



Hans Anten

F. Bordewijk, *Karakter*. De roman, de film

Lezing in de cursus 'Boek en film'. Opleiding Nederlandse taal en cultuur. Universiteit Utrecht

Inleiding

Karakter, de roman, *Karakter* de film: beide kunnen uiterst succesvol genoemd worden. *Karakter* was de vijfde roman van Ferdinand Bordewijk. Hij kwam in 1938 uit, de auteur was toen 55 jaar. *Karakter*, de film, was de eerste lange speelfilm van Mike van Diem. Hij kreeg er meteen een Oscar voor.

In dit college zal ik eerst uitleggen wie de auteur Bordewijk was in 1938. Vervolgens bespreek ik kort Bordewijks novelle *Dreaverhaven en Katadreuffe*, die eveneens ten grondslag lag aan de film, en de relatie tussen de novelle en de roman. Daarna komt het centrale gedeelte van dit college aan bod: een beschouwing over de roman *Karakter* aan de hand van enige belangrijke interpretatieve kwesties die samenhangen met mogelijke evaluaties van het slot van de roman. Daarbij zal ik aandacht schenken aan de auteursintentie en de wijze waarop die bedoeling in de tekst gestalte heeft gekregen. Ook bespreek ik de mogelijke motivaties voor Dreaverhavens optreden. Ik sluit dit college af met enige opmerkingen over de film, en dan vooral over enige cruciale scènes die hun parallel *niet* in de fictie van Bordewijk hebben.

Met zijn eerdere publicaties had de schrijver niet al te veel waardering ondervonden, zeker niet bij een groot publiek. Bordewijk, wiens beroep advocaat was – schrijven deed hij in zijn vrije tijd – debuteerde met proza in boekvorm in 1919. Dat was de eerste bundel *Fantastische vertellingen* – zo heette het boek – een bundel met zwart-romantische griezelverhalen. Dat boek, en ook de twee volgende bundels *Fantastische vertellingen*, bleken nagenoeg onverkoopbaar. Ze verschenen in een tijd, de jaren twintig van de vorige eeuw, waarin het realisme/naturalisme in de Nederlandse literatuur voor de meeste lezers de toon aangaf.

In 1931 verraste Bordewijk de literaire wereld met proza dat eveneens sterk afweek van wat men gewend was, waardoor ook deze tekst nauwelijks aandacht kreeg en slecht verkocht. Dat was de ultra-korte roman *Blokken*, een proeve van uiterst geconcentreerd gestileerd proza over een toekomstige heilstaat en dan vooral de negatieve kanten daarvan. De anti-utopie *Blokken* werd in 1933 opgevolgd door een nog kortere roman: *Knorrende beesten* uit 1933, 40 bladzijden lang en eveneens drastisch brekend met de conventies van de realistische roman door de zeer beperkte omvang, doordat het verhaal geen doorlopende intrige bevat, maar een filmische indeling van min of meer losstaande scènes, doordat geïndividualiseerde personages ontbreken, en doordat de eigenlijke hoofdrolspelers geen mensen maar machines zijn, en wel auto's en die worden geanimaliseerd, bezield opgevoerd: het zijn beesten, knorrende beesten. De stijl van deze roman, en van *Blokken*, is een moeilijk leesbare, onder meer omdat die extreem geconcentreerd is: met een uiterste soberheid aan treffend gekozen woorden, ten dele neologismen, brengt Bordewijk hier de suggestieve kracht van het zwijgen in de praktijk.

De moeilijkheidsgraad van het modernistisch te noemen proza van *Blokken* en *Knorrende beesten* bezorgde Bordewijk slechts naam in een zeer kleine kring. Met de volgende roman kwam daar enigszins verandering in. In

1934 verscheen eveneens een roman over een actueel maatschappelijk onderwerp. Ging *Blokken* over dictatoriale staatsvormen, *Knorrende beesten* over de rol van de techniek in de moderne samenleving, *Bint*, want over die roman heb ik het, speelt in op de toen actuele discussie over pedagogische systemen op de middelbare school. Met deze roman vestigt Bordewijk zijn naam in de literatuur, niet in de laatste plaats vanwege de talrijke, heftige negatieve reacties van ideologische aard, reacties waarin Bordewijk vereenzelvigd werd met zijn stalen hoofdpersonages Bint en De Bree, leraren die net als de auteur gezien werden als kwartiermakers van het nazi-regime in Nederland. Een klein aantal toonaangevende critici zag evenwel de uitzonderlijke literaire waarde van deze kleine roman, die om tal van redenen tot op de dag vandaag onderwerp is van discussie en mede daardoor na de Tweede Wereldoorlog zijn hoge plaats in de canon van onze moderne literatuur behouden heeft. In 2009, bij de 75^{ste} verjaardag van *Bint*, kwam er een prachtige jubileumeditie van de roman uit. Ondertussen bleef Bordewijk in de jaren dertig vooral een schrijver van moeilijke, controversiële literatuur, gewaardeerd door een kleine, selecte groep lezers. In die situatie bracht zijn vierde roman, *Rood paleis* uit 1936, geen verandering. Ook hier weer die uiterst geserreerde stijl, fragmentarische structuur en groteske werkelijkheidsdeformatie.

En dan wordt het 1938 en Bordewijk wordt dan een bij het grote publiek bekende auteur omdat hij een van de drie verhalen schreef die werden opgenomen in het boekenweekgeschenk van dat jaar. Dat boek had een oplage van ruim 39 duizend exemplaren. Die bekendheid is evenwel vooral te verbinden aan de roman die aan het eind van dat jaar verscheen: *Karakter*. Voor veel critici schreef Bordewijk met *Karakter*, na al die ‘rare’ boeken, nu eindelijk ‘iets leesbaars’, waarvan met name het werkelijkheidsgehalte werd geprezen. En inderdaad, vergeleken met de eerdere romans betekent *Karakter* in een aantal opzichten een zekere normalisering. Het gegeven van een controverse, van een

strijd tussen een vader en zijn zoon is een bekend thema in de romanliteratuur, denk bijvoorbeeld aan *Een ontgoocheling* van Willem Elsschot of *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans of *Vaders en zonen* van Toergenev. Dat thema heeft bovendien een mythisch substraat waardoor de algemene geldigheid of tijdloosheid ervan kan worden benadrukt, immers ook de Oedipusmythe en het oud-testamentische verhaal van Abram die Isaak offert, kan als referentiekader dienen. Anders dan in de voorgaande romans ontbreekt in *Karakter* grotendeels de uiterst gecomprimeerde woordkunst. De contouren van het cubisme zijn hier verzacht, zoals een criticus het uitdrukte. Bordewijk had gedaan wat zijn collega Simon Vestdijk hem had aangeraden: de stijlschroef wat minder vast aandraaien. Naast deze stilistische normalisering, die overigens de zeer eigen pregnante stijl van Bordewijk niet wezenlijk aantast, heeft *Karakter* met een gewone lengte, een tamelijk conventionele opzet. In 28 relatief korte hoofdstukken wordt de handeling nagenoeg geheel chronologisch gepresenteerd. De vertelsituatie is overwegend auctoriaal te noemen: het verhaal wordt verteld door een externe verteller ofwel een auctoriale vertelinstantie die zich op een aantal manieren nadrukkelijk manifesteert. Over de vertelsituatie van de roman kom ik nog te spreken.

