

Faculteit der Letteren
Master Europese Letterkunde

Studiejaar 2019-2020
24 augustus 2020

Masterscriptie

Let op: het einde is nabij

Apocalyps en digressie in László Krasznahorkais *Baron Wenckheim keert terug*

Pepijn de Lange
s4325133

Begeleider: prof. dr. B.Y.A. Adriaensen
Tweede lezer: dr. D. Kersten

I can't run no more
with that lawless crowd
while the killers in high places
say their prayers out loud.
But they've summoned, they've summoned up
a thundercloud
and they're going to hear from me.

LEONARD COHEN

Inhoudsopgave

Abstract.....	5
Inleiding Een onderzoek naar <i>Baron Wenckheim keert terug</i>	6
0.1 De roman en zijn schrijver	6
0.2 Apocalyps: doemdenken in samenleving en literatuur.....	8
0.3 Digressie: waar het niet om draait.....	9
0.4 Onderzoeksvraag, -methode en -relevantie	10
0.5 Leeswijzer	11
Hoofdstuk 1 Theorieën over het einde.....	12
1.1 Een fascinatie voor het einde	12
1.2 Fictie tegenover mythe	14
1.3 Een streep door de geschiedenis	16
1.4 Een kwestie van tijd	18
1.5 Van uitstel komt geen afstel.....	19
1.6 Wie verkondigt, vertelt.....	20
1.7 Bloeiende crises in een broeiende context.....	21
1.8 Terug naar het hier en nu	23
Hoofdstuk 2 Een apocalyptisch skelet.....	25
2.1 Een explosie aan gebeurtenissen.....	25
2.2 Een gewaarschuwd lezer telt voor twee.....	27
2.3 Het begin van de angst voor het einde	30
2.4 Breuken in de tijd.....	31
2.5 De inzichten van de Professor.....	33
2.6 Angst grijpt om zich heen	34
2.7 Apocalyptisch skelet van de roman.....	35
Hoofdstuk 3 De leer van de afleiding	36
3.1 Het nut van onontkoombare afleiding.....	36
3.2 Digressie in allerlei soorten en maten.....	37

3.3 De gespannen relatie tussen digressie en plot.....	39
Hoofdstuk 4 Een wereld aan digressie	41
4.1 De omgekeerde wereld van de digressie.....	41
4.2 Verder woekert de digressie	43
4.3 De stijl dient de meester.....	45
4.4 Gedachte op gedachte.....	46
4.5 Een wereld onder spanning.....	47
Hoofdstuk 5 Conclusies.....	52
5.1 Vlees rondom het apocalyptisch skelet.....	52
5.2 Een reddingsboei voor het einde.....	54
5.3 Meer dan de som der delen.....	55
5.4 Let op: ons einde is nabij.....	56
Literatuur	58

Abstract

Deze masterscriptie is een onderzoek naar de roman *Baron Wenckheim keert terug* van de Hongaarse schrijver László Krasznahorkai. Aan het eind van de roman wordt een Hongaars provinciestadje, de plaats van handeling, verwoest door een vuurzee. De aanloop naar deze apocalyps – lees: de rest van de roman – wordt gekenmerkt door een veelvuldig gebruik van verschillende vormen van de stijlfiguur digressie. Dit onderzoek gaat door middel van close reading en inzichten uit de narratologie na hoe de verbeelding van de apocalyps en het gebruik van digressie zich tot elkaar verhouden in *Baron Wenckheim keert terug*. Het blijkt dat de een het effect van de ander versterkt, en andersom. Samen geven ze de romanwereld, die uiteindelijk vernietigd wordt, vorm. De maatschappelijke problemen die ze samen schetsen vormen als broeierige context een voedingsbodem voor de apocalyps. Bovendien geven ze samen ruimte voor reflectie op de romankunst zelf. Zo kan *Baron Wenckheim keert terug* gelezen worden als een waarschuwing aan de Europese samenleving, om niet weg te kijken van problemen, maar juist op zoek te gaan naar de kern van de zaak.

Inleiding | Een onderzoek naar *Baron Wenckheim keert terug*

Op vrijdagochtend 21 december 2012 openen toonaangevende Nederlandse dagbladen als *NRC Handelsblad*, *de Volkskrant* en het *Algemeen Dagblad* allemaal op hun website een liveblog, een manier van verslagleggen die enkel wordt ingezet bij ingrijpende nieuwsgebeurtenissen. Dit middel lijkt deze dag inderdaad niet ongepast: het einde der tijden is aangezegd. Om 12.12 uur loopt de duizenden jaren oude Mayakalender af en vergaat volgens verschillende onheilsprofeten de wereld. De liveblogs volgen de ontwikkelingen – voor zover die er zijn – op de voet. Om 12.13 uur bericht het *Algemeen Dagblad*: ‘Nog steeds geen teken van de apocalyps’ (LIVEBLOG AD 2012). In dorpen en op bergen verzamelen zich groepen mensen om gezamenlijk ten onder te gaan, maar er gebeurt niets. ‘In Nederland ondertussen is het op veel plaatsen mistig. Maar dat is het ook wel eens op dagen dat de wereld niet vergaat’ (LIVEBLOG DE VOLKSKRANT 2012).

Een paar uur later sluiten de liveblogs al weer. *NRC Handelsblad* sluit af met een groet: ‘Tot de volgende apocalyps!’ (LIVEBLOG NRC HANDELSBLAD 2012).

0.1 | De roman en zijn schrijver

Het moge duidelijk zijn dat deze berichtgeving op de Laatste Dag overgoten is met een ironische saus. Tot op de dag van vandaag is de wereld niet vergaan. Zo kon het gebeuren dat vorig jaar bij Uitgeverij Wereldbibliotheek de roman *Baron Wenckheim keert terug* van de Hongaarse schrijver László Krasznahorkai verscheen, in de vertaling van Mari Alföldy (oorspronkelijke titel: *Báró Wenckheim hazatér* (2016)). In deze roman brengt de aangekondigde terugkeer van baron Wenckheim een Hongaars provinciestadje in vervoering: alle bewoners hopen een graantje mee te pikken van het fortuin dat hij schijnt te gaan verdelen, maar dat hij later tot hun grote verdriet evenwel niet blijkt te bezitten. De roman opent, nog voor het titelblad, met een vijfenhalve pagina’s lange ‘Waarschuwing’ van de schrijver, van de verteller, of ja, van wie eigenlijk? Degene die tot de lezer spreekt komt over als een godheid ‘die alleen maar wacht tot het in Godsnaam eindelijk allemaal is afgelopen’ (KRASZNAHORKAI 2019: 8). Het einde van het verhaal of van de wereld van het verhaal ligt al in het begin besloten.

Wie *Baron Wenckheim keert terug* voor het eerst openslaat, zal niet zozeer de apocalyptische thematiek opvallen, als wel Krasznahorkais karakteristieke stijl. De bladspiegel wordt gevormd door strakke rechthoeken, de regels volledig gevuld met woorden. De lange, meanderende zinnen, enkel onderbroken door komma’s, hebben een overweldigend effect. De eerste zin van de roman¹ beslaat alleen al negen pagina’s. Regelmatig wordt de ene bijzin door de volgende al weer genuanceerd, gerelativeerd of gecorrigeerd. De verteller lijkt in *Baron Wenckheim keert terug*

¹ Op de ‘Waarschuwing’ aan het begin van *Baron Wenckheim keert terug* na, die overigens ook uit een enkele zin bestaat.

voortdurend om de hete brij heen te draaien. In de literatuur wordt deze stijlfiguur, wat uitweiding in wezen is, digressie² genoemd.

De uitbundige stijl is evenals de ‘apocalyptische onbepaaldheid’ (ALFÖLDY 2017: 1), zoals zijn vaste vertaalster Alföldy het noemt, een terugkerend verschijnsel in het werk van Krasznahorkai. Als de schrijver in 1954 in het Zuidoost-Hongaarse stadje Gyula geboren wordt, komt in de literatuur van dat land voorzichtig het postmodernisme op (JASTRZEBSKA 2006: 15), met boeken vol citaten uit andere literaire werken en reflecties op de romankunst zelf (16). Onder het strenge, politieke regime uit die tijd zijn bepaalde thema’s taboe, maar is er wel ruimte voor ‘nieuwe narratieve technieken’ (13). Als Krasznahorkai in 1985 debuteert met de roman *Sátántangó*, een verhaal over een armoedig dorpje dat reikhalzend wacht op betere tijden, is de heerschappij van dit regime bijna ten einde. De roman maakt Krasznahorkai in eigen land in een klap beroemd. In de literaire kritieken wordt de roman overladen met lof, met name door critici die vernieuwing een warm hart toedragen (KIBÉDI VARGA 1986: 5). In 1994 verschijnt zelfs een zeven uur durende verfilming van de hand van de beroemde Hongaarse regisseur Béla Tarr.

De Nederlands sprekende en lezende literatuur liefhebber kan al een jaar na Krasznahorkais debuut kennismaken met het nieuwe fenomeen. Het inmiddels opgeheven literaire tijdschrift Bzzlletin drukt in een themanummer uit 1986 over de Hongaarse literatuur een fragment van de roman in Nederlandse vertaling af, dan nog onder de titel *Diabolische tango*. In zijn inleidende woorden situeert literatuurwetenschapper Aron Kibédi Varga de debutant in het Hongaarse literaire landschap. Kibédi Varga ziet in *Diabolische tango* een toonbeeld van de postmoderne golf: de roman is in vorm een terugkeer naar het klassieke verhaal, waarbij de schrijver als ambachtsman ‘de kunstgrepen van zijn ambacht niet langer [...] [verdoezelt] om bedrieglijke illusies te wekken’, maar eerlijk is over het geconstrueerde karakter van een vertelling (4). Kibédi Varga noemt de roman bovendien een ‘orgie van intertekstualiteit’ (4).

Het Hongaarse taalgebied is met nog geen vijftien miljoen moedertaalsprekers klein. De taal heeft geen verwantschap met andere Europese talen dan het Fins en Estisch en is bovendien lastig te leren. Wellicht kan dit verklaren waarom het nog decennia zou duren voor Krasznahorkais debuut in volledige vorm zijn weg naar het Nederlands vindt³. In 2012 verschijnt een vertaling van Alföldy onder de titel *Satanstango*. Het boek wordt in de kritieken nauwelijks opgemerkt, maar de enkele recensies die verschijnen zijn wel positief (SWANBORN 2013). Meer media-aandacht krijgt Krasznahorkai als hij in 2015 de Man Booker International Prize wint, een prestigieuze Britse prijs

² De betekenis van het Nederlandse woord ‘digressie’ wordt ook duidelijk uit de etymologie. Via het Frans stamt het af van het Latijnse ‘digressio’, dat ‘het uiteengaan, vertrekken, afdwalen’ betekent (VAN DER SIJS 2010).

³ In andere taalgebieden brak Krasznahorkais werk eerder door. Zo verscheen *Satanstango* al in 1989 in Duitse en in 2012 in Engelse vertaling.

die dan nog tweejaarlijks aan een compleet oeuvre wordt toegekend (SWANBORN 2016). Sindsdien is Krasznahorkai bezig aan wat Alföldy 'een uitgestelde opmars in West-Europa' (ALFÖLDY 2017: 1) noemt. In 2016 verschijnt de Nederlandse vertaling van Krasznahorkais tweede roman *De melancholie van het verzet*, die al in 1989 onder de titel *Az ellendállás melankóliája* in Hongarije uitkwam. Door de grote overeenkomsten in thematiek en de vele onderlinge verwijzingen vormt *Baron Wenckheim keert terug met Satanstango* en *De melancholie van het verzet* 'een soort trilogie' (1).

0.2 | Apocalyps: doemdenken in samenleving en literatuur

Doemdenken ligt in onze op de joods-christelijke traditie gestoelde Westerse samenleving diep verankerd. Paradoxaal genoeg is het einde van de wereld al duizenden jaren nabij: de 2012-theorie is slechts een van vele voorbeelden. De apocalyptiek, als verzameling van voorstellingen over deze Apocalyps⁴, gaat terug op de Openbaring van Johannes, het laatste Bijbelboek uit het Nieuwe Testament⁵. Het boek is geschreven in de eerste eeuw van onze jaartelling, een tijd waarin christenen nog door de Romeinen vervolgd werden. Het is het enige Bijbelboek met een profetisch karakter: in Johannes' visioenen verschijnt Jezus Christus aan hem om te zeggen dat het einde van de bestaande wereld nabij is, waarop een nieuwe hemel en een nieuwe aarde zullen volgen (BIJBEL ONLINE 2004/2007). Zo wordt de Bijbel, beginnend met de schepping van de wereld in Genesis, door de Openbaring van Johannes afgerond.

Het Bijbelse beeld van de apocalyps bleef tot de achttiende eeuw het menselijk denken over geschiedenis bepalen. De historicus Eugen Weber laat in zijn boek *Apocalypses. Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages* (1999) zien hoe een naderende dag des oordeels onze taal en manier van denken heeft beïnvloed (2-3). Weber richt zich hoofdzakelijk op het chialisme of millennialisme, de overtuiging dat het eind der tijden samenvalt met een millenniumwisseling. In 1999, het verschijningsjaar van Webers boek, laaide dit geloof sterk op (237-238). Weber doet het in zijn conclusie af als 'mimicry and affectation', maar ziet tegelijkertijd dat de mens nog altijd gevoelig is voor apocalyptische denkbeelden.

We have become used to apocalypses as violent and climatic as John's, to eschatologies as intimidating or haunting as those that obtained so long. It becomes hard to discriminate between religious visions, mystical raptures, appearances of supernatural creatures, extraterrestrials, flying saucers and other unidentified flying objects, all grist to the mill of the media, sociologists,

⁴ In dit onderzoek wordt onderscheid gemaakt tussen de Bijbelse Apocalyps (geschreven met hoofdletter) en de apocalyps (geschreven met kleine letter) als algemeen gebruikte term om het einde van de wereld te omschrijven.

⁵ Net als bij het woord 'digressie' zegt de etymologie van het woord 'apocalyps' veel over de betekenis. Via het Kerklatin stamt het af van het Griekse 'apokálupsis', een afleiding van 'apokalúptein' dat onthullen of openbaren betekent (VAN DER SIJS 2010).

psychiatrists, and enthusiasts, and to the gluttonous indifference of a jaded public. (WEBER 1999: 238)

De voor dit onderzoek cruciale link tussen apocalyptische denkbeelden en de literatuur werd voor het eerst gelegd door literatuurwetenschapper Frank Kermode. In zijn boek *The Sense of an Ending* (1967, herzien in 2000) beschouwt hij beide als 'fictions', dat in dit onderzoek vertaald wordt als 'ficties'⁶: modellen van de wereld, objecten waarin alles met elkaar in overeenstemming is en waarin de werkelijke of mogelijke aard van de maker zichtbaar is (KERMODE 2000: 4). De Bijbelse Apocalyps is een radicaal, misschien eenvoudig voorbeeld van zo'n fictie, en tegelijkertijd een bron voor nieuwe ficties (6). Literatuur is fictie die 'consciously false' (40) is. Zolang we inzien dat ficties verzinsels zijn, helpen ze ons het hier en nu te begrijpen (39). De essentie van deze verklarende ficties is het vinden van een harmonie tussen begin, midden en eind (35-36), om zo de gaten in ons begrip van de wereld te vullen (62), bijvoorbeeld over het verstrijken van tijd en onze perceptie daarvan (44-45).

Literatuurwetenschapper Lois Parkinson Zamora gaat in haar boek *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* nog een stap verder door te stellen dat in de verschillende romans die ze bespreekt, de apocalyps dient om tijd zichtbaar te maken (ZAMORA 1989: 4). De literatuur gaat een relatie aan met de historische realiteit (4), waardoor Zamora onvermijdelijk relaties legt tussen de romans en hun context (22). Onder de dreiging van het einde van de wereld rijzen vragen naar de relatie tussen de geschiedenis van de mens en zijn lot, en de relatie tussen individu en samenleving (24). Het opvoeren van een apocalyps geeft romanschrijvers de kans om antwoorden te zoeken op deze vragen en tegelijkertijd ons verlangen naar structuur te bevredigen (24).

0.3 | Digressie: waar het niet om draait

Alexis Grohmann en Caragh Wells beginnen hun introductie van het door hen geredigeerde boek *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* met de opmerking dat digressie een essentiële eigenschap van een vertelling als een roman is:

all narratives can only come into existence as narratives per se by not following the straight line, the shortest path, that leads from their beginning to their end, that is, they can only take shape as narratives by distancing their endings from their beginnings through [...] detour or deviance (because otherwise there would simply be no narrative) (GROHMANN & WELLS 2010: 1)

⁶ Hoewel er enige verwarring kan ontstaan doordat het woord 'fictie' ook een literaire betekenis in zich draagt, is deze vertaling meer geschikt dan bijvoorbeeld 'verzinsel', omdat het Kermode niet te doen is om de negatieve connotaties die het woord 'verzinsel' mogelijk oproept.

Tussen het begin en het einde van een verhaal loopt een denkbeeldige, snelste route. Het is niet de vraag óf, maar in hoeverre een schrijver van deze route afwijkt (GROHMANN & WELLS 2010: 1). Door de verteltijd op te rekken hoopt de schrijver ‘the end of the story but also, by implication, that of life’ (3) op afstand te houden. Bovendien laat digressie de complexiteit en samenhang van de wereld zien (3-4). Grohmann en Wells zien verschillende Europese schrijvers digressie gebruiken om bestaande structuren onderuit te halen, zowel morele codes in de samenleving als conventionele regels in de romankunst zelf (4).

0.4 | Onderzoeksvraag, -methode en -relevantie

Dit onderzoek is een zoektocht naar een antwoord op de vraag hoe twee ogenschijnlijk tegenstrijdige fenomenen – apocalyps en digressie – in *Baron Wenckheim keert terug* samenkomen en samengaan. Niet eerder werd de manier waarop de apocalyps en digressie zich in literatuur tot elkaar verhouden onderzocht. Dat is merkwaardig te noemen: de fenomenen lijken een goed huwelijk beschoren, omdat beide trachten het einde van de roman, al is het voor even, uit te stellen. In *Baron Wenckheim keert terug* speelt de apocalyps een bepalende rol en is er veel sprake van digressie. Een onderzoek naar de wisselwerking tussen de twee is daarom juist voor deze roman wetenschappelijk relevant.

Apocalyptische literatuur is doorgaans sterk verbonden met de politieke context waarin zij verschijnt: in roerige tijden bloeit zij tierig (ZAMORA 1989: 10). Na Kermodes *The Sense of an Ending* (1967, herzien in 2000) richtte Frenzel zijn pijlen op literatuur uit de Tweede Wereldoorlog (FRENZEL 1972). Partrides en Witreich namen literatuur van eeuwen eerder onder de loep (PARTRIDES & WITREICH 1984), terwijl Zamora en Ketterer juist literatuur uit andere werelddelen onderzochten (ZAMORA 1989, KETTERER 1971). Door een apocalyps in het hier en nu te analyseren, krijgt dit onderzoek ook maatschappelijke relevantie. Als hedendaagse, Hongaarse roman positioneert *Baron Wenckheim keert terug* zich met zijn thematiek midden in de discussie over de ‘Europese samenleving’. Niet voor niets staat het boek in 2020 op de shortlist van de Europese Literatuurprijs, een prijs die ‘de literaire diversiteit en de culturele rijkdom van Europa’ (EUROPESE LITERATUURPRIJS 2020) wil benadrukken. De roman snijdt actuele onderwerpen aan als de opkomst van politiek populisme, de kloof tussen arm en rijk en de veranderende rol van traditionele, journalistieke media, maar ook universele thema’s als angst en hoop.

De onderzoeksvraag luidt: hoe verhouden de verbeelding van de naderende apocalyps en de stijlfiguur digressie zich tot elkaar in de roman *Baron Wenckheim keert terug* van de Hongaarse schrijver László Krasznahorkai?

Om deze onderzoeksvraag te beantwoorden wordt overwegend gebruik gemaakt van close reading. Deze methode biedt de mogelijkheid om nauwkeurig na te gaan hoe de naderende

apocalyps in de roman op verschillende niveaus verbeeld wordt. Daarnaast helpen inzichten uit de narratologie om het gebruik van focalisatie te analyseren en om onderscheid te maken tussen plot en digressie. Om de bevindingen van dit onderzoek in de discussie over hedendaagse, Europese problemen te plaatsen wordt *Baron Wenckheim keer terug* ten slotte beschouwd als een historisch, maatschappelijk product van zijn tijd.

0.5 | Leeswijzer

Dit onderzoek rust op twee theoretische en analytische pijlers: apocalyptische literatuur en digressie. In hoofdstuk 1 wordt uitvoerig ingegaan op de verschillende aspecten van apocalyptisch denken. De thema's worden direct gekoppeld aan apocalyptische literatuur. Aan de hand van deze thema's wordt in hoofdstuk 2 de apocalyptische lijn in *Baron Wenckheim keert terug* in kaart gebracht. Hoofdstuk 3 is weer theoretisch van aard: het geeft een overzicht van de stijlfiguur digressie. In hoofdstuk 4 wordt deze theorie als handvat gebruikt voor een analyse van het gebruik van deze stijlfiguur. In hoofdstuk 5 komen de twee analyses ten slotte samen. Er wordt nagegaan hoe de naderende apocalyps en de stijlfiguur digressie zich tot elkaar verhouden en wat de wetenschappelijke en maatschappelijke implicaties van dit onderzoek zijn.

