganskog, predstavlja pravi izazov za filmsku adaptaciju. Pogotovo ukoliko se tema u takvoj mjeri bavi unutarnjim svijetom likova kao što to čini Bordewijkov roman.

No, osim bogatstva leksika, na višoj razini izazov predstavlja i ranije navedena karakterizacija putem spajanja organskog i anorganskog, gdje se ljudi pretvaraju u „tijelo od čelika“, „kvadrat ljudskog mesa“, „lik od granita“⁷⁹ i sl., tako karakteristična za Bordewijkov opus. Alati su to karakterizacije specifični za medij književnog djela, a Bordewijk ih koristi obilato i vrlo raznoliko. Valja još naglasiti kako je karakterizacija bogata figurativnim metamorfozama koje prate porast napetosti radnje i naglašavaju ga. Tako Dreverhaven dobiva „kandže“⁸⁰ i svojom „teškom šapom“⁸¹ otvara vrata te završava okarakteriziran kao „zvijer odjevena u čovjeka“⁸². On poput „grabežljivca“⁸³ koji čeka na svoj plijen prisluškuje kad netko dolazi.

Poseban je Bordewijkov stil i u trenucima kada potkopava rasplamsane osjećaje, koristeći tzv. „double voiced writing“ (Calis, 1985:27, Stam 2003:146). Vidljivo je to u korištenju deminutiva pri opisivanju nasilnih nereda koje Dreverhaven ne doživljava kao udarce, već kao „udarčiće“⁸⁴ s „djetinjastim barikadama“⁸⁵, te u snažnom suprotstavljanju zvucima metaka uz pomoć zvuka ispuhivanja nosa jednog od Dreverhavenovih pratitelja koji

⁷⁸ „„kolossale inspanning van wil“, „reddelos verloren“, „onverklaarbare wanhopige kortzichtigheid“, „ijzeren blik“, „joviale lach van grijze leeuw““ (prijevod s niz. H.M.)

⁷⁹ „lichaam van staal“, „vierkant van mensenvlees“, „kerel van graniet“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸⁰ „klauwen“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸¹ „zware poot“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸² „mensverkleed monster“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸³ „roofdier“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸⁴ „opstootjes“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸⁵ „kinderlijke barricaden“ (prijevod s niz. H.M.)

su se s njim upustili u samo središte nemira. U skladu je to s prevladavajućom „indiferencijom“⁸⁶, karakteristikom koja tijekom romana sve više ovladava karakterima glavnih likova. Vidljivo je to u i načinu na koji majka Joba, gledajući ruske filmove, s podsmjehom kao reakcijom na komunističke ideale, izjavljuje kako su Rusi „poput male djece.“⁸⁷ Takvo uzdizanje iznad situacija naličje je činjenice da pravu dramu u romanu ne čini stvarno fizičko nasilje, niti nepremostive društvene okolnosti, već unutarnje borbe likova protiv sebe samih, radi čega je još složenije upotrijebljen alat fokalizacije.

U odnosu na novelu u kojoj je lik Katadreuffea privilegirani fokalizator događaja, u romanu se otvara široka paleta perspektiva različitih likova. Prvenstveno se ističe uvođenje interne fokalizacije lika Dreverhavena, budući da prikaz njegovih misli i opažanja predstavlja veliku promjenu u odnosu na novelu. No, slijedi i uvođenje brzih promjena fokalizacije iz perspektive jednog lika u drugi, te jedinstveni slučaj fokaliziranja istog događaju iz perspektiva obaju glavnih likova u dvama razdvojenim poglavljima.

Prvi susret oca i sina tako se čitatelju potpuno neočekivano prezentira iz perspektive i jednog i iz drugog lika uzastopno. Zanimljivo je da se Bordewijk odlučio upotrijebiti takvu vrstu prezentacije samo jednom i to na početku romana. Ostatak romana prožet je izmjenama perspektiva, često popraćenih korištenjem slobodnog indirektnog govora, no bez ponovne uporabe dvaju paralelnih fokalizacija za isti događaj.

U noveli „privilegirani lik“ Katadreuffea postaje neka vrsta središta u romanu, lik koji predstavlja okosnicu oko koje se ocrtavaju drugi karakteri. Princip karakterizacije putem odnosa s drugim likovima tako tek u romanu uistinu uzima maha. Nit vodilju pritom i dalje predstavljaju misli Katadreuffea. Popraćeno je to kroz njegov vlastiti razvoj, pa roman prati razvoj njegove filozofije i načina na koji on shvaća pojam karaktera i drugih ljudi. Sa sve većim iskustvom Katadreuffea se u poslovnom svijetu, počevši od rukopisa, odjeće i sl., orijentira vođen idejom o karakteru, o „all-around“ čovjeku, s namjerom da postane „potpun čovjek“ („volledig mens“):

„Naučio je prepoznati razliku među klijentelom. Njihova službenost rasla je zajedno s njihovim položajem.“⁸⁸ (137)

⁸⁶ „onverschilligheid“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸⁷ „net grote kinderen“ (prijevod s niz. H.M.)

⁸⁸ „Hij leerde ook het verschil tussen cliënten zien. Hun zakelijkheid neem toe met hun positie.“ (prijevod s niz. H.M.)