Tot verbazing van auteur en uitgever bleek *Karakter* het commerciële succes te brengen dat tot dan toe was uitgebleven. Het boek werd een bestseller, een fenomeen waarover Bordewijk overigens niet erg te spreken was toen dat na de Tweede Wereldoorlog zijn ‘onsierlijke intrede’ deed: ‘Zelfs de besteller’, aldus Bordewijk met een van zijn vrij melige woordgrapjes, ‘wist het tot een bestseller te brengen.’ Nog in het jaar van verschijnen kreeg de roman twee herdrukken, en een jaar later, in 1939, kwam er een Duitse vertaling van uit. In 1942 verscheen de eerste Zuid Afrikaanse editie en in 1966 een Engelse vertaling. Een vijfdelige televisiebewerking werd in 1971 uitgezonden en twee jaar later herhaald. De hoofdrolspelers behoorden tot de top van de toenmalige

toneelwereld: Ko van Dijk speelde Dreverhaven, Andrea Domburg Joba Katadreuffe en Lex van Delden Jacob Katadreuffe. In 2008 werd van de roman een toneelbewerking gemaakt. *Karakter* is een van weinige romans uit het interbellum die tot op heden onafgebroken hun plaats in de canon hebben, die thans nog in de boekhandel te koop zijn. Dat kan helaas niet gezegd worden van het merendeel van Bordewijks oeuvre, en dat verscheen *na* de Tweede Wereldoorlog, tussen 1945 en 1965. Ook daar zitten veel literaire hoogtepunten tussen, maar de gecanoniseerde status van *Bint* en *Karakter* heeft dat deel van het oeuvre nooit bereikt.

Karakter is een meesterwerk van de moderne Nederlandse literatuur en deze klassieker over de titanenstrijd tussen een vader en een zoon tegen de achtergrond van het Rotterdam uit de jaren twintig, deze roman heeft Mike van Diem, die ooit een klein jaar Nederlands studeerde in Utrecht, in 1997 verfilmd. Het was zijn langspeelfilmdebuut en hij kreeg er vele prijzen voor, waaronder de hoogste en belangrijkste: de Oscar voor de Beste Buitenlandse film.

Ik zei dat Van Diem de roman *Karakter* heeft *verfilmd*. Die formulering is bij nader inzien niet erg adequaat. Op het affiche en de trailer van de film ontbreken de gebruikelijke woorden ‘naar de gelijknamige roman van’, in dit geval Bordewijk’ en dat is veelbetekenend. Immers regisseur en scenarioschrijver Van Diem heeft een film gemaakt die, in zijn eigen woorden, ‘geïnspireerd is op een boek’, en daarmee benadrukt hij zijn autonome omgang met de gegevens van Bordewijks roman. Het zo goed mogelijk verfilmen van een boek vindt Van Diem ‘op zichzelf een onzinnige bezigheid’. *Karakter* vormt dus *de basis* voor de film – en zo wordt het ook in de film zelf geannonceerd: de film is ‘gebaseerd op’ de roman en op nog een tekst. En die tekst vond hij veel interessanter dan de latere roman. Die is de novelle ‘Dreverhaven en Katadreuffe’, in 1928, dus tien jaar eerder, in feuilletonvorm in vele afleveringen verschenen in het liberale weekblad *De vrijheid*. Bordewijk

beschouwde deze novelle als een voorstudie op de roman.

Het is veelzeggend dat Van Diem dit vlak geschreven, ouderwets naturalistische verhaal, waarvan de handeling zich concentreert op de strijd tussen zoon en vader – dus zonder de niets ontziende ambitie van Katadreuffe maatschappelijk vooruit te willen komen, zonder de ambiance van een advocatenkantoor, zonder de delicate omgang met seksualiteit en liefde, zonder de relatie met een karakterologisch verwante moeder, want die is in de novelle overleden -, het is veelzeggend dat Van Diem kiest voor de relatieve eenvoud en ondubbelzinnigheid van deze stilistisch en inhoudelijk vlakke novelle boven de nuance en ambivalentie van de literair oneindig veel rijkere roman.

De novelle

Ik wil graag eerst enige aspecten belichten van die novelle. De confrontatie tussen vader en zoon, verwekker en bastaard, staat centraal. De vader, de gevreesde deurwaarder Dreverhaven, doet er alles aan om zijn zoon, de pauper Katadreuffe, dwars te zitten en van zich afhankelijk te maken. De reden daarvoor is er maar één, en die wordt expliciet verwoord: Dreverhaven is de man die *vermoord had willen worden*, de vier laatste woorden zijn in de tekst gecursiveerd. Hij pest en treitert zijn zoon in de hoop dat die hem de verlossende messteek toedient. ‘Met het klimmen van zijn jaren wachtte hij het mes in zijn rug, het mes dat maar niet toesteken wou. Het werd ten laatste een obsessie.’ Hierbij sluit het motto van Herman Gorter aan dat aan de novelle voorafgaat: ‘*Dood, o dood, sombere, somber geronnen rood, kom, o kom.*’ Dreverhaven is levensmoe en destructief; hij speculeert op de driftige, explosieve natuur van zijn zoon. Maar de haat die hij naast ontzag en angst oproept, heeft niet tot gevolg dat de getergde zoon zijn vader vermoordt. De in wezen slappe

Katadreuffe gedraagt zich ten slotte als een overwinnaar in zijn verachting en resolute voetstappen, en die houding reduceert het krachtmens Dreverhaven tot een 'kleine afgeleefde grijsaard'. Het einde van de novelle is aldus te typeren als tamelijk onverwacht en onwaarschijnlijk.

We weten dat de zelfhaat van Dreverhaven een aspect is dat Van Diem bijzonder aantrok. Vooral in de novelle speelt dat gegeven een prominente rol. Ik citeer de regisseur: 'Ik viel meteen voor de doodsdrift van Dreverhaven, de gehate deurwaarder die 's avonds alleen in donkere buurten ging wandelen, die de dolk overhandigt aan zijn eigen zoon om toe te steken. Dat is toch uitermate fascinerend, dat moet misgaan. Dat moet eindigen in een Hollywood-achtige shoot out.' We weten inmiddels dat de film in hoge mate tegemoetkomt aan zo'n shoot out- daar kom ik straks op terug - terwijl zowel de novelle als de roman dat spektakel volledig missen.

Wat kunnen we nog meer zeggen over de novelle in relatie tot de roman, met de film op de achtergrond? Wat zien we zoal terug in de roman: bijvoorbeeld: de ontzettende huurkazerne van Dreverhaven, voorzien van hoed en jas die nooit af- en uitgaan; zijn twee identieke winkeltjes, zijn imponerend 'cyclopisch' handschrift, de correctie van een gedaagde die *dagvaardiging* zegt in plaats van *dagvaarding*, de humor van het antwoord als iemand vraagt de schade van een ingegooide ruit in termijnen te mogen afbetalen ('Heeft je zoontje die ruit soms in termijnen ingegoooid?'), de combinatie van ontzag en afkeer die de verschijning en het handelen van Dreverhaven oproept, tot uitdrukking gebracht in de woorden 'machtige onmens'. En niet te vergeten de manifestaties van de verteller, van de externe verteller, want ook deze novelle heeft een auctoriaal vertelperspectief. Wat betreft de rol van die verteller noem ik hier twee zaken: ten eerste zijn *alwetendheid*. Die komt bijvoorbeeld tot uiting als meegedeeld wordt dat Katadreuffe iets *niet* voelt, zich *niet* van iets bewust is, iets *niet* ziet, iets *niet* begrijpt. En ook Dreverhaven ontgaat het een en

ander. Ten tweede wijs ik op *het standsbewustzijn* van deze verteller. In de roman zijn daarover opmerkelijke uitspraken te lezen. Maar ze komen ook in de novelle voor, zij het sporadisch. Zo wordt over *het volk* gezegd dat het het monopolie heeft op ‘belachelijke’ namen, namen die je bij de bezittende klasse volgens de verteller nooit zult aantreffen. Vervolgens komen dan enige vertegenwoordigers van het volk met zijn ‘belachelijke’ namen uitvoerig, veel te uitvoerig zou ik willen zeggen, aan het woord in hun stadsdialect (‘volgens hun mot ’t hemme bal gewees hebbe’). Het zijn onder meer dit soort passages waardoor de novelle een bedenkelijk ouderwets-realistisch niveau krijgt.