Hoofdstuk 1 | Theorieën over het einde

We beginnen met het einde. In dit hoofdstuk worden verschillende kanten van het apocalyptisch denken uiteengezet, de eerste pijler van het theoretisch kader van dit onderzoek. Met een thematische benadering van de apocalyps tracht dit hoofdstuk – niet als visioen, maar als analyse – een beter beeld te geven van dit denkbeeld. Vervolgens wordt de apocalyps direct gekoppeld aan de literatuur in het algemeen en aan de roman in het bijzonder.

1.1 | Een fascinatie voor het einde

Het denken over het einde van de wereld kent een lange geschiedenis, wier loop Weber in zijn boek *Apocalypses. Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages* (1999) consciëntieus heeft gereconstrueerd. Al aan het begin van zijn boek merkt Weber op dat ‘begin’ en ‘einde’ een grote rol spelen in de manier waarop de mens zichzelf ervaart: ‘Knowledge of the end affects the terms and manner of progression to it’ (WEBER 1999: 2). De apocalyps vormt een van de grondslagen van onze joods-christelijke cultuur. Als denkbeeld nam het in de loop der generaties bezit van onze taal en onze manier van denken. Eindes werden gemeengoed. Of men het nu goedgegelovig of sceptisch tegemoet trad, het naderende einde liet de mens niet onberoerd (KERMODE 2000: 3-4).

Aan de apocalyptiek, de verzameling apocalyptische teksten in onze cultuur, ligt een Bijbelboek ten grondslag: de Openbaring van Johannes, ook wel kortweg Apocalyps genoemd. Het is niet alleen in volgorde het laatste boek van de Bijbel, het vormt ook thematisch een afsluiting van het Bijbelse verhaal. De positie van hekkensluiter verschaft het boek de autoriteit van samenvatting, als ‘God’s last word on his creation’ (ZAMORA 1989: 1). Het is dan ook ironisch dat, zoals Zamora vaststelt, deze ‘definitive reading of history’ in de loop van diezelfde geschiedenis op veel uiteenlopende manieren is geïnterpreteerd (1).

Toen de Verlichting het dogmatisch geloof in de Bijbel in de achttiende eeuw terugdrong, bleef een restant van het geloof in de Apocalyps in onze cultuur aanwezig (WEBER 1999: 3; ZAMORA 1989: 1), of zoals Kermode het samenvat: ‘No longer imminent, the End is immanent’ (KERMODE 2000: 25). Al zijn hedendaagse apocalyptische denkbeelden niet altijd meer godsdienstig van aard, ze laten zich pas begrijpen en analyseren als de religieuze oorsprong ervan wordt herkend en erkend.

Hoe komt het dat we zo veel waarde toekennen aan het einde? Kermode zoekt daarvoor een verklaring in onze zucht naar betekenis. Bij onze geboorte komen we terecht in het midden der dingen – Kermode gebruikt het Latijnse ‘*in media res*’ en ‘*in mediis rebus*’ (7) – en bij ons sterven is er aan die toestand niets wezenlijks veranderd (7 en 17). Dat gegeven is voor ons onverteerbaar. Om betekenis te geven aan ons bestaan bedenken we daarom ‘fictive concords with origins and

ends' (7). Een voorstelling van het einde van de wereld weerspiegelt in feite niets anders dan onze 'irreducibly intermediary preoccupations' (7). Een belangrijk begrip daarbij is 'consonantie': pas als er een bepaalde overeenstemming bestaat tussen begin en eind voldoen de ficties aan onze behoefte aan zingeving. De door ons voorgestelde eindes zijn zo niet meer dan cathartische ontladingen (7).

Apocalyptische literatuur is vaak door 'a strong metaphoric association' verbonden aan haar Bijbelse oorsprong (ZAMORA 1989: 4), maar ook op minder directe manieren zijn invloeden van de Openbaring van Johannes zichtbaar. Een eigenschap van een roman – door Kermode grappend 'one of the great charms' genoemd (KERMODE 2000: 23) – is dat hij hoe dan ook eindigt en dat het einde pas de volledige betekenis van zo'n literair werk onthult (ZAMORA 1989: 14). Apocalyptische literatuur doet daar nog een schepje bovenop: in een apocalyptische roman worden einde en betekenis gezamenlijk gethematiseerd, als narratologisch middel en als visie op de menselijke geschiedenis (14). 'Apocalyptic narrative moves toward an *ending* that contains a particular attitude toward the goals of the narration, and toward an *end* that implies an ideology' (14).

In haar zoektocht naar een afbakening van het genre stelt Zamora verschillende eisen aan apocalyptische literatuur, waarvan de meeste later in dit hoofdstuk aan bod komen. Een daarvan is nu direct relevant: een roman moet 'self-consciously' (14) ingaan op de implicaties van een zowel historisch als narratief einde. Apocalyptische literatuur gaat in op het wezen van de eindigheid zelf (14). De stroom aan verandering die aan het einde voorafgaat ziet Zamora als cruciaal voor apocalyptische literatuur (12-13). Deze stroom vindt haar voltooiing in het einde (12) en leidt, op narratief vlak, tot eenzelfde cathartische ontlading als de apocalyps bij Kermode, die overigens minder duidelijk is over wat hij precies onder apocalyptische literatuur verstaat.

Een apocalyps kan ook een overgang betekenen naar een nieuwe wereld waarin alles beter is. Per definitie vormt deze volmaakte wereld het decor voor post-apocalyptische literatuur, waar Zamora utopische literatuur onder schaarst, en niet voor apocalyptische literatuur. 'Effective apocalyptic literature has always focused its descriptive powers on the imperfect old world rather than the perfect new world, leaving the contours of the ideal future indistinct' (133). Op eenzelfde manier onderscheidt apocalyptische literatuur zich van dystopische: de focus ligt meer op de dreiging van het einde dan op de ellende die het einde teweegbrengt. Juist deze dreiging doet vragen rijzen over de relatie tussen het individu en de samenleving, over ons beeld van de geschiedenis en de toekomst, en over de onvermijdelijkheid van de dood (24). Zo draait in apocalyptische literatuur, terwijl het plot onafwendbaar op een einde afstevent, tegelijkertijd alles om dat einde.

1.2 | Fictie tegenover mythe

Zoals al in de inleiding van dit onderzoek werd vermeld, beschouwt Kermode apocalypstheorieën en literatuur beide als ‘ficties’, modellen van de wereld waarin alles met elkaar in overeenstemming is en waarin de maker zelf zichtbaar is (KERMODE 2000: 4). Deze ficties komen voort uit de zucht van de mens om betekenis te geven aan zijn bestaan.

One of the ways in which they do this [betekenis geven aan het bestaan] is to make objects in which everything is that exists in concord with everything else, and nothing else is, implying that this arrangement mirrors the dispositions of a creator, actual or possible. (KERMODE 2000: 4)

Literatuur en apocalyps zijn twee van de vele voorbeelden van dit soort ficties. Over het algemeen ziet Kermode door de eeuwen heen de ficties steeds complexer worden: van eenvoudige, paradigmatische naar meer open varianten (6), al licht hij deze ontwikkeling niet in detail toe. Wel merkt hij op dat de open varianten een relatie behouden met de eerste, paradigmatische, die we als een soort oer-ficties kunnen beschouwen, en waartoe Kermode de apocalyps rekent (6). Lange tijd was in onze cultuur een fictie dominant: die van het christendom. Na de val van het christelijke geloof – Kermode wijst op de invloed van Nietzsche, die God doodverklaarde – is religie gelijkgesteld aan andere ficties. Kermode citeert over deze kwestie de dichter Wallace Stevens: ‘the final belief must be in a fiction’ (36). Het onbepaalde lidwoord ‘a’ in dit citaat indiceert de verdwenen dominantie van het christendom. De Bijbelse Apocalyps leverde een groot deel van haar dreiging in: ‘to think in this way was to postpone the End [...] for ever’ (36). Toch verloor het einde zijn invloed op ons denken niet volledig – daarvoor zat het denkbeeld wellicht te diep geworteld. Kermode vergelijkt het met het wiskundige begrip van oneindigheid en de imaginaire getallen, ‘something we know does not exist, but which helps us to make sense of and to move in the world’ (37).

Voor alle ficties geldt: we moeten voortdurend blijven beseffen dat hun karakter fictief is. Kermode maakt een onderscheid tussen fictie en mythe: ‘Fictions can degenerate into myths whenever they are not consciously held to be fictive’ (39). Eeuw- en millenniumwisselingen hebben bijvoorbeeld een mythisch karakter gekregen (97). Het jaar 1900 – het beroemde of beruchte *fin de siècle* – leidde tot grote ongerustheid en pessimisme. Toch is dit jaartal in wezen arbitrair: het is puur een gevolg van de door onszelf gekozen jaartelling. Bij een andere manier van tellen zouden andere jaren een apocalyptische lading krijgen. (98).

De fictie van de apocalyps wordt eveneens snel tot mythe verheven, stelt Kermode onomwonden (112). Het is vervolgens moeilijk een mythe weer terug te dringen tot een fictie (113). Fictie kan een thema als de dood onderzoeken, ‘the image of one’s end’ (39), terwijl mythe de dood juist op anderen projecteert. Fictie past zich aan, mythe ligt rotsvast. Fictie geeft voorwaardelijke

waarheden, mythe absolute. En fictie geeft betekenis aan het hier en nu, terwijl mythe zich beroept op een verdwenen tijd (39). Kermode juicht onderzoek naar ficties toe. Zolang we maar blijven inzien dat de literatuur een fictie is, kunnen we zijn onderscheid tussen fictie en mythe lezen als een pleidooi voor literatuuronderzoek.

Ficties zijn eigenlijk gedachte-experimenten. In het gunstigste geval verandert de fictie onze houding ten opzichte van leven en dood, en daarmee indirect de wereld (40). Ondanks een groeiend wantrouwen in ficties – zeker in ficties die uitgroeien tot mythe: denk aan de secularisering van de samenleving – lijken we ze nog steeds nodig te hebben (4). Daarbij is het voortdurend zoeken naar een consonantie tussen wat was, wat is en wat zal zijn (58). Dat geldt ook voor de apocalyps, een fictie in radicale, paradigmatische vorm (6). Alleen als we het fictieve karakter ervan onderkennen, leidt het gedachte-experiment van de ‘consciously false apocalypse’ (38) tot een ontmoeting met onszelf (39), waardoor we de wereld om ons heen beter kunnen begrijpen. We zullen zien dat de combinatie van apocalyps en literatuur zich hier bij uitstek voor dient.

Voor Zamora is de apocalyps ontegenzeggelijk mythe, een manier om in het verstrijken van de tijd patronen te herkennen (ZAMORA 1989: 19) – al maakt zij niet hetzelfde uitgesproken onderscheid tussen mythe en fictie als Kermode en is het vergelijken van terminologie daardoor twijfelachtig. ‘Apocalypse is historicized myth, a myth about history’ (18). Zamora dicht de apocalyps een ‘mediating and resolving’ (18) karakter toe, vergelijkbaar met de overeenstemming waar Kermodes ficties naar zoeken. Apocalyptische literatuur bevraagt de afstand tussen de werkelijke geschiedenis en de mythe die erover ontstaat (18). Literatuur bevindt zich daarmee voor Zamora ergens tussen geschiedenis en mythe in (3).

Kermode is het daar niet mee eens. Literatuur onderscheidt zich van andere ficties – en in zijn ogen dus ook van geschiedenis – doordat ze haar verzonnen karakter niet maskeert (KERMODE 2000: 40). Literatuur vormt zo een schoolvoorbeeld van Kermodes definitie van ficties: literaire ficties ‘are not subject, like hypotheses, to proof or disconfirmation, only, if they come to lose their operational effectiveness, to neglect’ (40).

Opnieuw geldt dat fictie, ook als literatuur, pas onze behoefte aan verklaring volledig bevredigt, als zij in overeenstemming is met hoe we de werkelijkheid ervaren (63). Een roman schildert een beeld van een wereld die niet werkelijk bestaat. Kermode parafraseert de Franse filosoof Jean-Paul Sartre om de relatie tussen roman en werkelijkheid te duiden.

We make up *aventures* [Frans voor ‘avonturen’], invent and ascribe the significance of temporal concords to those ‘privileged moments’ to which we alone award their prestige, make our own human clocks tick in a clockless world. And we take a man who is

by definition *de trop* [Frans voor 'te veel'], and create a context in which he isn't. (KERMODE 2000: 135)

Daarbij stuit de kunstvorm onvermijdelijk op een aantal hindernissen. Kermode stelt dat er in de wereld geen karakters bestaan als in een roman (138-139). Het verstrijken van de tijd loopt in een roman niet synchroon met die daarbuiten (139) – een onderwerp waar in paragraaf 1.3 uitvoeriger op ingegaan wordt. Dan is er de rol van toeval. Waar de wereld door toevalligheden geregeerd wordt, moet een roman het doen met slechts een representatie van dit fenomeen (144-145). Ten slotte heeft een roman noodzakelijkerwijs een begin, een middendeel en een einde – ook al heeft onze echte wereld die niet (138).

Een roman is daardoor gedwongen van meet af aan te liegen (140). Waarheid, als fictie en werkelijkheid samenvallen, kan enkel gevonden worden in 'a silent poem or a silent novel' (140).

As soon as it speaks, begins to be a novel, it imposes causality and concordance, development, character, a past which matters and a future within certain broad limits determined by the project of the author rather than that of the characters. They have their choices, but the novel has its end. (KERMODE 2000: 140)

1.3 | Een streep door de geschiedenis

De fictie van de apocalyps hangt nauw samen met de manier waarop wij naar de geschiedenis kijken (ZAMORA 1989: 3). Een apocalyps-denker ziet de loop van de geschiedenis eerder rechtlijnig dan cyclisch. Gebeurtenissen volgen elkaar op, in een lange stoet trekken ze aan ons voorbij (KERMODE 2000: 5). Dat verschaft hun een zekere uniciteit: wat gebeurd is, is gebeurd en keert niet weer. In apocalyptische literatuur zitten personages eerder gevangen in een netwerk van historische krachten om hen heen, dan in hun eigen karakter zelf (ZAMORA 1989: 3). Een schrijver voert in zijn roman de apocalyps aan om 'the relationship of the individual, the community, and the novel itself to the process of history' te onderzoeken (4).

In paragraaf 1.2 zagen we hoe onze jaartelling in feite een mythe is. Jaartallen zijn 'fundamentally arbitrary chronological divisions' (KERMODE 2000: 11), die wij zelf op de geschiedenis projecteren. 'They help us find ends and beginnings' (11). Doordat gebeurtenissen zich niet herhalen ligt een einde aan de reeks altijd op de loer. 'They all exist under the shadow of the end' (5). De apocalyps moet dan ook niet verward worden met bijvoorbeeld een utopie (ZAMORA 1989: 17), waarin eerder een eindstadium bereikt wordt dan een daadwerkelijk einde.

In apocalyptische literatuur geeft deze rechtlijnige visie op geschiedenis de verteller enige controle over 'the otherwise intractable movement and meaning of history' (13). Apocalyptische literatuur is gericht: de plot werkt doelmatig naar het einde toe (13). Dit kan natuurlijk gezegd worden van ieder plot, maar een apocalyptisch plot geeft met zijn totaliserend einde de eerdere

gebeurtenissen extra lading. Het narratieve einde valt samen met een historische openbaring, waarvoor ook de verteller niet ongevoelig blijkt: 'The pace and tone of the narration become increasingly urgent as time bears down upon the apocalypticist' (14).

Kermode stelt dat onze denkbeelden over de geschiedenis voortkomen uit een wens om van het verleden te leren. Het zoeken naar patronen in de geschiedenis, in dat verleden, is een volgende stap. Inzien dat het daadwerkelijk vinden van deze patronen een 'purely anthropocentric activity' is, vergt een derde stap, die meestal niet gezet wordt (KERMODE 2000: 56). Geschiedenis is in feite een fictie. 'There is no history', citeert Kermode de wetenschapsfilosoof Karl Popper, 'only histories' (43). Toch is ons vertrouwen in één geschiedenis soms zo groot dat de fictie een mythe wordt (43). Ons geloof in de geschiedenis heeft de rol van vroegere rituelen en traditie overgenomen (56).

History [...] is [...] a maker of concords between past, present, and future, a provider of significance to mere chronicity. Everything is relevant if its relevance can be invented, even the scattered informations of the morning newspaper. (KERMODE 2000: 56)

Het idee dat dé geschiedenis een fictie is – die soms uitgroeit tot een mythe – ontstond met het afnemen van de Bijbelse invloeden en keerde zich in de loop der jaren steeds verder af van de paradigma's. Kermode spreekt van een 'growing consciousness of historiography's irreducible element of fiction' (43). In dit proces zijn onze zekerheden over de geschiedenis verdwenen. Het is voor ons, als 'men in the midst' (17), nu lastiger dan ooit om onze plek in de wereldgeschiedenis voor te stellen (166). Ook in een seculiere wereld zoeken we nog altijd naar overeenstemming tussen verleden, heden en toekomst (59). Maar ondertussen heeft de geschiedenis, die aanvankelijk liep van Genesis tot Apocalyps, zich vele malen verder uitstrekt – een paradigmawisseling 'far more worrying than the Copernican revolution' (167). Kermode laat zien hoe verschillende wetenschappen, zoals de geologie, biologie en astronomie, zich als reactie daarop van het eeuwige op het tijdelijke richtte. De literatuur heeft Kermode het probleem nog niet zien oplossen (167).

We probably have to accept, though without making too much of it, an historical transition, related to this protraction of time, from a literature which assumed that it was imitating an order to a literature which assumes that it has to create an order, unique and self-dependent, and possibly attainable only after a critical process that might be called 'decreation.' (KERMODE 2000: 167)

Een roman lijkt op geschiedschrijving doordat iedere gebeurtenis en ieder detail van belang kan zijn voor de overeenstemming – het einde – waarnaar een roman toewerkt (56). Door structuren aan te brengen onderscheidt de roman zich van een simpele vertelling, op dezelfde manier als geschiedenis zich onderscheidt van pure chronologie (174). De apocalyps kan zo'n structuur zijn:

Zamora spreekt van 'a shared apocalyptic understanding of history' (ZAMORA 1989: 23). In paragraaf 1.2 zagen we dat de roman, in een poging de werkelijkheid te imiteren, stuit op het probleem dat zijn vorm een einde heeft, terwijl de geschiedenis van de wereld alsmaar doorloopt. De oplossing: binnen de roman moet het einde in overeenstemming zijn met de gebeurtenissen die het einde impliceerden, zodat het aansluit bij onze ficties over eindes in de wereld buiten de roman (KERMODE 2000: 174-175).

1.4 | Een kwestie van tijd

In paragraaf 1.3 bleek dat we moeite hebben de tijd van ons eigen leven in de tijd van de wereldgeschiedenis te plaatsen. Deze paragraaf gaat dieper in op de manier hoe we tijd ervaren. Een ding is zeker: 'we all share certain fictions about time' (KERMODE 2000: 44). Er is nog geen culturele groep gevonden, stelt Kermode boud, met wie communicatie door een totaal ander besef van tijd onmogelijk was (44). Om onze fictie van tijd te onderzoeken, gebruikt Kermode het verhelderende voorbeeld van het tikken van een klok.

We ask what it *says*: and we agree that it says *tick-tock*. By this fiction we humanize it, make it talk our language. Of course, it is we who provide the fictional difference between the two sounds; *tick* is our word for a physical beginning, *tock* our word for an end. We say the differ. What enables them to be different is a special kind of middle. (KERMODE 2000: 44-45)

Hier zien we een voorbeeld van de overeenstemming waarnaar we in onze ficties zoeken. De afsluitende *tock* valt terug op de *tick* van het begin – samen bakenen ze een interval af (45). De *tick* is een 'humble genesis', de *tock* een 'feeble apocalypse' (45). Zoals de grond structuur geeft aan de anders schier ongeordende ruimte om ons heen, zo geeft deze afwisseling van *tick* en *tock* structuur aan de tijd (45). Kermode beschouwt het tikken van een klok dan ook als het meest basale voorbeeld van een plot zoals het in een roman voorkomt: 'an organization that humanizes time by giving it form' (45).

In apocalyptische literatuur, stelt Zamora, speelt het verloop van tijd een nog belangrijkere rol dan in andere literatuur. De apocalyps is de 'chronotope of these novels, their organizing principle and their figurative center' (ZAMORA 1989: 4). Zamora interpreteert het door de Russische filosoof en literatuurcriticus Mikhail Bakhtin gemunte begrip 'chronotoop' als de concretisering van tijd (4). Tijd, in wezen een abstract, onzichtbaar begrip, kan in literatuur verbeeld worden door iets van vaste vorm. Deze koppeling tussen tijd en ruimte vindt volgens Zamora in apocalyptische literatuur plaats via precies die apocalyps (4). De dreiging van het einde en vervolgens het einde zelf verbeelden het verloop van de tijd.