„K. je tada shvatio da se s pravom govorilo o sivoj masi, da je individualnost doista počinjala tek kod privilegiranih staleža. Njima je dana prilika za rast i svatko od njih se razvijao u svom smjeru.“⁸⁹ (69)

„Potom mu je glavom protutnjalo pitanje: da sam ja odvjetnik, koji od njih bih želio biti? Odgovor je također došao brzo: niti jedan od trojice – već ja.“⁹⁰ (121)

U odnosu na novelu, roman uvodi zanimljiv motiv „epifanije“ kao sredstva koje posreduje transformaciji lika kao principu karakterizacije. Riječ je o sredstvu karakterizacije koje se povezuje s modernizmom. (Gera, 2010) Radi se o trenutku u kojemu Katadreuffe prvi puta iz daljine promatra ured u kojem će kasnije raditi, a pažnju mu privlače sjajne pločice s imenima članova odvjetničkog društva, „kada ih je ugledao sjajile se na sunčevom svjetlu poput plamenih jezika“⁹¹. Iznimno je to važan trenutak u kojemu će Katadreuffe odjednom shvatiti da želi postati „netko i nešto“, da baš ondje želi dodati pločicu sa svojim imenom, pokraj ostalih kojih su napravili karijeru.

Ističe se taj motiv pločice i dalje tokom romana te privlači pažnju ponovljenim pojavljivanjem ocrtavajući jednu od niti vodilja same teme, razliku između onih koji su postali netko, ljudi koji su razvili karakter, i onih koji to nisu. Tako pri prvom posjetu Dreverhavenu, Katadreuffe na cijeloj zgradi zamjećuje jedino pločicu s njegovim imenom, koja potvrđuje njegovu važnost i društvenu ulogu. U izraženoj je to opreci sa svim stanarima koji prebivaju kao Dreverhavenovi najmoprimci, ljudi „bez imena“:

„Pokazali su svoj ugovor o najmu na kojemu nije bilo imena vlasnika, već samo propisno udareni pečat s imenom „Hamerslag“, [...] to bijahu jednostavni ljudi [...].“⁹² (210)

Bili su to oni iznad kojih se nalazio Dreverhaven, nad kojima je imao moć baš poput zakona, iznad kojih se želio uzdići i Katadreuffe.

Ali u toj misiji postajanja karakterom, unatoč mnogim drugim „uzorima“, uspješnim odvjetnicima, plemenitašima i svjetskim ljudima, najviše ga je motivirao i prema naprijed gurao upravo nejasan lik njegovog oca, lik Dreverhavena koji je oduvijek svima predstavljao

⁸⁹ „K. begreep toen dat men terecht sprak van de grauwe massa, dat het individueele eerst waarlijk begon bij de bevoorrechte standen. Hun was gelegenheid gegeven tot uitgroeien, en zij groeiden allen in een eigen richting.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹⁰ „Toen schoot hem een vraag door het hoofd: als ik advocaat was, wie van hen zou ik dan willen zijn? Het antwoord kwam prompt: geen van drieën – mijzelf.“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹¹ „als hij ze zag schitterden ze in de zon als steekvlammen“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹² „Ze toonden hun huurkaart, waarop echter geen naam van de eigenaar voorkwam, slechts de regelmatige gestempelde naam 'Hamerslag', [...] zij waren eenvoudige mensen [...].“ (prijevod s niz. H.M.)

neobjašnjivu „zagonetku“⁹³. Od prvog susreta, suočen s njegovom monumentalnošću, Katadreuffe je duboko u sebi pomislio „To je moj otac! Kakav lik, kakav tip!“⁹⁴ Iako ga smatra neprijateljem, Katadreuffea će ta fascinacija ocem kroz život voditi neobjašnjivim, nesavladivim utjecajem, sve do posljednjeg obračuna.

Kao i u noveli, posljednji se obračun i susret oca i sina u romanu odigrava u Dreverahavenovom prebivalištu, no s mnogo manje akcije, drame i detaljnog opisa. Odlomak je fokaliziran iz lika Katadreuffea, koji dolazi poručiti ocu da je uspio unatoč svim njegovim preprekama. Dolazi mirno, obaviti ono što je pripremao godinama, no nailazi na iznenađenje. Otac predator, umjesto napada, pruža mu ruku kako bi mu čestitao. Ruku koja u Katadreuffeu uzrokuje bijes neljudskih razmjera. Disciplina kojom se naučio kontrolirati, „indiferentnost“⁹⁵ kojom se kroz godine uspio suprotstavljati udarcima neprijatelja, sve to pokazalo se neznatnim u odnosu na „sumoran bijes krvnog srodstva.“⁹⁶ Katadreuffe odbija rukovati se s onime tko je cijeli život „radio protiv njega“⁹⁷, no Dreverhaven na to postavlja ključno, prodorno pitanje: „Ili mu pomogao?“⁹⁸

Katadreuffe odlazi bez riječi, motiv tišine, nemogućnosti govora, zaključuje i zadnji okršaj. Za razliku od novele, koja je zadnjim susretom doživjela određeni klimaks i tipičnu „poantu“ (Solar 2005:114), u romanu se pojavljuje drugačije razrješenje. Nakon sukoba pripovjedna instanca nastavlja pratiti Katadreuffea te psihonaracijom prenosi njegov doživljaj, njegovo razočaranje, njegovu zbunjenost te podcrtava neraskidivost te neobjašnjive veze oca i sina.

Koplja kritike najviše su se lomila oko interpretacije značenja karaktera glavnih likova, zaplićući se u pitanja etike te pouke koju je Bordewijk htio poručiti svojim djelom, otjeloviti sukobom dvaju rigidnih osobnosti. Pokušaj je to odgovora na pitanje u koju krajnost vodi samo-disciplina. Je li izgubljen i nesretan Katadreuffe kakvoga nalazimo na kraju romana posljedica otvrdnjavanja karaktera kroz godine, štreberskog stremljenja uspjehu i gubitka svih tračaka čovječnosti? Je li Dreverhaven doista samo čudovište, „posijedjela gorila“⁹⁹, koja nije u stanju pokazati ljudskost ni prema vlastitom potomku?