Als gezegd kan de novelle gezien worden als een voorstudie voor de roman die tien jaar later verschijnt. Ten grondslag aan zowel de novelle als de roman ligt een gegeven waarmee Bordewijk jaren heeft rondgelopen. Hij heeft daarover in een brief geschreven, en ik citeer daaruit uitvoerig omdat zo enige contouren van de geboorte, van het ontstaan van deze twee teksten zichtbaar worden.

Het gegeven was aldus: Een jonge man uit een maatschappelijk laag milieu verwekt een onechte zoon [...] en kijkt om naar moeder noch kind. De moeder doet geen moeite om van de vader een alimentatie te verkrijgen, wel licht ze het kind omtrent zijn vaderschap in. De vader weet zich op te werken tot een vermogend zakenman. Hij blijft ongehuwd, is in het particuliere leven eenzaam en iemand zonder gevoelswarmte. Als hij de gevorderde leeftijd heeft bereikt, neemt hij op een avond de tram, en ziet in de verste hoek een hoogst eenvoudig gekleed jongmens zitten van een knap uiterlijk. Hij weet onmiddellijk dat dit zijn zoon is, maar eer hij iets heeft kunnen ondernemen is het jongmens [de brief is van 1946], dat geen ogenblik heeft opgekeken, uitgestapt en verdwenen. De vader raakt van dit beeld bezeten; hij doet tal van vruchteloze pogingen zijn zoon op te sporen, maar hij is de naam van de moeder en haar juiste adres vergeten. Eindelijk, nadat hij veel geld aan researchewerk heeft uitgegeven, vindt hij zijn zoon. Op zijn uitnodiging verschijnt dan zekere avond de zoon bij de vader thuis, doch alleen om de vader mee te delen dat hij al van klein kind af weet wie zijn vader is, dat hij evenwel zijn vader de daad tegenover zijn in behoeftige omstandigheden

gestorven moeder niet vergeeft, en dat hij niets met de vader te maken wil hebben. Zo gaat hij heen.

‘Dit gegeven heb ik nooit in een vorm welke het benadert uitgewerkt’, schrijft Bordewijk, en dat is juist. Hij vervolgt dan met te zeggen dat het gegeven hem niet meer los heeft gelaten, en aldus ontstond als eerste vrucht van deze idee de novelle *Dreverhaven en Katadreuffe*. ‘Uit de behoefte’, aldus Bordewijk, ‘het geval verder uit te diepen, de figuur van Katadreuffe meer kracht in te gieten en meer reliëf te geven, en het geheel op breder plan te brengen, met diverse bijfiguren, ontstond toen de roman *Karakter*’. Dat het grondpatroon, om het zo te zeggen, er goed inzat, is wellicht af te leiden uit het feit dat Bordewijk de roman in een tijdsbestek van twee maanden schreef.

De roman

Aanvankelijk gaf de schrijver zijn roman de titel *Karakters*. Door het schrappen van de s verlegt Bordewijk de aandacht van de drie personages die karakter hebben naar de eigenschappen en de bloedverwantschap die hen verbinden en afstoten. De gebeurtenissen worden in hoge mate bepaald door een gecompliceerd patroon van aantrekking en afstoting en de relatie tussen zoon en vader staat daarin centraal, zoals de ondertitel aangeeft, zoals de hoofdstuktitels aangeven: drie keer ‘Katadreuffe en Dreverhaven’ en één keer, de laatste keer ‘Dreverhaven en Katadreuffe’: kennelijk zijn de rollen dan omgekeerd.

Anders dan in de novelle hebben we in de roman te maken met een Katadreuffe die uiterst ambitieus met extreme zelftucht zich weet op te werken van volksjongen tot gediplomeerd advocaat, een stijging op de sociale ladder die formidabel genoemd kan worden, niet het minst door de rol die zijn vader daarin heeft gespeeld. Als ik dat zo formuleer, raak ik aan een van de interpretatieve

problemen van deze roman. Die heeft te maken met het slot van Katadreuffes ontwikkelingsgang zoals dat gestalte krijgt op de laatste bladzijden en de visie van de auteur daarop voor zover die af te leiden is uit de roman zelf. Bordewijk meende dat alle grote kunst iets bevat wat nooit op de voorgrond treedt, ‘een verborgen, een wellicht ongewilde moraliserende tendentie, een profetie, een waarschuwing’. Wat is die waarschuwing, die moraal die Bordewijk middels zijn roman heeft willen overbrengen? Is er wel een eenduidige visie uit de roman te destilleren?

Bordewijk zelf heeft wat hij noemde het hoofdthema als volgt beschreven: ‘de strijd tussen zoon en vader, de twee hoofdfiguren, waarbij de zoon eindelijk tot het inzicht komt, dat de vader met zijn tegenstand geenszins de bedoeling had de carrière van de zoon te doen mislukken.’ Al tijdens het schrijven aan de novelle kwam de gedachte bij Bordewijk op dat de vader meer dan enkel een wreedaard moest zijn, vandaar, aldus de auteur, ‘dat hij zich eindelijk ontpopt als iemand die voor de zoon ook wel goed wil zijn, een thema dat ik in de roman iets meer preciceerde door de tegenwerking van de vader aan het slot voor te stellen als een vorm van medewerking.’ En enkele jaren voor zijn dood, in een radio-interview uit 1963, stelt Bordewijk expliciet dat het met Katadreuffe in zekere zin niet goed afloopt, ‘dat krijgt u op de laatste bladzijden.’

Het loopt in de roman volgens de schrijver dus niet goed af met Katadreuffe. Tevens mag het duidelijk zijn dat Bordewijk meende dat Dreverhavens laatste woorden – of méégewerkt – serieus genomen moeten worden en dat *het slot van de roman* in het teken staat van een onthutsend en zeldzaam zelfinzicht van teleurstelling, van verdriet, van tekort, een slot dat door de regisseur, ook dat is duidelijk, gezien werd als een anticlimax die ongeschikt was voor zijn film. Bordewijk slaat rechtsaf, zo formuleert Van Diem het, ‘waar hij rechtdoor had moeten gaan’. In zijn film gaat Van Diem wèl rechtdoor. Over het resultaat van die koerswijziging, waarvan Van Diem vindt dat die ook de

roman zou hebben gesierd, straks meer. Maar nu terug naar het interpretatieve probleem van de roman zoals die geschreven is. We weten nu iets van de bedoelingen die Bordewijk had met zijn roman. Maar is de schrijver erin geslaagd zijn bedoelingen waar te maken? Want daar gaat het uiteindelijk om: kan de roman zodanig geïnterpreteerd worden dat we kunnen constateren dat de tekst de intenties van de schrijver adequaat effectueert of moeten we vaststellen dat dat niet het geval is, dat er eerder sprake is van een discrepantie tussen de auteursintentie en de realisering daarvan in de roman. Welnu voor sommigen is dat laatste het geval. En graag wil ik die visie aan u voorleggen.

Ik keer terug naar het slot van de roman en daar op de laatste bladzijde lezen we dat Katadreuffe beseft tekort geschoten te zijn ten aanzien van de vier belangrijkste mensen in zijn leven: Jan Maan, Te George, zijn moeder en zijn vader. Hij heeft zijn doel weliswaar bereikt, maar hij beseft dat zijn monomane carrièrejacht tot verwaarlozing heeft geleid van menselijke betrekkingen. Aan het einde van de roman is Katadreuffe niet een triomfantelijke overwinnaar, maar ‘a sadder and wiser man’, om het te zeggen in de woorden van het motto van Coleridge dat Bordewijk aan zijn roman vooraf liet gaan. De moraal luidt dan: met zelftucht kan men weliswaar veel bereiken, maar overdrijving ervan schaadt het essentieel menselijke. Of: hoe hoger hij op het door hem gekozen levenspad klimt, des te kleiner wordt zijn menselijkheidsgehalte, en daaraan refereerde Bordewijk toen hij stelde dat het uiteindelijk toch misloopt met Katadreuffe. Als gezegd: sommigen vinden dat deze strekking, deze thematiek er van buitenaf opgelegd is, waarmee vermoed ik bedoeld wordt ‘achteraf’, inclusief het motto. Deze moraal zou dus niet intrinsiek voortkomen uit het verhaalde. En dat deze thematiek niet overtuigend gestalte krijgt, zou te maken hebben met de aanwezigheid van een motief dat ermee in strijd is: de bewondering voor macht en zelftucht, zeg maar voor die elementen waardoor Katadreuffe zijn doel heeft bereikt.