Natuurlijk moet een plot om te voldoen aan onze behoefte om de wereld te verklaren ingewikkelder in elkaar zitten dan de simpele *tick-tock* (KERMODE 2000: 45). Alle gebeurtenissen

tussen het begin en het einde van het boek hebben als doel het tussenliggende interval te rekken, doch zonder te ontkennen dat de *tock* op een bepaald moment komt. Een schrijver geeft deze op zichzelf oninteressante opeenvolging van gebeurtenissen betekenis. Zij krijgen waarde door hun relatie met, en hun invloed op het einde (46-47).

The crucial point is that in much the same way as the end of the Bible transforms all its contents, our sense of, or need for, an ending transforms our lives “between the *tick* of birth and the *tock* of death”, and stories simulate this transformation but must not do so too simply. (KERMODE 2000: 196)

Daarbij wijkt ieder plot op sommige plaatsen af van pure chronologie (50). Kermode maakt hiervoor het onderscheid tussen *chronos* en *kairos*. In zijn toelichting dwaalt Kermode behoorlijk af, maar in essentie is het verschil tussen de twee tijdsbegrippen het volgende: *chronos* is de voorwaartse tijd, de simpele opeenvolging van gebeurtenissen (47); *kairos* is tijd in de breedte, gevuld met betekenis die het moment krijgt ten opzichte van het einde (47). *Kairos* is ‘the time of the novelist’ (46). In iedere ontsnapping aan de onontkoombare chronologie van het plot verandert een klein beetje *chronos* in een klein beetje *kairos*. Juist op die plekken krijgt de roman zijn betekenis (47).

1.5 | Van uitstel komt geen afstel

Theorieën over het op handen zijnde einde van de wereld steken om de zo veel tijd de kop op. In zekere zin is dat verwonderlijk: alle voorgaande aankondigingen bleken loos alarm, nimmer kwam een voorspelling uit. Hoe is het dan mogelijk dat steeds opnieuw een onheilspredikant opstaat? Hoe is het mogelijk dat hij steeds opnieuw geloofd wordt?

Al vanaf de eerste interpretaties van de Openbaring van Johannes speelt het probleem van voorspellingen die niet uitkomen. Eerder zagen we hoe een apocalyps als fictie voldoet aan onze behoefte aan overeenstemming tussen begin, midden en eind. Wijzelf staan in het midden, het verleden menen we ons te kunnen herinneren en de toekomst trachten we te voorspellen (KERMODE 2000: 8). Deze overeenstemming geeft ons leven betekenis (7). Opvallend veel aangekondigde apocalypsen delen een nabijheid van het einde (8). Wanneer zo’n einde vervolgens toch geen einde blijkt te zijn, passen toegewijde apocalyps-denkers liever hun voorspelling aan, dan dat zij het einde zelf verwerpen (29). ‘Apocalypse can be disconfirmed without being discredited’ (8). De reken- of interpretatiefout wordt onderkend en verholpen (9). Zo is apocalyptisch denken aan een voortdurende verandering onderhevig (29 en ZAMORA 1989: 16).

Men in the midst make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle. That

is why the image of the end can never be *permanently* falsified.
(KERMODE 2000: 17)

Onze eigen dood is voor onszelf ook een apocalyps die we steeds uitstellen. In ons leven maken we 'little images of moments which have seemed like ends' (KERMODE 2000: 7). Zolang de dood zich niet aandient, stellen we ons eigen einde iedere dag weer een dag uit. 'We thrive on epochs' (7).

Toch zijn er zielen die het patroon van aangekondigde, gelogenstrafte en opnieuw aangekondigde apocalypsen doorzien. In de geschiedenis van het apocalyptisch denken zijn er altijd mensen geweest die de voorspellingen met wantrouwen benaderden. 'Clerkly scepticism' (10), noemt Kermode dat: 'a recognition that arithmetical predictions of the End are bound to be disconfirmed' (10). Doorgaans waren deze sceptici – monniken (10), theologen, dichters en schrijvers (29) – goed geschoold. Daarbij gold: hoe beter ontwikkeld de sceptici, hoe verder de apocalyptische voorspellingen zich van de paradigma's af bewogen en hoe verfijnder ze werden (29-30).

Ook in literatuur is er sprake van aan de ene kant een soort goedgegelovigheid en aan de andere kant scepsis (17). De lezer weet dat een roman toewerkt naar een einde – of dat nu een apocalyps behelst of niet. Tegelijkertijd wil de lezer verrast worden doordat het plot afwijkt van wat hij verwacht (24). Volgens Kermode houden 'popular stories' (17) zich het striktst aan de conventies, de gebruikelijke verhaallijnen. Deze verhalen stevenen in een rechte lijn af op het einde, ze zijn in hun voorspelbaarheid eerder mythe dan roman (18). Romans daarentegen willen nog wel eens buiten de gebaande paden treden. 'Novels the clerisy calls "major" tend to vary [...] [de conventies], and to vary them more and more as time goes by' (17). Daarbij speelt 'the scepticism of the clerisy' zich af in het hoofd van de lezer (24). De schrijver speelt constant met de verwachtingen van de lezer, haakt aan op zijn terughoudendheid en varieert op bestaande thema's (24).

Om te voldoen aan onze behoefte om de wereld te begrijpen moeten ficties – waaronder literatuur – zich voortdurend aanpassen. Ze veranderen om in overeenstemming te blijven met onze veranderende werkelijkheid (64). Ze transformeren omdat onze wereld niet langer bestaat uit 'an historical *tick* which will certainly be consummated by a definitive *tock*' (64). Om een interval tussen *tick* en *tock* een betekenis te blijven geven moet literatuur steeds ingewikkelder en steeds gevarieerder worden en steeds meer ruimte bieden aan zelfkritiek (63). Te eenduidig verklarende ficties voldoen niet langer aan onze behoeften en worden door ons verworpen (161).

1.6 | Wie verkondigt, vertelt

Het is opvallend dat Kermode in zijn boek geen aandacht besteedt aan de apocalypticus, de doemdenker, degene die het einde der tijden verkondigt. In de Openbaring van Johannes is dat

vanzelfsprekend Johannes, al is niet precies duidelijk wie deze Johannes is: ofwel de beroemde apostel, ofwel een eerdere profeet met dezelfde naam maar zonder de bekendheid (BIJBEL ONLINE 2004/2007). Op twee inleidende zinnen na kunnen we deze Johannes beschouwen als de verteller in dit Bijbelboek.

Johannes maakt bekend wat God gesproken heeft en waarvan Jezus Christus heeft getuigd; dit heeft hij allemaal gezien. (Openbaring 1:2)

Hij is een extradiëgetische verteller: hij staat bóven de ruimte van het vertelde (HERMAN & VERVAECK 2001: 85). Tegelijkertijd is zijn betrokkenheid bij het vertelde groot. Als allodiëgetische verteller doet hij verslag van wat hij zelf als getuige heeft meegemaakt (89). Ook voor andere apocalyptische literatuur is dit vertelstandpunt typerend. De apocalyps wordt beschreven vanaf 'a point ostensibly beyond the end of time' (ZAMORA 1989: 2). Daardoor overziet de verteller, de apocalypicus, de volledige geschiedenis en kan hij zijn focus leggen op haar 'cataclysmic end' (2). Niet alleen in tijd, ook in plaats bevindt hij zich buiten het vertelde: 'he is outside the cultural and political mainstream' (2), de context waar in paragraaf 1.7 dieper op ingegaan wordt.

Een belangrijk kenmerk van een apocalyptische verteller is volgens Zamora zijn zelfbewustzijn. Hij is zich sterk bewust van zijn positie tussen God – of in een geseclariseerde samenleving: het onvermijdelijke – en de lezer (15). Dit heeft gevolgen voor de toon die hij aanslaat:

the narrative tone fluctuates between authority and uncertainty, assertiveness and awe. It would seem that the apocalypticist, by means of his narration, aims alternately to understand and to escape historical reality. Overriding these fluctuations, however, is the sense of community created by the narrator and his audience. (ZAMORA 1989: 15)

De doorsnee apocalyptische verteller brengt als een boodschapper de apocalyps over aan zijn publiek en wakkert daarmee een saamhorigheidsgevoel aan. Hij is niet in staat de loop der gebeurtenissen zelf te beïnvloeden. In die rol is hij als verteller tegelijkertijd ook lezer (15). Hij ziet hoe de toekomst het heden binnendringt (11) en doet daarover kond. Zijn positie als boodschapper maakt hem zowel bevoorrecht als verdoemd (12) en stelt hem in staat zich te wreken op zijn onderdrukkers (11). De prijs die hij daarvoor betaalt is echter hoog: het is die van het martelaarschap (12).

1.7 | Bloeiende crises in een broeiende context

Nu we het gevoel van de naderende apocalyps en de rol van haar verkondiger geanalyseerd hebben, is het misschien goed een stap terug te doen en na te gaan onder welke omstandigheden dit gevoel opleeft en hoogtij viert. Kermode praat enkel in abstracte termen over de context waarin apocalypstheorieën het beste gedijen. Van het christendom wordt gezegd dat het de

angstigste religie op aarde is (KERMODE 2000: 27). Feit is dat de vroege christenen, ten tijde van de opkomst van hun geloof, vervolgd en vermoord werden. De Openbaring van Johannes met daarin de Bijbelse Apocalyps wordt door religiewetenschappers dan ook vaak in die context gelezen. Hedendaagse apocalyptische denkbeelden refereren meestal nog maar naar een aspect van de oorspronkelijke Apocalyps, namelijk de dood (25-26). De apocalyps wordt niet langer gezien als het einde van de wereld en de tijd (30), maar als een 'widely shared sense of crisis' (16).

Niet zelden gaat aan de veronderstelde crisis een periode van hevige veranderingen vooraf. Kermodes bewoording 'the myth [...] of Transition' benadrukt het geloof in dit oorspronkelijk door de mens zelf verzonnen concept – het is geworden tot een mythe. In deze periode van verandering is de dreiging van het einde onmiskenbaar aanwezig (14): iedere verandering brengt het einde dichterbij. In onze huidige samenleving vinden technologische en sociale veranderingen sneller dan ooit plaats (101). Een moment of verandering zelf vormt echter geen crisis: een crisis is een manier om over dit moment of deze verandering te denken (101).

The fiction of transition is our way of registering the conviction that the end is immanent rather than imminent; it reflects our lack of confidence in ends, our mistrust of the apportioning of history to epochs of this and that. (KERMODE 2000: 101)

Crisis is dus eveneens een mythe. We zijn geneigd onze tijd te zien als 'uniquely terrible and in a way privileged' (95), terwijl voorgaande generaties met soortgelijke gevoelens rondliepen. Onze angsten volgen dezelfde patronen als die van onze voorouders. Het keer op keer opspelen van die angsten wortelt in onze cultuur en in onze psychologie: 'our ways of thinking and feeling about our position in the midst, and our historical position, always at the end of an epoch, are determined' (96). In de crisis die we zelf veronderstellen – het is daarom beter om van een 'gevoel van crisis' te spreken – leven de paradigma's van de apocalyps voort (28). De crisis komt op ons over als zowel een einde als een nieuw begin (96).

Ook Zamora onderkent de broeierige context waarin apocalyptische literatuur doorgaans verschijnt (ZAMORA 1989: 10). Romanschrijvers die een apocalyps opvoeren zijn vaak kritisch op de politieke en sociale situatie waarin zij verkeren. (3) Hun literatuur biedt middelen om deze situatie te weerstaan of te overwinnen (4).

The myth of apocalypse repeatedly leads [...] to issues of authority, autonomy, and action – issues which are, of course, grounded in the existing material and social realities of the countries and cultures of the novels under discussion. (ZAMORA 1989: 22)

De beste manier om een gevoel van crisis te onderzoeken is, zo stelt Kermode, om de literatuur die de crisis geproduceerd heeft te lezen. 'It is by our imagery of past and present and future, rather than from our confidence in the uniqueness of our crisis, that the character of our

apocalypse must be known' (KERMODE 2000: 96). En het is door een goed begrip van apocalyptische literatuur dat we afstand kunnen nemen van een dreigend einde, om zo de crisis waarin we ons wanen te kunnen relativiseren.

1.8 | Terug naar het hier en nu

Voor we overgaan op de analyse van de verbeelding van de apocalyps in de roman *Baron Wenckheim keert terug* van László Krasznahorkai is het zinvol een blik te werpen op de staat waarin Europa rond het verschijnen van de roman verkeert. Het is tijd voor een terugkeer naar het hier en nu. Waarom? Zoals we eerder zagen, is een roman een fictie. Ficties helpen ons het hier en nu te begrijpen (KERMODE 2000: 39). Willen we dat hier en nu onderzoeken, willen we begrijpen hoe *Baron Wenckheim keert terug* als apocalyptische roman voortkomt uit een gevoel van crisis, de moderne voedingsbodem voor doemdenken, dan helpt het om eerst na te gaan hoe dit gevoel in het hedendaags Europa leeft. Het is ondoenlijk om in deze paragraaf een compleet overzicht te geven van de maatschappelijke, economische en politieke kanten van het gevoel van crisis in Europa. Als het maken van zo'n overzicht al mogelijk was, zou die taak weggelegd zijn voor andere onderzoeksgebieden. Voor dit literatuuronderzoek volstaat een uiteenzetting over een aantal aspecten van het gevoel van crisis.

In 2016 – precies het verschijningsjaar van *Baron Wenckheim keert terug* in het Hongaars – publiceert een groep wetenschappers op het online forum *Near Futures Online* het artikel 'Europe/Crisis: New Keywords of "the Crisis" in and of "Europe"' (2016). Op dit forum wordt nagedacht over de manier waarop nationale regeringen en internationale organisaties reageren op crises als het instorten van de financiële markten in 2008 en de vluchtelingenstroom na de Arabische Lente in 2011. In het betreffende artikel gaan de onderzoekers op zoek naar een nieuwe terminologie om de actuele problemen, in een poging 'to effectively "hijack" the dominant discourse surrounding and superintending how we speak of and think about the conjunctures of "Europe" and "crisis."' (DE GENOVA, TAZZIOLI & ÁLVAREZ-VELASCO 2016: 3). De migratiecrisis zien zij als een 'crucial lens for grasping the wider dynamics of "crisis" in and of "Europe" and the European border regime' (3). De komst van vluchtelingen uit andere delen van de wereld stelt ons 'recurrently and unrelentingly' (7) de vraag: wat is Europa eigenlijk? Dit aspect van het gevoel van crisis is in essentie een identiteitsvraagstuk.

Een ander aspect van het gevoel van crisis behelst de verdeling van de welvaart binnen Europa. Recent publiceerde journalist Floor Milikowski het boek *Een klein land met verre uithoeken* (2020) over de grote, regionale verschillen in Nederland.

Tegelijkertijd heeft globalisering het speelveld van de internationale economie ingrijpend veranderd, met grote gevolgen voor de verhoudingen binnen Nederland. Steden die floreerden in

de tweede helft van de vorige eeuw, worstelen nu met werkloosheid en vergrijzing en een gebrek aan toekomstperspectief. Andere steden en dorpen zagen hun perspectieven juist ten goede keren. (MILIKOWSKI 2020: 9)

Het succes van de ene regio en de terugval van de andere zijn 'onlosmakelijk met elkaar verbonden' (MILIKOWSKI 2020: 9). Dit soort verschillen komen ook in de rest van Europa voor. Milikowski borduurt voort op Edward Glaesers *Triumph of the City. How Our Greatest Invention Makes us Richer, Smarter, Greener, Healthier, and Happier* (2011) en Richard Florida's *The new urban crisis. How our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class and what we can do about it* (2017). De welvaartsverschillen zorgen voor een tweedeling tussen kansrijke en kansarme streken, tussen groei- en krimpregio's, tussen stad en platteland.

In 'The electoral consequences of the financial and economic crisis in Europe' (2016) laten Enrique Hernández en Hanspeter Kriesi zien dat deze crises een ontwrichtend effect hebben op de politiek. Gevestigde partijen leiden aanzienlijke verliezen (HERNÁNDEZ & KRIESI 2016: 203) en populistische partijen komen op. Deze politisering signaleert Kriesi ook met Swen Hutter in het artikel 'Politicizing Europe in times of crisis' (2019). Hoewel er sterke regionale verschillen zijn, drijven in de onderzochte nationale verkiezingscampagnes van vijftien Europese landen tussen 2000 en 2017, de verschillen tussen het Europese gedachtegoed en de nationale politiek discussies op de spits (HUTTER & KREISI 2019: 996).

Het is de taak van de journalistiek om deze crises te verslaan – en niet enkel ironisch zoals met de liveblogs over de vermeende apocalyps op 21 december 2012. Deze beroepsgroep ziet haar rol in de maatschappij echter veranderen. Een boek als *Citizen Witnessing: Revisioning journalism in times of crisis* (2013) van Stuart Allan bewijst dat ook de journalistiek in een crisis verkeert. Media botsen op een gebrek aan vertrouwen van de maatschappij in hun kunde en objectiviteit. Zo is *Rethinking journalism: Trust and participation in a transformed news landscape* (2013), geredigeerd door Chris Peters en Marcel Broersma, een zoektocht naar een nieuwe rol voor de controleurs van de macht, de waakhonden in de samenleving.

Hoofdstuk 2 | Een apocalyptisch skelet

Een apocalyptische roman thematiseert zijn eigen afloop. Meer dan in niet-apocalyptische literatuur wordt de betekenis van voorafgaande gebeurtenissen door hun relatie met het einde van de roman bepaald. Met de theoretische inzichten over apocalyptische literatuur uit het vorige hoofdstuk op zak is het tijd onze blik te richten op de roman *Baron Wenckheim keert terug* van László Krasznahorkai, het onderwerp van dit onderzoek. Op de laatste pagina's van dit boek wordt het Hongaars provinciestedje dat in de roman als plaats van handeling fungeert, vernietigt door een enorme brand. Dit hoofdstuk tracht bloot te leggen hoe deze apocalyps zich voltrekt. We zullen zien dat de thema's die volgens Kermode en Zamora de apocalyptische literatuur typeren, ook in deze roman aan bod komen.

2.1 | Een explosie aan gebeurtenissen

Het is een wezenlijk kenmerk van apocalyptische literatuur dat de plot naar een afgetekend einde toewerkt. We beginnen de analyse van de apocalyptische thematiek in *Baron Wenckheim keert terug* daarom bij het moment waarop het einde in deze roman intreedt. Dit moment is met chirurgische precisie aan te wijzen: het is het sluitstuk van een reeks mysterieuze gebeurtenissen die het stadje dagen in haar greep houdt. Op deze reeks komen we verderop in dit hoofdstuk terug – voor nu is het goed om dit ene moment onder de loep te nemen. De Commissaris stuurt het voltallige politiekorps naar huis en is als enige nog op het politiebureau aanwezig (KRASZNAHORKAI 2019: 481). Hij overdenkt zijn rol in de situatie waarin het stadje verkeert, wanneer hij onbedoeld een vuurzee doet ontbranden.

hij ging achter zijn bureau zitten, zette zijn pet af, pakte een sigaret uit de Egyptische voorraad en stak hem op, en op dat ogenblik, toen hij de vlam van de aansteker aanknipte en een trekje wilde nemen om de rook diep te inhaleren, was er een enorme explosie, waarvan de druk de zaal raakte en zijn kantoor optilde en tegen de muur van de grote zaal smeed, maar het duurde niet langer dan een ogenblik (KRASZNAHORKAI 2019: 483-484)

Het eerste wat opvalt is hoe plotseling het einde komt. In paragraaf 2.2 zullen we zien dat de dreiging van dit einde al voordat de roman aanvangt de plot overschaduwde. De spanning is voelbaar, maar wanneer het einde daadwerkelijk intreedt, is de manier waarop toch onverwachts en plotseling. Het voorgaande citaat staat ergens midden in een zin die zich over drie pagina's uitstrekt – niet ongebruikelijk voor Krasznahorkai's stijl, maar wel opvallend onopvallend voor zo'n cruciale overgang. Ook in de woordkeus komt het intreden van het einde abrupt. Het 'aanknippen' van de aansteker heeft als laatste handeling iets alledaags en onschuldigs over zich, terwijl het 'trekje' dat de Commissaris van plan was te nemen in het niet valt bij de 'enorme explosie' die volgt.

Eigenlijk wordt in de titel van het laatste hoofdstuk al aangekondigd dat het einde plotseling zal zijn: 'Wie niet weg is' (469) komt in zijn ogenschijnlijke onvolledigheid onheilspellend over. De titel lijkt een verwijzing naar het kinderspel verstoppertje. Terwijl zijn kameraadjes zich verstoppen telt een kind met gesloten ogen tot tien en roept dan: 'Wie niet weg is, is gezien. Ik kom!' In de titel in *Baron Wenckheim keert terug* is het laatste gedeelte weggelaten, of weggefallen, wat de suggestie wekt dat de zoeker, overvallen door iets groters, zijn woorden niet kon afmaken.