⁹³ „raadsel“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹⁴ „Dit mijn vader! Wat een kerel, wat een vent!“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹⁵ „onverschilligheid“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹⁶ „duistere woede van het verwante bloed.“

⁹⁷ „heeft tegengewerkt“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹⁸ „Of meegewerkt?“ (prijevod s niz. H.M.)

⁹⁹ „vergrijsde gorilla“ (prijevod s niz. H.M.)

Ralf Grüttemeier istaknuo je važan problem većine kritika Bordewijkovog romana (Grüttemeier, 1994). Ona propušta integrirati snagu kojom ta neobjašnjiva sila discipline i karaktera s jedne strane pod svaku cijenu uništava sve što joj se nađe na putu, no s druge strane i oduzima dah i uzrokuje divljenje te bez nje ništa ne može nastati ni opstati. Katadreuffe, iako na zadnjoj stranici ostavljen u „tuzi“¹⁰⁰, kroz roman se uspio razviti do iznimnog stupnja:

„K. više nije bio intelekt koji je samo pohlepno upijao, počeo je zračiti, da, počeo je isijavati svjetlost.“¹⁰¹ (233)

Slijedeći Pierrea Duboisa, moguće je uvidjeti, unatoč tome što je Dreverhaven prikazan kao složeniji, mističniji, nejasniji karakter (najvećim dijelom zbog toga što nikome, a ni njemu samome nije razjašnjena motivacija njegovog djelovanja), da Katadreuffeova transformacija pruža iznimnu podlogu samoj temi romana, objedinjuje cijelo pitanje odnosa karaktera i discipline (Bordewijk, 1981:78). U tom smislu, Bordewijkov roman možda i ne pripada čisto psihološkom romanu, već karakterizacija služi prikazivanju glavnih likova kao nositelja neke određene ideje (Anbeek, 1999:163). No, ta ideja bježi, klizi i ostaje neuhvatljivom. Nju nije moguće zahvatiti upravo stoga što Bordewijk procesom karakterizacije u cijelom romanu njeguje upravo prikazivanje ambivalencije (Grüttemeier, 1994:269). Sav napor, sve težnje i svi rezultati kroz koje prolaze karakteri, likovi, imaju i lice i naličje. A sila motivacije koja vodi sve transformacije borba je sa samim sobom, a to uključuje i vlastito porijeklo, vlastitu krv.

Ta neizbježnost sudbine na trenutak podiže cijelu priču u mitološke dimenzije. (ibid. 269) Na to upućuje i spominjanje mitoloških likova, ali i „mitski“ velikih ličnosti – Apolona, Cezara, Antinoja, Samsona, Leandra... Osim toga, mitska se dimenzija očituje i povremenim pisanjem imenica *Wet* i *Recht* velikim slovima, aludirajući na njihovu božansku vladavinu materijalnim svijetom i naglašavajući sukob između stvarnosti i nadrealnog, bezvremenskog sukoba.

Likove i njihovu sudbine tako karakterizira prizvuk klasične tragičnosti o kojoj Bordewijk zanimljivo progovara u intervjuu kada vlastitim riječima opisuje krovnu temu, nit vodilja njegovog opusa: „nedostatak vrline ili pretjerivanje u nekoj vrlini, iako ne bez određene

¹⁰⁰ „droefheid“ (prijevod s niz. H.M.)

¹⁰¹ „K. was nu niet meer het intellect dat alleen gulzig absorbeerde, het begon ook af te kaatsen, ja, het begon van binnen uit licht te geven.“ (prijevod s niz. H.M.)

dojmljivosti, na kraju vode u propast. [...] Nijedna druga tendencija nije prisutna u ovim knjigama; one su romani o tragedijama.“¹⁰²

Složenost karaktera i ambivalentnost svih utjecaja naglašavaju tragičnost likova romana 'Karakter, a to je lako potvrditi i povratkom na stihove S. Coleridgea, koje Bordewijk navodi prije početka samog romana: „A sadder and a wiser man, he rose the morrow morn.“ (Grüttemeier 1994:270). Interpretacija Ralfa Grüttemeiera skreće pažnju na to kako se moto možda odnosi na čitatelja i katarzu koju on prolazi slijedeći putove sudbine likova uzdižući se iznad njih u osjećaju potištenosti, ali i veće mudrosti. Ono što svakako treba dodati jest da Bordewijkov očiti anti-klimaks ima svoju važnost, a nju naglašava i njegovo eksplicitno isticanje uloga otvorenog kraja:

„Većina pisaca publici sve servira: poželjno je, ali nije nužno da ljudi o njihovim knjigama razmišljaju. Moje knjige to zahtijevaju, budući da na zadnjoj stranici nema rješenja: njega čitatelj mora sam pronaći, izmaštati. U tom smjeru treba odgajati publiku“¹⁰³ (Anten, 1989:5)

Postavlja se pitanje je li književna analiza ovakvog tipa na tragu interpretacije kakvu će pružiti redatelj Mike van Diem. S obzirom na njegovu intenciju te namjeru da napravi film koji će gledatelje ostaviti bez daha, moguće je pretpostaviti da će njegovo „čitanje“ biti vođeno drugim principima. Što je to Van Diem odlučio prenijeti iz Bordewijkovog djela i koliko je inspiracije crpio iz novele, a koliko iz romana? Bi li takav otvoreni kraj, kakav je zaokružio Bordewijkov roman, razblažio dojam koji je Van Diem želio postići svojim filmom?