En inderdaad: fascinatie door en ontzag voor macht en tucht zijn stellig aanwezig. Die zijn bijvoorbeeld te onderkennen aan het slot van het eerste hoofdstuk ‘Katadreuffe en Dreverhaven’, en wel in het adjectief waarmee de kalmte getypeerd wordt waarmee Dreverhaven het mes uit het tafelblad trekt dat zijn zoon zojuist in razernij daarin heeft gestoken: ‘Met een *magistrale* kalmte trok de vader het mes uit het hout.’ De focalisatie is hier extern, die ligt hier ongetwijfeld bij de auctoriale vertelinstantie, kortweg de verteller genoemd, en niet bij de woedende Katadreuffe. En die verteller is in deze roman bij uitstek de spreekbuis van de implied author of abstracte auteur Bordewijk, dat wil zeggen degene die niet alleen verantwoordelijk is voor de organisatie, de compositie van de roman – zeg maar de organiserende instantie -, maar ook degene wiens normen en waarden het richtinggevend principe vormen voor de interpretatie van de roman.

Of neem de passage waarin Katadreuffe zijn vader, de man met die ‘*machtige* flambard diep op zijn hoofd’, voor het eerst ziet. In een voor Bordewijk typerende manier van formuleren laat hij de alwetende verteller corrigerend onder woorden brengen wat het personage op dat moment nog *niet* doorheeft: ‘Hij besepte niet dat hij toen reeds, dit eerste moment, *doordrongen was van ontzag voor het machtige* besloten in wat zijn oppervlakkige denken hield voor enkel bestialiteit, - dat hij eigenlijk dacht: Dit mijn vader? Wat een kerel, wat een vent!’ En ten slotte, wanneer Dreverhaven zich te buiten gaat aan de barbaarse ontruiming van zijn eigen huis, die ‘ontzettende huurkazerne’, op een koude novemberavond, dan wordt ‘het haast *een feest* van ellende en razernij’, een ‘*carnaval* van haat en verbittering’. Kortom: macht en tucht worden met bewondering beschreven, maar ook afgekeurd, en die dubbelzinnigheid zorgt ervoor dat de moraal, de strekking niet overtuigt, aldus enige kritische reacties op de roman. Dat Bordewijk niettemin deze moraal van distantie ten aanzien van macht en tucht heeft willen overbrengen, zou verklaard

kunnen worden, aldus nog steeds dezelfde critici, door de tijdsomstandigheden van de jaren dertig, en meer precies het nazibewind van onze oosterburen. ‘Het lijkt erop’ zo stelde men vast, ‘dat Bordewijk zich zeer bewust was van de gevaarlijke kanten van tucht en macht en er daarom in zijn romans op uit was ze tot de ondergang te laten leiden.’

Op deze interpretatie zou ik willen reageren met de constatering dat de gesignaleerde dubbelzinnigheid zeker aanwezig is, maar niet als een negatief kenmerk moet worden opgevat. Veel fictie van Bordewijk kent die ambivalentie ten aanzien van de motieven macht en tucht, en *Karakter* maakt daar geen uitzondering op. In het verlengde van de besproken kritiek liggen de negatieve commentaren op Dreverhavens voor Katadreuffe onthutsende woorden: of méégewerkt. Men vindt het dan geforceerd om van iemand als Dreverhaven op die manier, zo op de valreep, nog een kracht ten goede te maken. Door aan het slot tegenwerking als een vorm van meewerken voor te stellen heeft Bordewijk achteraf, zo luidt deze kritiek, weinig bevredigend de ‘haast demonische worsteling’ tussen vader en zoon moreel gesanctioneerd. Ik ben het met dit oordeel niet eens omdat Bordewijk die bedoeling – tegenwerking is ook meewerken - naar mijn idee zeker niet pas achteraf op de laatste bladzijden gestalte geeft.

In de hele roman zijn immers tal van plaatsen aan te wijzen waarin juist van een machtsfiguur als Dreverhaven een voor Katadreuffe stimulerende werking uitgaat. Hij ‘hoefde maar aan zijn vader te denken en zijn energie kwam weer boven’ lezen we in het hoofdstuk ‘De weg door Leiden’, en zo is het. Zo accentueert de verteller, als Katadreuffe het verhaal van Dreverhavens heroïsche scheepsbeslag heeft gehoord, dat het zijn eerezucht wekte ‘die man opzij te komen, voorbij te streven’. Het is dan ook waar wat de verteller constateert in het hoofdstuk ‘Kleurloze tijd’: ‘Zijn vader maakte zeer duidelijk een strijdlust in hem wakker, hij dacht: wacht jij maar, kerel, je krijgt me toch niet klein, we

zullen nog eens tegenover elkaar staan.’ Het verbaast vervolgens niet dat Katadreuffe juist bij de man die hem tot dan toe het meest heeft tegengewerkt geld leent om de bijlessen voor zijn staatsexamen te kunnen betalen. ‘Ja ik wil u trotseren. Als u me daartoe in de gelegenheid stelt dan wil ik het tegen u opnemen’ zegt Katadreuffe bij die gelegenheid. Zijn vader reageert dan met te denken: ‘Dat was ras, die jongen toonde karakter.’ Kortom: dat Dreverhaven zijn tegenwerking tijdens de finale confrontatie als meewerken voorstelt, is voor de goede lezer allerminst een verrassing. Dat aspect heeft Bordewijk zeker niet pas op de laatste bladzijden ingebracht.

Voor Katadreuffe zijn die woorden op dat moment overigens wèl een verrassing, en dat zegt veel over zijn gemoedsgesteldheid. De hooghartige vergelding waarmee hij na het bereiken van zijn doel dacht te kunnen triomferen is dan al onderuit gehaald doordat Dreverhaven hem tot zijn schrik een hand toesteeft. En na de woorden ‘of méégewerkt’ verdwijnt ook Katadreuffes trots. Hij gaat weg, en buiten ontsteekt hij alsnog in woede en tracht dan de boodschap van zijn vader te ontkennen. ‘Toneel, toneel! riep hij inwendig, niets dan toneel van die vervloekte oude schobbejak, toneel en leugen.’ En onmiddellijk volgt het commentaar van de verteller: ‘Zo hardde hij zich staalhard.’ Vanuit zijn trots verlangen volledig soeverein op te klimmen is het te begrijpen dat hij het idee verdringt dat juist zijn vader hem daarbij geholpen heeft. Maar die staalharde pantsering, zo lezen we, hield niet lang stand. Als hij nog diezelfde dag in het huis van zijn moeder is, dringen Dreverhavens woorden zich weer op: ‘ze klonken àl geheimzinniger, en daar doorheen àl waarachtiger’, constateert de verteller, en met hem Katadreuffe.

Een van de meest geciteerde teksten van Bordewijk is een uitspraak die opgaat voor een groot deel van zijn oeuvre. In 1946 schrijft hij in een brief: ‘Voor mijn romans, groot en klein, meen ik dit te mogen zeggen: een ondeugd of de overdrijving van een deugd, *ofschoon niet zonder een zekere*

indrukwekkendheid, voert uiteindelijk naar de ondergang.’ De dubbelzinnigheid, de ambivalentie waar ik het eerder over had, is ook in deze poëtische visie verdisconteerd. Bordewijk karakteriseert zijn romans als ‘romans van tragedies’ en Katadreuffe noemt hij als voorbeeld uit *Karakter*. De ondeugd of de overdrijving van de deugd, ofschoon niet zonder een zekere indrukwekkendheid, is ongetwijfeld Katadreuffes indrukwekkend maar eenzijdig, *te* eenzijdig gericht streven zich maatschappelijk op te werken met als voorlopige bekroning de beëdiging als advocaat. Katadreuffe was ‘de man van één doel’, zoals de verteller het formuleert. Met name de negatie van de liefde uit carrière-overwegingen en de nadelige gevolgen daarvan voor degene die zo dom is geweest, is een motief dat Bordewijk meer dan eens in zijn fictie heeft verwerkt. Katadreuffes verzuim werk te maken van Lorna te George is daar het bekendste voorbeeld van.