Zo plotseling als het einde komt, zo lang wordt het moment waarop het intreedt vervolgens gerekt. Tegelijkertijd duurt alles wat er in het ogenblik gebeurt, niet langer dan het ogenblik zelf (484). Om in Kermodes terminologie te spreken: het moment in kwestie, als enkele gebeurtenis in de chronologie slechts *chronos*, wordt in de breedte opgevuld tot *kairos*. Alles gebeurt tegelijk, *op hetzelfde moment*. De Commissaris krijgt niet eens de kans te aanschouwen wat hij onbewust in gang gezet heeft, want hij gaat tegelijkertijd in een enorme vlam op: 'hijzelf was meteen verbrand, en zelfs het hoopje dat van hem overbleef was halverwege dat ogenblik geen hoopje meer, het was niets meer' (484).

Aan de ene kant is het moment oneindig kort. De gebeurtenissen spelen zich 'verschrikkelijk snel af' (484), het politiebureau ligt 'meteen plat' (484). Aan de andere kant blijkt het moment toch deelbaar te zijn: het moment heeft een begin en einde en zelfs een haverwege. In deze paradox ligt het failliet van de taal, zoals het op deze laatste bladzijden van *Baron Wenckheim keert terug* wordt ontrafeld. Als medium is de taal ontoereikend om deze explosie aan gebeurtenissen, deze uitbarsting van de plot, op een juiste manier te omschrijven – dat wil zeggen, in overstemming met 'wat er in werkelijkheid gebeurde' (485). De gebeurtenissen zijn niet in woorden te vangen, omdat woorden in zinnen onvermijdelijk een volgorde creëren, en 'er was helemaal geen volgorde, aangezien de gebouwen niet achter elkaar in brand vlogen maar op hetzelfde moment' (484). Daarbij is 'zelfs de juiste woordkeus [...] een probleem' (484). Predicaten als 'in brand vloog', 'vlam vatte' of 'ten prooi viel aan de vlammen' (485) verliezen hun functie, 'want of ze het zelf wilden of niet, de predicaten suggereerden een opeenvolging' (485).

het vuur had bezit genomen van de stad [...] en verteerde de stad in één ogenblik, en de snelheid van deze vuuraanval was zo gigantisch en onmetelijk dat de woorden, die nu door niemand meer kunnen worden uitgesproken, geen tijd zouden hebben gehad om te verschijnen en een verhaal te schetsen over de verwoesting, want het ging allemaal zoals in een gruwelsprookje, er was eens en ineens niet meer (KRASZNAHORKAI 2019: 485)

Een aantal apocalyptische thema's komt in de laatste pagina's van de roman samen. De manier waarop we tijd ervaren en zichtbaar maken in de verhalen die we onszelf vertellen – Kermodé zou zeggen: ficties – wordt geproblematiseerd. Om te omschrijven hoe het stadje in vlammen opgaat schiet niet alleen onze taal tekort, ons hele voorstellingsvermogen blijkt niet te volstaan. De

chronologie stemt niet overeen met de werkelijkheid. Dit probleem wordt door het einde van de roman *Baron Wenckheim keert terug* gethematiseerd, precies zoals Zamora het graag ziet. Het is geen toeval dat de apocalyps en de reflexieve beschouwingen over taal samenvallen. De wisselwerking tussen de twee plaatst kanttekeningen bij de roman als medium. Het is dan ook paradoxaal te noemen dat onderwijl toch de taal wordt aangewend om een uitgebreide omschrijving te geven van die apocalyps. Lange opsommingen van de gebouwen, straten en wijken die worden verwoest, volgen elkaar op. Uiteindelijk kan de roman niet zonder de taal. Doch door zelfbewust op het einde in te gaan drukt de roman de lezer met zijn neus op de feiten: deze roman is slechts een fictie, deze apocalyps niet echt gebeurd.

Als de rook van deze woorden is opgetrokken staat alleen een Betonnen Watertoren nog overeind (485). In een raamkozijn zit de enige overlever van de apocalyps, de Idioot genaamd, 'die door een gril van het toeval en de willekeur van zijn eigen warrige brein gisteravond al hierheen was gevoerd' (485). Volgens Kermode kan toeval in een roman niet bestaan (KERMODE 2000: 144-145). Om toch met de werkelijkheid overeen te stemmen moet de roman toeval op de een of andere manier representeren. In *Baron Wenckheim keert terug* krijgt die representatie van het toeval simpelweg een hoofdrol toebedeeld. Niet vermeende causaliteit, maar een onverklaarbare speling van het lot bepaalt dat de Idioot als enige de apocalyps kan navertellen en bezingen.

Overigens zet Krasznahorkai zich in een korte opmerking voorafgaand aan de roman af tegen het idee dat het zijn intentie zou zijn de roman in overeenstemming te laten zijn met de werkelijkheid (KRASZNAHORKAI 2019: 13). Hij wijt 'iedere gelijkenis of overeenkomst' aan hetzelfde 'rottige toeval' (13) dat de Idioot uiteindelijk spaart.

2.2 | Een gewaarschuwd lezer telt voor twee

Een apocalyps zou geen apocalyps zijn als zij niet van tevoren lang en breed werd aangekondigd. De dreiging van het naderende einde legt minstens evenveel gewicht in de schaal als het daadwerkelijke einde zelf. De roman *Baron Wenckheim keert terug* wordt voorafgegaan door een 'Waarschuwing', een hoofdstuk van vijfenhalve pagina's dat bestaat uit één zin. Dit hoofdstuk komt nog voor het titelblad, de copyrightvermelding en het motto. Als een soort voorwoord of inleiding behoort het eerder tot de paratekst van de roman dan tot de roman zelf. De uitzonderingspositie geeft de woorden een zwaardere lading en door de alarmerende titel gaat er, nog voor het lezen, een onheilspellende kracht van hen uit.

In 'Waarschuwing' zit de verteller een naamloze 'hij' op de huid, die al gauw het woord neemt en 'met een metalige stem' (KRASZNAHORKAI 2019: 3) een eveneens naamloze groep toespreekt. Wat weten we van deze 'hij'? Niet veel, hij gaat verscholen achter zijn eigen woorden. Hij spreekt vooral over hoe hij zich verhoudt tot degenen die hij aanspreekt. Hij staat boven hen, zowel in positie als

in macht. Zo zegt hij al snel dat ‘ze hem mochten aanspreken zoals ze wilden’ (3), maar dat dat tegelijkertijd zinloos is, ‘aangezien hij zich hoe dan ook niet aangesproken zou voelen’ (3). Evenwel moeten zij hem alles over zichzelf vertellen: ‘u mag geen geheimen voor me hebben, dat is de hoofdzaak, [...] vanaf dit moment heeft u een zo ongelimiteerd mogelijke rapportageplicht’ (3-4). En alsof die twee voorschriften nog niet tegenstrijdig genoeg zijn, blijkt de ‘hij’ ondertussen al van al hun gedachten op de hoogte: ‘ik wil alles tijdig weten, los van het feit dat ik – ik herhaal – alles al tot in het kleinste detail van tevoren weet’ (3). Tussen de ‘hij’ en de mensen ontstaat een relatie ‘die onvoorwaardelijk en vanzelfsprekend een eenzijdige en exclusieve afhankelijkheid betekende’ (5). Hij raadt hen aan naar zijn woorden te luisteren ‘alsof u Onze Lieve Heer zelf hoort’ (5).

Verwijzingen naar de Bijbel en het christelijke geloof zijn in ‘Waarschuwing’ niet van de lucht. Het eerste wat de ‘hij’ doet is een appel naar zijn mond brengen ‘alsof hij erin wilde bijten’. Dit begin doet sterk denken aan het eerste Bijbelboek Genesis, waarin Eva, de eerste vrouw, een hap neemt van een vrucht van de boom van de kennis van goed en kwaad, vaak verbeeld als een appel, waardoor de mens aan god gelijk wordt (Genesis 3:6, 3:22). De ‘hij’ in *Baron Wenckheim keert terug* neemt echter geen hap, maar laat de appel ronddraaien in zijn hand, alsof hij het ronddraaien van de hele wereld in gang zet. Zoals God op de zevende dag rustte van het werk dat hij aan zijn schepping gehad heeft (Genesis 2:3), zo laat de ‘hij’ zich na een diepe zucht achterover zakken (KRASZNAHORKAI 2019: 3).

Door deze parallellen is het verleidelijk de ‘hij’ als een God binnen de roman te beschouwen, maar aan het eind van ‘Waarschuwing’ maakt hij zelf aan deze verleiding een einde.

dit wilde ik u nog ten afscheid zeggen - ik houd niet van muziek, dus ook niet van wat we hier met z'n allen tot stand gaan brengen, ik ben degene die hier slechts toezicht houdt, ik ben degene die niets scheidt, alleen voorafgaand aan elke toon aanwezig is, want ik ben degene die alleen maar wacht tot het in Godsnaam eindelijk allemaal is afgelopen. (KRASZNAHORKAI 2019: 8)

Wat is hij dan wel? Zelf beschouwt hij zich als een ‘een soort impresario’ (4). De mensen die hij aanspreekt moeten als muzikanten hun rol in het ensemble vervullen. Hij voorspelt hun ‘bitter, uitputtend, ellendig werk’ (5), er wordt ‘niet gerepeteerd of voorbereid, niets van “laten we opnieuw beginnen” en dat soort dingen’ (5), maar als ze samenwerken ‘zou het tot stand komen en zelfs vanaf het begin klinken zoals het volgens de verwachting moest klinken’ (7).

zolang ik van deze productie, ja, laten we bij deze term blijven, de impresario ben, zal ik bepalen wat er gebeurt, en dat ‘zolang’ is de eeuwigheid, want ik contracteer u voor één enkele productie, die voor u in deze hoedanigheid de enig mogelijke productie is, voor u is namelijk elke andere productie op dit niveau uitgesloten en er is

duis geen daarna en daarvoor, en afgezien van het notoir schamele honorarium is er ook geen enkele beloning, uiteraard, er zal dus geen vreugde zijn en geen troost, als we klaar zijn, dan is het klaar (KRASZNAHORKAI 2019: 7)

Met de metafoor van het muzikensemble stelt de 'hij' zich op als wat Zamora een apocalyptische verteller beschouwt. Het geprogrammeerde muziekstuk duurt zo lang als de eeuwigheid, waar op eenzelfde manier de roman aan is opgedragen: 'Voor eeuwig, zo lang als het duurt' (11). De 'hij' zelf overziet vanaf zijn punt buiten de tijd de volledige geschiedenis – het muziekstuk – en alle gedachten van de personen – de muzikanten – die daarin een rol spelen. De 'hij' staat niet als een extradiëgetische verteller boven het verhaal – er wordt immers ook óver hem verteld. In kennis en macht overstijgt hij het verhaal en de andere personages wel. Hij is in 'Waarschuwing' de verkondiger van de apocalyps, omdat hij weet wat gaat gebeuren. Beschouwen we 'Waarschuwing' vanwege zijn positie voor het titelblad als paratekst, dan is de roman het muziekstuk waarover de 'hij' toezicht houdt. De muziekstuk-metafoor waarin de apocalyps en de roman gegoten zijn ondersteunt deze gedachte. Tussen de verschillende hoofdstukken staan paginagrote kretten die een ritme aangeven. Na het laatste hoofdstuk volgt een lange lijst met 'Verzamelde bladmuziek', onderverdeeld in 'Gebruikte en verdwenen materialen' en 'Gebruikte en verloren gaande materialen' (487). De lijst bestaat uit personages, locaties en andere dingen die een grote of minder grote rol in de roman speelden. Het boek sluit niet af met een inhoudsopgave, maar met een 'Dansschema' (495), waarop de hoofdstuktitels en ritmeaanduidingen als een *danse macabre* herhaald worden. Het schema sluit af met de Italiaanse muziekterm 'Da capo al fine' (496), wat de muzikanten maant het stuk nogmaals van begin af aan te spelen.

Als de apocalyps waar *Baron Wenckheim keert terug* in uitmondt *Kermodes tock* is, dan is 'Waarschuwing' de *tick*. En als 'Waarschuwing' de *tick* is, is de apocalyps de *tock*. De twee passages hangen samen: het einde komt in overeenstemming met het begin. Tekenend is hoe de Idioot, de brandende stad overziend, een kinderlied begint te neuriën en zingen, 'steeds opnieuw, zoals de melodie en de tekst vereiste' (486), om 'ten slotte [...] zijn armen te heffen, zoals hij kennelijk iemand had zien doen, en als een dirigent het onzichtbare publiek een gebaar voor de inzet te geven, terwijl hij hun de vrolijke aansporing toeriep: En nu allemaal.' (486).

Vóór de apocalyps benadrukt de 'hij' de uniciteit der dingen: 'wat we hier productie noemen, die moet namelijk plaatsvinden omdat ze nu eenmaal zal plaatsvinden, en dat is alles' (7). Wat er moet gebeuren, gaat gebeuren, 'zonder vreugde en troost, opdat zoiets nooit meer zal plaatsvinden' (8). Na de apocalyps wordt de 'hij' door een idioot geparodieerd. De Idioot bezingt hoe alles weer opnieuw begint en hij nodigt iedereen vrolijk uit om mee te doen.

2.3 | Het begin van de angst voor het einde

Om aan onze behoefte om de wereld te verklaren te voldoen, stelt Kermode, moet een plot meer bevatten dan de opeenvolging van een *tick* en een *tock* (KERMODE 2000: 45). In hoofdstuk 1 zagen we hoe de gebeurtenissen tussen het begin en het einde van een boek dat onvermijdelijke einde proberen uit te stellen. De vraag wat er in *Baron Wenckheim keert terug* allemaal tussen de *tick* en de *tock* gebeurt komt in hoofdstuk 4 aan bod. De rest van dit hoofdstuk wil analyseren hoe de aankondiging van de apocalyps overgaat in de apocalyps zelf.

De roman vertrekt – dat wil zeggen, na ‘Waarschuwing’ en de titelpagina – vanuit een impasse. Een man, door anderen de Professor genoemd, verschuilt zich in zijn huis van piepschuim midden in het Braambos, een desolaat terrein buiten de stad, om de confrontatie met zijn dochter uit de weg te gaan. De twee staan in patstelling tegenover elkaar.

hij probeerde [...] op te maken wat er buiten gaande was, maar er waren helaas net geen geluiden, dus kon hij alleen maar vaststellen dat het stil was, en wat dat betrof: het was al een hele tijd stil (KRASZNAHORKAI 2019: 17)

Meermaals wordt de stilstand benadrukt van waaruit het verhaal begint. Door zijn raam ziet de Professor ‘dat het meisje nog steeds niet was weggegaan’ (KRASZNAHORKAI 2019: 17), ‘dat ze niet was opgerot maar nog steeds tegenover de hut stond’ (17), waarop hij besluit om niets te doen: ‘een tijdlang bleef het inderdaad zo’ (17). Het is goed om op te merken dat de lezer op dit moment wellicht nog denkt dat deze ‘hij’ dezelfde is als in ‘Waarschuwing’. De ‘hij’ is aanvankelijk even naamloos; pas na meer dan twee pagina’s wordt duidelijk dat het hier om de Professor gaat (19). Zo wordt aanvankelijk de mogelijkheid open gelaten dat hier naar hetzelfde einde wordt toegewerkt als waar de onbekende ‘hij’ in ‘Waarschuwing’ voor waarschuwt.

sinds gisteravond, 17.03, dus het vallen van de avond, had hij erop gehoopt dat het allemaal wel afgelopen zou zijn, maar het was niet afgelopen, en de nacht kwam, en de ochtend kwam (17)

Al op de eerste pagina van de roman is het einde aanwezig, maar zoals het apocalyptische literatuur betaamt, wordt dit einde meteen ook uitgesteld. Het spel is op de wagen. De Professor is zich daarbij voortdurend bewust van de precieze tijd. Een dag later is het ‘al 15.01’ (23), weer een dag later is het ‘6.10 geweest, 6.50, 7.20 en ten slotte 8.20’ (45). In de hoofdstukken waarin de Professor een hoofdrol speelt, blijft hij de stand van de wijzers van de klok expliciet benoemen. De Professor ‘hoefde niet op zijn horloge te kijken – al keek hij er wel even op – om te weten dat hij nu al te laat was’ (23).

Later blijkt het einde dat de Professor vreest niet de apocalyps waar de roman naartoe werkt, maar de confrontatie met zijn dochter – je zou kunnen zeggen: een apocalyps op kleine schaal. Als

de spanning hem te veel wordt, laat hij een kogelregen op zijn dochter neerdalen: 'en daarmee was het afgelopen, eindelijk voorbij' (29). Maar deze afloop heeft niet de verklarende werking die in apocalyptische literatuur van het einde kan uitgaan.

toen het buiten stil geworden was nadat die persoon was opgerot die had moeten oprotten, [...] was hij nog steeds aan het piekeren over het waarom, hij moest weten wat haar werkelijke intentie was, de reden en het doel die haar hierheen hadden gebracht, want als hij daar niet achter kwam, dan kon hij het schudden, daar was hij zeker van, dan was hij verslagen en kwam er een eind aan de betrekkelijke orde die hij een tijd geleden had geschapen (KRASZNAHORKAI 2019: 34)

Dit einde is dan ook geen einde, maar het begin van een periode van veranderingen. En een ding is zeker: de tijd van verandering is niet meer te stoppen. In Kermodes 'myth of Transition' brengt iedere verandering het einde dichterbij (14). De dreiging daarvan is vanaf het begin van *Baron Wenckheim keert terug* voelbaar. 'Er hadden belangrijke veranderingen plaatsgevonden in de stad sinds ze elkaar voor het laatst hadden gesproken' (60), wordt er gezegd, 'alles was dus veranderd, alles was anders dan gisteren, dus iedereen zette zijn geld op morgen' (60). Ook de vroegere schoonmaakster van de Professor weet het: 'er zijn grote dingen in aantocht, zo wordt althans verteld' (75).

Zo gaat, begeleidt door deze tijdsaanduidingen, de stilstand over in een periode van veranderingen. De Professor beschouwt zichzelf daarin als een toeschouwer die niet langer in staat is de situatie te overzien:

vanuit het meisje gezien waren alle gebeurtenissen berekend, doordacht en gepland, het programma, het verloop, de choreografie van het geheel, terwijl het van hem uit gezien een chaos was, het begin al, vanaf gisteren 12.27, en ook nu, alles, hier in het middelpunt van de geschiedenis (KRASZNAHORKAI 2019: 20)

Als een 'man in the midst' overdenkt de Professor zijn situatie en het komt in hem op 'dat het hele gebeuren buiten niet gewoon een aanval was, maar een dreigen met een aanval, en niets maakte hem meer overstuur dan een dreiging, een van tevoren aangekondigde strafexercitie, intimidatie die naar een vage toekomst verwees' (23). De gedaante waarin het einde zal verschijnen is nog onbekend, maar de angst ervoor is ingetreden. Als een sluipend roofdier heeft hij de Professor, niet toevallig het eerste personage dat in *Baron Wenckheim keert terug* optreedt, in zijn greep gekregen.

2.4 | Breuken in de tijd

Zamora betoogt dat in apocalyptische literatuur het veronderstelde einde van de wereld de 'chronotope' (ZAMORA 1989: 4) is, dat wat de tijd zichtbaar maakt. In een passage op een derde

van de roman worden de dagelijkse beslommeringen in het stadje ruw doorbroken door 'een zware, duistere, gruwelijke angst [...] die alles ontregelde wat er was' (KRASZNAHORKAI 2019: 173). Een moment wordt uit de chronologie getild en uitgerekt tot *kairos*. Het verloop van de tijd wordt niet alleen zichtbaar gemaakt, de chronologie wordt zelfs helemaal stopgezet. Een stel motorrijders dat in hun stamkroeg de Biker hun bierpullen heft, bevriest 'midden in hun beweging' (173). Zelfs de kleinste details vallen stil.

de schuimkraag in de pullen stolde en de bubbels in het bieschuim, onderweg naar boven om aan de oppervlakte uiteen te spatten, hielden halt en ook de lichtpuntjes op de kleine bierkringetjes op de bar waren roerloos, alles kwam tot stilstand, alles verstijfde en bevroor, het leven stopte even in de Biker, want er kwam een barst in dat ogenblik (KRASZNAHORKAI 2019: 173)

Ook op andere plaatsen in het stadje staat 'op exact hetzelfde moment' (174) het leven stil. Zelfs 'de regen stond gewoon stil in de regen, de druppels bleven waar ze op dat moment waren' (176). De wind stopt midden in de lucht.