¹⁰² „een ondeugd of een overdrijving van een deugd, ofschoon niet zonder een zekere indrukwekkendheid, voert uiteindelijk naar de ondergang. [...] Een andere tendentie is in geen dezer boeken aanwezig; zij zijn de romans van tragedies.“ (prijevod s niz. H.M.) Iz Ralf Grüttemeier 1980:269, prema pismu koje je F. Bordewijk B pisao Victoru Vrieslandu 26-3-1946

¹⁰³ „de meeste schrijvers maken 't het publiek te makkelijk: het is misschien wel gewenst, maar het is niet strikt noodzakelijk, dat men over hun boeken nadenkt. Dit is bij mijn boeken wèl een vereiste, aangezien met de laatste bladzij de oplossing er niet is: die moet de lezer zelf vinden, fantaseren. In deze richting moet het publiek worden opgevoed.“ (prijevod s niz. H.M.)

3.3.3. Film *Karakter*

"Na plakatu namjerno nedostaje referenca na Bordewijka. Smatramo kako je film dovoljno snažan da može stajati na vlastitim nogama, ne moramo svugdje naglašavati da se temelji na knjizi."¹⁰⁴

Mike van Diem

Kao što je kratki prikaz konteksta nastanka filma pokazao, Van Diem ni u jednom trenutku nije imao u planu snimiti filmsku verziju Bordewijkovih djela. Ona su poslužila samo kao inicijalna ideja i inspiracija. Van Diem je adaptaciji pristupio vrlo suvereno, dodajući i mijenjajući materijal vođen osobnom intuicijom. Fascinirali su ga prekrasni likovi i snažan temeljni sukob¹⁰⁵ ali je, po njegovom osjećaju, romanu nedostajala čvršća struktura te je između ključnih događaja postojala prevelika količina praznog hoda. Odlučio se stoga za uvođenje okvira naracije i veliku modifikaciju pripovjedne instance kako bi povećao napetost i zadržao pažnju gledatelja¹⁰⁶.

U filmu *Karakter* događaji od samog rođenja Katadreuffea do zadnjeg sukoba s ocem „zgnusnuti“ su unutar okvira na višoj razini naracije. Film, naime, započinje „in medias res“ prateći Katadreuffea na putu prema Dreverhavenovom prebivalištu, prikazujući na samom početku finalni sukob oca i sina. No, scena sukoba naglo je prerezana kako bi se ubrzanjem stiglo do policijskog ispitivanja. Slijedi dio u kojem Katadreuffe prebiva u policijskoj postaji jer je, kako saznajemo, optužen za ubojstvo oca. Taj dio u potpunosti izostaje u romanu i noveli, a Van Diem ga uvodi kako bi u njega integrirao početak naracije drugog reda. Naracija drugog reda započinje agentovim pitanjem Katadreuffeu: „Možda biste nam najprije mogli ispričati u kakvom ste odnosu bili s gospodinom Dreverhavenom...“¹⁰⁷

¹⁰⁴ „Bewust ontbreekt op de affiche en de trailer de verwijzing naar Bordewijk. Wij vinden de film sterk genoeg om op eigen benen te staan, we hoeven niet overal te zeggen dat de film gebaseerd is op het boek.“ (prijevod s niz. H.M.) Intervju Mike van Diem za *Filmkrant*, razgovarao Mark Duursma.

¹⁰⁵ „prachtige personages en een sterk basisconflict“

¹⁰⁶ Recenzija filma Ono Blom za *Trouw*.

¹⁰⁷ „Misschien kunt u ons eerder vertellen welke relatie u had met meneer Dreverhaven...“ (prijevod s niz. H.M.)

Close-up snimkom Katadreuffea počinje se flashbackovima izlagati priča od samog početka Katadreuffeovog života. Pripovjedna instanca u tom je trenutku još usklađena, fokusirajući se na lik Katadreuffea glasom i snimkom, no uskoro će naraciju u potpunosti preuzeti Katadreuffe zaposjednuvši auditivni kanal pripovijedanjem putem voice-overa. Cijela će priča biti ispričana iz njegove perspektive, no ne tako jednostavno kako se to na prvi pogled može činiti. Prije pregleda uporabe fokalizacije nužno je zaustaviti se na trenutak na voice-over tehnici.

Jedan od glavnih problema prenošenja književnosti u film upravo je način na koji će se prikazivati jezikom uhvatljiva, ali vizualno direktno neprenosiva mentalna stanja likova. (Chatman, 1980:128) Voice-over kao ključna tehnika u takvom slučaju često se smatra „priprostim“ rješenjem od strane većine književne, ali i filmske kritike, naglašava Chatman. Ona „prepričava“ ono što bi film trebao prenositi vizualno, implicitno. Van Diem je toga svakako bio svjestan, vidljivo je to u njegovim izjavama da su okvirna naracija i voice-over nešto što se uopće ne uklapa u njegov stil.¹⁰⁸ No, u isto vrijeme, smatrao je kako je to upravo ono što zahtjeva obrada ovakvog teksta. Kritike se s time nije u potpunosti složila. Annemieke Hendriks primjećuje kako „Ono što je odigrano prije ili poslije još se jednom razjašnjava“.¹⁰⁹ Referirajući se na dupliciranje koje Van Diem provodi na oba kanala – naracijom istih elemenata putem vizualnog kanala te popratnim „prepričavanjem“ prikazanog putem auditivnog kanala kojim vlada Katadreuffeov voice-over, Hendriks se na zanimljiv način približava davnoj književnoj kritici koju je Menno Ter Brak uputio samom Bordewijku. Njegova osuda „cerebralnih sugestija“ karaktera kod Bordewijka kao da je našla svoju paralelu u „prepričanoj karakterizaciji“ Van Diema. Između ostalog, čak i sama nemogućnost komuniciranja među likovima, koju Van Diem preuzima kad nit vodilju priče od Bordewijka, dodatno se naglašava riječima: „Zatim je šutjela, kao i uvijek.“¹¹⁰