Wat het belang van Te George is, wordt door de verteller prachtig onder woorden gebracht in de scène waarin zij en Katadreuffe tegenover elkaar staan, na het feestdiner als hij zijn staatsexamen heeft gehaald. ‘En niet het visioen van de zes zonnen, maar dit werd het machtigste moment van zijn leven. Want hij voelde zeer duidelijk, fysiek [...] een stroom tussen hen heen en weer gaan, ter hoogte van zijn borst voelde hij dat trillen.’ Met andere woorden: op dit moment stelt Katadreuffe de liefde boven het maatschappelijke doel advocaat te worden, immers het visioen van de zes zonnen, dat andere uitzonderlijke markeringspunt in zijn leven, verwijst naar het zesde naambord op de gevel van het advocatenkantoor van Stroomkoning, het zesde bord waar zijn naam opstaat. Maar ‘de man van één doel’ verloochent zich niet, want onmiddellijk daarop maakt de metafoor ‘want van staal’ duidelijk dat de scheiding tussen hem en Te George onoverbrugbaar is: ‘Maar er was ook een want van staal, hij zag haar door de wand heen, verloren.’ En dan, de dag voordat hij meester in de rechten wordt, komt hij in het hoofdstuk ‘De heuvel’ de inmiddels getrouwde Te George

tegen, en in een waarlijk zeldzaam en ontroerend moment van eerlijkheid en zelfinzicht – dit keer niet verdrongen als gewoonlijk – bekent hij haar het tekort van zijn eenzijdig streven: ‘Ik ben bezeten van één idee, ik ben bang voor alle andere, ik heb een particuliere veiligheidsdienst die me dag en nacht bewaakt. Is dat niet laf? Ik ben een lafaard.’ Dit moment van zelfinzicht zet de toon voor het verdere gesprek met haar. De verteller vergelijkt dat gesprek met een diamant die opgeborgen wordt in de bankkluis van het hart. En het is dit zelfinzicht dat preludeert op het slot van de roman als de geëmotioneerde Katadreuffe de gedachte toelaat aan Te George, ‘de vrouw wier warmte hij had versmaad. Hij aan deze kant, zij aan gindse, de stroom met het eeuwig bruiloft vierende water tussen hen. Hij stond *hier*, hij was gebleven aan de oever als een laffe Leander.’ Andermaal noemt hij zichzelf laf, want anders dan de Leander uit de Griekse mythologie zwom hij niet naar zijn geliefde toe. Het zijn dergelijke min of meer verstilde, ingetogen passages die voor mij tot de hoogtepunten van de roman behoren. Zouden ze in het geweld van Van Diems spektakel terug te vinden zijn, vroeg ik me af, voordat ik de film na 13 jaar voor de tweede keer zag..... Ik vermoedde dat de regisseur van oordeel was dat Bordewijk met dit soort passages de verkeerde richting was ingeslagen....

Uit het voorgaande volgt dat *de motivatie voor Dreverhavens optreden in de roman* niet te herleiden is tot één reden. De deurwaarder was voor Bordewijk de eigenlijke hoofdpersoon omdat dat personage een ambivalente karakterstructuur heeft, omdat in dat personage ‘het samengestelde van de eigen mens’, zoals hij het uitdrukte, gestalte heeft gekregen. Dreverhaven is, aldus de auteur, *raadselachtig*, terwijl Katadreuffe volgens hem een ‘eenvoudig karakter’ heeft. Wanneer we geloven dat Dreverhaven heeft meegewerkt, zal *liefde* een rol hebben gespeeld, gaandeweg, voor het eerst bij hem opkomend als zijn zoon het lef heeft ‘de leeuw in zijn hol’ op te zoeken om geld te lenen. Over Dreverhaven lezen we dan: ‘En thans [...] nu hij geld kwam lenen, voelde hij zich met hem

verbonden in het heimelijkst en kostbaarst dat hij bezat: het bloed.’ In eerste instantie zullen *woede en haat* de motor van zijn handelen zijn geweest. Hij wreekt zich op zijn zoon omdat hij door Joba is afgewezen. Dat mechanisme van zich op die manier afreageren openbaart zich duidelijk als Dreverhaven na vijftientig jaar nog eens aan Joba vraagt of ze met hem wil trouwen en zei hem als antwoord de vraag stelt waarom hij hun zoon zo dwarszit. Dan reageert hij met te zeggen: ‘ik zal hem wurgen, ik wurg hem voor negen tienden, en dat ene tiende, dat kleine beetje asem knijp ik hem misschien ook nog uit.’ Voor Joba zijn die laatste woorden een raadsel, en dat intrigeert haar, ‘deze raadselachtige mens boeide haar juist door de onoplosbaarheid van het probleem dat hij haar stelde, [...] in zijn houding van vader tot kind’. Voor ons lezers zal het duidelijk zijn dat Dreverhaven wederom Joba’s meerderheid moet erkennen, waardoor zijn woede opgewekt wordt en hij zich in woorden wreekt op Katadreuffe en in daden op de huurders van zijn pand. De derde verklaring voor Dreverhavens gedrag is wat Van Diem naar eigen zeggen het meest aantrok: *zijn doodsverlangen*. En de verteller legt uit met een voor hem typerende veralgemenisering, in de tegenwoordige tijd: bij zwakke naturen openbaart zich de levensmoeheid in melancholie, bij sterke in onverschilligheid, om te vervolgen: ‘Hoe ouder hij werd, hoe onmeedogender. Hij lokte gewelddadigheden tegen zijn eigen persoon uit.’ Hij hoopt op een mes in zijn rug, maar zijn houding van *superieure* onverschilligheid zorgt er ook voor dat men hem die doodssteek niet durft toe te brengen.

De eerste keer, (niet de laatste keer als in de film) dat Katadreuffe zijn vader bezoekt ‘zat hij daar als het ware uitnodigend tot geweldpleging op zijn persoon’. En als Katadreuffe tot het uiterste getergd is, schuift zijn vader hem een groot geopend dolkmes toe. Omdat hij plotseling begrijpt wat de bedoeling is, steekt hij het mes met volle kracht in het tafelblad. Kansen om te stijgen op de maatschappelijke ladder zouden voorgoed verkeken zijn als hij een

vadermoordenaar zou zijn geworden. Het is dus volkomen te begrijpen dat Katadreuffe, in de roman, maar ook in de film, hoewel die lange tijd anders suggereert, zijn vader niet vermoord, hoezeer die hem daartoe ook aanzet.

Ook de volgende keer dat Katadreuffe zijn vader treft, is hij woedend omdat Dreverhaven, overigens tevergeefs, geprobeerd heeft hem alsnog failliet te verklaren. Hem wordt weer een open dolkmes aangeboden met de woorden: ‘Pluk dan nu ook meteen alle vruchten van je overwinning.[...] Ik sta weerloos.’ Maar het gewenste resultaat blijft andermaal uit. Deze keer verdwijnt Katadreuffes kwaadheid onmiddellijk. Hij pakt het mes tussen twee vingers en laat het tussen de spijlen van een waterrooster vallen.