De angst raast in de gedaante van een konvooi voertuigen, een 'verbluffende autokaravaan' (174), een 'spookachtige colonne' (174) letterlijk door de stad. Op het centrale plein stapt een wederom naamloze 'hij' – is het dezelfde als in 'Waarschuwing'? – uit. Het is niet duidelijk wat hem hier heeft gebracht: hijzelf doet niets, maar om hem heen is een groot aantal mannen 'met een streng en verstard gezicht en dodelijke precisie iets aan het doen' (175). Het nut van hun activiteiten ontgaat de stilstaande buitenwacht.

het zag er allemaal uit alsof aan het begin van dat ogenblik een heel leger door de stad was getrokken en aan het eind van hetzelfde ogenblik weer was verdwenen, in verband met een zaak van onschatbare importantie die volledig in het verborgene bleef (KRASZNAHORKAI 2019: 175)

In dit citaat wordt overigens, net als wanneer de apocalyps intreedt, een begin en een einde toegekend aan een enkel ogenblik, als om te benadrukken dat zelfs zo'n moment in de tijd een begin en een einde heeft.

De karavaan trekt 'dwars door alle verhalen hier alsof ze er niet doorheen waren gezoefd' (174). Voor de personages die deze verhalen bewonen is dit voorval niet te begrijpen – zij zijn Kermodes 'men in the midst' die hun eigen bestaan niet kunnen overzien. Er valt een pauze 'in het elementaire weten en de elementaire verklaring die hen had kunnen helpen begrijpen wie die mensen waren en wat ze hier wilden' (174). De karavaan staat boven de ruimte en tijd van het verhaal. Het enige wat de mensen in het stadje zich na dit wonderlijke ogenblik herinneren, is een 'ongekend diepe, elementaire, overweldigende angst, die ook nog eens op geen enkele eerdere

angst leek die mensen en dingen zich konden voorstellen of eerder hadden doorstaan' (176). Het is een angst die voortkomt uit een vreemdsoortige bewondering die de 'hij' afdwingt.

op dat ogenblik [...] had iedereen en alles zich aan hem overgegeven, en die overgave was het meest ondraaglijk voor de mensen, omdat het object van die bewondering, die adoratie, die overgave en die vervoering, het centrum van dat object [...] slecht was: slecht, ziek en almachtig (KRASZNAHORKAI 2019: 177)

Door deze onderwerping is het zeer aannemelijk dat hier dezelfde 'hij' als in 'Waarschuwing' optreedt. Deze 'hij' staat buiten de roman en is daardoor in staat de chronologie stil te leggen en toch zelf actief te blijven. Als een dirigent onderbreekt hij het muziekstuk en de muzikanten. Bovendien vraagt hij van de musici in zijn ensemble volledige onderwerping. De angstige bewondering die zij ervaren is misschien een gevoel van afhankelijkheid. En nu is 'hij' teruggekomen om toezicht te houden – zijn enige beslommering, zoals hij aan het einde van 'Waarschuwing' vertelde (8).

Tegen het einde van de roman komt de verhaallijn nog een tweede keer, op soortgelijke wijze tot stilstand. De stadbewoners kunnen niet zien wat er gebeurt, 'maar het zette alles stil wat tot die tijd vrij kon bestaan' (400). De lange stoet auto's die met hun doortocht al eerder de chronologie doorbrak, keert nu terug. Dit keer lijken de bewoners minder overvallen door het gevoel van angst – het is alsof ze de angst herkennen. Wederom kunnen de bewoners niet bevatten wat de reden is van zijn komst: 'deze zaak had geen zin, geen reden en geen doel' (401).

de aankondiging van zijn angstaanjagende kracht verdween zonder een object en loste op in het niets, omdat die aankondiging niet vertelde waar ze betrekking op had, aangezien ze helemaal nergens betrekking op had, ze was niets anders dan een verschrikkelijke waarschuwing: ik kom terug, omdat ik terug kán komen, en dan zal de aankondiging ook een object hebben in het moment (KRASZNAHORKAI 2019: 401-402)

Vervolgens wordt in cursivering expliciet terugverwezen naar 'Waarschuwing'. De naamloze 'hij' doet wederom kond van zijn afkomst: *'ik ben namelijk schepper noch verwoester omdat ik me dieper in het bestaan bevind, in het onbevattelijke, tot in de eeuwigheid der eeuwigheden – waarop jullie niet meer kunnen zeggen: amen.'* Daarna verdwijnt hij en gaat alles 'weer over in het continue, ononderbroken gewaande bestaan' (402), doordenderend naar het einde.

2.5 | De inzichten van de Professor

De enige bewoner van het stadje die zijn positie zelfbewust beschouwt is de Professor. Om zichzelf van 'het continu nadenken' (KRASZNAHORKAI 2019: 305) te bevrijden, beperkt hij zijn gepeins tot twee uur per dag, van 15.00 tot 17.00 uur stipt. Het probleem 'met dit hele menselijke verhaal' (265), waarmee hij zijn wereld – lees: de roman – aanduidt, het probleem 'dat we hier aan de ene

kant de menselijke geschiedenis hebben, terwijl aan de andere kant het feit bestaat dat we die menselijke geschiedenis niet begrijpen' (265) – dat probleem vindt zijn oorsprong in 'één ding [...] en dat is de blik waarmee we kijken' (265). De Professor ziet in dat hij vanuit zijn positie als 'man in te middest' niet het hele verhaal kan overzien. Hij beseft dat 'we het [universum] van hier, van onze kant af bekijken, we bekijken het van hier af, waar anders vandaan' (315).

Toch komt hij – zou je kunnen zeggen – een heel eind. Na een gedachtegang over George Cantors wiskundig begrip van oneindigheid verwoordt de Professor zijn blik op de essentie van het bestaan:

kijk naar alles wat er op aarde bestaat, alle onderdelen van de organische en de anorganische wereld, en je zult zien dat angst het diepste is wat in die organische en anorganische wereld kan worden waargenomen, niets anders is zo'n verschrikkelijk grote kracht (KRASZNAHORKAI 2019: 312)

Het universum – let weer: het universum van de Professor – bestaat uit een 'razende opeenvolging' (314) van gebeurtenissen die met elkaar samenvallen. Het is een 'onbevattelijk grote, maar in godsnaam: niet-oneindige, alleen onbevattelijk grote verzameling van gebeurtenissen' (314), die door toevalligheid geregeerd wordt, 'alhoewel, wie weet wat er regeert' (312). In dat universum is angst onze grootste kracht. Het is de angst 'dat het bestaan zal ophouden, wat altijd op een gegeven moment zal gebeuren' (312), een angst 'zo groot [...] dat we hem niet eens kunnen meten' (313). Uit deze angst zijn Goden en religies voortgekomen. Angst is 'de Grondwet [...], het fundament van de Constitutie van het bestaan' (313). Die angst, 'daar zou je dikke boeken over kunnen schrijven, een nieuwe Bijbel, nieuwe Testamenten, maar die zijn nog door niemand geschreven' (313). Hij moest eens weten.

2.6 | Angst grijpt om zich heen

Naarmate het einde van de roman en van de wereld van de personages nadert neemt de angst bezit van het stadje. In het hoofdstuk 'Aan de Hongaren' is een boze brief in handen gekomen van een kritisch, plaatselijk dagblad. De auteur van de brief is onbekend, maar zijn schrijfsel 'gaf de essentie weer van alles waaronder deze stad gebukt ging' (KRASZNAHORKAI 2019: 415). De straten worden ondertussen bevolkt door 'wildvreemde figuren' (414). De bibliotheekdirecteur constateert 'dat er zich ernstige veranderingen hadden voorgedaan in de stad' (435), er hangt iets in de lucht (435). De post komt niet meer, telefoonverbindingen werken niet meer en televisiezenders zijn niet meer te ontvangen. Er vinden verdwijningen, verkrachtingen en moorden plaats. Publieke instanties sluiten hun deuren. De stadsbewoners weten niet wat hun overkomt, terwijl 'alles ongehinderd voortdendert in de richting van iets nog ergers' (455).

Op de dag voordat de Commissaris met het aansteken van zijn sigaret de allesvernietigende explosie in gang zet, worden de straten van het stadje een derde keer gevuld door een mysterieuze kolonne van gigantische tankwagens: ‘ze stonden er slechts, onverstoorbaar, maar doelloos en stompzinnig en beangstigend, als een verschrikkelijke vergissing’ (466). De chauffeurs van de tankwagens lijken ergens op te wachten. Het is de zoveelste onbegrijpelijke gebeurtenis in een korte tijd, waarop sommige bewoners begrijpen ‘dat het ook beter was om het niet te begrijpen’ (471). De plotselinge verdwijning van al deze tankwagens wordt de volgende ochtend, hoewel even onbegrijpelijk, ervaren als ‘het begin van de terugkeer van de rust’ – zo moe zijn de bewoners van alle onbevattelijke gebeurtenissen. Misschien, denken zij, zijn de tankwagens geen ‘definitieve wending ten kwade’ (475), maar juist een redding. Maar aan het einde valt niet te ontkomen. Het valt de bewoners nauwelijks meer op dat dieren de stad ontvluchten. Ze hopen hun leventjes weer op te kunnen pakken, ‘terwijl ze er beter aan gedaan hadden om aan het moment te denken, het moment dat al begonnen was voor hen, hen had ingesloten, omsingeld, omhuld en hun lichaam omstrengeld – en er was geen bevrijding meer mogelijk’ (481). Dan volgt de klap.

2.7 | Apocalyptisch skelet van de roman

De dreiging van de apocalyps – vanaf de eerste dreiging tot aan de laatste, verlamdende angst – vormt het skelet van *Baron Wenckheim keer terug*. Nog voor de roman begint wordt in ‘Waarschuwing’ het einde al aangekondigd. Op deze *tick* volgt onvermijdelijk de *tock* van de apocalyps. Als dit einde uiteindelijk intreedt komt het niet onverwachts, maar wel op onverwachtse wijze. De vuurzee is nietsontziend en allesvernietigend – bijna dan, alleen een Idioot overleeft door een ‘gril van het toeval’ (KRASZNAHORKAI 2019: 485).

Het apocalyptisch skelet van de roman is mager: er worden relatief weinig woorden aan vuilgemaakt. De bewoners van het stadje hebben geen weet van wat hun allemaal te wachten staat. Zij kunnen de mysterieuze bezoeken van de ‘hij’ niet zien en niet begrijpen. Hen houden andere dingen bezig, beslommingen en gedachten waarop we ons in de komende hoofdstukken zullen richten. De dreigende apocalyps bezorgt hun enkel een gevoel van angst, onbestemd, ongericht en onbegrepen. In hun onwetendheid zien zij overal eindes opdoemen. Alleen de naamloze ‘hij’ overziet van begin af aan het geheel. Hij houdt toezicht op het verhaal dat hij vergelijkt met een muziekstuk. Als een dirigent legt hij zijn muzikanten zo nu en dan even stil, intussen wachtend ‘tot het in Godsnaam eindelijk allemaal is afgelopen’ (8).

Hoofdstuk 3 | De leer van de afleiding

Even iets heel anders. Nu we hebben geanalyseerd hoe de dreiging van de apocalyps als skelet van de roman *Baron Wenckheim keert terug* fungeert, is het tijd om de tweede pijler van het theoretisch kader van dit onderzoek vorm te geven, te weten digressie. ‘Even iets heel anders’ is in feite ook wat een schrijver zegt als hij zich tijdens zijn relaas bedient van deze stijlfiguur. In dit hoofdstuk wordt eerst bekeken wat de effecten van zo’n sprong opzij kunnen zijn. Vervolgens worden verschillende vormen van digressie besproken, met extra aandacht voor de digressie van de plot.

3.1 | Het nut van onontkoombare afleiding

Oorspronkelijk is de stijlfiguur digressie afkomstig uit de retorica, de kunst van het spreken in het openbaar. Digressie duidt ‘een afdwaling van het eigenlijke thema’ aan, met als doel ‘een rede of verhaal op te smukken met bijkomstigheden die slechts onrechtstreeks met het thema te maken hebben’ (VAN BORK, DELABASTITA, VAN GORP, VERKUIJSSE & VIS 2012). Digressie is een middel om bijvoorbeeld achtergrondinformatie te verschaffen of om spanning op te bouwen. Zij kan zelfs ‘als stijlmiddel en verteltechniek zodanig worden geëxploiteerd dat ze a.h.w. zelf het thema van het verhaal wordt’ (VAN BORK, DELABASTITA, VAN GORP, VERKUIJSSE & VIS 2012).

Alexis Grohmann en Caragh Wells, beide onderzoekers van de hedendaagse Spaanse literatuur, stellen aan het begin van hun introductie van het door hen geredigeerde boek *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* (2011) dat romans ‘by their very nature’ (GROHMANN & WELLS 2011: 1) digressie bevatten. Al in de betrekkelijk lineaire vertellingen uit de Oudheid – als voorbeeld noemen Grohmann en Wells de *Odyssee* van Homerus – is digressie een intrinsiek onderdeel van de vertelvorm (3). ‘The question of digression in literature is one of degree rather than being absolute’ (1). Een onderzoek naar digressie draait dus vooral om de vraag hoe lang het ‘even’ in ‘even iets heel anders’ duurt en hoe afwijkend het ‘heel anders’ is.

Het gebruik van digressie in een roman is onvermijdelijk. Welbeschouwd maakt dat de vraag waarom een schrijver gebruik maakt van digressie irrelevant – hij kan immers niet anders. Wel is het interessant om na te gaan wat digressie in een verhaal vermag. *Digressions in European Literature* is een bundeling van vijftien essays over de rol van digressie in verschillende Europese literaire werken. In hun introductie geven Grohmann en Wells een overzicht van de effecten die de stijlfiguur op de roman als geheel kan hebben. Allereerst is digressie een manier om recht te doen aan de complexiteit van de wereld. In hoofdstuk 1 zagen we dat, volgens Kermode, een roman als fictie pas onze behoefte aan verklaring volledig bevredigt, als het verhaal in overeenstemming is met hoe we de werkelijkheid ervaren (KERMODE 2000: 63). Digressie kan met haar ‘intracacy of associations’ (GROHMANN & WELLS 2011: 3) een belangrijke bijdrage aan deze

overeenstemming leveren, door de complexiteit van de beoogde werkelijkheid weer te geven. Daarmee is digressie in een roman meer dan alleen een stijlfiguur – het is een ‘*Weltanschauung*, a way of contemplating the world in its manifold interconnectedness’ (4). Digressie kan de grilligheden van het leven verbeelden (5), evenals de wisselende impulsen die, vaak onbewust en altijd subjectief, opkomen in de menselijke geest (5).

Without wishing to draw digressive literature into an interpretative straitjacket, we might surmise that what links this approach to writing is a desire to articulate the interconnectedness of the world. [...] In order to reveal the interconnected nature of all relations, one must be open to the randomness of change ‘whose figure is digressivity’ (GROHMANN & WELLS 2011: 7)

Door de werkelijkheid als complex en multi-interpretabel weer te geven, gaat digressie in tegen wereldvisies die maar een waarheid verkondigen. Ze is door de geschiedenis heen dan ook vaak beschouwd als een subversief middel. Digressie gaat niet alleen in tegen de vorm van de roman, ze kan ook de orde in een samenleving betwisten, door de lezer anders naar die samenleving te laten kijken (4). In de uitweidingen is ruimte voor onderzoek naar ‘a more primal, libidinal energy that challenges the ordered structure of traditional thought and modes of behaviour’ (5). De vrijheid die dit wars zijn van conventies oplevert, resulteert op haar beurt in meer ruimte voor de creativiteit van de schrijver (4).

Digressie breekt met ieder literair schema dat creativiteit probeert te beteugelen (6). Zo wordt de literaire traditie bekritiseerd, hoewel Grohmann en Wells terecht opmerken dat digressie zelf ook haar traditie heeft (6). Digressie speelt met de vorm van een roman en lokt zo reflectie op de romankunst uit. De creatieve vindingrijkheid die digressie typeert, gaat samen met een sterk zelfbewustzijn van de roman als kunstvorm (6), waardoor de overeenstemming met de werkelijkheid wordt gerelativeerd. ‘The self-reflexive of metafictional tendencies of digressive fiction have also engaged the reader to question literature's claims to verisimilitude’ (6).

Een ding kan digressie niet veranderen: de roman moet en zal eindigen. Wel wordt door iedere vorm van digressie dit einde een klein beetje opgeschoven. Door iedere dwaling wordt het onvermijdelijke slot een poos uitgesteld. ‘And this prolongation of narrative time can inevitably be read as a struggle to keep the end of the story but also, by implication that of life, at bay’ (3). Digressie voorziet een roman enerzijds van vulling in de breedte, door andere paden te bewandelen, andere invalshoeken te kiezen en andere kanten te belichten. Anderzijds rekt het de roman in de lengte uit omdat de digressie zelf nu eenmaal ook tot de roman behoort.

3.2 | Digressie in allerlei soorten en maten

Een analyse van het begrip digressie is zelf ook gevoelig voor breedvoerige uiteenzettingen en ongerichte uitweidingen. Een systematische benadering van digressie moet deze valkuil

ontwijken: hoewel de opsommingen in deze en de volgende paragraaf misschien eentonig overkomen, zal het overzicht dat ze geven in de analyse in hoofdstuk 4 van nut zijn. Van Grohmann verschijnt in hetzelfde jaar als de essaybundel *Digressions in European Literature* het boek *Literatura y errabundia* (2011), waarin hij de digressie in drie hedendaagse, Spaanstalige romans onderzoekt. In 2017 maakte Vandebosch een samenvatting van Grohmanns opvattingen voor de Nederlandse lezer toegankelijk. De structuur die Grohmann voor een onderzoek naar digressie voorstelt, volgt hij zelf nauwgezet. In het eerste, theoretische hoofdstuk onderscheidt hij vier hoofdklassen of componenten van *errabundia*, een Spaanse benaming voor digressie (GROHMANN 2011: 24). In de hoofdstukken daarna gebruikt hij deze hoofdklassen voor de analyse van de drie romans. Een kanttekening: de vier hoofdklassen zijn niet strikt gescheiden, maar juist nauw met elkaar verweven (25). Het apart bespreken van de hoofdklassen is dan ook een vorm van abstractie (25).

De eerste hoofdklasse die Grohmann onderscheidt is *errabundia genérica*, door Vandebosch vertaald als 'generische digressie' (VANDEBOSCH 2017: 90). Hiermee bedoelt Grohmann de vermenging van verschillende genres binnen een roman (GROHMANN 2011: 25). Romans met veel generische digressie verschijnen in hybride vormen: ze zijn opgebouwd uit autobiografische, biografische, reportages, essays, dagboeken, reisverslagen en korte verhalen (25). In feite, stelt Grohmann, zijn deze romans *vals* (25): ze vallen onder geen enkel genre helemaal en tegelijkertijd onder alle genres een beetje.

Als tweede hoofdklasse onderscheidt Grohmann *errabundia argumental*, de digressie van de plot. Vandebosch vat deze categorie samen als 'werken [...] waarin het overwicht van de uitweidingen de notie van een centrale plot onderuit halen en aanleiding geven tot een vrij, associatief proza dat wars is van hiërarchie en teleologisch denken' (VANDEBOSCH 2017: 93). Deze hoofdklasse deelt Grohmann op in twee subklassen. In de eerste subklasse vallen de 'ongebreideld-digressieve' romans (93), waarin digressie, bij wijze van spreken, ongehinderd haar gang kan gaan (GROHMANN 2011: 31). Het ontbreekt deze romans haast volledig aan een plotlijn. Gebeurtenissen worden niet door een of andere draad aan elkaar geknoopt. In deze romans is eerder sprake van een daad van vertellen, het simpelweg omschrijven van losse gebeurtenissen, dan van een werkelijk verhaal, met een chronologische of causale opeenvolging van gebeurtenissen (32). De andere subklasse wordt gevormd door de gematigd-digressieve romans (VANDEBOSCH 2017: 93). Deze romans weten hun digressie te beteugelen door haar ondergeschikt te maken en te onderwerpen aan de plot (GROHMANN 2011: 32). Het onderscheid tussen deze romans en ogenschijnlijk niet-digressieve romans is gradueel, omdat, zoals we al eerder zagen, een roman zonder ook maar een spoor digressie niet kan bestaan (32).

De derde hoofdklasse van de *errabundia estilística* springt volgens Vandebosch het meest in het oog. Stilistische digressie is zorgeloos en luchtig (35). De schrijver hoeft niet rechtstreeks op zijn doel af te gaan (35). In tegendeel, hij neemt ruim de tijd om van toon, onderwerp of richting te veranderen, net wanneer hij daar zin in heeft (35). Vandebosch bemerkt een 'voorkeur voor lange, complexe zinnen, met een excessief gebruik van onderschikking of van nevenschikking, die dan meestal asyndetisch is' (VANDEBOSCH 2017: 91), dat wil zeggen: zonder voegwoord. De digressieve stijl is voortdurend klaar voor onderbreking en wordt gekenmerkt door bijvoorbeeld de herhaling van woorden en zinsdelen (GROHMANN 2011: 35).

De laatste hoofdklasse is *errabundia creativa*, oftewel creatieve digressie. Grohmanns uiteenzetting over deze vorm van digressie waaiert zelf behoorlijk uit. De creatieve digressie vormt een netwerk van subtiele en vaak losse associaties, die niet zozeer worden beheerst door de rede, als wel door spontane of intuïtieve processen (37). Romans met veel digressie weerspiegelen een artistieke creativiteit doordat hun vorm nauw aansluit bij de ongebonden, uitdijende aard van scheppingsvermogen en originaliteit (38).