Na prvi bi se pogled moglo učiniti kako je Van Diemova konstrukcija karakterizacije vrlo jednostavna. No, direktno pripovijedanje samo je najuočljivija među tehnikama kojima se poslužio. Pogledamo li složenost uporabe fokalizacije, tek se otvara Van Diemov svijet neizravne karakterizacije koji gledatelja uvlači u sebe svjedočeći o njegovoj doraslosti

¹⁰⁸ Intervju Mike van Diem za *Vrij Nederland*, razgovarao Ab van Ieperen.

¹⁰⁹ „Wat uitgespeeld is, wordt telkens ervóór of erna nog eens uitgelegd.“ Recenzija filma Annemieke Hendriks za *De Groene Amsterdammer*.

¹¹⁰ „Daarna zweeg ze, als altijd.“ Recenzija filma Annemieke Hendriks za *De Groene Amsterdammer*.

suočavanju s problemom prikaza mentalnog stanja likova. Na fokalizaciju se potom nastavlja, kao što će biti kasnije objašnjeno, i slojevi glazbe, svjetla te pokreti kamere.

Veoma je zanimljiv primjer uporabe fokalizacije upravo interna fokalizacija Dreverhavana koja se pojavljuje unutar Katadreuffeove naracije. Riječ je o tzv. subjektivnom kadru (eng. subjective shot) koji odgovara Dreverhavenovom pogledu, onome što on vidi, te u isto vrijeme pokazuje i kako on vidi Katadreuffea (Verstraten, 2009:141). Oni na poseban način, ubacujući momente Dreverhavenove perspektive, implicitno pokazuju kako u stvari pripovjedna instanca na najvišoj razini, a u ovom slučaju to je Katadreuffe, posredstvom kadra niže dijegetske razine, doživljava lik koji se u njemu nalazi, a to je u ovom slučaju Dreverhaven.

Prvi se primjer za to nalazi u sceni u odvjatničkom uredu, u kojoj Katadreuffe sa stepeništa zapaža Dreverhavana. No, reverzni kadar (eng. reverse shot) koji ga slijedi spušta se na Dreverhavenovu razinu te iz nje prikazuje snimku praznog stubišta. (Verstraten, 2009:141) Katadreuffe je ili pobjegao ili ga otac uopće ne primjećuje. Jedna od mogućih interpretacija takvih složenih kadrova, sugerira Verstraten, jest da se radi o simbolu općeg odnosa među likovima. U ovom slučaju značilo bi to da je Katadreuffe, njegov nepriznati sin, u Dreverhavenovu životu do tada „neprimjetan“.

Drugi primjer koji potkrjepljuje takvu uporabu subjektivnog kadra jest posjet Dreverhavana Katadreuffeovoj majci, u koji je pak umetnut percepcijski kadar (eng. perception shot), moment stišavanja tona i zamućenja slike, koji odgovara nejasnoj, mutnoj percepciji koju Dreverhaven ima u cijeloj toj situaciji. Verstratenovim načinom interpretacije takvi se primjeri akumuliraju kako bi okarakterizirali Dreverhavana onakvim kakvim ga doživljava Katadreuffe: bezosjećajnim, kao lika kojemu nedostaje dio osjetilne percepcije.

Takvi su postupci samo dio onoga što je Van Diem koristio kako bi karakterizirao svoje likove, a posebice Dreverhavana, čija mističnost ga privlači podjednako kao što je privlačila i Bordewijka. Naspram Katadreuffea, kojeg doživljava i prikazuje kao štrebera, Van Diem Dreverhavenovu monumentalnost podcrtava svim ostalim elementima filmske naracije. U tom smislu Van Diem je ponudio svoje rješenje problema Bordewijkove karakterizacije naglašenim superlativima, koja se posebno isticala u romanu. Time je dodatno vidljiv način na koji medij filma može kreirati originalni izraz pri susretanju s jednim od najvećih problema prenošenja književnog teksta, kako ga objašnjava Chatman. Ističe se pritom glazba, koju je posebno za film skladao sastav Het Paleis van Boem te ekspresionistička uporaba osvjtljenja.

Van Diem se s pravom brinuo da bi „lijepa sličice“¹¹¹ mogle zasjeniti priču u odnosu na količinu detalja i razrađenost kompozicije kadrova i atmosfere.¹¹² Efektno suprotstavljeni svjetovi sivog grada, zamračenih prostorija s usko usmjerenim izvorima svjetla, izmjenjuju se s bliješćim luksuzom i svjetlom prošaranih uredskih prostorija. Kostimi i lokacije uvjerljivo grade atmosferu tridesetih godina, za koju se Van Diem nije odlučio kako bi napravio „povijesni film“ po knjizi, već kako bi na pozadini minulog razdoblja dodatno naglasio međuljudske odnose. A njih je pokušavao držati u planu prvenstveno usmjerujući pažnju na same likove i dinamiku događaja, ne prepuštajući se ni u jednom trenutku estetskim opisnim kadrovima. Tako, primjerice, a to je karakteristično za Van Diemov stil, unatoč dramatičnoj kompoziciji svjetla, glazbe i kadra, svaki close-up koji se pojavljuje u filmu ne daje dovoljno vremena za proučavanje izraza lica koje Bordewijk tako detaljno opisuje, već služi prvenstveno usmjeravanju pogleda u odnosu na radnju. Ukratko, književni opisi nisu popraćeni velikom količinom tzv. opisnih estetskih kadrova. (Chatman 1980:123)