Als bij Dreverhaven somberheid, geheugenzwakte en rusteloosheid toenemen, wordt zijn roekeloosheid steeds groter, maar ook tijdens de grootste ontruiming van zijn leven blijft het mes uit. Katadreuffe kan dus na het behalen van zijn doctoraal diploma zijn jarenlang gekoesterd plan van een finale afrekening, van een vergelding, ten uitvoer brengen. Die laatste confrontatie staat *niet* in het teken van Dreverhavens zelfdestructie, eerder in het teken van zijn liefde voor de familieband, voor ‘het bloed’. Vandaar ook dat het mes die laatste keer afwezig is, zeg ik met enige nadruk. Over de afloop van deze ontmoeting heb ik al gesproken. Katadreuffe wil er een waardige vertoning van maken, maar de uitgestoken hand van zijn vader en diens fameuze woorden ontregelen hem volkomen en hij ontsteekt eerst in woede, daarna wordt hij bevangen door schrik, realiseert zich hoezeer zijn vader voor hem een raadsel is, gaat weg zonder iets te zeggen, verliest zijn hooghartigheid en probeert tevergeefs de boodschap van zijn vader te ontkennen. Vele keren deelt de verteller mee dat Katadreuffe niet de edelmoedigheid bezit die op tijd een geschenk aanvaardt, en dat is zeker een tekortkoming. Hij heeft, net als zijn moeder, een ‘stug’ en ‘stroef’ karakter. Hij kan niet ‘transigeren’, ofwel

schipperen, geven en nemen, ‘hij kon geen geschenken aannemen’. Stellig heeft deze negatief te typeren karaktertrek, gevoegd bij zijn ‘trots’, een rol gespeeld bij Katadreuffes aanvankelijke weigering geloof te hechten aan wat zijn vader hem voorhoudt: ‘of méégewerkt’.

Ten slotte wil ik nog één aspect van de roman belichten. Hoe eindigt het verhaal? Dat is een vraag waarop nogal uiteenlopende antwoorden mogelijk zijn. Die verschillen hangen onder meer samen met de interpretatie van Katadreuffes voornemen nadat hij zijn doctoraal examen heeft gehaald. Hij beseft dan niet alleen dat hij een erg hoge prijs heeft betaald voor de monomane en fanatieke wijze waarop het doel bereikt is, maar ook dat hij er maatschappelijk gezien nog lang niet is. Vandaar dat hij zich voorneemt een ‘all-round man’ te worden, ‘het programma van zijn leven’ ten uitvoer te brengen teneinde een *heer* te worden in plaats van de man die hij nu is. En dan volgt een lange opsomming van sociale en intellectuele vaardigheden die hij voornemens is zich eigen te maken, ook al staat het hem tegen, ‘maar het moest’, zo houdt hij zichzelf voor. Hij moest schertsenderwijs over alles kunnen meepraten, over sport, politiek, de conjunctuur, de beurs, de opera, toneel, film, goed eten en goede wijn; hij moest kunnen kaarten, kunnen dansen, hij moest geestig kunnen zijn, vreemde talen kunnen spreken, enzovoort. En niet te vergeten: ook God moet op de een of andere manier een plaats krijgen in zijn leven, ‘nu hij op het punt stond de reis te beginnen’, dat wil zeggen de reis van man tot heer. Inderdaad: ‘er mochten geen lacunes zijn in de lading’, de bagage voor die reis moet zo compleet mogelijk zijn. *Is hier nu sprake van ironie?* Hebben we hier te maken met wat wel eens genoemd is ‘het lachwekkende recept Hoe word ik een snob?’ Is het inderdaad zo dat Katadreuffe met name door deze uitgebreide opsomming van programmapunten door de abstracte auteur vernederd wordt? Voordat ik probeer een antwoord te geven op die

vragen, dient eerst uitgelegd te worden hoe sommigen tot deze interpretatie konden komen.

Een belangrijke factor daarin is een opmerkelijk kenmerk van de roman: uit nogal wat uitspraken van de verteller en enige personages spreekt een zeker standsbewustzijn. Wat zou de filmer met deze thans weinig politiek correcte dimensie van de roman doen, vroeg ik me af. Welnu: hij laat Katadreuffe in zijn toespraakje na het behalen van zijn staatsexamen benadrukken dat ieder, ongeacht zijn achtergrond en stand, zich kan ontwikkelen, vooruit kan komen. En daar blijft het bij. Maar in de roman beseft Katadreuffe (en de verteller) dat het individuele ‘eerst waarlijk begon bij de bevoorrechte standen’ en niet bij ‘de grauwe massa’. (Ik zeg het in termen van de roman). ‘Hun [de bevoorrechte standen] was gelegenheid gegeven tot uitgroeien, en zij groeiden allen in een eigen richting. Hij zag de formidabele betekenis in van *veel weten*.’ Ter zijde, maar niet onbelangrijk voor de vraag of de interpretatie van distantie jegens Katadreuffe plausibel is, is het gegeven dat Bordewijk de woorden *veel weten* heeft gecursiveerd. Bovendien geeft het woord *formidabel* eveneens aan dat het vergaren van kennis in het algemeen, van wat voor aard ook, een goede zaak is. Katadreuffe, zo blijkt uit dit standsbesef, is net als Stroomkoning dus een uitzondering: hij is een kind uit het volk, maar met mogelijkheden. Wellicht bedenkelijker wordt het als de jonge bijlesleraar een relatie legt tussen intelligentie, erfelijkheid, standen en schedelvorming. Het gaat wederom om Katadreuffe als uitzondering die de regel zou bevestigen. De passage staat aan het begin van het hoofdstuk ‘De weg naar Leiden’. De leraar denkt: ‘Hoe zelden maar bleek iemand uit het volk een hoofd te hebben geschikt voor studie. Het leerhoofd was doorgaans erfelijk, de kinderen uit de hogere standen kwamen beter toegerust ter wereld, hun koppen waren ronder, hun voorhoofden hoger, de nauwe of vluchtende schedels bleven bij hen uitzondering.’ Hoe serieus dienen we deze uitweiding te nemen? De man speelt verder geen rol in de roman, maar

een relativering door bijvoorbeeld ironie of een correctie van de verteller blijft achterwege.

En dan hebben we nog Katadreuffes mentor, de advocaat De Gankelaar, een beschouwelijke natuur, wispelturig en van adel, iemand die van de superioriteit ‘van het blonde ras’ overtuigt is. Als deze De Gankelaar naar Indië vertrekt, legt de verteller uit dat zowel hij als Katadreuffe de scheiding een verdrietige zaak vindt, maar er is verschil in de intensiteit van het verdriet: dat van Katadreuffe is veel dieper, en waarom dat zo is, legt de verteller uit in het hoofdstuk ‘De weg door Leiden’: ‘Want De Gankelaar was een aristocraat, een jongen uit het volk werd nooit van zijn standing, vriendschap op voet van gelijkheid zou hij voor zo iemand nooit kunnen voelen, het bleef altijd een jongen uit het volk.’ Op de eerste woorden van het citaat na, kan deze mening ook door De Gankelaar zelf gefocaliseerd zijn. Hoe dan ook: zo denkt deze advocaat erover. Door nu in uitspraken van de verteller dezelfde ideologische visie te zien als in deze overtuiging van De Gankelaar, zou men tot de conclusie kunnen komen dat deze advocaat en de verteller het standpunt van Bordewijk vertolken en dat zou inhouden dat sociale emancipatie in algemene zin wordt goedgekeurd, maar ook met een gedistantieerde blik wordt beschouwd. Uiteindelijk dienen figuren als Katadreuffe op hun plaats te worden gezet voordat ze het niveau van de heren, van de elite, van de aristocratie dreigen te bereiken. Er zijn tenslotte grenzen. En hoe gebeurt dat op zijn plaats zetten?: door Katadreuffe aan het slot van de roman zijn ‘programma van zijn leven’ te laten formuleren en ook nog eens op die manier, in een lange opsomming. Met die opsomming, zo luidt de redenering, ironiseert Bordewijk Katadreuffe achter zijn rug, met een knipoog van verstandhouding naar de lezer. Sterker nog: zo vernedert Bordewijk hem, zo laat Bordewijk een van zijn hoofdpersonages vallen.