3.3 | De gespannen relatie tussen digressie en plot

De digressie van de plot verdient in dit onderzoek naar *Baron Wenckheim keer terug* enige verdieping. In haar boek *El arte de irse por las ramas* (2016) gaat María Paz Oliver in op de verschillende manieren waarop plot en digressie zich tot elkaar kunnen verhouden. Oliver baseert zich daarbij niet op Grohmanns onderscheid tussen ongebreideld-digressieve en gematigd-digressieve romans, maar op de indeling van Samuel Frederick, die in zijn studie *Narratives Unsettled* (2012) in drie Duitse romans vier verschillende manieren bespeurt waarop digressie de plot beïnvloedt en ondermijnt. Deze indeling in vier categorieën – *containment, conflation, reversal, dissolution* – breidt Oliver met twee categorieën uit (OLIVER 2016: 24). De zes categorieën van Oliver geven een genuanceerder beeld en zijn daarmee meer geschikt voor een onderzoek naar de werking van digressie in een roman dan de categorieën van Grohmann en Frederick. Vandebosch heeft, in hetzelfde artikel als waarin zij Grohmanns indeling bespreekt, de zes categorieën naar het Nederlands vertaald en ze summier samengevat (VANDEBOSCH 2017: 93). Zij merkt op dat voor Oliver digressie 'in essentie een anti-narratieve en subversieve functie' heeft (93). Dit onderzoek neemt haar vertalingen over, maar grijpt terug op Olivers boek voor de definities. Ook in Olivers indeling moeten de verschillende categorieën niet begrepen worden als afgezonderde eilandjes, maar eerder als stukken land waarvan de grenzen soms verschuiven en die elkaar niet zelden overlappen (OLIVER 2016: 24).

De eerste categorie is *digresión de contención*, de beteugelde digressie. Hierbij wordt de digressie in hoge mate door de ordenende plot gecontroleerd: de digressie is ondergeschikt aan het geheel (24). De beteugelde digressie is vergelijkbaar met Grohmanns gematigd-digressieve romans,

Frederick spreekt hier van *containment*. In Olivers indeling heeft de beteugelde digressie de minste macht over de plot. De digressie vult het hoofdverhaal aan, zonder bij de lezer een merkbare breuk te veroorzaken (24).

Fredericks *conflation* wordt in Olivers indeling *digression proliferativa* genoemd, woekerende digressie. Deze vorm van digressie vermenigvuldigt het potentieel van een verhaal, door nieuwe, tijdelijke kernen te creëren die van de plot afwijken. Voor deze kernen munt Oliver de Spaanse term 'microhistorias' (25), microgeschiedenissen of microverhalen. Doordat de kernen zo snel als ze verschijnen ook weer verdwijnen krijgt het verhaal een ritme, dat de lezer, aldus Oliver, aanmoedigt hen hiërarchisch te rangschikken (25).

Bij deze eerste twee categorieën wordt de plot niet werkelijk onderbroken, bij *digresión de ruptura*, breuk-digressie, wel. Herhaaldelijk verliest de plot zogezegd de controle over de digressie (25). Er ontstaat een verhandeling parallel aan de plot, die de verwachtingen van de lezer verstoort (25). De breuk kan op verschillende manieren de plot onderbreken: Oliver noemt als voorbeeld de reflexieve en de metanarratieve breuk.

Digresión constitutiva, oftewel constitutieve digressie, doorbreekt de plot niet alleen, zij doorbreekt ook zijn centrale status. In tegenstelling tot bij woekerende digressie verliest bij constitutieve digressie de lezer namelijk zijn focus op de plot. Vandebosch verwoordt het treffend: er is sprake van constitutieve digressie wanneer 'digressie de narratieve handeling zelf bepaalt en de plot voortdurend uitdijt' (VANDEBOSCH 2017: 93). Door deze expansie ontstaat 'een gedecentraliseerd en sterk associatief vertoog' (93 en OLIVER 2016: 26).

Nog een stap verder gaat *la inversión*, de omkerende digressie, vergelijkbaar met Fredericks *reversal*. Deze vorm van digressie overschaduwde de plot en neemt – zoals de naam van deze categorie al suggereert – zijn dominante rol over. Wat aanvankelijk als digressie gelezen werd, wordt middelpunt van de vertelling. Oliver merkt op dat digressie hier een dubbele functie vervult. Enerzijds zorgt de omkering ervoor dat digressie niet langer als zodanig ervaren wordt, anderzijds (26) ontstaat uit deze omkering een spanning met wat oorspronkelijk als het centrum werd beschouwd. Ondanks de verandering in hiërarchie blijft de plot als een dun draadje bestaan (26).

Tot slot noemt Oliver *digresión de disolución*, ontbindende digressie. Frederick spreekt hier van *dissolution*. Bij ontbindende digressie verdwijnt 'het hiërarchische onderscheid tussen centrum en periferie, plot en uitweiding, volledig' (VANDEBOSCH 2017: 93). Deze teksten kenmerken zich door een vormloosheid: het is niet duidelijk tot welk genre ze precies horen (OLIVER 2016: 26). De plot is niet langer een centrum van waaruit de digressie beweegt (27). Sterker nog: de plot is, voor zover dat mogelijk is, afwezig.

Hoofdstuk 4 | Een wereld aan digressie

Voor Grohmann en Wells is digressie meer dan alleen een stijlfiguur – het is een middel om een wereld weer te geven in woorden (GROHMANN & WELLS 2011: 4). Zoals hoofdstuk 2 dat deed voor de apocalyps, maakt dit hoofdstuk voor digressie de koppeling van theorie naar praktijk. Het doel van dit hoofdstuk is om te analyseren welke effecten het gebruik van digressie heeft op de romanwereld van *Baron Wenckheim keert terug*, de wereld die op de laatste bladzijden zo gruwelijk ten ondergaat in de vlammenzee. Daarbij is het onontkoombaar ook naar die apocalyps te kijken, omdat dat hetgeen is wat digressie tracht te verhullen. Generische digressie speelt in *Baron Wenckheim keert terug* geen grote rol: de roman mengt zich niet met andere genres – je zou hoogstens kunnen beweren dat de muziekstukmetafoor een vorm van generische digressie is. Creatieve digressie vinden we terug in de gedachtegangen van de Professor. Digressie van de plot en stilistische digressie komen verreweg het duidelijkst voor. Voor de analyse van digressie van de plot is Olivers verdere opsplitsing van nut.

4.1 | De omgekeerde wereld van de digressie

In hoofdstuk 2 bleken eerst de aankondiging van het einde van de wereld, vervolgens de dreiging ervan en ten slotte de totale vernietiging samen het skelet te vormen van *Baron Wenckheim keert terug*. De passages over deze apocalyps waren niet talrijk. Het skelet, van alle vlees ontdaan, beslaat enkele tientallen pagina's. Er is de 'Waarschuwing', nog voor de roman goed en wel begonnen is. In de honderden bladzijden die volgen, worden de alledaagse beslommeringen tweemaal onderbroken. De chronologie wordt dan letterlijk gestopt. In het laatste hoofdstuk van de roman maakt de angst zich meester van de stedelingen en treedt het daadwerkelijke einde in. Het skelet van de roman is mager.

Twee andere verhaalkernen kunnen op aanmerkelijk meer aandacht rekenen. Allereerst is er de plotlijn van de Professor. In de analyse van de apocalyps kwam hij al aan bod, omdat hij in de roman als eerste, dan nog naamloos personage een einde vreest. Dat einde blijkt evenwel niet de grote apocalyps te zijn. De plotlijn van de Professor staat in hoge mate los van de apocalyps. Ook zijn gedachten over eindig- en oneindigheid en over angst oefenen in feite geen invloed uit op de plot. De Professor heeft zich uit zijn werkzame leven als mos-onderzoeker teruggetrokken en woont in een hut van piepschuim in het Braambos. Daar krijgt hij onverwachts bezoek van zijn dochter van wie hij het bestaan niet eens wist. De ontmoeting escaleert totaal: de Professor laat een kogelregen over haar en de toegestroomde journalisten neerdalen. Aanvankelijk dwingt hij hiermee het respect af van de Lokale Krachten, de plaatselijke knokploeg. Later keert deze bende zich tegen hem. De Professor zet zijn eigen dood in scène door het Braambos in brand te steken – weer een verwijzing naar de Bijbelse oorsprong van apocalyptische literatuur – en vertrekt naar de hoofdstad Boedapest.

De andere verhaalkern van formaat draait om de terugkeer van baron Wenckheim vanuit Argentinië naar zijn geboortegrond. In Buenos Aires heeft zijn gokverslaving hem met hoge schulden opgezaald – hij bezoekt het casino omdat een restaurant uit zijn jonge jaren Casino heette. In een poging de familienaam te beschermen besluit zijn invloedrijke en welgestelde familie hem naar Europa te halen. Hij reist, gedreven door gedachten aan zijn jeugdliefde, per trein via Wenen naar zijn geboortestad in Hongarije. Via de pers krijgt de bevolking daar lucht van zijn komst. Het gerucht gaat dat hij zijn fortuin komt weggeven: iedere bewoner hoopt zijn graantje mee te pikken. In allerijl wordt er een festival georganiseerd om de aankomst van de baron te vieren. Die blijkt daar echter niet van gediend. De drukte vindt hij maar niks. Hij wil zo snel mogelijk zijn jeugdliefde zien, maar als hij eenmaal voor haar staat herkent hij haar niet – een uiterst pijnlijke scène. Teleurstelling daalt neer over de stad en over de baron zelf. Niet veel later komt de baron, die rust zoekt in een nachtelijke wandeling en niet goed oplet, onder een trein.

In *Baron Wenckheim keert terug* overschaduwen deze twee verhaalkernen de plot van de apocalyps grotendeels. De plotlijnen over de Professor en de baron onttrekken de dreiging en de spanning van het ophanden zijnde einde van de wereld aan het zicht. Dit is precies wat Olivers omkerende digressie binnen een roman doet. In de roman zijn de plotlijnen over de Professor en de baron vanzelfsprekend uitgebreider dan de zojuist gegeven, summiere samenvattingen. In grote delen van de roman hebben ze de dominante rol van de apocalyps overgenomen. Wat digressie was, wordt middelpunt. Als het karakter van de apocalyps niet zo onheilspellend van aard was geweest, zou zij in de digressieve passages misschien wel vergeten worden. Nu sluimert op de achtergrond de angst voor iets catastrofaals verder, onopvallend maar dreigend. De lezer en de personages weten niet uit welke hoek, noch op welk moment de klap te verwachten is.

Natuurlijk rijst bij omkerende digressie de vraag hoe bepaald wordt wat plot en wat digressie is. Kan het niet zijn dat juist de apocalyps digressie is? Dat de ‘Waarschuwing’, de onderbrekingen van de chronologie slechts afleiden van de hoofdplotlijnen over de Professor en de baron? Het zou kunnen. Het is bij omkerende digressie nu eenmaal niet gemakkelijk hoofd- en bijzaken te scheiden, zo sterk lopen de zaken door elkaar. Toch zijn er zwaarwegende argumenten om de apocalyps als de hoofdplot te beschouwen, waarvan de plotlijnen van de Professor en de baron afleiden. Ten eerste begint en eindigt de roman met de apocalyps: nog voor de Professor en de baron ten tonele verschijnen wordt de apocalyps al aangekondigd en pas nadat de twee in de coulissen zijn verdwenen, treedt de apocalyps in. Ten tweede is de apocalyps allesvernietigend: de wereld die in vlammen opgaat omvat de wereld van de Professor en de baron. Zogezegd spelen de plotlijnen van de Professor en de baron zich binnen de plotlijn van de apocalyps af. Ten derde is de roman als geheel gegoten in de vorm van een muziekstuk, precies zoals de naamloze ‘hij’ zijn project in ‘Waarschuwing’ presenteert.

Oliver heeft de twijfel over het onderscheid tussen plot en digressie in haar boek *El arte de irse por las ramas* (2016) al voorzien. De eerste functie van omkerende digressie is volgens haar dat de digressie niet langer als zodanig ervaren wordt – precies wat in *Baron Wenckheim keert terug* aan de hand is. Als tweede functie benoemt Oliver dat juist deze onzekerheid over wat plot en wat digressie is een bepaalde spanning teweegbrengt.

Enerzijds ontstaat die spanning in *Baron Wenckheim keert terug* in de plotlijnen van de Professor en de baron zelf. In het eerste hoofdstuk zet de confrontatie met zijn dochter het leven van de Professor op zijn kop. Vanuit de impasse die al in hoofdstuk 2 aan bod kwam, raakt de Professor op drift. Zijn vlucht voor de Lokale Krachten stuwt de plotlijn voort. De plotlijn van de baron wordt aanvankelijk voortgedreven door de trein waarin hij zit. Aan het begin van ‘Bleek, veel te bleek’ stapt de baron op de Westbahnhof in Wenen op de internationale exprestrein ET 463 (KRASZNAHORKAI 2019: 83). Terwijl de baron naar zijn geboortestadje reist zijn de bewoners aldaar in rep en roer om zich voor te bereiden op zijn komst. Zo hebben de plotlijnen van de Professor en de baron, binnen de plot van de apocalyps, beide hun eigen spanningsboog.

Anderzijds ontstaat de spanning juist doordat de apocalyps uit het zicht verdwijnt. Na ‘Waarschuwing’ blijft de lezer zitten met de vraag hoe de aangekondigde apocalyps in de roman zal terugkeren. De dreiging is te groot om zo maar naar de achtergrond te verdwijnen, maar wordt in de roman lang doodgezwegen. De passages waarin de naamloze ‘hij’ het Hongaarse provinciestadje bezoekt en de chronologie wordt stopgezet, wakkeren de herinnering aan ‘Waarschuwing’ een moment aan, om vervolgens weer te verdwijnen. De spanning die dit oplevert is een gevolg van de omkerende digressie. De plot blijft als een dun draadje door de roman lopen. Zolang dit draadje niet netjes afgehecht wordt, blijft het breiwerk aan plotlijnen rafelen.

Pas als de apocalyps uiteindelijk intreedt, komt – zoals we in hoofdstuk 2 zagen – aan alle spanning een einde. Het is voor zowel de lezer als voor de personages onverwachts dat de apocalyps door een op zichzelf onschuldige, menselijke handeling in gang gezet wordt. In de onderbrekingen van de plotlijnen van de Professor en de baron leek de dreiging afkomstig van een overheersende machthebber of een onbeheersbare natuurkracht. In die zin komt de apocalyps, te midden van alle spanning en sinistere vermoedens, toch nog plotseling – alsof de aankondiging van het einde slechts een afleiding was van het einde zelf.

4.2 | Verder woekert de digressie

In paragraaf 4.1 zagen we hoe de plotlijnen van de Professor en de baron de plot van de apocalyps lange tijd ondergeschikt maken. Binnen de plotlijnen zelf speelt ondertussen nog een andere vorm van digressie. De vertelling volgt niet strikt de plotlijn, maar waaiert naar alle kanten uit. In Olivers categorisering van de digressie van de plot wordt dit woekerende digressie genoemd. Nieuwe,

kortstondige verhaalkernen wijken af van de plotlijnen van de Professor en de baron. Het potentieel van het verhaal wordt met deze manier van vertellen volgens Oliver vermenigvuldigd. Binnen de plotlijn verliest de plot niet de controle over de digressie, zoals bij breuk-digressie het geval is. Tegelijkertijd is de onderbreking, de digressie, wel degelijk merkbaar voor de lezer, waardoor er sprake is van meer dan alleen beteugete digressie.

Het beste kan de werking van deze woekerende digressie geïllustreerd worden met een voorbeeld. Aan het begin van het hoofdstuk 'Hij komt, want hij heeft het gezegd' arriveert baron Wenckheim na een lange treinreis op het station van het stadje. Zijn aankomst wordt eerst met een focalisatie vanuit de locomotief belicht. De 'M41 met het voertuignummer 2115, bijgenaamd de Rochelaar, leek in onzekerheid te verkeren ten aanzien van het punt waar hij moest stoppen' (KRASZNAHORKAI 2019: 197). Vlak daarna kijkt de machinist tevreden naar buiten, 'enerzijds omdat hij [...] van zichzelf een tamelijk vrolijk gezicht had, anderzijds omdat hij vanuit de cabine altijd alles van boven bekeek' (197). Een pagina later verschuift de focalisatie naar zijn collega die zichzelf in de locomotief installeert om de dienst over te nemen (198).

Nog voor de baron ook maar in beeld is, weet de lezer wat voor soort remmen de locomotief heeft (197), dat de eerste machinist geen krant leest en geen televisie kijkt (197-198) en dat de tweede gesteld is op orde en regelmaat (198-199). Oliver noemt deze 'microhistorias' (OLIVER 2016: 25), deze microgeschiedenissen typerend voor woekerende digressie. Door aandacht te schenken aan voorgeschiedenissen en details dijt de vertelling in de breedte uit. Toch wordt de plotlijn van de aankomst van de baron niet werkelijk doorbroken: de context van de locomotief en zijn bestuurders verschijnt en verdwijnt en staat in dienst van de omschrijving van de aankomst van de baron.

Het ritme dat dit volgens Oliver teweegbrengt is in *Baron Wenckheim keert terug* voortdurend aanwezig. Als de baron eenmaal zijn hoofd uit de trein steekt, ligt de focalisatie bij de groep stedelingen die hem opwacht (KRASZNAHORKAI 2019: 201). Een hoofdstuk eerder is uitgebreid stilgestaan bij de voorbereidingen voor het warme onthaal dat de baron gunstig moet stemmen, maar de ontvangst loopt volledig in de soep.

'Al was de organisatie nog zo perfect, dacht de Burgemeester hoofdschuddend, de volgorde nog zo perfect, de taakverdeling nog zo foutloos, alle moeite om een chaos te voorkomen was tevergeefs geweest, want ze hadden de chaos niet kunnen voorkomen'
(KRASZNAHORKAI 2019: 204)

De chaos die op het station ontstaat past bij uitstek bij de woekerende digressie. De trein stopt niet soepel maar schokkend, de baron twijfelt met uitstappen, de motorclaxons van de Lokale Krachten beginnen door elkaar Madonna te spelen, 'waarop het volkszangkoor, als op een teken,

hetzelfde begon te zingen' (204). De overige wachtenden houden het ook niet langer en roepen de baron 'welkom, welkom' of 'bravo' toe (204). Zo komen op het moment van de terugkeer van de baron – het moment suprême waar zelfs de titel van de roman naar verwijst – de verschillende microgeschiedenissen allemaal samen. Een uiterste vorm van woekerende digressie op een moment waarop alles door elkaar loopt en alles tegelijk gebeurt.

De woekerende digressie in de plotlijnen van de Professor en de baron zijn wellicht een gevolg van een eis die de naamloze 'hij' in 'Waarschuwing' aan zijn muzikanten stelt: 'u mag geen geheimen voor me hebben, dat is de hoofdzaak, ik wil alles tijdig weten' (3). Het verhaal dat uit deze opmerking voortkomt, het muziekstuk dat de muzikanten in het ensemble samen spelen, is voorbestemd om in de breedte uit te dijen. In een complexe wereld heeft iedere geschiedenis een voorgeschiedenis, die op haar beurt weer een voorgeschiedenis kent. Ieder detail roept nieuwe details op. En voor de naamloze 'hij' is alles even relevant.

4.3 | De stijl dient de meester

Van de vier hoofdklassen die Grohmann onderscheidt, beschouwt Vandebosch de stilistische digressie als de meest opvallende (VANDEBOSCH 2017: 35). Inderdaad, alleen al bij het doorbladeren van *Baron Wenckheim keert terug* springt deze vorm van digressie in het oog. De bladzijden worden volledig in beslag genomen door tekst: de bladspiegel is gevuld, van alineascheidingen is nauwelijks sprake. Zinnen lopen over meerdere pagina's door, enkel onderbroken door komma's.

Om te illustreren wat er in deze woordenbrij gebeurt, hoe de stilistische digressie in *Baron Wenckheim keert terug* werkt, zou haast iedere, willekeurige passage uit *Baron Wenckheim keert terug* geciteerd kunnen worden. Krasznahorkai is in de roman van begin tot einde, van 'Waarschuwing' tot 'Wie niet weg is', consistent in zijn stijl. Het volgende voorbeeld komt uit het hoofdstuk 'Bleek, veel te bleek' waarin verslag wordt gedaan van de treinreis van de baron. De fotografe is een figurant op het station.