S druge strane, efekt kojim je Van Diem preuzeo princip karakterizacije koji se ističe i u Bordewijkovom romanu jest epifanija. Prekid sivog kolorita koji vlada tijekom prvih trideset minuta filma događa se u sceni velike važnosti, kada Katadreuffe prvi puta dolazi do odvjetničkog ureda. Osim boje drveća, živosti ulice i dnevne rasvjete koji dodatno naglašavaju kontrast u odnosu na sve dotadašnje prostore, posebno se ističe jarka svjetlost koja se odbija od pločica s imenom odvjetnika na zgradi. Motiv je to preuzet iz romana i novele. On se ističe ne samo svjetlosnim efektom, jer Katadreuffe kasnije direktno u razgovoru s prijateljem objašnjava kako se radilo o momentu preokreta. U tom trenutku gledatelj će se možda sjetiti da je na filmu, desetak minuta ranije, prikazana i siva pločica s imenom A. B. Dreverhaven, čime Van Diem preuzima jedan od glavnih Bordewijkovih motiva kao sredstvo karakterizacije.

Ono što Van Diem uvodi kao sredstvo karakterizacije, za razliku od Bordewijka, jest karikiranje. Lik odvjetnika Gankelaara pokazuje do koje granice Van Diem eksperimentira s različitim načinima prikaza likova. Njegovo držanje i dikcija uvode elemente groteske u scene u kojima se pojavljuje, što je i bila jedna od Van Diemovih namjera. Bordewijkove opise nije htio uzimati kao upute: “Nikada nisam provjeravao kako je točno Bordewijk nešto opisao. U

¹¹¹ „mooie plaatjes“ (prijevod s niz. H.M.)

¹¹² Režija filma Annemieke Hendriks za De Groene Amsterdammer.

većoj sam mjeri preuzeo njegov stil, nego doslovan sadržaj.¹¹³ A dramatičnost, ekspresionizam, napetost i groteske ono su što taj stil naposljetku doista čini „filmskim“.

Svi navedeni primjeri mogu se također objediniti u sceni finalnog sukoba između oca i sina, ključnoj kako za novelu i roman, tako i za film. Ono na što ponovno valja skrenuti pažnju jest da film započinje upravo tom scenom te se na nju naposljetku i vraća, zatvarajući krug okvirne naracije Katadreuffea kao pripovjedne instance. No, ne radi se o ponavljanju iste scene. Namjerno ili slučajno, Van Diem poseže za jednim od ključnih manevara fokalizacije koje je u romanu upotrijebio Bordewijk, a to je prikaz iste scene iz dvaju različitih perspektiva. U romanu je tako opisana isključivo scena prvog susreta oca i sina, no u filmu Van Diem prenosi tehniku upravo na zadnju scenu. Kojim se postupcima to dodatno naglašava?

Prvi puta, na početku filma, interni fokalizator scene je Katadreuffe. Gledatelju se to daje do znanje time što kamera u stopu prati njegov korak, a Dreverhavena prikazuje u sjeni, bez detalja, usmjeravajući većinu pažnju na Katadreuffea. U drugom prikazu iste scene, otkriva se Dreverhavenovo lice, osvjetljava njegov izraz te dodatnim close-up snimkama njegovom liku pridaje tzv. 'narrative credit' (Verstraten 2009:71). Taj se pojam prema Verstratenu odnosi na tehnike koje sugeriraju kako prezentirana vizija pripada upravo tom liku, a ne nekom drugom, u slučajevima kada viša pripovjedna instanca eksplicitno ne zauzima ničiju stranu. Dreverhaven se otkriva kao starac ljudskih osobina, na licu su mu vidljivi tragovi osjećaja, dok je u prvom prikazu kombinacijom sjene i kuta snimanja bio više nalik hladnom, nepomičnom spomeniku.

No, osim sredstava fokalizacije drugi prikaz scene nastavlja se tamo gdje je prvi bio naglo prekinut te proširuje dijalog i scenu samog sukoba. Van Diem je preuzeo ključnu Bordewijkovu rečenicu: „Ili pomogao“¹¹⁴, no ono što slijedi daleko je od anti-klimaksa koji je obilježio Bordewijkov roman. Scena verbalnog sukoba kod Van Diema zatim prerasta u fizički sukob, popraćen sijevanjem i grmljavinom, dramatičnim osvjetljenjem i sve napetijom glazbom. Fizički je sukob dio finala Bordewijkove novele, što samo ukazuje na to koliko je Van Diem podjednako kombinirao novelu i roman, ne uzimajući u obzir Bordewijkov put razvoja samih karaktera i liniju interesa koju je slijedila hijerarhija njegovih djela, težeći

¹¹³ „Ik heb nooit teruggezocht hoe Bordewijk het precies beschreef. Ik heb meer zijn stijl overgenomen, dan de letterlijke inhoud.“ Recenzija filma Onna Bloma za *Trouw*.