Het komt mij voor dit oordeel, deze evaluatie niet erg geloofwaardig is.

Dat ik er toch op inga, doe ik ook om te laten zien hoezeer de roman op toch essentiële punten aanleiding gaf en geeft tot verschillende interpretaties. Waar ik moeite mee heb is het op één lijn stellen van het vertellersstandpunt met de zojuist gegeven visie van De Gankelaar. De verteller generaliseert er zeker flink op los als hij het over het volk heeft. Zo weet hij bijvoorbeeld dat de volkswrouw, als ze tenminste van het goede soort is, nooit met haar gevoel te koop loopt. We kunnen onze schouders ophalen om dit soort stellingen, maar dat de verteller, en daarmee Bordewijk, de distantie in acht neemt die bij De Gankelaar hoort, lijkt me een onjuiste constatering. Integendeel: de verteller begeleidt Katadreuffes emancipatie van volksjongen tot afgestudeerd academicus met instemming, en neemt zo eerder afstand van De Gankelaar dan van Katadreuffe. Bijvoorbeeld, wanneer Katadreuffe vlak voor zijn afstuderen een poëtisch beeld te binnenschiet, stelt de verteller dat De Gankelaar aan Katadreuffe inmiddels een volwaardige gesprekspartner zou hebben gehad. En ook stelt hij in dezelfde passage in het hoofdstuk ‘De heuvel’ vast dat ware eerzucht met bescheidenheid hand in hand gaat, en dat laat Katadreuffe zien, immers, aldus de verteller, ‘men kan niet begeren te bereiken zonder het besef dat men reiken moet, wie zegt “ik ben er” is intellectueel een mausoleum’. Dat Katadreuffe na het behalen van zijn doctoraal diploma juist zegt ‘er niet te zijn’, nog veel te moeten leren – ‘Als ik advocaat zal zijn dan ben ik nog niets’ zegt hij tegen Te George – die woorden bewijzen vooral dat hij intellectueel géén mausoleum is, en die houding kan alleen maar de instemming van de verteller en Bordewijk hebben. De verteller zal naar mijn idee eerder met Te George instemmen als zij over Katadreuffe denkt: ‘zijn geest was gerijpt, hij werd eens nog een grote figuur’, dan solidariseren met de aristocratische distantie van De Gankelaar.

Nee, Bordewijk laat zijn protagonist niet vallen. Het leerprogramma dat Katadreuffe voor zich opsomt is allerminst ironisch bedoeld. Tot het zelfinzicht

van de leergierige en begaafde Katadreuffe behoort ook de overtuiging dat hij wat betreft algemene ontwikkeling tekortschiet als hij de advocatuur op niveau en vanzelfsprekend wil uitoefenen. En dat wil hij: vandaar dat hij, ook al staan sommige voornemens hem tegen, stellig van plan is zich dat programma eigen te maken. Het bevat de ‘secundaire beschavingsverschijnselen zonder welke je toch niet spreken kon van een waarlijk ontwikkeld mens’, om het te zeggen met woorden die al in het hoofdstuk ‘Het eerste jaar’ staan. De focalisatie ligt daar stellig bij Katadreuffe en de verteller.

Niettemin, ondanks deze ernstig te nemen toekomstplannen eindigt de roman niet positief, eerder negatief met een open, onbestemd slot. Met *Karakter* beschreef Bordewijk een inwijdingsgeschiedenis die voor de hoofdpersoon tot het inzicht leidt dat overgave aan eenzijdig gerichte strevingen de persoonlijkheid schaadt. Dat tekort zet het bereikte eerste doel nadrukkelijk in een perspectief van droefheid en teleurstelling, maar ook van verhelderend zelfinzicht. Hoe hij daarmee verder zal omgaan, weten we niet. We zullen het nooit weten.

De film en de roman

Als gezegd heeft regisseur Van Diem zich vrijmoedig opgesteld ten aanzien van Bordewijks teksten. ‘Als een personage karaktertrekken heeft die me niet bevallen, verander ik die gewoon’, aldus Van Diem. En wat hij niet goed vond aan de plot, veranderde, of liever: verbeterde hij, en wat hij saai vond, heeft hij naar eigen zeggen weggelaten. Opvallende veranderingen ten opzichte van vooral de roman zitten in het begin en het slot van de film. Ik bedoel dan natuurlijk de scène waarin de als advocaat beëdigde Katadreuffe zijn vader opzoekt om hem superieur in triomf met een dolk in zijn hand duidelijk te maken dat hij, zijn vader, niet meer voor hem bestaat. Als Dreverhaven hem wil feliciteren en zegt te hebben meegewerkt, loopt Katadreuffe weg, bedenkt zich,

komt terug en stormt met een zweefduik over het bureau waar hij het mes had ingeslagen op Dreverhaven af. Door met een deel van het einde te beginnen, weet de kijker onmiddellijk waar het conflict tussen zoon en vader toe leidt, voordat de eigenlijke tragedie begint. Voor de regisseur was deze opening een noodzaak. Het zou volgens hem daarzonder veel te lang duren voordat het conflict zich toespitst. Van Diem was ervan overtuigd dat de film na drie kwartier al op zijn gat zou liggen als dat onthullende en dramatische begin ontbrak. Nu wordt de aandacht vastgehouden en dat had de film volgens hem absoluut nodig. En aangezien in de roman een dergelijke spectaculaire opening ontbreekt, moest deze *raamvertelling* wel verzonnen worden.

In het verlengde daarvan laat Van Diem de confrontatie tussen Katadreuffe en Dreverhaven al in de voorgeschiedenis beginnen. Al op zeer jeugdige leeftijd, jonger ook dan in de novelle, weet Katadreuffe wie zijn vader is en hij volgt hem ook. De bij Bordewijk niet voorkomende scène waarin de kleine Katadreuffe buiten zijn schuld op het politiebureau belandt is een krachtige voorbode van het latere conflict. Wanneer hij zijn naam moet noemen geeft hij die van Dreverhaven op. Als de deurwaarder is ontboden, zegt hij dat hij het jochie niet kent en keert hem de rug toe. Deze eerste directe tegenwerking door zijn vader lijkt me zonder meer functioneel, iets wat ik minder makkelijk kan zeggen van wat de kleine Katadreuffe daarna op het politiebureau overkomt, hoe dramatisch die gebeurtenis op zich ook mag zijn. Ik doel op de verkrachting door een cipier waaraan hij ternauwernood weet te ontsnappen.

Door het *verhaal* van de film zo te beginnen, met het spectaculaire slot van de *geschiedenis*, krijgt de film, als gezegd, de structuur van een raamvertelling. Onmiddellijk na deze opening krijgen we te zien dat Katadreuffe wordt opgepakt op verdenking van moord op Dreverhaven. Van Diem laat Dreverhaven dus doodgaan en Katadreuffe is verdachte. Deze verhaallijn geeft

de film een dimensie van spanning: zou Katadreuffe het wel of niet gedaan hebben? Het antwoord op die vraag krijgt de kijker pas aan het slot, en dus wordt ook zo de aandacht vastgehouden. De vragen die een politiefunctionaris hem dan stelt over zijn relatie met Dreverhaven, vormen het begin van een in flashbacks gepresenteerd chronologisch verhaal met Katadreuffe als enige focalisator. De fragmenten daarvan worden met elkaar verbonden door de antwoord gevende Katadreuffe, wiens woorden aldus dienst gaan doen als *voice over*. Ik vind overigens dat de wat vlak uitgesproken tekst, zeker als die enige omvang heeft, zich soms moeilijk laat verenigen met de situatie van een antwoord gevende Katadreuffe. En zo maakte Van Diem gebruik van drie filmische middelen die hij eigenlijk haatte, zoals hij in interviews meer dan eens aangaf: de raamvertelling, de flashbacks en de *voice over*. De filmmaker heeft, aldus Van Diem, rekening te houden met de 10 geboden van de film: Ik mag de toeschouwer niet vervelen; en dat gebod nog negen keer. Welnu: dat de regisseur zijn eigen regels overtreedt door filmische middelen in te zetten waar hij eigenlijk een hekel aan heeft, zal alles te maken hebben met hoe hij dat dominante gebod interpreteerde: *verveel de toeschouwer niet*.