'Er zat geen vuur meer in haar foto's, dat werd over haar beweerd in de laatste jaren, en een tijdlang interesseerde het haar niet, maar op een gegeven moment begonnen die oppervlakkige en boosaardige opmerkingen haar op de zenuwen te werken, op de een of andere manier ontbrak het vuur op haar foto's, werd er gezegd, en soms ook waar zij bij was, bij tentoonstellingen, en dat ging net zo lang door tot een criticus een keer zo brutaal was om dat ook op te schrijven over de gevierde kunstenaar, die daar woedend om werd en zei, nou goed, dan zullen jullie vuur krijgen' (KRASZNAHORKAI 2019: 116-117)

Voortdurend wordt de vertelling onderbroken door korte, uitweidende bijzinnen, die vaker niet dan wel met een voegwoord beginnen. In dit citaat valt vooral de woordherhaling op. Er zou 'geen

vuur' (KRASZNAHORKAI 2019: 116) in de foto's van de fotografe meer zitten. Een paar regels later wordt die bewering in iets andere woorden herhaald. De reactie van de fotografe op deze woorden is eerst ongeïnteresseerd, vervolgens wordt ze er 'woedend' (117) om. Een bewering wordt binnen dezelfde zin al weer gecorrigeerd. Deze vorm van voortschrijdend inzicht roept de vraag op of de fotografe aanvankelijk wel zo onaangedaan bleef onder het verwijt. Zo wordt een bewering binnen dezelfde zin niet alleen gecorrigeerd, maar ook in twijfel getrokken.

Een pagina lang wordt vervolgens een tafereel beschreven waarin de fotografe een weeskind in een stationsgebouw positioneert om het perfect te kunnen fotograferen. Dan, nog steeds in dezelfde zin, volgt na de zoveelste komma plotseling: 'en hij zat maar daar binnen, op dat moment nog alleen in het eerste klasrijtuig, met één hand om de koffer geklemd, en keek naar hen' (117). De scène blijkt zich voor het oog van de baron af te spelen, die in de trein zit te wachten op vertrek. Deze sprong in focalisatie is typerend voor Krasznahorkais gebruik van stilistische digressie in *Baron Wenckheim keert terug*. De verteller gaat niet rechtstreeks op zijn doel af, maar snijdt regelmatig een ander onderwerp aan, maakt een sprong in de tijd of verandert plotseling van focalisatie – en dat alles binnen een en dezelfde zin.

Woordherhaling wordt op sommige plaatsen zo expliciet toegepast dat het een personage tot een karikatuur van zichzelf maakt. In 'Waarschuwing' bijvoorbeeld: 'dat moest hij er nog even aan toevoegen, voegde hij er nog even aan toe' (5). Of in het hoofdstuk 'Ik maak je kapot, grote pief': 'dat was wat er aan de hand was, het kon niet anders worden verwoord, verwoordde de Professor het voor zichzelf' (21). De onmiddellijke woordherhaling legt meer nadruk op het betreffende woord dan de vaak holle taalfrases aankunnen. Een ander voorbeeld komt uit een gesprek tussen de baron en zijn net aangenomen secretaris Dante: 'ja, ja, ik begrijp het, zei Dante en hij kikte een paar keer ongeduldig, [...] ik begrijp het, en hij begreep het inderdaad, maar het interesseerde hem niet' (134). De woordherhaling wijst op de geringe zeggingskracht van deze taal – de woorden zijn slechts woorden.

Boven alles is het veelvuldige gebruik van stilistische digressie in *Baron Wenckheim keert terug* een voedingsbodempot voor andere vormen van digressie. Deze stijl maakt het eenvoudig om van focalisatie te wisselen, om van de hak op de tak te springen, om zelfs binnen een zin de centrale pot te verlaten en zijpaden te bewandelen. Verhaalkernen kunnen eenvoudig en snel verschijnen en verdwijnen. Zo kunnen omkerende en woekerende digressie in de roman op natuurlijke wijze gedijen.

4.4 | Gedachte op gedachte

In hoofdstuk 2 werd al aandacht besteed aan de gedachtestromen van de Professor over eindigheid en oneindigheid en over de angst die de mensheid voortdrijft. Met de inzichten uit

hoofdstuk 3 kunnen we zeggen dat deze pagina's blijk geven van wat Grohmann creatieve digressie noemt.

De Professor zet zichzelf twee uur per dag aan het nadenken (305). De roman tracht op een aantal plekken zijn gedachtestroom tijdens die uren weer te geven. Qua stijl kan de digressie in deze passage worden geschaard onder de stilistische digressie uit paragraaf 4.3. Maar inhoudelijk kan zijn denkwereld worden beschouwd als creatieve digressie. Op de vlucht voor de Lokale Krachten bedenkt de Professor, in een zo'n dagelijkse denksessie, 'dat de verschijning van de gedachten op zich al akelig goed liet zien hoe de mens dacht' (307). Voor de lezer verschijnen deze gedachten van de Professor op papier – de roman zelf is de verschijningsvorm. De gedachten vormen in deze passages precies het netwerk van subtiele en vaak losse associaties waar Grohmann bij creatieve digressie over spreekt (37). Bijzin na bijzin associeert de Professor erop los – samen vormen ze een hecht weefsel. Dat de meeste ingevingen van de Professor spontaan of intuïtief zijn, blijkt wel uit het feit dat hij zichzelf vaak tot de orde moet roepen: 'maar we dwalen heel ver af van het probleem' (308).

Deze creatieve digressie heeft niet de ontwrichtende werking van de digressie van de plot. Op het niveau van de plot blijft de Professor tijdens zijn denkuren namelijk braaf zitten. Wel geeft de creatieve digressie de Professor de ruimte om de lezer mee te nemen in zijn originele ideeën, zoals in paragraaf 2.5 omschreven. De ongebonden en uitdijende vorm is bijzonder geschikt om deze ideeënstroom weer te geven.

4.5 | Een wereld onder spanning

In paragraaf 3.1 werden aan de hand van de door Grohmann en Wells geschreven inleiding van het boek *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* (2011) enkele effecten onderscheiden die digressie kan hebben in een roman. In deze paragraaf wordt – tot besluit van het hoofdstuk – nagegaan wat in *Baron Wenckheim keert terug* de gevolgen van digressie zijn.

Allereerst kan digressie een wereld vormgeven. Digressie is als *Weltanschauung* een manier om de onderlinge relaties tussen personages en gebeurtenissen bloot te leggen. Dat gebeurt zeker in Krasznahorkais roman. Via de omkerende digressie – de plotlijnen van de Professor en de baron – krijgt het leven in het stadje gestalte. De bewoners worden gedreven door de hoop dat de baron het stadje voorspoed en rijkdom zal brengen en – het moet gezegd – die hoop doet het stadje inderdaad korte tijd opbloeien. Maar wanneer het besef neerdaalt dat de hoop ijdel is, ontkennen de bewoners, om gezichtsverlies te voorkomen, ooit hoop op betere tijden gehad te hebben. Niets menselijks is hun vreemd. In een gesprek met haar vader wil Dóra, die als medewerkster van het toeristenbureau zijdelings bij het aankomstfestival van de baron betrokken was, haar teleurstelling niet toegeven.

‘zoals de dingen zich hier ontwikkelen, is geen enkele discussie de moeite waard, denkt u niet, papa, want enerzijds heeft er zo’n vreselijke tragedie plaatsgevonden, maar anderzijds – als je het van die kant wil bekijken, want we kunnen het ook wel van die kant benaderen, denk ik tenminste – is het hele circus ontmaskerd, en daar ben ik wel blij om, zeg ik u eerlijk’ (KRASZNAHORKAI 2019: 343)

Uit deze omkerende digressie worden de grilligheden van het leven duidelijk. Dóra zegt zelfs blij te zijn dat het nu afgelopen is met de kapes van de jeugdliefde van de baron (KRASZNAHORKAI 2011: 344). Tekenend is de titel van het hoofdstuk waarin eerst Dóra en daarna andere stedelingen terugblikken op de gebeurtenissen: ‘Verliezers’ (343). Uitzichtloosheid ging over in hoop, hoop ging over in blijdschap, blijdschap in teleurstelling en teleurstelling weer in uitzichtloosheid. In zo’n wereld moeten de inwoners van het stadje zich staande zien te houden.

Door het veelvuldig gebruik van woekerende digressie wordt deze wereld van allerlei verschillende kanten belicht. Ook dat is iets wat digressie volgens Grohmann en Wells bij uitstek vermag. Zij doet recht aan de complexiteit van de wereld waarin de personages leven. In de uitweidende passages van de woekerende digressie worden de onderlinge banden van de stedelingen belicht. Het is een wereld van ons-kent-ons, waarin gesmoesd, geroddeld en kwaadgesproken wordt. De stedelingen vormen met hun vriendschappen, hun liefdesrelaties en hun ruzies een ware gemeenschap. Zonder de omkerende digressie over de Professor en de thuiskomst van baron Wenckheim zou enkel het magere, apocalyptisch geraamte overeind staan. De uitweidingen geven de roman vlees.

Een wereld aankleden en invullen is echter niet het enige wat digressie in *Baron Wenckheim keert terug* betracht. Ze is ook een uiting van maatschappijkritiek, in het hoofdstuk ‘Aan de Hongaren’ zelfs zeer expliciet. Met name de leidinggevendenden in het stadje moeten het ontgelden. De Burgemeester is een hypocriet man, die vooral vol van zijn eigen karakter en beleid is. Hij zegt zich niet te willen bemoeien met de inhoud van een onafhankelijke krant: ‘de vrije pers en hij, en hij wees naar zichzelf, waren een en hetzelfde’ (411). Tegelijkertijd probeert hij de publicatie van de brief tegen te houden, die volgens de hoofdredacteur precies weergeeft welke problemen er speelden ‘sinds zij, de Burgemeester en de zijnen, aan de macht’ (415) zijn. De publicatie komt er toch. Tijdens een gemeentelijk debat waarin het relaas integraal wordt voorgelezen, moet de Burgemeester naar het ziekenhuis worden afgevoerd (421). De Commissaris, die later met zijn aansteker de apocalyps in gang zet, komt er nauwelijks beter van af en laat liever zijn gedachten afdwalen dan de beschuldigende woorden aan te horen (424).

Zoals de titel van het hoofdstuk al doet vermoeden is de brief niet alleen gericht aan de notabelen: ‘Aan de Hongaren’ is een aanklacht tegen alle bewoners van het stadje en het land. Met zijn eerste woorden ‘Zo’n weerzinwekkend volk als jullie heeft de aarde nog niet voortgebracht’ (418) richt

de anonieme briefschrijver zijn pijlen op de hele samenleving en spreekt iedere krantenlezer rechtstreeks aan: 'jij, vuile Hongaar, bent een uitzonderlijk walgelijk sujet met je jaloezie, kleinzieligheid, bekrompenheid, vadsigheid, achterbakse gluiperigheid, schaamteloze lafheid, eerloosheid en voortdurende bereidheid tot verraad' (419).

In de manier waarop de inhoud van de brief door het hoofdstuk verweven is, speelt woekerende digressie opnieuw een rol. Om beurten lezen de bewoners in de krant wat er over hen en hun politieke leiders geschreven is. De brief vormt de rode draad, maar de woekerende digressie laat zien hoe de boodschap de gemeenschap bereikt en hoe de aanklacht die iedereen aangaat bij iedereen aankomt.

bij een schandalige wending keek de vrouw haar man aan met een ongelovig gezicht, alsof ze wilde zeggen: WAT IS DIT? hun verbijstering was compleet, niet alleen bekende personen werden namelijk ontmaskerd [...], maar er werd ook over onbekenden geschreven en in de meeste gevallen waren dat mensen die vreselijke, walgelijke, schandalige dingen hadden gedaan, als je het artikel mag geloven, zei de boswachter, en hetzelfde zei het meisje achter de bar van de kroeg aan de Weg naar Nagyvárad, en ze las verder voor aan haar toehoorder (KRASZNAHORKAI 2019: 427)

In 'Aan de Hongaren' krijgt ook het christelijke geloof een veeg uit de pan. De christen 'beroept zich altijd op zijn bijzondere verbond met zijn God, waardoor hij zichzelf voortdurend vrijspreekt van alle verschrikkingen waaronder hij leeft' (440). Nog erger is 'de christelijke Hongaar, die is werkelijk het laagste van het laagste' (440), omdat hij schijnheiligheid met zelfverrijking vermengt. Geestelijken en gelovigen 'regelen het onder elkaar, wat het ook is, de een legitimeert de ander, en in ruil daarvoor laat de ander hem na wat gebrabbel weer op de wereld los, zo gaat dat in Hongarije' (441).

In andere hoofdstukken is eveneens sprake van maatschappijkritiek, zij het op minder expliciete wijze als in 'Aan de Hongaren'. De plaatselijke pers is niet alleen de verdediger van het vrije woord, 'het orgaan dat niet zuinig was met kritische ideeën' (412), het is ook zelf een bolwerk van belangenverstrengeling en sensatiezucht. In het eerste hoofdstuk 'Ik maak je kapot, grote pief' wakkert de lokale krant de tweespalt tussen de Professor en zijn dochter maar al te graag aan. Het is schijnheiligheid ten top. Eerst vertrouwt de redacteur van de lokale oppositiezender de dochter toe: 'moraal [...] is maar een woord, en ik kan zonder overdrijving stellen dat wij het laatste bastion ervan zijn' (48). Vervolgens geeft hij haar het advies 'dat ze misschien een communicatieve context kon creëren [...] waardoor de publieke stemming al bij het begin van de gerechtelijke procedure – om zo te zeggen – eraan zou bijdragen dat de rechtbank haar gevoelens ten volle zou begrijpen' (48). Zo stuurt de redacteur aan op een exclusief interview van de dochter bij de

televisiezender: 'we hebben alles al voorbereid, studio 1 is net vrij' (49). Het moge duidelijk zijn wie daarbij goed garen spint.

Ook de heisa die ontstaat rondom de terugkeer van baron Wenckheim valt voor een groot deel toe te schrijven aan de pers: 'het nieuws stond al dagen in *Blikk*, dat de kaartende baron van de Hawaii-eilanden onderweg was naar Hongarije' (105). In de berichtgeving groeien dit soort kleine onjuistheden – de baron komt niet van Hawaii maar uit Argentinië – uit tot de rampzalige misvatting dat hij zijn fortuin gaat verdelen. Terwijl de kranten zelf leugen op leugen stapelen, schrikken ze er niet voor terug anderen ervan te beschuldigen de waarheid geweld aan te doen.

het waren allemaal leugens, verwerpelijke leugens, de verhalen die de gretige boulevardbladen bij elkaar hadden geschreven, dat hij zijn hele vermogen met kaarten had verspeeld, net zoals de berichten over maffia en gevangenisstraf, iedereen kon nu immers weten, en in de eerste plaats dankzij hen, uit hun doorlopende verslaggeving, wat de 'feitelijke waarheid' was, namelijk dat hij terugkeerde om een schenking te doen' (KRASZNAHORKAI 2019: 120)

Al met al is het bestaan in het Hongaarse provinciestedje troosteloos en uitzichtloos. Het is een aan haar lot overgelaten regio, die scherp afsteekt tegen het leven in bijvoorbeeld de hoofdstad. De leider van de Lokale Krachten rechtvaardigt het bestaan van de knokploeg door te stellen dat 'deze stad, nu het centrale bestuur in de hoofdstad niet meer dan formeel was en elke plaats in dit beklagenswaardige, verkommerde land volledig aan zichzelf was overgelaten, uitgeleverd aan bedriegers, dieven, rovers en moordenaars, de oprichting en de activiteiten van een dergelijke groep eerder moest verwelkomen' (54). De bewoners van het stadje ervaren duidelijk een contrast tussen hun woonplaats en het leven daarbuiten. De Professor is bijvoorbeeld 'van hier', zijn dochter absoluut niet.

het meisje dat overigens, zo voegden de journalisten in hun eerste reportages toe, er net zo uitzag als alle anderen van haar soort, figuren die van tijd tot tijd uit de hoofdstad in dit afgelegen oord kwamen aanwaaien om hun stem te verheffen tegen het een of het ander, meestal tegen 'het onaanvaardbare provincialisme, de buitensporige corruptie en de tolgaarders van de armoede', wat de mensen hier, ver van de hoofdstad, nauwelijks begrepen en dus ook niet serieus namen' (KRASZNAHORKAI 2019: 24)

Wanneer de jeugdliefde van de baron bedroefd en verbolgen over hun mislukte hereniging het provinciestedje verlaat en naar de hoofdstad trekt, belanden zij en haar begeleider in een ongekende drukte: 'alles [...] was 'nogal chaotisch [...] vanwege een of andere demonstratie' (392). Moedeloos 'vroeg [ze] zich af hoe het thuis zou zijn, terwijl het hier zo'n gekrioel was' (395). Pas van een afstand waardeert ze de rust en stilte van haar thuis.

Het provinciestedje vormt niet alleen de context waarin vrijwel de gehele roman zich afspeelt, maar wordt in de uitweidende paden die de digressie biedt ook zelf van een context voorzien. Het is niet verwonderlijk dat het decor van de apocalyps een stadje van achterblijvers is. De stedelingen die hun heil ergens anders zochten lieten talloze problemen achter, soms zichtbaar broeiend, vaak onderhuids. Zelfs de terugkeer van baron Wenckheim kan daar niets aan veranderen.

Een ding hebben alle vormen van digressie die in de analyse van *Baron Wenckheim keert terug* aan bod kwamen gemeen: ze stellen het einde van de roman voor even uit. Grohmann en Wells zien in het verlengen van de verteltijd een poging het leven te rekken (GROHMANN & WELLS 2011: 3). Misschien is dat inderdaad wel wat de bewoners van het provinciestedje trachten te doen. Zolang ze zich bezighouden met hun eigen beslommeringen, houden ze de apocalyps op afstand. Maar het is een houding die geen stand kan houden. Als de digressie is uitgewerkt, als de Professor en de baron uit beeld zijn verdwenen, treedt het einde, een kleine vijfhonderd pagina's na de eerste waarschuwing, alsnog onherroepelijk in.

Hoofdstuk 5 | Conclusies

In de afgelopen hoofdstukken zijn de twee pijlers van dit onderzoek naar de roman *Baron Wenckheim keert terug* opgetrokken. Hoofdstuk 1 vormde voor de analyse in hoofdstuk 2 het theoretisch fundament over apocalyptische literatuur. Op eenzelfde manier werd in hoofdstuk 3 en 4 het gebruik van digressie in de roman geanalyseerd. Nu is het tijd om de brug tussen deze twee pijlers te bekijken. In dit hoofdstuk worden de theorieën en analyses samengevoegd, om te zien hoe ze elkaar aanvullen en waar ze overlappen. Zo keren we terug naar de onderzoeksvraag van waaruit dit onderzoek vertrok. Die onderzoeksvraag luidde: hoe verhouden de verbeelding van de naderende apocalyps en de stijlfiguur digressie zich tot elkaar in de roman *Baron Wenckheim keert terug* van de Hongaarse schrijver László Krasznahorkai?

We bewandelen de brug in twee richtingen. Eerst gaan we na hoe het gebruik van digressie de verbeelding van de apocalyps beïnvloedt. Daarna onderzoeken we hoe deze beïnvloeding andersom werkt. Met die twee korte analyses kunnen we vervolgens de hoofdvraag beantwoorden, de implicaties in ogenschouw nemen en suggesties doen voor verder onderzoek. Ten slotte plaatsen we de roman als product van zijn tijd in de discussie over Europa, een stoutmoedige poging om een politieke boodschap in de roman te ontwaren.

5.1 | Vlees rondom het apocalyptisch skelet

Digressie houdt in *Baron Wenckheim keert terug* het einde op afstand. Als er iets gezegd kan worden over de invloed van de stijlfiguur op de verbeelding van de apocalyps, is het dat wel. De alternatieve plotlijnen, de wisselingen van focalisatie en de weergave van de gedachtegangen van verschillende personages maken van de roman een vuistdik boek. Het is onmogelijk het einde van de roman helemaal te ontlopen, maar met een dusdanige hoeveelheid digressie is het haast alsof Krasznahorkai toch brutaal een poging waagt. Op het moment dat digressie de apocalyps niet langer weet uit te stellen, is de roman ogenblikkelijk afgelopen.

Als de verbeelding van de naderende apocalyps het skelet vormt van de roman, dan geeft het gebruik van digressie de vertelling vlees. De verhaallijnen over de Professor en de terugkeer van baron Wenckheim overschaduwden de apocalyps en nemen haar dominante rol over. De digressie wordt het middelpunt van de vertelling. In haar categorisering noemt Oliver deze vorm omkerende digressie. Dankzij omkerende digressie zijn in *Baron Wenckheim keert terug* de gebouwen, straten en wijken in de lange opsomming van wat er in de explosie ten onder gaat, geen nietszeggende locaties. Ze verwijzen ergens naar. De plekken – misschien niet alle, maar wel de meeste – zijn eerder in de roman het decor geweest voor de omkerende digressie. Ook de personages en voorwerpen op de lijsten ‘Gebruikte en verdwenen materialen’ en ‘Gebruikte en verloren gegane materialen’ zijn eerder in de roman aan bod gekomen. De wereld die vergaat, die

door het aansteken van een sigaret in vlammen opgaat, is een wereld opgebouwd uit de verhaallijnen van de omkerende digressie.