¹¹⁴ „Of meegewerkt?“

ambivalenciji karaktera i složenosti samog sukoba. Ono što kod Bordewijka ostaje nedorečeno, Van Diem je odlučio usmjeriti na „pravi put“:

„Bordewijk mi je pri tome uvelike olakšao posao: priču je napisao dva puta [...]. U ranijoj noveli isprobao je žešći kraj, ali očito mu ni to nije odgovaralo. U romanu je u jednom trenutku skrenuo udesno, a trebao je nastaviti ravno prema naprijed. Sve u toj knjizi usmjereno je prema fatalnom završetku, uopće mi nije teško palo dodati takav kraj.“¹¹⁵

Van Diem dodaje Dreverhavenovo samoubojstvo, razrješujući tako misterij postavljen na početku filma kada je sukob naglo prekinut, pa nastavljen prikazivanjem Katadreuffea kao osumnjičenog za ubojstvo oca. Film završava scenom u kojoj Katadreuffe dobiva pismo u kojem piše da je naslijedio očevo imanje i kadrom koji prikazuje da se Dreverhaven potpisao riječju „otac.“¹¹⁶

Takvo rješenje upućuje na početak ovog poglavlja i Van Diemovu izjavu kako nije planirao prikazati Bordewijkova djela, već stvoriti vlastitu kreaciju. To je doista i učinio, ponajviše hrabrom intervencijom u kraj priče, kojom je naglasio i vlastitu interpretaciju. Time je svakako stvorio dramatičan efekt i zanimljivo filmsko ostvarenje, pokazavši što je sve moguće postići specifičnim tehnikama filmskog medija. No, ključna je pritom bila nit vodilja koja je organizirala sve aspekte priče. Van Diema je doista zanimalo nešto posve drugo nego Bordewijka, to potvrđuje i njegov način karakterizacije te općenito njegova narativna strategija. Iz toga je moguće zaključiti kako je njegovo djelo tako postalo uspjeti proizvod njegovog vlastitog interesa, a mnogo manje „prijevod“ Bordewijkovih ideja iz književnog u filmski medij.

¹¹⁵ „Bordewijk maakte het me daarbij wel gemakkelijk: hij heeft het verhaal twee keer geschreven[..]. In zijn eerdere novelle had hij al een veel heftiger einde uitprobeerd, maar kennelijk beviel hem dat toch ook niet. In zijn roman is hij op een bepaald moment rechtsaf gegaan waar hij rechtdoor had moeten gaan. Alles in dat boek stuurt aan op een fatale afloop, ik voelde me absoluut niet bezwaard om dat toe te voegen.“ Mike van Diem u razgovoru s Markom Duursmom za *Filmkrant*.

¹¹⁶ „Vader.“ (prijevod s niz. H.M.)

4. Zaključak

Teza od koje je polazila analiza jest da se film i književni izvori unatoč istim likovima i istoj radnji bave drugačijim tumačenjem iste teme. Stoga se služe i drugačijim postupcima karakterizacije, ujedno specifičnim za razlike između ovih dvaju medija. Promatranjem konteksta nastanka djela s početka analize, moguće je zaključiti kako su različite karakterizacije posljedica drugačijih polazišnih intencija.

Bordewijka je tako „karakter“ zanimalo kako bi slojevitije i dublje propitao samo značenje te riječi te postavio i otvorio pitanje o društvenim, ali i tragičnim dimenzijama međuljudskih odnosa. Van Diem je, pak, polazeći od Bordewijkovog predloška izgradio vlastiti dramski svijet kojim nije pokušao prevesti njegov roman, već stvoriti vlastito djelo. Film je tako integriran napetom strukturom same radnje, dok su književni izvori integrirani prvenstveno razradom međudnosa likova i njihove karakterizacije. Novela, roman i film obrađuju istu temu, ali naglašavaju različite aspekte odnosa. Bordewijkovim tekstovima prevladava ambivalentnost ljudske prirode, očita i njegovim odabirom „otvorenog kraja“. Van Diem s druge strane, koristeći osjetilno bogatstvo filmskog medija, oživljava silinu sukoba „dobra i zla“, odabirući dramatičan kraj koji sukob dovodi do krajnosti nadglasavajući time mističnost i neuhvatljivost karaktera svojih likova velikim klimaksom iz kojega Katadreuffe izlazi kao junak. S obzirom na različite interpretacije i pristupe, nemoguće je izbjeći pitanje uspješnosti same adaptacije.

U fokusu interesa analize i zaključka ne nalazi se potraga za moralno ispravnijom, složenijom ili „boljom“ interpretacijom. No, uspješnost adaptacije moguće je sagledati i iz druge perspektive. Teoretičarka Linda Cahir, vođena filozofijom koja nadilazi „vrednovanja“, ponudila je četiri kriterija za promatranje uspješnosti filmske adaptacije književnog djela:

1. Film prenosi ključne ideje o značenju i vrijednosti književnog teksta onako kako ga shvaća redatelj, odnosno predstavlja njegovu vlastitu interpretaciju.

2. Filmsko djelo u prikazu vlastite interpretacije obilato koristi vještine i tehnike dostupne filmskom mediju.

3. Film predstavlja samostalno djelo, „drugi svijet“, koji polazi od književnog teksta, ali stoji sam za sebe, poput „estetskog potomka“.

4. Na kraju, film ipak ne smije prekoračiti granicu kojom bi ga se smatralo potpuno odvojenim od originala, na primjer prikazivanje interpretacije koja je u potpunoj oprečnosti s originalnim djelom (Cahir, 2009:99).

Uzmajući u obzir navedene kriterije, moguće je zaključiti kako je film *Karakter* uspješna adaptacija književnih tekstova F. Bordewijka. Koristeći razne tehnike i efekte s velikim samopouzdanjem i u skladu s vlastitom interpretacijom, Van Diem je uspio stvoriti film koji je publika dočekala s odobravanjem, demonstrirajući samo jedan od mogućih smjerova prikaza Bordewijkovih tekstova.