Komt het *begin* van de film, nog enigszins overeen met de laatste confrontatie tussen Katadreuffe en Dreverhaven in de roman, ook al is de scène in de film, als vele andere, verhevigd en uitvergroot, het *einde* van de film is in de roman in het geheel niet terug te vinden: het gevecht van vader en zoon op leven en dood, de verslagen Dreverhaven die tevergeefs probeert Katadreuffe zover te krijgen dat hij toesteeft. En enige uren daarna, waarschijnlijk via de focalisate van Katadreuffe die zijn vermoeden heeft over hoe zijn vader aan zijn eind is gekomen, Dreverhaven die doet wat zijn zoon en anderen nalieten: hij doodt zichzelf en stort naar beneden in de opening die hij, ik zou haast zeggen, daarvoor liet maken. En met dat hevige einde krijgt het voor de film zo

essentiële thema van Dreverhavens doodsdrijf zijn uiteindelijke finale. Dat dit thema voor Van Diem uiterst intrigerend was, blijkt ook uit de relatief vele scènes waarin de deurwaarder in zijn eentje tegenover een vijandige massa staat, of zich begeeft in gevaarlijke ontruimingssituaties, inclusief zijn droom waarin hij nagenoeg volledig naakt op een verhoging voor het volk staat – Van Diem schuwt het grote gebaar inderdaad niet.

Ik heb er reeds op gewezen dat Van Diem het einde van de roman ongeschikt vond voor de film. Die diende een Hollywoodse climax te hebben, en daarvoor was niet alleen Katadreuffes zelfinzicht van deceptie en verdriet (die dimensie is in de film niet of nauwelijks aanwezig), maar ook de laatste ontmoeting met zijn vader ongeschikt. Van Diem heeft het romaneinde als een anticlimax beschouwd, onder meer omdat hij Dreverhavens reactie ‘of méégewerkt’ als onzin, flauwekul afdoet. Uit alle mogelijke motieven voor Dreverhavens gedrag koos Van Diem voor, zoals hij zei, de donkerste, de meest mysterieuze: en dat is Dreverhavens zelfhaat, zijn destructieve uitdaging van de dood: die kon de film de Hollywoodse *shoot out* bezorgen die de filmer verlangde.

En na al dat geweld van beeld en geluid is de film nog niet afgelopen. Van Diem verzong er nog een epiloog bij: Katadreuffe weet de politie ervan te overtuigen dat hij onschuldig is; hij wordt vrijgelaten en wordt een rijk man, waardoor, zou je bijna zeggen, de urgentie een ‘programma van zijn leven’ onder de knie te krijgen een stuk minder is. Maar goed: dat voornemen heeft in de film geen plaats gekregen. Katadreuffe krijgt van Dreverhaven een kolossale erfenis, zoals de brief laat zien die is ondertekend met ‘vader’. En zo krijgt de film in zekere zin een *happy end* waarbij een traan wellicht maar moeilijk onderdrukt kan worden. Ik citeer Van Diem: ‘Ik heb steeds gedacht: ondanks de partij ellende die je over je heen krijgt, moet je gelouterd uit de film komen.’ Dat happy end moest dus in het teken van onze loutering staan. Daar brak dus

toch een tastbaar teken van Dreverhavens liefde voor zijn zoon door, vooral in dat woord waarmee het testament werd ondertekend: *vader*. Zou die voor de regisseur onzinnige verhaallijn waarin tegenwerking wordt voorgesteld als meewerken hier alsnog, zo op de valreep, een rol hebben mogen spelen?

In de roman is de sociale context van werkloosheid, onrust en oproer het decor waartegen de gebeurtenissen zich afspelen. Die context is in de film nagenoeg afwezig. Weliswaar bezoekt Katadreuffe één keer een communistische bijeenkomst met zijn vriend Jan Maan, maar van de opgelegde mogelijkheid *in* de film gebruik te maken van de beroemde Russische films van Eisenstein of Room die in de roman bekeken worden, heeft van Diem opmerkelijk genoeg afgezien. Nu laat hij Katadreuffe, Maan en Joba ter ontspanning naar een nietszeggende lachfilm kijken. De interessante uitspraken over de artistieke en ideologische dimensies van die Russische films in de roman zullen voor Van Diem tot de hinderlijke zijpaden behoren waarvoor in zijn film geen plaats was.

Wanneer ik op deze manier boek en film vergelijk, valt het oordeel in het nadeel van de film uit. De nuance, de ambivalentie, de gelaagdheid van de roman met zijn meervoudige focalisaties zijn in de film niet terug te vinden, althans voor mij. Maar is dat een fair oordeel? Van Diem wilde de roman *Karakter* niet verfilmen, en hij wilde er geen artistieke *arthouse*-film van maken voor een klein publiek, maar een theatrale, spannende Hollywoodproductie. Om *die* film te maken, zette hij een aantal filmische middelen in waaraan hij eigenlijk een hekel had. Ik noemde de raamvertelling, de flashback en de voice over. Daar kan nog aan toe worden gevoegd de overdadige inzet van muziek: kortom alle hoofdzonden zijn tegelijk begaan.

Met een voor die tijd uitzonderlijk royaal budget van zeven miljoen gulden kon Van Diem fors uitpakken, onder meer door opnames te maken in België, Duitsland en Polen, omdat het vooroorlogse Rotterdam niet meer

bestond. De film *Karakter* is een droomdebuut geworden, een debuut, niet alleen voor de regisseur, zijn cameraman en de componisten van de muziek, maar ook voor de toen nog onbekende Fedja van Huêt, die Katadreuffe speelt.

Aan het succes van de film zal de keuze van de acteurs in hoge mate hebben bijgedragen. Met name Victor Löw als De Gankelaar (met die rare vooruitstekende kinnebak), Huêt en Jan Decleir in zijn vertolking van Dreverhaven zijn zeer geprezen. Daarbij, om uit een bespreking te citeren: ‘visueel is de film er een om je vingers bij af te likken. De decors, kostuums en locaties zijn een lust voor het oog en het camerawerk van debutant Rogier Stoffers is stijlvol en groots. Toch is het geen kostuumdrama geworden en gaat het niet enkel om de mooie plaatjes. De grote kracht schuilt juist in het feit dat de vormgeving, ondanks alle schoonheid, geen prominente rol speelt. Hetzelfde geldt voor de muziek; ondanks dat ze veelvuldig aanwezig is, neemt ze nergens de overhand. Al deze visuele pracht en sfeervolle muzikale begeleiding staan in dienst van het centrale doel van *Karakter*: het vertellen van een verhaal, een meeslepend en krachtig verhaal.’ Dàt oordeel in superlatieven is in veel reacties op de film onder woorden gebracht. De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat ik de forse en expliciete inzet van het stijlmiddel overdrijving niet altijd kon waarderen. Dergelijke tegengeluiden zijn vrij zeldzaam: een voorbeeld daarvan geeft de schrijver Jacq Vogelaar, die in het filmblad *Skrien* de muziek ‘vreselijk’ noemde omdat ‘die je vóór zegt of liever vóórloeit wat je ervan moet denken: Drama! Dreiging! Natuurramp!’

Karakter is een van de meest succesvolle Nederlandse langspeelfilms geworden, bekroond met vele prijzen waaronder de belangrijkste. Wanneer men de film beoordeelt als wat hij worden moest: een autonoom kunstwerk voor een groot publiek, wanneer men niet verlangt dat hij zoveel mogelijk recht doet aan

de roman die er een basis voor was, dan kan men het volledig eens zijn met dat oordeel.

Maart 2010