Zo vult digressie de ruimte tussen de aankondigende *tick* en de apocalyptische *tock*. Ook de woekerende digressie doet een duit in het zakje. Deze vorm van digressie ontwricht de plot niet. Nieuwe, tijdelijke verhaalkernen wijken met hun verschijnen even van de plot af, maar verdwijnen ogenblikkelijk weer. Woekerende digressie laat zien hoe de samenleving in het Hongaarse provinciestadje in elkaar steekt, hoe de bewoners zich tot elkaar verhouden. De naderende apocalyps geeft de plot een voorwaartse beweging. De woekerende digressie vult losse momenten in de breedte, door een gebeurtenis, bijvoorbeeld de aankomst van baron Wenckheim op het station, vanuit verschillende bewoners te belichten.

Bovendien creëert de omkerende digressie een spanning die de verbeelding van de apocalyps eigenhandig niet zou kunnen oproepen. Hierdoor past deze vorm bij uitstek bij apocalyptische literatuur. Omkerende digressie laat zien hoe de dreiging van het einde door de personages ervaren en genegeerd wordt. In *Baron Wenckheim keert terug* wordt het einde van de roman al in 'Waarschuwing' aangekondigd. De Professor is vervolgens in het eerste hoofdstuk het eerste slachtoffer van de angst voor de dreiging. Langzaam, zeer langzaam grijpt de angst in het stadje om zich heen. Het onheil is voelbaar, maar noch de personages, noch de lezer weet wanneer of uit welke hoek de genadeklap zal komen. Digressie leidt de aandacht van de apocalyps af, maar iedere keer dat haar dreiging aan de oppervlakte komt is zij in intensiteit toegenomen. De spanning wordt pas ingelost als het einde van de romanwereld aan het einde van de roman daadwerkelijk intreedt. Pas dan komen het begin, midden en einde van de fictie *Baron Wenckheim keert terug* in harmonie met elkaar.

Deze spanning wordt versterkt doordat het gebruik van digressie niet alleen de wereld van de roman scheidt, maar ook de problemen waarmee die wereld kampt. In paragraaf 4.5 werd beschreven hoe de politieke leiding van het stadje zichzelf overschat, zelfingenomen is en daardoor bestuurlijk tekortschiet. De plaatselijke journalistiek zou als een luis in de pels de politieke machthebbers moeten volgen en bekritisieren, maar de intenties van kranten en televisiezenders zijn zelf lang niet altijd zuiver te noemen. Bovendien is er een schrijnend contrast tussen het mistroostige stadje en de gebieden elders. Apocalyptische literatuur gedijt, zoals we in paragraaf 1.7 zagen, in zo'n broeiende context goed. De problematiek die zich in de digressieve passages in *Baron Wenckheim keert terug* voordoet, is een voedingsbodem voor de uiteindelijke apocalyps. De bewoners voorvoelen al dat hun situatie niet houdbaar is. Even laten zij zich bij de thuiskomst van baron Wenckheim meevoeren door de hoop op een beter leven, maar wanneer die hoop loos blijkt te zijn, laten de stedelingen zich als makke schapen naar de slachtbank voeren.

De creatieve digressie in de weergave van de gedachtegangen van de Professor heeft geen directe invloed op de apocalyps. Zijn ideeën over eindig- en oneindigheid en zijn uiteenzetting over angst als essentie van het menselijk bestaan, zoals besproken in paragraaf 2.5 en 4.4, veranderen niets aan het verloop van de plot. Toch kun je stellen dat ze wel de gedachten van de lezer sturen, en daarmee zijn interpretatie van de hele roman. De lezer laat zich – juist door de creatieve digressie – meevoeren op associatieve denkstroom van de Professor en wordt zich meer bewust van de angst die zich beetje bij beetje meester maakt van het stadje. Zo is creatieve digressie in *Baron Wenckheim keert terug* een middel om de apocalyps onder het oppervlak te laten voortsluimeren.

5.2 | Een reddingsboei voor het einde

Welke invloed heeft de verbeelding van de apocalyps op de stijlfiguur digressie? Op het eerste gezicht maakt de apocalyps digressie minder belangrijk. De plotlijnen van de Professor en de baron lijken in het licht van het dreigende einde maar bijzaak. Hun eendes hebben op de roman geen doorslaggevende invloed. Niet aan hun levenslijnen, maar aan de allesvernietigende apocalyps ontleen eerdere gebeurtenissen hun betekenis. De woekerende digressie, het keer op keer wisselen van focalisatie, oogt dan als niet meer dan schrijverspielerei. Toch is eerder het tegendeel waar.

Ten eerste maakt de dreiging van de naderende apocalyps ook de digressieve passages dreigend. Vanaf de ‘Waarschuwing’ die aan het boek voorafgaat vermoedt de lezer dat deze roman geen ‘gelukkige’ afloop beschoren is, geen ‘eind goed, al goed’. Ook de personages lijken aan te voelen dat hun iets angstaanjagends boven het hoofd hangt. Deze spanning sijpelt door in de verhaallijnen over de Professor en de thuiskomst van baron Wenckheim. In de confrontatie tussen de Professor en zijn dochter is aanvankelijk onduidelijk dat naar een ander einde toegewerkt wordt dan het einde van de roman. Ook bij baron Wenckheim blijkt pas later dat zijn terugkeer – nota bene de titel van de roman – niet de verwachte apocalyps inhoudt. Zolang de verhaallijnen lopen, ligt de vrees voor het einde voortdurend op de loer – een gevolg van de dreiging van de werkelijke apocalyps.

Daardoor kán alles van belang zijn. De digressieve passages met al hun details zijn aanvankelijk even belangrijk als bijvoorbeeld ‘Waarschuwing’. Pas als de vuurzee het stadje verslindt, kan met zekerheid gezegd worden welke voorgaande gebeurtenissen in de roman deze apocalyps in gang gezet hebben en welke gebeurtenissen als digressie beschouwd kunnen worden. Dit is precies wat apocalyptische literatuur vermag: hun relatie met het einde geeft eerdere voorvallen hun betekenis. De apocalyps in *Baron Wenckheim keert terug* maakt de verhaallijnen van de Professor en baron Wenckheim niet van minder belang, maar geeft hen juist een betekenis in het geheel.

Voor de bewoners zijn de digressieve passages – waar zij zich het grootste deel van de tijd druk om maken – een reddingsboei. Hun eigen beslommeringen houden het onvermijdelijke einde op afstand – zo maakt de apocalyps van digressie een laatste strohalm. De volgende passage, in de roman meteen nadat de chroniciteit voor de tweede keer is onderbroken, illustreert hoe de bewoners proberen te ontsnappen aan de dreiging:

Eerst ging er een trilling door de oppervlakte van de wijn in de fles, eentje maar, die echter als het ware het teken voor al het andere gaf, en toen zette de hand zich weer in beweging en kwam de slok aan in de mond en in de keel, en nog een, en nog een, helemaal tot de buurman de fles afpakte en ook een teug nam, maar toen was alles alweer tot leven gekomen (KRASZNAHORKAI 2019: 402)

De bewoners klampen zich vast aan hun levens en hun bestaan. Hun doen en laten mag dan desolaat overkomen, zij kiezen ervoor om te leven, tot elke prijs, voor zo lang als het kan. Zo maakt de dreiging van de apocalyps maakt in *Baron Wenckheim keert terug* digressie juist minder secundair. Digressie wordt noodzaak.

5.3 | Meer dan de som der delen

Met de conclusies uit de twee vorige paragrafen kunnen we nu de onderzoeksvraag beantwoorden. Het veelvuldige gebruik van digressie geeft in *Baron Wenckheim keert terug* de wereld die dreigt te vergaan gestalte. Ze geeft de complexiteit van de wereld weer. Met deze herhaaldelijke afleiding versterkt ze de dreiging van het ophanden zijnde einde. Andersom straalt de dreiging van de apocalyps door in de digressie. Het alomvattende einde maakt digressie niet minder belangrijk, maar geeft haar juist betekenis. Digressie wordt een reddingsboei die het einde zo lang als mogelijk op afstand houdt.

Zo zijn de verbeelding van de apocalyps en de stijlfiguur digressie in *Baron Wenckheim keert terug* nauw met elkaar verweven. De een versterkt het effect van de ander, de ander dat van de een. We kunnen het nog zelfs nog stelliger formuleren: de twee kunnen niet zonder elkaar. Samen kunnen ze een wereld vormgeven en vernietigen. Samen kunnen ze maatschappelijke problemen daarin niet alleen aanstippen, maar ook van een enorme lading voorzien. Samen kunnen ze schoppen tegen de gevestigde orde. En binnen de kافت van de roman kunnen ze samen reflecteren op de romankunst zelf.

De algemene, theoretische hoofdstukken 1 en 3 laten zien dat deze wisselwerking niet uniek is voor deze ene roman, dat de verbeelding van de apocalyps en digressie elkaar niet enkel in *Baron Wenckheim keert terug* kunnen versterken. Er zijn grote raakvlakken te vinden tussen de twee theoretische raamwerken. Ten eerste is bij apocalyptische literatuur het vullen van de ruimte tussen de aankondigende *tick* en de verwoestende *tock* van belang. Een roman kan niet louter uit de opeenvolging van een *tick* en een *tock* bestaan. In deze ruimte gedijt digressie goed. Zo biedt

apocalyptische literatuur vruchtbare grond voor digressie om op te bloeien. Sterker nog, de bloei van digressie op deze grond is voor apocalyptische literatuur van cruciaal belang.

In apocalyptische literatuur ontlenen gebeurtenissen hun betekenis – meer dan in gewone literatuur – aan het einde van de roman. Dat einde van de roman is de apocalyps. Die gebeurtenissen zullen niet altijd, maar vermoedelijk wel geregeld, bestaan uit vormen van digressie. Digressie is daarnaast uitermate geschikt om een moment in de breedte te vullen, om een moment van *chronos* uit te laten groeien tot *kairos*. Hierdoor is digressie bij uitstek een middel om het verloop van de tijd zichtbaar te maken, iets waar apocalyptische literatuur bij gebaat is.

Tot slot werkt de dreiging van een apocalyps beter in een groep mensen die tot een gemeenschap gesmeed is. Het creëren van een saamhorigheidsgevoel is, zoals we in paragraaf 1.6 zagen, een van de dingen waar een apocalyps-verkondiger zich mee bezig houdt. Rondom de dreiging kan digressie een geschikt middel zijn om tot gemeenschapszin te komen. Hetzelfde geldt voor de broeierige context waarin het einde van de wereld doorgaans opdoemt. Ook zo'n context kan met behulp van digressie gestalte krijgen

Naar aanleiding van deze bevindingen is het interessant om eerder werk van Krasznahorkai te onderzoeken. Zijn uitbundige stijl en de apocalyptische thematiek zijn, zoals we in de inleiding van dit onderzoek zagen, een terugkerend verschijnsel in zijn werk. Het ligt in de lijn der verwachtingen dat in Krasznahorkais vroegere romans, bijvoorbeeld *Satanstango* (2011) en *De melancholie van het verzet* (2016), de verbeelding van de apocalyps en digressie eveneens een spel met elkaar spelen. Ook voor deze romans zou eerst kunnen worden nagegaan hoe – in meer of mindere mate – de apocalyps wordt aangekondigd, hoe haar dreiging als plotlijn door de roman loopt en hoe zij uiteindelijk intreedt. Vervolgens zou aan de hand van Olivers categorisering kunnen worden onderzocht welke rol digressie hieromheen vervult.

Ook bij andere apocalyptische literatuur is het interessant om na te gaan of er sprake is van een wederzijdse versterking tussen apocalyps en digressie. Zorgt bijvoorbeeld in Anna Kavan's roman *Ice* (1967) het dreigende einde ook voor spanning in de digressieve passages? En hoe zit dit in de werelden van post-apocalyptisch literatuur, waarin de algehele ondergang al heeft plaatsgevonden? Kleedt digressie daarin ook het apocalyptisch skelet in met een historische context? Meer onderzoek kan de conclusie van dit onderzoek een algemener, theoretisch karakter geven.

5.4 | Let op: ons einde is nabij

Tot besluit van dit onderzoek doen we een laatste stap terug om de roman *Baron Wenckheim keert terug* te beschouwen als maatschappelijk, cultureel product van deze tijd. Zamora stelt dat apocalyptische literatuur een schrijver in staat stelt de relatie tussen de geschiedenis van de mens

en zijn lot, en tussen individu en samenleving te bevragen (ZAMORA 1989: 24). Welke antwoorden geeft Krasznahorkai *Baron Wenckheim keert terug*?

Vooropgesteld: het is duidelijk dat de maatschappelijke problemen in de roman van nu zijn en van hier. Politieke leiders schieten tekort, de journalistiek kampt met problemen en de kloof tussen kansarme en kansrijke regio's is groot. Krasznahorkai mag zelf dan opmerken dat 'iedere gelijkenis of overeenkomst [...] met de werkelijkheid [...] uitsluitend het werk van rottig toeval' (KRASZNAHORKAI 2019: 13) is, het staat buiten kijf dat hij zinspeelt op deze aspecten van het gevoel van crisis in Hongarije en de rest van Europa. Ook met de vele verwijzingen naar de Bijbel – zoals in de structuur van de roman, die begint met een verboden vrucht, maar ook op tekstniveau zoals bij het brandende Braambos – raakt de roman de joods-christelijke fundamenteën van onze samenleving.

Hoe moeten we de wisselwerking tussen de apocalyps en de stijlfiguur digressie in het aanschijn van deze problemen interpreteren? Niet letterlijk, waarschijnlijk. De interpretatie dat Krasznahorkai, als een ware apocalypticus, in *Baron Wenckheim keert terug* een natuurgetrouwe weergave van het einde van de wereld heeft willen schetsen, is niet aannemelijk.

Eerder moeten we nauwgezet nagaan hoe de bewoners omgaan met de gespannen situatie waarin zij zich bevinden. Onder de dreiging van de apocalyps zijn zij namelijk meer met andere problemen bezig. Ofwel kijken zij bewust weg van de kern van hun problematiek, ofwel kunnen zij deze kern niet doorgronden. De problematiek is te complex – de dreiging ontnemt hun het vermogen rationeel te blijven denken. De kern, de werkelijke apocalyps, kunnen zij niet doorgronden. Is die kern een overkoepelend probleem dat zij niet kunnen overzien? Wordt juist de samenhang van de verschillende aspecten de bewoners fataal? Is de opeenstapeling van de afzonderlijke crises meer dan de wereld aankan?

Het zijn vragen die *Baron Wenckheim keert terug* niet beantwoordt, maar stelt. Als we de roman beschouwen als een spiegel voor de Europese samenleving, dan waarschuwt hij ons met een duistere aankondiging voor wat ons te wachten staat. *Baron Wenckheim keert terug* roept ons op om op zoek te gaan naar de kern van ons gevoel van crisis. De roman laat zien wat er kan gebeuren als we weggijken, als we problemen van nu niet onder ogen willen zien. Als we niet tot de kern van ons gevoel van crisis door kunnen dringen, als we niet de samenhang van de verschillende aspecten kunnen zien, gaat het mis. Hoe het fout gaat, weten we niet. We weten alleen dát het fout gaat. Laat je niet afleiden, schreeuwt de roman. Let in hemelsnaam op: het einde is dichterbij dan je denkt.

Literatuur

- ALFÖLDY, M (2017) 'De melancholie van het verzet', in:
<http://www.letterenfonds.nl/images/2017-06/lezing-mari-alfody-definitief.pdf> (11 mei 2020).
- ALLAN, S. (2013). *Citizen Witnessing: Revisioning journalism in times of crisis*. Malden: John Wiley & Sons.
- BIJBEL ONLINE. (2004/2007) 'Openbaring van Johannes', in: Bijbel Online (EO),
<https://bijbel.eo.nl/inleiding-bijbelboeken/openbaring-van-johannes> (11 mei 2020).
- BORK, G. J. VAN, DELABASTITA, D., GORP, R. VAN, VERKUIJSSE, P., & VIS, G. (2012). *Algemeen Letterkundig Lexicon*, in: Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren,
https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/, (1 juli 2020).
- DE GENOVA, N., Tazzioli, M., & Álvarez-Velasco, S. (2016). 'Europe/crisis: New keywords of 'the crisis' in and of 'Europe'', in: *Near Futures Online*, 1: 1-16.
- EUROPESE LITERATUURPRIJS. (2020) 'Reglement', in: Europese Literatuurprijs,
<https://www.europeseliteratuurprijs.nl/over/reglement.php> (15 juni 2020).
- FLORIDA, R. (2017) *The new urban crisis. How our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class and what we can do about it*. New York: Basic Books.
- FREDERICK, S. (2012) *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*. Evanston: Northwestern University Press.
- FRENZEL, I. (1972). 'Utopia and Apocalypse in German Literature', in: *Social Research*, 39 (2): 306-321.
- GLAESER, E. (2011) *Triumph of the City. How Our Greatest Invention Makes us Richer, Smarter, Greener, Healthier, and Happier*. New York: Penguin Books.
- GROHMANN, A. (2011). *Literatura y errabundia*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- GROHMANN, A. & WELLS, C. (ed.). (2010) *Digressions in European Literature: From Cervantes to Sebald*. New York: Springer.
- HERMAN, L. & VERVAECK, B. (2001). *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt.
- HERNÁNDEZ, E., & KRIESI, H. (2016). 'The electoral consequences of the financial and economic crisis in Europe', in: *European Journal of Political Research*, 55 (2): 203-224.
- HUTTER, S., & KRIESI, H. (2019). 'Politicizing Europe in times of crisis', in: *Journal of European Public Policy*, 26 (7): 996-1017.
- JASTRZĘBSKA, J. (2006) *Van Sándor Márai tot Magda Szabó. Klassieke Hongaarse romans uit de 20^e eeuw*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennep.
- KERMODE, F. (2000) *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press.

- KETTERER, D. (1971). 'New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature', in: *Mosaic*, 5 (1): 37-57.
- KIBÉDI VARGA, A. (1986) 'Postmoderne literatuur in Hongarije. N.a.v. "Diabolische tango" van László Krasznahorkai', in: *Bzzlletin*, 15-16 (146): 3-8.
- KRASZNAHORKAI, L. (2011) *Satanstango*. M. Alföldy (vert.) Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- KASZNAHORKAI, L. (2016) *De melancholie van het verzet*. M. Alföldy (vert.) Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- KRASZNAHORKAI, L. (2019) *Baron Wenckheim keert terug*. M. Alföldy (vert.) Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- LIVEBLOG AD. (2012, 21 december) 'Teruglezen: de wereld bestaat nog', in: Algemeen Dagblad, <https://www.ad.nl/buitenland/teruglezen-de-wereld-bestaat-nog~ace6c880/> (11 mei 2020).
- LIVEBLOG DE VOLKSKRANT. (2012, 21 december) 'Teruglezen: de wereld bestaat nog', in: de Volkskrant, <https://www.volkskrant.nl/mensen/teruglezen-de-wereld-bestaat-nog~bce6c880/> (11 mei 2020).
- LIVEBLOG NRC HANDELSBLAD. (2012, 21 december) 'Teruglezen: ons liveblog over het einde der tijden (dat niet kwam)', in NRC Handelsblad, <https://www.nrc.nl/nieuws/2012/12/21/liveblog-omdat-iedereen-het-grappig-vindt-dat-de-vandaag-wereld-vergaat-a1438850> (11 mei 2020).
- MILIKOWSKI, F. (2000) *Een klein land met verre uithoeken*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact.
- OLIVER, M. P. (2016). *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Leiden: Brill.
- PATRIDES, C. A., & WITTREICH, J. A. (1984). *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature: patterns, antecedents, and repercussions*. Manchester: Manchester University Press.
- PETERS, C., & BROERSMA, M. J. (ed.). (2013). *Rethinking journalism: Trust and participation in a transformed news landscape*. Londen/New York: Routledge.
- SIJS, N. VAN DER (ed.). (2010) 'Etymologiebank', in: <http://etymologiebank.nl/> (4 juni 2020).
- SWANBORN, P. (2013) 'Satanstango'. [Bespreking van: Krasznahorkai, L. (2011) *Satanstango*. M. Alföldy (vert.) Amsterdam: Wereldbibliotheek], in: *de Volkskrant*, 19 januari 2013, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/satanstango~bcb6eda2/> (11 mei 2020).
- SWANBORN, P. (2016) 'De gesloten wereld achter het IJzeren Gordijn is op elke pagina voelbaar'. [Bespreking van Kasznahorkai, L. (2016) *De melancholie van het verzet*. M. Alföldy (vert.) Amsterdam: Wereldbibliotheek], in: *de Volkskrant*, 22 oktober 2016, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/de-gesloten-wereld-achter-het-ijzeren-gordijn-is-op-elke-pagina-voelbaar~b89749d0/> (11 mei 2020).

- VANDEBOSCH, D. (2017) 'Genrehybriditeit in de hedendaagse Spaanstalige literatuur: essay en narratieve fictie', in: Dhondt, R. & Martens, D. (2017). *Genrehybriditeit in de literatuur/Hybridations génériques en régime littéraire*. Gent: Academia Press: 89-100.
- WEBER, E. (1999) *Apocalypses. Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- ZAMORA, L. P. (1989) *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary US and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.