LITERATURA

Primarna grada

1. Bordewijk, F. (1981). *Dreaverhaven en Katadreuffe*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar.
2. Bordewijk, F. (2010²⁴). *Karakter. Roman van zoon en vader*. Speciale uitgave AD.
3. *Karakter*. Scen. Van Diem, M. i sur. Red. Van Diem, M. First Floor Features, 1997. DVD.

Sekundarna grada

1. Anbeek, T. (1999). *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
2. Bal, M. (1978/2000). *Naratologija*. Zagreb: Alfa.
3. Bal, M. (1997²). *Narratology – An Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
4. Bluestone, G. (2003). *Novels into film*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
5. Cahir, L. (2006). *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, NC: McFarland.
6. Calis, P. (1985). *Onze literatuur vanaf 1916*. Amsterdam: Meulenhoff Educatief.
7. Chatman, S. (1980). Karakter u pripovjednom tekstu. *Republika 10*: 113-139.
8. Gera, J. i Sneller, A. (2010) *Inleiding literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek*. Hilversum : Verloren.

9. Gilić, N. (2007). *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
10. Grdešić, M. (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
11. Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. NY, London: Routledge.
12. Leitch, T. (2009). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
13. Martin, W. (1994). *Recent theories of narrative*. Ithaca, London: Cornell University Press.
14. Novaković-Lopušina, J. (2005). *Leksikon holandske i flamanske književnosti*. Beograd: Partenon.
15. Rimmon-Kenan, S. (2002²). *Narrative Fiction – Contemporary Poetics (New Accents)*. London, NY: Routledge.
16. Snyder, M. (2011). *Analyzing Literature to Film Adaptations – A Novelist's Exploration and Guide*. NY: Bloomsbury Academic.
17. Solar, M. (2005¹⁰). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
18. Stam, R. (2003). *Literature through film : realism, magic, and the art of adaptation*. Malden: Blackwell Publishing.
19. Verstraten, P. (2009). *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Publishing.

Poveznice

1. Anten, H. (1989). Karakter en kritiek. *Vooys 7/3*: 2-6.
http://dbnl.org/tekst/voo013198801_01/voo013198801_01_0021.php, (28.12.2015.)
2. Blom, O. (1997). Mike van Diem verandert slot van roman Bordewijk ingrijpend. *Trouw*.
<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/2473219/1997/04/12/Mike-van-Diem-verandert-slot-van-roman-Bordewijk-ingrijpend.dhtml>, (28.12.2015)
3. Boordewijk Genootschap <http://bordewijkgenootschap.nl/>, (28.12. 2015.)
4. Chatman, S. (1983). What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). *Critical Inquiry 7/1*: 121-140. <http://www.jstor.org/stable/1343179>, (28.12. 2015.)
5. Duursma, M. (1997). Karakter. *De Filmkrant 177*.
http://www.filmkrant.nl/titelindex_K/3563, (28.12.2015.)
6. Duursma, M. (1997). Knap gemaakt drama naar Bordewijk. *Trouw*.
<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/2758754/1997/04/17/Knap-gemaakt-drama-naar-Bordewijk.dhtml>, (28.12.2015)
7. Grüttemeier, R. (1994). Over F. Bordewijks Karakter. Een samengestelde roman. *Literatuur* 11: 266-273.
http://www.dbnl.org/tekst/lit003199401_01/lit003199401_01_0055.php, (28.12.2015.)
8. Hendriks, A. (1997). 'Je doet maar' Bordewijks 'Karakter'. *De Groene Amsterdammer*.
<http://www.groene.nl/artikel/je-doet-maar-bordewijks-karakter>, (28.12.2015)
9. Ieperen, Ab. (1997). Van Diem maakte zijn film te vuur en te zwaard. *Vrij Nederland*.
<https://www.vn.nl/mike-van-diem-maakte-zijn-film-te-vuur-en-te-zwaard/>, (28.12.2015.)

10. Leitch, T. (2003). Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism* 45/2: 149-171. <http://adaptation391w.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Leitch-Twelve-Fallacies.pdf>, (28.12.2015.)
11. Sanders, M. (2005). 'Beschaafd, dacht hij, is synoniem met pathogeen' Bordewijks modernistische moraliteit. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 121: 57-71. http://www.dbnl.org/tekst/tij003200501_01/tij003200501_01_0004.php#194, (28.12.2015.)
12. Ter Braak, M. (1951). Wat is karakter? *Verzameld werk, Deel 7*. U: G.A. van Oorschot. Amsterdam. http://dbnl.org/tekst/braa002verz07_01/braa002verz07_01_0011.php
13. Van Bork, G. (2003). *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*. http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/, (28.12.2015.)
14. Van Laer, J. (1938). Boekbesprekingen. F. Bordewijk: Karakter. *Streven* 6: 317-318. http://dbnl.org/tekst/str007193801_01/str007193801_01_0029.php, (28.12.2015.)
15. Televizijski intervju s F. Bordewijk, <https://you.be/HpECFCkOsG8?t=1m>, (28.12.2015.)
16. Van der Burg, J. Mike van Diem over De Surprise. *De Filmkrant*. http://www.filmkrant.nl/titelindex_S/12000, (28.12.2015.)
17. Verstraten, P. (2014). 'In the script it is written, and on the screen, it's pictures': (Min)achting voor adaptaties. *Tijdschrift Frame*. <http://www.tijdschriftframe.nl/wp-content/uploads/2014/06/Verstraete-film.doc.pdf>